

ДЖЕЙМС  
ЛИНКОЛЬН  
КОГЛИЕР

★ СТАНОВЛЕНИЕ  
ДЖАЗА



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
"РАДУГА"



СТАНОВЛЕНИЕ

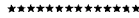
ОМЛРЭМ



ДЖЕЙМС  
ЛИНКОЛЬН  
КОЛЛИЕР



СТАНОВЛЕНИЕ  
**ДЖАЗА**



JAMES  
LINCOLN  
COLLIER

**THE MAKING  
OF JAZZ**

A COMPREHENSIVE  
HISTORY

NEW YORK  
1979



ДЖЕЙМС  
ЛИНКОЛЬН  
КОЛЛИЕР



СТАНОВЛЕНИЕ  
**ДЖАЗА**



ПОПУЛЯРНЫЙ  
ИСТОРИЧЕСКИЙ  
ОЧЕРК

Перевод с английского

Предисловие и общая редакция  
Александра Медведева



МОСКВА «РАДУГА» 1984

Редактор Н. Н. Попов

Книга американского музыковеда Дж. Л. Коллиера посвящена истории джаза. В ней освещаются основные этапы развития этого своеобразного вида музыкального искусства, даются характеристики выдающихся джазменов, оценивается роль джаза в современной культуре.

Издание рекомендуется специалистам — музыковедам, исполнителям, а также широкому кругу читателей.

© Перевод на русский язык, предисловие и словарь специальных терминов — издательство «Радуга», 1983

К  $\frac{4905000000-578}{030(01)-84}$  91-83

## ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР ДЖАЗА

«Становление джаза» Джеймса Линкольна Коллиера — первая в русском переводе книга американского автора, всесторонне раскрывающая многоликий мир джазовой музыки. Можно уверенно предсказать, что книга эта вызовет у советских читателей большой интерес. Джаз в нашей стране по-настоящему любят, им увлечены множество людей. В различных городах с успехом проходят джазовые фестивали, огромными тиражами выпускаются пластинки отечественных и зарубежных исполнителей, с недавнего времени профессиональное обучение джазу введено во многих музыкальных училищах. Джаз вошел в современную концертную практику, в наш повседневный быт — пусть не так широко и «разливанно», как эстрада, но достаточно основательно.

У книги немало достоинств. В ней собран и систематизирован богатый фактический материал, соотнесены личности и события короткой, но бурной истории джаза. Мы постигаем его эволюцию, смену стилей и направлений, узнаем о поисках, стремительных взлетах, заблуждениях его творцов — без всего этого джаз немислим. Автор дает четкие ценностные ориентиры, он в основном верно определяет значимость тех или иных явлений джазового творчества (о том, что в его оценках спорно, я скажу чуть позже). Даже неискушенный читатель, отправляясь в путешествие по стране джаза, не растеряется на ее дорогах и крутых поворотах. Маршрут ему указан правильный.

Джаз, как разновидность музыки, в сущности, феномен — исторический, эстетический, социальный. Он несопоставим ни с одним классическим музыкальным жанром, чье развитие совершалось веками. За какие-нибудь 70—80 лет джаз, это талантливое детище негритянского народа, проделал невиданный путь: возникнув в замкнутой социальной среде, будучи поначалу бытовой, чисто прикладной музыкой, он щедро, чуть ли не каждое десятилетие, рождал все новые и новые формы, преобразил музыкальный быт современного мира и, наконец, стал в наши дни явлением поистине интернациональным, без которого уже невозможно представить культуру XX века.

Коллиер дал своей книге подзаголовок: «популярный исторический очерк». Действительно, работа носит не узкоспециальный, исследовательский характер, она адресована самой широкой читательской аудитории, в том числе и тем, кто мало знаком с историей джаза. Отсюда, по-видимому, желание автора вместить без разбора в книгу как можно больше имен и фактов, сказать «все обо всем». Это намерение вряд ли идет на пользу: подменить энциклопедию книга не может, и порой она становится многословной, ее перечислительные интонации начинают утомлять. Популярность — понятие неоднозначное: выигрывая в доступности, в масштабе читательского «адреса», книга не должна проигрывать в глубине и серьезности анализа, в обобщении разнохарактерного материала. Историческое повествование на любом

уровне не есть бесстрастная опись и хронология происходивших событий; главная его цель — обнаружение внутренних связей между этими событиями, их соотнесенность с жизнью в целом, их проекция на сегодняшний день. Все это справедливо и для истории джазового искусства как одного из нерасторжимых звеньев общего художественного процесса.

Решение такого рода задачи не всегда удается Коллиеру. В книге, столь богато уснащенной фактами, чувствуются пустоты — уже не фактов, а их разъяснений, выводов. Углубившись в сферу джаза, автор недостаточно сопрягает ее с миром общемусыкальных и социальных проблем.

Причина этого, вероятно, в том, что книга предназначена прежде всего американскому читателю. С этим связан ряд ее особенностей, которые у читателей в другой стране могут вызвать недоумение. Так, например, излагая биографии музыкантов, описывая те или иные явления творчества, автор, хорошо знающий вкусы своей публики, часто обращает внимание на второстепенные, внешние моменты и опускает как раз те, которые, на наш взгляд, представляют особый интерес. Впрочем, сам Коллиер так определил различие в отношении к джазу: «Дело в том, что европейцы рассматривают джаз как серьезный вид музыкального искусства, располагающий специфической аудиторией, как, например, балет. В противоположность этому в США относятся к джазу столь же привычно, как к беллетристике. Любой мало-мальски образованный американец знает имя Хемингуэя и иногда что-то читает. Точно так же ему известно, кто такой Армстронг, и время от времени он идет слушать джаз» (с. 228).

Я убежден, что в Советском Союзе преобладает первый тип любителей джаза, о которых пишет Коллиер, и потому их требования к книге будут достаточно высоки.

Джаз — не только особый, специфический род музыки, но и особая, неповторимая среда, и люди, создающие эту музыку. Книга Дж. Л. Коллиера представляет нам множество музыкантов, которые на протяжении минувших десятилетий «делали джаз». Мы видим среди них неистовых новаторов, кого при жизни называли гениями, и тех, чья роль в искусстве была более скромной. Широчайшая панорама личностей джазового мира не может не впечатлять. В этом мире есть свое обаяние, притягательность, но чем глубже погружаешься в него, тем больше понимаешь, как далек он от безмятежности, сколько скрыто в нем горя и трагедий. Пожалуй, только два великих джазовых музыканта прожили отпущенную им жизнь сполна — это Армстронг и Эллингтон. Жизни многих других по самым разным причинам ломались в пору молодости или творческой зрелости, внезапно обрывались на самой высокой ноте.словно какой-то рок неустанно пополнял печальный джазовый мемориал: Бикс Бейдербек, Фэтс Уоллер, Бесси Смит, Билли Холидей, Чарли Паркер, Джанго Рейнхардт, Лестер Янг, Джон Колтрейн...

И здесь мы подходим к вопросам, на которые книга Коллиера не дает ясного и четкого ответа. Автор подробно описывает джазовую среду, но крайне скупо исследует ее социальную природу, не объясняет причин ее обособленности. Один европейский критик верно подметил,

что джаз, при всей к нему любви миллионов людей, не имеет в Америке «надлежащего общественного и художественного кредита», и это нередко ставит джазового музыканта на обочину жизни.

Коллиер мало пишет о конфликтах, сотрясающих американское общество, конфликтах, впрямую отразившихся и в джазе. Мы имеем в виду прежде всего расовую проблему. Она всегда была острой в Америке, а в 60—70-е годы, в период так называемого «черного бунта», ее влияние на все области духовной жизни стало особенно сильным. Это сказалось и в джазе. Вот слова Орнетта Коулмена, которые можно воспринять как декларацию: «...И еще я хочу сказать о злости, о той ярости, которая переполняет меня, как негра, о подлинной ярости, которую я вынужден ежедневно подавлять в себе, чтобы выжить. Когда человеку запрещается иметь свои принципы только из-за его происхождения, это ведёт к тому, что ярость становится неотъемлемой частью его мышления. Более всего я боюсь поддаться этому чувству, вызываемому во мне людьми, которые отдают должное моему таланту, но тут же плюют в мою сторону, не принимая меня как человека»<sup>1</sup>.

Это горькое признание не единично. О том же говорили и говорят многие джазовые музыканты. Арчи Шепп утверждал: «...Джаз имеет свою эстетику, но нам важен и его общественный характер. Долг художника — быть судьей происходящего, бороться за правду и повергать несправедливость. Как люди и как артисты мы принимаем вызов, который бросает нам общество, и свой ответ выражаем языком музыки... Многие могут слушать Колтрейна целый вечер, но до конца выступления так и не понять, что его музыка — это крик о свободе. Они слушают его и не слышат»<sup>2</sup>.

Автор «Становления джаза» не то чтобы полностью игнорирует названные проблемы, но, видимо, не придает им серьезного значения. Изучая сегодня джаз, мы хотим до конца понять не только истоки этой музыки, ее художественную природу, но и ее жизненное содержание.

Книга Коллиера, при всех ее достоинствах, — неровная книга. Рядом с ярко написанными страницами (особенно удались автору концовки глав) соседствуют «проходные», общие места. Не всегда убеждает и избранный автором метод изучения джаза. Он анализирует джазовую музыку только по записям на пластинках. С этим трудно согласиться, особенно по отношению к современной, звучащей на эстраде музыке. Ведь одна и та же пьеса, сыгранная одним музыкантом в разное время, может быть совершенно различной и по своей форме, и по своей исполнительской трактовке. Живое звучание, живое восприятие музыки в книге почти не ощутимы. И потому критические замечания или похвалы автора могут быть отнесены лишь к конкретной записи того или иного музыканта (или ансамбля), но не к их творчеству в целом.

Я особенно это почувствовал в главе, посвященной искусству знаменитого «Modern Jazz Quartet». На одном из джазовых фестивалей в Праге мне посчастливилось слышать этот удивительный ансамбль, познакомиться с его участниками. Впечатление от музыки и

<sup>1</sup> Morgenstern D. Ornette Coleman: From the Heart. — Журнал «Down Beat», 8 апреля 1965 г.

<sup>2</sup> Endress G. Archie Shepp: ...aber mann kann nicht immer lachen. — Журнал «Jazz Podium», 1966, № 5.

от самих музыкантов осталось ярчайшее. Я ждал новой встречи с ними на страницах книги Коллиера. К сожалению, она не открыла ничего примечательного: краткая биография ансамбля, излишне подробное описание структуры нескольких пьес, взятых с различных пластинок, — и отсутствие широкого взгляда на творческие тенденции, породившие эту музыку и этот ансамбль.

И последнее замечание. Насколько Коллиер подробен в описании американского джаза, настолько он поверхностен в описании джаза европейского. Пример тому — глава, повествующая о развитии джаза в Европе («Джаз пересекает Атлантику»). Она написана на скорую руку, в ней есть фактические неточности и ничем не объяснимые умолчания. Жаль, что Коллиер не посчитал возможным более глубоко познакомиться с развитием джаза за пределами США. А ведь в его распоряжении были книги и журнальные статьи, множество пластинок.

В своей объемной книге Коллиер уделяет советскому джазу семь строчек, а о таких самобытных джазовых школах, как чехословацкая, польская, венгерская, шведская, финская — вообще не говорит ни слова. Небрежность? А может быть, позиция? С подобным джазовым «американоцентризмом» время от времени приходится сталкиваться. Тем большим бывает удивление, даже ошеломление непредубежденных американских музыкантов, когда они «открывают» для себя джаз в других странах. Мне часто приходилось это наблюдать и в Советском Союзе, и за рубежом.

Пути советских и американских джазовых исполнителей пересекались не раз, и всегда это были праздники джаза. У нас в стране гастролировали оркестры Бенни Гудмена, Дюка Эллингтона, Теда Джонса — Мела Льюиса, «New York Repertory Orchestra»; выступали Чарльз Ллойд, Кит Дарретт, Джерри Маллиген, Оскар Питерсон, Чик Кория, Гари Бёртон; в Москве и Ленинграде, на джазовых фестивалях в Праге, Варшаве, Белграде, Бомбее советские музыканты участвовали в джем-сешн вместе с Диззи Гиллеспи, Кларком Терри, Стеном Гетцем, Доном Эллисом, Зутом Симсом, Доном Черри, с ансамблем «Modern Jazz Quartet». С советским джазом хорошо знакомы критики Леонард Фэзер, Джордж Авакян, Уиллис Коновер. Все они могли бы рассказать Коллиеру о достижениях европейской джазовой школ.

Но недаром говорится: «забудьте о плохом, помните только хорошее». Последуем этому совету, ибо, в конце концов, интересного и полезного в книге Коллиера значительно больше, чем недостатков, о которых, объективности ради, должно было сказать. Будем надеяться, что книга эта положит начало последующим публикациям, которых так ждут любители джаза.

Джаз прекрасен и бесконечен. Вероятно, ни одно издание, даже самое безупречное, не сможет объять его. Но критика должна стремиться поспевать за творчеством, влиять на него, способствовать его развитию. И она же должна воспитывать, просвещать публику. Взаимодействуя с поистине всемирной слушательской аудиторией, джаз взойдет на новые вершины, одарит нас новыми открытиями. Он всегда будет удивлять и радовать нас.

*Александр Медведев*

## **Предисловие автора**

В этой книге я рассматриваю джаз как явление искусства. Некоторые не согласятся со мной в том, что джаз — искусство, и, наверное, будут правы. Джаз, видимо, недостаточно универсален и содержателен, чтобы претендовать на эту роль. Но вряд ли стоит всерьез спорить по этому вопросу. Является джаз искусством или нет — он завоевал любовь миллионов людей на земном шаре. Для многих музыкантов и слушателей общение с ним стало насущной потребностью, составной частью духовной жизни. Истинный поклонник джаза готов проехать сотни миль ради того, чтобы послушать любимого исполнителя. На это увлечение он тратит значительные средства и уйму времени, нередко к неудовольствию своей семьи. В наши дни джазом занимается вот уже четвертое поколение музыкантов — я говорю только о тех, кто посвятил ему свою жизнь. Художественный феномен джаза заслуживает самого серьезного изучения.

Написать историю джаза одному человеку не под силу. В некотором смысле я всего лишь архитектор, которому принадлежит общий план строительства здания. Отдельные элементы этого здания создавались сотнями энтузиастов — исследователями и коллекционерами грампластинок, которые в течение последних пятидесяти лет все свободное время тратили на поиски бесценных записей, на выяснение хронологической последовательности событий, скрупулезное изучение мельчайших подробностей жизни нескольких тысяч джазовых музыкантов, многие из которых окончили свои дни в негритянских гетто — в нищете и неизвестности. Без них я бы не написал эту книгу. Моя же роль состояла в том, что я попытался собрать эту поистине необъятную информацию о джазе и его музыкантах и более или менее полно изложить ее.

К сожалению, данную работу нельзя считать завершенной. В ней есть большие пробелы. Мы располагаем только самыми общими сведениями о жизни таких корифеев джаза, как Лестер Янг, Коулмен Хокинс, Орнетт Коулмен и Джеймс П. Джонсон, о многих других видных музыкантах не знаем почти ничего. Но пробелы восполняются. В последние годы опубликованы прекрасные биографии Бикса Бейдербека, Чарли Паркера, Бесси Смит и ряда других, хотя сделать предстоит еще очень многое. К сожалению, большинство книг, приведенных в библиографии, изобилуют ошибками, а многие из них вообще не пригодны в качестве справочников. Вот почему я часто вынужден делать выводы умозрительно или чисто интуитивно, так что у будущих исследователей есть возможность дополнить мою книгу.

Поскольку эта книга предназначена для широкого круга читателей, я старался не перегружать ее ссылками и цитатами. Однако в тексте самой книги я по возможности указывал основные источники, и читатель легко определит, какие из них я особенно ценю. Что касается биографических данных, то в тех случаях, когда не было иных источников, я

использовал «Новую энциклопедию джаза» Леонарда Фезера [24] \*, «Кто есть кто в джазе?» Джона Чилтона [13]. Хотелось бы отметить также фундаментальный труд Брайана Раста «Джазовые грампластинки 1897—1942» [75].

Но главной опорой для меня были, разумеется, грампластинки. Я внимательно прослушал, стараясь придерживаться хронологии, практически все основные грамзаписи джаза: большую часть записей крупнейших мастеров джаза, значительное число пластинок, записанных менее видными музыкантами, и очень много вспомогательного материала, который, по моему представлению, мог пролить свет на различные направления джазовой музыки. Например, я поставил перед собой задачу прослушать все, что было выпущено до 1925 года и хотя бы отдаленно напоминало джаз. Я счел также весьма полезным изучить записи раннего регтайма, относящиеся к началу нашего века. Эта работа захватила меня. Некоторые выводы, к которым я пришел еще в молодости, слушая джаз, подтвердились, но многое пришлось пересмотреть. В записях, прослушанных мной ранее сотни раз, я нередко открывал для себя то, что прежде никогда не замечал. За три года данной работы моя любовь к этой прекрасной музыке лишь возросла, и я надеюсь, что читатель разделит ее со мной.

По ряду причин мне не удалось рассказать сколько-нибудь подробно обо всех интересных исполнителях джаза. Я сосредоточил свое внимание лишь на крупнейших музыкантах и наиболее значительных направлениях и заранее приношу свои извинения многим замечательным исполнителям, упомянутым мною вскользь или же не упомянутым совсем. Я хотел бы поблагодарить за многочисленные полезные предложения, поправки и исправления следующих исследователей джаза, коллекционеров пластинок и музыкантов, прочитавших отдельные части рукописи этой книги: Эдварда Боноффа, Джоффри Л. Коллиера, Уильяма Б. Данхема, Роберта С. Грина, Уильяма Кролла, Артура Ломана, Ли Лоренца, Роберта Эндрю Паркера и Уильяма А. Роббинса. В собирании материалов о европейском джазе большую помощь мне оказали Джон Чилтон, Морис Куллаз, Шарль Делоне, Леннарт Форс, Пьер Лафарг, Карло Лоффредо и Малькольм Макдональд. Я хотел бы выразить особую признательность Джону Л. Феллу из Университета Сан-Франциско, который прочитал всю рукопись и сделал много ценных замечаний относительно интерпретации и критики джазовой музыки. Ответственность за суждения об отдельных джазовых музыкантах и стилях лежит, разумеется, всецело на мне.

*Джеймс Л. Коллиер*

---

\* Здесь и далее в квадратных скобках указывается порядковый номер в библиографии (см. с. 354). — *Прим. ред.*



ИСТОКИ





## АФРИКАНСКИЕ КОРНИ

В наше время, когда человек, вооруженный достижениями науки и техники, научился распространять информацию по всему земному шару с легкостью ветра, гонящего листья по лужайке, трудно кого-либо удивить тем, что идеи той или иной культуры неожиданно обнаруживаются в другом, далеком от нее районе мира. И повсеместное распространение за какие-нибудь шестьдесят — семьдесят лет такого уникального музыкального явления, как джаз, едва ли не самый поразительный факт культуры нового времени. В период первой мировой войны, когда джаз Нового Орлеана и прилегающих к нему районов еще был народной музыкой, количество джазовых музыкантов не превышало несколько сотен, а число слушателей, в основном представителей негритянской бедноты из дельты Миссисипи, не достигало и пятидесяти тысяч. К 1920 году джаз стал известен, иногда в виде довольно немелких имитаций, всюду в Соединенных Штатах Америки. Через десять лет его стали исполнять и слушать в большинстве крупных городов Европы. К 1940 году его уже знали во всем мире, а к 1960 году он был повсеместно признан как самостоятельный музыкальный жанр, а возможно, и как особый вид искусства.

Я не хочу сказать, что джаз является или когда-либо был «популярной» музыкой даже в США. Несомненно, время от времени отдельные формы джаза становились популярными. Так было с «джазовой» музыкой 20-х годов, со «свингом» 1935—1945 гг., так обстоит дело со стилем «ритм-энд-блюз» сегодня. Но подлинный джаз — тот, который сами джазмены считают своей музыкой, — редко приобретает сколько-нибудь широкую популярность. Некоторые из величайших джазовых музыкантов не известны широкой публике. Много ли американцев знает Джо Оливера, Лестера Янга, Бада Пауэрла или Сесила Тейлора? А ведь каждый из них играл весьма заметную роль в становлении новой музыкальной культуры. Если джазовая грампластинка собирает тираж в пятьдесят тысяч экземпляров, то это считается большой удачей, в то время как для популярной музыки тираж и в сотни тысяч — не редкость.

Пусть джаз и не популярная музыка, но он обладает той неиссякающей внутренней силой, которой популярная музыка лишена. Кто сейчас покупает пластинки с записями оркестров Арта Хикмана, Теда Льюиса, Кэя Кайзера? Никто, если не нахлынет ностальгия по прошлому, хотя в свое время их оркестры были самыми известными. Грамзаписи оркестров таких корифеев популярной музыки, как Пол Уайтмен и Томми Дорси, продолжают покупать главным образом ради того, чтобы услышать джазовых музыкантов, игравших в этих коллективах. А в те теперь уже далекие времена, когда записывались эти пластинки, широкая публика даже не знала их имен. Но если слава Уайтмена и иных джазменов, то такие музыканты, как Кинг Оливер, Джонни Доддс, Джелли

Ролл Мортон и другие, известность которых при жизни не выходила за пределы негритянских гетто, не только приобрели всемирную популярность, но и стали предметом изучения — теперь исследователей-музыковедов интересуют мельчайшие детали их жизни и творчества.

Более того, джаз продолжает оказывать влияние на всю современную музыку. «Рок», «фанк» и «соул», эстрадная музыка, музыка кино и телевидения, значительная часть симфонической и камерной музыки заимствовали многие элементы джаза. Без преувеличения можно сказать, что именно на фундаменте джаза выросло здание современной поп-музыки. Несомненно, для человека XX столетия в джазе есть нечто неизъяснимо притягательное.

Понять сущность джаза было всегда нелегко. Джаз любит окутывать себя тайной. Когда Луи Армстронга спросили, что такое джаз, говорят, он ответил так: «Если вы спрашиваете, то вам этого никогда не понять». Утверждают, что Фэтс Уоллер в подобной же ситуации сказал: «Раз вы сами не знаете, то лучше не путайтесь под ногами». Если даже допустить, что эти истории выдуманы, в них, несомненно, отражено общее мнение о джазе музыкантов и любителей: в основе этой музыки лежит нечто такое, что можно почувствовать, но нельзя объяснить. Всегда считалось, что самое загадочное в джазе — это особая метрическая пульсация, обычно именуемая «свингом».

Но джазовая музыка, как и любая другая, представляет собой физическую реальность, и поэтому о ней можно составить точное представление. Профессиональный джазовый музыкант понимает, что и почему он делает, но не любит или не умеет объяснять. Неверно было бы утверждать, что джазмены по своей натуре лишены красноречия; среди них есть весьма тонкие аналитики искусства джаза. Правда, и расхожее мнение о косноязычном джазовом музыканте, говорящем только на своем профессиональном жаргоне, также не лишено оснований. Средний джазмен обычно не может объяснить, как он играет, даже разбирающемуся в музыке любителю; многих музыкантов такие вопросы нервируют, ставят в тупик. И по этой причине они, пытаясь ответить, начинают говорить избитые слова типа «свингование», «фантазирование», «динамизм», «самовыражение».

Понимание джаза затрудняется тем, что большинство его лучших исследователей воспитано в европейской музыкальной традиции. Некоторые из них, конечно, знакомы в общих чертах с африканской музыкой, но тем не менее они, оперируя понятиями аккордов, ключевых знаков и размеров, с абсолютной неизбежностью будут слышать европейскую музыку в том, что создано по совсем иным законам, хотя в известной мере и сходно по звучанию с музыкой Баха или Джерома Керна. Джаз — это вещь в себе, и попытка анализировать его, используя методы европейской теории музыки, имеет не больше шансов на успех, чем старания понять поэзию, исходя из законов прозы. Например, европейская музыка культивирует определенный стандарт тембровой окраски звука, то есть считается, что у трубы или скрипки есть некий «звучовой идеал», который и должен воспроизводиться исполнителем с соблюдением принятых норм. В джазе тембр в высшей степени индивидуален. Он может изменяться — в зависимости от задач выразительности, от возможностей каждого музыканта — в любой момент

внутри музыкальной фразы. В европейской музыке высота каждого звука фиксирована (небольшие отклонения допустимы только в ведущем мелодическом голосе) и может быть измерена с помощью приборов. В джазовой музыке звук в значительной степени изменчив по высоте, и в отдельных стилях джаза некоторые тоны мелодии постоянно и сознательно «смещаются» (с точки зрения европейских норм). Европейская музыка, по крайней мере в ее традиционных формах, основывается на темперации мажора и минора. Блюз — одну из важнейших разновидностей джаза — нельзя считать ни мажорным, ни минорным, в его основе лежит совершенно иная ладовая структура. В европейской музыке основная метрическая пульсация, или граунд-бит, заложена в самой мелодии: вы легко сможете «отбивать такт ногой». В джазе граунд-бит не связан с мелодией и выдерживается самостоятельной ритм-группой. Очевидно, что джаз устроен по своим законам, и его специфику невозможно понять с традиционной европейской точки зрения.

Поясню свою мысль описанием первых четырех тактов знаменитого соло пионера новоорлеанского джаза Джозефа „Кинга“ Оливера. Это соло из пьесы **«Dippermouth Blues»**. В четырех начальных тактах Оливер использует только шесть тонов, и если их записать с помощью европейской нотации, то мы получим банальный и лишенный смысла обрывок мелодии. Но в нем наверняка есть нечто большее — ведь недаром это соло так любили и часто исполняли музыканты того времени, да и сегодня его еще играют те, чьи отцы родились уже после того, как Оливер записал это соло на пластинку. Здесь важно — а точнее, в этом вся суть, — *как именно* Оливер извлекает эти звуки.

Во-первых, два самых важных тона представляют собой особые звуки — так называемые блюзовые тоны (blue notes), — которые не имеют ничего общего со стандартной диатонической гаммой. И высота их не фиксирована — при исполнении они смещаются. Во-вторых, их тембр изменчив — за счет применения Оливером сурдин и граул-эффектов. В-третьих, эти звуки не совпадают с метрическими долями и берутся даже не между ними (по типу европейского синкопирования), а независимо от тактовой сетки, словно метрическая основа вообще несущественна. И наконец (будто всех этих сложностей недостаточно), в данном соло разрабатывается сложная синкопическая формула, которая способна поставить в тупик многих профессиональных музыкантов. Все это не только свидетельствует о мастерстве Оливера, но и о том, что требуется от любого джазового музыканта. В своей импровизации он должен использовать сложную технику синкопирования, причем мелодия должна быть независимой от метрической пульсации.

Необходимо также понять, что специфическая звуковая линия в соло Оливера — лишь канва, графический эскиз, на основе которого он создает живописное полотно. Важное значение имеют тембровые модуляции, варьирование высоты звуков и, что особенно существенно, несовпадение мелодии с граунд-битом. В европейской музыке звуки определенной высоты — в данном случае "блюзовые" *ре* и *си-бемоль* — составляли бы главный аспект музыкального построения, а динамические изменения служили бы лишь окраской. Для Оливера же

мелодические тоны — это всего лишь контуры будущей джазовой картины. Данное различие принципиально. Для джазового музыканта важно не то, *какие* тоны или аккорды он играет, а то, *как* он их играет. Прекрасный джаз может быть исполнен на основе одного или двух тонов, что в европейской музыке, конечно, невозможно.

Различия между джазом и европейской музыкой, о которых говорилось выше, относятся к области музыкальной техники, но между ними есть и социальные отличия, определить которые, пожалуй, еще труднее. Большинство джазменов любит работать перед публикой, особенно танцующей. Музыканты ощущают поддержку публики, которая вместе с ними полностью отдается музыке.

Этой особенностью джаз обязан своему африканскому происхождению. Но несмотря на наличие африканских черт, о которых сейчас модно говорить, джаз — это не африканская музыка, ибо слишком много унаследовано им от европейской музыкальной культуры. Его инструментовка, основные принципы гармонии и формы имеют скорее европейские, чем африканские корни. Характерно, что многие видные пионеры джаза были не неграми, а креолами с примесью негритянской крови и обладали скорее европейским, чем негритянским, музыкальным мышлением. Коренные африканцы, прежде не знавшие джаза, не понимают его, точно так же теряются джазмены при первом знакомстве с африканской музыкой. Джаз — это уникальный сплав принципов и элементов европейской и африканской музыки. Зеленый цвет индивидуален по своим свойствам, его нельзя считать всего лишь оттенком желтого или синего, из смешения которых он возникает; так и джаз не есть разновидность европейской или африканской музыки; он, как говорится, есть нечто *sui generis* \*. Это верно прежде всего в отношении граунд-бита, который, как мы увидим позднее, не является модификацией какой-либо африканской или европейской метроритмической системы, а коренным образом отличается от них, и прежде всего своей значительно большей гибкостью.

Но если джаз и не африканская музыка, он тем не менее в первую очередь есть детище американских негров — тех, что трудились на плантациях, лесоразработках, речных судах, тех, кто позднее стали обитателями гетто больших городов: сначала Нового Орлеана, а затем Нью-Йорка, Сент-Луиса, Чикаго, Мемфиса, Детройта и других. Было бы неверно считать белых джазменов лишь имитаторами музыки американских негров. Исполняя джаз почти с самого его зарождения, белые музыканты внесли весомый вклад в его развитие. Но основными создателями джаза были все же негры. А негры, как известно, выходцы из Африки.

На Африканском континенте (по площади он в четыре раза больше США) имеется множество различных природных и культурных зон. При всем разнообразии африканских культур у большинства из них имеются общие черты, среди которых выделяется особая социальная организация, свойственная племенным обществам и почти незнакомая западной цивилизации. Большая часть нашей жизни, особенно в США, где так много говорят о свободе личности, сконцентрирована вокруг

---

\* В своем роде (*лат.*).

нашего «я». Многие из нас придадут огромное значение своей «частной жизни». Африканец же гораздо менее расположен отделять личную жизнь от общественной. Многие события, которые мы привыкли рассматривать как «личные» или «семейные»: рождение, смерть, вступление в брак, — для африканца связаны с жизнью всего его рода. Рождение, достижение совершеннолетия, свадьба празднуются всей общиной. Джон С. Робертс пишет в книге «Черная музыка двух миров» [72]:

«Малавиец Дундуза Чисиза в статье „Личность африканца“, опубликованной в 1963 г. в журнале „Джорнел оф Модерн Эфрикен Стадис“, признает, что большинству африканских племен свойственны некоторые общие черты. Он отмечает, что африканцы не склонны к восточной созерцательности и являются не „пытливыми исследователями“ европейского типа, а „проницательными наблюдателями“, полагаются больше на интуицию, чем на рассуждение, и „раскрывают свои лучшие качества в личных взаимоотношениях“. Чисиза также считает, что они стремятся скорее к счастью, чем к „правде“ или „красоте“. Он пишет, что в идеальном виде африканский образ жизни имеет общинный характер, основан на сильных семейственных связях, определяющих общие взаимоотношения (выражение *мой дом* на языке суахили звучит как *наш дом*). Все виды деятельности, от сбора урожая до проведения досуга, носят общественный характер. Африканцы поощряют благородство и снисходительность, не терпят злобности и мстительности. Их отличает чувство юмора и нерасположенность к меланхолии».

Африканец ощущает тесную связь со своей общиной. Он отождествляет себя со своим племенем точно так же, как мальчишка — с любимой спортивной командой: ее победы и поражения переживаются им как личные. Все, что касается племени, касается и самого африканца.

Чувство единения с группой африканец, как и большинство представителей других культур, выражает в обрядах. Есть свадебные, похоронные, охотничьи и сельскохозяйственные обряды; есть обряды и для более обычных событий, вроде ежедневной молитвы или даже разделки мяса.

Кроме обрядов, у африканца есть и другое средство утвердить свою связь с общиной. Это средство — музыка. Музыка органично входит в жизнь каждого африканца. И в нашей среде много музыки, но мы воспринимаем ее иначе. Для африканца музыка полна социального смысла; с ее помощью он выражает многие из своих чувств по отношению к племени, семье, окружающим его людям. В Африке, конечно, есть и музыка, предназначенная только для удовлетворения эстетических потребностей, но ее сравнительно немного. Большей частью африканская музыка имеет ритуальный или общественный характер. Иными словами, она призвана создать канву для другой деятельности или же внести в нее активное динамическое начало. Часто музыка является средством выражения эмоций, которые вызывает то или иное событие.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что африканская музыка существует в самых различных формах, каждая из которых соответствует определенной деятельности. Обрядовые песни сопровождают церемонии, связанные с рождением, достижением совершеннолетия, смертью и другими подобными событиями. Существуют так называемые «оказиональные» песни, которые исполняются, чтобы вселить мужество в охотников и воинов, оплакать погибших или отпраздновать победу. Известны также песни, сопровождающие и совсем обыденные события; у некоторых племен, например, есть песня, которой отмечают выпадение у ребенка молочного зуба. Многочисленные трудовые песни приспособ-

лены к конкретным работам — с ними африканцы тянут рыболовные сети, молотят зерно, обрабатывают землю, рубят деревья. Есть величальные песни, которые исполняются профессионалами за соответствующую мзду, есть песни-проклятия, которые поют, чтобы отомстить за неуважение. Общественная природа африканца проявляется и в многочисленности групп, на которые подразделяется его община: это группы, осуществляющие погребения умерших, занимающиеся охотой, рыбной ловлей и т. п. Каждая такая группа обычно имеет свои «профессиональные» песни и танцы: погребальные песни, музыку охотничьих ритуалов, песни и танцы в честь принятия в группу нового члена.

В африканском обществе музыка играет почти такую же роль, какую в нашей социальной жизни играет язык. Этномузыковед Эрнест Борнеман, один из первых ученых, кто всерьез начал писать о джазе, говорил, что у африканцев «язык и музыка не отделены четко друг от друга». Во многих африканских языках реальная высота звучания слогов в слове определяет его смысл. Например, слово *око* на языке йоруба означает 'муж', если оба слога произносятся высоким тоном, 'мотыга' — если тон первого слога ниже тона второго, 'каноэ' — если тон второго слога ниже, чем тон первого, и 'копье' — если оба слога произносятся низким тоном. Эта зависимость значения слова от тона его произнесения объясняет природу такого широко известного явления, как язык «говорящих барабанов». Дело не в том, что барабанщик выбивает что-то похожее на азбуку Морзе, а в том, что он воспроизводит звуковысотный рельеф определенных слов. Видный специалист по говорящим барабанам йоруба Улли Бейер говорит: «Разгадку того, как барабаны могут говорить, можно найти в природе языка. Подобно семитским языкам, в которых слова понятны по одним только согласным, во многих африканских языках слова можно понимать только по тоновому представлению» [6]. Таким образом, речь и музыка переплетаются друг с другом и даже образуют единство. Человек, описывая что-то случившееся с ним, в самые драматические, волнующие его моменты может перейти на пение. Участники судебной тяжбы иногда пропевают часть своих показаний. А в песнях порой используется речевое интонирование; в африканском пении есть многое из того, что мы назвали бы речитативом.

Что же представляет собой эта музыка? Наиболее общая характеристика ее состоит в том, что она неотделима от движений человеческого тела. Она неразрывно связана с хлопками в ладоши, притоптыванием и, что особенно важно, с пением. Африканская музыка — это прежде всего музыка вокальная. Далеко не все африканцы играют на барабане или на других инструментах, но любой африканец поет и как солист, и в группе, например во время коллективного труда, или участвует в респонсорном пении. Африканцы чаще всего поют в унисон, настоящее гармоническое пение у них встречается редко.

Хотя в Африке преобладает вокальная музыка, инструментальная музыка представлена также достаточно широко. Ведущая роль среди музыкальных инструментов в Африке, как известно любому школьнику, отводится барабану — от самых маленьких ручных до громадных, размером в 4—5 футов, на которых играют сидя верхом. Кроме барабанов, имеется множество трещоток, хлопушек, колокольчиков, погремушек —



так называемых идиофонов, которые используются как ритмические инструменты. Мелодические инструменты представлены относительно слабо. К ним относится несколько типов простых флейт с небольшим диапазоном, духовые инструменты, изготовленные из морских раковин, бивней слона и т. д., на которых можно извлечь только одну или две ноты; несколько струнных, ксилофоны и родственные им инструменты, звуковысотные возможности которых обычно ограничены полудюжиной тонов (хотя встречаются и большие ксилофоны с диапазоном до двух — трех октав).

Причина немногочисленности африканских мелодических инструментов по сравнению с огромным множеством духовых, струнных и клавишных инструментов, которыми располагаем мы, достаточно проста: африканская музыка в основе своей носит ритмический характер.

Понять, насколько сложен и труден — по крайней мере для нас — ритм африканской музыки, немусыканту совсем непросто. Возможно, лучший способ получить представление о нем — это попытаться равномерно отбить ногой два удара, а руками за то же время сделать три хлопка. Опытный музыкант легко справится с такой задачей; студент музыкального учебного заведения тоже должен суметь это сделать. А теперь, сохраняя постоянный ритм ударов ногой, постарайтесь удвоить или утроить каждый хлопок руками, или чередовать тройной и двойной хлопки, или синкопировать. Такая задача может оказаться трудно-выполнимой даже для опытного профессионала. А африканец делает это с необычайной легкостью, причем на фоне не единичного метрического пульса, а сразу нескольких, часть которых нам покажется совершенно несвязанной с остальными.

Такая игра с использованием «перекрестных ритмов» — основа африканской музыки. Вот что говорит А. М. Джонс, один из ведущих музыковедов-африканистов: «В этом состоит сущность африканской музыки; это то, к чему африканец стремится. В создании ритмических конфликтов он находит наслаждение» [48]. Не вся африканская музыка такова; часть ее основана на свободной метрике, то есть не имеет четкого ритмического рисунка; это прежде всего погребальные песни и некоторые культовые заклинания. Но большая часть африканской музыки неразрывно связана с ритмической полифонией. Неизменным остается граунд-бит; он может задаваться барабаном, ногами танцора или хлопками слушающих. Иногда он отсутствует в реальном звучании — в таких случаях он подразумевается как музыкантами, так и слушающими. (Например, все мы можем ощущать метрический пульс песни, не отбивая счет ногой.) На отстукиваемый ногой граунд-бит накладывается один или несколько ритмических голосов, поручаемых барабанам или другим инструментам, танцорам или певцам; каждый ритмический голос связан с той или иной ритмической моделью (pattern), которая соответствует конкретному типу музыки. Любая из этих моделей, взятая в отдельности, относительно проста, и образованный западный музыкант может воспроизвести ее без труда, хотя в ряде случаев он может столкнуться с довольно непривычными и для него формами синкопирования. Трудность состоит в том, чтобы строго выдерживать свою ритмическую линию в окружении других ритмических голосов, часть которых лишь незначительно отличается от вашего, тогда как

другие с ним почти не связаны.

Как правило, эти ритмические модели не импровизируются. Они повторяются, иногда в течение длительного времени, до тех пор пока ведущий барабан, танцор или кто-нибудь другой не подаст сигнал перейти к другой ритмической модели. Вся прелесть этой музыки — в сочетании ритмических линий, прихотливо сплетающихся друг с другом, то расходящихся, то снова сходящихся вместе. У внимательного слушателя это может вызвать нарушение ориентации, похожее на зрительный эффект, который возникает, когда вы сидите в одном поезде, а другой в это время отправляется со станции. На мгновение вы теряетесь, не зная, то ли ваш поезд тронулся, то ли другой, то ли сама станция пришла в движение. В африканской музыке, по словам видного музыковеда Ричарда А. Уотермана, «такая фразировка, основанная на принципе офф-бит, и связанное с ней смещение акцентов могут таить в себе угрозу нарушения внутренней ориентации слушателя, его субъективного метронама, чего в действительности никогда не происходит» [93].

Один из основных типов перекрестного ритма в африканской музыке строится на противопоставлении двухдольного и трехдольного метров, на контрасте между схемами с двумя, четырьмя или восемью акцентами на единицу времени, с одной стороны, и тремя или шестью — с другой. Многие ритмические структуры строятся по принципу гемииолы, причем так, что мы воспринимаем их как чередование тактов двухдольного и трехдольного размеров. В других случаях два метра сосуществуют одновременно, что создает напряжение и контраст. Такой тип перекрестного ритма не является единственно возможным; как я уже говорил, ритмические контрасты могут быть чрезвычайно сложными. Но перекрестный ритм, построенный на сопряжении двухдольности и трехдольности, встречается повсеместно в музыке африканских народов, живущих южнее Сахары.

Групповое чувство, свойственное африканцам, объясняет тот факт, что музыка, связанная с какой-либо деятельностью, не просто сопровождает ее, а является органическим компонентом этой деятельности. Движения танцоров, хлопки присутствующих, удары цепями по земле суть элементы единого целого, которое сочетает в себе движение, музыку и другие звуки. Хлопки в ладоши, удары цепов и даже буззвучные телодвижения танцора воспринимаются как перекрестный ритм или множество таких ритмов, которые в данной ситуации ничуть не менее важны, чем игра на барабане. Когда африканский музыкант демонстрирует трудовую песню музыковеду-этнографу, он всегда имитирует звук отсутствующего топора, молота или весла.

Хотя ритм — это душа африканской музыки, в ней, конечно, есть и мелодия. И здесь мы подходим к сложному вопросу о звукорядах африканской музыки — специалисты спорят о них уже не одно десятилетие.

Звукоряд есть система тонов, расположенных в порядке постепенного изменения их высоты. В европейской музыке имеются два основных звукоряда: мажорный и минорный; минорный звукоряд существует в трех разновидностях. Каждый звукоряд опирается на тонику, или *опорный тон*. До — тоника звукорядов *До мажора* или *до минора*; ре — то-

ника *Ре мажора* или *ре минора* и т. д. Из тонов звукоряда и строятся мелодии. Эти гаммы являются *диатоническими*, то есть они состоят из комбинаций полутонов (полутон — интервал между двумя соседними клавишами на фортепиано) и тонов (тон — интервал, образуемый суммой двух полутонов).

Однако в европейской музыке, особенно в народной, есть и другие звукоряды. Определенную их группу мы называем пентатоническими (сюда относятся пятиступенные гаммы). Существует много видов пентатоники. Пентатонические звукоряды распространены во многих музыкальных культурах. Из всех видов пентатоники чаще других встречается такая, которая образуется на основе диатонической гаммы без IV и VII ступеней: например, До мажорная пентатоника состоит из звуков *до, ре, ми, соль, ля*. Этот звукоряд широко используется не только африканцами, он является основным в шотландской и ирландской народной музыке, в музыке американских индейцев, в музыкальном фольклоре Китая, Японии, Таиланда, он был характерен для погибших древних цивилизаций Мексики, Перу и других регионов. Изучение древнейших инструментов позволяет установить, что он был известен еще в 2800 г. до н. э. (Интересно отметить, что пентатонике можно получить на черных клавишах обычного фортепиано; пользуясь ими, вы можете подобрать мелодии, построенные на этом звукоряде.) Столь широкое распространение пентатоники наводит на мысль о том, что она имеет фундаментальное значение.

И это действительно так. Музыка не есть нечто случайное, эфемерное. Многие ее принципы связаны с физическими законами, и пентатоника подтверждает это. Она, как и краски художника, — творение природы. Интересно, что в пентатонике нет полутонов, характерных для диатонического лада, она содержит лишь целые тоны или более широкие интервалы. Трудно судить об истинном положении вещей, но, по всей вероятности, в различных культурах мира пентатоника прочно вошла в практику на более ранних стадиях развития музыкальной системы, чем другие звукоряды, например европейский диатонический звукоряд или индийские лады.

Как бы там ни было, но африканская музыка, и особенно музыка Западной Африки, откуда большей частью вывозили рабов в Новый Свет, по-видимому, всячески избегает полутонов, без которых не может обойтись европейская музыка. При анализе десяти песен (главным образом западноафриканских), записанных А. М. Джонсом, я установил, что движение по полутонам здесь используется крайне редко. В девяти из десяти песен полутоновых сопряжений звуков нет вообще; в десятой песне шесть раз встречается построение с переходом от *си* к *до*. Но и эти редкие полутоновые переходы только кажущиеся, так как, если верить Джонсу, полутон в африканской музыке всегда расширен (например, до трех четвертей тона) за счет незначительного повышения верхнего звука или понижения нижнего.

Джонс обнаружил, что в Африке весьма распространен еще один звукоряд, который он назвал «эквигептатоническим». Подобно нашей диатонической гамме, это семиступенный звукоряд, но вместо привычных нам полутонов и тонов он разделен на интервалы, которые больше полутона, но меньше целого тона. (Естественно, для нашего слуха эти

звуки душераздирающе фальшивы.) И здесь вновь наблюдается «избегание» полутонов, которое, как я готов предположить, является принципом не только африканской фольклорной музыки, но и многих других музыкальных культур мира.

Африканский музыкальный стиль обладает рядом особенностей, которые впоследствии проявились в музыке США. Одна из них — широчайшее распространение приема «вопрос — ответ», когда один инструмент или певец отвечает другому. Обычно ведущий певец исполняет одну-две фразы, а хор отвечает ему, как это показано в следующем примере:

Leader. Give flesh to the hyenas at daybreak.  
Chorus. Oh, the broad spears.  
Leader. The spear of the sultan is the broadest.  
Chorus. Oh, the broad spears.  
Leader. I behold thee now — I desire to see none other.  
Chorus. Oh, the broad spears.  
Leader. My horse is as tall as a high wall.  
Chorus. Oh, the broad spears.

[Солист. Дайте мясо гиенам на рассвете.  
Хор. О, мощные копья!  
Солист. Копье вождя — самое мощное.  
Хор. О, мощные копья!  
Солист. Я смотрю на тебя сейчас и не хочу видеть другого.  
Хор. О, мощные копья!  
Солист. Моя лошадь ростом с высокую стену.  
Хор. О, мощные копья!]

Очевидно, данный вид респонсорного пения мог сложиться различными путями. Не исключено, что ответ хора мог служить передышкой для солиста и давал ему время продумать следующую фразу, но, несомненно, его основная функция состояла в том, чтобы вовлечь в пение всю группу.

Другая важная особенность африканской музыки — тяготение к нечеткому, грубоватому тембру звучания; в джазе он получил название дёрти-тон («нечистый» тон). В отличие от нас африканцы в пении не стремятся к идеально чистому, точному интонированию. У них не принято расточать комплименты друг другу по поводу приятного голоса. С помощью различных приемов они достигают большой насыщенности, динамичности звука. Они используют в пении резкие гортанные и вибрирующие звуки; иногда пение перемежается восклицаниями и выкриками. В некоторых регионах популярно фальцетное пение, а также пение в декламационной манере. Эрнест Борнеман писал: «Когда мы хотим выделить слово, мы повышаем голос, другими словами, повышаем высоту тона. Но в тех африканских языках, где изменение высоты слога может придать всему слову иное значение, у вас остается одна возможность эмфатического выделения: *тембр*. Вы можете акцентировать слог, изменив *окраску* тона, способ *звукоизвлечения* или характер *вibrato*». В этом состоит еще одно свидетельство тесной связи музыки и речи у африканцев.

Различные средства динамизации тембра применяются и в инструментальной музыке. Африканское «ручное фортепиано», которое пред-

ставляет собой несколько пластин, закрепленных на резонаторе специальной формы, часто снабжают металлическими язычками, вибрирующими при каждом звуке. На барабан часто вешают бусы или раковины, которые дребезжат при ударе. Наряду с отказом от «чистых тембров» для африканской музыки характерны также звуки с неопределенной или неустойчивой высотой. Вообще, точность воспроизведения фиксированной высоты звука для африканца не имеет того значения, какое придает ей музыкант европейской традиции. Как правило, первый звук фразы африканец исполняет со скольжением интонации вверх, а в последней допускает резкое понижение высоты тона, что европейцем воспринимается как детонирование.

Еще одна особенность африканской музыки, проявившаяся в джазе, связана с тенденцией к повторению какого-либо раздела песни в течение длительного времени, до тех пор пока солист или исполнитель на первом барабане не решает перейти к другому разделу или модели. Кроме того, последний звук предыдущего раздела является первым в последующем построении, в связи с чем напрашивается ассоциация со змеей, которая как бы заглатывает свой хвост. Значение этого приема выходит за рамки собственно музыкальной традиции. В большинстве африканских культур экстатическое состояние или состояние транса участвующих является обязательным условием религиозной церемонии. Обычно человек приходит в такое состояние, танцуя несколько часов подряд в сопровождении непрерывного потока музыки. Африканцы считают, что в человека в состоянии транса вселяется божество или дух и тем самым он очищается от грехов. Ученые до сих пор спорят о том, как человек приходит в такое состояние и остается ли он при этом в сознании. Но в любом случае несомненно, что достижение экстатического состояния едва ли возможно без продолжительного однообразного музыкального сопровождения.

Форма музыкального произведения европейского типа обычно имеет определенную архитектуру и драматургию. Она, как правило, содержит построение в четыре, восемь, шестнадцать и более тактов. Маленькие построения объединяются в большие, те в свою очередь — в еще более крупные. Отдельные части повторяются, и форма произведения разворачивается в процессе чередования напряжений и спадов. Этот процесс направлен к общей кульминации и завершению. Данный тип музыки, использующий разнообразные средства выразительности, был бы совершенно непригоден для приведения человека в экстатическое состояние: для этой цели нужна музыкальная структура, предполагающая непрерывное повторение материала без смены настроения.

Эта связь африканской музыки с экстатическим состоянием, с одной стороны, и пентатоникой и мобильной интонацией — с другой, отразилась позднее в джазе. Внимательный человек без труда заметит, что тенденция к полному погружению в музыку, которая обычно сочетается с продолжительным и нередко требующим атлетической выносливости танцем, свойственна всем видам американской музыки, имеющим африканские истоки, таким, как джаз, рок, госпел-сонг, свинг.

И это далеко не единственная общая черта африканской и американской музыкальных культур. Пентатоника не так уж противоположна нашему диатоническому звукоряду, с давних пор она используется,

в частности, в шотландском и ирландском музыкальном фольклоре. Ритмические контрасты, хотя и в простейших формах, находят применение в европейской музыке уже на протяжении многих веков; полиритмия нидерландской школы Окегема и Обрехта весьма сложна, что может подтвердить любой музыкант, пытавшийся исполнять их произведения. Но различия между африканской и европейской музыкой существуют, и они значительны. Остается вопрос, как эти различия ужились друг с другом в новом удивительном музыкальном явлении, которое мы называем джазом.

## НА АМЕРИКАНСКОЙ ЗЕМЛЕ

У негров, попадавших в Новый Свет, не было ничего, кроме лохмотьев. Некоторым позволялось брать с собой музыкальные инструменты. Смертность среди рабов во время так называемого среднего перехода из Африки в Америку была огромной, и многие работорговцы считали, что музыка может поддержать в неграх дух и угасающие жизненные силы. Но большая часть негров прибывала в Америку, не имея при себе ровным счетом ничего.

Однако работорговцы не могли отобрать у черного раба то, что он хранил в душе. У негров был свой язык, свои традиции, свой жизненный уклад; и им приходилось изменить их, приспособить к новым условиям.

Это касалось не только языка, обычаев, религии, но и музыки. Оставалось только то, что могло выжить, а что не могло — изменялось, часто до неузнаваемости. В течение многих лет ведется дискуссия об африканских рудиментах в музыке американских негров. Одни исследователи рассматривают джаз, блюз, спиричуэл и т. п. как преимущественно африканские явления. Другие настаивают на том, что африканские элементы растворились в европейской музыке, являющейся составной частью новой, доминирующей культуры. Но спор этот не касается сути. А суть состоит в том, что американским неграм-рабам удалось создать свою собственную культуру, которая во многих отношениях отличалась от культуры белых, в чьей среде она развивалась. Эту идею высказал Херберт Г. Гутман в своем исследовании «Негритянская семья во времена рабства и свободы» [35]. Так, Гутман пишет, что, если среди белых браки между двоюродными братьями и сестрами были обычным делом, то в негритянской среде они практически не встречались. У негров сложилась своя этика взаимоотношения полов, которую они не заимствовали в культуре белых, а создали сами, исходя из условий своего существования. Точно таким же образом их музыкальная практика, соприкасаясь с музыкой белых, во многих аспектах отличалась от нее. Эта мысль чрезвычайно важна. Мы слишком долго рассматривали негритянскую музыкальную культуру раннего периода отрывочно, по частям — другими словами, мы открывали для себя поочередно негритянскую трудовую песню, спиричуэл, филдхоллер, стрит-край и т. д. Но мы не понимали, что разнообразные жанры негритянской музыки основаны на одних и тех же принципах и художественных приемах, позволявших американским неграм создавать любые необходимые им музыкальные формы. Примерно так же, как в европейской музыке: соната Бетховена, эстрадная мелодия Ричарда Роджерса и бытовая песня хотя и различны по эмоциональному содержанию, но все исполняют одни и те же звукоорудия, тональности и систему метроритмики.

Нам необходимо найти точное название для этой музыки. К сожалению, самое удобное — «музыка американских негров» (black-american music) — используется в очень широком значении, включающем в себя все жанры, от спиричуэлов до авангардного джаза. Первые исследователи употребляли термин «музыка рабов» (slave music), но он едва ли применим к периоду после Гражданской войны, и поэтому, я думаю, нам придется прибегнуть к названию «народная музыка американских негров» (black-american folk music), несмотря на его ограниченность.

Эта музыка рождалась постепенно. Первое время негры в Америке продолжали, насколько это было возможно, исполнять понятную им африканскую музыку. Но на Юге барабаны и духовые инструменты были почти повсеместно запрещены — рабовладельцы боялись, что негры с их помощью будут передавать сигналы к восстанию. (Музыковед Дина Дж. Эпстайн убеждена, что именно запрещение барабанов и духовых инструментов предопределило широкое распространение банджо, единственного современного инструмента, имеющего африканское происхождение [22].) Но на Севере, где рабов, а следовательно, и опасений по поводу возможных восстаний, было меньше, неграм позволяли устраивать фестивали музыки и танца, во многом похожие на их африканские прообразы.

Самым известным из них был «Пинкстер» («Троицын день»), получивший название по известному церковному празднику. Фестиваль «Пинкстер» продолжался несколько дней подряд, а иногда и целую неделю. Сотни негров собирались на открытой, специально оборудованной площадке. Те, кто мог себе это позволить, наряжались в маскарадные костюмы — это могла быть английская военная форма или смесь диковинных нарядов, собранных отовсюду. Из музыкальных инструментов были барабаны африканского типа, набор идиофонов, сделанных из костей, ракушек или дерева по африканским образцам, и, возможно, какие-то европейские инструменты типа флейты или скрипки. Произносились речи; выбирался руководитель или король фестиваля; и день за днем продолжались танцы, нередко доводившие участников до экстаза. Эти фестивали, очевидно, были по природе своей африканскими, но приспособленными к новым условиям. Несмотря на запрещение барабанов, фестивали устраивались и на Юге, прежде всего в Новом Орлеане, где они, по крайней мере до 1851 года, проходили каждое воскресенье на знаменитой Конго-Сквер. В Новом Орлеане неграм разрешали устраивать празднества, и это позволяло сохранять старые африканские музыкальные традиции.

Но большинство фестивалей не пережило XVIII век, да и огромное число негров, работавших на южных плантациях, не имело возможности попасть на них. Без организованных обрядовых форм африканская музыка не могла существовать, поэтому старая музыкальная традиция постепенно угасала. В течение XVII и XVIII веков многие негры, а возможно, и большая часть их, нередко соприкасались с европейской музыкой. Негры, посещавшие церковь, постепенно усваивали европейскую манеру пения. Другие учились играть на самодельных инструментах европейского типа, подражая окружавшим их белым. С течением времени европейская музыкальная практика оказывала все большее и



большее влияние на старую африканскую традицию; начался процесс синтеза двух музыкальных культур, на основе которого и возник музыкальный фольклор американских негров.

Трудовая песня была основной формой негритянской музыки. Любопытно, что у европейцев не было устойчивой традиции трудовых песен. Широкое распространение получили групповые матросские песни, которые задавали ритм таким операциям, как выбирание канатов или поворот кабестана, но монотонные работы: обработка земли, жатва, стрижка овец — выполнялись без музыкального сопровождения. Следовательно, в этой области негры не столкнулись с местной культурной традицией и поэтому могли свободно использовать собственную африканскую музыку. Белые хозяева обычно не возражали: для них пение негра означало, что он доволен жизнью. От такого негра меньше неприятностей. Но сами негры считали, что песня придавала им силы, помогала выдержать изнурительную, каторжную работу. Таким образом, трудовая песня стала важнейшим носителем негритянской музыкальной традиции и позволила сохранить ее вплоть до начала нашего века, когда ручной труд стал вытесняться машинным.

Трудовые песни были бесконечно разнообразными по назначению, стилю и содержанию. Например, песни, звучавшие на массовых сборищах, когда «всем миром» лущили кукурузу, были просто развлечением, облегчавшим труд. Вот как описывает такое событие Льюис Пейн (XIX век):

«Фермер привозит с поля кукурузные початки и сыпает их в груды длиной до двадцати род, шириной до двадцати футов и высотой в десять футов... Обычно выбирается лунный вечер. Всем окрестным молодым дамам и джентльменам фермер рассыпает „приглашения“, прося их прийти вместе со своими рабами — требуется немало людей, чтобы вылущить такую гору початков... Гости начинают собираться с наступлением сумерек, и вскоре их слышно со всех сторон — они идут, распевая негритянские песни. Когда все в сборе, хозяин предлагает: „Вы можете вместе лущить кукурузу до одиннадцати часов или же разделить на группы и устроить соревнование“. Обычно принимается второй вариант. Каждая из соревнующихся сторон выбирает из рабов по два лучших певца, которые садятся на груды и поют, а остальные подпевают им хором».

В таких случаях песни просто создавали у работающих хорошее настроение. Но чаще ритм песен был связан с характером самой работы. «Sold Off to Georgy» — типичная песня, приспособленная к ритму гребли. Она была записана молодым балтиморцем Джеймсом Хангерфордом в 1832 году:

Solo. Farewell, fellow servants  
Chorus. Oho, oho  
Solo. I'm gwine way to leabe you  
Chorus. Oho, oho  
Solo. I'm gwine to leabe de ole country  
Chorus. Oho, oho  
Solo. I'm sold off to Georgy  
Chorus. Oho, oho

[Соло. Прощайте, друзья по неволе.  
Хор. Охо, охо!  
Соло. Я скоро расстанусь с вами.  
Хор. Охо, охо!  
Соло. Я скоро покину родимый край!

Хор. Охо, охо!  
Соло. Я продан в Джорджию.  
Хор. Охо, охо! (англ. искаж.).

Слова трудовых песен могли быть и не связаны с выполняемой работой. В них могло рассказываться о гребле или лушении кукурузы, но чаще всего они выражали то, что было у певца на душе: его жизненные тяготы, религиозные представления, отношение к хозяину и т. п. Нередко текст был насмешливым или даже издевательским, что соответствовало африканской традиции. Хангерфорд с удивлением отмечал, что гребцы в своей песне подтрунивали над семьей белых, которую они везли, дразнили молодых красоток, высмеивали их причуды.

Особое место трудовой песни в музыке рабов объясняется тем простым фактом, что именно труд занимал большую часть времени в жизни раба. Но наибольшее внимание исследователей выпало на долю так называемых спиричуэлов. В колониальный период если негр и посещал церковь, то это была церковь для белых. Музыка, исполнявшаяся там, была достаточно примитивной. Рядовой прихожанин XVII века почти не умел читать, а уж о знании нотной грамоты и говорить не приходится. В то время священник или кто-либо другой выкрикивал собравшимся очередную строку гимна, пока паства допевала предыдущую строку. Сборник церковных гимнов обычно не был представлен в нотной записи, и гимны пелись на те мелодии, которые были знакомы прихожанам. Такое положение вещей не располагало к благозвучию, и пение ранних конгрегаций чаще всего было фальшивым, монотонным и резким по звучанию. Но каким бы оно ни было, негры принимали в нем участие, по крайней мере на Севере.

Попытка создать новую нацию расколола Север и Юг, по-разному смотревших на проблему рабства. На угрозу уничтожения рабовладения Юг ответил усилением жестокости по отношению к неграм. Усилилась сегрегация, вследствие которой негров все чаще не допускали в церковь. Они в свою очередь не протестовали, устав быть второсортными гражданами в храме божьем, и приблизительно с начала XIX века стали появляться самостоятельные негритянские церкви. Церкви эти, естественно, не могли обойтись без музыки. Сначала черные прихожане без изменений приняли церковные гимны белых, особенно методистские гимны Джона Уэсли. Но с течением времени уменьшалось влияние культуры белых, и музыкальная традиция, развивавшаяся главным образом в трудовых песнях, стала проникать и в церковное пение. Трудно установить сколько-нибудь точное время, но, скорее всего, этот процесс начался в первом десятилетии XIX века, вскоре после образования негритянских церквей, и к 1850 году он уже закончился. Так церковная музыка вбирала в себя черты музыкального фольклора американских негров.

В то же время в религии белых набирало силу евангелистское движение, известное под названием «второе пробуждение». Это движение основывалось на идее возврата к религиозной практике, более эмоциональной, чем официальная, которая существовала в XVIII веке. Характерной особенностью этого движения были собрания верующих, которые обычно проходили под открытым небом, в поле или в лесу, и длились несколько дней подряд. Рядом ставились палатки. Ночью

место собрания превращалось в безбрежное море костров. Сотни и сотни молящихся собирались перед импровизированной кафедрой и целыми часами, а часто и всю ночь напролет слушали страстные проповеди и пели пламенные гимны. Кульминацией этих церемоний были эмоциональные «просветления» молящихся, которые с криком или стенаниями просили о спасении души и благословении церкви. Нередко члены конгрегации впадали в состояние транса.

Эти молитвенные собрания во многом походили на африканские культовые обряды, поэтому неудивительно, что негры очень скоро стали в них участвовать. Вначале они приходили на религиозные собрания белых, устраивая свои стоянки по соседству с их лагерями. Когда же традиция таких собраний у белых стала угасать, негры продолжали ей следовать, поскольку многие из них в начале XIX века еще хранили в памяти детские впечатления о культовых ритуалах в Африке.

Я далек от того, чтобы рассматривать здесь все особенности религиозной практики американских негров; но один элемент культового церемониала требует особого внимания: я имею в виду так называемый ринг-шаут — род танца, сопровождавшего пение спиричуэлов. Вот известное описание такого танца из журнала «Нейшн»:

«По окончании официальной церемонии скамьи отодвигаются к стенам, и все прихожане — старые и молодые, мужчины и женщины, франтоватые юноши и экзотически одетые сельскохозяйственные рабочие (женщины большей частью в красных косынках и коротких юбках, мальчишки в рваных рубашках и отцовских брюках), босоногие девушки — встают посредине помещения и с первыми звуками спиричуэла начинают двигаться вслед за ведущим по кругу. Их ноги почти не отрываются от пола, движение происходит как бы рывками, подстегиваемое возгласами ведущего (шаутера). Состояние возбуждения участников постепенно нарастает до такой степени, что вскоре по их телам бегут струйки пота. Обычно танцуют молча, но иногда танцоры подхватывают припев спиричуэла и даже исполняют всю песню целиком. Группа из лучших певцов и уставших танцоров чаще всего стоит в стороне, и их пение служит „базой" остальным. Поют они, хлопая в ладоши или ударяя руками по коленям».

Спиричуэлы, которые были неотъемлемой частью негритянских религиозных церемоний и которые нам известны уже в «облагороженном» виде, составляют важнейшую часть американского песенного наследия. Первоначально они строились на принципе «вопрос — ответ», и слова их были, как правило, связаны с каким-либо библейским сюжетом или с эпизодом из жизни чернокожих рабов. Вот типичный пример:

I know moon-rise, I know star-rise  
Lay dis body down.  
I walk in de moonlight, I walk in de starlight  
To lay dis body down.  
I walk in de graveyard, I'll walk through de graveyard  
To lay dis body down.  
I'll lie in de grave and stretch out my arms;  
Lay dis body down...

[Я знаю, как восходит луна, я знаю, как восходят звезды.  
Опустите это тело в могилу.  
Я иду в лунном свете, я иду под звездами,  
Чтобы опустить это тело в могилу.  
Я пойду на кладбище, я пройду через кладбище,  
Чтобы опустить это тело в могилу.  
Я лягу в могилу и вытяну руки вдоль тела;  
Опустите это тело в могилу... (англ. искаж.)]

Церковные и трудовые песни составляли важнейшую часть музыки рабов, но никоим образом не исчерпывали ее. Негр, верный традициям, насыщал свою жизнь музыкой во всех случаях, когда это было возможно. Исследователи часто обращали внимание на такие жанры музыкального фольклора, как филд-край, или холлер:

«Неожиданно один [из рабов] издал такой звук, какого мне не доводилось слышать ранее, — громкий, протяжный, мелодичный крик. Голос то поднимался, то опускался, то срывался на фальцет; он звенел в ясном ночном холодном воздухе как призыв горна. Как только первый закончил мелодию, ее подхватил второй, третий, а потом хором еще несколько человек».

В чем именно состояла функция холлера, трудно сказать. Некоторые комментаторы считают, что с их помощью рабы «давали выход своим чувствам», но это утверждение мало что объясняет. По описанию видно, что они имели четко выраженную вопросо-ответную форму, из чего можно заключить, что негры таким образом приободряли друг друга; но по другим свидетельствам можно предположить, что иногда негр исполнял их сам для себя, не рассчитывая на ответ. Не исключено, что они служили сигналами, предупреждавшими о приближении надсмотрщика или о том, что где-то поблизости появились белые люди. Но точно мы этого не знаем. С чисто музыкальной точки зрения холлер представлял собой свободную по ритмике фразу из нескольких звуков, довольно неустойчивых по высоте.

Заслуживают упоминания и песни уличных торговцев — стрит-край. Петь легче, чем кричать, и еще в 50-е годы нашего века я слышал, как белые уличные торговцы распевали на улицах Нью-Йорка. Эйлин Саутерн в своей книге «Музыка американских негров» [83] приводит такую песню уличной торговли клубникой:

I live four miles out of town,  
I am going to glory;  
My straw berries are sweet and sound,  
I am going to glory;  
I fotched them four miles on my head,  
I am going to glory...

[Я живу в четырех милях от города,  
Я иду к славе;  
Моя клубника вкусна и спела,  
Я иду к славе;  
Я несла ее четыре мили на голове,  
Я иду к славе...].

И это еще не все. У негров были игровые песни для детей и взрослых. После Гражданской войны, когда дела о правонарушениях негров стали рассматривать суды, а не сами рабовладельцы, возникли многочисленные песни каторжан, большая часть которых сочинялась и исполнялась в традициях трудовой песни. Были популярны и сатирические песни. Негры пели о «блюстителях порядка» — надсмотрщиках, наблюдавших за поведением негров; о бегстве на свободу — это обычно выражалось в библейских метафорах, например, об исходе иудеев из египетского плена.

Необходимо подчеркнуть, что музыка американских негров в XIX

веке, подобно музыке африканских племен, была преимущественно прикладной, функциональной. Конечно, какая-то ее часть просто доставляла негру эстетическое наслаждение, но в основном она была связана с какой-либо деятельностью — работой, богослужением, танцем. Даже в холлере сохранена африканская традиция перехода от речи к пению в моменты наивысшего эмоционального подъема. Более того, как и ранее в Африке, темы для песен негр находил в своей повседневной жизни — работа, хозяин, религиозный праздник, надсмотрщик, одиночество, смерть. Слова песни могли быть и не связаны с переживаемым событием: песни религиозного содержания могли исполняться во время работы или же их пели солдаты-негры на привале вокруг костра. Главная функция песенных текстов состояла в том, чтобы выразить отношение негра к той или иной стороне своей жизни.

Мы гораздо больше знаем о текстах негритянской песни XIX века, чем о ее музыке — что, впрочем, не удивительно. Слова можно записать, а вот с музыкой, как это стали понимать уже в XIX веке, дело обстоит сложнее.

После Гражданской войны несколько белых музыкантов, главным образом северян, заинтересовались фольклором негров-южан. С этого времени, можно сказать, и начинается изучение музыки американских негров. Стали появляться сборники негритянских песен; самыми значительными из них были «Песни рабов Соединенных Штатов» Уильяма Фрэнсиса Аллена, Чарлза Пикарда Уора и Люси МакКим Гаррисон (1867) [3] и «Песни рабов с островов Джорджии» [67], собранные за несколько десятилетий, начиная с 1909 г., Лидией Пэрриш. Эти и другие исследователи не раз указывали, что им было чрезвычайно трудно записать негритянскую музыку с помощью европейской нотации. Люси МакКим Гаррисон пишет:

«Выразить истинный характер этих негритянских баллад только с помощью нот и музыкальных знаков очень трудно. Записать нотами причудливые горловые звуки и необычные ритмические эффекты, нерегулярно возникающие в разных голосах, почти так же невозможно, как попытаться зафиксировать на бумаге пение птиц или мелодии олововой арфы».

Томас П. Феннер пишет в предисловии к сборнику «Песни плантаций» [27]: «Часто используются звуки, для обозначения которых у нас нет музыкальных знаков». А Лидия Пэрриш говорит, что наша система нотной записи непригодна для интерпретации традиционной негритянской музыки.

Трудности были связаны главным образом с тем, что в пении черных американцев сохранялось много африканских традиций. Высота звука оказалась менее устойчивой, чем в европейском пении, при переходе от одного тона к другому часто использовалось глиссандирование. Мелодическая линия приобретала особый колорит за счет неожиданно возникающих фальцетных звуков, хрипловатых горловых тембров и похожих на мелизмы вибрирующих тонов в опорных точках мелодии. Эти наблюдения, в большинстве своем любительские, подтверждаются в работе «Фонофотография фольклорной музыки», опубликованной Милтоном Метфесселом в 1928 году [57], в которой негритянское пение сравнивается с европейским. Метфессел и его коллеги

работали с приборами, которые «фотографировали» звук и обеспечивали возможность весьма точного исследования отдельных тонов. Метфессел пишет, что «негр во многих случаях сознательно берет звук не сразу, а начинает плавно подходить к нему снизу... Негр проявляет интерес к определенным мелодическим украшениям и ритмическим приемам...». Автор отмечает также, что вибрато у негров характеризуется большой частотой, широтой и учащенностью и что в конце фраз, где певец берет дыхание, интонация резко понижается, иногда на целый тон.

Все эти приемы — глиссандо, неожиданные фальцеты, каскады мелизмов — свойственны африканской музыке; у негров они передавались из поколения в поколение и в той или иной степени сохранились в их пении вплоть до XX века, особенно в таких изолированных регионах, как острова Джорджии, описанные Лидией Пэрриш. Но как я уже говорил раньше, важно понять, что речь идет не просто о наложении африканских традиций на европейскую музыку, с которой негры познакомились в США. Негритянская музыка была поистине замечательным сплавом африканской и европейской музыкальных культур. Мы можем говорить не только о совокупном использовании принципов и методов, принадлежащих обеим культурам, но и новом качестве их интерпретации.

В музыкальном фольклоре американских негров можно выделить три основные особенности. Первая касается ритмики и заключается в попытке приспособить африканские перекрестные ритмы к европейской системе. В одном современном исследовании говорится: «Одна из отличительных черт песен, исполняемых неграми-гребцами, состоит в том, что их поют с небольшим ритмическим запаздыванием...». Есть и много других свидетельств о том, что мелодии поются «не в ритме». Поскольку мы не располагаем точными нотациями, мы не можем судить наверняка, как эти певцы обращались с ритмом. Правда, существуют записи народной музыки американских негров, сделанные в XX веке (большой частью в 30—40-х годах) Джоном и Аленом Ломаксами, и по этим записям, по исследованиям Гаррисон, Пэрриш и других, а также на основании того, что мы знаем сегодня о джазе, можно сделать достаточно четкие выводы о ритмической организации негритянской музыки того времени. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что исполнители песен нарушали основную метрическую схему, достигая, по крайней мере в некоторых мелодиях, значительной ритмической свободы. Фраза могла начинаться не на одной из основных долей или строго между двумя долями, как это принято в практике европейского синкопирования, а в любом месте, независимо от тактовой сетки; остальные звуки музыкальной фразы могли исполняться одинаково, независимо от граунд-бита и метра.

Рассмотрим в качестве примера запись известной мелодии «**Rock Me Julie**»:



Это ритмический хаос, мешанина, и мне кажется, что здесь мы имеем дело с попыткой музыканта нотировать аритмичную мелодию, не укладываемую в тактовую сетку.

Возможно, что во многих случаях такие «аритмичные» мелодические фрагменты представляют собой грубое, приблизительное воспроизведение типично африканской полиритмической модели типа «3 на 2». В фольклорном архиве Библиотеки конгресса США есть запись замечательной игровой песни «**Old Uncle Rabbit**», в которой один ребенок поет трехдольные фразы, а другой отвечает ему двухдольными, — ни один ребенок, воспитанный на европейской музыкальной традиции, не сможет спеть это без специальной подготовки. Не исключено также, что эти ритмические модели типа «3 на 2» исполнялись не абсолютно ровно, а с небольшим смещением среднего звука в трехзвучной группе. Мы увидим в дальнейшем, что по мере развития джаза такая ритмическая фигура



встречается вновь и вновь. Она имеет основополагающее значение в африканской музыке, регтайме и джазе; естественно, мы находим ее и в нотных транскрипциях музыкального фольклора американских негров. Например, Лидия Пэрриш приводит запись песни «**Rockah Mh Moomba**», которую она услышала от человека, научившегося этой песне у Даблина Скриббина, уроженца Африки. В восьми из двенадцати тактов песни встречается вышеприведенная традиционная ритмическая фигура или два ее варианта:



В другой песне, которую приводит Пэрриш в своей книге, — в погребальном плаче «**Moonlight, Starlight**» — основной является ритмическая фигура



Ее может воспроизвести только опытный музыкант.

Нотации музыки американских негров пестрят такими вариантами модели «3 на 2». Очевидно, что они заимствованы из африканской музыки, для которой очень типичны. Но какими бы ни были варианты модели «3 на 2», из нотных записей и тех фонограмм, которыми мы располагаем, ясно, что данные мелодии, по крайней мере частично, были «аритмичными» — другими словами, свободными от тактовой схемы, подчеркиваемой хлопками в ладоши, притопыванием, взмахами весел,

ударами топоров или молотов работающих. И здесь мы вновь сталкиваемся с синтезом. В своем пении американские негры не воссоздавали систему перекрестных ритмов, существующих в музыке африканских барабанов, а, используя только сам принцип перекрестной ритмики, нашли новый способ его воплощения путем смещения мелодии относительно метрической пульсации, которая лишь формально служит ей поддержкой. Этот принцип стал основополагающим в джазе. Далее мы увидим, как один стиль джаза сменялся другим, но исполнители всегда находили способ смещать мелодические линии относительно метрической основы. «Аритмичные» мелодии были характерны для джаза с самого начала. Позднее музыканты бопа ввели в практику метрические сдвиги, при которых в мелодии акцентировались вторая и четвертая доли такта, в то время как ритм-группа играла с акцентами на первую и третью доли. Впоследствии они вообще разрушили метрическую основу, используя фразы протяженностью в три и пять тактов или менее такта вопреки обычной четырехдольной схеме. Еще позднее Джон Колтрейн и его последователи стали противопоставлять модальные мелодические структуры метрически акцентированным аккордам или выдержанным басовым звукам, постоянно выходя за рамки привычных гармонических оборотов. Как бы это ни выражалось — гармонически, ритмически или метрически, но фразировка мелодии, независимая от устойчивой основы сопровождения, была главным принципом джаза во все периоды его развития. А истоки этого явления следует искать в музыке американских негров, разработавших свои способы воссоздания того ощущения, которое достигалось с помощью перекрестных ритмов в африканской музыке.

Вторая важная особенность афроамериканского музыкального фольклора XIX века заключается в своеобразной трактовке звукорядов. В этой области мы чувствуем себя увереннее, поскольку с основами звуковысотной организации европейцы знакомы лучше, чем африканцы. Естественно, что во многих негритянских песнях встречается пентатоника, широко распространенная в музыке разных народов мира. В некоторых песнях используется обычный европейский диатонический звукоряд. Встречаются также «усеченные» варианты звукорядов обоих указанных типов: например, песня «**Sold Off to Georgy**», записанная Хангерфордом, построена на четырехступенной шкале: *ля, до, ре, ми* (возможно, здесь мы имеем дело с пентатоникой, в которой опущена ступень *соль*).

Но вопрос о звукорядах этим не исчерпывается. Исследователи не раз отмечали трудности записи негритянской музыки с помощью европейской нотации. Феннер пишет, что определенные звуки «в таких песнях, как "**Great Camp Meeting**", "**Hard Trials**" и др., он записывал приблизительно как пониженную VII ступень... На самом деле эти звуки имеют изменчивую высоту, варьируемую в зависимости от настроения певца» [27].

Окончательную ясность в этот вопрос внес на рубеже XIX—XX веков замечательный музыковед Генри Эдвард Кребил. Он писал: «Мисс Милдред Дж. Хилл из Луисвилла, которой я обязан несколькими весьма интересными песнями в моей коллекции — она их сама слышала от старой негритянки-рабыни из графства Бойль в штате Кентукки, —



скрупулезно отметила все отклонения от правильной интонации, и, изучая эти песни, я пришел к выводу, что негры склонны к интонационным отклонениям не только на VII, но и на III ступени» [50]. Подтверждение этого наблюдения мы снова находим у Метфессела, работавшего с фонофотографическим прибором. В одной из рассмотренных песен, «**I Got a Muly**», он обнаружил, что III ступень не относится ни к минорному, ни к мажорному звукорядам и что соответствующие звуки группируются в интервале между III ступенью минора и III ступенью мажора. Результирующий тон он назвал «нейтральной III ступенью», указав, что в музыке, которую он исследовал, встречается множество подобных тонов [57].

Незначительное понижение III и VII ступеней диатонического звукоряда позволяет обойтись без полутонов, которых избегает и западноафриканская музыка. И снова мы видим синтез, воссоздание африканского принципа в новых условиях. Африканская музыка отказывается от полутонов, используя пентатонику и другие звукоряды, в которых нет этих интервалов. В пении американских негров, конечно, тоже преобладает пентатоника, но в процессе все более широкого освоения европейского диатонического звукоряда негры стали немного понижать III и VII ступени, чтобы исключить полутоновые интервалы. Сам принцип сохранился, но способ достижения результата — иной, и в африканской музыке он встречался лишь эпизодически.

Третья важная особенность музыкального фольклора американских негров — специфическая практика колорирования мелодии за счет применения горловых тонов, шумовых призвуков, фальцета, широкого вибрато и мелизмов. Эти приемы были заимствованы непосредственно из африканской музыкальной традиции и почти не претерпели изменений, но, как легко заметит каждый любитель джаза, со временем они проникли и в инструментальную музыку. Наконец, африканская музыка не знала настоящей гармонии. Певец, конечно, мог вступить на тот или иной интервал выше или ниже большинства поющих, но это не было гармонизацией мелодии в европейском смысле.

Совершенно очевидно, что на протяжении почти трех веков неграм в Америке удалось сохранить чрезвычайно много от африканской культуры. Ричард А. Уотерман пишет:

«Есть две причины, обусловившие влияние африканских элементов на стилистику американской музыки. Во-первых, группы американских негров были достаточно однородны в плане культурных традиций, что особенно проявилось во внутригрупповой солидарности. Почти всегда это гарантировало сохранение любых ценностей, не противоречащих традициям господствующей евроамериканской культуры. Во-вторых, африканская и европейская музыка не настолько различны, чтобы исключить образование синкретических форм. Это и позволило сохранить некоторые черты африканского музыкального стиля в рамках музыкальных традиций Нового Света, хотя они и не соответствовали общепринятым нормам» [93].

Как я уже говорил, предложенный мной обзор музыки американских негров раннего периода носит достаточно умозрительный характер, но можно с уверенностью утверждать, что негры создали новую музыкальную традицию. Это была не просто европейская музыка с некоторыми африканскими вкраплениями и не ее искаженный вариант, который, по мнению многих исследователей, возник якобы из-за

неспособности негров правильно воспроизводить европейскую музыку. Негритянская музыка, конечно, была вначале не столь богатой, как музыкальные культуры, из которых она развилась, что вполне понятно, поскольку в Америке доступ негров к музыкальным инструментам был ограничен, да и времени на музицирование у них оставалось немного. Но музыка эта была выразительной и хорошо служила негритянскому населению. Именно благодаря ей рождались спиричуэлы, негритянские трудовые, игровые и каторжные песни.

Негры едва ли могли игнорировать музыку белых, и некоторые из них приобщались к ней с самых первых дней существования страны. Прежде всего негры знакомились с танцевальной музыкой белых, роль которой в жизни Америки XVIII века была очень важна. Танцы были основным развлечением для всех социальных слоев населения. Поэтому спрос на музыкантов любой квалификации был очень велик. Хотя в некоторых состоятельных семьях были клавесины и клавикорды, клавишные инструменты того времени обладали слишком слабым звучанием, чтобы сопровождать танцы. В состав обычного танцевального оркестра входили ударные, поперечная и продольная флейты, труба или горн и, что очень важно, скрипка. Часто скрипач играл один. (Современные кантри-группы — прямые потомки тех давних танцевальных оркестров.)

Многочисленные документальные подтверждения того, что обстоятельства заставляли негров учиться этой музыке, можно найти у Эйлин Саутерн [83]. Иногда рабовладельцы, чтобы всегда иметь под рукой музыкантов для сопровождения танцев, сами покупали неграм скрипки и барабаны. Многие свободные негры в поисках надежного источника заработка обучались европейской музыке самостоятельно, изготавливая для себя скрипки и барабаны из доступных материалов. К концу XVIII века в США сформировалась категория профессиональных негров-музыкантов (как свободных, так и рабов), которые смотрели на музыкальную карьеру как на божью благодать, освобождавшую их от изнурительного труда на плантациях. Саутерн приводит десятки объявлений о беглых рабах или продаже негров, в которых упоминаются их музыкальные способности. Вот одно из них от 6 августа 1767 года, опубликованное в виргинской «Газетт»:

«Продается молодой красивый негр 18—20 лет; обладает всеми необходимыми навыками вежливого и расторопного слуги; побывал во многих частях света... Играет на валторне... Недавно вернулся из Лондона, имеет два новых костюма и собственный музыкальный инструмент, покупатель может приобрести его вместе с этим инструментом».

Сейчас мы рассматриваем ту часть музыкального наследия негров, в которой африканская традиция сталкивалась с весьма сильной местной культурой. В негритянских трудовых песнях смогли сохраниться многие африканские элементы, поскольку аналогичных песен у белых не было. Но танцевальной музыки у белого населения было предостаточно, и негры учились ее исполнять. Закономерно, что здесь традиции белых постепенно одержали верх, причем даже в той танцевальной музыке, которую негры играли сами для себя. Здесь мы снова можем обратиться к наблюдениям Хангерфорда. На одной из плантаций, которые он посетил, жил негр по имени Дядюшка Порринджер — домашний слуга и

скрипач, игравший на танцах как для белых, так и для негров; и в описании Хангерфорда нет и намек на то, что стиль его игры был разным в каждой из этих ситуаций. Хангерфорд описывает котильон, который танцевали белые под аккомпанемент дядюшки Порринджера и еще одного раба, которого одолжили у соседей:

«При первых звуках музыки все присутствующие оживились. Кавалеры бросились искать дам, большей частью уже заранее ангажированных. Мальчишки, которые недавно вышли из-за стола и группками разбрелись по берегу ручья или по лесу, теперь возвращались. Девушки, гулявшие в близлежащей роще, также поспешили к лужайке на берегу ручья, отведенной для танцев. Негры, мужчины и женщины, прислуживающие своим хозяевам и хозяйкам, подошли настолько близко, насколько позволяли установленные у них правила поведения в среде белых... Отовсюду слышался смех и веселые шутки — явный признак хорошего настроения».

Это был, конечно, танец белых, но негры наверняка пытались имитировать его, а, возможно, иногда в какой-то степени и пародировали. Именно отсюда произошел кэйкуок, танец, в котором и вычурные наряды, и нарочито важная походка, и немые сценки с приподниманием шляп и помахиванием тростями носили гротескный характер. С точки зрения белых, в кэйкуоке отразилось стремление невежественных негров к соперничеству с господами; и хотя, по-видимому, отчасти так оно и было, негры, вне всякого сомнения, видели в кэйкуоке и способ осмеять заносчивость белых.

И белые, и сами негры умение играть на музыкальных инструментах расценивали как несомненное достоинство, а рабовладельцы иногда поощряли игру музыкально одаренных негров. Как негры учились музыке — вопрос другой. Э. Саутерн считает, что их, возможно, никто не обучал, что играть они учились самостоятельно. Одним из известных негритянских музыкантов того времени был Ньюпорт Гарднер, родившийся в 1746 году. Человек явно высокоодаренный, он сначала самостоятельно выучился читать по-английски, а потом овладел и нотной грамотой. В возрасте 45 лет он купил себе у рабовладельца вольную — скорее всего, на те деньги, которые он заработал как учитель пения, — и открыл музыкальную школу. Другой знаменитый негритянский музыкант, Фрэнк Джонсон (род. в 1792 году), был известен как один из лучших исполнителей своего времени на трубе и валторне.

Примеры Гарднера и Джонсона говорят о том, что негры занимались не только танцевальной музыкой. Элизабет Тейлор Гринфилд (1808—1876), родители которой были рабами, концертировала в США как певица. Десятки негров сочиняли музыку, и некоторые из них стали весьма именитыми композиторами, среди них можно назвать таких, как Сэмюэль Снаер, Эдмунд Деде и Ричард Ламберт. В Новом Орлеане существовал негритянский симфонический оркестр, а обычных негритянских оркестров было превеликое множество. В Нью-Йорке в негритянском театре «Эфрикен Гроув» регулярно ставились балеты и пьесы самых разных жанров.

Но особенно высоко ценились негры в военных оркестрах. Художник Роберт Эндрю Паркер, знаток военных реалий, отмечал, что, по крайней мере с начала XIX века, во многих европейских армиях, особенно в Германии, Австро-Венгрии и Франции, музыканты военных оркестров были неграми. И не в силу своей музыкальной одаренности, а из-за

цвета кожи. Согласно традиции, если обычные военнослужащие носили красные мундиры с белой отделкой, то музыкантов одевали в белые униформы, отделка которых была красной. Точно так же если кавалеристы носили черные кивера, восседали на вороных лошадях, то кивера и лошади музыкантов были белыми. И вероятно, по аналогии кому-то пришла в голову мысль, что если у солдат белые лица, то музыкантам подобает иметь черные. Эту традицию восприняли и в Америке, и она существовала еще во время первой мировой войны, когда превосходные негритянские оркестры имелись как во французской, так и в американской армиях. Когда эти квалифицированные музыканты увольнялись из армии, они часто сами создавали оркестры, игравшие на парадах, в концертах или же для собственного удовольствия. Таким образом, начиная с XVIII века традиционные негритянские духовые оркестры были всегда популярны в Новом Свете.

К середине XIX столетия негры в Америке успели проявить себя в двух различных музыкальных областях: в собственном фольклоре и, в меньшей степени, в сфере традиционной европейской музыки, представленной в культуре белых американцев. Около 1850 г. стало развиваться третье музыкальное направление на негритянской основе — так называемая «псевдоневольничья» музыка, сыгравшая значительную роль в развитии американской музыкальной культуры.

Белое население Америки почти на всем протяжении истории страны относилось к негритянской субкультуре с интересом, а подчас и с симпатией. Воздействие негритянской субкультуры на белое население США с 40-х годов прошлого века, а возможно, и ранее приобрело более или менее устойчивый характер, хотя при этом непрерывно менялись предпочтения белых американцев — когда-то были популярны кун-сонги, затем песни плантаций, менестрели, регтайм, блюзы, псевдоджаз 1920-х годов, буги-вуги и, наконец, современный соул.

В XIX веке очень важной формой распространения негритянской музыки был театр менестрелей, так называемый минстрел-шоу. По мнению Роберта К. Толла [90], спектакли с участием артистов, загримированных под негров, устраивались еще в колониальные времена. Однако лишь в 40-е годы XIX века минстрел-шоу становится сложившейся формой музыкального театра. К середине XIX века менестрельные группы наводнили всю страну, их представления стали одной из главных форм американского популярного искусства. Все участники представления были белыми, но гримировались под негров; представление включало в себя шутки, песни и скетчи на темы жизни негров на плантациях. Негра обычно изображали карикатурным простаком, который любит развлечения и смешно подражает своим господам, но было много и сентиментальных эпизодов — разлучение возлюбленных жестоким хозяином, смерть преданного слуги, — которые вызывали у аудитории слезы сострадания и умиления. С возрастанием напряженности в общественной жизни перед Гражданской войной в менестрельных представлениях, которые тогда шли главным образом на Севере (центром менестрельной эстрады долгое время был Нью-Йорк), стали пропагандироваться идеи северян, но после окончания Гражданской войны на сцене вновь появляются комические «негритянские» персонажи. Музыка для менестрельных представлений сочиняли глав-

ным образом белые. По замыслу она должна была представлять собой типично негритянскую музыку, но в действительности это были обычные эстрадные песенки, кое-где разукрашенные острыми ритмами.

Закономерно, что идея показа в менестрельном театре реальной негритянской жизни способствовала возникновению чернокожих менестрелей. Действительно, кто мог быть более негром, чем сам негр? Первая негритянская менестрельная группа была образована в 1855 г., и постепенно спектакли с участием негров стали доминировать в этом жанре. Содержание представлений почти не менялось, и иногда негров даже дополнительно гримировали, чтобы они больше походили на традиционного менестрельного персонажа. Эта волна негритянской менестрельной эстрады вызвала к жизни особую профессию — черного энтертейнера (эстрадного актера-музыканта). Чтобы получить работу в минстрел-шоу, негры становились певцами, танцорами и комиками. Некоторые из них добились большой известности. Негритянский актер Джеймс Блэнд написал несколько популярнейших в США песен, среди них «**Carry Me Back to Old Virginny**» и «**Oh, Dem Golden Slippers**». На менестрельной эстраде начинали свой творческий путь У. К. Хэнди, Берт Уильямс, Эрнест Хоган и две величайшие исполнительницы классического блюза — Гертруда Ма Рэйни и Бесси Смит. Жизнь негритянских менестрелей, конечно, была нелегкой. Платили им, как правило, меньше, чем их белым коллегам; нередко случалось, что белые антрепренеры их просто обманывали; во время гастролей им было трудно устроиться на ночлег; подчас они подвергались нападениям белых расистов. Но тем не менее для большинства негров попасть на коммерческую эстраду было большой удачей.

Хотя менестрельное представление можно увидеть еще и сегодня, на рубеже веков оно уже перестало быть популярным массовым зрелищем. Из него, однако, развилась другая форма массового искусства — варьете, или водевиль. Негры быстро освоились и в этой сфере и вновь заняли ведущее место в эстраде; достаточно упомянуть таких звезд, как Берт Уильямс, Билл „Боджанглс" Робинсон, Этель Уотерс, Сэмми Дэвис-мл. и Редд Фокс.

Наряду с менестрельными театрами существовали, правда на более скромном уровне, негритянские хоровые ансамбли, исполнявшие традиционную религиозную музыку негров. Первым и самым известным из таких ансамблей был хор «**Fisk Jubilee Singers**», который в 1871 году совершил турне по США, с целью сбора средств на строительство университета Фиска. Успех гастролей был сенсационным, у хора появилось много последователей. Репертуар, исполнявшийся коллективами такого рода, был в основном связан с негритянской духовной музыкой, но в расчете на белых слушателей в значительной мере европеизированной. Сам процесс европеизации был неизбежен: как только эта музыка с целью ее издания и распространения записывалась средствами европейской нотации, сразу же исчезали изменчивость интонации и метро-ритмические конфликты. Спиричуэлы наших дней имеют мало общего с негритянской духовной музыкой, от которой они произошли.

Кроме менестрельного театра, хорового спиричуэла и других жанров популярной музыки, во второй половине XIX века возникла еще одна ее разновидность, к которой лучше подходит название «псевдонегри-

тянская» музыка. Она в равной степени была детищем и негров, и белых. Хотя некоторые композиторы, например Дж. Блэнд и Р. Милбэрн, автор песни «**Listen to the Mocking Bird**», были неграми, очень много такой музыки сочинялось белыми. Каким бы ни был цвет кожи этих композиторов, они работали преимущественно для белой аудитории, и создаваемая ими музыка была в основе своей музыкой белых с незначительными вкраплениями элементов негритянского фольклора. Эти вкрапления, о которых еще будет сказано, связаны с тенденцией к употреблению, если выразиться на языке европейской теории, плагальных гармоний, к чрезмерно частому использованию VI ступени (*ля* в *До мажоре*) и синкопирования, якобы воспроизводящего перекрестные ритмы негритянской музыки. Возможно, некоторые чернокожие исполнители и следовали чисто фольклорным традициям. Руперт Хьюз, посетивший Нью-Йорк в конце XIX века, писал о странной манере Эрнеста Хогана, который «небрежно обращался с тональностью и играл не в ритме». Но большей частью музыка, особенно в исполнении белых, носила европеизированный характер.

Приток негров в сферу популярной музыки и презрительное отношение белых к негру-артисту, который в их глазах занимал на социальной лестнице положение чуть выше проститутки, привели к тому, что музыка стала негритянской профессией. Разумеется, не исключительно негритянской, как, например, профессия проводников на железных дорогах, но тем не менее негров на музыкальной эстраде появилось непропорционально много. По данным Херберта Гутмана [35], в 1905 г. из 5267 негров, живших в нью-йоркских районах Сан-Хуан-Хиллз и Тендерлойн, 119 были музыкантами или актерами, то есть каждый двадцатый из взрослых мужчин. В 1925 году из 10 585 взрослых негров приблизительно один из тридцати был музыкантом; для сравнения скажу, что официантов и портных среди того же числа негров было в два раза меньше. Данные 1905 года свидетельствуют о том, что среди итальянцев, имевших свои прочные музыкальные традиции, музыкантов было втрое меньше, а среди евреев их не было совсем.

Итак, мы видим, что к 1890 г. американские негры в самых широких масштабах занимались разнообразной музыкальной деятельностью. Харри Бёрли, Уилл Марион Кук и другие писали музыку в европейских классических традициях. Берт Уильямс, У. К. Хэнди и многие другие музыканты играли в менестрельных шоу и варьете. Миллионы безвестных негров пели в церквах. И в какой-то момент из всего этого возникла новая музыкальная форма, которая вот уже почти целое столетие продолжает оказывать глубочайшее влияние на музыку всего мира. Это был блюз.

## БЛЮЗ

Эволюция блюза, вероятно, никогда не получит исчерпывающего освещения. Первые звукозаписи блюзов были сделаны только в начале 1920-х годов, когда этот вид негритянской музыки уже сформировался. Где, когда и как он возник — неизвестно. Насколько я знаю, термин блюз в литературе XIX века, посвященной негритянской музыке, не встречается, нет в ней и описания музыкальных произведений, скольконибудь похожих на блюз. Остается лишь строить предположения. (Сам термин мог возникнуть из словосочетания *the blue devils* — уныние, меланхолия, хандра, восходящего к елизаветинским временам.)

Принято считать, что блюз развился из спиричуэла, поскольку оба они по характеру «грустные». На самом деле спиричуэлы нередко бывают радостными, а блюзы в целом печальны, хотя подчас и они не лишены юмора и фривольных намеков. Наиболее вероятно, что блюз возник в русле общей музыкальной традиции, которая лежала в основе таких жанров, как трудовая песня с ее разновидностями и спиричуэл.

Особенно важную роль играл такой вид трудовой песни, как уорк-сонг. Для него была характерна вопросо-ответная форма: ведущий исполнял строку, а остальные отвечали короткой фразой (иногда это был всего один слог), причем ответ совпадал со взмахом весла или ударом молота. Эта фраза звучала в очень медленном темпе: ведь взмахнуть топором, опустить молот на рельсовый костыль, сделать гребок веслом, потянуть якорную цепь человек может не чаще, чем раз в две-три секунды, а то и еще медленнее. В песне лесорубов **«Looky, Looky Yonder»** в исполнении Ледбелли удары топора воспроизводятся с интервалом в четыре секунды. Ведущий поет свою мелодию в более быстром темпе, и каждая строка песни заполняет промежуток между размеренными ударами. Слова песни импровизировались солистом и были связаны с определенным кругом тем: несправедливость хозяев или работодателей, превратности любви, характер десятника или капитана, изнурительный труд, тоска по дому, тяготы кочевой жизни и т. п. Это еще раз подтверждает, что блюз произошел от трудовой песни: по своей тематике он гораздо ближе к уорк-сонгу, чем к спиричуэлу.

Мелодика трудовой песни подчинена ритму самой работы: иначе говоря, удары топора или молота были фактором, определяющим длительность каждой вокальной фразы. Иногда эти фразы группировались попарно, образуя подобие куплета, в котором вторая строка завершала мысль, содержащуюся в первой. Примером может служить известная песня каторжан:

Leader. I wonder what's the matter.  
Workers. Oh-o, Lawd.

Leader. I wonder what's the matter with my long time here.  
[Солист. Хотел бы знать почему.  
Работающие. О-о, Господи.  
Солист. Да, хотел бы знать, почему я здесь так долго.]

В иных случаях текст песни связан лишь с одной темой или содержит рассказ, как в следующей песне молотобойцев:

Well, God told Norah [Noah].  
You is a-going in the timber.  
You argue some Bible.  
Well, Norah got worried.  
What you want with the timber?  
Won't you build me a ark, sir?

[И повелел Бог Ною.  
Иди в лес.  
Ты подтвердишь сказанное в Библии.  
И Ной забеспокоился.  
Что мне делать в лесу?  
Ты построишь мне ковчег.]

В других случаях слова песни могли быть связаны непосредственно с выполняемой работой, как, например, в песне рабочих, выгружающих рельсы:

Walk to the car, steady yourself.  
Head high!  
Throw it away!  
That's just right.  
Go back and get another one.

[Подойди к вагону, держись ровнее.  
Выше голову!  
Бросай подальше!  
Вот так, хорошо!  
Возвращайся и бери следующий.]

В этих песнях было много речитации, пение могло переходить в диалог, крик, могло исполняться фальцетом, и нередко вокальная tessitura была ограничена двумя-тремя тонами. Мелодия, однако, строилась на звукорядах, содержащих особые лабильные тоны — о ф ф - п и т ч, характерные для всего негритянского музыкального фольклора.

Многие из тех, кто пел трудовые песни, жили в лагерях лесорубов или в палаточных городках строителей железных дорог, где в свободное время заняться было нечем. И естественно, что по вечерам люди пели. Я уже говорил, что многие негритянские песни могли исполняться в самых разных условиях; одни и те же песни звучали на хлопковых плантациях и в церквах, в военных лагерях и на судоверфях. В свободные часы негру в первую очередь вспоминались трудовые песни, и он их пел. И где-то каким-то образом из них родился блюз — новый, более совершенный вид музыки, призванный рассказать о чувствах и чаяниях трудящихся — мужчин или женщин.

Трудно сказать, когда это произошло. Некоторые исследователи считают, что блюз сложился еще в XIX веке, но доказательств у них



нет никаких. Как я уже говорил, в литературе XIX века нет описаний чего-либо, похожего на блюз. Сам термин впервые встречается в печати только в 1912 году, когда были опубликованы мемфисские и далласские блюзы («**Memphis Blues**» и «**Dallas Blues**»). Ма Рэйни, одна из первых известных нам великих исполнительниц блюзов, родилась в 1886 г. и в детстве, должно быть, слышала какие-то старые формы блюза. Единственное, что мы можем утверждать, — это то, что блюз как особый музыкальный жанр, видимо, сложился на основе некоторых форм негритянского трудового фольклора (и прежде всего уорк-сонга) в 80—90-х годах прошлого века и что процесс этот завершился к 1910 году.

К счастью, и после того, как блюз обрел свою классическую форму, некоторые певцы старшего поколения еще долго продолжали исполнять более архаические его варианты. Несколько таких певцов были записаны на пластинки в 20-х и даже в 30-х годах нашего века. Записанная ими музыка получила название кантри-блюза, и, поскольку по форме он свободнее, чем современный блюз, можно предположить, что он относится к более ранней стадии эволюции этого жанра и является промежуточной формой между уорк-сонгом и классическим блюзом, окончательно сформировавшимся около 1920 года.

Как и в современном блюзе, строфа в этих ранних блюзах состояла из трех равных частей, каждая из которых содержала одну стихотворную строку. Обычно, хотя и не обязательно, вторая строка повторяла первую, а третья завершала строфу, что нередко встречается и в трудовой песне:

If you see me comin', heist your window high;  
If you see me comin', heist your window high.  
If you see me goin', hang your head and cry.

[Как увидишь, что я иду, открой окно пошире;  
Как увидишь, что я иду, открой окно пошире.  
Как увидишь, что я ухожу, склони голову и плачь].

За каждой из этих строк следовал ответ — короткая инструментальная вставка — филл. Сам певец играл эту вставку на банджо или гитаре, аккомпанирующие музыканты — на фортепиано или на духовых инструментах, а при исполнении современного блюза филл играет весь оркестр, как, например, это делает оркестр Каунта Бейси. В развитом блюзе, с его четкой формой, каждый из этих небольших разделов представлял собой четырехтакт, причем вокальная строка занимала два или два с половиной такта, а инструментальная вставка — все остальное время. Но в ранних блюзах исполнитель по своему желанию мог продолжить одну строку сколь угодно долго. Чаще всего в конце первой части он добавлял лишний такт. Реже такт или несколько долей добавлялись в конце второго раздела. И наконец, последний раздел обычно удлинялся на две доли или даже больше.

Подчас довольно трудно установить, каким был размер такта (в прямом смысле) при исполнении этих ранних блюзов. Представляется, что естественным для них был не идеальный четырехчетвертной размер, а такой такт, первая половина которого шла в

более быстром темпе, а остальная его часть — медленнее. Этот принцип восходит к трудовой песне или, возможно, к перекрестной ритмике. Очень интересный пример представляет собой запись популярного блюза «**Joe Turner No. Two**» в исполнении „Биг Билла“ Брунзи, который, по его мнению, пели еще в 1890 году. Куплет песни, в которой много речитатива, расширен до шестнадцати тактов, поскольку Брунзи дополняет его развернутыми инструментальными вставками. Но важнее то, что гитарная фигура, выполняющая роль «ответа», начинается на две доли раньше времени, и это приводит к неожиданным смещениям всей метрической структуры музыки. Излишне напоминать, что такое отношение к метроритму полностью противоречит европейской практике, тогда как в африканской музыке оно является основополагающим. Во всяком случае, ясно, что ранние блюзы не имели устойчивого метра и определенной тактовой структуры — это указывает на их происхождение от гораздо более свободных форм афроамериканской музыки, подобных трудовой песне.

Однако самое существенное в блюзах — это мелодика. С самого начала блюзовые мелодии чаще всего строились на звукорядах негритянской народной музыки. Определяющее значение в них имеют офф-питч-тоны, пришедшие из африканской практики и впоследствии получившие название *blue notes* («блюзовые тоны»). С ними связано немало недоразумений. Часто их принимали за обычные минорную III и минорную VII ступени (*ми-бемоль* и *си-бемоль* в тональности *До мажор*), типичные для европейской гармонии. Так считал сам У. К. Хэнди, а в 50-е годы этому заблуждению поддались музыканты, представляющие целое направление негритянского джаза, известное как фанки. В действительности блюзовые тоны есть не что иное, как те самые лабильные тоны, которые обнаружил Кребил и которые пришли непосредственно из африканской музыки. Необходимо твердо усвоить, что они не принадлежат ни к мажору (*ми*), ни к минору (*ми-бемоль*). Их нельзя точно воспроизвести на фортепиано, так как они не совпадают с клавишами. Теоретически их нельзя сыграть на таких духовых инструментах с клапанной механикой, как труба и кларнет, или струнных, имеющих лады на грифе, наподобие гитары и банджо, поскольку для всех них характерна фиксированная высота звуков. Но практически эти лабильные тоны могут извлекаться на любых инструментах, кроме клавишных и ксилофонообразных.

Не каждый тон в гамме может быть блюзовым. В джазовой практике считается вполне допустимым брать звук чуть ниже и затем плавно «входить» в него; возможно также — хотя этот прием встречается реже — понижение высоты звука в его конечной фазе. Однако настоящий блюзовый тон — это не просто понижение или повышение ступени диатонического звукоряда, а самостоятельный звук, занимающий определенное место в звукоряде. А именно: блюзовые тоны заменяют III и VII ступени обычной диатонической гаммы (*ми* и *си* в *До мажоре*). Я хочу, чтобы меня поняли правильно: исполнители ранних блюзов не понижали звуки произвольно. Они руководствовались устоявшимися нормами, требующими использования „блюзовой“ VII и „блюзовой“ III ступеней вместо III и VII ступеней обычной диатоники. Это не значит, что обычные минорные и мажорные III и VII ступени не приме-

нялись. Они использовались, но очень экономно. В основном диатонические III и VII ступени замещались „блюзовыми“.

Среди исследователей джаза идут споры о существовании еще одного блюзового тона — „блюзовой“ V ступени. Одни говорят, что она есть, другие отрицают это. „Блюзовая“ V ступень действительно существует, но ведет себя совсем не так, как другие блюзовые тоны. Она часто используется вместо диатонической или натуральной V ступени как проходящий звук. V ступень всегда будет натуральной, если она является заключительным или опорным тоном фразы. Следовательно, если V ступень встречается в середине фразы как относительно второстепенный проходящий тон по отношению к другим, то она может стать „блюзовой“; если же она становится заключительным тоном фразы, то есть принадлежит к основным звукам, подчиняющим себе другие, то это всегда обычная натуральная V ступень. „Блюзовая“ V ступень не имеет ничего общего с так называемой уменьшенной квинтой, характерной для стиля бибоп. Пониженная квинта всегда была обычным хроматическим звуком, который можно сыграть на фортепиано, например, *соль-бемоль* в тональности *До мажор* и который пришел в джаз наряду с другими хроматизмами стиля в период бопа.

Эти блюзовые тоны не имеют точно фиксированной высоты в отличие от диатонических ступеней и проявляют тенденцию к перемещению то вверх, то немного вниз. Уинтроп Сарджент в своей книге **«Jazz: Hot and Hybrid»** [77], которая остается одной из лучших работ о джазе, пишет, что „блюзовая“ VII ступень несколько более устойчива, чем „блюзовая“ III, и я готов с ним согласиться.

Наибольший интерес представляет характер использования „блюзовых“ тонов в мелодиях блюзов. Нередко первая из трех фраз блюза начинается на протянутой, ярко выраженной „блюзовой“ VII ступени, с последующим переходом к V ступени либо к тонике через „блюзовую“ V или „блюзовую“ III. Вторая фраза сходна с первой, но ее начальным звуком может быть верхняя тоника. Третья фраза может начинаться атакой „блюзовой“ VII ступени, но чаще эта стандартная формула нарушается и фраза начинается на какой-нибудь другой ступени. Заканчивается третья фраза, как правило, тоникой. Схема эта находит широкое применение, но она далеко не единственная. В других случаях мелодия начинается с V ступени, с последующим движением через „блюзовую“ V и „блюзовую“ III ступени вниз к тонике, что особенно характерно для Бесси Смит. Еще одна мелодическая формула, типичная для Билли Холидей, начинается „блюзовой“ III ступенью с дальнейшим плавным нисходящим движением к V ступени через „блюзовую“ VII.

Обобщения, конечно, нужно делать осторожно. Сказанное отнюдь не является правилом, а относится только к наиболее характерным типам блюзовой мелодики. Но некоторые обобщения вполне закономерны. Во-первых, блюзовым мелодиям свойственно скорее нисходящее, чем восходящее движение. Во-вторых, они часто начинаются блюзовым тоном. И наконец, отчасти как следствие первого и второго, в блюзе выразительная кульминация приходится на начало фразы. Такое строение мелодии не характерно для европейской музыкальной практики, отличающейся волнообразным мелодическим движением, отсутствием не-

диатонических блюзовых тонов и достижением кульминации преимущественно в конце, а не в начале фразы.

С точки зрения западной музыки в блюзе роль гармонии ничтожна. Со времен Баха европейская музыка основывается на двух ладах — мажорном и минорном. Основное и принципиальное различие между ними связано с III ступенью, которая может быть высокой (мажорной) или низкой (минорной). В блюзе находит применение не мажорная и не минорная, а своя особая, „блюзовая“ III ступень. У блюзового певца диатонический звукоряд может быть использован в полном объеме, подчас он даже заменяет „блюзовые“ III и VII ступени диатоническими III и VII ступенями. Но подлинный блюз может обходиться только тоникой, „блюзовой“ III, „блюзовой“ V, натуральной V и „блюзовой“ VII, и я полагаю, что эти тоны и составляют основу блюзового звукоряда.

И последнее, что я хочу сказать об этих ранних блюзах, — то, что обычно они завершались минорной VII ступенью, входившей в заключительный аккорд гитары или фортепиано либо являвшейся последним звуком короткого каденционного мелодического оборота. Эта особенность также не имеет аналогов в европейской музыке.

Среди исполнителей старых кантри-блюзов выделяются двое: „Блайнд Лемон“ Джефферсон и Хадди Ледбеттер, более известный как Ледбелли. Джефферсон родился слепым в 1897 году на ферме близ Уортхэма (штат Техас), в сотне миль южнее Далласа. Подобно многим слепым неграм того времени, он стал зарабатывать себе на жизнь музыкой. В ранней юности он играл на вечеринках и танцах у местных фермеров, а когда ему исполнилось двадцать лет, он был уже в Далласе, выступал в увеселительных заведениях, барах, на частных танцевальных вечерах. Спустя какое-то время он, как и большинство других негритянских музыкантов, стал разъезжать по южным штатам. В конце концов его заметила фирма грамзаписи «Ragamount Record Company»; в 1926—1929 годах она выпустила около восьмидесяти его пластинок, которые пользовались широкой популярностью у негритянского населения. Джефферсон умер молодым при неизвестных обстоятельствах, примерно в 1930 году.

Как ни парадоксально, но Ледбелли, самый значительный из преемников Джефферсона, был старше его. Ледбелли родился в начале 80-х годов XIX века и начал выступать в пятнадцать лет. Около 1910 года попал в Даллас и стал поводырем слепого Джефферсона. В 1934 году пение Ледбелли привлекло внимание Джона Ломакса, который привез его в Нью-Йорк, взял к себе шофером и стал записывать его песни. Позднее Ледбелли начал концерттировать и играть в ночных клубах. В 1949 году его пригласили выступить в Париже. Ледбелли умер в декабре 1949 года, будучи уже довольно известным музыкантом.

Джефферсон и Ледбелли были самыми популярными из многих исполнителей кантри-блюзов. Несколько десятков таких певцов мы можем сегодня услышать на пластинках, записанных в 20-е и 30-е годы. Созданные ими образцы блюза стали подтверждением того, что блюз — это один из самых долговечных и привлекательных музыкальных жанров XX века. Подобно сонету, блюз отличается ла-

коничностью и законченностью, он способен возбудить в каждом из нас непосредственные эмоциональные переживания. Его сложившаяся гармоническая основа — традиционная последовательность тоники, субдоминанты и доминанты — была и остается главенствующей и в европейской гармонии: на ней построено бесчисленное множество музыкальных произведений. Три раздела блюзовой формы можно соотнести с тремя частями классической драмы, т. е. началом, серединой и концом, согласно формуле Аристотеля. Сочетание принципов европейской и африканской мелодики придает блюзу особую окраску, которая ранним исследователям часто давала повод говорить, что они слышат в блюзе «крик истерзанной негритянской души». Нет ничего удивительного в том, что джазовые музыканты вновь и вновь возвращаются к этому маленькому чуду. Вот уже почти сто лет они очарованы блюзом, этим неиссякаемым источником вдохновения.

## СКОТТ ДЖОПЛИН И РЕГТАЙМОВАЯ ЛИХОРАДКА

Блюз был и до сих пор остается краеугольным камнем джаза. Но не меньшую роль в становлении раннего джаза сыграл регтайм — другой вид негритянской музыки, который развился примерно в то же время, что и блюз.

Найти первооснову регтайма ничуть не легче, чем проследить становление блюза. К счастью, мы располагаем хорошей публикацией «Все они играли регтайм», которая написана известным специалистом по джазу Руди Блешем и Харриет Джейнис [8]. Авторы вели исследования главным образом в 40-е годы нашего века, когда некоторые из исполнителей раннего регтайма были еще живы, и, следовательно, могли получить информацию о периоде расцвета этого жанра из первых рук. Однако предьстория регтайма остается для нас неясной.

Хотя регтайм исполнялся чуть ли не на всех существующих инструментах, а также многими ансамблями и оркестрами, в основе своей это фортепианная музыка. Истоки регтайма связаны с попытками американских негров XVIII и XIX столетий имитировать те перекрестные ритмы, которые лежали в основе африканской музыки. Как мы уже видели, следующая ритмическая фигура довольно часто встречается в музыкальном фольклоре американских негров:



Эта же фигура присутствует во всей западноафриканской музыке, она лежит в основе ритмики регтайма и является традиционной для джаза. В популярной музыке она впервые появляется в 1843 году в песне «**Old Dan Tucker**», и каждый американец узнает ее по первым трем нотам песни «**Turkey in the Straw**». Фактически это разновидность формулы «3 на 2», столь существенной в западноафриканской ритмике. В европейской практике каждый звук этой ритмической формулы приходится точно на одну из основных метрических долей. Африканцы, с их более тонким, чем у европейцев, чувством ритма, не всегда исполняют эти звуки одинаково. Именно с этим мы и сталкиваемся в данном случае: фигура из трех нот в двухдольном (или четырехдольном) размере исполняется так, что средняя нота звучит в два раза дольше, чем первая и третья.

Белые музыканты и негры, воспитанные в европейской музыкальной традиции, пользуясь привычными понятиями, принимали регтайм за синкопирование. Термин синкопирование применяется к отдельным звукам или ритмическим фигурам, которые начинаются между долями или же построены так, что их главные тоны приходятся на промежутки между долями. В короткой формуле, о которой шла речь,

хотя последняя нота фигуры и начинается на второй половине доли, синкопирование воспринимается нами на средней ноте, между ритмическими акцентами. Синкопирование часто встречается в произведениях классической музыки: синкопами, например, изобилует «Искусство фуги» И. С. Баха. Читатель может ощутить синкопирование при ходьбе, делая между каждым шагом хлопок в ладоши.

Но синкопирование — это прием европейский, а не африканский. То, что европейские музыканты считали синкопированием, на самом деле было перекрестным ритмом. Тоны воспроизводились не точно между ритмическими акцентами, а чуть раньше или же чуть позже. Общий эффект состоял в том, что мелодия как бы сдвигалась относительно тактовой схемы и метра и развевывалась независимо от них.

Блеш и Джейнис приводят слова одного из исполнителей регтайма Уолтера Гулда, по прозвищу „Одноногая тень" („**One Leg Shadow**"), родившегося в 1875 году: «Старик Сэм Мур играл в стиле регинг кадрили и польки еще тогда, когда меня не было на свете... А сам он родился задолго до [Гражданской] войны». Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что к 1870 году, а скорее всего и раньше, музыканты Джесс Пикетт, Сэм Гордон, Сэмми Юим, Джек „Беа", Уилли Джозеф и десятки других, чьи имена сейчас забыты, уже играли пьесы, в которых рег-фигуры, выполняемые правой рукой, накладывались на некоторые из опорных басов левой руки.

Эти исполнители много путешествовали. Как правило, это были любители и полупрофессионалы — умеющие петь и играть на банджо. Они развлекали по вечерам своих товарищей по работе на судноверфях или на строительстве железных дорог. Но были и профессионалы, которые, подобно У. К. Хэнди, колесили по стране вместе с менестрельными или водевильными труппами. Некоторые из них устраивались работать на речных пароходах, старых колесных посудинах, поскольку на них для привлечения пассажиров часто имелись оркестры. Элитой среди них считались пианисты, прозванные «профессорами», которые кочевали по увеселительным заведениям, игорным домам, салунам, клубам в гетто больших городов, развлекавая весьма пеструю в расовом отношении публику.

Среди этих музыкантов царил дух братства. Правда, это не значит, что они не конкурировали друг с другом. Джелли Ролл Мортон рассказал историю — она приводится Блешем и Джейнис — о том, как он пришел в один из салунов Сент-Луиса, в котором собрались местные пианисты. Там его никто не знал, но, когда он признался, что играет, ему предложили сесть к инструменту и показать свои способности.

«На фортепиано лежало много нот, — вспоминает Д ж е л л и , — и меня спросили, играю ли я по нотам; я ответил, что немного. Мне тотчас дали несколько трудных пьес, но для меня они все были простыми, потому что я уже знал их. Когда я сыграл все, что мне дали, принесли пьесы Скотта Джоплина; я знал их наизусть и с легкостью исполнил. А потом мне предложили пьесу «**Poet and Peasant**». В Сент-Луисе в то время считалось, что если пианист может правильно сыграть «**Poet and Peasant**», то он — настоящий мастер. Я знал эту вещь не первый год, и, когда передо мной оказались ноты, я стал внимательно изучать их, как будто видел впервые, хотя в свое время мне пришлось потратить

месяца два на разучивание. Я стал играть и, когда дошел до конца страницы, никак не мог перевернуть ее, потому что в данном месте нужно было играть очень быстро. В это время мистер Мэтьюз выхватил стоящие передо мной ноты и сказал: „Черт возьми, с этим парнем лучше не тягаться, он любому даст сто очков вперед“».

Такие соревнования проходили в дружеской атмосфере. Музыканты поддерживали друг друга, раскрывали секреты своего мастерства, знакомили друзей-соперников со своими лучшими мелодиями. При этом младшие всегда могли рассчитывать на помощь старших, более искушенных музыкантов.

Не следует забывать о том, что подготовка негритянских музыкантов до самого последнего времени не имела ничего общего со строго разработанной системой музыкального образования, обычной для культуры белых. Дж. Х. Квабена Нкетиа, один из ведущих специалистов по африканской музыке, говорит, что в Африке нет музыкальных учебных заведений в традиционном смысле этого слова, поскольку считается, что в основе успеха лежат природные данные и личное трудолюбие... [63]. Большую роль играет и социальный опыт. Участие в музыкальной жизни важнее формального обучения. Такое отношение к музыкальному образованию, усвоенное неграми еще в Африке, продолжало определять их поведение в этой области и в Новом Свете. Учащийся, получающий европейское музыкальное образование, пытается так овладеть инструментом, чтобы формально уметь сыграть любое музыкальное произведение, с которым он в будущем столкнется. Негритянский музыкант относился к игре на инструменте совсем по-иному: он начинал с усвоения тех приемов или мелодий, которые ему нравились. Негр овладевал только той техникой, которая ему была необходима для исполнения любимых им вещей. Если белый трубач, например, мог играть гаммы во всех тональностях, то музыкант-негр осваивал новую тональность только тогда, когда встречался с пьесой, написанной именно в этой тональности.

Такой подход к музыкальному обучению оказал огромное влияние на развитие джаза. Многие стороны джаза трудноуловимы и едва ли могут быть описаны на бумаге или объяснены в привычных терминах. Система традиционного музыкального образования не в состоянии охватить существенные особенности джаза; единственный выход для обучающегося джазмена — это слушать джаз, а затем стараться его воспроизвести. Если бы первые исполнители джаза имели европейское музыкальное образование, то развитие джазовой музыки пошло бы совсем по иному пути. Кроме того, неформальное обучение воспитывало в джазмене потребность самовыражения. Начинающий музыкант не привыкал к бесконечным повторениям одного и того же материала — по большей части скучных упражнений, — который предлагался педагогом, а отбирал те пассажи, те фрагменты мелодий, те пьесы, которые ему хотелось исполнять, и таким образом вырабатывал необходимую технику. Он мог сосредоточиться на темпе, на особенностях звучания, на определенных типах гармоний; но, что бы он ни делал, это всегда отражало его собственные пристрастия в музыке.

Однако существенным недостатком было то, что в техническом отношении такая система заводила музыканта в тупик, из которого не было выхода. До 40-х годов нашего века только единицы джазменов могли



исполнить сколько-нибудь сложное произведение европейской музыки — их техника была совершенно непригодна для этого. И тем не менее лучшего способа обучения джазу не было. Чаще всего молодой негритянский музыкант находил себе наставника, иногда нескольких, среди тех, чью игру он любил и пытался копировать, а они со своей стороны делились с ним «секретами ремесла».

Многие пианисты раннего регтайма получили именно такое музыкальное воспитание. Большинство из них, видимо, вообще не знало нотной грамоты. Но среди них все же встречались музыканты с европейским образованием. Рассказывают, что некоторые даже закончили консерваторию. Эти музыканты стали формализовать принципы рег-игры, создавая на основе этого стиля особый жанр. Они не только сочиняли пьесы, но записывали их нотами, с целью возможной публикации, чем, конечно, способствовали европеизации этой музыки. Исчезли блюзовые тоны, поскольку пианисты не могли их воспроизвести на своем инструменте. Рег-фигуры в мелодиях были сведены к обычному синкопированию, а сама мелодия была привязана к граунд-биту, и только жесткий характер синкопирования напоминал об африканских перекрестных ритмах.

В 1890 году группа музыкантов, включавшая Тома Терпина, Джеймса Скотта, Арти Мэттьюза, Скотта Хэйдена и Юби Блейка, уже сочиняла пьесы в стиле рег, дожившие до наших дней. Мы не знаем, кто был автором первого регтайма. Насколько известно, сам термин впервые встречается в названии «**Ma Ragtime Baby**» — пьесы, написанной Фредом Стоуном и опубликованной в 1893 году. Но кто бы ни был первым, все же самым выдающимся из них был, по всеобщему признанию, Скотт Джопплин.

Джопплин родился в 1868 году в Тексаркане, небольшом городишке в северо-восточной части штата Техас. Его отец, железнодорожный рабочий, играл на скрипке; мать пела и играла на банджо. И неудивительно, что все три сына четы Джопплин — Уилл, Роберт и Скотт — увлеклись музыкой. В одном из соседних домов оказалось фортепиано — возможно, в семье, где миссис Джопплин служила горничной, и Скотт получил возможность время от времени подходить к инструменту. Очень скоро выяснилось, что у мальчика есть способности, и отец с трудом собрал деньги, чтобы купить подержанный, старомодный рояль. В те времена фортепиано в бедной негритянской семье было редкостью, но не такой, как это может сейчас нам показаться. В последние десятилетия прошлого века США переживали что-то похожее на фортепианную лихорадку. Бедные негры, желавшие дать своим детям образование, могли тогда потратить все свои сбережения на приобретение инструмента, точно так же как сегодня бедные родители готовы всем пожертвовать, лишь бы купить для детей энциклопедию. Как бы то ни было, Джопплин стал регулярно играть на рояле. Слух о талантливом негритянском мальчике быстро разнесся по округе, и через какое-то время у него появился учитель — по словам Блеш и Джейнис, это был немец, который взялся учить Джопплина бесплатно. Но кто бы ни был его педагогом, мы знаем, что Джопплин получил серьезное музыкальное образование и был хорошо знаком с творчеством крупнейших европейских композиторов начала XIX века и более ранних эпох. Джопплин как музыкант обладал и основательными теоретическими знаниями. Разумеется, он знал

и негритянский музыкальный фольклор, был знаком с традицией шаутов и трудовых песен — некоторые из них он использовал в своей опере «**Treemonisha**». Но основной его репертуар составляла европейская романтическая музыка XIX века, которая вдальбливается в головы сотен тысяч американских школьников и по сей день.

Судя по всему, сильное влияние на Джоплина оказала его мать. Именно она следила за его музыкальным образованием. Возможно, опера «**Treemonisha**», с ее центральной фигурой Жанны д'Арк, была связана для него с образом матери. Она умерла в 1882 году, когда Джоплину было четырнадцать лет, и вскоре после этого он покинул отчий дом и стал одним из тех музыкантов, которые ради заработка кочуют по всей Америке.

Но Джоплин не был похож на типичных пианистов того времени, озабоченных только тем, как заработать побольше денег и получше провести время. Тихий, сосредоточенный, даже застенчивый, он был хорошим и надежным товарищем, всегда готовым прийти на помощь. Заурядная внешность скрывала гордую натуру человека, решившего добиться известности в том, что он назвал своим искусством. В этом отношении он, возможно, был первым американским негром, осознавшим себя творцом негритянской музыки.

Кочевая жизнь привела Джоплина в 1885 году в Сент-Луис, который станет его постоянным местом жительства почти на два последующих десятилетия. Он дает концерты в Сент-Луисе и его окрестностях, отвечая на все поступающие приглашения, и постепенно завоевывает репутацию одного из ведущих пианистов своего стиля на всем Среднем и Южном Западе. Дважды в течение этого периода он какое-то время жил в городке Седейлия, железнодорожном узле в центре штата Миссури. О том, с какой серьезностью он относился к музыке, видно уже из того факта, что в конце 90-х годов, когда ему было почти тридцать лет, он поступил там в негритянский колледж Джорджа Смита. Мы знаем, что в колледже читали серьезный курс по теории музыки, и можно предположить, что Джоплин прослушал его. В это же время он играет на корнете в маленьком духовом оркестре, руководит собственным танцевальным оркестром и время от времени гастролирует с вокальным квартетом «**Texas Melody Quartette**» (в составе которого были также и два его брата), причем этот квартет он сам организовал и возглавил. Все это свидетельствует о том, что к тридцати годам Джоплин был высококвалифицированным музыкантом — он преподавал музыку, занимался аранжировкой, руководил музыкальными коллективами, пел, играл не только на фортепиано, но, возможно, в соответствии с модой тех лет, на многих других инструментах.

Тогда же он начинает сочинять музыку. Его первые произведения — типичные для того времени сентиментальные песенки — мало отличались от тысяч им подобных. К 1897 году страну охватило повальное увлечение регтаймом. Это было сушее безумие, одно из многих, которые Америка пережила в связи с популяризацией разных форм негритянской музыки. Подобно джазовой лихорадке 20-х годов, свинговому буму 30-х и бешеной моде на соул 60-х, увлечение регтаймом было связано с танцем; танцем этим был кэйкуок. Белые музыканты быстро освоили регтайм, и в период между 1900—1915 годами он доминировал в популярной музыке

США. Регулярно устраивались конкурсы регтайма, получили распространение школы регтайма, издавались популярные книги и учебные пособия. Мода перекинулась в Европу, где композиторы стали использовать темы из регтаймов в своих сочинениях. Наиболее известное из них «**Galliwog's Cakewalk**» К. Дебюсси.

Этот бум коснулся и Джоплина. В 1899 году он принес издателю несколько своих регтаймов. Издатель выбрал всего один — «**Original Rags**». Среди отвергнутых был и регтайм, который Джоплин назвал «**Maple Leaf Rag**». Однако Джоплин знал себе цену. «Когда-нибудь, — говорил он своему другу, — „**Maple Leaf**“ сделает меня королем регтайма». И в самом деле, вскоре эту мелодию случайно услышал в исполнении Джоплина торговец нотными изданиями по имени Джон Стиллвелл Старк. Она ему так понравилась, что он сразу же предложил Джоплину опубликовать ее; Джоплин согласился. Эта встреча сыграла решающую роль в жизни и того, и другого. Джон Старк, родившийся в 1841 году, вырос на ферме в штате Кентукки. Сначала он был фермером, потом продавцом мороженого, затем коммивояжером фирмы, торгующей фортепиано и другими клавишными инструментами в районе Чилликота. Наконец он обосновался в городе Седейлиа, где открыл небольшой музыкальный магазин. Относительно взаимоотношений Старка и Джоплина вопреки правилу нельзя сказать, что белый американец эксплуатировал негра. Старк был партнером честным и надежным. За регтайм «**Maple Leaf Rag**» он не только выплатил Джоплину аванс в пятьдесят долларов — по тем временам сумма порядочная, — но и подписал с ним контракт, который обеспечил Джоплину получение гонораров в будущем. «**Maple Leaf Rag**» имел быстрый и грандиозный успех: в течение шести месяцев было продано несколько сотен тысяч экземпляров нот; это позволило Старку перевести свое дело в Сент-Луис. В последующие десять лет он оставался издателем, другом и доверенным лицом Джоплина.

С этого момента Джоплин становится если и не богатым, то по крайней мере состоятельным человеком, если и не знаменитым, то, уж во всяком случае, известным. «**Maple Leaf Rag**» был самым популярным из регтаймов и до сих пор наиболее любим почитателями этого жанра. Сам Джоплин, как он и мечтал, был признан лучшим композитором регтайма. Хотя он никогда не прекращал публичных выступлений, успех «**Maple Leaf Rag**» позволил ему отказаться от работы в увеселительных заведениях и посвятить себя композиторской деятельности и преподаванию музыки. Джоплином было опубликовано тридцать три регтайма, около двух с половиной десятков песен, вальсов и сольных пьес, а также руководство по регтайму; после его смерти осталось еще десять произведений, которые были напечатаны лишь совсем недавно. Он очень серьезно относился к музыке и упорно работал. С годами ткань его реггов уплотнялась, синкопирование стало более экономным. Его творчество принадлежало искусству, а не коммерции. По законам коммерции регтаймы должны были быть простыми, то есть доступными любому пианисту-любителю. Поздние регтаймы Джоплина могли сыграть только очень искусные пианисты, даже для исполнения «**Maple Leaf**» требуется незаурядное мастерство.

Джоплин не терпел упрощенчества в популярных регтаймах и осуждал пианистов, которые ради дешевого эффекта ускоряли темп. Он настаивал,

чтобы его регтаймы исполнялись так, как написаны.

Последнее замечание очень важно. В то время многие исполнители регтаймов свободно обращались с мелодией, продолжали играть в старой манере, ломая рег по своему усмотрению. Мы не можем это утверждать с полной уверенностью, так как большинство ранних регов дошло до нас в записи на валиках для механического фортепиано, а не в настоящих фонограммах, и трудно сказать, насколько хорошо в них отражен стиль игры того времени. Однако мы располагаем несколькими очень старыми записями регтаймов, исполняемых на банджо, по которым можно судить, что музыканты вольно обращались с ритмом. Записи известного в то время мастера игры на банджо Сильвестра Оссмана, и особенно запись «**St. Louis Tickle**», свидетельствуют о свободной манере его игры, придающей регтайму облик, близкий к джазу.

Джоплин придерживался другого мнения, он считал, что регтайм — жанр композиторской музыки и разрабатывается с той же тщательностью, как, например, этюды Шопена; поэтому относиться к регтайму надо с подобающей серьезностью. И действительно, регтайм в том виде, в каком он дошел до нас, — форма очень строгая. Левая рука задает четкий ритм. Этот бас может быть смещающимся — то есть состоять из последовательности отдельных тонов или октав, как бы «блуждающих» вниз и вверх по клавиатуре — или же исполненным в так называемой манере страйд, для которой характерны отдельные тоны или октавы на первой и третьей долях и полные аккорды на второй и четвертой, что придает звучанию типичный «маршевый» ритм: «раз — два, раз — два». Правой рукой играется сильно синкопированная и в классических регтаймах часто достаточно сложная мелодическая линия.

Для регтайма типичны два следующих приема мелодического развития. Во-первых, повторение — прием, известный любому поклоннику музыки Баха, — когда одна и та же музыкальная фраза повторяется в другой тональности, обычно отстоящей от первоначальной на секунду или терцию. Во-вторых, для регтайма характерен уже известный нам принцип «вопрос — ответ», когда вторая фраза противопоставляется первой. Размеры регтаймов, как правило, стандартны: 2/2, 2/4, 3/4, 4/4 и 6/8.

Большинство тем регтаймов состоит из двух- или четырехтактовых фигур, которые, повторяясь или варьируясь, образуют шестнадцатили тридцатидвухтактовые построения. Рег состоит из трех, четырех или даже пяти таких построений, обычно повторяемых или варьируемых через определенные интервалы по типу рондо, с которым такой музыкант, как Джоплин, безусловно, был знаком.

Разумеется, я здесь обобщаю: зачастую рег отклоняется от описанной схемы в ту или иную сторону. Но в целом это обобщение верно; регтайм — музыка, построенная по формальному принципу, по гармоническим квадратам.

Истоки регтайма находят во многих музыкальных формах, и прежде всего танцевальных кадрилих, лансье, польках, но самое большое влияние на регтайм оказал марш. Марширующий оркестр имеет долгую историю в США и, как мы уже видели, в течение многих десятилетий играл большую роль в негритянской музыке. Марш был самой популярной музыкальной формой, известной любому негритянскому музыканту,

и поэтому неудивительно, что именно марш сыграл решающую роль в становлении регтайма. Немало регтаймов в нотных изданиях назывались маршами, например «**Champagne Rag**» Лэмба и «**The Fascinator**» Скотта.

Ко времени вступления США в первую мировую войну популярность регтайма резко падает. Это можно объяснить по-разному — и слишком долгой популярностью жанра, и возросшим интересом к джазу и блюзам, и тем, что в музыкальном отношении он не отличался особенной глубиной.

Существенно изменились к этому времени и интересы самого Джоплина. Приблизительно в 1907 году он переезжает из Сент-Луиса в Нью-Йорк; с каждым годом он создает все меньше и меньше регтаймов, почти полностью отдавая себя сочинению музыки в европейском стиле. В 1909 году Джоплин опубликовал пять регтаймов; в оставшиеся восемь лет жизни выйдут в свет еще только пять.

В 1903 году им уже была написана регтайм-опера «**A Guest of Honor**», которая исполнялась всего один или два раза; партитура ее не сохранилась. Начиная с 1910 года он отдает все свое время новой опере — «**Treemonisha**».

Джоплин был необычайно увлечен этой работой. Старк отказывается публиковать готовую оперу, поскольку он уверен, что денег она не принесет, и Джоплин публикует ее в 1911 году на собственные средства. Долгое время он искал возможность поставить ее на сцене какого-нибудь театра, но безуспешно. В какой-то степени в этом сказался снобизм музыкального мира белых американцев, не желавших признать негра как равного. Но проблема заключалась не только в этом. Ведь в Нью-Йорке существовал негритянский музыкальный театр: еще в 1898 году музыкальная постановка «**Clorindy**», созданная композитором Уиллом Куком и негритянским поэтом Полом Данбаром, была показана в Нью-Йорке и Лондоне. Дело в том, что «**Treemonisha**», в сущности, была далека от совершенства. Но Джоплин был убежден в ее достоинствах, и в 1915 году он все-таки ставит оперу без декораций и с собственным музыкальным сопровождением на фортепиано. Гарлемской публикой, большей частью неграми, она была принята равнодушно. После этого Джоплин работал очень мало; 1 апреля 1917 года он умер, так и не осуществив своей великой мечты.

Работая над большими музыкальными формами в европейской традиции, Джоплин поддался искушению, которому в той или иной степени поддались многие джазовые музыканты после него. Джеймс П. Джонсон, Дюк Эллингтон, Бикс Бейдербек, Вуди Герман, Стэн Кентон, Орнетт Коулмен — вот всего лишь несколько имен из тех, кто писал музыку в традиционных европейских формах. За редким исключением, качество этой музыки, мягко говоря, не совсем высокое, и можно предположить, что произведения создавались не по вдохновению, а из желания отличиться в «престижной» области.

Оперу «**Treemonisha**» можно отнести к разряду именно таких произведений. Язык ее либретто наивен и прямолинеен. Музыка оценивалась критиками по-разному — от «вполне профессиональной» до «небезынтересной». Некоторые критики, и среди них Гюнтер Шуллер, дирижировавший оперой на Бродвее, отмечали, что во времена Малера, Шёнберга

и Стравинского Джоплин говорит музыкальным языком 30-х годов прошлого века. Но несмотря на недостатки, «**Treemonisha**» заслуживает определенного внимания. В опере Джоплина есть несколько эпизодов, построенных на принципах народной африканской музыки, прежде всего хоровод «**We're Goin' Around**» и заключительная часть «**A Real Slow Drag**». Эти музыкальные фрагменты — одни из самых заразительных и веселых, когда-либо написанных американцем, и я уверен, что они займут достойное место в нашем культурном наследии.

Смерть Джоплина совпала с закатом регтайма, но жанр этот не умер. В течение последних десятилетий всегда находились энтузиасты, которые организовывали клубы, осуществляли публикации, копались в музыкальных архивах и выступали с концертами. И их упорство было вознаграждено. В 1971 году музыковед и пианист Джошуа Рифкин, горячий поклонник джаза с юношеских лет, увлекся творчеством Джоплина и выпустил пластинку с его записями. Ко всеобщему удивлению, пластинка имела сенсационный успех. Регтайм переживал вторую молодость; это привело к тому, что «**Treemonisha**» была поставлена сначала в Центре искусств в Атланте (1972), а затем и на Бродвее (1975), где ее приняли весьма благожелательно. Мечта Джоплина все-таки сбылась.

Но истинную славу ему принесли регтаймы. Регтайм вошел в историю музыки и занял в ней свое место. И, хотя эту музыку не назовешь выдающейся, в своих лучших образцах она очаровывает неординарностью и изящной простотой.

# НОВЫЙ ОРЛЕАН

●

## ЗАРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ДЖАЗА







## ПЕРВЫЕ ЗВУКИ ДЖАЗА

Широкоизвестная легенда гласит, что джаз родился в Новом Орлеане, откуда на старых колесных пароходах добрался по Миссисипи до Мемфиса, Сент-Луиса и наконец до Чикаго. Обоснованность этой легенды в последнее время ставилась под сомнение рядом историков джаза, в частности Россом Расселлом, который в своей тщательно документированной книге «Джазовый стиль Канзас-Сити и Юго-Запада» [76] проследживает развитие раннего джаза в штатах Канзас, Арканзас и Техас. В наши дни бытует мнение, что джаз возник в негритянской субкультуре одновременно в разных местах Америки, в первую очередь в Нью-Йорке, Канзас-Сити, Чикаго и Сент-Луисе.

И все-таки старая легенда, по-видимому, недалеко от истины. Джаз действительно возник в Новом Орлеане, в его бедных кварталах и пригородах, и потом распространился (хотя и не обязательно по Миссисипи) по всей стране. Есть основания принять именно эту версию. Во-первых, в ее пользу говорят свидетельства старых музыкантов, которые жили в период выхода джаза за пределы негритянских гетто. Все они подтверждают, что новоорлеанские музыканты играли совершенно особую музыку, которую с готовностью копировали другие исполнители. Кларнетист Бастер Бэйли из Мемфиса вспоминает, что в его городе музыканты стали импровизировать только после появления грампластинок с записями исполнителей из Нового Орлеана и что само слово «джаз» до этого времени у них не употреблялось. Другой кларнетист, Гарвин Бушелл, в статье, опубликованной в сборнике «Панорама джаза» под редакцией Мартина Уильямса [98], также утверждает, что негры североамериканских штатов учились джазу у новоорлеанцев. Контрабасист Джордж „Попс“ Фостер, написавший интереснейшую книгу о своей жизни в содружестве с Томом Стоддардом [29], говорит: «Познакомившись с игрой парней из Нового Орлеана, им стали подражать ребята на востоке и западе Америки».

То, что Новый Орлеан — колыбель джаза, подтверждают и грамзаписи. Все без исключения джазовые пластинки, записанные и неграми и белыми до 1924, а может быть, даже и до 1925 года, сделаны музыкантами из Нового Орлеана или откровенными имитаторами стиля их игры. Показательны в этом смысле ранние записи Бенни Моутена, возглавлявшего ведущий негритянский ансамбль на Юго-Западе США в 20-х и 30-х годах. В этих записях, сделанных в 1923 году, например в «**Elephant Wobble**», хорошо слышен оркестр, играющий по преимуществу регтайм с едва заметными блюзовыми интонациями в партии корнета. Кларнетист Вуди Уолдер подражал белому новоорлеанскому исполнителю Ларри Шилдсу, чья игра в оркестре «**Original Dixieland Jazz Band**» производила на всех большое впечатление. К 1925 году, начиная с пьесы «**18th Street Strut**», группа Моутена подхватывает новоорлеанский стиль, разработанный оркестром «**Creole Jazz Band**», возглавляемым

Оливером. Теперь уже Уолдер играет в манере кларнетиста Джонни Доддса из оркестра Оливера, а корнетист Ламмар Райт осваивает быстрые вибрато в концовках фраз, весьма характерные для новоорлеанского исполнения.

Если вам мало доказательств приоритета Нового Орлеана, можно привести еще одно — записи оркестров белых музыкантов из этого города. В начале 20-х годов некоторые новоорлеанские оркестры белых музыкантов играли джаз лучше, чем кто-либо в США, уступая разве что ведущим негритянским группам самого Нового Орлеана. Оркестр **«New Orleans Rhythm Kings»** (о котором речь еще впереди) в своих первых записях, сделанных в 1922 году, играл лучше негритянских оркестров Дюка Эллингтона и Флетчера Хендерсона из Нью-Йорка и оркестра Бенни Моутена из Канзас-Сити, а ведь этим оркестрам в будущем предстояло оставить заметный след в джазе. Весьма неплохой считалась группа, которая в 1924 году записывала свои пластинки, называя себя либо **«Original Crescent City Jazzers»**, либо **«Arcadian Serenaders»**. В составе группы, которая сейчас знакома только историкам джаза, играли прекрасные музыканты: кларнетист Клифф Холман и корнетисты — Уинджи Манон и Стерлинг Боус, которые позднее — в 30—40-е годы — стали весьма известными. Тот факт, что белые музыканты Нового Орлеана осваивали джазовый стиль быстрее негров из других городов США, не оставляет сомнений относительно места рождения джаза.

Но, возможно, самое убедительное свидетельство в пользу того, что родина джаза — Новый Орлеан, заключается в характере самого города. Новый Орлеан не похож ни на один город США. Основанный в 1718 году Жаном-Батистом Ле Муаном, с первых своих дней он стал крупным городом американского Юга, неся в себе в значительно большей степени черты франко-испанской, чем англосаксонской культуры. Его духовной родиной была Франция. Для города был характерен дух свободы, выражавшейся, помимо прочего, в любви к развлечениям и увеселениям. Новый Орлеан часто называли Парижем-на-Миссисипи, и он всем стилем своей жизни подтверждал это название.

Генри А. Кмен в исследовании «Музыка в Новом Орлеане» [49] пишет, что этот город в течение почти двух столетий был буквально пронизан музыкой и танцами. Один северянин, попавший в Новый Орлеан, говорил, что его жители были неутомимыми танцорами. Ни холод, ни жара не могли заставить их изменить свой образ жизни. Однако в Новом Орлеане музыка звучала не только на танцах. Иногда здесь одновременно показывали спектакли три оперные труппы — факт поразительный для города с населением менее пятидесяти тысяч человек. Кроме того, в Новом Орлеане всегда было несколько симфонических оркестров, в том числе (в 30-х годах XIX века) и оркестр Негритянского филармонического общества.

И вот что удивительно: бурная музыкальная жизнь нередко объединяла негров и белых. Полтора десятка городских танцевальных оркестров в основном состояли из чернокожих музыкантов. Они играли на танцах и для белых, и для негров. (Нередко бывали и смешанные оркестры; когда Негритянскому филармоническому обществу не хватало музыкантов, оно приглашало в свой оркестр белых исполнителей.)

Это вовсе не означает, что между неграми и белыми существовало хотя бы относительное равенство; большинство негритянского населения города было вынуждено заниматься изнурительным физическим трудом. Новый Орлеан во всех смыслах оставался городом Юга. Но почти полтора века, со времени его основания и до Гражданской войны, музыка и танцы были единственной сферой общественной жизни, где между неграми и белыми не было непреодолимого барьера.

Итак, Новый Орлеан был весьма своеобразным американским городом. Веселый, шумный, пестрый, он выделялся среди других городов своей музыкальностью и поэтому давал негру больше возможностей для самовыражения, чем любой другой город на Юге США. С точки зрения джаза особенно важен тот факт, что в Новом Орлеане существовала уникальная субкультура темнокожих креолов.

Креольская культура — предмет малоизученный. В Новом Орлеане и сейчас найдутся люди, которые будут настаивать на том, что темнокожих креолов нет и не бывает, в то же время ряд историков джаза, по-видимому, вообще не подозревают, что не все креолы имеют темный цвет кожи. Сами креолы до последнего времени энергично протестовали против того, чтобы их считали неграми. В 1952 году новоорлеанец М. Х. Геррин писал в своей книге «Креольская аристократия», что слово «креол» не относится к людям смешанной крови. Креолы — это люди французского и испанского происхождения, но родившиеся в отличие от иммигрантов в Америке. В Новом Орлеане и на побережье Карибского моря креолами называли потомков первых поселенцев, и они гордились этим. Но после присоединения к США Луизианы в 1803 году в Новом Орлеане и его окрестностях стали появляться так называемые «американцы», которые со временем приобрели власть и влияние. Креолы чувствовали себя все более ущемленными. Объединяясь, они всеми силами пытались сохранить свою европейскую культуру. Креолы продолжали говорить на местном диалекте французского языка, слепо подражали французской культуре, а наиболее состоятельные из них посылали своих детей учиться в Париж.

Позже появились креолы-мулаты с различным цветом кожи. Они говорили по-французски, гордились своей культурой и образованностью (зачастую весьма скромной) и, самое главное, настойчиво подчеркивали, что они не негры. Последнее неудивительно: ведь они жили в обществе, где негр не просто находился на низшей ступени социальной иерархии, а был рабом. Креолы-мулаты с более светлым цветом кожи мечтали влиться в белое креольское общество, и многим это удавалось.

В течение первой и даже в начале второй половины XIX века темнокожие креолы образовывали неустойчивую самостоятельную социальную группу, отделенную от негритянской массы. Однако после Гражданской войны, когда белые южане ввели бесчеловечный «закон Джима Кроу», который фактически вновь превращал негров в рабов, социальное положение цветных креолов резко ухудшилось.

Согласно закону, в штате Луизиана человек с любой примесью африканской крови считался негром. Темнокожие креолы, которые прежде считали себя скорее белыми, чем неграми, неожиданно были преданы анафеме. Их вытеснили со сколько-нибудь влиятельных постов, лишили средств к существованию, а позднее и постоянной работы.

В этих условиях им удалось сохранить лишь осколки старой креольской культуры. Желали они того или нет, их отношения с неграми становились все теснее, и наконец к 90-м годам XIX века общественное положение креолов уже почти ничем не отличалось от положения негров. И все-таки креолы пытались выстоять: они жили не в негритянских кварталах, а во французских, в центре города; продолжали говорить на своем диалекте французского языка, сохраняли тесные семейные узы и воспитывали своих детей на манер французских буржуа — в духе скромности, добропорядочности и строгой морали.

Музыка была важной составной частью культуры креолов, которой они очень дорожили. Умение петь, играть на фортепиано или на каком-либо другом инструменте считалось среди креолов признаком хорошего воспитания, поэтому молодежь было принято учить музыке. Как и в семьях белых американцев, из них не думали делать музыкантов-профессионалов. Профессия музыканта в Америке прошлого века не была престижной. Темнокожий креол хотел, чтобы его ребенок был музыкально образован. Это предполагало лишь посещение оперы, игру на фортепиано в кругу друзей или же в любительском ансамбле. Понятно, что при таком отношении к музыке креолов ничто не могло заинтересовать в негритянском музыкальном фольклоре. Креолы были преимущественно городскими жителями. У них не существовало традиции трудовых песен; будучи католиками, они не посещали негритянских церквей, где звучали спиричуэлы и хороводные шауты, в которых четко прослеживалось африканское влияние. Темнокожие креолы были, если так можно выразиться, «правильными» музыкантами. Они играли по нотам, не знали импровизации, их репертуар был ограничен набором популярных арий, песен и маршей — репертуар, обычный для большинства белых музыкантов того времени. Этот факт имеет большое значение: музыкант-креол был воспитан исключительно в европейских традициях и обычно презрительно относился к неграм, которые не знали нотной грамоты и играли «низкопробные» блюзы. Элис Зено, мать одного из первых новоорлеанских джазовых кларнетистов Джорджа Льюиса, вспоминает, что в 1878 году темнокожие креолы танцевали вальс, мазурку, польку, кадрили.

Что касается негров Нового Орлеана, то у них, конечно, была своя музыка. Наряду с изысканной городской культурой в Новом Орлеане существовали и африканские традиции. Африканские праздники на Конго-Сквер продолжались до 1855 года, а нелегально — гораздо дольше, и не исключено, что кто-то из первых негритянских джазменов непосредственно сталкивался с этой неоафриканской музыкой. Негры Нового Орлеана были, по-видимому, меньше знакомы с трудовыми песнями, связанными с полевыми работами, такими, как филд-холлер, зато они хорошо знали уорк-сонги — среди них были и докеры, и строители дамб; выкрики уличных торговцев — стрит-край — были им также хорошо знакомы. Разумеется, нельзя забывать и о церковной музыке. Таким образом, негр Нового Орлеана знал родной музыкальный фольклор глубже и полнее, чем негр, работавший на плантациях. Многие негритянские исполнители хорошо ориентировались и в мире популярной музыки белых американцев. В отличие от креола или белого негр не считал для себя зазорным быть профессиональным музыкантом: зара-

батывать на жизнь музыкой было легче, чем проливать пот на погрузке бананов. Даже если музыка и не была основным его занятием, она принесла ему наслаждение, делала его известным, предоставляла возможность дополнительного заработка.

К 1890 году в Новом Орлеане звучало много самой разной музыки. Здесь выступали оперные труппы, давали концерты симфонические оркестры, камерные ансамбли белых музыкантов и креолов. Большую известность приобрели также оркестры темнокожих креолов, например «**Lyre Club Symphony Orchestra**» Джона Робишо, в котором двадцать пять музыкантов исполняли классический репертуар, или ансамбль «**Excelsior Brass Band**», чья деятельность продолжалась почти сорок лет. Кроме того, было множество полупрофессиональных музыкальных коллективов негров и креолов, которые играли марши на парадах, траурную музыку на похоронах, популярные песни и регтаймы на пикниках и вечеринках. В кабаре и всякого рода увеселительных заведениях публику развлекали пианисты. Музыка звучала всюду.

Новый Орлеан был еще и городом клубов, или «организаций», как их тогда называли. Белые, негры и креолы — все имели свои профессиональные, спортивные, общественные клубы и содружества самого разного назначения. Для негров и креолов клубы нередко играли роль так называемых «похоронных обществ» — след африканских традиций, дошедших до Нового Орлеана, согласно которым практически каждый человек принадлежит к какой-нибудь группе людей; эта группа обеспечивала достойные похороны и соответствующий церемониал. Клубы, независимо от целей, стоящих перед ними, не могли обойтись без музыки. Танцы, пикники, парады и торжественные шествия в честь какого-либо события, похороны — все требовало музыкального сопровождения; в этом смысле нравы Нового Орлеана не отличались от западноафриканских. Парады зачастую устраивались ради самих парадов — почему бы лишний раз не порадоваться торжественной музыке, не покрасоваться перед публикой в новой униформе!

Одно из важнейших событий в истории джаза — предпринятые в конце прошлого века первые попытки исполнения блюзов не только как вокальной, но и как инструментальной музыки. Здесь мы снова вынуждены строить догадки. При изучении джаза самое мучительное — сознавать, что мы не знаем и, по-видимому, никогда не узнаем, как звучал ранний джаз. Грамзаписей нет, свидетельства современников противоречивы и путанны, отчасти потому, что большинство из них не умели описать особенности своей музыкальной практики. По записям, сделанным до 1923 года, трудно судить, слушаем ли мы джазовую музыку господствующего направления или же это случайный, нетипичный пример. Многие из новоорлеанских пионеров джаза вообще не записывались на пластинки. Тем не менее сохранилось много свидетельств современников о том, что на рубеже веков небольшие негритянские оркестры стали исполнять блюзы на духовых инструментах, аккомпанируя чувственным медленным танцам. Инструментальные блюзы — разумеется, это только наше предположение — родились, когда исполнители на духовых инструментах, прежде всего медных, стали имитировать звучание человеческого голоса. С помощью специфического интонирования, употребляя множество сурдин, музыканты извлекали из своих инструмен-

тов «смазанные», глиссандирующие звуки и тоны, характерные для блюзового пения. Но одно несомненно — к 1900 году духовые оркестры, исполнявшие блюзы, стали обычным явлением в увеселительных заведениях и танцевальных залах.

Рождение инструментального блюза совпало по времени с другим важным событием — расцветом регтайма. Если в 60-х годах нашего века постоянную работу музыканту обеспечивало исполнение рок-н-ролла, то в 1900-х он обязан был иметь в своем репертуаре регтаймы. Для музыкантов, владевших нотной грамотой, исполнение регтаймов не составляло особого труда. Для тех же, кто не знал нот (а среди негров таких было большинство), выучить наизусть целый регтайм, с его сложным взаимодействием басового и верхнего голоса и множеством мелодических оборотов, было отнюдь не просто. На практике, скорее всего, происходило так: солирующий исполнитель заучивал мелодическую линию одной-двух частей регтайма, а остальные музыканты приблизительно воспроизводили басовую партию и гармонию.

Итак, в период между 1895 и 1910 годами в Новом Орлеане сложилась большая группа музыкантов, игравших самую различную музыку — блюзы, регтаймы, марши, популярные в быту песни, попури на темы из оперных увертюр и арий, собственные оригинальные пьесы. Армстронг впоследствии часто включал в свои импровизации фрагменты популярных оперных мелодий. Как правило, цветные креолы не играли блюзы, предпочитая им классическую музыку, а негров, напротив, влекла музыка «грубая», насыщенная рег-ритмами и синкопами, близкими их родному фольклору. Эти два направления постепенно сливались: марш, регтайм, уорк-сонг, блюз — европеизированная африканская музыка и африканизированная европейская музыка — все варилось в одном котле. И вот однажды из этой мешанины возникла музыка, доселе неведомая, ни на что не похожая, — музыка, которой за три последующих десятилетия предстояло покинуть улицы Нового Орлеана, увеселительные заведения и танцзалы и завоевать весь мир.

Если верить Джелли Роллу Мортону, это эпохальное событие произошло в 1902 году. Но едва ли дату рождения джаза можно назвать с такой удивительной точностью. Вернее будет сказать, что между 1900 и 1905 годами в Новом Орлеане действительно происходили события, которые могли способствовать рождению джаза. Вот одно из них: после окончания американо-испанской войны в 1898 году на рынке появилась масса подержанных оркестровых инструментов, распродаваемых после демобилизации войск. Новый Орлеан был одним из ближайших к Кубе американских портов, и многие армейские подразделения распускались по домам именно там. Начиная с 1900 года все лавчонки города были завалены кларнетами, тромбонами, корнетами, барабанами, которые за бесценок мог приобрести даже негр. После Гражданской войны негры на Юге жили в крайней бедности, они и мечтать не могли о приобретении музыкального инструмента. Луи Армстронг свой первый инструмент получил в четырнадцать лет в детской колонии; много лет спустя, в 1944 году, семья Орнетта Коулмена потратила все свои скромные сбережения на покупку старого саксофона. Большинство негров на Юге сами делали себе музыкальные инструменты: гитары — из сигарных коробок и проволоки, барабаны — из канистр, контраба-

сы — из корыт и палок. Поток армейских музыкальных инструментов, наводнивший город на рубеже веков, позволил многим негритянским мальчишкам попробовать поиграть на настоящих корнетах и тромбонах.

Было и еще одно обстоятельство, сказавшееся на характере новой музыки, — создание в Новом Орлеане большого района увеселительных заведений. Город и раньше имел славу злачного места. Будучи единственным крупным центром в большом регионе, он на протяжении двух веков притягивал к себе охотников, лесорубов, рыбаков, стремящихся продать свой товар и весело провести время. Поскольку Новый Орлеан был большим портом, туда прибывало много моряков; позднее здесь же была построена и военно-морская база США. Весь этот пестрый людской поток жаждал удовольствий — и город предлагал им проституток, спиртные напитки, азартные игры и наркотики. В 1897 году отцы города, дабы упорядочить этот содом, решили сосредоточить все публичные дома в одном районе, который горожане тут же нарекли Сторивиллем — по имени Джозефа Стори, члена муниципалитета, предложившего соответствующий законопроект. На мой взгляд, роль Сторивилля в рождении джаза исследователи часто преувеличивают. И Беше, и Мортон утверждали, что в публичных домах работали, как правило, пианисты; оркестры в Сторивилле играли крайне редко, большинство из них выступало в больших кабаре. Первые джазовые музыканты чаще всего играли на парадах, пикниках, вечеринках, похоронах и т. п. Но значение Сторивилля не следует и преуменьшать: здесь музыканты получали работу, имели возможность совершенствовать свое мастерство, а следовательно, и свой стиль игры.

И все же открытие Сторивилля, лавина музыкальных инструментов, заполонившая город, — это лишь второстепенные факторы в рождении джаза. Решающее значение имело сближение и взаимовлияние культур негров и цветных креолов. В негритянской среде сохранялись традиции афроамериканского музыкального фольклора, и прежде всего блюзов. Креолы, для которых было характерно европейское музыкальное мышление, часто имели собственные музыкальные инструменты, были сведущи в теории музыки. До 1900 года большая часть негритянской музыки в Новом Орлеане, по всей вероятности, была вокальной или же исполнялась на самодельных инструментах, хотя в городе, несомненно, существовали негритянские оркестры, исполнявшие музыку в европейском стиле. Однако на улицах, в танцзалах и на пикниках играли в основном креольские оркестры. В процессе сближения креолы и негры постепенно смешивались друг с другом в оркестрах и среди слушателей. Таким образом создались предпосылки к взаимодействию музыкальных культур.

Здесь следует выделить два основных момента. Во-первых, музыкальные формы, породившие джаз, обладали ярко выраженным граунд-битом, нетипичным для классической европейской музыки. Для регтаймов был характерен «шагающий» (stride) бас; марши отличались ударной ритмикой, танцы основывались на своей особой ритмике. Не случайно, что негров, с их поразительным чувством ритма, привлекала любая музыка, основанная на граунд-бите. Тесно общаясь с креолами, они постепенно стали усваивать репертуар креольских оркестров: марши, регтаймы и танцы. Конечно, некоторые негритянские музыканты играли эту музыку и раньше; но теперь, овладев оркестровыми

инструментами, они заиграли ее в чем-то по-новому. Воспитанные в традициях афроамериканского фольклора, негритянские музыканты скорее всего бессознательно, лишь в некоторых фразах, как бы разводили мелодию и ритм, привнося таким образом в музыку свой принцип сдвига мелодической фразы с ее метрического пульса. В то же время молодые креольские музыканты, посещая, к неудовольствию родителей, негритянские бары, слушали там блюзы; постепенно креольские музыканты начинают играть свои мелодии, внося в них характерные для негров блюзовые тоны и особую ритмику. Две музыкальные культуры неуклонно двигались навстречу друг другу. Вопрос о приоритете одной из них в раннем джазе остается открытым. Многие первые джазовые музыканты были цветными креолами, ими были и первые понастоящему знаменитые исполнители, например Мортон и Беше. Но среди пионеров джаза были и негры.

Во-вторых, становление джазовой музыки связано с попыткой сочетать двухдольные музыкальные структуры с четырехдольным басом. Здесь необходимо сделать пояснение. Любая музыка имеет ритмическую основу, мы обычно не думаем об этом, когда отбиваем ритм хлопками в ладоши, притопываем в такт музыке или танцуем. Акцентированные ритмические доли, однако, не абсолютно регулярны, как, например, тиканье часов, а объединены в такты из двух, трех, четырех и большего количества долей. Внутри этих тактов существуют сильные и слабые доли: в двухдольном размере первая доля сильная, а вторая — слабая; в трехдольном размере сильной является первая доля, слабыми — вторая и третья; в четырехдольном размере первая и третья доли сильные, вторая и четвертая — слабые и т. д. Метроритм в европейской классической музыке, как правило, не воспроизводится барабаном или каким-либо другим ударным инструментом, а подразумевается в самом мелодическом развитии. Характер музыки определяет расстановку акцентов в мелодической линии, гармонические сдвиги, изменения в инструментовке и т. п. Порой композитор, желая удивить слушателя, может сместить музыкальные акценты вопреки метру, но это никогда не становится нормой, правилом.

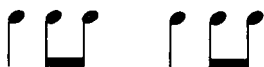
Марши, которые занимали столь важное место в музыкальной жизни Нового Орлеана, игрались в двухдольном размере — вероятно, потому, что у шагающего под них человека только две ноги. Регтаймы звучали в разных размерах, но субъективно большинство из них воспринимались как двухдольные. Это объяснялось прежде всего способом мелодической фразировки, а не тем, сколько раз брался бас в одном такте. Итак, в какой-то момент на рубеже веков новоорлеанские музыканты стали вводить в свою музыку четырехдольную метрическую основу: вместо двух долей на такт они исполняли четыре, но в два раза быстрее. Джелли Ролл Мортон говорил, что в 1902 году он первый перешел с двухдольного размера на четырехдольный, и, возможно, именно по этой причине он считал себя создателем джаза.

Однако переход от двухдольности к четырехдольности не был полным. Контрабасисты продолжали акцентировать главным образом первую и третью доли такта. Исполнители на банджо обычно выделяли разные метрические доли ударом правой рукой по струнам, попеременно вверх и вниз, поэтому звучание на первой и третьей долях отличалось от



звучания на второй и четвертой. Аналогичной была игра на ударных инструментах.

В классическом регтайме бас представлен разными типами звучаний: отдельный тон или октава чередуется с полным или неполным аккордом (нечто вроде «бум-чик, бум-чик» в стиле страйд). Преобладает не последовательное чередование сильных и слабых долей в четырехдольном размере, а попеременное использование двух двухдольных размеров внутри одного такта. Вполне естественно, что музыканты, игравшие на ударных инструментах в оркестрах, исполнявших ранний регтайм, и музыканты раннего джаза делали по одному удару на первой и третьей долях такта и два коротких удара — на второй и четвертой долях. Словом, они как бы перемешивали двухдольные такты четвертных тонов с тактами пар восьмых:



Эта метрическая схема, увы, не объясняет нам главного — как играли первые новоорлеанские исполнители на ударных инструментах. Барабаны создавали большие помехи несовершенным звукозаписывающим аппаратам тех лет, и исполнителей на ударных обычно помещали на значительном расстоянии от них либо заставляли играть на деревянных колодах. Поэтому на старых пластинках их почти не слышно. Два самых знаменитых барабанщика того периода — Уоррен „Беби“ Доддс (брат кларнетиста Джонни Доддса) и Зати Синглтон. Доддс играл в оркестре Оливера «**Creole Jazz Band**», а в 20-х годах записывался на пластинки вместе с Синглтоном, Армстронгом и другими известными джазменами Чикаго. На некоторых пластинках с записями оркестра Оливера игра Доддса слышна довольно хорошо. В знаменитом «**Dippermouth Blues**» он играет на деревянных колодах множество почти равных пар восьмых нот на одну метрическую долю, временами прибегая к так называемому «шаркающему ритму» (shuffle beat). Однако в тех случаях, когда он чередует отдельные удары с двойными ударами на долю, его исполнение кажется стандартным. По сравнению с более простым стилем периода свинга игра Доддса представляется очень динамичной.

Таким образом, новоорлеанские барабанщики отбивали скорее четыре, чем две доли на такт, акцентируя их более или менее одинаково. Однако первая и третья доли звучали несколько иначе, чем вторая и четвертая. Так был найден компромисс между размерами  $2/4$  и  $4/4$ , создавший эффект «раскачивания», который в будущем станет одной из самых ярких черт джаза.

Разумеется, процесс метроритмической организации в раннем джазе происходил далеко не так прямолинейно, как может показаться на первый взгляд. Многие креолы отказывались перенимать негритянскую технику исполнения. Популярнейший в 20-х годах Лоренцо Тио продолжал играть в строгой манере, практически при полном отсутствии джазовых элементов. Но взаимопроникновение негритянской и европейской музыкальных традиций, начавшееся на рубеже веков, к 1910 году зашло

настолько далеко, что музыканты уже не могли не ощущать нового качества музыки. Эту музыку, однако, еще не называли джазом, а по-прежнему говорили о ней «регтайм» или «горячее исполнение» (playing hot). Вероятно, только в следующем десятилетии возникло выражение *jazzing it up* 'играть с воодушевлением, энергично', в значении которого, несомненно, присутствовал элемент фривольности.

Ранний джаз основывался преимущественно на трех музыкальных формах: регтайме, марше и блюзе. Некоторые регтаймы (например «**Tiger Rag**») близки по типу к кадрили. Попс Фостер утверждает: «То, что сегодня называется джазом, прежде называлось регтаймом... Начиная приблизительно с 1900 года в Новом Орлеане было три типа оркестров. Одни играли регтаймы, другие — слащавую бытовую музыку, третьи — только блюзы» [29].

Поскольку первые джазовые пьесы исполнялись в основном на открытом воздухе, на пикниках и на улицах, широкое распространение маршрутирующих оркестров в те времена вполне объяснимо. Если бы джаз возник в Новой Англии, где на открытом воздухе можно играть только пять месяцев в году, то он бы, скорее всего, был совершенно иным. Но на Юге маршрутирующей духовой оркестр встречался сплошь и рядом. Число музыкантов в таких оркестрах иногда доходило до нескольких десятков, но негритянские и креольские оркестры в Новом Орлеане, как правило, были намного меньше. В их состав обычно входили корнет, тромбон, один-два медных духовых инструмента типа валторны, кларнет и флейта-пикколо. Ритм-группа состояла из барабана, контрабаса и тубы. Саксофоны тогда не использовались. Джон Джозеф, родившийся в 1877 году, утверждает, что в 1914 году он первым привез саксофон в Новый Орлеан. Когда его ансамбль играл в помещении, то добавлялись скрипка, банджо и в отдельных случаях фортепиано, а туба заменялась контрабасом.

Исполнители раннего джаза не знали импровизации в современном понимании этого слова. В рамках заданной гармонической схемы они не создавали новой мелодической линии, а просто украшали ее. Например, тромбонист имел готовые, заранее разработанные «ходы» сопровождения для всех мелодий, исполнившихся оркестром. Эти ходы музыкант лишь слегка видоизменял, приспособляясь к игре другого исполнителя или сообразуясь с собственным настроением.

Однако гораздо важнее не то, что музыканты играли, а то, как они играли. Догадаться об этом нетрудно. Во-первых, чтобы придать исполняемой музыке характер регтайма, исполнители сильно синкопировали. Во-вторых, там, где им казалось уместным, они обостряли и огрубляли звучание — или механически с помощью сурдин, или добиваясь особого звукоизвлечения с помощью губ и дыхания. В-третьих, вместо диатонических III и VII ступеней они использовали пониженные блюзовые тоны, но не часто, а лишь в тех случаях, когда III и VII ступени приходились на кульминационные точки мелодических построений. В-четвертых, музыканты охотно пользовались приемом, который стал характерным для новоорлеанского стиля, а затем был воспринят и джазом: вибрато в концовках фраз. Классическое исполнение на духовых инструментах не допускает вибрато. Новоорлеанские исполнители, особенно корнетисты, в конце фраз играли настолько быстрое вибрато, что это вскоре стало

отличительной чертой их стиля. Они как бы отрывали мелодию от основной метрической пульсации. Иначе говоря, они свинговали.

Многие исполнители раннего джаза, особенно креолы, редко прибегали к свингу. Но некоторые музыканты свинговали по-настоящему, и самый известный из них — Бадди Болден. Часто его называют первым джазменом, а некоторые критики даже приписывают ему «изобретение джаза». Пионеры джаза подтверждают, что Болден был лучшим среди негритянских музыкантов того времени.

Болден и музыканты его круга, вероятно, чаще всего исполняли блюзы, но включали в свой репертуар также популярные песни, отрывки из маршей и регтаймов. Сам Болден на рубеже веков скорее всего играл еще не джаз, а какой-то переходный тип музыки — так сказать, нечто среднее между негритянским музыкальным фольклором и будущим джазом. Какова была эта музыка — мы не знаем и, видимо, не узнаем никогда.

Взаимодействие негритянской и европейской музыкальных традиций, в результате которого возник джаз, было настолько сложным и многообразным, что имеет смысл кратко повторить вышесказанное. Начать надо с негров-невольников, создавших из элементов африканской и европейской традиции то, что я назвал музыкальным фольклором американских негров — это уорк-сонги, филд-холлеры и хороводные шауты, из которых впоследствии родились блюзы. Параллельно шел процесс слияния элементов афроамериканского фольклора с европейской популярной музыкой. Сначала он осуществлялся благодаря усилиям белых американцев, а потом уже и негров и вызвал к жизни такие жанры, как спиричуэл, местрельные песни и всякого рода водевильные песенные формы. И наконец, также параллельно в негритянской среде развилось еще одно музыкальное явление — регтайм, который вобрал в себя элементы фольклора американских негров и европейского фортепианного стиля. Таким образом, к 1890 году в США существовало *три самостоятельных и непохожих друг на друга сплава* африканской и европейской музыки: регтайм, афроамериканский фольклор, представленный в виде блюзов (обе эти формы были созданы неграми), и популяризированный вариант негритянского музыкального фольклора, созданный главным образом белыми американцами.

В 1890—1910 годах три вышеназванных направления слились воедино. Этому способствовали многие обстоятельства, но решающее значение все же имело включение музыкальной культуры цветных креолов, в которой было больше европейских, чем негритянских, черт, в общую негритянскую субкультуру. В результате этого слияния возник джаз — новый вид музыки, которая стала распространяться по всей стране сначала среди негров, а затем и среди белых американцев. В 20-х годах джаз прочно вошел в сознание американской публики и дал название целому десятилетию в жизни нации.

## ЗА ПРЕДЕЛЫ НОВОГО ОРЛЕАНА

26 февраля 1917 года в нью-йоркской студии фирмы «Victor» пятеро белых музыкантов из Нового Орлеана записали первую джазовую грампластинку. Значение этого события в истории джаза переоценить невозможно. До выхода в свет этой пластинки джаз был скромным ответвлением музыкального фольклора, круг его исполнителей ограничивался несколькими сотнями негров и горсткой белых новоорлеанцев, за пределами этого города его слышали крайне редко. После выхода пластинки (7 марта) «джаз» в течение нескольких недель ошеломил всю Америку, а пятеро белых музыкантов стали знаменитостями. Они назвали свой оркестр «**Original Dixieland Jass Band**» (сейчас принято употреблять современное написание — jazz). На первой пластинке были записаны пьесы: «**Livery Stable Blues**», в которой корнет имитировал тихое ржание лошади, а тромбон — мычание коровы, и «**Dixieland Jazz Band One-Step**», ныне известный как «**Original Dixieland One-Step**».

Многие десятилетия исследователи джаза не могут скрыть недовольства и раздражения по поводу того, что запись первой джазовой пластинки принадлежит группе белых музыкантов, а не негритянскому оркестру. Но здесь, как и на других этапах истории джаза, правил случай. Говорят, что ранее Фредди Кеппард имел возможность записаться на пластинку, однако не воспользовался ею, поскольку не хотел, чтобы кто-то «стянул его музыку»; правда, в одном из источников указано, что он записывался в 1916 году, но пластинка не была выпущена в свет.

«**Original Dixieland Jazz Band**» считался ансамблем без руководителя, но на самом деле центральной фигурой в нем был корнетист Ник Ла Рокка, который не только задавал тон как исполнитель, но и руководил всеми делами группы. Ла Рокка родился 11 апреля 1889 года в семье итальянского иммигранта. Его отец немного играл на корнете.

Ник Ла Рокка выступал в Новом Орлеане и окрестностях еще в составе так называемых «мальчишеских» ансамблей, которых в городе было великое множество. С юных лет он принадлежал к стихийно возникшему содружеству белых музыкантов, исполнявших, как и негры, «горячую» музыку. Среди его друзей были Ларри Шилдс, впоследствии кларнетист ансамбля «**Original Dixieland Jazz Band**», Леон Рапполо, известный кларнетист, который записывался на пластинки с оркестром «**New Orleans Rhythm Kings**», и братья Брунис, тоже имевшие грамзаписи в ранний период развития джаза. Со временем Ла Рокка стал работать у знаменитого новоорлеанского музыканта Джека Лэйна. Ла Рокка был самоучкой и не умел читать ноты с листа, но, обладая большим исполнительским талантом и организаторскими способностями, он часто по поручению Лэйна руководил оркестром.

Как пишет Бранн [9], в декабре 1915 года некто Харри Джеймс, хозяин чикагского ночного клуба, приехавший в Новый Орлеан посмотреть боксерский турнир, случайно услышал «горячий» ансамбль барабанщика

Джонни Стайна, в котором играл и Ла Рокка. (Сам Стайн утверждает, что это произошло в 1916 году и что «открыл» их актер Гес Чендлер.) В начале 1916 года группу Стайна пригласили работать в один из ночных клубов Чикаго. Но это была не первая поездка новоорлеанских музыкантов на Север. Двумя годами ранее в Чикаго гастролировал оркестр белых музыкантов **«Ragtime Band»** под руководством Тома Брауна, а негритянские ансамбли выезжали на Север из Нового Орлеана регулярно начиная с 1912 года. Но группе Стайна повезло больше других, в частности потому, что клуб, где она выступала, был постоянным местом встреч дельцов индустрии развлечений, которые и разнесли весть о новой, необычной музыке по всему Северу. Группа провела в Чикаго несколько месяцев. Сам Стайн вынужден был уйти из группы из-за денежных споров, а название ансамбля изменилось на **«Original Dixieland Jazz Band»**. В начале 1917 года последовало приглашение на работу в известный нью-йоркский ресторан и танцзал «Рейзенуэберс», расположенный на пересечении 58-й улицы и 8-й авеню.

За две или три недели ансамбль новоорлеанских музыкантов покориł весь Нью-Йорк. Ангажементы следовали один за другим. Популярность ансамбля и привела к появлению первых джазовых грампластинок. В тот период в ансамбле играли Ла Рокка, тромбонист Эдди „Дэдди" Эдвардс, кларнетист Ларри Шилдс, пианист Генри Рагас и барабанщик Тони Сбарбаро. Тираж их первой пластинки, о которой мы упоминали в начале главы, превысил миллион экземпляров — цифра по тем временам неслыханная. Такой успех отчасти можно объяснить тем, что в записи **«Livery Stable Blues»** музыкантам удалось точная имитация звуков скотного двора. В последующие годы ансамбль записал около дюжины пластинок и совершил гастрольную поездку по Англии. Со временем он приобретал все более коммерческий характер и в середине 20-х годов распался. В 1936 году ансамбль вновь попытались возродить, но, поскольку он не имел успеха у публики, из этой затеи ничего не вышло.

В наши дни ансамбль **«Original Dixieland Jazz Band»** представляет интерес главным образом для историков джаза. Большинство современных слушателей находят их музыку скучной и даже нелепой. Однако в свое время их авторитет у публики был очень высоким. В течение двух-трех лет, пока не было записей других джаз-бэндов, этот ансамбль был единственным в своем роде. Каждый американец, хоть сколько-нибудь интересовавшийся популярной музыкой, знал их пластинки. Молодые музыканты, большей частью белые, изучали эту музыку по грамзаписям такт за тактом, пока не заучивали партии всех инструментов наизусть. Оркестры с устоявшейся репутацией, поддавшись модному поветрию, пытались имитировать джаз и воспроизвести характерный рег-ритм.

Один вопрос не остается волновать исследователей — была ли игра **«Original dixieland Jazz Band»** типичной для музыки негров Нового Орлеана, а также для новоорлеанских групп белых музыкантов. Записи этого ансамбля заметно отличаются от записей 1923 года других новоорлеанских коллективов, и в частности такого негритянского ансамбля, как **«Creole Jazz Band»** Оливера, или же группы белых музыкантов **«New Orleans Rhythm Kings»**. К исполняемой музыке лучше всего подошло бы название регтайма. Ла Рокка и его биограф Бранн утверждали, что музыка его группы никак не связана с негритянской традицией и создава-

лась самими музыкантами. Играя регтаймы или же их производные, эти музыканты не хотели признавать заслуг негров в создании и становлении этого жанра. И все же, несмотря на заверения Ла Рокка, негритянская традиция в музыке ансамбля безусловно присутствовала. И дело тут не в копировании негритянского стиля, а в самой приобщенности к специфической музыкальной атмосфере Нового Орлеана. В игре ансамбля подчеркнута выделены особенности европейской музыки. Мелодическая линия сильно синкопированная, как в регтайме, твердо соотносена с ритмической основой; собственно джазовая свободная ритмика лишь иногда проскальзывает в игре самого Ла Рокка. Игра Сбарбаро на ударных тяжеловесна. В целом для игры ансамбля характерно полное отсутствие блюзовых тонов.

В то же время нельзя отрицать джазовый характер ансамбля. Состав его был классическим для оркестров Нового Орлеана — корнет, кларнет, тромбон и ритм-группа. Несмотря на то что члены ансамбля, особенно Ла Рокка, претендовали на авторство исполняемых пьес, в действительности они играли музыкальную «смесь» из маршей, регтаймов и популярных мелодий новоорлеанского репертуара, значительная часть которого родилась в негритянской среде. И хотя оркестр еще не свинговал в истинно джазовой манере, временами он был весьма близок к этому. Попс Фостер говорил о группе Ла Рокка: «Их ансамбль был одним из самых „горячих“ коллективов белых музыкантов в Новом Орлеане» [29]. Словом, музыка группы «**Original Dixieland Jazz Band**» находится где-то посредине между джазом и его предшественниками и, по-видимому, более типична для «горячей» музыки 10-х годов, чем для джаза Оливера, Мортон и Беше 20-х годов.

Художественные достоинства этой музыки спорны, но ее влияние на современников несомненно. Джаз быстро обрел популярность, стал выгодным коммерческим товаром. За пять лет после выпуска пластинки «**Livery Stable Blues**» тысячи молодых честолюбивых исполнителей, захваченных новой музыкой, создали сотни ансамблей — в большинстве своем слабых, не имевших никакого отношения к джазу. Все они играли в дансингах, ночных клубах и т. п. Иногда некоторые из них приглашались для записи на пластинки. Но джазовый бум десятилетия, которому предстояло войти в историю под именем «века джаза», был обусловлен не только коммерческими причинами. Увлечению джазом способствовали и различные социальные факторы. Одним из них является распространение жизненной философии, которую связывают с художественным творчеством так называемого «потерянного поколения». Разуверившись в своем движении за окончание всех войн, молодые люди восстали против того, что им казалось предрассудками старшего поколения. В реальной жизни это выразилось в «свободе удовольствий», которая обычно сводилась к разгулу секса и пьяным оргиям. В искусстве наступил период экспериментирования и отказа от старых форм — достаточно вспомнить прозу Джойса, поэзию Паунда, драматургию О'Нила, живопись Пикассо. Джаз точно соответствовал поискам как в сфере жизни, так и в сфере искусства: во-первых, он был веселым и достаточно фривольным, а во-вторых, совершенно новаторским по форме.

Итак, поколение 20-х годов признало джаз (имея о нем, как правило, искаженное представление) и более того — сделало его своим. В 20-х

и даже 30-х годах художники и интеллектуалы Лондона и Парижа, Нью-Йорка и Чикаго преклонялись перед Дюком Эллингтоном и Бесси Смит — они покупали пластинки, а иной раз даже ходили на концерты этих исполнителей в Гарлем. Нью-йоркский писатель Карл ван Вехтен, к мнению которого прислушивались во всех слоях общества, а также в мире искусства, особенно активно пропагандировал джаз. К 1930 году европейские интеллектуалы уже всерьез писали о рождении новой музыки.

Вторым социальным явлением, способствовавшим возникновению джазового бума, была танцевальная лихорадка, охватившая Америку после 1910 года.

Дэвид Юин пишет в книге «Жизнь и смерть Тин-Пэн-Элл» [23]:

«За вспыхнувшей во всех уголках Америки страстью к регтайму последовало всеобщее увлечение танцами. И это не случайно: оба явления взаимосвязаны. Популярное до 1910 года балльные танцы — полька, вальс, котильон и т. п. — требовали выносливости и ловкости даже от молодых. Между танцами был необходим перерыв для отдыха на десять-пятнадцать минут... Регтайм все круто изменил. Размер 2/4 и 4/4 вызвал к жизни более простые танцы. Как бы они ни назывались — „индюшачьей походкой“, „медвежонком-гризли“, „кроличьим объятьем“, „верблюжьим шагом“ или „хромой уткой“, какие бы движения они ни включали — тряску, раскачивание или скольжение, новые танцы, пришедшие с регтаймом, требовали, как правило, только вышагивания по паркету в обнимку с партнершей».

Танцы стали национальным развлечением, дансинги один за другим открывались по всей стране. Владельцы ресторанов были вынуждены нанимать оркестры и разрешать танцы во время застолий, что прежде считалось неслыханной вольностью. Танцевальная лихорадка вызвала небывалый спрос на музыкантов, который какое-то время превышал предложение. Бойд Беннетт, активно выступавший в оркестрах до 1920 года, рассказывает: «Грамотных музыкантов не хватало, поэтому в оркестры часто вынуждены были приглашать музыкантов, игравших по слуху». Такая ситуация способствовала развитию импровизации среди джазменов; важно также отметить, что даже не очень умелые исполнители джаза в 20-х годах всегда имели постоянную работу.

Третье социальное явление, сыгравшее важную роль во внедрении джаза в сознание американцев, — борьба негров за свое освобождение. Она в значительной степени усилилась в связи с возросшим спросом на рабочие руки в период первой мировой войны. Огромная масса негритянского населения, бросив свои жалкие хижинки на Юге, устремилась в промышленные города Севера: в Детройт, Чикаго, Филадельфию, Нью-Йорк. В одном только чикагском районе Саут-Сайд оказалось свыше пятидесяти тысяч негров. Для этих людей приезд на Север означал не только смену местожительства, но и вживание в новую культурную среду, резко отличную от той, которую они знали прежде.

Негры ехали на Север, надеясь найти там новую жизнь, новые возможности, новые впечатления. Однако многих из них, соблазненных сказками о хорошем заработке и роскошной жизни, ожидало разочарование, одиночество, тоска по оставленному дому. Поэтому они тянулись ко всему, что хоть немного напоминало о прошлом: к родным или просто знакомым, к религии, музыке. Любовь негров к своей музыке

еще более увеличила спрос в северных городах на негритянских музыкантов с Юга США — исполнителей регтаймов, блюзов и зарождающегося джаза. И музыканты-южане также покидали родные места и отправлялись на Север, где их слушали не только негры, но и белые, рискнувшие посетить Гарлем или Саут-Сайд. Белая публика состояла в основном из молодых музыкантов, желающих понять новое для них искусство. Но широкая публика тогда почти ничего не знала о подлинной негритянской музыке; знакомство с ней шло через музыку танцевальную, которую исполнители в той или иной степени насыщали элементами джаза.

Выходу джаза из негритянских кварталов Нового Орлеана способствовало и еще одно обстоятельство. Это механизация развлечений, прежде всего распространение фонографической звукозаписи. Но звукозапись была не первым изобретением, оказавшим влияние на развитие джаза. Важную роль в популяризации регтайма сыграло механическое фортепиано, позволившее тем, кто плохо владел инструментом, услышать у себя дома пьесы Джоплина, Мэттьюза, Терпина, Лэмба и других. Оно служило также важным средством обучения молодых исполнителей. Немало начинающих пианистов регтайма, а позднее и стиля страйд вырабатывали свою технику, следя за клавишами, приводимыми в движение вмонтированным в механическое фортепиано специальным устройством. Одним из таких пианистов был Дюк Эллингтон.

Однако фонограф был более универсален, нежели механическое фортепиано, и поэтому он быстро завоевал почетное место в культуре XX века. Неоценима его роль и в истории джаза. Поскольку в основе джаза лежит импровизация, то такая музыка едва ли могла быть сохранена для потомства без звукозаписи. Каждое новое поколение джазменов знакомилось с джазом и осваивало его прежде всего благодаря записям. Все молодые энтузиасты джаза, начиная с Бейдербека, который в 1919 году по пластинкам «**Original Dixieland Jazz Band**» старательно копировал партии корнета Ника Ла Рокки, и кончая современным молодым музыкантом, изучающим игру Колтрейна по его пластинке «**A Love Supreme**», своей школой во многом обязаны грамзаписи. И не будь грампластинок, знаменитые Бейдербек, Бесси Смит, Билли Холидей, Луи Армстронг, наверное, остались бы только романтическими легендами в памяти старшего поколения. Новые исполнители, да и мы с вами так никогда бы и не узнали, как играли старые мастера.

Первый фонограф, как известно, был изобретен Эдисоном в 1877 году. Примерно в то же время аналогичную идею высказал и француз Шарль Кро. Первые аппараты были слишком дороги, и не всякий мог приобрести их для дома, но уже к 1890 году тысячи фонографов, а затем и граммофонов были установлены в салунах и кафе, где за пятицентовую монету полдюжины людей могли прослушать грампластинку через наушники. Популярный репертуар тех лет состоял в основном из маршей, исполняемых духовым оркестром, регтаймов, комических интермедий и т. п. К концу века появились первые грамзаписи оперных арий и концертных пьес. В 1902 году граммофон был существенно усовершенствован, качество звучания повысилось. Две компании — «Victor» и «Columbia» — запатентовали большинство изобретений в этой области и заняли в ней ведущее положение. Вскоре, с увеличением выпуска аппа-



ратов, резко уменьшились и цены на них.

Танцевальный бум начала 10-х годов был на руку не только музыкантам, но и фирмам грамзаписи. Потребность в записях танцевальной музыки, а также растущий интерес к джазу стимулировали деловую активность в сфере производства грампластинок. В 1914 году было продано около 27 миллионов пластинок; в 1921 году эта цифра уже достигла 100 миллионов. К тому времени истек срок действия нескольких основных патентов на звукозапись, что вызвало появление большого числа новых фирм. Бурное развитие индустрии грамзаписи, естественно, повышало спрос на музыкантов и способствовало выходу грампластинок многих исполнителей раннего джаза.

Все эти явления и вызвали повальное увлечение музыкой, которую широкая публика называла джазом. В действительности большая часть того, что она слушала, была или обычной танцевальной музыкой, или обработками популярных мелодий с минимальными элементами джаза. Такую коммерческую музыку играли как негры, так и белые музыканты. Ей была свойственна неровная метрическая пульсация; с помощью сурдин музыканты извлекали из инструментов необычные «рычащие» звуки (growls), якобы присущие джазу; плавный глассандирующий спад с одного звука на другой, видимо, должен был передавать блюзовые тоны. Некоторые исполнители такой музыки прославились и даже разбогатели. Самым известным из них был Пол Уайтмен.

Уайтмен родился в 1890 году, музыкальное образование получил по классу скрипки; играл в симфонических оркестрах Денвера и Сан-Франциско. В 1919 году он возглавил танцевальный оркестр и за два-три года сделал его самым популярным коллективом в США. Когда джазовый бум достиг апогея, он присвоил себе титул «короля джаза». Сам Уайтмен не был джазменом, но хорошо разобрался в этой музыке, и в разное время в его оркестре играли все лучшие белые музыканты джаза тех лет. Исполняемая оркестром музыка была импозантной и полнозвучной; сверхдетализированная в нотной записи, она претендовала на «серьезность» и при этом была почти полностью лишена духа джаза. Правда, некоторым музыкантам оркестра, особенно Бейдербеку, иногда дозволялось играть короткие джазовые соло.

Именно эту музыку широкая белая публика принимала за джаз. Она, однако, была не очень разборчива, и поэтому на эстраду проникало много истинного джаза. Такая ситуация позволила пионерам джаза иметь постоянную работу, совершенствовать свое мастерство, участвовать в записях на пластинки. Именно благодаря тысячам грампластинок с записями первоклассных джазовых музыкантов неуклонно возрастал интерес к новоорлеанской музыке.

Первые джазмены стали уезжать из Нового Орлеана еще в начале 10-х годов, но массовый их отъезд начался в 1917 году, после закрытия Сторивилля. Занятость музыкантов в связи с закрытием Сторивилля вопреки утверждениям некоторых исследователей отнюдь не уменьшилась, ведь большинство оркестров, как мы уже говорили, работали вне Сторивилля. Таким образом, этот факт имел чисто символическое значение. Музыкантов влекли на Север прежде всего экономические соображения, связанные с ростом негритянских гетто в крупных городах северных штатов. Так или иначе, большинство ведущих новоорлеанских

джазменов покинуло свой родной город. Двое из них позднее оставили заметный след в истории джаза. Речь идет о Джозефе „Кинге“ Оливере и Сиднее Беше.

Сидней Беше был для джаза фигурой нетипичной. Как правило, настоящий джазовый музыкант — это «коллективист», такова специфика джазового искусства. А Беше был одиноким странником. Он с легкостью переезжал из Нового Орлеана в Чикаго, из Чикаго в Нью-Йорк, из Нью-Йорка в Лондон, из Лондона в Париж, а потом вновь возвращался в Новый Орлеан. Ему было все равно, где играть.

Читая автобиографию Беше «Отнеситесь к этому серьезно» [5] — книгу, полную самолюбования, а потому не внушающую доверия, — поражаешься отсутствию длительных привязанностей в его жизни. Одна из причин заключалась, несомненно, в его вечном стремлении быть первым; в любой музыкальной ситуации Беше хотел быть в центре внимания, и, как правило, ему это удавалось. Едва ли это могло расположить к нему его коллег-музыкантов. Придирчивый и требовательный, неистовый и в жизни, и в искусстве, он был одним из самых ярких исполнителей в истории джаза. Дюк Эллингтон, горячо любивший Беше, считал его «самым уникальным человеком в джазе». В своей оценке Эллингтон не одинок: влияние Беше на музыкантов раннего джаза было огромным.

Сидней Беше родился в 1897 году в обычной креольской семье. В четырнадцать лет он ушел из дома и стал бродяжничать. В 1918 году в Чикаго его услышал Уилл Мэрион Кук, известный негритянский композитор и дирижер, написавший в 1898 году музыку к негритянскому шоу «Clogindy». Кук концертировал со сравнительно большой группой, которая была не джаз-бэндом, а скорее эстрадным оркестром, исполнявшим увертюры, регтаймы и популярные мелодии. Кук пригласил Беше в Нью-Йорк, а затем в 1919 году и в Европу. Прекрасный импровизатор, Беше стал звездой оркестра. Выдающийся швейцарский дирижер того времени Эрнест Ансерме писал (это высказывание часто цитируется): «В „Southern Syncopated Orchestra" есть выдающийся виртуоз — кларнетист, который, как мне кажется, первым среди негров сумел сыграть на кларнете превосходные блюзы... Я хочу, чтобы все запомнили имя этого гениального исполнителя, сам же я не забуду его никогда — его зовут Сидней Беше».

Если Беше к этому времени еще не усвоил капризный тон звезды, то такие высказывания подталкивали его к этому. Он играл не только у Кука, но и в других группах, гастролирующих в Лондоне и Париже. Однажды в Лондоне он случайно увидел инструмент, на котором ему еще не приходилось играть, — сопрано-саксофон. В 20-х годах саксофон все еще был новинкой и джазмены только начинали его осваивать. Существует несколько разновидностей саксофона, имеющих различные регистры — от баса до сопрано. Сопрано-саксофон бывает двух типов: изогнутый, похожий на уменьшенный альт-саксофон, и прямой, напоминающий по виду утолщенный металлический кларнет. Инструмент, попавший в руки Беше, был прямой. Быстро освоив его, Беше стал первым известным саксофонистом джаза. Он играл на саксофоне все чаще и чаще (периодически возвращаясь к игре на кларнете), а затем полностью перешел на этот полюбившийся ему инструмент.

Беше вернулся в США в начале 20-х годов, и два последующих десяти-

тилетия он работал в основном здесь. В 1929 году он, правда, гастролировал в Париже с оркестром Нобла Сиссла, а в 30-х годах вместе с трубачом Томми Лэдниером — в Германии и России, но это были непродолжительные поездки. В 1949 году он окончательно поселился в Париже. Французы, хорошо знавшие музыканта, приняли его с распростертыми объятиями — ведь в жилах Беше текла французская кровь. Умер Беше во Франции в 1959 году, окруженный почетом и славой.

Свою первую пластинку Беше записал в 1923 году после возвращения из поездки по Европе с группой «**Clarence Williams Blue Five**». Возглавлявший группу Кларенс Уильямс был типичным для того времени представителем негритянских бизнесменов-музыкантов, которые руководили оркестрами, организовывали записи на пластинки, сочиняли, обрабатывали народные мелодии, издавали ноты. Среди людей, выдвинувшихся в то время на авансцену музыкального бизнеса, были: У. К. Хэнди, бывший участник менестрельных представлений, который европеизировал блюзы, сделав их более доступными для белой публики (впоследствии он стал издателем); его партнер Харри Пэйс, основатель первой негритянской фирмы грамзаписи «**Black Swan**», и Перри Брэдфорд, организовавший множество ранних грамзаписей известнейших исполнителей блюзов и джаза. Ни один из них не был настоящим джазменом, но они знали вкусы негров, были знакомы с лучшими негритянскими музыкантами и поэтому служили хорошими посредниками между ними и белыми антрепренерами, которые в целом контролировали музыкальный бизнес. Кларенс Уильямс был пианистом, он начал свою карьеру в клубах и веселых домах Сторвилля, потом разъезжал с менестрельной группой по стране и наконец поселился в Нью-Йорке, желая быть в центре музыкальной жизни. В 20-е годы он организовал довольно много грамзаписей и при этом сам часто выступал как пианист оркестра или аккомпаниатор. Среди исполнителей блюзов, которым Уильямс аккомпанировал, была и Бесси Смит. Он также часто приглашал записываться на пластинки Беше, которого знал по Новому Орлеану.

Одной из первых таких пластинок была «**Shreveport Blues**», где Беше играл в составе «**Clarence Williams Blue Five**». В этой записи игра Беше резко выделяется среди исполнения его коллег. Его плавная мелодическая линия течет сквозь громоздкие аккорды медной группы, словно чистая родниковая вода меж скал. Изобретательность Беше неистощима: он едва успевал брать дыхание, чтобы поспеть за пальцами, за бесконечной причудливой вязью музыкального рисунка. Эти качества Беше раскрываются уже в «**Shreveport Blues**». Однако в этой записи он еще не предстает зрелым джазовым музыкантом. Временами в его игре заметна чистая метрическая регулярность регтайма: то он акцентирует сильною долю, то делит ее на две равные восьмые. В записях 1923 года заметна попытка Беше избавиться от влияния регтайма. И вскоре он сумел это сделать.

Свидетельством тому может служить запись пьесы «**Cake Walkin' Babies**», сделанная Беше с группой «**Red Onion Jazz Babies**», в которой участвовал его друг по Новому Орлеану, еще не достигший апогея своей славы Луи Армстронг. Ко времени этой записи (1924) Беше — уже сложившийся мастер (в последующие годы стиль его игры остается неизменным). Здесь его талант проявляется во всем блеске: бесконечный

поток мелодии, насыщенный звук с резкими обрывами в концах фраз как бы пронизывает весь ансамбль, подчиняя себе всю музыку, граул-эффекты и, конечно, бесподобный свинг его игры, парящей над основной метрической пульсацией. Аранжировка включала в себя несколько «брейков» для корнета, тромбона и сопрано-саксофона. (Брейк — типичный прием новоорлеанского стиля, при котором оркестр замолкает, а один из инструментов солирует, как правило, в течение двух тактов в конце музыкального эпизода.) Брейк Беше в последнем хорусе (гармоническом квадрате) — наглядный пример того, как джазовый музыкант «отрывает» мелодию от граунд-бита. Брейк состоит из четырех частей, в каждой из которых по два такта. В первой из них Беше играет повторяющуюся триоль — три тона на две доли, в которых первый из равных по длительности тонов чуть дольше и акцентированнее других. Во второй части он играет триоли более строго. В третьей он сочетает триоли с дуолью, состоящей из восьмой с точкой и шестнадцатой, а в четвертой — в основном повторяет предыдущее сочетание. Такое ритмическое разнообразие брейков — одна из отличительных черт лучших образцов джазового исполнения.

Фигура, состоящая из восьмой с точкой и шестнадцатой, требует особого внимания, так как с ней связана очень важная особенность джаза. В европейской музыке существует три основных способа размещения двух тонов в одной доле: деление четверти на две равные восьмые; деление четверти на восьмую с точкой и шестнадцатую, когда восьмая занимает три четверти доли, а шестнадцатая — оставшееся время; и, значительно реже, деление доли на две части в пропорции два к одному. Это связано с ограничениями европейской нотации, в которой нет средств выражения более тонких метрических оттенков (если бы их удалось записать, то такую запись прочесть с листа и исполнить было бы очень трудно). При импровизации джазмен обычно совершает более тонкие и, возможно, не поддающиеся анализу деления доли на две части. Более того, с помощью различного рода подчеркиваний и акцентов он придает каждой части разный оттенок. Делается это, как правило, бессознательно — музыкант просто пытается свинговать. Если вы попросите его сыграть пары восьмых ровно или сочетания восьмых с точкой и шестнадцатых, как в нотной записи (то есть так, как бы их сыграл музыкант симфонического оркестра), то свинга не будет, а вместе с ним исчезнет и джаз. Возможно, большинство звуков в джазе являются цепочками вот таких пар, падающих на одну долю. Один из способов, которыми джазовый музыкант отрывает эти последовательности звуков от основной метрической пульсации, заключается в том, что он делит их в неизмеримой пропорции и причудливо акцентирует. Ритмический рисунок таких последовательностей чем-то напоминает «качание», которое можно уподобить попеременному движению на шаг вперед и полшага назад. Неудивительно, что в танцах под джазовую музыку так много покачиваний и смен плавных и рывковых движений.

Ко времени записи «**Cake Walkin' Babies**» в 1924 г. Беше в совершенстве овладел джазовым ритмом. Несмотря на впечатляющую игру Армстронга, в этой записи все же доминирует Беше. Можно утверждать, что в тот период он был лучшим исполнителем джаза на духовых инстру-

ментах и что по чувству ритма с ним мог сравниться лишь пианист Джелли Ролл Мортон.

В течение 20-х и в начале 30-х годов Беше продолжал записываться на пластинки. Для фирмы «Victor» он сделал много записей с небольшим составом. Одна из лучших пластинок этой серии — «**Maple Leaf Rag**», записанная с группой «**New Orleans Feetwarmers**», в которой играли Томми Лэдниер и пианист Хенк Дункан, — в тот период Беше часто работал с ними. В исполнении этого классического регтайма Скотта Джоплина Беше превзошел самого автора! Он сыграл его с такой захватывающей силой, которая мало кем достигалась в джазе. В середине пьесы есть короткое фортепианное соло, но большей частью слышен один Беше с его вихревыми пассажами, особенно в последних шести хорусах, которые он играет практически на одном дыхании; игру его коллег на этом фоне просто не замечаешь.

Конец 30-х годов был нелегким для малых джазовых ансамблей. Беше оказался вне джаза и зарабатывал себе на жизнь в портняжной мастерской. Но он хотел играть и в 1938 году предложил крупным фирмам грампластинок записать в его исполнении классическое произведение Гершвина «**Summertime**». Все отказались, и только Альфред Лайон, владелец небольшой фирмы «**Blue Note**», специализировавшийся в записях джаза, согласился на предложение Беше. Пластинка имела сенсационный успех. Вскоре началось возрождение интереса к вышедшему было из моды новоорлеанскому стилю джаза. В 40-х годах Беше вновь стал знаменит, регулярно выступал на концертной эстраде, на радио, был частым гостем в студиях звукозаписи.

В 1944 году вышла пластинка с записью одного из шедевров Беше — соло на кларнете «**Blue Horizon**». Это обычный блюз в тональности *Ми-бемоль мажор*, исполняемый в темпе 70 ударов метронома, то есть медленнее, чем обычно было принято в джазе. Беше постоянно варьирует высоту звуков, и прежде всего блюзовых тонов. Его исполнение насыщено большими длительностями, некоторые звуки он растягивает на целый такт (что в этом темпе равно по времени трем или четырем секундам). Каждый звук извлекается с восходящим или нисходящим глissандо. Например, в третьем такте есть блюзовая терция, которая начинается на *соль-бемоль*, постепенно глissандирует на полтона вверх, а затем резко падает. Эта музыка, полная раздумий, чистоты и печали, рождает в воображении образ вольно вьющейся лозы. Так, спустя почти двадцать лет после звездного часа новоорлеанского стиля возник его непревзойденный образец.

Трудно переоценить влияние Беше на джаз. Никто не мог сравниться с ним в игре на сопрано-саксофоне, да и редко кто пытался копировать его стиль. В течение 20-х, 30-х и даже в начале 40-х годов многие джазмены испытывали на себе его влияние. Джонни Ходжес — великий альт-саксофонист оркестра Дюка Эллингтона и один из ведущих саксофонистов мира — сформировался как музыкант, изучая Беше; судя по тому, как быстро росло мастерство Армстронга (1923—1926), он, видимо, тоже перенял некоторые приемы джазовой фразировки у своего новоорлеанского коллеги. Истину ради заметим, что сам Беше не всегда играл удачно. Порой текучесть его тона становилась манерной, насыщенность звука — чрезмерной. Но это были издержки изобилия, а не

нищеты. Индивидуалист по натуре, Беше предпочитал быть одиноким, но независимым. Будучи одним из родоначальников джаза, он оставил нам замечательные образцы этой музыки.

Примерно в то же время, что и Беше, покинул Новый Орлеан другой музыкант, который по силе влияния на джаз мог сравниться только с Беше. Это был один из плеяды новоорлеанских королей корнета, звали его Джозеф Оливер. Прирожденный лидер, по характеру полная противоположность Беше, Оливер верил, что целое больше суммы двух слагаемых.

В любом искусстве характер художника имеет столь же большое значение, как и его одаренность. Джазовый музыкант, как правило, вынужден работать в тесном контакте с людьми, чей темперамент не всегда гармонирует с его собственным. Необходимо также иметь в виду, что искусство джаза существовало в рамках индустрии развлечений, которая ставила перед собой совсем иные цели. Если писателю или художнику лишь изредка приходится проявлять умение ладить с большим числом людей, то для джазмена это повседневная забота. Его репутация зависит не только от таланта, но и от способности находить общий язык с коллегами.

Оливер был из тех, кто быстро входил в контакт со своим профессиональным окружением. Он хорошо знал, что и как должен играть оркестр, умел найти подход к каждому музыканту и заставить его выполнить намеченное.

Согласно сведениям, приводимым биографом Оливера Уолтером К. Алленом [3], прекрасным знатоком новоорлеанского джаза, Оливер родился в Новом Орлеане в 1885 году на улице Дриад. Мать Оливера умерла, когда ему было пятнадцать лет, и его воспитывала тетка. Примерно в то же время Оливер начал играть в одном из местных духовых оркестров. В период формирования раннего джаза Оливер копировал стиль Банка Джонсона, выступал в известных негритянских и креольских ансамблях Нового Орлеана — в частности, в **«Henry Allen Brazz Band»** и в **«Original Superior Orchestra»**. В начале 10-х годов он работал в Сторвилле и в разное время играл практически со всеми новоорлеанскими пионерами джаза. К 1915 году его уже считали одним из ведущих джазменов города.

В начале 1918 года, вскоре после появления первых пластинок группы **«Original Dixieland Jazz Band»**, новоорлеанского контрабасиста Билла Джонсона попросили собрать джаз-оркестр для чикагского кабаре «Ройал Гарденс». Джонсон пригласил корнетиста Бадда Пти, но Пти не захотел уезжать из родного города, и тогда выбор пал на Оливера. Следующие два года Оливер играл в Чикаго в составе разнообразных, часто меняющихся ансамблей. В 1922 году в кабаре «Линкольн Гарденс» стала выступать группа под названием **«King Oliver's Creole Jazz Band»**. Кроме Оливера, в состав группы входили кларнетист Джонни Доддс, его брат, барабанщик Уоррен „Беби" Доддс, тромбонист Оноре Дютре, пианистка Лил Хардин и контрабасист Билл Джонсон. По неясным причинам Оливер решил ввести в оркестр второй корнет. То ли ему не хотелось играть самому, то ли он уставал к концу вечера, а может быть, ему просто нравилось сочетание двух корнетов — как бы то ни было, но он пригласил в свою группу двадцатидвухлетнего Луи Армстронга.

И в 1923 году оркестр приступил к записи серии грампластинок, которым суждено было оставить значительный след в истории джаза.

В процессе записи Джонсон сменил контрабас на банджо: тяжелые звуки контрабаса сбивали иглу записывающего устройства. В отдельных пьесах Оливер добавлял саксофон — скорее всего, ради эффекта новизны, ибо в музыкальном отношении игра саксофониста выглядит просто беспомощной. Когда записывали пластинки группы «**Creole Jazz Band**», еще не было электрической звукозаписи. Музыканты располагались в студии в соответствии с силой звучания своих инструментов. Хорошего баланса достичь так и не удалось, поэтому на пластинке то один, то другой инструмент постоянно заглушается. Сольная партия Оливера время от времени тонет в неразборчивом шуме, тембр звучания инструментов подчас искажен до неузнаваемости. И все же, если внимательно вслушаться, то наше ухо скоро привыкнет к металлическому, слегка приглушенному звуку, и мы сможем понимать эту музыку.

Вслушиваясь в игру «**Creole Jazz Band**», мы прежде всего сознаем, что коллективная музыка этого оркестра — полифонична. В каждую пьесу обычно включаются одно-два соло и несколько брейков, но большей частью все семь музыкантов играют вместе. Благодаря гению Оливера (или достоинствам новоорлеанского стиля) игра оркестра выглядит на редкость слаженной. Музыкантам даны роли, и Оливер, как опытный режиссер, заставляет всех придерживаться его замысла. Сам Оливер ведет тему, Армстронг, играющий ниже основной мелодии, расцветчивает ее или, реже, коротко подчеркивает гармонию. Доддс «плетет» на кларнете тончайшие узоры, Дютре умело объединяет отдельные мелодические фразы, играет в басу последовательности целых длительностей, составляющих гармоническую основу пьесы. Ритм-группа обеспечивает четкий граунд-бит.

Примечательно, что оркестр исполняет не просто серию ансамблевых соло, как это будет впоследствии в группах стиля диксиленд белых музыкантов. Каждая пьеса «**Creole Jazz Band**» имеет хотя и простую, но жесткую структуру. Например, известная мелодия Джелли Ролла Мортона «**Froggie Moore**» в их исполнении начинается с четырехтактового вступления, за которым следует тема *A* протяженностью в шестнадцать тактов, исполняемая дважды. Затем появляется также шестнадцатитактовая тема *B*, совершенно отличная по характеру от первой, которая тоже повторяется, после чего оркестр возвращается к теме *A*. Дальше идет двухтактовая интерлюдия (крайне редкая в джазе) — она подготавливает соло Армстронга и, возможно, предназначена для того, чтобы дать ему передышку. Блестящее соло Армстронга — кульминационный момент пьесы. Слушая двадцатитрехлетнего Армстронга, удивляешься, что уже тогда он демонстрировал игру, которая через несколько лет принесет ему мировую славу. После соло Армстронга оркестр возвращается к теме *B* и заканчивает пьесу короткой кодой.

Может показаться, что с точки зрения высоких канонов европейской музыки «**Froggie Moore**» — примитив. Это не совсем так. Мы имеем дело не с грубоватой бытовой музыкой, которая импровизируется под воздействием сиюминутного настроения. Это строго организованная, продуманная пьеса, уже близкая к тому, чтобы называться композицией. Ансамбль, руководимый Оливером, как правило, не импровизировал.

Заданная форма, выписанные партии для четырех духовых инструментов (а когда был введен саксофон, то и для пяти) заставляли музыкантов «**Creole Jazz Band**» точно следовать заранее сделанной аранжировке. Конечно, вариации были, но то были вариации в строгих рамках. Подобно оркестру «**Original Dixieland Jazz Band**» и большинству других новоорлеанских музыкантов, исполнители групп Оливера были не столько композиторами, сколько интерпретаторами. Прекрасно задуманное и очень экспрессивное соло Армстронга — это все-таки вариация темы *B*, а не совершенно новая мелодия.

Пьеса «**Riverside blues**» построена приблизительно по той же схеме — на сочетании двух контрастных тем. Но она интересна по иной причине. Это простой двенадцатитактовый блюз в тональности *Фа мажор*, своеобразие которого в том, что в четвертом такте вместо обычного тонического септаккорда используется мажорный аккорд III степени. Самое впечатляющее в этой записи — соло на кларнете, тромбоне и корнетах, построенные преимущественно на целых нотах. Простота и медленный темп этих соло позволяют слушателю проследить, что джазмены располагают звуку не точно на долях, а вокруг них. Джонни Доддс берет звуки, слегка опережая ритм — не каждый раз, но достаточно часто, чтобы выделить хорус. Армстронг в свою очередь вступает настолько раньше граунд-бита, что создает эффект синкопирования. Любителю джаза стоит внимательно прослушать эти два соло. Как правило, в джазе очень трудно установить, где располагается звук. Он может встретиться раньше акцентированной доли, позже или независимо от нее, подчиняясь какому-то подразумеваемому контрритму, который не противопоставлен прямо граунд-биту. В этих соло, проявив терпение, мы можем услышать, как звуки отрываются от основной метрической пульсации.

«**Creole Jazz Band**» Кинга Оливера нельзя считать идеальным ансамблем. Тромбонист Дютре нередко искажает мелодию, брейки Доддса подчас размыты. Хотя Оливеру удалось придать музыке четкую структуру, четыре или пять полифонических партий — это слишком много для небольшой джазовой пьесы. И все же у оркестра было свое лицо и свои принципы, благодаря чему пьесы, исполняемые им, и по сей день волнуют любителей джаза. В 1924 году ушел из ансамбля Армстронг, были и другие изменения состава. Некоторое время Оливер почти не выступал, а в 1926 году вновь возобновил записи на пластинки, но уже с оркестром «**Dixie Syncopators**». Как правило, в «**Dixie Syncopators**» использовалась полная трехголосная группа саксофонов. Естественно, это требовало игры по нотам. Слушателю, имеющему смутное представление о раннем джазе, знакомство с ним хорошо начать с пластинок «**Dixie Syncopators**». Во-первых, качество звукозаписи намного выше, поэтому можно разобрать все, что играет оркестр. Во-вторых, за музыкой легко следить, поскольку полифонических голосов в ансамбле стало меньше. Но не стоит думать, что это простая музыка. Чтобы убедиться, достаточно послушать пьесу «**Sugar Foot Stomp**». Это новая версия «**Dippermouth Blues**», известного по записи оркестра «**Creole Jazz Band**», в которой звучит знаменитое, часто копируемое соло Оливера на корнете. В этом соло отражены самые существенные особенности джаза. Исполняется всего несколько звуков, но вся прелесть заключена



в окраске, которую им придает Оливер. Все три хоруса построены вокруг блюзовой терции, высоту которой Оливер постоянно варьирует. Дополнительное своеобразие звучания достигается тем, что Оливер постоянно вставляет и снимает сурдину. И наконец, эти звуки исполняются так, что даже при многократном прослушивании трудно определить, как они связаны с основным ритмом. Записать это соло с помощью современной нотации даже приблизительно — задача абсолютно невыполнимая. Неудивительно, что среди джазменов 20—30-х годов соло Оливера считалось образцовым — ведь в нем сконцентрировано многое из того, что определяет джаз как самостоятельный музыкальный жанр.

Джазовые музыканты многим обязаны Оливеру, но его слава была недолгой. В 1928 году у него разладились отношения с музыкантами оркестра, а в 1930 году он потерял работу и остался без средств к существованию. Джозеф „Кинг“ Оливер умер в нищете 8 апреля 1938 года.

Но в конце концов жизнь воздала должное Оливеру. Сегодня его пластинки известны во всем мире, особенно в Европе, где его помнят лучше, чем в США. Новоорлеанский стиль, виднейшим представителем которого был Оливер, лег в основу так называемого т р а д и ц и о н н о г о (traditional) джаза, одного из самых популярных в мире джазовых течений. «**Creole Jazz Band**» Кинга Оливера была первой джазовой группой, музыка которой систематически записывалась на пластинки. Когда прошла мода на «**Original Dixieland Jazz Band**», те, кто всерьез интересовались новой музыкой, поняли, что подлинное искусство связано именно с оркестром Оливера.

Прослеживая творческий путь Беше и Оливера, понимаешь, что подлинный джаз начинается примерно в 1923 году. В это время в игре Беше изредка все же ощущалась регтаймовая жесткость, а Армстронг, уже умелый и изобретательный музыкант, был еще далек от той свободы и динамичности, которые прославят его в будущем. Кроме Беше, Мортон и нескольких исполнителей из оркестра Оливера, трудно назвать музыкантов, чья игра не носила бы заметного отпечатка регтайма, то есть той манеры, которая получит впоследствии название «старомодной». Игра Фредди Кеппарда, одного из ведущих новоорлеанских джазменов, зачастую излишне скованна. Даже те, кто прокладывал новые пути, например Армстронг и Беше, время от времени возвращались к старому. 1923 год отмечен также тем, что джаз наконец стали широко записывать на пластинки. Владельцы фирм грамзаписи плохо представляли себе, что такое джаз, но они знали, что в негритянской среде существует большой спрос на такую музыку. Поэтому фирмы совершенно бессистемно записывали все, что попадалось под руку и хотя бы немного напоминало джаз. В руки музыкантов попал таким образом разнообразный богатый материал, и они сразу же принялись за изучение новой музыки.

Среди тех, кто часто записывался на пластинки, были два популярных кларнетиста из Нового Орлеана — Джонни Доддс и Джимми Нун.

Для поклонников джаза Джонни Доддс воплощает новоорлеанский стиль игры на кларнете. Во времена первых джазовых грамзаписей Доддс был вездесущ. Его можно услышать на пластинках знаменитого «**Creole Jazz Band**» Оливера, он записывался с Фредди Кеппардом, Желли Роллом Мртоном и собственными небольшими составами; и,

самое главное, он исполнял партию кларнета в большинстве записей ансамблей «**Hot Five**» и «**Hot Seven**», руководимых Луи Армстронгом, которые совершили в джазе подлинный переворот. Те, кто прослушал много пластинок новоорлеанского джаза, так привыкают к звучанию инструмента Доддса, что поневоле начинают принимать его игру на кларнете за образец. И неудивительно, что среди историков джаза Доддс долгое время считался самым выдающимся мастером этого инструмента, а некоторые ставили его даже выше Беше. Сегодня его слава несколько поблекла, но его по-прежнему считают вместе с Мортонем и Оливером одним из творцов раннего джаза.

Джонни Доддс родился в 1892 году. Играл в различных оркестрах Нового Орлеана, гастролировал по стране с менестрельной труппой «**Billy Mack's Touring Minstrels**», какое-то время играл в ансамблях на речных пароходах. В двадцать с небольшим лет Доддс начал играть в оркестре Кида Ори, который среди тогдашних музыкантов пользовался репутацией лучшего новоорлеанского. Доддс уехал из Нового Орлеана в 1918 году и в конце концов переехал в Чикаго. Там он поступил в оркестр Оливера, игравший в кабаре «Линкольн Гарденс». Когда в 1924 году оркестр распался, Доддс поступил на работу в клуб «Келлис Стейбл», в котором и оставался до 1930 года. В этот период он записал много пластинок с группами «**Jimmy Blythe's Washboard Bands**», «**New Orleans Wanderers**», «**New Orleans Bootblacks**», а также с несколькими составами, носящими его имя. Наступила Великая депрессия 30-х годов, с работой становилось все труднее, но Доддсу в эти годы удалось продержаться, играя в малоизвестных клубах в предместьях Чикаго и изредка записываясь на пластинки. Он умер в 1940 году, лишь немного не дожив до возрождения новоорлеанского стиля.

Новоорлеанский стиль игры на кларнете, выработанный Джимми Нуном и Омером Сайменом, любимым кларнетистом Мортоня, по характеру был сдержанным — на фоне энергичного звучания трубы он напоминал скорее легкие переливы, чем мощный поток. Иногда так играл и Доддс, например в своей пьесе «**Bull Fiddle Blues**». Но более типичной для него была напористая игра с пассажами в высоких регистрах и с многочисленными блюзовыми тонами. Самая яркая черта его исполнения состояла, возможно, в том, что в резких нисходяще-восходящих фигурах, характерных для новоорлеанского кларнетного стиля, он в отличие от кларнетистов типа Нуна и Саймена резко делил метрические доли, делая первый тон в паре более продолжительным и акцентированным. Все это создавало эффект «горячей» игры, за которую его так ценили современники.

Среди записей Доддса наибольшей известностью пользуются те, которые он сделал в составе групп «**Hot Five**» и «**Hot Seven**», выступавших под руководством Луи Армстронга. Один из лучших образцов искусства Доддса — мелодия, вошедшая в два блюза: «**Gully Low Blues**» и «**S.O.L. Blues**». Отрывок начинается с быстрого пассажа, построенного на гармонических вариациях темы «**Sister Kate**». После захватывающего соло Доддса темп замедляется и следует переход на традиционный блюзовый хорус, звучащий страстно и выразительно. Это вершина новоорлеанского стиля игры на кларнете. Однако Доддс не был самым техничным среди кларнетистов раннего джаза. В верхнем регистре зву-

чание его инструмента было резковатым, а звуковысотность в быстрых пассажах часто не отличалась четкостью. Но не будем забывать, что Доддс был одним из зачинателей джаза, и недостатки его игры с лихвой покрываются его вкладом в это искусство.

В то время среди любителей джаза Доддс был значительно популярнее Джимми Нуна, но сами музыканты больше ценили последнего. Сегодня мы видим, что Нун не только многое сделал для джаза, но и превосходил Доддса как музыкант. Действительно, почти все джазовые кларнетисты ведут свое начало от Нуна. Креол по происхождению, Нун получил хорошее музыкальное образование, он учился вместе с Беше и популярным Лоренцо Тио. В юности он, как и Доддс, работал в Новом Орлеане; в 1917 или 1918 году он, как и Доддс, приехал в Чикаго. Нун выступал и записывался на пластинки с оркестром Оливера, с очень известным в то время коллективом «**Dreamland Orchestra**», во главе которого стоял Кук, а также с музыкантами Томми Лэдниером и Фредди Кеппардом. В середине 20-х годов он играл в основном в составе собственных небольших групп, в которых лидирующим инструментом был его кларнет или альт-саксофон. Во времена депрессии у Нуна, как и у Доддса, была полоса затруднений, и музыкой он мог заниматься лишь эпизодически. В конце 30-х годов, с возрождением интереса к новоорлеанскому стилю, его снова приглашают записываться, затем с оркестром Кида Ори он приезжает работать на Западное побережье. Так же как и Доддс, Нун не успел вкусить плоды джазового возрождения: он умер в 1944 году.

Если творческие пути Доддса и Нуна очень схожи, то стиль их игры весьма различен. Доддс был самоучкой и как музыкант воспитан в традициях негритянского фольклора; Нун был креолом и получил хорошее музыкальное образование. В Чикаго его учителем был Франц Шёпп, кларнетист симфонического оркестра (у него в юности учился и Бенни Гудмен). В середине 20-х годов Нун был не только одним из лучших профессиональных кларнетистов, но (если исключить страйд-пианистов) одним из самых образованных музыкантов джаза. Его умение играть точно, быстро и плавно — в те времена это было редкостью — производило большое впечатление на коллег, особенно на кларнетистов. Обладая великолепной техникой, Нун всегда находил наиболее интересные мелодические решения, а в понимании ритмики джаза он превосходил большинство своих современников. Его манера исполнения в 1927 году уже соединяла в себе черты новоорлеанского стиля и свинга. Если учесть, что он был изобретательным импровизатором и ведущим представителем джазового авангарда, то легко представить, как много у него было подражателей. Творчество Нуна заложило основы целой школы джазовых кларнетистов, среди них — Омер Саймен из оркестра Мортонга, Барни Бигард из составов Дюка Эллингтона, Бастер Бэйли из Сент-Луиса и многие другие; к этой же школе можно отнести известных кларнетистов периода свинга 30-х и 40-х годов — Гудмена, Арти Шоу, Ирвинга Фазолу, Пинатса Хакко, Джо Марсалу и множество других.

Настоящий профессионал, Нун умело использовал исключительные технические возможности кларнета — по легкости и изяществу игры ему не было равных в истории джаза. Некоторые джазовые музыкан-

ты, выступая на эстраде, испытывают чуть ли не паническое состояние. Нун никогда не терял самообладания. Как правило, он начинал фразу в верхнем регистре, а затем постепенно и раскованно спускался вниз — то длинными арпеджио, то восходяще-нисходящими фигурами. Поднявшись максимально высоко, он в напряженных заключительных хорах серией простых приемов (например, последовательностью четвертей) искусно направлял мелодию вниз. Звук его кларнета почти всегда чист; в его игре очень мало огрублений — скрежетов и граул-эффектов, которыми так насыщена игра Доддса и всех блюзовых кларнетистов.

Сравнивая игру Доддса и Нуна, мы ясно видим различия в музыкальных традициях негров и цветных креолов, разницу между музыкальной напряженной, в которой обильно представлены блюзовые тоны и резкие звуки, — традиция, восходящая непосредственно к африканской практике, — и музыкой, основанной на европейской концепции звука и соответствующих технических приемах. Отсюда не следует делать вывод о том, что в игре Нуна нельзя услышать блюзовые тоны, — разумеется, они есть. Однако напрашивается вывод, что Нун использует их сознательно, то есть он освоил их в процессе исполнения джаза, а не воспринял из той музыки, которую знал с детства.

Вызывает удивление тот факт, что Нун, будучи музыкантом высокого класса, записывался на пластинки очень нерегулярно. Есть несколько записей, где он аккомпанирует блюзовым певцам, чуть больше записей со случайными блюзовыми оркестрами и, наконец, пара пьес, записанных с оркестром Оливера. Основную часть записей Нун сделал со своей группой, которую обычно называют «**Jimmy Noone and His Apex Club Orchestra**». На этих пластинках Нун выступает с альт-саксофонистом Джо „Доком" Постоном и различными ритм-группами. Самые лучшие записи сделаны в 1928 году с барабанщиком Джонни Уэллсом, банджоистом Бадом Скоттом и Эрлом Хайнсом, который в следующем десятилетии станет центральной фигурой среди джазовых пианистов. Среди этих записей известностью пользуются «**Monday Date**» с ярким, размашистым свингом, «**Apex Blues**» и быстрая пьеса «**I Know That You Know**», где соло Нуна стало пробным камнем для других джазовых кларнетистов. В этой записи отражены все достоинства стиля Нуна: длинные изящные пассажи, четкие броские фигуры в кульминациях, чистый тон звучания.

Особый интерес вызывает запись «**Apex Blues**», которая характеризует отношение Нуна к блюзу. Его соло состоит из трогательных простых фигур, насыщенных блюзовыми тонами; но, легкое и ясное по звучанию, оно лишено страстности, характерной для игры негритянского музыканта. И тем не менее это прекрасное исполнение. Великолепным фоном для Нуна служит игра малоизвестного Джо Постаона. Он технически грамотен, обладает хорошим чувством ритма; поэтому тема Постаона, вокруг которой Нун строит свои пассажи, естественно вписывается в ансамбль. Хайнс в то время был уже сложившимся мастером. Вот почему эти записи и по сей день остаются замечательными образцами раннего джаза, они воспринимаются нами столь же свежо, как и в день их выхода в свет.

Талантливые джазмены, о которых мы рассказывали: Нун, Доддс, Оливер, Беше, а также Мортон и Армстронг, — вывели джаз за пределы Нового Орлеана и представили его миру. И во всех уголках Соединенных

Штатов музыканты неожиданно стали вслушиваться в новую музыку и вскоре обнаружили, что джаз отличается от всего, что они знали прежде, особенно от регтайма. Они начали понимать, в чем был свинг и в чем его не было. Далеко не все могли сыграть то, что слышали; Бейдербек только в 1925 году освободился от некоторой исполнительской скованности, а оркестры Эллингтона и Флетчера Хендерсона стали исполнять истинный джаз не ранее 1927 года. Но после 1923 года музыканты уже хорошо ощущали разницу между джазом, который они не всегда могли воспроизвести, и другими видами популярной музыки. Джаз перестал быть музыкой только Нового Орлеана. Его услышал весь мир.

## ВЕЛИКИЙ ДЖЕЛЛИ РОЛЛ

В мире джаза, где эксцентричность характера является нормой, а яркая индивидуальность — *sine qua non* \*, Фердинанд „Джелли Ролл" Мортон все же фигура исключительная. Энергичный делец, азартный игрок, владелец ночных клубов, антрепренер, прожигатель жизни — Джелли заслуживал бы внимания, даже если бы не сыграл за всю свою жизнь ни одного такта музыки. Он был самолюбив, тщеславен, заносчив, хвастлив, подозрителен, суеверен — но прежде всего он был одержим и талантлив. Мортон доказывал, что именно он придумал «настоящий джаз», и не уставал метать громы и молнии в подражателей и тех, кого он считал ниже себя по музыкальному дарованию.

Основным документом о жизни Мортона является книга Алана Ломакса «Мистер Джелли Ролл» [52]. Она родилась на основе серии магнитофонных записей Мортона, которые Ломакс сделал в 1939 году для фольклорного архива Библиотеки конгресса США. В них Мортон повествует о Новом Орлеане, о своей жизни и, конечно, о джазе, иллюстрируя свой рассказ десятками музыкальных примеров, которые он исполняет на фортепиано или поет своим чистым, довольно приятным голосом. Книга могла бы быть более интересной, если бы не ограниченность Ломакса в понимании джаза (вероятно, потому, что его основной специальностью была фольклористика), к тому же Ломакса отличали доктринерские взгляды на расовые отношения и наивная вера в то, что, чем чернее кожа у человека, тем более «аутентично» его исполнение. Однако потомки должны быть благодарны Ломаксу за то, что он, во-первых, записал Мортона, а во-вторых, обобщил и упорядочил разрозненный материал. Свидетельства современников о раннем джазе можно пересчитать по пальцам, а книга Ломакса — одна из немногих, посвященных ведущим джазменам того периода.

Джелли Ролл Мортон (его настоящее имя Фердинанд Ла Мант) родился в семье цветного креола П. Ла Манта в 1885 году (возможно, годом-двумя позднее). Излишне говорить, что интерес к музыке обнаружился у него в самом раннем возрасте. Он начал барабанить палочками по сковородкам еще в младенчестве; в пять лет перешел на гармонику, потом на варган и наконец на гитару; уроки игры на гитаре он брал у «испанского джентльмена, жившего по соседству». В семь лет, как утверждает сам Мортон, он «считался одним из лучших гитаристов в округе», играл в небольших струнных ансамблях, состоявших обычно из контрабаса, мандолины и гитары. Пробовал Мортон свои силы и на других музыкальных инструментах: на скрипке, ударных и, конечно, на тромбоне. Бабушка, воспитывавшая Мортона с четырнадцати лет, после смерти матери, как и подобает добропорядочной креолке, поощряла его интерес к

---

\* (*Conditio*) *sine qua non* — неперемное условие (*лат.*).

музыке. Именно в этом возрасте он увлекся игрой на фортепиано, которое сначала отвергал. «В нашей среде, — говорил Мортон, — фортепиано считалось дамским инструментом... и я не хотел, чтобы меня прозвали маменькиным сыночком». Однако, преодолев предрешение, он стал учиться игре на фортепиано у разных учителей, самым лучшим из которых, по его мнению, был Фрэнк Ричардс.

Зная привычку Джелли приукрашивать события, трудно сказать с уверенностью, когда это произошло. Оставим на совести Мортон и высказывание «Меня считали одним из лучших молодых пианистов города». Джелли, разумеется, знал основы нотной грамоты, но, по его собственному свидетельству и по отзывам его коллег, свободно читать с листа он не мог. Обычно перед выступлением на публике он разучивал пьесу по нотам, пока не запоминал ее наизусть. Однако основы европейской музыкальной теории (последовательность аккордов, принципы гармонизации) он знал твердо. Не исключено, что эти знания он приобрел не в процессе обучения, а, подобно многим другим музыкантам, вывел из своей практики. Музыка, которую он играл в юности, конечно, не была джазом; это был обычный набор популярных мелодий, регтаймов, вальсов, кадрили, увертюры и других концертных пьес, составляющих репертуар почти любого молодого пианиста того времени. Весьма возможно, что ему были известны и блюзы.

После разрыва с семьей Джелли стал бродяжничать. Он работал в Билоски, Меридиане, Галфпорте и других городах на побережье Мексиканского залива. Затем он уезжает в Чикаго, потом в Сент-Луис, Нью-Йорк, Хьюстон, на Западное побережье, изредка возвращаясь в Новый Орлеан.

Около 1923 года, когда Мортон переехал в Чикаго (где, как мы знаем, сильно возрос спрос на исполнителей «горячей» музыки и в негритянском гетто Саут-Сайд, и в клубах для белых), он был уже профессиональным музыкантом высокого класса. К этому времени относится первая публикация его песен и оркестровых аранжировок, чуть позже он начал записываться на пластинки как соло, так и с различными ансамблями, возглавляемыми им. С 1923 по 1939 год он записал около 175 пластинок и массу роликов для механического фортепиано. Если не считать фортепианных соло, почти всегда отличающихся очень высоким уровнем игры, славу Мортону принесли записи 1926—1930 годов, сделанные главным образом с группой «**Jelly Roll Morton and His Red Hot Peppers**». Фирма «Victor» считала этот коллектив лучшим среди «горячих» ансамблей. Таким образом, Джелли стал одним из самых известных джазовых музыкантов тех лет; и произошло это благодаря записям, поскольку в первую очередь они принесли ему успех у публики и уважение коллег, на которое он так рассчитывал.

Первые фортепианные соло, записанные Мртоном в 1923 году, были его собственные композиции, к которым в дальнейшем он не раз будет возвращаться. Среди них пьесы «**Grandpa's Spell**», «**Kansas City Stomps**», «**Milenburg Joys**», «**Wolverine Blues**» и «**The Pearls**», впоследствии оркестрованные Мртоном для группы «**Hot Peppers**». Слушая эти первые соло, мы вновь сталкиваемся с зарождающимся джазом, в котором сильно ощущается влияние прежних музыкальных форм, и в частности регтайма, хотя чистым регтаймом это назвать нельзя. В традиционном регтайме две

восьмые, на которые делится четверть, играют ровно, хотя многие из ранних исполнителей и не всегда строго придерживались этого правила. Джелли, если судить по записям, в своих ранних соло играет пары восьмых более или менее ровно (по крайней мере на слух трудно определить точное соотношение), но хорошо слышно, что вторую из пары восьмых он акцентирует сильнее. Однако он это делает не всегда, поэтому на первых пластинках в одних местах звучит почти классический регтайм, а в других — джаз.

Итак, в 1923 году Мортон вместе с Беше и Оливером был в авангарде джаза. И неудивительно, что три года спустя, получив возможность выбрать для записи джазовую музыку по своему усмотрению, он сыграл такие пьесы, которым суждено было стать событием в истории джаза.

Джелли отличало на редкость серьезное отношение к тому, что он записывал со своими оркестрами. Аранжировки тщательно продумывались и усердно репетировались. Оркестранты играли точно, их интонирование было лучше, чем у большинства других джазовых исполнителей, чьи записи сохранились. Записи Мортоня превосходят и в техническом отношении: они без помех и с хорошим балансом звука, поэтому современному слушателю их воспринимать легче, чем большинство других записей раннего джаза.

Музыканты, с которыми предпочитал работать Джелли, были не самыми изобретательными импровизаторами, но зато отличались добротной профессиональной подготовкой; они играли чисто, всегда строго выдерживали мелодическую линию. Игра Омера Саймена (новоорлеанского креола 1902 года рождения), первого кларнетиста Джелли, характеризовалась прозрачным звучанием и своей естественностью напоминала игру Нуна, хотя и уступала ей по силе и выразительности. Трубочник Джордж Митчел участвовал в большинстве лучших записей группы «**Hot Peppers**»; его импровизации скромны, но исполнение отличается теплым насыщенным звуком, хорошей интонацией и более сдержанным, чем было принято у новоорлеанских музыкантов, вибрато в концовках фраз. Его соло в пьесе Мортоня «**Jungle Blues**» — прекрасный пример простой мелодической линии, украшенной блюзовыми интонациями. (Митчел, родившийся в 1899 году, в 70-х годах был еще жив и проживал в Чикаго.)

Разумеется, Джелли был полновластным хозяином оркестра и музыкальным лидером на всех звукозаписях. О. Саймен рассказывает:

«Он особенно нервничал в начале и в конце выступления. Заставляя ансамбль играть по-своему, он никогда не вмешивался в сольные партии. Он говорил нам, где должно быть соло или брейк, а все остальное оставлял на наше усмотрение... Каждый из нас играл именно так, как хотел Джелли Ролл, и не иначе. Сам он играл великолепно, что вызывало у всех особый подъем. Никогда не суетился, но был требователен. Он знал, чего хотел, и приглашал только тех музыкантов, которым его замыслы были по плечу. Джелли всегда был сдержан. Я никогда не видел его угрюмым или недовольным, он ни разу не позволил себе повысить голос на музыкантов».

Такой труд вознаграждался. Пластинки имели успех и у самых строгих ценителей музыки, и у широкой публики.

Часто говорят, что Джелли Ролл Мортон был первым серьезным джазовым композитором. Это следует понимать в том смысле, что он не был просто автором песенок или аранжировщиком чужой музыки, но сочетал в себе талант сочинителя и аранжировщика. Для каждой записи он



сочинял новое музыкальное произведение, строго выверенное по форме и яркое по мелодике. Такое построение композиции было свойственно европейской музыке. Джелли умел выстраивать пьесу так, чтобы кульминация была естественной, а переход от одного настроения к другому плавным. Но прежде всего он был мастером звуковой палитры. До настоящего времени ни один из композиторов джаза, кроме Дюка Эллингтона, не может сравниться с ним в колористической звукописи музыки, столь характерной для лучших записей «**Hot Peppers**». Удивительно, что Джелли достигал этого с помощью небольшого состава инструментов: двух — четырех медных духовых, одного — трех деревянных духовых и обычной ритм-группы. Используя лишь несколько инструментальных тембров, он добивался колористического эффекта, чем-то схожего с манерой Матисса.

Записи группы «**Hot Peppers**» выполнены в традициях ныне классического новоорлеанского джаз-оркестра, совершенным образцом которого можно считать «**Creole Jazz Band**» Кинга Оливера. Ансамбль имел три духовых инструмента, которые поддерживала ритм-группа. Репертуар строился на основе регтаймов, блюзов и маршей. Музыкальные конструкции, возводимые Джелли Роллом, были столь же пышны и эффективны, как архитектурные сооружения в стиле рококо. Иногда в одной композиции он соединял различные жанровые признаки; для создания гармонических эффектов вводил дополнительные инструменты; и, наконец, он расширил функции ударных инструментов, придав им не только ритмообразующий, но и полифонический характер.

Рассмотрим «**Sidewalk Blues**», одну из самых ранних записей ансамбля «**Hot Peppers**», сделанную в 1926 году. Вначале звучит шумовая интродукция: слышны свистки и автомобильные клаксоны. Потом следует восьмитактовое вступление, в котором по два такта поочередно играют фортепиано, тромбон, корнет и кларнет. Открывающая пьесу тема *A* исполняется корнетом в свободном ритме на фоне аккомпанемента всего оркестра. Следующая тема *B* импровизируется в обычном новоорлеанском ансамблевом стиле, после чего оркестр возвращается к теме *A*, где ритм задается уже кларнетом. Короткая оркестровая интерлюдия модулирует тему *C*, последние восемь тактов которой ансамбль импровизирует. (В этой части есть и однотактовый брейк для автомобильного клаксона.) Затем тема *C* вновь повторяется, на сей раз тремя кларнетами. (На эти шестнадцать тактов Джелли пригласил в студию еще двух кларнетистов; О. Саймен вспоминал, что все остальное время приглашенные музыканты просто сидели, держа инструменты на коленях.) Фоном для этого трио кларнетов служит броская фортепианная тема Мортон. Последние восемь тактов пьесы снова импровизирует весь оркестр; следует кода и повторение начального шумового эффекта.

В эти короткие три минуты Джелли сумел использовать пять контрастных звуковых приемов, меняя их различными способами. Если исключить импровизационные куски, которые составляют около четверти записи, ни один из тембров не повторяется. Эта короткая пьеса содержит три основные темы: вступление, коду и модулирующую интерлюдию; в ней использованы три тональности: *Си-бемоль мажор* во вступлении, *Ми-бемоль мажор* в темах *A* и *B* и *Ля-бемоль мажор* в теме *C* — такая последовательность тональностей была характерной для маршей. Все три

темы пьесы контрастны — очевидно, так задумал Джелли. Тема *A* является простым блюзом, одним из вариантов новоорлеанской мелодии, известной под названием «**Bucket's Got a Hole in It**». Тема *B* — обычный марш с ломаным ритмом регтайма, веселый и бойкий, каких было много в новоорлеанской музыке того времени. Заключительная тема представляет собой похоронный марш европейского типа; сначала, как и положено, он звучит в миноре, а затем резко переходит в бравурную импровизацию. В этом эпизоде Джелли копирует новоорлеанские похоронные оркестры, которые по пути на кладбище играли скорбные мелодии, а на обратном импровизировали гимны. В «**Sidewalk Blues**» Джелли использовал почти все характерные приемы новоорлеанской музыки. Он мастерски развивает тематический материал, лучшее тому подтверждение — живой, двукратно ускоренный фортепианный аккомпанемент, сопровождающий печальную мелодию кларнетов из похоронного марша.

Такие контрасты и такое разнообразие буквально пронизывают музыку Мортон. Он постоянно пользовался находками, появившимися в новой музыке: стоп-таймами (*stop-time*), где граунд-бит уступает место регулярной акцентировке только второй или четвертой долей; риффами, в которых при сохранении граунд-бита один или несколько инструментов поддерживают исполнение солиста дополнительными ритмическими фигурами; брейками, то есть отрезками без сопровождающего ритма, когда солист играет по своему усмотрению, часто совсем аритмично. Временами Джелли менял и рисунок игры ритм-группы: например, в кульминационных точках для большей выразительности он мог изменить метр в партии контрабаса с двухдольного на четырехдольный и обратно. Иногда он накладывал друг на друга два или три метрических рисунка, причем второй был вдвое быстрее первого, а третий — вдвое быстрее второго.

Такой отрывок есть в «**Smokehouse Blues**», где темп неожиданно возрастает в два раза на коротком двухтактном отрезке кларнетного хора. Как указывает Гюнтер Шуллер в своей книге «Ранний джаз» [78] (в которой содержится прекрасный анализ работ Мортон), сам Джелли в этот момент играет шестнадцатые доли, создающие эффект еще одного двойного ускорения темпа, что и приводит к трехслойному ритму. Такая игра с ритмами есть и в пьесе «**The Chant**», записанной в тот же день, что и «**Smokehouse Blues**». Композиция начинается длинным вступлением — точнее сказать, преамбулой, — в котором используется один из вариантов ритма *хабанеры*. Эта ритмическая фигура требует специального внимания. Джелли называл ее «испанским оттенком», утверждая, что хороший джаз не может без нее обойтись. Он был прав, хотя сущность вопроса состоит совсем в ином. Эта фигура встречается в латиноамериканской негритянской музыке, и особенно в странах Карибского бассейна:



Она знакома североамериканцам и европейцам по танцам, пришедшим из Латинской Америки, и прежде всего по танго и самбе. В действительности она является одной из ипостасей классической модели «3 на 2»,

широко распространенной в африканской музыке, музыкальном фольклоре американских негров, регтайме и джазе.

Ритм хабанеры схож со стержневой ритмической фигурой джаза, и Джелли чувствовал это. Во вступлении к пьесе «**The Chant**» он чередует ритм хабанеры с обычными джазовыми ритмическими фигурами. А затем, когда основная тема излагается в полном виде, соединяет оба ритма, придавая звучанию трубы испанский оттенок и позволяя кларнету вести свою партию в чисто джазовом стиле.

Кроме ритмического разнообразия, вступление к «**The Chant**» примечательно и своими тональными сдвигами. Шуллер считает, что в его первых восьми тактах идет постоянное чередование тональностей *Ре-бемоль мажор* и *Ре мажор*, что весьма необычно для джаза того времени. Следующие восемь тактов играют в тональности *Си-бемоль мажор*, затем следует возврат к тональному сдвигу, сочетанию *Ре-бемоль мажор* и *Ре мажор*, и только после этого звучит основная тема в тональности *Ля-бемоль мажор*. Такая схема тональных устоев весьма изысканна.

В своих лучших композициях Мортон последовательно использовал широкий спектр музыкальных приемов. Они не были специально рассчитаны на то, чтобы произвести неожиданный эффект, а складывались в законченное целое — а это и есть одна из важнейших задач композиции. Художник — это человек, задача которого установить связи между явлениями; у большого художника эти связи всегда новы и неожиданны. Хотя Джелли как художник и уступал по масштабу творчества Армстронгу, музыка его была тонка и изящна.

Большинство записей Мортон состоит из фортепианных соло или пьес в новоорлеанском оркестровом стиле. Но иногда он играл и с меньшими составами. В этом плане заслуживают внимания записи пьес: «**Wolverine Blues**» (с Джонни Доддсом и Беби Доддсом из оркестра Оливера), «**Shreveport Stomp**» (с кларнетистом Омером Сайменом и барабанщиком Томми Бенфордом) и «**Mournful Serenade**» (с квартетом, в котором, кроме названных музыкантов, играл и тромбонист Гичи Филдс). На этих пластинках мы вновь встречаемся со всеми уже знакомыми нам приемами Мортон: тщательно продуманной аранжировкой тем, брейками, изменением тембровой окраски.

В быстром, захватывающем блюзе «**Shreveport Stomp**» есть знаменитый пассаж, где в партии кларнета несколько различных тональностей меняются с калейдоскопической быстротой.

Талант Джелли-пианиста проявляется в этих маленьких составах в полном блеске. Ведь Джелли был не только композитором, но и выдающимся солистом джаза. Шуллер считает, что по мастерству он превосходил всех своих современников, за исключением Эрла Хайнса. Я же считаю, что по уверенности игры, выразительности и естественности свинга Джелли выдержит любое сравнение. Он часто говорил, что его пианистический стиль моделирует игру оркестра.левой рукой он как бы выполнял функции ритм-группы или же играл басовые ходы на манер тромбона, а правой рукой устанавливал гармонии по типу медной группы. В игре Мортон на фортепиано угадывалось звучание других инструментов (например, тромбонов и кларнетов). Сочиняя композиции для «**Hot Peppers**», он как бы «возвращал» музыку ее законному владельцу.

Хотя сам Мортон любил эту аналогию, особенно доверяться ей не

следует. Ряд великолепных оркестровых композиций Мортонa, например «**The Pearls**», «**Kansas City Stomps**», «**Original Jelly Roll Blues**», были написаны первоначально как фортепианные пьесы. Они насыщены фигурами регтайма, которые заметны и в оркестровом переложении. В разгар повального увлечения регтаймом Мортон был юным новоорлеанским пианистом, и едва ли он смог избежать его влияния. Он смотрел на джаз как на новую музыку, которая затмила увядающий регтайм, и хорошо понимал, как тесно были связаны эти два жанра друг с другом. Мортон говорил: «Регтайм — это своеобразный тип синкопирования, и в этой манере можно сыграть далеко не все мелодии. А вот джазовый стиль применим к любой из них». Это пророчливое наблюдение, сделанное в период перехода от одной музыкальной формы к другой, свидетельствует о том, что Джелли был, возможно, первым сознательным художником в джазе. Он знал, что он делал и почему, и свои рассуждения он мог проиллюстрировать игрой на фортепиано; записи для Библиотеки конгресса — яркое тому подтверждение.

К сожалению, такую возможность он получил слишком поздно. В 1928 году, когда ансамбль «**Hot Peppers**» все еще был популярен, Луи Армстронг со своей группой «**Hot Five**» уже делал записи, которым суждено было повести джаз по иному пути. Примерно в это же время началась Великая депрессия. Мортон, как и Оливер, неожиданно оказался старомодным, и, начиная с 1929 года, его звезда неуклонно стала катиться вниз. Записи ансамбля «**Hot Peppers**» 1929 года уступают более ранним, а записи 1930 года заметно хуже — не столь разнообразны, не так тщательно продуманы, в них в большей степени представлено искусство импровизации, чем мастерство Мортонa-композитора.

Может быть, дела Мортонa и пошли бы на лад, но граммофонную индустрию поражает тяжелый кризис. В 1932 году общее число проданных пластинок упало до 5 миллионов, что составляло всего лишь 6% аналогичного показателя 1927 года. Это было обусловлено тремя причинами: депрессией и связанной с нею нехваткой средств; конкуренцией со стороны радио, которое также развлекало, и притом бесплатно; и, наконец, общим снижением интереса к грамзаписям как к чему-то устаревшему, лишнему свежести и новизны. Люди не только перестали покупать пластинки, но и избавлялись от тех, что уже имели, сдавая их в магазины подержанных вещей. Последнее, впрочем, было на руку первым собирателям джазовых грамзаписей.

Как бы то ни было, в начале 30-х годов Мортон остался не у дел, да и здоровье оставляло желать лучшего. Джазмены издевались над его хвастливыми претензиями на изобретение джаза, ставили под сомнение превосходство *его* музыки. Он превратился в мишень американской сатиры, этакого ретрограда, уныло повторяющего, что в старину все было лучше и что молодые невежды потеряли уважение к старшим. В 1939 году он сделал записи для Библиотеки конгресса США, которые были изданы лишь десять лет спустя. Возрождение интереса к новоорлеанским исполнителям, позволившее Беше занять место уважаемого ветерана джаза, помогло и Мортону сделать несколько новых пластинок для музыкальных автоматов фирмы «General Records». В то время Джелли Ролл Мортон был уже тяжело болен. Он умер 10 июля 1941 года в Лос-Анджелесе, и в последний путь его, как и Кинга Оливера, провожала лишь горстка музыкан-

тов и поклонников.

Принято считать, что ансамбль «**Hot Peppers**» был последним и поздним цветком новоорлеанского стиля и что Джелли Ролл Мортон как музыкант отстал от жизни. С этим нельзя согласиться. На мой взгляд, записи «**Hot Peppers**» оказали сильнейшее влияние на все последующее развитие джаза. Неоспоримо и то, что вплоть до 1926 года почти не было записей по-настоящему хорошего оркестрового джаза, если не считать группы Оливера. Появилось несколько великолепных солистов, и среди них Армстронг, Беше, Бейдербек, Джеймс П. Джонсон и сам Джелли, но оркестры, которым через несколько лет предстояло сыграть выдающуюся роль в джазе — я имею в виду коллективы Эллингтона, Моутена и Хендерсона, — все еще искали свой стиль. В записях «**Hot Peppers**» 1926 года присутствует такой свинг и такое джазовое настроение, какого не найдешь у других оркестров того времени, и трудно представить, чтобы новые звезды внимательнейшим образом не изучали эти пластинки. Однако молодые музыканты не любили Мортон. Эллингтон хотя и был в Лос-Анджелесе во время похорон Мортон, но не присутствовал на них. Но сейчас для меня совершенно ясно, что именно Мортон своими грамзаписями с оркестром «**Hot Peppers**» показал Эллингтону, Хендерсону, Моутену, Бейси, Гудмену и всем остальным возможный путь развития джаза.

## БЕССИ СМИТ И НОВЫЙ БЛЮЗ

До последнего времени большинство джазовых критиков считало, что блюз является составной частью джаза — не просто одним из его корней, но и живой ветвью его древа. Сегодня уже очевидно, что у блюза есть свои традиции — они пересекаются с джазовыми, но отнюдь не совпадают с ними. Блюз имеет своих последователей, своих критиков и своих историков, которые не обязательно знают и любят джаз. И наконец, блюз имеет своих собственных исполнителей, не имеющих с джазом ничего общего, — примерами могут служить Би Би Кинг, Мадди Уотерс и Бо Диддли.

Тем не менее эти два музыкальных жанра имеют множество точек соприкосновения. Джаз — отчасти дитя блюза; но позднее ребенок стал оказывать серьезное влияние на родителя. Современное исполнение блюза отлично от традиционного, и многие из новшеств выработаны джазовыми музыкантами.

Как мы уже могли убедиться, ранний блюз не сводим к европейской музыкальной системе. В нем использовался лад с так называемыми блюзовыми тонами, которых не существует в европейской музыке. Блюз строился не в мажоре и не в миноре, а в своем собственном ладовом наклоне. Он имел гибкий метр: «**Stony Pony Blues**» певца Чарли Пэттона (родившегося в 80-х годах XIX века) невозможно записать в размере 4/4. Для удобства развития мелодической линии Пэттон не только добавлял одну-две доли в такт или изымал их из такта, но и сдвигал акценты таким образом, что первая доля появлялась на один-два счета раньше или позже, что, естественно, меняло метрическую схему. Исполнители ранних блюзов вроде Пэттона весьма вольно обращались с формой; традиционный блюз обычно содержал от тринадцати с половиной до пятнадцати тактов вместо стандартных двенадцати в современном блюзе. Ранние блюзы почти не имели гармонического развития. В блюзе «**The Gone, Dead Train**» „Кинга" Соломона Хилла аккорды вообще не меняются.

Таким образом, ранние блюзы в значительной мере принадлежали традиции музыкального фольклора американских негров, освоить который, как мы уже видели, белым музыкантам, получившим европейское образование, было нелегко, ведь эту музыку они не могли ни записать, ни воспроизвести. Но в 10-х годах нашего века блюзы вышли за пределы негритянских гетто и ферм Юга на магистральный путь американского шоу-бизнеса, что, естественно, породило потребность в их европеизации. И спиричуэлы, и регтайм возникли путем европеизации негритянских музыкальных форм, в первом случае — духовной музыки, а во втором — танцевальной. К 1915 году выявляется несколько факторов, обусловивших перевод блюза на европейские рельсы. Первый из них заключался в коммерческих возможностях блюза. «**Memphis Blues**» У. К. Хэнди имел потрясающий успех в 1912 году, еще больший успех выпал на долю его «**St. Louis Blues**» два года спустя. В то время блюзы публиковали и другие, ме-

нее известные негритянские музыканты — Хэнди не был первым, но он был самым знаменитым. И хотя эти нотные издания покупали и негры, основной доход фирмам приносило белое население страны. А это требовало переработки блюзов таким образом, чтобы они были доступны белым исполнителям и слушателям.

Второй фактор, предопределивший европеизацию блюзов, был связан с характерными блюзовыми тонами, которые невозможно воспроизвести на фортепиано и в оркестровых аранжировках. Кроме того, популярность блюзов росла. И по мере того как они выходили за пределы трудовых лагерей и притонов и завоевывали дансинги и театры, требовалось все больше музыкантов-импровизаторов для их исполнения. Импровизирующая группа музыкантов должна исходить из общего размера блюза и фиксированной последовательности гармоний, поэтому джазмены, удовлетворяя спрос на блюзы, были вынуждены выработать для них единую форму.

Как же это осуществлялось? Проще всего было установить структуру блюза: три четырехтактных раздела. Популярная музыка США почти всегда состояла из оборотов в два, четыре или восемь тактов. Поэтому естественно, что аранжировщики ранних блюзов остановились на фразе из четырех тактов размера 4/4, а трехчастная форма была задана повторяющейся строкой вокальной партии. С блюзовыми тонами дело обстояло труднее, поскольку в европейской музыке ничего похожего не было. Было испробовано несколько решений. Хэнди в первой строке знаменитого «**St. Louis Blues**» вместо подразумеваемой III „блюзовой“ ступени исполняет глассандо с минорной терции на мажорную — с *си-бемоль* на *си* в этом конкретном случае. Этот прием превратился в клише, используемое в началах многих джазовых хорусов. Пианисты нашли свое решение — они одновременно берут мажорные и минорные III или VII ступени (именно так делает Гершвин в своей «Рапсодии в стиле блюз») или же играют их как трель.

Но самое распространенное решение состояло в замене блюзовых тонов звуками диатонической гаммы. Эта практика родилась от невежества. Фактически все белые музыканты, да и часть негров, пришедших к блюзу из других музыкальных жанров, не знали точно, что представляют собой блюзовые тоны. Пытаясь воспроизвести услышанное, вместо III „блюзовой“ ступени они играли III минорную ступень. Такая замена настолько привычна, что сегодня большинство джазовых музыкантов считают, что III минорная ступень и есть III „блюзовая“. По причинам технического характера VII „блюзовую“ ступень нельзя так же легко заменить VII минорной ступенью. Поэтому для VII „блюзовой“ музыканты нашли замену: VI ступень, *ля* в тональности *До мажор* (точнее говоря, этот интервал является терцдецимой, но джазмены всегда называли его секстой). Скорее всего, это делалось бессознательно. В конце 20-х годов исполнители блюзов начали употреблять ее там, где естественно было ожидать VII „блюзовую“ ступень; в 30-х годах эта практика уже была повсеместной. Такой известный певец, как Лерой Карп, вообще всегда использовал VI ступень вместо VII „блюзовой“. Остальные последовали его примеру, и в течение 30-х и вплоть до середины 40-х годов (т. е. до появления стиля бибоп) использование VI ступени в кульминациях и наиболее выразительных местах было характерно для джаза и ориентированной на джаз популярной музыки. В 1935—1940 годах трудно найти ор-

кестровую аранжировку свинга, которая бы не заканчивалась аккордом с добавленной VI ступенью. Что касается V „блюзовой“ ступени, которая и раньше не играла значительной роли, то она исчезла совсем. Таким образом, к середине 30-х годов джаз полностью лишился блюзовых тонов; естественно, я не имею в виду тех музыкантов, кто продолжал играть в старой манере.

Третий фактор, способствовавший европеизации блюзов, состоял в придании им гармонической основы. Африканская музыка и ее производные в Новом Свете не использовали гармонии в европейском смысле. Но пианист, гитарист или аранжировщик оркестра не могут работать без гармоний. Гармония настолько естественна для европейской музыки, что никто не может без нее обойтись.

Но какой гармонии требовал блюз? По неизвестным причинам фольклорная музыка американских негров тяготела к плагальным гармониям, то есть к переходу в субдоминанту и возвращению на тонику — *фа* в тональности *До мажор*. Плагальные обороты использовались в ранней духовной музыке негров; встречаются они и в современных негритянских псалмах. И гармония ранних блюзов (если она использовалась) почти всегда была плагальной. Негритянские музыканты — исполнители блюзов находили эту каденцию вполне естественной. В то же время европейской музыке свойственны автентические гармонические обороты: переход на *Соль мажор* и возвращение на тонику в тональности *До мажор*. Как бы ни протекал процесс взаимодействия европейской и негритянской музыки, негры-исполнители и композиторы начала века, играя блюзы, объединили обе традиции. В начале второй части блюза они переходили в субдоминанту, а в начале третьей — в доминанту. Как и следовало ожидать, субдоминанта оставалась более сильной из двух каденций. Во многих блюзах, исполняемых, к примеру, оркестром К. Бейси в аккомпанирующем риффе (в девятом и десятом тактах), не было перехода в доминанту. То же самое можно сказать и о типичной блюзовой мелодии Лестера Янга «**Jumpin' with Symphony Sid**», где мелодия в девятом и десятом тактах переходит в субдоминанту, а аккомпанемент, как обычно, — в доминанту. Поэтому в классическом блюзе гармоническое движение в первом разделе отсутствовало, мелодия оставалась на тонике, и общая гармоническая схема приобрела следующий вид:

$$CCCC^7 FFCC G^7 G^7 CC$$

Со временем схема стала варьироваться, наиболее часто изменения касались второго и десятого тактов — F вместо C и G<sup>7</sup> соответственно, шестого такта — F минор вместо F, и восьмого такта — A<sup>7</sup> вместо C. Но эти изменения происходили во второстепенных, четных тактах и не затрагивали основной структуры.

Итак, блюз, получив гармоническую основу, диатонический звукоряд и стандартный размер, европеизировался и стал таким, каким мы его знаем, по современному джазу. Именно в период европеизации блюза появилась целая группа его знаменитых исполнителей. Сегодня мы их знаем как «классических» певцов блюза: Ма Рэйни, Бесси Смит, Чиппи Хилл, Ида Кокс. Их боготворили негритянские аудитории, да и некоторые белые слушатели, рискнувшие присоединиться к этой аудитории, находились под обаянием их искусства.

Блюзы в исполнении этих певцов отчасти напоминали старые кантри-



блюзы (которые пели мужчины) и в то же время были похожи на блюзы джазовых музыкантов. Эти исполнительницы строили свою мелодическую линию вокруг блюзовых тонов, что было характерно и для мужчин — певцов старых блюзов. Например, «**Runaway Blues**» Ма Рэйни начинается на тонике в верхнем регистре, спускается на V ступень, плавно переходит через V „блюзовую“ на III „блюзовую“ и заканчивает на тонике октавой ниже. Она повторяет этот оборот почти без изменений во второй строке и дополняет его VII „блюзовой“ ступенью в третьей строке. Такое развитие мелодии, характерное для ее пения, было распространено среди певцов-мужчин. Ида Кокс и Бесси Смит часто использовали мелодический оборот, построенный на III „блюзовой“ ступени и тонике, что опять-таки соответствовало традиции старого блюза.

Но классические исполнительницы блюза уже не зависели от блюзовых тонов в такой степени, как певцы-мужчины. Ма Рэйни иногда превращала III „блюзовую“ ступень в обычную мажорную терцию, а Бесси Смит сделала этот прием своим «фирменным» знаком. В великолепном блюзе «**Cold in Hand Blues**», записанном в 1925 году, где ей аккомпанирует на корнете Луи Армстронг, она раз за разом берет „блюзовую“ III ступень, довольно долго держит ее, слегка изменяя уровень, а затем разрешает ее наверху в мажорной терции. Сомневаюсь, что Блайнд Лемон Джефферсон спел хотя бы одну мажорную терцию за всю свою музыкальную карьеру.

Что касается метра, то певцы растягивали фразы, как это было принято в негритянской фольклорной музыке. Бесси Смит в знаменитом блюзе «**I Ain't Nobody's Bizness If I Do**» поет практически а capella, совершенно отрывая мелодию от граунд-бита, задаваемого не всегда отчетливо пианистом Кларенсом Уильямсом. Вообще, исполнители блюзов всегда больше заботились о тексте, чем о музыке. И это приводило к построению ритмичной мелодической линии, становившейся еще более независимой от основной метрической пульсации. С другой стороны, все без исключения исполнительницы классического блюза работали в рамках строгого метра и двенадцатитактовой формы. Все они использовали разработанную гармоническую систему из тоники, субдоминанты и доминанты. На этой основе джазовые певицы строили мелодическую линию со свободной фразировкой и многочисленными блюзовыми тонами. Таким образом, в их пении переплетались черты африканской и европейской музыкальных систем. В старых традиционных блюзах доминировали африканские элементы; в блюзах более позднего происхождения влияние европейской музыки со временем ощущалось все сильнее. У блюзовых певиц контраст между двумя системами был очевиден.

Но почему эти исполнительницы были ближе к европейской традиции, нежели мужчины — певцы предшествующего поколения? Причина, вероятно, в том, что большинство певиц исполняли не только блюзы (как ранее мужчины), а были популярными вокалистками менестрельного жанра и считали себя эстрадными артистками. Выступали они не в кабаре, а в менестрельных и эстрадных представлениях, исключительно популярных среди негритянского населения, да и у части белой публики на Юге США. Пели они и в многочисленных палаточных залах типа нынешних цирковых шато.

В репертуар такой певицы, как Бесси Смит, обычно входили и попу-

лярные мелодии, и блюзы. Бесси исполняла также юмористические номера, танцевала, принимала участие в грубоватых комических сценках. Негры, работающие в системе шоу-бизнеса белых, неизбежно попадали под влияние европейской музыки.

Подобно регтайму и коммерческому джазу 20-х годов, блюз пережил и взлет, и упадок. Он вырвался из негритянских гетто и стал повальным увлечением всей нации — и негров, и значительной части белых американцев. Начало победоносному шествию блюза по Америке положила запись «**Crazy Blues**», сделанная Мэми Смит в 1920 году. Мэми обладала красивым, мощным голосом, но блюзовой певицей она не была. Она приехала из Цинциннати в Нью-Йорк с вокальной группой «**Four Mitchells**» и обратила на себя внимание Перри Брэдфорда, одного из начинающих негритянских антрепренеров. Он сумел договориться с фирмой «Okeh» о грамзаписях Мэми Смит. В феврале 1920 года она записала «**That Thing Called Love**» и «**You Can't Keep a Good Man Down**». Это были обычные популярные мелодии, но их скромный успех обеспечил повторное приглашение. В августе 1920 года Смит записала «**Crazy Blues**». Ко всеобщему удивлению, пластинка имела небывалый коммерческий успех. Фирмы грамзаписи, почуяв прибыль, набросились на новую музыку. Начался «блюзовый бум».

Представители фирм грамзаписи рыскали по Югу, без разбору подписывая контракты с негритянскими певицами, многие из которых работали в водевильных труппах и не имели к блюзам никакого отношения. К 1921 году были записаны по меньшей мере пять-шесть негритянских певиц; в 1923 году их уже были десятки. Всю страну охватило блюзовое безумие, и американцы в очередной раз открыли для себя негритянскую музыку. Определенную роль в увлечении блюзами сыграли также чувственность и некоторая фривольность их исполнения негритянскими певицами.

В погоне за модой фирмы грамзаписи приглашали в студию практически всех негритянок, которые хоть сколько-нибудь умели петь, и объявляли их исполнительницами блюзов. Многие из них, как, например, Сара Мартин, которая пользуется солидной репутацией среди любителей раннего джаза (имеется ее запись вместе с Кингом Оливером), откровенно слабы, а некоторые просто невыносимы из-за полного отсутствия способностей. Из всего сонма этих певиц едва ли десять оставили после себя интерпретации блюза, достойные внимания. Среди них можно назвать Бесси Таккер, сильную певицу с низким, грудного тембра голосом; Клару Смит, чей голос был послабее, но блюзовые тоны вызывали восхищение; Трикси Смит, певицу с приятным голосом и более свободным, чем у других, интонированием; Иду Кокс, популярную водевильную актрису, исполнявшую время от времени прекрасные блюзы, и Бертту „Чиппи" Хилл, которая продолжала выступать вплоть до 50-х годов. Большой известностью пользовались также Виктория Спайви, Сиппи Уоллес и Мэй Барнс. Но бесспорными, признанными лидерами были Ма Рэйни и Бессси Смит.

Ма Рэйни — первая из классических певиц блюзового стиля, о которых сохранилась достоверная информация. Она родилась 26 апреля 1886 года в Колумбусе, штат Джорджия, и, следовательно, была современни-

цей Мортон и Оливера. Как она попала на эстраду — неизвестно. Работала она на Юге, главным образом с собственными труппами. На Север приезжала только для записи грампластинок — последний раз в 1928 году. Активные выступления закончила в 1935 году и с тех пор зарабатывала на жизнь, руководя небольшими театрами в родном штате Джорджия. Умерла она в 1939 году.

Эти скудные сведения — пожалуй, все, что мы знаем о жизни Ма Рэйни. Но самое главное — ее пластинки. В 1923—1928 годах она записала около девяноста грампластинок — то есть в среднем по одной каждые шесть недель, что красноречиво свидетельствует о ее необычайной популярности. Голос ее был глубже, насыщеннее и «гуще» по тембру, чем у любой другой исполнительницы блюзов того времени. Наибольшей выразительности она достигала в медленном темпе, который позволял ей виртуозно исполнять блюзовые тоны и растягивать фразы за границы тактов. Высшими достижениями исполнительского мастерства Ма Рэйни являются блюзы **«Blame It on the Blues»** и **«Leavin' This Morning»**. Оба блюза записаны в 1928 году; аккомпанировали гитаристы Тампа Рэд и ее менеджер Томас А. („Джорджия Том“) Дорси, сочинивший сотни религиозных песен, блюзов и других музыкальных пьес.

**«Blame It on the Blues»** построен преимущественно на III „блюзовой“ ступени. Певица разрешает её внизу на тонике в конце хорусов, но в середине фраз часто переходит и в III мажорную ступень, оставляя мелодическую линию как бы во взвешенном состоянии. Блюз **«Leavin' This Morning»** необычен. Во-первых, вместо повторения одной стихотворной строки во всех трех частях блюза Ма Рэйни поет в первой части небольшую строфу, а вторую и третью части отводит для хоруса, состоящего из многократного повторения названия песни. Во-вторых, начальную фразу она строит на VI ступени, а в наиболее выразительных местах хоруса поет VII „блюзовую“ ступень. Это очень редкий случай одновременного использования VI и „блюзовой“ VII ступеней в одном произведении. Исполнение названных блюзов является примером выдающегося мастерства, глубокого, берущего за душу выражения человеческих чувств.

При всем незаурядном таланте Ма Рэйни величайшей из исполнительниц блюза, по единодушному признанию, была Бесси Смит. Ее пение завораживало публику и вызывало благоговение коллег. Новоорлеанский гитарист Денни Баркер говорил: «Когда она пела, в зале можно было услышать звук падающей булавки». Фрэнк Уокер, один из управляющих фирмы «Columbia», с которым связана вся карьера Бесси Смит в грамзаписи, так описывал ее первое появление в студии: «На вид ей было лет семнадцать — высокая, полная, до смерти напуганная, даже жалкая. Но вы моментально все забывали, когда начиналось пение, потому что Бесси пела блюзы так, что не верить ей было нельзя».

С биографом Бесси Смит повезло больше других джазовых музыкантов. Книга тонкого и эрудированного специалиста Криса Албертсона «Бесси» [1] — одна из немногих первоклассных биографий в литературе о джазе. Албертсон сумел собрать факты о жизни Б. Смит, очистив их от шелухи фантазий и мифов, которыми так грешат работы некоторых исследователей. По данным Албертсона, Бесси Смит родилась в Чаттануге, штат Теннесси, в 1894 году, а возможно, на год раньше или позже. Она была одним из семи детей в большой негритянской семье, жившей в бес-

просветной нужде (столь частой на американском Юге), когда и несколько медяков казались целым состоянием. Ее отец умер, когда Бесси была совсем маленькой, а когда ей было восемь лет, умерла и мать; дети остались на попечении старшей сестры Виолет.

Никто не знает, какую музыку слушала Бесси в детстве. В Чаттануге того времени джаз, естественно, она слышать не могла. Не вызывает сомнения, что тогда уже пели ранние варианты блюза и популярные мелодии из менестрельных представлений. Вероятно, Бесси слушала музыку набиравшего силу регтайма. Ее отец был как-то связан с баптистской церковью, поэтому не исключено, что по семейной традиции она тоже ходила в церковь по воскресеньям и пела там духовные гимны.

Так проходило ее «музыкальное образование». Албертсон пишет, что в девять лет Бесси уже пела на улицах, получая пятицентовые монеты от сердобольных прохожих, а в 1912 году ее приняли танцовщицей в эстрадную труппу. В этой труппе работали Ма Рэйни и ее муж. Бесси пробыла там недолго, затем перешла в другую труппу. В течение нескольких лет Бесси работает в различных театрах, иногда гастролирует в составе эстрадных групп, и к концу первой мировой войны (то есть к началу джазовой лихорадки) Бесси Смит была уже известной певицей.

После фантастического успеха пластинки Мэми Смит с записью «**Crazy Blues**» Бесси оказалась в ряду тех певиц, которых разыскивали фирмы грамзаписи. Ее звездный час пробил в 1923 году. Фрэнк Уокер слышал Бесси на Юге несколькими годами раньше и сохранил воспоминание о силе ее голоса. В 1923 году Уокер посылает Кларенса Уильямса (который первым записал Сиднея Беше) разыскать певицу и привезти ее в Нью-Йорк. Первой записью Бесси был «**Down Hearted Blues**», за ним последовал «**Gulf Coast Blues**». Успех был грандиозный: менее чем за шесть месяцев было продано 780 тысяч пластинок.

Мне не нравится, когда музыку пытаются пересказать языком литературы. Музыкальные приемы должны быть выражены в соответствующих терминах: контраст, кульминация, развитие, напряжение, разрешение — и записаны в абстрактной форме с помощью нот. Но для вокальной музыки, которая имеет свой смысл, свою текстовую значимость, необходимо сделать исключение. Особенно это касается блюзов, истоки которых кроются в африканской традиции, когда песня часто была обособленной речевой формой, а музыка ей подчинялась и передавала некоторые речевые интонации.

Голос Бесси, низкий и сочный по тембру, с годами становился суше и грубее. В конце своей карьеры она все чаще пользовалась гортанными тонами — возможно, для того, чтобы лучше управлять своим голосом. В исполняемых Бесси Смит блюзах нет ложной патетики и слезливости. Ее блюзы решительны, требовательны, страстны. Но страсть эта не чувственна, это горестный и разгневанный крик раненого. Не потому ли он находит отклик у множества слушателей, что каждый из нас не избежал ударов судьбы?

В начале 30-х годов слава Бесси стала угасать. Индустрия шоу-бизнеса приходила в упадок, грамзапись практически умерла. С годами менялись вкусы как негритянской, так и белой публики. Растущее негритянское население городов все более отрывалось от родного фольклора, питавшего блюзы, и жаждало более быстрой и виртуозной музыки. На

авансцену выдвигались большие джаз-оркестры (или биг-бэнды). Молодые музыканты и слушатели, как с горечью замечали Мортон и Оливер, все дальше уходили от старых традиций.

Однако публика никогда не переставала любить Бесси Смит, ее блюзы были популярны независимо от моды. Но в ее исполнительской карьере были перерывы. В последний раз она записывалась в 1933 году — это была уже скорее дань прошлому. Серия записей, которая включала громоподобный «**Gimme a Pigfoot**» и два мощных трагических блюза: «**Down in the Dumps**» и «**Do Your Duty**» (с отклонениями от канонической формы), ясно показывает, что, несмотря на ослабление голоса, Бесси по-прежнему оставалась великолепной певицей. Среди аккомпанировавших ей музыкантов были Джек Тигарден, Чу Берри и Бенни Гудмен. Записи отличались высоким музыкальным и техническим уровнем.

Казалось, дела Бесси пошли на лад. В 1937 году началось экономическое оживление, кризис отступал. Бесси пела в ночных клубах, строила планы новых записей, вела переговоры о съемках в кинофильме (ранее она снялась в короткометражке «Блюз Сент-Луиса»). Осенью того же года она вновь отправилась на гастроли по Югу США и во время этой поездки утром 26 сентября погибла в автомобильной катастрофе.

Вскоре после ее смерти возникла легенда, что ранение Бесси не было смертельным и трагический исход наступил только потому, что в клинике для белых ее отказались принять из-за цвета кожи. Эта легенда стала широко известной и даже легла в основу пьесы Эдварда Олби «Смерть Бесси Смит». Однако, по мнению Албертсона [1] и других авторов, эта история была, по-видимому, целиком и полностью придумана некоторыми политиками с пропагандистской целью. По свидетельству врача, оказывавшего последнюю помощь Бесси Смит, «на месте катастрофы не нашлось ни одной санитарной машины, которая могла бы доставить ее в больницу. В то время в глубинных районах хлопковых плантаций Юга не было санитарных машин ни для белых, ни для цветных». Врач также утверждает, что состояние Бесси было столь тяжелым, что у нее не оставалось практически никаких шансов выжить; следует учесть также крайне низкий уровень развития здравоохранения в тогдашней американской провинции.

К тому времени увлечение блюзовыми певицами уже давно прошло. Некоторые исполнительницы продолжали заниматься музыкой, но лишь немногие, как Этель Уотерс, могли успешно сменить амплуа. Большинство просто кануло в безвестность, и после 1930 года уже почти никто не делал грамзаписей. Однако интерес к певцам — исполнителям блюзов, продолжавшим работать в старой традиции, не иссяк. Мужчины никогда не испытывали такого головокружительного успеха, который выпал на долю женщин во время «блюзового бума», но на пластинки с их записями спрос, хотя и колеблющийся, был всегда. Исполнители вроде Ледбелли работали до середины 40-х годов, поддерживая традицию и передавая ее молодому поколению. Джонни Ли Хукер и в 60-х годах продолжал петь по-старому, насыщая мелодию блюзовыми тонами и используя минимум гармоний. Но большинство молодых музыкантов восприняло новые блюзы, ориентированные на джаз. Бамбл Би Слим, выросший на почве раннего блюза, в 1931 году играл очень близко к

строгой двенадцатитактовой форме, использовал субдоминанту и по крайней мере обозначал доминанту. К началу 30-х годов такие певцы традиционного блюза, как Биг Билл Брунзи, Сонни Терри и Лерой Карр, твердо усвоили новый стиль. Смена стилей особенно четко прослеживается в творчестве Роберта Джонсона.

Этот новый блюзовый стиль выдвинул двух исполнителей, которые получили признание как джазовые певцы или, как их еще называли, блюзовые шаутеры. Один из них — Джо Тернер — родился в 1911 году в Канзас-Сити. У Тернера был сильный, пронзительный голос. Иногда он пел медленные блюзы (например, «**Wee Baby Blues**», записанный с ансамблем Арта Тейтума), но знаменит Тернер прежде всего быстрыми блюзами, которые он не столько пел, сколько кричал на фоне энергичного ритмического аккомпанемента фортепиано в стиле буги-вуги или оркестровых риффов. Мелодическую линию Тернер строил, используя III и VII „блюзовые“ ступени, иногда прибегая к частому повторению звуков тоники, что приближало его пение к обычной речи. «**Going Away Blues**», записанный в 1938 году вместе с Питом Джонсоном, интересен переходом от VII „блюзовой“ ступени к VI „блюзовой“. Тернер начинает каждую фразу на высоком звуке, а затем развивает мелодию в нисходящем движении. Начальный тон может быть VI „блюзовой“ ступени, подчас — VII „блюзовой“, а порой располагается между ними. С течением времени стиль Тернера не претерпел существенных изменений. В записях середины 70-х годов, которые он сделал с оркестром при участии Диззи Гиллеспи, голос его, на удивление сильный и густой, звучит практически так же, как и сорок лет назад.

Большой, чем Тернер, популярностью пользовался блюзовый шаутер Джимми Рашинг, который был с 1935 по 1948 год ведущим вокалистом оркестра Каунта Бейси. Как и Тернер, он выходец со Среднего Запада, родился в Оклахома-Сити в 1903 году. Рашинг вырос в семье музыкантов, учился играть на различных инструментах, изучал теорию музыки. Некоторое время работал в Калифорнии (иногда с Джелли Роллом Муртоном), а потом перебрался в Канзас-Сити, где входил в состав нескольких местных оркестров.

Стиль Рашинга с годами практически не менялся. В 1929 году он записал «**Blue Devil Blues**» — подражание «**Tight Like This**» Луи Армстронга. На этой пластинке (в записи которой участвовал и молодой „Хот Липс“ Пэйдж, пытавшийся имитировать каденции Армстронга) голос Рашинга кажется сильнее и богаче, чем у Тернера; возможно, здесь сыграло роль полученное им в детстве музыкальное образование. Не исключено, что по этой же причине в его исполнении меньше блюзовых тонов — практически отсутствует III „блюзовая“ ступень и лишь изредка встречается VII „блюзовая“. Но во всем остальном он прежний; тот же сильный, кричащий голос, то же пристрастие к мощным ритмическим аккомпанеентам. Один из его самых знаменитых блюзов («**How Long Blues**») состоит всего из восьми тактов и в нем использована усеченная гармоническая схема:

C|E|F|F| min | C|G<sup>7</sup>|C|C

Рашинг пел медленные блюзы чаще Тернера и, как вокалист биг-бэнда, исполнял также широкоизвестные мелодии. Но в душе он оставался

верен блюзу, поэтому даже популярные песни в его интерпретации приобретали „блюзовый" оттенок.

К середине 40-х годов такие исполнители, как Чак Берри, Мадди Уотерс, Би Би Кинг и Бо Диддли, оказавшие сильнейшее влияние на создателей современного рока, увели блюзы еще дальше от старого стиля. Они использовали джазовые ритмы, часто удвоенные по размеру, с элементами стиля буги-вуги. Блюзовые тоны употреблялись реже, гармоническая основа стала строгой, четко выраженной. Старая традиция если и не умерла, то доживала свой век. Какой-нибудь Джон Ли Хукер все еще продолжал делать записи в традиционной манере, а горстка молодых людей старалась имитировать эту музыку, слушая старые пластинки. Но культурная среда, первоначально породившая блюз, исчезла. Плантации, трудовые лагеря и бараки каторжан уходили в прошлое. Американский негр уже не чувствовал себя совершенно оторванным от основного течения американской культуры. Сосуд, в котором в течение многих поколений хранились африканские традиции, был разбит вдребезги.

Для джазовых музыкантов 30-х годов блюз означал только определенный набор гармоний, в рамках которых строилась импровизация. Основные элементы блюза, потеряв свою первоначальную функцию, были включены в общую систему джаза. Блюзовые тоны встречались уже не только в блюзах. Джазмены любят блюзы и постоянно играют их, но для них они стали частью джазового репертуара, а не обособленной музыкальной формой.

Однако блюз воскрес, словно библейский Лазарь. К концу 50-х годов он неожиданно стал источником новой музыки — р о к а , — вскоре завоевавшей весь мир. Рок, как и джаз, родился из блюза — блюз, таким образом, продолжает жить в своих детях!

## БЕЛЫЕ В ДЖАЗЕ

Положение белого музыканта в джазе всегда было двусмысленным. Джаз повсеместно считается негритянской музыкой, на белого музыканта здесь смотрят как на чужака, причем не только негры, настороженно относящиеся к тем, кто вторгается, как они считают, в их «семейные дела», но и некоторые белые, утверждающие, что «истинный» джаз — это прерогатива негров.

Вначале неграм льстило, что джаз все больше привлекает к себе белых музыкантов. Однако уже в середине 30-х годов, в период свинга, когда белые музыканты (многие незаслуженно) стали пользоваться широкой известностью, отношение к ним негров по вполне понятным причинам изменилось — ведь белым лучше платили и предлагали более выгодную работу.

Бесспорно, что джаз возник в негритянской среде, что большинство выдающихся джазменов — негры и что основные этапы развития джаза как музыкального жанра связаны именно с неграми. Но нельзя недооценивать и роль белых музыкантов в формировании джаза.

Важно отметить, что на ранних этапах становления джаза негритянские и белые музыканты шли несколько различными путями. Белые джазмены по-своему понимали новую музыку и новый стиль исполнения. Тогда многие из них даже не подозревали, что джаз «придуман» неграми. Многие, но не все. Пол Мэйрс, один из первых белых новоорлеанских джазменов, говорил: «Мы всюду пытались копировать музыку цветных, которую слышали в нашем городе, но, как мы ни старались, их стиль воспроизвести не могли». Прежде считалось, что белые музыканты не справляются только с блюзами, в целом же джаз универсален и не принадлежит к какой-либо одной культуре. Это не совсем так. Многие белые музыканты на Севере увлеклись джазом под влиянием оркестра **«Original Dixieland Jazz Band»** и других групп, созданных по его образу и подобию. Они слышали в джазе новоорлеанскую музыку, которую исполняли как негры, так и белые, но исполняли по-разному.

Расслоению джаза по расовому признаку способствовали и социальные факторы. Конечно, пластинки оркестра **«Original Dixieland Jazz Band»** и его последователей покупали и негры, и белые. Некоторые группы белых музыкантов даже подбирали для себя «негритянские» названия. И тем не менее негры не имели доступа в театры, танцзалы и кабаре, где играли оркестры белых музыкантов, и по мере распространения джаза по стране они могли слушать только негритянские ансамбли.

С другой стороны, от белого подростка, решившегося посетить негритянское гетто, требовалось известное мужество. Конечно, он мог пойти, если выглядел достаточно взрослым, в кабаре, где играли негритянские оркестры — еще со времени Сторивилля они выступали перед белыми, у которых были деньги. И все же по-настоящему с негритянской культурой были связаны только единицы белых. Молодежи сейчас трудно предста-



вить, до какой степени негры и белые были изолированы друг от друга в первые десятилетия нашего века. Негры не имели права посещать рестораны и клубы для белых, их не допускали вместе с белыми на открытые эстрады и бейсбольные стадионы. Даже в маленький магазинчик, если он был предназначен для белых, негры не могли заглянуть. В 1930 году мало кто из белых американцев мог сесть за один стол с негром или завести с ним беседу как с равным. Для обычного мальчишки на Среднем Западе — а именно там выросли Бикс Бейдербек и Джордж Уэтлинг — негр был существом экзотическим.

Социальная изоляция негров неизбежно ограничивала взаимовлияние музыкальных культур. Поэтому традиция «белого джаза», о существовании которого можно говорить начиная с 1920 года, хотя и была связана с негритянской, имела все же свои отличительные черты. Но мне кажется, не следует слишком преувеличивать эти различия: белые джазмены того времени слушали записи негритянских музыкантов, а позднее и «живую» их музыку, иногда устраивались даже совместные джем-сешн.

Приток белых исполнителей в джаз — это часть более широкого процесса приобщения белых американцев к популярной музыке. Понятие «музыкальный бизнес» возникло в начале XX века, поскольку тогда стало ясно, что музыка может приносить большие доходы. Деньги решили то, что прежде казалось немыслимым: все больше белых американцев стало рассматривать популярную музыку как подходящее поле деятельности. Том Уэйли, работавший на протяжении многих лет переписчиком нот у Дюка Эллингтона и считавшийся его доверенным лицом, говорил, что занятие музыкой долгое время обеспечивало неграм средства к существованию, но «после первой мировой войны дела пошли хуже. Нашествие белых музыкантов вынуждало нас бороться за кусок хлеба».

В основном белые музыканты пытались добиться успеха в популярной музыке, но некоторых привлекал и джаз. Начало положили, как уже было сказано, участники ансамбля **«Original Dixieland Jazz Band»**. Ко времени появления первых джазовых грампластинок в Новом Орлеане уже была группа белых музыкантов, исполнявших регтайм, а приблизительно в 1920 году некоторые из них уже играли настоящий джаз. После фурора, произведенного выходом в свет пластинок **«Original Dixieland Jazz Band»**, и последующих выступлений ансамбля в Нью-Йорке у него появились тысячи имитаторов. Упоминания заслуживает прежде всего группа нью-йоркских музыкантов, которые не раз слышали выступления оркестра. Наибольшей известностью среди них пользовались трубач Фил Наполеон, пианист Фрэнк Синьорелли, кларнетист Джимми Лителл и тромбонист Милфред „Мифф" Моул. Эти люди стали изучать новую музыку с откровенным желанием заработать на ней деньги. В начале 20-х годов в различных составах они сделали сотни грамзаписей, выступая под самыми разными названиями, но чаще всего как группа **«Original Memphis Five»**.

В это же время на Среднем Западе формировалось более интересное музыкальное направление, также находившееся под влиянием записей **«Original Dixieland Jazz Band»**. Музыкантов этого направления называли «чикагской школой джаза», поскольку самые известные из них учились в Чикаго в колледже Остина и их ансамбли выступали преимущественно в этом городе. Но в действительности эти музыканты собрались со всего

Среднего Запада: Бикс Бейдербек из Давенпорта, штат Айова; Эдди Кондон из Индианы; Фрэнк Тешемахер из Канзас-Сити; Джордж Уэтлинг из Топики, штат Канзас; Пи Ви Расселл из Сент-Луиса. А некоторые были выходцами из более дальних мест: Макс Камински из Броктона, местечка неподалеку от Бостона, а Уинджи Манон из Нового Орлеана. Они много работали в Сент-Луисе, Детройте и других городах этого региона, поэтому с большим основанием можно было бы говорить не о чикагской школе, а о «школе Среднего Запада».

Вскоре внимание этих молодых музыкантов привлек другой белый ансамбль из Нового Орлеана, «**New Orleans Rhythm Kings**», который в 1919—1920 годах играл в Чикаго. Ансамблем руководил трубач Пол Мэйрс; ему предложили организовать в Чикаго оркестр новоорлеанского стиля — необходимо было заполнить вакуум, образовавшийся после отъезда популярного «**Original Dixieland Jazz Band**». Среди музыкантов, которых Мэйрс привез с собой в Чикаго, были кларнетист Леон Рапполо и тромбонист Джордж Брунис. Джазовая карьера последнего продолжалась более пятидесяти лет — он умер в 1974 году.

Группа «**New Orleans Rhythm Kings**» просуществовала пять лет, но записала лишь около тридцати пьес: она никогда не пользовалась особой популярностью у публики. Тем не менее это был добротный новоорлеанский ансамбль с хорошим свингом, но чуть жестче оркестра Оливера по ритму. Если сравнить его первые пластинки, сделанные в 1922 году, с записями других джазменов того же периода, можно убедиться, что «**New Orleans Rhythm Kings**» играл джаз лучше других оркестров, кроме тех, в которых играли негры из Нового Орлеана.

Музыканты оркестра играли в традиционной манере, большей частью ансамблем. Тромбон подчеркивал ведущую партию трубы, а кларнет исполнял затейливые вариации вокруг темы. Исполнение отличалось ясностью и хорошим интонированием — в этом они превосходили оркестр Оливера. Сам Мэйрс играл в манере Оливера, хотя и реже использовал сурдину, а Рапполо владел кларнетом с легкостью и изяществом, во многом превосходя Ларри Шилдса из оркестра «**Original Dixieland Jazz Band**». Его игра заставляет предположить, что он внимательно слушал Доддса из оркестра Оливера, а возможно, и Джимми Нуна.

Эта группа оказала большое влияние на джазовых музыкантов Среднего Запада. Разумеется, они также слушали Оливера, Армстронга, Мортон и других негритянских исполнителей. Магси Спэниер всю свою жизнь подражал Оливеру, Манон пытался копировать Армстронга, Бенни Гудмен какое-то время играл в манере Нуна, а Крупа имитировал Беби Доддса.

В белой музыкальной среде были и свои кумиры, свои приемы игры, свои правила и ритуалы. И в целом их отношение к джазу было совершенно иным, чем у негров. Среди негров джазовый музыкант был звездой, славу которого можно сравнить со славой спортивной звезды в наши дни. Если же джазом начинал заниматься молодой белый музыкант, то он вступал на запретную территорию. Среди большинства белых семей, особенно среднего класса, популярная музыка все еще считалась недостойным занятием. Джаз ассоциировался у них с пьянством, сексом, вызывал омерзение. В 20-х годах нашего века ни один белый американец не испытывал радости, если его ребенок увлекался джазом; более того,

нередко это становилось причиной семейных раздоров. Поэтому молодые люди (многим из которых еще не было и двадцати лет), приходя в джаз, ощущали себя одновременно и отверженными, и избранныками, занимающимися поиском высокой истины.

Это сплавивало их, и они часто объединялись для работы в оркестрах и совместных записей. В период джазовой лихорадки 20-х годов дела их шли хорошо, работали они регулярно — то в малых джаз-ансамблях в кабаре, то в больших оркестрах Пола Уайтмена и Жана Голдкетта и др., исполнявших популярную музыку, то в собранных по случаю группах, игравших на танцевальных вечерах в колледжах. Для записей на пластинки (это случалось нерегулярно) руководитель обычно приглашал тех, кто оказывался под рукой. Все десятилетие они жили безбедно, порой даже отказывая крупным музыкальным боссам, когда те предлагали им играть коммерческую музыку. Именно в это время белые музыканты создали собственную джазовую традицию.

Чем отличалась их музыка от негритянской? Во-первых, репертуаром. Если негры играли в основном новоорлеанские блюзы и ориентированные на них мелодии, которые строились по нескольким ходовым гармоническим схемам, то белые музыканты работали преимущественно для танцующей публики и исполняли популярные песни. Некоторые из своих лучших соло Бейдербек сыграл в таких пьесах, как «**Singin' the Blues**», «**I'm Comin' Virginia**», «**From Monday On**» и «**I'll Be a Friend with Pleasure**». Их бы уже давно никто не помнил, если бы не записи Бейдербека. Танцующая публика любила слушать эти сентиментальные мелодии, причем она предпочитала средние темпы с небольшими ритмическими перебивами, которые были необходимы для тустепа и других модных в то время танцев.

Белые музыканты редко играли блюзы. Не только потому, что не годились для танцев, была и еще одна причина: они не могли освоить блюзовые тоны, а без них не было блюза. Едва ли негритянские исполнители знали теорию блюзовых тонов, зато они хорошо умели их исполнять. Белые же вообще не могли понять их. Я не могу припомнить ни одного блюзового тона в записях белых музыкантов вплоть до конца 20-х годов, когда впервые они стали использовать III „блюзовую" ступень. (Возможно, блюзовые тоны использовал Джек Тигарден, но его первые грамзаписи относятся к концу 20-х годов.)

Как бы компенсируя бедность музыкального языка в одном отношении, они обогащали его в другом. В целом белые музыканты понимали европейскую музыку лучше своих негритянских коллег. Некоторые из них, например Гудмен, братья Дорси, Эдди Ланг и Джо Вентути, серьезно занимались музыкой в детстве, задолго до знакомства с джазом. Многие из этих музыкантов принесли с собой в джаз так называемую классическую технику исполнения и владение, пусть и элементарное, принципами европейской гармонии. Некоторые негры, особенно пианисты, тоже были знакомы с теорией музыки, но большинство (прежде всего исполнители на духовых инструментах) таких знаний не имели. Вот почему именно белым музыкантам суждено было обогащать гармоническую сторону джаза, поднять его над уровнем так называемой *барбершоп* («парикмахерской гармонии»), с которой он начинал.

Если следовавшие европейской традиции белые музыканты хорошо

знали принципы гармонии, то в отношении ритма они были в невыгодном положении. Белый ребенок, занимавшийся музыкой с преподавателем, привыкал к тому, что доля — это доля, а четвертная нота — это четвертная нота, что каждый тон имеет точную длительность и строго связан с размером. С самого начала белый джазовый музыкант силился понять, каким образом возникает *свинг*, который он чувствовал в игре новоорлеанских джазменов. Большинству потребовались годы, чтобы овладеть техникой свинга, пока же, как явствует из ранних записей, их игра страдала той жесткостью регтайма, которую новоорлеанцы уже преодолели.

На протяжении 20-х годов белые исполнители продолжали акцентировать сильные доли. Кроме того, два тона, приходящиеся на одну долю, они играли ровно, не удлиняя и не акцентируя один из них, как это делалось в негритянском джазе. Некоторые исполнители, особенно выходцы из европеизированной креольской среды, например Джимми Нун, пользовались цепочками равных восьмых, делая акцент обычно на втором звуке ритмической пары. Только к середине, а возможно, и к концу 20-х годов, белые джазовые музыканты освоили эту практику. Короче говоря, в отличие от негритянских исполнителей их импровизации в большей степени были «связаны» метрической пульсацией, что свойственно манере регтайма.

Следует отметить, что белым джазменам Среднего Запада недоставало также чувства формы, которое присутствовало в негритянском джазе. В негритянских и белых оркестрах Нового Орлеана придерживались принципа «разделения труда», при котором тромбон играл в нижнем регистре, не мешая партии трубы, а кларнет избегал пересечений с ней, уходя в верхний регистр. Белые же музыканты в ансамблевых пассажах просто играли несколько одновременных соло. Этот принцип приемлем, когда имеется не более двух духовых инструментов, но, когда три или четыре партии связаны лишь общим гармоническим движением в одинаковой последовательности аккордов, результат может быть один — полнейший хаос. Этот эффект хорошо слышен в финальном хорусе пьесы «**I'm Nobody's Sweetheart Now**», записанной ансамблем МакКензи и Кондона «**Chicagoans**». Труба ведет мелодию в среднем регистре, партия тромбона в восходящем движении часто пересекает ее, кларнет играет что-то свое, а саксофон рисует какой-то невнятный фон, причем ни один из трех последних инструментов никак не координирует свои мелодические фигуры с трубой или друг с другом.

В целом джазовая музыка белых исполнителей этого периода была более быстрой, метрически скованной и европейской по гармонии, нежели негритянская, вышедшая из Нового Орлеана. Но есть одна особенность, которая снискала ей популярность и которая донныне остается самой притягательной. Я имею в виду дерзость этой музыки, ее безрассудный и отчаянный задор. В своих лучших образцах белые музыканты достигали такого накала, какого не всегда добивались негритянские группы. Удивляться тут нечему — ведь музыка белых джазменов выражала их протест. Молодые белые американцы восставали против упорядоченной и эмоционально сдержанной официальной культуры, они находили в джазе то, что отсутствовало в их домах: раскрепощенность, энергию и непосредственность чувств. Джаз должен идти от сердца. Поэтому некоторые белые музыканты нередко отказывались играть по нотам, предпочитая руко-

водствоваться лишь собственными ощущениями, и никто не обращал внимания на их случайные ошибки. Стремление достичь в джазе эмоциональной раскрепощенности удерживало их от формализации музыки сверх необходимого минимума и в ансамблевом исполнении заставляло полагаться исключительно на независимую друг от друга импровизацию. Именно это отсутствие формы придавало их музыке безрассудный характер и в то же время лишало их возможности создавать маленькие драмы, которые могут существовать только в рамках отточенной формы.

Эти музыканты были только учениками, постигавшими то, что негры впитывали с молоком матери. Тем не менее из их среды вышло несколько больших мастеров джаза: Джимми МакПартленд, трубач школы Бейдербека; Бад Фримен, один из первых опытных саксофонистов, игравший в несколько тяжеловесной манере, но весьма искусно; барабанщик Джин Крупа, который прославился как звезда оркестра Бенни Гудмена и руководитель собственного ансамбля; Адриан Роллини, заставивший свинговать неуклюжий бас-саксофон, а также такие исполнители, как братья Томми и Джимми Дорси, Гленн Миллер, которые, не будучи выдающимися исполнителями, все-таки стали знаменитыми руководителями оркестров в эпоху биг-бэнда.

Из музыкантов этой школы выделяются три кларнетиста: Бенни Гудмен, Пи Ви Расселл и Фрэнк Тешемахер. Позднее некоторые критики называли Расселла самым ярким джазовым кларнетистом. Но белые джазмены в 20-е годы лучшим музыкантом (за исключением Бейдербека) считали Фрэнка Тешемахера. Сам Расселл говорил: «Если бы Теш не умер так рано, он бы сейчас был первым кларнетистом земного шара»; ему восторжничал Бад Фримен: «Тешемахер был великим артистом, не сумевшим раскрыться до конца, и он умер, не сделав своих лучших записей».

Тешемахер родился в Канзас-Сити в 1906 году в состоятельной семье немецкого происхождения. В детстве он учился играть на скрипке, мандолине и банджо и был одним из самых образованных джазовых музыкантов своего времени. Когда семья переехала в Чикаго, Теш поступил в колледж Остина, где стал учиться по классу альт-саксофона. Вместе с друзьями по колледжу, слушая пластинки «**New Orleans Rhythm Kings**», увлекся джазом. Там же была организована группа музыкантов, куда, кроме него, вошли контрабасист Джим Ленниген, банджоист Дик МакПартленд, трубач Джимми МакПартленд и саксофонист Бад Фримен. Окончив колледж, Тешемахер работал в различных оркестрах, исполнявших преимущественно коммерческую музыку. Когда представлялась возможность, он играл джаз, часто записывался на пластинки со случайно подобранными составами музыкантов Среднего Запада. Тешемахер погиб в автомобильной катастрофе в возрасте двадцати шести лет.

Остается лишь гадать, каким музыкантом мог бы стать Тешемахер. Мы же судим о нем по существующим записям, а они свидетельствуют о том, что, хотя Тешемахер и был талантливым музыкантом, игра его не свободна от технических изъянов. Он неуверенно интонировал, а иногда даже фальшивил; его инструмент звучал в верхнем регистре неприятно пронзительно, а в нижнем вяло. Наконец, его музыкальные идеи были весьма хаотичны, что, впрочем, характерно для всех белых музыкантов того периода. Фразы у Тешемахера следовали одна за другой, не сопря-

гаясь с целым, и, хотя блюзовые тоны он освоил лучше других белых музыкантов, они выходили у него какими-то неуклюжими — не глоссандировали, а «дрожали».

Однако, несмотря на эти недостатки, игра Тешемахера впечатляет уверенным чувством ритма и оригинальными, хотя и сумбурными, замыслами. Настойчиво играя свою партию в отрыве от граунд-бита, Тешемахер добивался эффекта, который внушал слушателю доверие и подчас придавал его музыке легкий свинг. Типичный пример его стиля — соло из пьесы «**Friars Point Shuffle**», записанной с группой «**Jungle Kings**». Как правило, Тешемахер пользуется двумя типами мелодических фигур. Одна из них — это серия восьмых нот, исполняемых резкими нисходяще-восходящими скачками с внеметрическими акцентами, которым он научился, видимо, у Доддса или Джимми Нуна. Второй тип мелодической фигуры — что-то вроде имитации приемов игры на трубе: пассажи типа каденций длинными внеметрическими тонами в стиле Армстронга либо исполняемые стаккато группы восьмых, напоминающие манеры Бейдербека.

При всей популярности Тешемахера у своих белых коллег Чарльз Эллсуорт „Пи Ви" Расселл в конечном счете завоевал более высокий престиж среди любителей джаза. Как и Тешемахер, Расселл родился в 1906 году в обеспеченной семье. В детстве он учился играть на скрипке, фортепиано, ударных, а позднее и на кларнете. Джазом увлекся, слушая записи новоорлеанского креола Алсида „Йеллоу" Нуньеса. В 1925 году он уже приобрел некоторую известность на Среднем Западе среди белых коллег и стал работать с лучшими из них, включая оркестры Фрэнки Трамбауэра и Жана Голдкетта. Одновременно с Расселлом в них играл и Бейдербек. В 1927 году Пи Ви уехал в Нью-Йорк, где в течение нескольких лет работал главным образом в оркестре Реда Николса, корнетиста, игравшего в стиле Бейдербека.

В первые годы Великой депрессии Расселл работал в малоизвестных и, как правило, второсортных танцевальных оркестрах, играя на различных саксофонах, бас-кларнете и своем обычном инструменте. Приблизительно в 1937 году вокруг банджоиста и гитариста Эдди Кондона начала собираться группа музыкантов, которые в будущем станут известными как основоположники течения «диксиленд». Ведущей фигурой этой группы стал Расселл. С того времени до своей смерти в 1969 году он почти постоянно работал в джазе. Пластинки, которые он записал с различными группами Кондона в течение 30-х и первой половины 40-х годов, оставили за ним почетное место в истории джаза.

В молодости стиль игры Расселла был очень близок стилю Тешемахера: блюзовые тоны, фигуры с резкими нисходяще-восходящими скачками, стакатные атаки. Однако в этом случае вряд ли правомерно говорить о влиянии одного музыканта на другого: оба они принадлежали общей традиции, выработанной Шилдсом и Рапполо, Доддсом и Нуном, то есть новоорлеанской традиции игры на кларнете, отфильтрованной сознанием белого музыканта. Стиль Расселла не страдал техническими недостатками, которыми так грешит исполнение Тешемахера. Игра Расселла отличалась хорошим интонированием и полнокровным звучанием. В концовках фраз он пользовался приемом вибрато, которое звучало несколько нервно, был большим мастером граул-эффектов, которы-

ми он иногда играл целый хорус. Образцы игры молодого Расселла представлены на серии пластинок, которые он записал с оркестром, известным под названием «**Billy Banks Rhythm Makers**». В этой группе выделялся негр-трубач из Нового Орлеана Генри Ред Аллен, которому предстояла долгая и плодотворная карьера в джазе. На пластинках (к моменту записи Пи Ви было около 25 лет) пока еще отсутствуют характерные для позднего творчества Расселла «рычание» кларнета и изломанные внешние мелодические фигуры.

В период совместной работы с Кондоном Расселл записал «**Sobbin' Blues**». Свое короткое соло он начинает с III „блюзовой“ ступени, которая звучит почти четыре такта (несомненно, это был один из самых продолжительных блюзовых тонов в джазе); этот долгий проникновенный звук Расселл искусно окрашивает тембрами и варьирует по высоте. Остальная часть соло состоит из простых контрастных оборотов, которые он завершает нисходящим или восходящим, мрачным по окраске тоном, построенным на VII „блюзовой“ ступени. Угловатая фразировка игры Расселла не затушевывает его яркий мелодический дар. Может быть, одно из лучших своих соло он сыграл в песне «**It's Right Here for You**». Соло занимает всего десять тактов и состоит почти из одних только четвертных нот. Мелодическая линия проста и логична, тембр звучания слегка огрублен; ритмические несовпадения звуков внутри метра исполнены редкого изящества. Это джаз во всей его красоте.

С возрастом игра Расселла становится более сдержанной, острота фразировки начинает исчезать. Он отходит от диксиленды, рамки которого всегда были тесны для его в высшей степени индивидуального стиля. Последние двадцать лет своей жизни он работает в разных жанрах, включая и самые современные. Несколько итоговых работ Расселла мы находим на долгоиграющей пластинке «**Ask Me Now**», запись которой организовал Маршалл Браун. Чтобы дать Расселлу больше гармонической свободы, Маршалл исключил из состава фортепиано; среди исполнявшихся мелодий были произведения модернистов Телониуса Монка, Орнетты Коулмена и Джона Колтрейна. Игра Расселла экономна и временами кристально чиста; граул-эффекты уже отсутствуют, но есть блюзовые тоны, а также утонченная расстановка звуков вокруг акцентов пульсации. Эти особенности исполнения Расселла в свое время не привлекали внимания критиков, но теперь видно, что в них и заключается прелесть его игры. Не многим джазовым музыкантам удалось создать что-то существенно новое после тридцати пяти лет, а Расселл сумел это сделать, когда ему было уже за пятьдесят.

Жизненный и творческий путь Джека Тигардена во многом похож на путь Расселла. Тигарден родился на год раньше Расселла. Оба в юности путешествовали по ансамблями по Юго-Западу США, некоторое время даже играли вместе в одном оркестре. Оба постепенно выработали свой ярко индивидуальный стиль, который было легко воспринимать, но трудно имитировать. Оба музыканта жили достаточно долго, смогли развить свой талант, оставили после себя значительное число грамзаписей.

Джек Тигарден родился в небольшом тexasском городке Верноне; здесь на хлопкообрабатывающих и нефтеперегонных предприятиях работало много негров, прибывавших из глубинных районов Юга. В отли-

чие от других белых музыкантов Тигарден постоянно общался с неграми. Один музыкант рассказывал, что он знал Тигардена в 1921 году, когда ему было шестнадцать лет, и что «одна из его странностей состояла в том, что вечерами он тянул меня слушать какой-нибудь негритянский оркестр. Он всегда старался совершенствовать свой стиль игры».

Тигарден в пять лет начал играть на баритон-горне, а в восемь перешел на тромбон, благо мундштуки этих инструментов сходны. В пятнадцать лет он стал гастролировать вместе со своей матерью — профессиональной пианисткой. В течение последующих семи лет он объездил весь Юго-Запад США. Некоторое время выступал с группой «**Peck's Bad Boys**», которой руководил легендарный пианист Джон Диксон „Пек“ Келли (род. в 1898 г.). По мнению Тигардена, Келли был тогда одним из лучших джазовых пианистов. Несмотря на множество лестных предложений от знаменитых руководителей оркестров, он решительно отказывался делать грамзаписи или покидать район Хьюстона, Галвестона и Сан-Антонио, где протекала его творческая жизнь.

В 1927 году Тигарден приехал в Нью-Йорк, где вместе с Пи Ви Расселлом и Уинджи Маноном, с которыми когда-то играл на Юге, стал посещать нью-йоркские джем-сешн. Он буквально потряс своих коллег и уже через несколько недель имел несколько выгоднейших ангажементов. Его репутация была так высока, что в дальнейшем он никогда не оставался без работы. В 1933 году Тигарден подписал пятилетний контракт с Полом Уайтменом; после истечения этого срока на волне новой моды организовал свой биг-бэнд, игравший в стиле свинг. Его оркестры никогда не пользовались особым успехом, и в 1946 году он окончательно отказался от этой затеи. В течение следующих пяти лет он работал в оркестре «**All-Stars**» Луи Армстронга, а после этого — в маленьких группах, стиль игры которых был близок к диксиленду. Творческая жизнь Тигардена была долгой и удачливой. С его участием было записано свыше тысячи пластинок, в разное время ему довелось выступать с большинством крупнейших мастеров джаза. Умер он окруженный почетом и уважением в 1964 году.

Тигарден был уникальным джазовым тромбонистом. В его время в джазе существовало три стили игры на тромбоне: стиль глиссандо типа «слер-энд-смир» с характерной для оркестров Нового Орлеана игрой в нижних регистрах; светлый по колориту, быстрый, высокотехничный стиль стакато Миффа Моула, Томми Дорси и других; и стиль легато, который разрабатывался негритянским музыкантом Джимми Харрисоном, последователем новоорлеанской традиции, и который со временем станет основным в развитии джазового тромбона.

Если не считать соло на пластинках оркестра Хендерсона, Харрисон оставил незначительное число записей, по которым трудно составить впечатление о его игре. Лучшие записи сделаны со студийной группой под руководством Бенни Картера, в которую входили главным образом музыканты оркестра Хендерсона. Два самых запоминающихся соло из этой серии сыграны им в пьесах «**Dee Blues**» и «**Bugle Call Rag**». Харрисон пытался отойти от тяжеловесной манеры исполнения новоорлеанских музыкантов и выработывал текучее, легатированное звучание, главным образом в верхнем регистре — хотя чисто технически сделать это на тромбоне труднее, чем на любом другом духовом инструменте. Пусть



ему не все удалось, но он был сильным и серьезным исполнителем, оказавшим огромное влияние на негритянских тромбонистов своего времени, а через них — и на белых музыкантов. Вместе с ним (или сразу же после него) в оркестре Хендерсона играли Дикки Уэллс, Клод Джонс и Бенни Мортон; в 30-х годах все они стали ведущими тромбонистами негритянских джазовых оркестров — и каждый из них многим обязан Харрисону.

Современники считали, что в стилях Харрисона и Тигардена было много общего. В этом нет ничего удивительного, ведь они были друзьями и время от времени вместе играли в одних ансамблях. Но тем не менее это были совершенно разные исполнители. Поначалу, правда, оба тромбониста использовали широкое вибрато в концовках фраз (впоследствии Тигарден отказался от него), оба играли легато, оба любили придавать звучанию слегка хрипловатый тембр. Но Харрисону никогда не удавалось достичь той легкой текучести, которая отличала технику Тигардена. В этом отношении даже среди современных тромбонистов мало кто может сравниться с ним \*. Кроме того, если Харрисон играл страстно и напряженно, то исполнение Тигардена точнее всего можно охарактеризовать как медлительное и расцветченное арабесками. Этот стиль давал возможность Тигардену строить замысловатые ритмические фигуры, совершенно независимые от граунд-бита. Ни один другой белый музыкант, да и мало кто из негров, не умел так освободиться от метрических оков, как это делал Тигарден.

Следует добавить, что Тигарден владел не только звуковым осмыслением III „блюзовой“ ступени, которую к концу 20-х годов освоили почти все белые джазмены Среднего Запада, но и VII „блюзовой“, которой мало кто владел. Тигарден первым среди белых музыкантов понял сущность негритянского джазового исполнения. Он не был, подобно Армстронгу или Бейдербеку, универсальным творцом, способным создавать мелодические шедевры с развитой драматургией или структурой; во всем остальном его понимание джаза безупречно. Он никогда не играл последовательности ровных восьмых длительностей, но варьировал свои ритмические фигуры, применяя актуализацию в манере офф-бит.

Сурдинами Тигарден пользовался редко, но ему принадлежит изобретение приема, который производил схожий эффект. Он снимал раструб своего тромбона и на оставшуюся голую трубку надевал обычный стакан. Такой «полудуховой» инструмент звучал глухо и пугающе-загадочно. С помощью этого приема Тигарден любил играть в миноре — таковы «*Tailspin Blues*», записанный с группой «*Mound City Blue Blowers*», или же его знаменитая пьеса «*Makin' Friends*».

Уровень игры Тигардена был неизменно высок — из его записей трудно выбрать лучшую. Однако больше других мне нравится пьеса «*Jack Hits*

---

\* Тигарден никогда не говорил, как он достиг подобной виртуозности; видимо, он тщательно скрывал свой «секрет». Можно лишь предположить следующее: смены гармонических позиций в инструменте можно достичь, поднимая или опуская язык либо изменяя напряжение губ. Возможно, Тигарден располагал язык ближе к небу, чем это обычно принято у тромбонистов, тем самым облегчая себе смену гармоний. Такой прием имеет один серьезный недостаток: он обедняет звучание инструмента в нижнем регистре. Именно в этом и состояла главная слабость игры Тигардена: нижние басовые звуки не отмечались выразительностью. — *Прим. автора.*

**the Road**», которую он записал в 1940 году с ансамблем под руководством Бада Фримена и при участии Пи Ви Расселла. По форме это простой блюз. Тигарден солирует два первых хора и последний заключительный хорус, практически полностью игнорируя граунд-бит. Если его соло изъять из пьесы, то установить размер будет невозможно. К примеру, в начале второго хора Тигарден трижды повторяет фигуру из трех звуков — каждый раз он все дальше отодвигает ее от метрического акцента. Последний хорус начинается длинным, необычным для Тигардена невнятным звуком в нижнем регистре, а затем (в тактах семь, восемь и девять) он играет одну из своих арабесок — протяжный оборот в стиле рубато, который производит сильнейший эффект на слушателей. Его можно назвать подлинной жемчужиной джазового искусства.

Тигарден был не только выдающимся тромбонистом. Самое поразительное заключалось в том, что он был ведущим белым певцом в джазе. Остается тайной, почему так мало белых мужчин-музыкантов пыталось петь джаз и еще меньше преуспело в этом. Ведь если белые музыканты могут играть джаз, то они должны справиться и с пением. Но Тигарден был практически единственным. Голос его был грубоватым, слегка гнусавым, но фразировка мелодии обладала той же характерной «ленивостью», которая отличала и его игру на тромбоне. К сожалению, он как вокалист нередко отдавал предпочтение сентиментально-слащавым мелодиям, что совершенно несвойственно его инструментальной игре. Но его трактовка блюзов в высшей степени убедительна, о чем можно судить по вокальным партиям в «**Beale Street Blues**». Эта запись была сделана с группой «**All-Star Orchestra**», руководимой Эдди Лангом и Джо Венути. Даже если бы он никогда не брал в руки тромбон, он завоевал бы место в истории джаза своим пением. Но все-таки главное для нас заключено в его игре на тромбоне. Стиль Тигардена был настолько индивидуален, что у него почти не было имитаторов. Как никто в джазе, Тигарден был *sui generis*\*.

В конце 20-х годов группа белых музыкантов, включая Тигардена, Пи Ви Расселла, Бенни Гудмена, Бикса Бейдербека и других, впервые в истории джаза могла на равных соперничать с лучшими негритянскими джазменами. И хотя в джазе продолжали доминировать негритянские артисты (так, видимо, будет всегда), белые музыканты уже заговорили в полный голос. В целом белые и негритянские исполнители работали обособленно, что крайне ограничивало их влияние друг на друга.

И все же творчество белых музыкантов оказало воздействие на негритянских исполнителей. Во-первых, находясь под впечатлением виртуозной игры белых инструменталистов из джазовых и танцевальных оркестров, негры стали работать над совершенствованием своей техники. Во-вторых, внимание негров привлекли новые принципы аранжировки, их усложненные джазовые гармонии. Некоторые негритянские исполнители, например Коулмен Хокинс и Дон Редмен из оркестра Флетчера Хендерсона, в конце 20-х годов уже экспериментировали с новыми гармониями, но приоритет в этой области оставался за белыми музыкантами.

Самый важный результат появления белых музыкантов в джазе никак

---

\* Единственный в своем роде (лат.).

не связан с джазовым исполнительством. Определяющим для джаза явилось то, что белые музыканты ввели его в основное русло американской культуры. За белыми исполнителями последовали любители джаза, очарованные его мистической силой. В поисках старых грампластинок своих кумиров они обшаривали чердаки, подвалы, а также магазины подержанных вещей — и в итоге сохранили для нас образцы раннего джаза, которыми мы сейчас пользуемся. Они бесконечно проигрывали пластинки и спорили о новой музыке с жаром неопитов; они же первыми начали ее анализировать, классифицировать и изучать.

Культ джаза вышел за пределы Америки. В начале 30-х годов в Европе, особенно в Лондоне и Париже, появились свои поклонники джаза. Именно они, а не американцы положили начало изучению джаза. Первые книги о джазе написаны бельгийцем Робером Гоффеном и французами Шарлем Делоне и Югом Панасье — их книга «Горячий джаз» [20] открыла многим глаза на новую музыку. Книга изобилует ошибками, неточностями, наивными суждениями и представляет сегодня только исторический интерес, но в ней есть также тонкие наблюдения и обоснованные предположения. Они заслуживают уважения за серьезное изучение искусства джаза, которое большинство их современников с брезгливостью отвергало как «музыку черномазых».

Хотя европейцы и написали первые исследования о джазе, заслуга разграничения популярной музыки того времени и истинного джаза принадлежит молодым американским энтузиастам. Они выработали критерии хорошего вкуса, заложили основы критики. Здесь, правда, не обошлось и без ошибок. Догматизм и отношение к себе как к хранителям священного огня мешали им воспринимать новые веяния в джазе. Но кто знает, как бы развивался джаз, не будь энтузиазма этих подвижников!

## ПЕРВЫЙ ГЕНИЙ: ЛУИ АРМСТРОНГ

Луи Армстронг родился в бедности, рос в невежестве. Но к счастью для него, да и для нас, он родился гением. Авторы книг и статей о джазе, пожалуй, злоупотребляют словом «гений» — во всяком случае, пользуются им чаще, чем пишущие о других видах искусства. Практически каждого джазмена, более или менее владеющего инструментом, хотя бы один раз называли гением, но не всегда заслуженно.

Если слово «гений» и означает что-то в джазе, то оно означает — Армстронг. Гений в моем понимании — это тот, чье творчество выше всякого анализа. Рядовой художник лишь выявляет существующие связи; великий же художник создает новые, удивительные комбинации, показывая нам возможности гармоничного соединения, казалось бы, разнородных элементов. В жизни и в характере рядового художника мы всегда можем обнаружить, откуда он черпал свои идеи, — встречаясь с гением, мы зачастую не в состоянии понять, как он пришел к столь поразительным открытиям. Чувство мелодии у Армстронга было исключительным, и вряд ли кто сможет объяснить, как зародился у него этот дар и в чем заключалось его магическое воздействие.

Армстронг начал играть на корнете довольно поздно — в четырнадцать лет. Не зная нот, за какие-нибудь несколько месяцев он так овладел инструментом, что смог возглавить группу школьных музыкантов. Четыре года спустя он уже был корнетистом в ведущем джаз-бэнде Нового Орлеана. Еще через четыре года был признан лучшим джазменом своего времени, а ведь ему тогда еще не было и двадцати трех лет. К двадцати восьми годам он уже сделал серию записей, которые не только решительным образом повлияли на развитие джаза, но и вошли в историю американской музыки. Конечно, джаз — это искусство молодых. Бейдербека не стало в двадцать восемь лет; Чарли Паркер ушел от нас в тридцать четыре. Все лучшее было создано Лестером Янгом до тридцати лет, а Билли Холидей — до двадцати пяти. И все же тот факт, что Армстронг в двадцать с небольшим лет превзошел джазовых музыкантов своего поколения, говорит о способностях больших, нежели обычный талант.

Луи Армстронг родился в Новом Орлеане 4 июля 1900 года. (Джон Чилтон, один из биографов Армстронга, ставит под сомнение эту дату, но в целом она считается общепринятой.) Дед и бабушка Армстронга были рабами. Его отец, Уилли, был поденщик, большую часть жизни проработал на небольшом скипидарном заводе, где дослужился до надсмотрщика. Мать — Мэри Энн, или, как ее звали близкие, Мэйенн, — была прачкой и, весьма вероятно, подрабатывала как проститутка. (В те времена в Сторивилле, в атмосфере которого жил Армстронг, проституция считалась обычным способом зарабатывать на жизнь.) В духовном развитии сына Мэйенн сыграла важную роль. И хотя порой мать обходила Луи своим вниманием, их любовь друг к другу, судя по всему, была искренней и взаимной. Позже Луи Армстронг сказал: «Кажется, я плакал един-

ственный раз в жизни: на похоронах Мэйенн в Чикаго, когда закрывали саваном ее лицо».

Родители Армстронга разошлись почти сразу после его рождения, и Луи воспитывала Джозефина Армстронг, бабушка по отцовской линии. Он перебрался к матери, лишь когда пошел в школу. Они жили трудно, как обычно живут в негритянском гетто. Размышляя о характере Армстронга, следует помнить, что он был не просто беден — он был до крайности обделен материально и духовно. Мэйенн часто приводила в дом своих «дружков», которых Армстронг называл «отчимами». В доме нередки были попойки, сопровождавшиеся драками. Одевался Армстронг лишь в то, что переходило к нему «по наследству»: весь его «гардероб» состоял из брюк да одной-двух рубашек. Питался он скудно и однообразно. Иногда в поисках пищи ему приходилось рыться в мусорных ящиках. Вокруг себя он наблюдал обычную жизнь Сторивилля, где царили беспробудное пьянство, проституция, наркомания, насилие, случались и убийства. Повсюду мусор, крысы, вонь, грязь, нищета. Маленький Армстронг рано стал зарабатывать деньги, которых в семье вечно не хватало: был мальчиком на побегушках, продавал газеты, развозил уголь... Учился он урывками, часто голодал. Удивительно не то, что он стал богатым и знаменитым, а что он вообще выжил.

Светлым лучом в этом кошмаре была сначала любовь бабушки, оберегавшей его в раннем детстве, а затем — Мэйенн. Отношения Армстронга с матерью были необычными. Видимо, она относилась к Луи не как к сыну, а скорее как к младшему брату, преданному другу и помощнику в беде. Иногда у них в семье появлялась Беатрис, сестра Луи по матери, а также двоюродные братья и сестры; Мэйенн подчас исчезала из дома на несколько дней, оставляя их на попечение случайных людей, и дети научились заботиться о себе сами. Тем не менее Мэйенн по-своему любила Луи и дала ему больше, чем мог ему дать отец. Позднее Армстронг с горечью вспоминал: «У отца не было времени учить меня чему-нибудь: он был слишком занят потаскухами». Но, очевидно, материнской любви оказалось достаточно. Луи вырос здоровым и неунывающим мальчиком, и все вокруг любили его.

Детство Армстронга, как и других пионеров джаза, прошло в атмосфере музыки — регтаймов, танцев, маршей и т. д. Конечно, у Луи не было настоящего музыкального инструмента, но в квартете подобных ему мальчишек он пел за гроши на улицах в модной тогда «парикмахерской» манере. Постоянная смена состава квартета вынуждала мальчишек петь партии различных голосов, что, несомненно, повлияло на дальнейшее становление Армстронга как музыканта.

Поворотное событие в жизни Армстронга — и одно из центральных в истории джаза — произошло в первый день 1913 года. Новый Орлеан традиционно отмечал этот праздник шумными торжествами и фейерверком. Раздобыв пистолет калибра 0,38 дюйма, принадлежащий очередному «отчиму», Армстронг выстрелил в воздух. На шум явился полицейский и арестовал Луи. Затем он был отправлен в колонию малолетних цветных «Уэйфс Хоум». Это может показаться довольно жестоким наказанием за столь невинный проступок, особенно в отношении юнца. Но сердобольный судья, очевидно, счел нужным отправить ребенка подальше от Сторивилля. Поначалу Армстронг скучал по дому, но затем «Уэйфс Хоум»

стал ему даже нравиться.

В колонии был духовой оркестр и какая-то вокальная группа, кажется хор. Сначала Армстронг записался в хор, потом попросил руководителя Питера Дэвиса взять его в оркестр. Армстронг начал с тамбурина, и его необыкновенное чувство ритма так поразило Дэвиса, что он перевел его на ударные инструменты. Спустя короткое время Армстронг перешел на альтгорн — оркестровый инструмент, похожий на корнет, но с более низким тоном звучания. Армстронг быстро освоил его. Позднее он писал: «Я пел уже многие годы, и инстинкт подсказывал мне, что альтгорн столь же неотъемлемая часть оркестра, сколь баритон или тенор — квартета. Партия альтгорна мне удавалась очень хорошо» [4].

Неизвестно, какую музыку играл тот оркестр и знали ли его маленькие музыканты ноты. Считается, что Армстронг не умел читать с листа. И когда он говорил, что партия альтгорна ему «удавалась очень хорошо», он имел в виду свою способность вести на слух гармоническую линию исполняемой мелодии. Важной особенностью гения Армстронга было тонкое ощущение гармонии, в то время как многие джазмены слабо ориентировались в теории музыки. Любой профессиональный музыкант наверняка смог бы сыграть все то, что сыграл Армстронг в оркестре «Уэйфс Хоум», вся разница лишь в том, что в то время ему было всего четырнадцать лет и он не имел никакого музыкального образования.

Итак, одаренность Армстронга была очевидна с самого начала. Питеру Дэвису очень понравился Луи, как и позднее он нравился многим, с кем его сводила судьба. При первой возможности Дэвис сделал его горнистом колонии, затем научил играть на корнете, и в конце концов Армстронг стал ведущим музыкантом оркестра. Сам Армстронг говорил, что Дэвис учил его понимать важность правильного извлечения звука, находить верный тон и эти уроки были очень полезны. Армстронг писал позднее о своем пребывании в «Уэйфс Хоум»: «Эта колония была для меня скорее школой-пансионатом, нежели тюрьмой для малолетних».

Через три года отец забрал Луи из колонии, но он сделал это не из добрых побуждений — просто ему нужна была нянька для детей от второго брака, так как он и его жена работали. Армстронгу это не понравилось, и при первом удобном случае он с радостью сбежал к Мэйенн. Ему было уже почти шестнадцать, и он считал себя мужчиной. За 75 центов в день он нанялся развозить и продавать уголь. Одновременно, когда была возможность, он играл на корнете в барах Сторивилля — 1 доллар 25 центов за вечер плюс чаевые. Так он сделался главным кормильцем семьи и оставался им всю жизнь.

Его мастерство музыканта стремительно росло. Он организовал с друзьями маленький оркестр, который играл в дешевых барах и на вечеринках. В это же время Армстронг начал появляться в кабаре, где выступал оркестр под управлением Кида Ори, в составе которого играл корнетист Джо Оливер. Подобно другим музыкантам старшего поколения, Оливер проникся расположением к Армстронгу и обучил его некоторым профессиональным приемам. О влиянии на Армстронга различных корнетистов Нового Орлеана написано немало, причем обычно приводятся такие имена, как Бадди Болден, Банк Джонсон и Оливер. Хотя Армстронг и подтверждает, что слышал игру Болдена, но он был еще слишком молод, когда Болден перестал играть, поэтому едва ли мог испытать сколько-

нибудь значительное влияние последнего. Что же касается Джонсона, то Армстронг отрицал, что тот оказал на него влияние. Истина такова, что учителем Армстронга был сам Армстронг. Оливер мог показать молодому человеку некоторые приемы аппликатуры, амбушюра, контроля за дыханием, мог ознакомить его с репертуаром, но общая концепция игры была у Армстронга самостоятельной. Стиль Армстронга был диаметрально противоположен стилю Оливера. Сдержанная, как бы сконденсированная игра Оливера резко контрастирует с ярким лиризмом Армстронга. Реальным результатом их общения было то, что время от времени Оливер посылал Армстронга играть вместо себя в оркестре Ори. Когда же Оливер в 1918 году уехал на север, в Чикаго, Ори взял Армстронга на его место. Джаз-оркестр Ори считался одним из лучших в Новом Орлеане, и в свои восемнадцать лет Армстронг стал в нем ведущим корнетистом.

В течение последующих пяти лет он перебивался случайными заработками в различных городских оркестрах, совершенствовал свое мастерство. Играл он также и на старых колесных речных пароходах, которые стали использовать в качестве плавучих театров (так называемых «шоубот»). Они совершали дневные или вечерние многочасовые экскурсии, а ночи возвращаясь в порт, либо двигались вверх по Миссисипи, останавливаясь по вечерам в каком-нибудь населенном пункте, чтобы дать представление на берегу. Здесь царила атмосфера карнавала, и музыка была неотъемлемым атрибутом общего празднества. Фейт Мэрейбл, пианист из Сент-Луиса, создавал оркестры и предоставлял их в распоряжение владельцев пароходов братьев Стрекфус. Вымуштрованные музыканты играли по многу часов, как заводные. Темп игры иногда задавался с помощью метрономов. Эти оркестры исполняли также джазовую музыку, для чего руководители всегда имели под рукой нескольких «лихих» музыкантов. В 1918 году Мэрейбл пригласил Армстронга в одну из таких поездок, и затем в течение двух-трех лет Луи время от времени работал у него. Как-то в поездке меллофонист Дейвид Джонс научил Армстронга читать ноты. Сам факт, что Мэрейбл нанял музыканта, не умевшего читать с листа, в то время как вокруг не было недостатка в образованных музыкантах, дает известное представление о репутации Армстронга в Новом Орлеане.

Армстронг продолжал совершенствоваться, по-прежнему выступая в различных заведениях города. Вскоре он женился на некоей Дейзи, которая была на несколько лет старше его. Брак этот удачным не был. В 1922 году Оливер пригласил Армстронга в Чикаго. Армстронг приехал и... буквально «выдул» всех музыкантов из города. Он стал работать с Оливером в «Линкольн Гарденс», спустя некоторое время ему удалось записать первые граммпластинки. Друзья долго уговаривали Армстронга создать собственный оркестр, но он отказывался, не желая обидеть Оливера, которому был искренне благодарен. Ни тогда, ни позже Армстронгу не было свойственно доставлять людям неприятности.

В начале 1924 года Армстронг женился на Лилиан Хардин, пианистке из оркестра Оливера. У нее было классическое музыкальное образование, но в джазе она не преуспела, хотя и разбиралась в нем довольно хорошо. Лилиан решила сделать из своего мужа звезду джаза. Она помогла ему освоить чтение нот с листа, убедила оставить оркестр Оливера и перейти работать в кафе «Дримленд». Примерно в то же время Флетчер

Хендерсон предложил Армстронгу работу в своем оркестре. В 1924 году оркестр Хендерсона не был джазовым в полном смысле этого слова, скорее он был коммерческим: играл во время танцев и шоу, сопровождал певца во время записи. Хендерсон, величайший в истории джаза первооткрыватель талантов, хотел иметь в своем оркестре солиста, который мог бы сыграть ярко и эффектно — что очень нравилось слушателям того времени. Армстронг принял приглашение и работал с оркестром в течение года. Он записал с ним ряд сольных партий, среди которых наибольшую известность приобрела запись «**Sugar Foot Stomp**», вариант «**Dippermouth Blues**» Оливера. Будучи с Хендерсоном в Нью-Йорке, Армстронг сделал ряд грамзаписей на свой страх и риск: сопровождал певца блюзов, записывался с группами Кларенса Уильямса, в том числе с группой «**Red Onion Jazz Babies**», где играл Сидней Беше.

Проработав год с оркестром Хендерсона, Армстронг осенью 1925 года вернулся в кафе «Дримленд» и начал там работать с оркестром, который организовала Лириан, за семьдесят пять долларов в неделю — баснословный по тем временам гонорар для черного джазмена. Вскоре он начал параллельно играть и в театральном оркестре Эрскина Тэйта, где выступал как солист.

12 ноября 1925 года в студии «Okeh» Армстронг сделал первую запись из серии грампластинок, известной под названием «**Hot Five**» и «**Hot Seven**». Эти записи, ставшие важными вехами в истории джаза, вызвали неопишуемый восторг музыкантов и любителей в Соединенных Штатах и в Европе и изменили само направление развития этого вида искусства. В течение последующих лет Армстронг играл как солист в группах Тэйта, Кэрролла Диккерсона, а также в группах, которые носили его имя. В 1925—1928 годах пластинки «**Hot Five**» и «**Hot Seven**» были записаны со случайными составами. В те же годы Армстронг решил расстаться с корнетом и перейти на трубу. Разница между этими инструментами незначительна и в основном сводится к соотношению числа конических и прямых тюбингов. По сравнению с трубой корнет дает более мягкий, но недостаточно яркий тон. Пионеры джаза почти неизменно пользовались корнетом, поскольку именно он встречался тогда в духовых оркестрах, из которых выросли джаз-оркестры. Труба была инструментом симфонического оркестра, поэтому некоторые представители раннего джаза избегали играть на ней. Армстронг начал играть на трубе в театральных оркестрах: ее яркое звучание разносилось далеко, к тому же у инструмента был эффектный внешний вид. Первое время Армстронг играл поочередно как на корнете, так и на трубе, но затем окончательно отказался от корнета. С тех пор этот инструмент стал постепенно исчезать из джаза; его продолжали использовать лишь музыканты, хранившие верность традициям музыки Нового Орлеана.

В 1929 году Армстронг переехал из Чикаго в Нью-Йорк. В последующие семнадцать лет ему предстояло быть главным солистом большого оркестра. Теперь он уже был не просто джазменом из Нового Орлеана, а ведущим представителем нового вида искусства, хорошо известным и почитаемым во всем мире. Отныне его жизнь была полностью отдана джазу. Как всякий популярный музыкант, он много гастролирует. Его энергия поражала всех, кто его знал. Во время депрессии, когда многим музыкантам было трудно найти хоть какую-нибудь работу (Сидней Беше, как



мы уже говорили, работал в портняжной мастерской), Армстронг мог иметь — и имел — контракты на выступления 365 раз в году.

За двадцать лет (после первой записи из серии «**Hot Five**») он сыграл невероятно много джазовых пьес. Большая часть оркестров, с которыми он выступал, составляла лишь фон для его игры и пения, и часто, кроме него, в оркестре не было другого сколько-нибудь заметного солиста. Обычно трубач может исполнить за вечер одно-два больших соло, Армстронг же выступал практически в каждом номере. В одной пьесе он играл вступление, в другой вел партию трубы вступительного и основного хоруса, после чего исполнял два или три хоруса соло и наконец подводил оркестр к финалу, часто переходя при этом в верхний регистр. В некоторых оркестрах, например в оркестре Луиса Расселла, с которым он долгое время сотрудничал, были и такие мастера, как альтист Чарли Холмс и тромбонист Дж. С. Хиггинботем, и порой их соло чередовались. Но Армстронг, как уже было сказано, играл невероятно много. Его челюсти, выражаясь музыкантским языком, стали «железными». Помимо чисто физической выносливости, столь частое сольное исполнение на публике позволяло ему расти в профессиональном отношении: он мог экспериментировать, мог рисковать. Впрочем, неудачи не имели значения, так как в следующем номере он мог сыграть иначе. Исполнение сложных технических приемов, овладеть которыми так стремились другие музыканты, стало для Армстронга естественным, поскольку он многократно повторял их перед публикой.

И тем не менее жизнь не баловала его. Брак с Лилл потерпел крушение еще до его отъезда в Нью-Йорк. В начале 30-х годов он женился еще раз, и опять неудачно, и наконец его женой стала статистка Люсилл Уилсон, которая смогла обеспечить ему известное душевное спокойствие до конца жизни. В финансовых делах Армстронга также царил беспорядок. Будучи малообразованным человеком, он плохо знал окружающий мир. И хотя к 30-м годам он приобрел известный опыт в музыкальном бизнесе, однако не избежал ошибок: приглашал менеджеров, которые оказывались либо некомпетентными, либо нечестными на руку, а иногда и теми и другими одновременно. Наконец в 1933 году, разочарованный и усталый, Армстронг отправился в длительную гастрольную поездку по Европе.

Восторженный прием, оказанный ему в различных европейских странах, оказал на него благотворное воздействие. Это видно и по записям, которые он возобновил в 1935 году. Примерно в то же время он поручил вести свои дела Джо Глейзеру, в прошлом антрепренеру и владельцу ночного клуба. Армстронг прежде работал с ним в Чикаго. На сей раз выбор оказался удачным. Глейзер оставил собственные дела и вплотную занялся карьерой Армстронга, самостоятельно принимая решения по крупным и мелким вопросам. Луи был рад перепоручить ему это — теперь все свое время он мог отдавать музыке. Период с 1935 года до начала войны был весьма плодотворным для Армстронга: он сделал много записей, снялся в десятках фильмов, разбогател.

Эпоха биг-бэндов длилась до 1946 года, когда вдруг эра свинга стремительно оборвалась. Армстронг вернулся к небольшим пьесам типа диксиленд, стал значительно больше петь. Теперь он был более популярен как певец. После 1950 года Армстронг-трубач вряд ли мог сказать миру

что-нибудь новое: он уже сказал все. До конца дней своих (он умер 6 июля 1971 года) Армстронг продолжал выступать перед публикой. После его кончины многие поклонники, полюбившие его за исполнение песен «**Hello, Dolly**» и «**Mack the Knife**», с удивлением узнали из некрологов, что Армстронг был одним из величайших джазовых музыкантов, которых знал свет.

В чем же неповторимость игры Армстронга? Прежде всего в виртуозном владении инструментом. Его тон во всех регистрах был теплым и насыщенным, как мед. Его атака — мощной и чистой. Там, где многие джазовые музыканты, играющие на духовых инструментах, демонстрировали на фоне легато нечеткое, расплывчатое стаккато, Армстронг мгновенно извлекал звук острый как бритва. Его вибрато было широким и более замедленным, чем несколько нервное вибрато Оливера и других музыкантов Нового Орлеана. Хотя, по нынешним меркам, его владение верхним регистром вряд ли кого-нибудь удивит, следует помнить, что именно Армстронг впервые привнес в джаз игру в высоком регистре и в этом далеко опередил своих современников. Короче говоря, Армстронг обогатил палитру джаза уникальными звуками. Яркие и теплые, они узнаются мгновенно. (Следует отметить, что Армстронг, как правило, держит звук лишь ограниченное время, а затем резко поднимает высоту тона — манера, как мы помним, характерная для негритянских певцов.)

Но в конечном счете нас поражает именно его мелодическая концепция. Мелодия — это первооснова музыки, ее трудно объяснить и описать. У гармонии, например, своя теория, которая зиждется на обоснованных предпосылках: подход к ритму может быть почти математическим, а для формы можно найти аналогии в драматургии, архитектуре, геометрии. Тогда почему же тот или иной фрагмент мелодии волнует нас? Джазовые музыканты часто говорили, что исполнитель «рассказывает свою историю»; барабанщик Джо Джонс утверждал, что может явно слышать слова и даже целые фразы в игре Лестера Янга.

Разговорный элемент широко представлен в музыке Луи Армстронга. Он более остро, чем любой другой исполнитель в истории джаза, чувствовал форму. Родись он в иной культурной среде, из него мог бы выйти прекрасный архитектор или драматург. Его сольные номера — это набор мелодических фрагментов, связанных только настроением, а не расторгимое целое, в котором органично объединены начало, середина и конец. Но и у Армстронга, как у любого исполнителя, бывали минуты слабости, моменты, когда он просто играл на публику. Однако его лучшие работы — это всегда драматические миниатюры...

В своих сольных номерах Армстронг использовал два общих приема. Один из них — прием так называемого коррелированного хоруса, на что впервые обратили внимание Бикс Бейдербек и Эстен Сперриер. Сперриер, которого цитируют биографы Бейдербека Ричард М. Садхолтер и Филип Р. Эванс, говорит: «Луи сильно отличался от всех остальных корнетистов своей способностью создавать 32 взаимно производных такта, соотносенных со всеми фразами. Поэтому Бикс и я всегда называли Армстронга отцом метода коррелированного хоруса: играют два такта, затем два производных от них, получаете четыре, на основе которых вы играете еще четыре такта, производных от четырех первых, и так далее до конца» [88]. Трудно сказать, насколько сознательно Армстронг пользовал-

ся этим приемом, если он вообще пользовался им. Но наиболее очевиден он в первом соло пьесы «**Sugar Foot Strut**», исполненном им вместе с ансамблем «**Hot Five**», а также в великолепном вступлении к пьесе «**Hotter Than That**».

Несколько проще определить другой исполнительский прием Армстронга. Он сам так характеризовал его: «В первом хорусе я играю мелодию, во втором — мелодию вокруг мелодии, а в третьем — то, что обычно принято» [4]. Армстронг прежде всего говорит о финальных хорусах, имея в виду, что после повторения темы пьесы он переходит к вариациям на нее и завершает тему кульминацией с помощью простых повторяющихся фигур, иногда состоящих из пронзительных звуков. Этот прием мы относительно редко встречаем в грамзаписях — просто потому, что многие хорусы, как правило, не укладывались в трехминутное время воспроизведения, если темп не был достаточно быстрым. Когда же Армстронг выступал непосредственно перед публикой, он обычно исполнял до пяти хорусов в конце номера. В качестве примера можно привести грамзапись «**Struttin' with Some Barbecue**», сделанную с большим оркестром в 1938 году, где Армстронг исполняет предпоследний хорус почти в соответствии с мелодией, последний — как вариацию лишь основных звуков мелодии, а завершает пьесу короткой кодой. Другой пример — запись «**Swing That Music**», сделанная тогда же. Первый из четырех финальных хорусов дает четкое изложение мелодии, второй упрощает ее, третий сводит к основным звукам, а четвертый является бравурным пассажем в верхнем регистре, исполненным Армстронгом из желания понравиться публике и состоящим из одного звука, повторяемого в течение тридцати двух тактов.

Другая важная особенность игры Армстронга заключалась в отклонении от граунд-бита. Оно прослеживается уже в самых ранних записях — по-видимому, Армстронг был первым джазовым музыкантом, который сознательно стал развивать его как художественный прием.

Еще будучи музыкантом в оркестре Оливера (например, в записи «**Riverside Blues**»), Армстронг воспроизводил звуки, сильно отрываясь от основной метрической пульсации. В том, что это делалось преднамеренно, убеждает и запись 1926 года «**Skid-Dat-De-Dat**». Сначала здесь четыре раза играется пассаж из четырех целых длительностей. Первый тон исполняется Армстронгом с некоторым отставанием от метра, второй — со значительным отставанием, а два последних — почти в соответствии с метром. В 1927—1928 годах, когда записывались самые известные пластинки из серии «**Hot Five**» и «**Hot Seven**», Армстронг все более свободно обходился с метром, обычно удлиняя свои фразы — подобно тому как растягивается рисунок, сделанный на куске резины. В фигурах, где, скажем, исполняется пять или шесть звуков вместо предполагаемых восьми, едва заметна связь между основной метрической пульсацией и мелодией — таким образом, мелодия как бы парит над всем остальным.

Свободное варьирование мелодии относительно граунд-бита практиковалось, разумеется, всеми джазменами. Многие музыканты, например Сидней Беше, довольно часто использовали этот прием. К 1927 году Армстронг в отрыве от заданного метра играл не только отдельные звуки, но и целые музыкальные фразы, иногда и вовсе отказываясь от

каких-либо метрических схем. Ни один джазовый музыкант не делал это в таком объеме. Армстронга можно, пожалуй, сравнить с Эрнестом Миллером по прозвищу „Кид Панч" — сейчас это имя известно только историкам джаза, но в двадцатые годы он считался одним из ведущих новоорлеанских корнетистов. Игра Миллера отличалась чистой атакой и сочным звучанием; особенно хорошо ему удавались блюзы, о чем свидетельствует его партия в пьесе «**She's Cryin' for Me**», записанной с группой Альберта Уинна. (В этой записи Уинн — превосходный, хотя и малоизвестный тромбонист — играет изумительное соло.) Одной из лучших пластинок Эрнеста Миллера является «**Parkway Stomp**», записанная с группой Уинна в 1928 году. Во второй половине этой пьесы используется так называемый *с т о п - т а й м - х о р у с* — прием, при котором сопровождающие инструменты задают лишь один или два акцента, оставляя солиста без ритмического сопровождения, что позволяет ему играть совершенно свободно. Однако Миллер продолжает играть в жестких метрических рамках.

Достаточно прослушать, как Армстронг исполняет стоп-тайм в «**Potato Head Blues**» (запись 1927 года), чтобы понять, насколько опередил он своих коллег. Со временем Армстронг позволял себе еще сильнее отклоняться от граунд-бита, и в 30-х годах он довольно часто допускал не более одного акцента на такт. Возможно, эта особенность его игры, как ничто другое, притягивала к нему музыкантов-современников.

Все записи Луи Армстронга легко разделить на три периода: от первых записей в составе оркестра Оливера до последних записей 1928 года, сделанных в новоорлеанском стиле; записи периода биг-бэндов, продолжавшегося до 1946 года; и записи последнего периода, когда он выступал в основном как вокалист с оркестром диксиленд. Его карьера началась 31 марта 1923 года, когда Оливер сделал пять грамзаписей для фирмы «**Gennett**», в одной из которых («**Chimes Blues**») прозвучало первое записанное соло Армстронга. («**Gennett**» — небольшая фирма, принадлежавшая компании «**Starr Piano**», осуществляла грамзаписи первых джазменов.) В течение 1924 года Армстронг, игравший в оркестре Оливера, сделал еще более двадцати записей. Солировал он не часто и, будучи вторым корнетом, обычно создавал фон для Оливера (однако уже тогда было очевидно, что он более интересный и изобретательный исполнитель, чем Оливер). Вскоре записи стали пользоваться большим спросом. В течение последующих нескольких лет, согласно данным Панасье, Армстронг аккомпанировал двадцати трем исполнителям блюза, включая самых знаменитых, и сделал примерно тридцать грамзаписей с оркестрами под руководством Кларенса Уильямса и других. Манера его игры при сопровождении блюзовых певцов, как правило, проста и непосредственна. Изредка он использует сурдину, извлекая с ее помощью квакающий звук «ва-ва». На грамзаписях с оркестром Уильямса у Армстронга было больше возможностей для самовыражения. «**Terrible Blues**» — наряду с «**Cake Walkin' Babies**», — одно из лучших произведений этой серии записей, содержит соло, исполненное в духе коррелированного хора, с обильным использованием триолей, что придает структуре как бы «растянутость». Записывался Армстронг и с Флетчером Хендерсоном, но это были редкие хот-соло, продиктованные волей руководителя оркестра. Пьеса «**Sugar Foot Stomp**» была аранжирована специально для

Армстронга. Она имела шумный успех у исполнителей и поклонников джаза, но здесь Армстронг лишь повторяет знаменитое соло Оливера, а его собственный стиль почти не виден. В «**Alabamy Bound**» он следует своей новоорлеанской практике: не создает в соло нечто совершенно новое, а превращает его в вариацию на тему мелодии.

В первой серии записей «**Hot Five**», сделанной в период с 1925 по 1927 год, Джонни Доддс играет на кларнете, Ори — на тромбоне, Джонни Сент-Сир — на банджо, а жена Армстронга Лил — на фортепиано. Маленький ансамбль звучит мощно и энергично. Ори, несомненно, лучший новоорлеанский тромбонист того времени: он играл без особой фантазии, но уверенно в отличие от большинства джазовых тромбонистов раннего периода, весьма отчетливо интонировал. Доддс был почти на вершине своего мастерства, а Хардин и Сент-Сир, будучи весьма средними солистами, уверенно держали граунд-бит. Вначале эта пятерка твердо придерживалась новоорлеанских исполнительских традиций. Наибольшее восхищение вызывало соло Армстронга в пьесах «**Cornet Chop Suey**» и «**Heebie Jeebies**». В последней Армстронг поет целый хорус вокальным приемом скэт, то есть воспроизводит не слова, а звуки, напоминающие звучание инструментов. (Принято считать, что Армстронг «изобрел» этот способ пения, когда однажды во время записи в студии, исполняя вокальную партию, уронил листок со словами песни. Однако, по мнению Панасье, он часто использовал этот прием еще в «плавающих театрах» — во всяком случае, вокал без слов столь же стар, сколь и сам язык. Кстати, названная песня была целиком взята Армстронгом из второго варианта «**Heliotrope Bouquet**» Скотта Джоплина.)

К 1927 году Армстронг был восходящей звездой джаза, и это нашло свое отражение в грамзаписях. Хотя тогда в основном господствовал новоорлеанский стиль, большее внимание уделялось сольной игре ведущих музыкантов. В этих записях так много замечательных музыкальных моментов, что трудно какой-либо из них выделить особо.

Шедевром этой серии является запись «**Hotter Than That**», поскольку в ней властвует гений Армстронга. Пьеса представляет собой сжатый вариант финала из его знаменитого «**Tiger Rag**». После короткого вступления Армстронг стремительно переходит к превосходному соло, которое, несмотря на свою безупречную структуру, являет собой самый напористый и энергичный пассаж за всю историю джазовых записей. Пассаж состоит из законченных четырехтактовых фраз, которые с естественной легкостью вытекают одна из другой. Особенно хороша первая фраза, заставляющая вспомнить о приеме коррелированного хоруса. Она открывается двумя маленькими одноктактовыми мотивами с акцентами на третьей доле, что характерно для игры Армстронга. Вторая фраза представляется вполне завершенной, но вместо того, чтобы поставить точку и закончить все построение, Армстронг продолжает развивать его и создает ту удивительную, новую взаимосвязь, которая отличает гения. В середине соло есть двухтактовая пауза, которая должна закончиться на звуке, приходящемся на последний полусчет. Необъяснимо, но из этого звука вырастает новая фраза, начинающая вторую часть соло и становящаяся не только стержнем, вокруг которого идет свингование, но и завершающим тоном первой части хоруса и первым тоном следующего. Впрочем, этот прием характерен для западноафриканской музыки. За-

тем следует соло на кларнете, и Армстронг поет свой хорус приемом скэт. Далее следует соло на тромбоне, после чего Армстронг делает еще одну поразительную по своей неожиданности паузу, переходящую в последний, общий для всех инструментов хорус. Отыграв примерно семь тактов, Армстронг резко выходит из хоруса и завершает произведение. Это блестящая, мощная, сбалансированная игра, особенно если учесть, что манера исполнения более стремительна, чем было принято в то время.

Армстронг приближался к вершине своей карьеры. В мае 1927 года группа «**Hot Five**» пополнилась двумя исполнителями — Питером Бриггсом (туба) и Беби Доддсом (ударные) — и получила название «**Hot Seven**». В огромном творческом порыве Армстронг за восемь дней сделал с этими музыкантами двенадцать грамзаписей. Все они — свидетельство того, что новоорлеанский стиль исполнения был навсегда оставлен. Последующие грамзаписи — в основном сольные исполнения Армстронга, с чисто символической фоновой импровизацией оркестра. В качестве примера назовем пьесу «**Wild Man Blues**» (основанную на вариациях более известных тем, таких, как «**Rock Me, Mamma, with a Steady Roll**»), которая почти полностью состоит из длинных соло, исполняемых Армстронгом и Доддсом, причем лишь первые восемь и последние четыре такта играют ими вместе. Помимо «**Wild Man**», наиболее знаменитыми в этой серии грамзаписей стали «**Gully Low Blues**» и «**Potato Head Blues**». «**Gully Low Blues**» открывается стремительным хорусом с участием всех инструментов на основе пьесы «**I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate**», автором которой объявлял себя Армстронг, а затем теряет темп и превращается в медленный блюз. Высшей точкой является хорус Армстронга в конце записи. Он состоит из шести двухтактовых построений, каждое из которых, за исключением последнего, представляет собой длинный, выдержанный тон; далее следует протяжная фраза, порой ниспадающая словно водопад. Все эти фигуры начинаются на V повышенной ступени и построены по принципу стандартных нисходящих фраз исполнителей блюзов, с той лишь разницей, что вместо трех фраз в повторе Армстронг дает шесть укороченных. Каждая фраза — своего рода небольшая мелодическая жемчужина, полная неожиданностей, и все соло слагается в единое целое. Композиционный принцип здесь вряд ли сложен, но по тем временам подобное единство в сольном хорусе было редкостью. «**Potato Hot Blues**» — возможно, самая знаменитая запись, сделанная «**Hot Seven**», — приобрела известность из-за армстронговского повтора стоп-тайм, в котором впервые в джазе дается последовательность двухтактовых построений, не связанных с граунд-битом. В следующей серии грамзаписей Армстронг играл в сопровождении группы, собранной специально для этой цели. В ее состав входили мастер, не обязательно джазмены, задача которых сводилась к тому, чтобы поддерживать исполнение звезды. Ритм-группа включала новоорлеанского партнера Армстронга Затти Синглтона и нового пианиста по имени Эрл Хайнс. С ними Армстронг сделал множество великолепных записей. Отметим из них «**Muggles**» — непритязательный блюз, содержащий два хоруса Армстронга, в которых он убирает все лишнее из своего соло, сохраняя лишь остов структуры. Армстронг начинает играть медленно, затем следует пауза, после нее — брейк, и темп ускоряется вдвое, что

весьма необычно для такого рода импровизации. Брейк начинается тремя короткими звуками, исполняемыми в любом случае не в такт с заданным темпом. Когда же Армстронг разворачивает структуру в новом темпе, мы вдруг ловим себя на мысли, что у Армстронга эти первые три тона зародились в двух вариантах: как четвертные длительности в одном темпе и как половинные — в другом. Порой создается впечатление, что Армстронг пытается играть сразу в двух темпах.

И все же, по общему признанию, шедевром Армстронга считается запись «**West End Blues**». Многие историки раннего джаза считают ее величайшим произведением. Оно открывается длинной бравурной каденцией Армстронга, которая уже сама по себе могла бы сделать грамзапись бессмертной. Небольшие сольные фразы, колебания и ускорения создают впечатление, что с нами разговаривает человек. В музыке слышится спокойствие, даже смирение; последующее соло на тромбоне не играет особой роли и не нарушает общего настроения. Затем следует хорус типа «вопрос — ответ» между кларнетом и пением Армстронга в чуть ускоренном темпе. Армстронг здесь отказывается от хриплых, гортанных звуков, характерных для его пения. Следует соло на фортепиано, а далее Армстронг приступает к последнему хорусу тоном, выдерживаемым в течение полных четырех тактов. Напряжение нарастает и наконец прерывается стремительно ниспадающей фигурой, повторенной пять раз, — это кульминация пьесы. Затем фортепиано делает паузу, и Армстронг заканчивает пьесу простой, затухающей кодой, которая восстанавливает начальное настроение.

Данная серия записей была последней, где Армстронг выступал с небольшим оркестром. Последующие записи сделаны уже с крупными оркестрами, сопровождавшими Армстронга во время гастролой. Некоторые из этих коллективов уже сложились, например оркестры Леса Хайта и Луиса Расселла, и Армстронг выступал с ними просто как солист. Другие создавались его менеджерами по мере необходимости, иногда крайне неудачно. Сохранилась интродукция к саксофонной партии в «**High Society**», сыгранная так плохо, что не веришь своим ушам. Однако это для нас не имеет значения, ибо нас интересует только то, что делал Армстронг. Еще сравнительно недавно музыкальные критики говорили о том, что в этой коммерческой пьесе Армстронг изменил своим принципам. И действительно, Армстронг часто играл на публику, особенно в начале 30-х годов.

И тем не менее в период биг-бэнда Армстронг не стоял на месте. Он все шире использовал протяженные мелодические фигуры и мог, например, воспроизвести фразу из восьми тактов в отрыве от граунд-бита. Постепенно он начал упрощать свое исполнение, часто сводя сольную партию к выразительным звуковым «мазкам», парящим над мелодией оркестра. Из десятка первоклассных записей Армстронга в этот период наиболее значительны «**Stardust**» (1931), которая издавалась в двух вариантах; «**Between the Devil and the Deep Blue Sea**» (1932), также в двух вариантах; «**Home**» (1932) и «**Hobo, You Can't Ride This Train**» (1932), где ему аккомпанирует отличный оркестр Чика Уэбба; «**Swing That Music**» (1936); а также «**Jubilee**», «**Struttin' with Some Barbecue**» и «**I Double Dare You**» — все сделанные с оркестрами большого состава.

Все самые характерные особенности армстронговского стиля в этот

период представлены в записи **«Devil and the Deep Blue Sea»**. В начальной части своего соло он использует обычную сурдину, приглушая некоторые мелодические фигуры. По мере приближения второй части сольного хора он вынимает сурдину, и тон начинает повышаться. Финал, звучащий на верхнем регистре, никого не оставляет равнодушным.

Когда в 1935 году Армстронг возобновил свои записи (после перерыва в полтора года), его исполнение стало чуть более расслабленным и вместе с тем более уверенным. В **«Struttin' with Some Barbecue»**, которой восхищались молодые трубачи того времени, соло Армстронга в первом хоре представляет собой простое изложение мелодии, но многие звуки значительно запаздывают по отношению к заданному метру — это создает впечатление, будто музыкант задерживается на каждой из них. В **«Jubilee»**, очаровательной мелодии Хоуги Кармайкла с необычной для того времени модуляцией, Армстронг вновь предлагает внешне простое решение. В последнем хоре оркестр играет тему, в то время как Армстронг выводит длинные, плавные фразы, парящие над основной мелодией. Особенно хороша запись **«I Double Dare You»**, которую некоторые критики недооценивают. Соло Армстронга в конце записи состоит из последовательности законченных фраз в четыре, пять и даже шесть тактов; они соединены друг с другом в самых неожиданных местах, при этом строго соблюдается четырехдольный размер пьесы. Многие фразы завершаются на четвертой, сильной доле такта, что позднее, с появлением стиля бибоп, стало довольно распространенным явлением.

Армстронг еще в течение двадцати пяти лет после распада больших оркестров в 1946 году продолжал записываться на пластинки как со своим оркестром **«All-Stars»**, так и с другими коммерческими оркестрами. Он снялся примерно в пятидесяти фильмах — это, несомненно, рекордное число для популярного музыканта. Естественно, что Армстронг повторялся, довольствуясь пением и гримасничаньем перед публикой, движимый единственным желанием — нравиться. Армстронг становился похожим на заурядную звезду поп-музыки, что разочаровывало многих его поклонников и, мало того, вызывало неприязнь молодых, воинственно настроенных негров, обвинявших Армстронга в том, что он, как «дядя Том», всегда готов продемонстрировать свою широкую, как рояль, улыбку, чтобы нравиться белым. Армстронг действительно обычно воздерживался от высказываний о расовой сегрегации — важной общественной проблеме 50—60-х годов. Но вряд ли эти обвинения справедливы: Армстронг был и оставался негром.

Он вырос в среде, где умение строить отношения с белыми было не просто вопросом дипломатии. От этого зависело, был ли он сыт, имел ли он кров над головой, наконец, это был вопрос жизни и смерти. Армстронг любил вспоминать слова знакомого новоорлеанского ресторанный вышибалы, сказанные ему, когда он уезжал на Север, к Оливеру: «Всегда имей за собой белого человека, который сможет положить руку тебе на плечо и сказать: это мой черномазый». Сегодня это бесхитростное наставление может привести нас в ужас. Но мы должны помнить, что в то время какой-либо протест со стороны негра был просто немислим. И в своем стремлении заручиться поддержкой белых Арм-



стронг не подделывался под «дядю Тома», а трезво выбирал единственный путь, позволявший ему выжить.

Этим объясняется тот факт, что Армстронг почти полностью передал свои дела в руки Джо Глейзера. Говорили, что Глейзер разбогател за счет Армстронга, и, несомненно, так оно и было. Но, с другой стороны, без помощи Глейзера или ему подобного Армстронг вряд ли бы достиг и малой толики славы и богатства, которые он имел. Глейзер подбирал музыкантов для оркестра, формировал репертуар, заключал контракты и в целом руководил профессиональной карьерой Армстронга, избавляя его от массы хлопот. Они были привязаны друг к другу, и Армстронг доверял Глейзеру, как близкому человеку.

Но творческое лицо Армстронга мало интересовало Глейзера. Он вынуждал его исполнять популярные песенки, играть в кино примитивные роли ухмыляющегося негра, петь вместе с Бингом Кросби по радио банальные мелодии — словом, вынуждал делать все необходимое, чтобы стать знаменитостью. А это давало шанс разбогатеть. Армстронг приостановился в своем творческом росте во второй половине жизни. Как творческую личность его погубили представления Глейзера о том, каким музыкантом ему нужно быть. Нам остается лишь строить догадки, каким бы стал Армстронг, если бы кто-нибудь из его коллег, например Дюк Эллингтон или Гил Эванс, предложил ему иную музыкальную альтернативу.

Но нельзя во всем винить Глейзера. В конечном счете Армстронг отвечал сам за себя. Можно еще раз вспомнить о его происхождении. Образ художника, наделенного божественным даром и держащегося в стороне от низкой толпы, завещан нам романтизмом. Но вряд ли этот образ подходит для всех времен. Еще сравнительно недавно, в XVIII веке, аристократия смотрела на писателей, художников, актеров, музыкантов как на слуг. У Армстронга вообще не было каких-либо четких представлений о позиции художника. Негр-южанин, он считал себя эстрадным артистом. Работая с оркестром Вандомского театра, он часто исполнял «дежурный» номер — сценку с забавным проповедником, распространенную в негритянском водевиле, в кабаре он разыгрывал комедийную интермедию низкого пошиба — «муж и жена» (где ему подыгрывал Затти Синглтон). Мы должны понять, что человек, гримасничавший в фильме «Хелло, Долли», следовал традиции, в которой был воспитан.

Но характер Армстронга — это не только продукт его профессиональной среды. Его индивидуальность сложилась под влиянием отношений с матерью, отцом, другими людьми, окружавшими его в юности. Именно в детстве, в юности лежат корни таких его черт, как неукротимое желание нравиться, быть любимым, получать одобрение тех, кто хоть в какой-то степени напоминал ему отца. Практически у него никогда не было настоящего отца, да и мать частенько пренебрегала им, что заставляло его искать расположения незнакомых людей. Он изголодался по привязанностям, да, именно «изголодался». Изголодался и в прямом смысле: еда всю жизнь была его навязчивой идеей. В своих воспоминаниях он постоянно говорит о еде, подробнейшим образом описывая трапезы тридцатилетней давности. Даже письма он подписывал гастрономически — «Ваш бобовый и рисовый». С тех пор как Луи

покинул родной дом и стал регулярно зарабатывать деньги, он никогда не отказывал себе в удовольствии поесть.

Думается, что и без особых познаний в психологии можно найти объяснение этой навязчивой идее. Неудивительно, что большую часть своей жизни он стремился нравиться другим. Неудивительно, что он не раз выдумывал себе «отцов». Такими были: Питер Дэвис в детской колонии для цветных; Дейвид Джонс, игравший на меллофоне на речных судах; Кинг Оливер и, наконец, Джо Глейзер. Если бы Армстронгу не удалось расположить к себе этих людей, то ему, возможно, всю жизнь пришлось бы развозить уголь по улицам Нового Орлеана, а джаз развивался бы в совершенно ином русле. Заслуга Армстронга состоит в том, что он превратил джаз из коллективной музыки в искусство сольной игры. Известные солисты появлялись и до него — кларнетисты Лоренцо Тио и Альфонс Пику, корнетисты Болден, Кеппард и другие, — но тогда соло было лишь случайным элементом в исполнении ансамбля. Феномен Армстронга совершил переворот. Молодые музыканты ясно видели, что только главный солист, а не просто рядовой участник ансамбля имел шанс стать знаменитым, прославиться и, если повезет, разбогатеть. Как бы там ни было, именно благодаря Армстронгу джаз стал прежде всего искусством солистов.

## БИКС БЕЙДЕРБЕК: ТРАГИЧЕСКИЙ ТЕМПЕРАМЕНТ

Бикс Бейдербек вошел в историю джаза как первый выдающийся белый музыкант. Им восхищались, перед ним преклонялись его коллеги — белые и негры. Ему подражали, копируя по нотам его лучшие соло. В истории джаза имя Бейдербека стоит в одном ряду с именами выдающихся негритянских исполнителей.

Настоящего мастера джаза отличает совершенное владение инструментом, он без усилий может выразить в музыке свои чувства, эмоции, переживания; его игра полна экспрессии, исполнительская концепция представляет собой не хаотическое нагромождение музыкальных идей, а целостную музыкальную структуру. Тысячи музыкантов джаза стремились к этому идеалу, но достичь его удалось немногим. Одним из них был Бейдербек. Ему не было равных среди джазменов его времени, за исключением Луи Армстронга.

Авторы книги «Бикс: человек и легенда» Р. Садхолтер, Ф. Эванс и У. Дин-Майят [88] почти день за днем прослеживают юные и зрелые годы Бейдербека, и реальная жизнь его предстает более прозаичной, чем миф о ней.

Леон Бикс Бейдербек родился в Давенпорте, штат Айова, 10 марта 1903 года. Он был сыном угольного предпринимателя и внуком банкира. Важнейшую роль в становлении характера Бикса сыграли строго соблюдавшиеся в его семье аристократические традиции в поздневикторианском духе, в основе которых лежал кодекс особых этических правил, столь чопорных, что людям, родившимся после второй мировой войны, трудно поверить в их существование. Согласно этим правилам, любое искреннее выражение чувств считалось дурным тоном: девушка не имела права поцеловать мужчину, если она не была с ним помолвлена; молодой человек до женитьбы не должен был знать женщины (а во времена Бикса люди его класса женились очень поздно); детям не разрешалось громко разговаривать или бегать по дому, а предписывалось проводить время в спокойных, полезных и познавательных занятиях. Юноши должны были готовить себя к деловой карьере и к роли добропорядочного семьянина. Бикс, следуя таким традициям, мог бы стать врачом, юристом, дипломатом, профессором колледжа, коммерсантом. Однако путь, избранный им, привел его родителей в ужас. Когда к концу своей недолгой жизни смертельно больной Бикс вернулся домой, то обнаружил в шкафу, стоящем в холле, все свои грамзаписи, которые он с гордостью посылал родителям. Бандероли с пластинками лежали там нераспечатанными. Родители Бейдербека стыдились профессии своего сына и тщательно скрывали ее от друзей и знакомых. Разумеется, не следует судить их слишком строго: это были неплохие, но заурядные люди, придерживавшиеся консервативных взглядов на жизнь. В таких семьях музыку считали неотъемлемым атрибутом воспитания любого культурного человека, поэтому ребенок был обязан учиться играть на каком-нибудь

музыкальном инструменте. Бикс, подрастая, воспринимал музыку как нормальный вид человеческой деятельности. Еще ребенком он начал одним пальцем подбирать мелодии на фортепиано и в пять лет умел играть песенку «**Pop Goes the Weasel**» и другие простенькие мелодии. Будучи подростком, он продолжал «баловаться» игрой на фортепиано, какое-то время даже брал частные уроки музыки, но всерьез учиться не захотел. Он стал читать ноты, когда уже сделался профессиональным исполнителем, но по-настоящему так и не постиг эту «науку». Прочесть по нотам партию духового инструмента, в которой звучит всего одна мелодическая линия, не представляет особого труда даже для любителя. Когда исполнитель ранга Бикса, обладающий огромным талантом и непомерной страстью к музыке, не может освоить столь тривиальной вещи, как чтение нот, то это объяснимо лишь его внутренним сопротивлением. Вероятно, в раннем возрасте Бикс находил в музыке что-то свое, и он решил во что бы то ни стало оградить это «свое» от контроля, который присутствовал во всех других сторонах его жизни.

Впервые Бикс столкнулся с джазом, слушая записи оркестра «**Original Dixieland Jazz Band**». Биксу было тогда пятнадцать лет: вполне подходящий возраст, чтобы плениться новой музыкой и особенно звучанием корнета Ника Ла Рокки. Раздобыв корнет, Бикс кропотливо, нота за нотой, стал изучать игру Ла Рокки. Он не хотел брать частные уроки и научился играть сам, методом проб и ошибок. Но несмотря на отсутствие профессионального образования (а может быть, и благодаря этому), Бикс со временем смог извлекать на корнете удивительные звуки: безупречной чистоты, теплого, обворожительного тембра, резкие в атаке и с великолепно контролируемым вибрато.

Освоив элементарные музыкальные приемы, Бикс попробовал свои силы в школьных оркестрах. Тогда же он стал изучать все джазовые записи подряд и познакомился таким образом с игрой Леона Рапполо, новоорлеанского корнетиста Эммета Харди, окруженного ореолом легенд, трубача Уинджи Манона и, конечно, девятнадцатилетнего Луи Армстронга, выступавшего на речных пароходах, заходивших иногда в Давенпорт.

К этому времени у Бикса уже начали проявляться первые симптомы душевной неуравновешенности, преследовавшей его всю жизнь. Еще юношей Бикс не умел преодолевать самые обычные трудности. Конечно, он не был глуп, но в отличие от своих сверстников, которые выполняли школьные задания только для того, чтобы усыпить бдительность родителей, он не мог сделать и этого. Биксу, в основном из-за неумения читать ноты, не удалось вступить в профсоюз музыкантов, а без этого он не мог получить работу, в которой очень нуждался. Отстаивать свои интересы он не умел и обычно пускал дело на самотек. Как правило, все проблемы решали за него друзья. У него не хватило смелости объявить родителям о намерении посвятить себя ненавистой для них популярной музыке. Бикс слепо следовал их советам, и это, как правило, заканчивалось плачевно. Родители определили Бикса в «Лейк форест академи» — школу-пансионат с военным уклоном, которая находилась неподалеку от Чикаго. Они ошиблись, выбрав для сына школу вблизи Чикаго. Очень скоро Бикс сошелся с группой мальчиков — любителей джаза, и они тайком по вечерам стали выбираться в город послушать

оркестр «**New Orleans Rhythm Kings**». Тогда же Бикса стало тянуть к спиртному. Он пристрастился к алкоголю, и дело зашло так далеко, что он был отчислен из школы еще до окончания первого курса. Шел 1922 год; ему ничего не оставалось, как стать музыкантом.

Он еще не сформировался как исполнитель, но за четыре года игры у него выработались хорошая техника, прекрасный слух и джазовая интуиция. Он уже был знаком с другими молодыми белыми джазменами; иногда он вместе с ними импровизировал, а вскоре начал регулярно ездить с концертами по Среднему Западу. В 1924 году эта группа создала оркестр «**Wolverines**», за образец которого был взят «**New Orleans Rhythm Kings**». Концерты в колледжах и театрах, а иногда и продолжительные контракты с владельцами танцзалов в Огайо и Индиане были достаточно прибыльным делом. В феврале 1924 года «**Wolverines**» сделали первую серию записей для фирмы «Gennett». В коммерческом отношении записи имели скромный успех, зато велико было их влияние на джазменов. В этом смысле их можно сравнить с записями «**The Original Dixieland Jazz Band**». В первую очередь речь шла о влиянии игры Бикса. Другие музыканты этого оркестра не внесли особого вклада в развитие джаза. Итак, в двадцать один год Бикс стал признанной фигурой в джазовом мире.

К сожалению, он все больше и больше привыкал к спиртному. В годы «сухого закона» выпивка была связана с риском, требовала известной доли решительности. Для джазового музыканта, рабочий день которого протекал на вечеринках, в танцзалах и барах, алкоголизм грозил стать чуть ли не профессиональным заболеванием.

Однако пристрастие к алкоголю не мешало Биксу играть. В конце 1924 года он оставил «**Wolverines**» и поступил в оркестр Фрэнки Трамбауэра. Трамбауэр играл на бас-саксофоне, ныне почти забытом инструменте. В то время на саксофоне играли очень плохо, особенно в джазе; Трамбауэр же с точки зрения техники играл прекрасно. Им восхищались как черные, так и белые музыканты. По сегодняшним меркам Трамбауэр был довольно средним музыкантом. По мнению Садхолтера и Эванса, он не импровизировал в полном смысле этого слова, а заранее отработывал свои вариации той или иной мелодии. Однако многие музыканты, в том числе и джазовые, ставили его и Бикса в один ряд. (Трамбауэр, родившийся в 1903 году в Карбондейле, штат Иллинойс, с некоторыми перерывами занимался музыкой с конца 30-х годов. Он умер в 1956 году.)

Бикс и Трэм (так называли Трамбауэра) объединились и долгое время играли в оркестрах. Эта совместная работа оказалась полезной для Бикса. Трамбауэр был более спокойным человеком, и его уверенное музицирование, как и его стиль, оказало известное влияние на Бикса. Бикс работал в оркестре Трамбауэра, где до мая 1926 года играл и кларнетист Пи Ви Расселл. Когда Трамбауэр возглавил оркестр Жана Голдкетта, он перевел туда и Бикса.

Жан Голдкетт был музыкальным антрепренером из Детройта. Он руководил оркестрами, заключал для них контракты, заправлял крупным танцевальным залом «Грейстоун». Он сочетал в себе предприимчивого бизнесмена и знающего музыканта. Джаз в то время входил в моду, и Голдкетт сознавал, что может дать присутствие в оркестре нескольких

хороших джазменов. Они играли хот-соло и задавали главный ритм коллективному исполнению. Оркестр, в котором выступали Бикс и Трэм, пользовался исключительным уважением среди музыкантов. Несомненно, это был первый и практически единственный большой «белый» джаз-бэнд того времени. Некоторые из музыкантов этого коллектива утверждают, что он отбивал посетителей у танцзала «Роузленд» (расположенного как раз напротив, на Таймс-Сквер в Нью-Йорке), где играл известный негритянский оркестр Флетчера Хендерсона. Они также считают, что оркестру не удалось сделать свои лучшие записи, так как фирмы грамзаписи интересовались прежде всего коммерческой музыкой, а не импровизациями солистов, которыми славился этот коллектив. Те записи, которые дошли до нас, свидетельствуют о том, что оркестр Голдкетта мог играть не хуже оркестра Хендерсона (кстати, также сделавшего массу плохих записей). Мог, однако не играл.

С оркестром Голдкетта сотрудничал Билл Челлис, позднее сделавший карьеру у Пола Уайтмена. Талантливый аранжировщик, более дальновидный, чем любой другой автор джазовых произведений того времени (включая Дона Редмена из оркестра Хендерсона), Челлис угадывал тенденции развития современной концертной музыки и использовал это в своей работе с оркестром Голдкетта. Оркестр имел трех замечательных исполнителей: скрипача Джо Венути, кларнетиста Дона Мюррея и саксофониста Трамбауэра — и одного выдающегося: Бикса Бейдербека. Бикс играет блестящее соло в «Clementine», а Дон Мюррей, которого недооценивали современники, выделяется игрой на баритон-саксофоне в пьесе «**I'm Gonna Meet My Sweetie Now**» и на кларнете в «**My Pretty Girl**». Эти две записи сделаны на чрезвычайно высоком уровне, и справедливо предположить, что в вечернем гала-концерте с использованием своих лучших аранжировок оркестр Голдкетта мог соперничать с оркестром Хендерсона. Однако ритм-группа у Голдкетта, за исключением контрабасиста Стива Брауна, была слабой; более того, если в оркестре Хендерсона почти все музыканты были джазменами (некоторых из них можно назвать лучшими джазменами своего времени), то в оркестре Голдкетта играли заурядные исполнители танцевальной музыки, не обладавшие чувством джаза.

Осенью 1927 года оркестр Голдкетта обанкротился. Вскоре Бикс, Трамбауэр и некоторые другие музыканты влились в огромный оркестр Пола Уайтмена, в котором Бикс проработал до конца своих дней. Об оркестре Уайтмена часто злословили: этот коллектив не был джаз-бэндом, и Уайтмен сознательно вводил публику в заблуждение, окрестив себя Королем Джаза. Другой точки зрения придерживается Гюнтер Шуллер:

«Отличное интонирование, прекрасный звуковой баланс и чистые атаки отнюдь не означают поверхностный подход к джазу. В лучших композициях оркестра Уайтмена есть чувство, есть настроение, по-своему столь же прекрасные, как у Эллингтона или Бейси. И хотя эта музыка не имеет джазовой природы, мы не вправе бездумно отвергать ее» [78].

Популярность Пола Уайтмена в конце 20-х годов можно сравнить с популярностью Фрэнка Синатры или ансамбля «**Beatles**» в их лучшие времена. Вступив в оркестр Уайтмена, Бейдербек достиг вершины своей карьеры.

еры. Он был в числе лучших американских музыкантов — и ему больше нравилось положение солиста, «звезды» у Уайтмена, чем скромное существование в непризнанном мире джаза.

В оркестре Уайтмена Бикс все больше времени проводил за фортепиано. Он начал интересоваться творчеством второстепенных американских композиторов Иствуда Лэйна и Эдварда МакДоуэлла, а затем сочинениями Дебюсси, Равеля и других новаторов. Погружение Бикса в классическую музыку произвело большое впечатление на его друзей, но, по правде говоря, ее понимание Бейдербеком было весьма поверхностным. Он был способен воспринять идеи Билла Челлиса и других, однако своеобразный склад его характера, помешавший ему окончить школу, освоить чтение нот с листа, не позволял ему во всем объеме овладеть музыкальной культурой. И все же Бикс научился у этих композиторов некоторым приемам гармонии, созданию богатой гаммы оттенков, особенно характерной для Дебюсси. Во время своих бесконечных упражнений за фортепиано он слетал эти звуковые оттенки в причудливые комбинации. Некоторые из них он воплотил в серии свободных композиций «**Candlelights**», «**Flashes**», «**In the Dark**» и «**In a Mist**», всякий раз исполнивших их по-разному. Они были записаны различными пианистами, в том числе Джессом Стэйси и, совсем недавно, Диллом Джонсом. «**In a Mist**» — единственная пьеса, записанная самим Биксом. Модная во времена Бикса, она по-прежнему восхищает его поклонников, хотя фактически представляет собой всего лишь попури непритязательных музыкальных мотивов, которые мог составить любой начинающий композитор. В записи особенно заметно влияние Иствуда Лэйна. В названных пьесах доля джаза сведена к минимуму; по сути дела, это классический образец того элегантного псевдоджаза, за который критики так резко осуждали Уайтмена.

Бикс играл в оркестре Уайтмена до осени 1929 года. С этим коллективом он сделал десятки записей. Соло Бикса немногочисленны и, как правило, коротки. Некоторые из них — просто маленькие шедевры. Более существенные грамзаписи сделаны Биксом в 1927—1930 годах с группами, собранными специально с этой целью. Музыканты, как правило, приглашались из оркестра Уайтмена; некоторые из них знали Бикса еще по оркестру Голдкетта. Будучи средними музыкантами, они не могли обеспечить Биксу должное сопровождение. Винават в этом сам Бикс. Ведь в Нью-Йорке, где сделано большинство этих грамзаписей, играли такие замечательные джазмены, как Бенни Гудмен, Джек Тигарден и Пи Ви Расселл, не говоря уже об огромной армии превосходных негритянских музыкантов. Но он предпочел им старых знакомых. Вне всякого сомнения, отчасти это объясняется его нежеланием обидеть приятелей, но более всего его неуверенностью в себе, которая проявлялась везде, кроме музыки. Можно лишь пожалеть об этом, потому что его грамзаписи с такими мастерами, как Тигарден или Расселл, могли стать событием. Если бы Бикс регулярно играл с Коулменом Хокинсом или Бенни Картером, то можно себе представить, каких бы высот он достиг.

Однако Бикс не сделал решительного выбора, и к концу 1929 года стало ясно, что он его так и не сделает. Хотя природа наделила его крепким здоровьем (он был довольно крупной комплекции, играл в бейсбол), чрезмерное пристрастие к алкоголю погубило его. Осенью 1929 года, после перенесенной нервной болезни, он вынужден был вернуться в Давенпорт. Его

определили в санаторий, стали лечить. Но психика Бикса уже была сломлена. Его закат был стремительным. Заболев пневмонией в тяжелой форме, усугубившейся белой горячкой, он скончался в муках в пансионате Саннисайд. После его смерти родилась легенда о том, что он, художник с тонкой, чувствительной душой, был загублен безразличием и непониманием толпы.

Заслуги Бикса не станут меньше, если мы признаем, что романтический миф о нем — просто выдумка. Бикс сам погубил себя. Не стоит думать, что его сделали алкоголиком обыватели, не оценившие его музыки. В 1929 году, когда болезнь подкосила его, перед ним как артистом открывалось блестящее будущее. Да, широкой публике он мало был известен: при жизни его имя лишь один раз было упомянуто в прессе. Но его обожали друзья-музыканты; он был ведущим солистом знаменитого оркестра; он сделал много грамзаписей; он достаточно зарабатывал и мог вкладывать деньги в акции. И самое важное — им было создано несколько великолепных композиций, таких, что уже ни он сам, ни любой другой специалист не сомневались в его таланте. Единственное, чего ему не хватало, так это славы, но и она не заставила бы себя долго ждать. Конечно, в оркестре Уайтмена Бикс работал не в полную силу своего таланта, но ведь никто не удерживал его там насильно. Он был достаточно авторитетен, чтобы стать свободным музыкантом, развивать свое артистическое мастерство — так поступали многие его коллеги, причем значительно уступающие ему в таланте. Бикс, однако, счел нужным остаться в оркестре Уайтмена, который давал ему деньги и чувство уверенности в завтрашнем дне. Однако и эти заключения не исчерпывают истины. Бикс — это несчастный молодой человек, который растерялся перед сложностями жизни и не смог справиться со своей психикой. Корни его характера, его внутреннего мира, конечно же, следует искать в той обстановке, в которой он вырос. Он мог беспрекословно подчиняться, мог и открыто протестовать. Бикс Бейдербек не сделал ни того, ни другого: неуверенный в себе, он был неспособен ни отвергнуть навязанную ему культуру, ни исповедовать ее. Он попал в западню. И алкоголь оказался единственным спасением от чувства безысходности, которое его никогда не покидало. Будучи белым и выходцем из богатой семьи, он имел больше возможностей занять высокое положение в обществе, чем многие его друзья, особенно из числа негров. Ему был открыт путь к карьере, подобной той, что сделали Гудмен, Эллингтон, Бейси, Коулмен Хокинс, Диззи Гиллеспи и многие другие. Бикс, однако, шел на поводу чужих прихотей. Когда его приглашали делать грамзаписи, он безропотно соглашался, не оговаривая за собой права подбирать музыкантов, репертуар, аранжировки, решать другие профессиональные вопросы.

И все же друзья-музыканты бесконечно любили Бикса, несмотря на его безответственность. Ему прощали все. Отчасти потому, что он был похож на беспомощного ребенка, но прежде всего за то, что он был талантлив.

Что же приводило в восторг музыкантов 20-х годов, что сегодня восхищает нас?

Во-первых, изумительно красивый тон, которым отличалась игра Бикса. О Биксе, как и о многих джазменах, говорят, что «в реальной жизни они играли гораздо лучше, чем мы слышим на грамзаписях». По-



добные утверждения следует принимать с известной долей сомнения. Конечно, студия грамзаписи не дает артисту вдохновения, которое посещает его перед настоящей аудиторией, однако игра в студии дает известные преимущества исполнителю, у которого есть возможность собраться и внимательно все продумать. В те времена, когда записывали Бикса, электрическое воспроизведение звука только зарождалось, и можно лишь гадать о том, что именно утеряно из его игры, которую современники сравнивали со звоном колокольчиков. Его атака была острой и твердой, интонация безупречной, а тон отличался одновременно и теплотой, и неким металлическим резонансом, в котором действительно было что-то от звона. Единственным дефектом его тона был легкий хрип, временами появлявшийся в форшлаге. Это свойственно многим джазменам и связано либо с отсутствием практики, либо с мгновенным, неуловимым колебанием — какой звук следует взять.

Но дар Бикса — это нечто большее. Его понимание мелодического принципа в джазе с годами росло, усиливалось. Задолго до других джазовых музыкантов он понял, что в мелодии решающее значение имеет переход от диссонанса к гармонии. Он также часто использовал высокие звуки, повышенные и пониженные ступени звукоряда, и он использовал эти звуки не экспериментально, не для случайного эффекта, а как неотъемлемый и оправданный элемент музицирования. Бикс был тонко чувствующим исполнителем. Даже во время игры он помнил о том, что надо подготовиться к переходу от диссонансного *фа-диез* к *соль*.

Если у Бикса-музыканта и был недостаток, то это недостаточно развитое чувство ритма. На раннем этапе работы, особенно с оркестром «**Wolverines**», он, как явствует из его первой грамзаписи — «**Fidgety Feet**», сделанной в начале 1924 года, — был склонен утрировать ритм, что характерно для начинающих белых музыкантов. Однако постепенно он добился значительных успехов и устранил этот дефект. К 1927 году, когда Бикс достиг вершины творчества, шаблонных ритмов у него уже не было; но все же от граунд-бита Бикс отклонялся реже, чем другие крупные джазовые инструменталисты.

Чувство ритма, экспрессивный тон и богатые, насыщенные гармонии — лишь некоторые из элементов, характеризующие большого музыканта. В изяществе, свободе, легкости мелодических построений Бейдербеку почти не было равных. За основу своих структур он брал коррелированный хорус, который он нашел у Армстронга. Следует, однако, помнить, что впервые именно Бейдербек логически осмыслил этот принцип.

Шедеврами Бикса являются пьесы «**I'm Comin' Virginia**» и особенно «**Singin' the Blues**», которые все трубачи 20-х годов знали наизусть и которые тиражировались в грамзаписях как негритянскими, так и белыми оркестрами. В обеих композициях Бикс играет в паре с Трамбауэром; каждый из них выбирает умеренно медленный темп, материализуя некий высший музыкальный интеллект и воспроизводя безупречный мелодический рисунок, одновременно логичный и полный неожиданностей. Музыкантов того времени особенно поражали начальные такты соло Бикса в «**Singin' the Blues**». Первый такт — это как бы набросок, второй мелодически более подробен. В третьем и

четвертом тактах тот же рисунок обогащается, а последующие четыре вновь дают его новую вариацию. Это одна из лучших восьмитактовых музыкальных структур в джазе.

Бикс Бейдербек был мыслящим музыкантом, это выделяло его среди современников и джазменов последующих поколений. Бикс не умел играть бездумно, не имея заранее концепции игры. Он всегда точно знал, что делает и что будет делать. Он мыслил логически, упорядоченно — можно сказать, с немецкой педантичностью. Вот как он играет пары восьмых: первый звук в паре чуть длиннее второго; второй звук предваряется ощущением легкого колебания, что позволяет слушателю точнее ощутить метр. Он всегда экономен, никогда не играет случайных тонов; но его арсенал не скуден. Его отличает поразительное чувство меры. В игре Бикса словно присутствует его застенчивость, ощущение собственной незначительности перед лицом высокого искусства. Кажется, он говорит: я не хочу быть назойливым, позвольте мне только показать вам вот это чудо. И его музыка — это именно чудо.

Влияние Бикса на современников было огромным. По всей стране сотни корнетистов пытались подражать ему. Ред Николс и Стерлинг Боус делали это так мастерски, что даже знатоки джазовой музыки иногда ошибочно принимают их за Бикса. (Особенно интересен в этом смысле случай с Боусом. Он был корнетистом в белом новоорлеанском оркестре «*Arcadian Serenaders*». В сентябре 1925 года оркестр играл вместе с группой Трамбауэра, куда входил Бикс, в танцевальном зале «Аркадия» в Сент-Луисе. Можно было предполагать, что музыканты Среднего Запада будут внимательно прислушиваться к игре новоорлеанцев, но случилось обратное: и Боус, и кларнетист-саксофонист Клифф Холман сразу же подпали под влияние Бикса и Трэма.) Так обстояли дела не только с белыми. Дейв Нельсон, племянник Кинга Оливера, исполняет соло, очень напоминающее игру Бикса в «*Rockin' Chair*», заимствуя при этом даже фрагмент аранжировки Бикса. Флетчер Хендерсон, исполняя «*Singin' the Blues*», повторяет все до единого звуки грамзаписи Бикса и Трэма, причем саксофонная группа играет начальный хорус Трамбауэра, а Рекс Стюарт — хорус Бикса. А в знаменитом оркестре Бенни Моутена был трубач (мне так и не удалось выяснить, какую партию он вел в оркестре), который в пьесах «*When I'm Alone*», «*Mary Lee*», «*New Goofy Dust Rag*» почти идеально имитировал игру Бикса.

Еще более важный факт: Бикс доказал трубачам своего времени, что путь Армстронга не был единственным. Бикс убедил, что, кроме бравурной игры на публику, которую предпочитал Армстронг, есть игра более скромная, но и более детализированная. Рядом с крупной, размашистой «эпической» игрой Армстронга игра Бикса напоминает сонет. И это закономерно — ведь разница в возрасте Армстронга и Бейдербека была невелика (всего три года) и оба они впитывали самобытную культуру Нового Орлеана, однако один рос в трущобах и с детства был предоставлен самому себе, другой же воспитывался в добропорядочной, уважаемой семье. Вот почему игра этих музыкантов столь различна. Она отражает различие в их происхождении и характерах.

# ЭРА СВИНГА

●  
ДЖАЗ  
СТАНОВИТСЯ  
ЗРЕЛЫМ





## ХЕНДЕРСОН, ГОЛДКЕТТ И СТАНОВЛЕНИЕ БИГ-БЭНДА

В годы, когда ширилась слава Луи Армстронга, в джаз пришла группа талантливых молодых музыкантов-негров. Они коренным образом отличались не только от новоорлеанских пионеров джаза, но и от большинства черных американцев. Новое пополнение пришло из различных уголков Америки: Флетчер Хендерсон — из Катберта (штат Джорджия), Дюк Эллингтон и Клод Хопкинс — из Вашингтона (округ Колумбия), Дон Редмен — из Пьемонта (Западная Виргиния), Луис Расселл — из Панамы, Джимми Лансфорд — из Фултона (на реке Миссури). И хотя они уроженцы самых разных мест, судьбы их удивительно схожи. Все они родились между 1898 и 1903 годами. У Эллингтона отец был печатником, у Хендерсона — директором школы; родители Хопкинса были преподавателями в колледже. В то время едва ли треть американцев закончила высшие и средние учебные заведения, а среди негров — и того меньше; поэтому можно считать, что все эти музыканты имели неплохое образование: Лансфорд, Редмен, Хопкинс и Хендерсон учились в колледже, а Эллингтон мог получить стипендию Праттовского института искусств, но отказался от нее, решив посвятить себя джазу. Лансфорд брал уроки музыки у отца Пола Уайтмена. Редмен занимался в консерваториях Бостона и Детройта. Расселл и Хендерсон изучали европейскую классическую музыку под руководством своих родителей. Хопкинс получил музыкальное образование в колледже. Лишь один Эллингтон был самоучкой. Никто из них, по крайней мере в начале жизненного пути, не занимался джазом профессионально. Они были далеки и от музыки Нового Орлеана, и от традиций негритянского музыкального фольклора.

Эти люди, по меркам белых американцев, представляли «средний класс» общества, но с точки зрения негритянской «субкультуры» того времени они — образованная молодежь из обеспеченных семей — считались элитой. Чем же объясняется их влечение к популярной музыке? В какой-то мере тем, что молодежь всегда тянется к новому. Но главная причина состояла в другом. Негритянской музыкальной молодежи не было места в серьезной музыке, ибо в этой сфере вплоть до 60-х годов царила жесткая сегрегация. И в любой другой области культуры для них не нашлось бы достойного места. Они не преднамеренно пришли к популярной музыке — их привели к ней жесткие условия тогдашней жизни. Эта музыка давала приличный заработок и приносила удовлетворение. Черный музыкант мог аккомпанировать черным певцам, делать аранжировки или руководить негритянскими оркестрами.

Консерваторская или другая основательная профессиональная подготовка этих музыкантов сыграла важную роль в создании ими новых музыкальных форм. В то время (как, впрочем, и сегодня) музыкальное образование строилось прежде всего на изучении голосоведения, целью

которого было умение гармонизовать мелодию. Для музыкантов владение гармонией столь же естественно, как дыхание (Эллингтон постигал это искусство методом проб и ошибок). В создании оркестровых аранжировок главная роль в то время отводилась мелодии, гармонизованной для нескольких музыкальных партий. Полиритмию, полифонию, составляющие основу джаза, они рассматривали как дополнительные, не обязательные украшения. Прокладывая себе дорогу в джазе, они постепенно утвердили этот подход, отличный от старых новоорлеанских традиций. Таким образом, эти музыканты были призваны изменить природу джаза. Но это произошло не сразу.

В центре группы был Флетчер Хендерсон — человек необычный, которого трудно охарактеризовать одним словом. Всегда считалось, что оркестр Хендерсона олицетворяет переломный момент в истории джаза. Правоммерно ожидать, что его руководитель — сильная и самобытная творческая личность. Однако в действительности дело обстояло иначе. Флетчер Хендерсон был болезненно неуверен в себе. Он выполнял лишь то, что от него непосредственно требовалось, и не более. Трубочник Билл Коулмен как-то сказал: «Флетчер был всегда очень робок». Он руководил ненавязчиво и, едва появлялась возможность, охотно пускал дело на самотек. Оркестр Хендерсона выжил и занял место в истории джаза главным образом благодаря счастливому стечению обстоятельств.

Флетчер Хендерсон родился в 1897 году. Его отец, Флетчер Хамилтон Хендерсон-старший, был директором «Рэндольф трейнинг скул», высшей промышленной школы для негров, а мать, Ози Хендерсон, была пианисткой и учителем музыки. В шесть лет Хендерсон стал учиться классической игре на фортепиано и продолжал учение большую часть своей юности. В университете города Атланты Хендерсон специализировался в области химии и математики. В 1920 году он приехал в Нью-Йорк, надеясь стать химиком. Но его карьера не состоялась, ибо для химика-негра едва ли могла найтись где-либо работа. Чтобы заработать себе на жизнь, он поступил в «Пейс-Хэнди мьюзик компани», издательскую фирму, переведенную в Нью-Йорк в 1918 году У. К. Хэнди и Харри Пэйсом, страховым агентом из Мемфиса. В то время каждый нотный издатель имел под рукой пианиста, в обязанность которому вменялось проигрывать песни покупателям. И Хендерсон стал таким пианистом. Затем, в 1921 году, Пэйс ушел из фирмы и основал первую и в то время единственную негритянскую компанию грамзаписи «**Black Swan**». Он взял с собой Хендерсона в качестве доверенного лица по всем музыкальным вопросам. Хендерсон оказался для него весьма ценным человеком: он аккомпанировал певцам во время записи, при необходимости собирал небольшие оркестры для сопровождения. Так незаметно для себя он стал музыкальным руководителем. Временами ему удавалось обеспечить эти оркестрики работой в танцзалах или кабаре. В 1923 году у него уже было достаточно предложений, чтобы держать более или менее постоянный состав оркестра. В том же году музыканты его оркестра узнали о том, что в «Клуб Алабам» близ Таймс-Сквер должно состояться прослушивание. Хендерсон — по свойственной ему привычке — не собирался ничего предпринимать, но оркестранты уговорили его участвовать в конкурсе. И они одержали

убедительную победу.

Это было на заре века джаза. Тогда была мода не только на негритянскую музыку. Рос общественный интерес к личности негра. Художники, в первую очередь Пикассо и Матисс, открыли африканскую скульптуру, в которой они увидели прообраз кубизма. Ван Вехтен написал книгу «Негритянский рай» о жизни в Гарлеме. Наиболее просвещенные представители среднего класса рассматривали негритянскую культуру как часть интеллектуального движения того времени. Расовый барьер, отделявший белых от черных, обострял их интерес. Белый американец привык видеть в негре портового грузчика, боксера или неистового певца. Но едва ли он мог себе представить негра-семьянина, беспокоящегося об образовании своих детей или выезжающего с семьей в воскресенье на Кони-Айленд.

Растущий интерес к неграм использовали некоторые владельцы ночных клубов, которые в соответствии с нравами, распространенными в период «сухого закона», стали открывать повсюду ночные заведения в негритянском стиле, обслуживавшие исключительно белых. Этим кабаре давались названия в духе американского Юга: «Кентукки клуб», «Коттон клуб» и т. п. Их интерьер наведал мысли об обитателях джунглей, там не было недостатка в чернокожих певцах, танцорах и музыкантах, которые устраивали представления на площадке для танцев перед оркестром (так называемые ф л о р - ш о у). Маршалл Стернс, один из лучших историков джаза, вспоминает одно такое шоу в «Коттон клуб», в котором «светлокожий и великолепно сложенный негр выскакивал из картонных джунглей на площадку для танцев в авиационном шлеме, защитных очках и в шортах, явно изображая летчика, совершившего „вынужденную посадку в черной Африке“. Он сталкивается с золотоволосой „белой“ богиней в кругу объятых трепетом „чернокожих“. Достав неизвестно откуда кнут, авиатор спасал блондинку, и затем они исполняли чувственный танец» [85].

Подобное сочетание африканской экзотики, эротики, спиртных напитков и зажигательной музыки имело успех. Такие клубы процветали в районе Таймс-Сквер и в Гарлеме, где власти были заинтересованы в соблюдении «сухого закона» еще меньше, чем на Бродвее. Гарлем тогда еще не был районом трущоб, каким мы его знаем сегодня, а представлял собой анклав, в котором проживали как средние, так и рабочие слои негритянского населения. Конечно же, там были свои заведения для черных, такие, как танцзал «Савой», но самые знаменитые — например, «Маленький рай» — находились в ведении белых и обслуживали только белую клиентуру. Сколь ни унижали эти заведения достоинство черных, все же они играли спасительную роль, обеспечивая молодых негритянских музыкантов работой, предоставляя им возможность играть, совершенствовать свое мастерство и свою музыку.

В оркестр, который Хендерсон привел в «Клуб Алабам» в 1923 году, быстро влились музыканты, ставшие позднее первоклассными джазовыми исполнителями: Коулмен Хокинс, Чарли Грин, Джо Смит и аранжировщик Дон Редмен. На начальном этапе оркестр не был джаз-бэндом. Музыканты не ставили перед собой такой задачи — они играли вальсы и фокстроты, а также аккомпанировали певцам.

Мы забываем, что в начале 20-х годов джаз только начинал входить в сознание публики и негры за пределами Нового Орлеана могли и не знать о нем. Более того, негры больших городов Севера, особенно из средних слоев, практически были оторваны от негритянского музыкального фольклора. По словам певицы Этель Уотерс, Хендерсону пришлось учиться джазу, когда он входил в моду в 20-х годах. Оркестр Хендерсона в основном играл произведения «под блюз», ибо на блюзы тогда был большой спрос, а также обычные популярные мелодии, такие, как «**Linger Awhile**», которую он записал в 1924 году. Судя по этой записи, игра кларнетиста Дона Редмена напоминает скорее стиль Ларри Шилдса, нежели Доддса или Беше. Соло Коулмена Хокинса, который позднее станет ведущим джазовым саксофонистом, кажутся случайными и неумелыми. Трубоч Джо Смит (игравший в составе оркестра нерегулярно) обладал прекрасным звуком, но его фразировка не отличалась гибкостью. Лишь тромбонист Чарли Грин демонстрировал в то время неплохое чувство джаза. И все же оркестр имел успех и постоянных поклонников. Благодаря связям Хендерсона в фирмах грамзаписи оркестр записывался на пластинках довольно часто, что принесло ему еще большую известность. В 1924 году, после размолвки с администрацией «Клуб Алабам», Хендерсон и его оркестр перешли в танцзал «Роузленд». Белые музыканты, игравшие там, не захотели делить сцену с неграми и вскоре ушли. Для оркестра Хендерсона зал «Роузленд» был постоянным местом работы на протяжении десяти лет. За этот период оркестр стал настоящим джаз-бэндом.

Принято считать, что поворот оркестра Хендерсона к джазу был связан с появлением Луи Армстронга. Но, судя по пластинкам, этот переход осуществлялся постепенно. Оркестр испытывал влияние с самых разных сторон. Хендерсон часто использовал оркестрантов для сопровождения вокалистов, и таким образом оркестр осваивал блюз. Наверняка Хендерсон слышал Оливера, Бейдербека, Мортон — все они записывались с 1923 года. Примерно в то же время в Нью-Йорке работали оркестр Голдкетта, пианисты Фэтс Уоллер, Джеймс П. Джонсон, Лакки Робертс и Уилли „Лайон" Смит и группа белых музыкантов «**Memphis Five**». Теперь представьте себе молодых музыкантов, которые, как и тысячи им подобных в Соединенных Штатах, слушали новую музыку и в лучшем, и в худшем ее виде. Она волновала их, она была в моде. И музыканты, прежде чем сказать в ней собственное слово, старались научиться играть ее.

В своих воспоминаниях, опубликованных в журнале «Джез панорама», Дон Редмен утверждает, что ему принадлежат все аранжировки пьес, исполненных оркестром Хендерсона в 1923—1927 годах, за исключением одной или двух, написанных Хокинсом. Редмен родился в 1900 году и был лишь на три недели моложе Армстронга. Он рос вундеркиндом, уже в три года начал играть на фортепиано. В школе Редмен руководил молодежным оркестром, делал аранжировки, позднее он учился в консерватории. И нет ничего удивительного в том, что Хендерсон переложил на него всю композиторскую работу. Как в этой работе ему помогали Хендерсон и другие члены оркестра, не известно. Во всяком случае, направление, в котором развивался музыкальный стиль оркестра,



было последовательным, а это значит, что Редмену, видимо, никто не мешал.

В первых его аранжировках чередовались соло и простое изложение мелодии различными группами оркестра в традиционных гармониях. Но довольно скоро Редмен осознал главный принцип, который и по сей день действует в биг-бэндах: разделение оркестра на группу саксофонов и группу медных духовых и их противопоставление друг другу. (Позднее, когда составы оркестров стали больше, группа медных духовых иногда подразделялась на трубы и тромбоны.) К саксофонам часто подключался кларнет, добавляя еще один голос. Все это стало возможно в 30-х годах благодаря тому, что в предыдущем десятилетии саксофон стал обязательным инструментом танцевального оркестра. Суть предложенной Редменом модели состояла в том, что одна группа держала главную мелодическую линию, или основной рифф, а другая группа отвечала ей в паузах или подчеркивала мелодию короткими ритмическими фигурами. Этот прием Редмен впервые использовал в январе 1924 года в пьесе «**Darktown Has a Gay White Way**». В конце того же года в знаменитой записи «Copenhagen», содержащей, между прочим, одно из самых ранних соло Армстронга, принцип Редмена предстает особенно наглядно. Гюнтер Шуллер в своей книге «Ранний джаз» [78] пишет, что музыкальная тема в этой пьесе на протяжении трех минут переходит от группы к группе, от солиста к солисту не менее двадцати четырех раз. Более того, Редмен писал «соло» уже не для одного инструмента, а для целых оркестровых групп — это были вариации на основную тему в виде импровизированных хорусов, которые он гармонизовал для группы саксофонов и для группы медных духовых. Что касается ритма, оркестр Хендерсона не отличался той гибкостью, которая заметна в записях Армстронга или Оливера, сделанных в Чикаго уже в начале эры свинга.

В 1927—1928 годах оркестр Хендерсона переживал время своего расцвета, или так называемый классический период. Хендерсон постоянно улучшал состав исполнителей. В 1927 году в оркестре появляются тромбонисты Бенни Мортон, который вскоре станет одним из самых интересных джазменов, и Джимми Харрисон. Бастер Бэйли оказался лучшим кларнетистом, чем сам Редмен (который ушел из оркестра в 1927 году). Уже нашел свой стиль Коулмен Хокинс, замечательный трубач Томми Лэдниер соперничал в соло с Джо Смитом. Благодаря первоклассным музыкантам и накопленному опыту оркестр звучал чисто и слаженно, а его солисты стали одними из лучших в джазе. Иногда казалось, что Редмен исписался: например, пьеса «**Hot Mustard**» столь сумбурна, что едва ли можно говорить о каком-то музыкальном развитии. Но лучшие пьесы тех дней, такие, как «**Hop Off**», «**Stockholm**», «**Swamp Blues**», оркестр исполняет в блестящей свинговой манере от начала до конца.

Наступил кризис. В середине 1927 года, когда из оркестра ушел Редмен, Хендерсон стал энергично искать новых аранжировщиков. Он перепробовал нескольких — никто не подходил. В 1928 году Хендерсон попадает в автомобильную катастрофу. По воспоминаниям людей, знавших его, он очень изменился и ко всему относился с еще большим безразличием, чем раньше. В 1929 году, когда дела оркестра,

казалось, шли не так уж плохо, у Хендерсона вновь возникли неприятности.

В эту историю трудно поверить, но, как пишут Самюэль Б. Чартерс и Леонард Кунстадт в работе «Джаз: история нью-йоркской сцены» [12], оркестр Хендерсона поехал в Филадельфию репетировать ревью, музыкальным руководителем которого был автор многих известных песен Винсент Юманс. Оркестр пополнился примерно двадцатью белыми музыкантами, главным образом исполнителями на струнных инструментах. Юманс предложил дирижера со стороны — якобы потому, что Хендерсон не имел опыта работы в ревью. На самом деле причина была другая: белые музыканты не хотели играть с дирижером-негром, хотя никто вслух об этом не говорил. Хендерсон молча согласился, сделал вид, что это совпадало и с его собственным желанием. На первой же репетиции новый дирижер выгнал нескольких оркестрантов Хендерсона и посадил на их места других. Узнав об этом, Хендерсон не пожелал вмешаться, а когда прогнали его ближайшего друга, барабанщика Кайзера Маршалла, он лишь пожал плечами. Музыканты были возмущены поведением Хендерсона, и большинство из них с тех пор никогда с ним не работало.

Хендерсон пытался что-то изменить, собрал новый оркестр, нашел новые аранжировки. В течение года оркестр записывался редко и не создал ничего выдающегося. Однако к 1931 году благодаря усилиям Хендерсона оркестр вновь обрел форму и сделал такие известные записи, как «**House of David Blues**», «**Radio Rhythm**» и «**Just Blues**». Последняя запись просто великолепна. Из старого состава в оркестре играли Хокинс, Джимми Харрисон и Мортон. Из новых музыкантов можно выделить тромбониста Клода Джонса, воспитанного в традициях Харрисона — Мортонга, и корнетиста Рекса Стюарта, позднее ярко проявившего свой талант в оркестре Эллингтона. Значительно усилил ритм-группу и исполнитель на ударных Уолтер Джонсон. Ценным пополнением оркестра стал Бенни Картер, музыкант с хорошей школой, ставший позднее одним из ведущих саксофонистов и первоклассным аранжировщиком джаза.

Хотя Картер и ряд других музыкантов писали аранжировки для оркестра, Хендерсон иногда и сам делал обработки пьес. Характерно, что они удавались ему лучше, чем всем остальным. Запись «**Just Blues**» показывает, на что был способен Хендерсон, когда его посещало вдохновение. Этот блюз построен на переключке оркестровых групп и солистов, у которых есть возможность блеснуть своим мастерством. Музыкальные фигуры представляются довольно простыми, но они столь логично разработаны и соединены друг с другом, что все произведение, включая превосходное соло на тромбоне Бенни Мортонга, составляет единое целое. Аранжировки Хендерсона выглядят скромнее, чем аранжировки Редмена. В них не было излишеств, не было эффектных пассажей с целью привести в изумление публику. А может быть, эта простота в значительной степени объясняется обыкновенной ленью Хендерсона? Так или иначе, но его концепция была четкой: найти одну фигуру, скажем, для саксофонов, затем найти другую — для медных духовых, которую можно было бы противопоставить первой; для контраста в разумной пропорции добавить несколько соло, но не

превращать пьесу в чередование сольных партий; периодически менять тональность, но не слишком часто, чтобы произведение не казалось сшитым из кусков. Это простая схема. Но как любая схема, она имеет смысл только в том случае, если ее правильно использовать. Хендерсон умел это делать лучше, чем кто-либо другой. Его пьесы «**Down South Camp Meeting**» и «**Wrappin' It Up**», позднее принесшие известность Бенни Гудмену, легки, грациозны, в них нет натянутости и неестественности. Тромбонист Дикки Уэллс, игравший в этот период в оркестре, рассказывает: «Флетчер писал так, словно музыка рождалась сама собой. Нужно было только играть по нотам, а свинг уже был заложен в обработке. Он не писал слишком высокие партии — не любил «визга», — музыка его искрилась изнутри» [94].

Хотя Хендерсону и удалось еще раз собрать один из лучших оркестров джаза, сам он все же был слабым человеком. Говорили, что в семейной жизни он был под каблуком у жены (она изредка играла на трубе в его оркестре). Он не пользовался авторитетом среди оркестрантов, не мог рассчитывать на их верность — все они раньше или позже ушли от него в другие оркестры. Слишком часто он передавал музыкальное руководство в другие руки. И в конце концов не он, а Бенни Гудмен стал известен и богат именно благодаря музыке, появившейся в основном в оркестре Хендерсона. В чем же тогда заслуга Хендерсона перед джазом?

Можно выделить три момента. Во-первых, он обладал необыкновенным чутьем на таланты: почти все ведущие джазовые музыканты того времени прошли через его оркестр — среди них саксофонисты Коулмен Хокинс, Лестер Янг, Бен Уэбстер, Чу Берри; тромбонисты Дикки Уэлс, Бенни Мортон, Клод Джонс, Сенди Уильямс, Джей К. Хиггинботем и, конечно же, Джимми Харрисон. Так не раз бывало и с другими инструменталистами: он их находил, делал знаменитыми, а те потом уходили в другие оркестры. Во-вторых, Хендерсон был удивительно тонким музыкантом. Не будучи слишком требовательным, он тем не менее смог внушить музыкантам уважение к своей профессии, вызвать в них чувство гордости за отлично сыгранную трудную композицию. И наконец, в-третьих, у него был талант аранжировщика. К сожалению, он реализовал его лишь частично. Флетчер Хендерсон обладал качествами, которые могли бы сделать его идеальным руководителем оркестра эры свинга. У него был лишь один, но существенный недостаток: он не умел руководить.

Хендерсон продолжал менять состав своего оркестра и в 30-е годы, и позднее. Но постепенно его начали затмевать старые соперники и талантливые новички. В 1935 году он продал Бенни Гудмену часть своих лучших аранжировок и тем способствовал его первоначальному успеху. Тогда же начался и свинговый бум, но дела Хендерсона шли все хуже. Он умер в 1952 году, забытый всеми, кроме поклонников джаза и старых музыкантов.

Но вернемся назад. В конце 20-х годов Хендерсону бросили вызов несколько конкурентов. Первый из них — оркестр Голдкетта, состоящий из белых музыкантов, в числе которых был Бейдербек. Как уже говорилось, в этом оркестре были прекрасные солисты, и он мог серьезно соперничать с оркестром Хендерсона. Однако в 1926 году он распался.

Когда это случилось, Голдкетт, которому нужна была музыка для своего танцзала «Грейстоун», решил поддержать, доселе никому не известный негритянский ансамбль, возглавляемый Уильямом МакКинни. Он хотел нажить капитал на популярной в то время негритянской музыке, поскольку черные оркестры обходились тогда гораздо дешевле белых.

Об Уильяме МакКинни мало что можно сказать. Известно лишь, что он происходил из местечка Падука (штат Кентукки) и после первой мировой войны руководил небольшими ансамблями на Среднем Западе. В 1927 году Голдкетт переманил к себе Дона Редмена из оркестра Хендерсона и поставил его вместо МакКинни. Благодаря наличию сильных музыкантов (многие из них перешли от Хендерсона) и аранжировкам Редмена новый оркестр вскоре стал одним из самых популярных. Позднее Редмен создал еще несколько оркестров, но ни один из них не получил известности.

В 1927 году еще один талантливый негритянский музыкант, пришедший в джаз одновременно с Хендерсоном, обосновался в гарлемском «Коттон клуб». Через пять лет он уже был знаменитостью. Его имя Дюк Эллингтон, и о нем мы еще подробно расскажем. К 1931 году в оркестре Эллингтона собрались прекрасно подготовленные музыканты, и он мог соперничать с оркестром Хендерсона. В 1929 году в Нью-Йорк приехал еще один образованный негритянский музыкант — Луис Расселл, игравший в оркестре Кинга Оливера. Расселл родился в 1902 году в Панаме в семье школьного учителя и опытного музыканта Феликса А. Расселла. В 1919 году Луису повезло: он выиграл 3 тысячи долларов. Он переехал с семьей в Новый Орлеан и, обладая хорошей музыкальной подготовкой, без труда нашел себе работу. В 1924 году он переехал в Чикаго. С помощью новоорлеанских друзей он вскоре попал к Кингу Оливеру, а затем возглавил его оркестр, вместе с которым несколько лет проработал в Гарлеме, в ночном заведении «Саратога клуб».

В оркестре было много прекрасных солистов. Саксофонист Чарли Холмс мог соперничать с Джонни Ходжесом из оркестра Эллингтона; темпераментный и виртуозный тромбонист Джей К. Хиггинботем обладал ясным звуком, его исполнение отличалось чуть пониженными, блюзовыми тонами и глиссандо. Но самым интересным инструменталистом был трубач Ред Аллен.

В первой половине 30-х годов Аллен уступал лишь Армстронгу. Он родился в 1908 году в Новом Орлеане в семье музыканта. Его отец играл на духовых инструментах в традиционном стиле. Как и Армстронг, он постоянно был озабочен поиском заработка, выступал с Фейтом Мэрейблом на пароходах, а затем поступил в оркестр Кинга Оливера. Аллен развивал свой стиль в том же направлении, что и Армстронг. Он мастерски владел верхним регистром, у его трубы был теплый сочный звук, он блестяще умел подать мелодию. Переехав в Нью-Йорк, Аллен стал работать с Расселлом, часто записывался на пластинки с его музыкантами. И хотя в основном он имитировал стиль Армстронга, в его игре четко прослеживаются индивидуальные черты. В 30-е годы Аллен работал с разными коллективами, в том числе в

оркестрах Хендерсона и Армстронга. С 1949 года Аллен выступал главным образом с небольшими ансамблями, активно работая в джазе до конца своей жизни. Аллен умер в 1967 году. Об уважении к нему со стороны музыкантов свидетельствует тот факт, что на протяжении трех периодов в истории джаза он играл в ведущих оркестрах, возглавляемых Мэрейблом, Оливером, Хендерсоном, Армстронгом, Эллингтоном и Гудменом. По техническому уровню игра Аллена не уступала игре Армстронга. Однако ему не хватало четкой концепции Армстронга и его музыкальной логики. Он неизменно вызывал восхищение слушателей, играл очень эмоционально, но, пожалуй, несколько суматошно. Были композиции, в которых он представлял блестящим виртуозом, и ему в равной степени удавались и стремительные пассажи, и блюзовая техника. Примером могут служить лучшие его записи — «**It Should Be You**» и «**Biffly Blues**», — сделанные с оркестром Расселла. Несмотря на явные заимствования у Армстронга (растянутые фразы и эффектные фигуры в верхнем регистре), Аллен остался в истории джаза как музыкант яркой оригинальности.

Исследователи джаза не уделяли должного внимания оркестру Расселла. Его аранжировки не были столь интересны, как аранжировки Хендерсона, Редмена или Эллингтона. Большей частью они строились по принципу соединения одного соло с другим. Солисты его оркестра, объединенные в группу, также играли на достаточно высоком уровне, а ритм-группа во главе с новоорлеанским контрабасистом Попсом Фостером поддерживала солистов. Музыканты, игравшие в оркестре, вспоминали позднее о нем с большой теплотой. Аллен говорил: «Нас объединяла братская любовь. Мы были одним из лучших свинговых оркестров в Нью-Йорке. Мы доводили публику до экстаза». Стоит прослушать лучшие записи оркестра, такие, как «**Saratoga Shout**» (пьеса создана на основе знакомых гармоний «**When the Saints Go Marching In**») и особенно «**Panama**» — эффектную пьесу с замечательными соло Хиггинботема и малоизвестного саксофониста Грили Уолтона, и вы поймете, что Аллен не преувеличивал. Прекрасное впечатление оставляет пьеса «**Higginbotham Blues**», записанная небольшой группой из оркестра Расселла, где Фостер играет всю партию контрабаса смычком. Там же есть и великолепное соло Хиггинботема. Эти исполнители, хотя и более импульсивные, чем многие их коллеги, не дали музыкальному формализму подорвать позиции истинного джаза.

В тот период работали и другие выдающиеся негритянские музыканты. Исполнитель на ударных Чик Уэбб, позднее открывший Эллу Фитцджеральд, выступал в 1931 году в танцзале «Савой», «Роузленд» и «Коттон клуб». В последнем играл замечательный оркестр «**Missourians**» под руководством популярного певца Кэба Кэллоуэя. Любопытно отметить, что в начале 30-х годов хорошие негритянские ансамбли легко находили работу, тогда как белые джазмены с трудом устраивались в джазе. Все объяснялось просто: именно черных предпочитали брать на работу в ночные клубы и кабаре, где требовалась темпераментная музыка, но им был заказан вход в дорогие рестораны и дансинги для белых.

Сегрегация отразилась и в музыке. По иронии судьбы белые вынуждены были играть слащавые коммерческие песенки и чисто танцевальную

музыку. А ведь многие из них были способны играть хороший джаз. В качестве примера можно указать на оркестр «Casa Loma», который позднее стал известен как оркестр Глена Грэя. Вначале этот коллектив откровенно имитировал стиль оркестра Голдкетта. В нем играли дисциплинированные музыканты, строго придерживающиеся аранжировок популярных мелодий, но иногда им удавался и свинг. Были среди них и способные солисты, например кларнетист Кларенс Хатченрайдер, который работал в джазе вплоть до 1970-х годов. Кроме оркестра «Casa Loma», существовали ансамбли Реда Николса и Бена Поллака, в которых играли лучшие исполнители — Тигарден, Гудмен, МакПартленд, Пи Ви Расселл, Бад Фримен и другие. Играли эти ансамбли преимущественно в фешенебельных отелях и ресторанах, поэтому возможность исполнять джаз у них была ограниченной. Ими было записано бесчисленное множество пластинок. Большинство из них имело чисто коммерческий характер, но иногда встречался и подлинный джаз.

В основном джаз делали негры. Однако справедливости ради следует признать, что и чернокожие музыканты зачастую исполняли коммерческие пьесы. Поэтому некоторые записи Хендерсона, Эллингтона и других сейчас едва ли можно слушать более одного раза. И все же у негров была своя большая аудитория, и дальнейшее развитие джаза — их заслуга.

Но времена менялись. В 1933 году «сухой закон» был отменен, и потребление спиртных напитков утратило романтическую сладость запретного плода. Началась Великая депрессия 30-х годов, которая заставила американцев по-новому взглянуть на жизнь. Шла переоценка ценностей. Теперь уже пойти в ночной клуб потанцевать и выпить не казалось столь интересным, как прежде. Шумные подпольные кабаре с джаз-оркестрами уходили в прошлое. На концертной эстраде все было готово к приему нового баловня капризной моды — музыки в стиле свинг.

Для джазменов 1925—1935 годы были в основном периодом экспериментирования и приобретения опыта. Хендерсон, Редмен, Эллингтон, Расселл и другие новые музыканты искали пути развития биг-бэнда, стали прибегать к нотной записи. Им пришлось столкнуться с двумя проблемами. Нужно было подготовить исполнителей, которые могли бы читать с листа, а затем научить их играть сложные аранжировки в джазовой манере, то есть со свингом.

Обе проблемы были решены. Опыт, накопленный музыкантами за годы работы в оркестрах, помог им быстро научиться читать с листа. А наличие в каждой группе оркестра своего лидера помогло овладеть свингом. Обычно лидером был музыкант, играющий «первый голос», то есть мелодию, а не гармонические ходы. Он задавал фразировку, а другие музыканты должны были следовать за ним с максимальной точностью. В пору становления свинговых оркестров лидеры оркестровых групп, прежде всего медных духовых и саксофонов, приобрели особую значимость. Благодаря им достигалось слаженное звучание оркестра. Лавры доставались темпераментным хот-солистам, но среди музыкантов чаще всего вызывала восхищение именно игра лидеров.

Период становления больших джазовых оркестров длился десять

лет, и было чрезвычайно важно подготовить такую аудиторию, для которой эта музыка стала бы ближе, чем традиционный новоорлеанский джаз. В то время как новое поколение джазменов разрабатывало особую манеру биг-бэнда, в джазе происходили другие, еще более важные изменения. Это было трудноуловимое, не поддающееся четкому определению изменение сущности джазового ритма.

Джазовый ритм — явление тонкое, субъективное, трудно поддающееся анализу. Более того, о нем нельзя говорить в абсолютных категориях. Можно отмечать лишь тенденции, ибо в игре музыканты часто используют ритмические фигуры, характерные для другого периода развития джаза. Но изменение джазового ритма, которое произошло в конце 20-х — начале 30-х годов, было весьма ощутимым не только для музыкантов, но и для публики. Тем, кто пришел в джаз в 30-х годах, музыка Мортон и Оливера казалась банальной и устаревшей.

Отличительная особенность нового стиля заключалась в трактовке ритма. Для музыки первых новоорлеанских оркестров были характерны две черты: отрыв мелодической линии от граунд-бита и противопоставление четырехчетвертной метрической организации мелодии двухчетвертному ритму. Здесь, как уже отмечалось, мы имеем дело лишь с тенденцией. В период расцвета джаза в 20-х годах музыканты ритм-групп в основном использовали четырехчетвертной размер. В новоорлеанской школе бас (труба или контрабас) акцентировал каждую сильную долю. Исполнители на банджо выделяли доли движением руки вверх и вниз, при этом чередующиеся звуки отличались по тембру. Барабанщики чередовали одну сильную долю с двумя слабыми. Весь ритмический эффект заключался в создании впечатления раскачивания — *бум-чик, бум-чик*, и каждый *бум-чик* ощущался как один удар пульса. Иначе говоря, метод чередования в граунд-бите двух различных по окраске звуков вызывал у музыканта или слушателя ощущение главного пульса, основанного на двух разных по силе долях.

Джазовые музыканты 20-х годов не занимались анализом своей музыки, большинство из них считало, что они играют в размере 4/4. Для музыкантов ритм-групп естественно было стремление играть в более ясном для них четырехчетвертном размере. Исполнители басовой партии постепенно стали акцентировать каждую долю, вместо того чтобы чередовать сильную долю со слабой. (Уолтер Пейдж, ведущий контрабасист оркестра Каунта Бейси, даже получил в связи с этим прозвище *Big Four* — 'Большая четверка'.) Гитаристы ритм-группы все чаще и чаще играли движением руки только вниз, желая придать каждой доле одинаковый вес. Пианисты начали отходить от приема *с т р а й д* с обычным для него чередованием баса и аккорда в левой руке. Этот прием ранее пришел на смену музыкальным шаблонам 1910-х годов, основанным на равном движении вверх и вниз по клавиатуре. Исполнители на ударных стали по-иному играть свою ритмическую фигуру: *бум-да-та, бум-да-та*. В новоорлеанской практике два коротких удара, приходящиеся на вторую и четвертую доли такта, исполнялись практически одинаково (именно так играет Тони Сбарбаро из ансамбля «**Original Dixieland Jazz Band**» или Джеспер Тэйлор, который аккомпанировал Мортону в песне «**Big Fat Ham**»):



Но барабанщики, играющие свинг, стали удлинять первую восьмую из этой пары за счет второй:



В результате короткий второй удар звучал как бы случайно или скорее как форшлаг к следующему удару. То есть он был привязан больше к последующему звуку, чем к предыдущему:



И в итоге создавалось впечатление, что барабанщик отбивает ровно каждую долю такта, но при этом он как бы подталкивает первую и третью долю, предвосхищая настоящий удар.

Это, однако, не все. Ритм-группы свингового оркестра не только выровняли ритм, но и облегчили его. Гитара пришла на смену банджо с его лязгающим звуком, а контрабас полностью вытеснил тубу, которая не могла внезапно гасить звук. Упростили свою игру пианисты: манера Каунта Бейси лишь слегка подыгрывать ритм-группе оркестра теперь считалась классической. Исполнители на ударных инструментах стали задавать базовый ритм на тарелке хай-хэт. Родоначальником этого приема принято считать Джо Джонса, барабанщика из оркестра Каунта Бейси. Но на самом деле первенство принадлежит Уолтеру Джонсону, игравшему в оркестре Флетчера Хендерсона с 1929 по 1934 год и ныне почти забытому. Сохранились записи композиций Хендерсона «**Radio Rhythm**» и «**Low Down on the Bayou**», где Джонсон задает темп оркестру на тарелке хай-хэт. Обе записи сделаны в 1931 году, когда двадцатилетний Джо Джонс еще не был известен в джазе.

В целом новоорлеанский стиль был вытеснен манерой более плавной, хотя и суховатой. Что это означало для музыкантов, играющих на духовых инструментах? Очень многое. Солист новоорлеанской школы вел мелодическую линию на фоне пульсации, которая была вдвое медленнее, чем в свинге. Это значило, что для исполнения классической джазовой полиритмической модели «три на две» в свинге у солиста было в два раза меньше времени. Если музыкант новоорлеанского стиля мог сыграть:





то свингующий солист делал эту фигуру вдвое короче:



Исполнитель новоорлеанской школы осуществлял синкопирование и отклонение от граунд-бита с помощью более крупных длительностей: в его игре было много четвертных и мало половинных звуков. Поскольку он выстраивал свой ритм, опираясь на две ударные доли такта, а не на одну, ему было все равно, как делить слабые доли. Обычно он играл восьмые длительности ровно.

Но исполнитель свинга опирался не на две ударные доли такта, а на одну. Наложение ритмического рисунка на одну долю означало, что в его игре было много фигур, в которых каждая доля такта как бы разделялась на две. Но поскольку одна из особенностей джаза заключается в независимости мелодии от граунд-бита, то две части ритмических фигур должны были быть неравны. В этом и заключается основное различие в трактовке ритма в новоорлеанском стиле и в стиле свинг.

Особенно ярко это прослеживается в игре Коулмена Хокинса, мастера свинга, который в три или в четыре раза сильнее акцентировал первый тон каждой пары за счет второго, особенно в нисходящих фразах. Иногда второй тон практически сводился на нет, что вытекало из самого ритмического рисунка фразы. Именно Хокинс нашел и ввел этот прием в практику, причем ввел так ненавязчиво и мягко, что это прошло незамеченным. В джазе того времени и позднее прием стал обычным явлением, но в записи музыканты были вынуждены как-то фиксировать «неслышимые тоны», поэтому их ставили в скобки.

Таким образом, школа свинга, разрабатывая новые приемы игры, действовала в рамках жесткого ритма. В слабой доле не только были звуки разной длительности, но и акценты как бы перескакивали с одного тона на другой. Исполнители выработали особую систему акцентирования. Так, Джесс Стэйси, блестящий пианист, работавший одно время у Бенни Гудмена, был известен своим умением вести за собой весь оркестр. Он сильно подчеркивал первый тон пары, а второй как бы проглатывал. Аналогичная манера была присуща таким пианистам, как Мел Пауэлл и Тедди Уилсон.

Трудно передать, какими еще более тонкими секретами исполнительского мастерства владели эти музыканты. В каждом звуке ощущался особый, скрытый пульс, что всегда было свойственно джазу: тон, начиная звучать чуть раньше ритмического удара, затем как бы вновь повторяется вместе с ним. Сейчас музыканты повсеместно стали вводить в практику новое исполнение этих более длинных звуков, задавая им иной пульс. Достигается это несколькими способами. Самый простой — «наполнить» звук с помощью вибрато уже после того, как он взят. Это практиковалось еще новоорлеанскими музыкантами, которые обычно использовали вибрато в концовках фраз. Так, Эдмонд Холл, последний крупный негритянский кларнетист, постоянно прибегал к такому приему: каждый достаточно длинный тон он дополнял сильным, широким вибрато,

часто окрашенным легким дребезжаньем. В меньшей степени такое вибрато присутствует и у музыкантов новой школы, но оно явно заметно у таких мастеров джаза, как Хокинс и Элдридж. К этому приему прибегали и некоторые пианисты, например Джесс Стэйси, играя октавные тремоло в конце музыкальных фраз. Второй способ заключается в том, что внутренняя пульсация в промежутке между двумя долями такта достигается за счет внезапного, хотя бы частичного, затухания звука. К этому часто прибегал Бенни Гудмен. Наконец, третий способ касается прежде всего медных духовых инструментов: в медленных темпах продолжительные тоны можно брать повторно после первоначальной слабой атаки.

Не каждый музыкант осмыслил для себя эти три приема. Даже сами исполнители не всегда отдавали себе отчет в том, что применяют их. Напомним, что мы говорим о тенденциях, а не о закономерностях. Движение, постоянное движение к новому — таков был девиз этих музыкантов. Хотя они и не всегда четко представляли себе, каким оно будет.

Подведем итоги. Во-первых, по мере развития стиля свинг, раскованная законченная фразировка, присущая эпохе Армстронга, уже изжила себя. И хотя такие музыканты, как Тигарден, Пи Ви Расселл, Беше, Ред Аллен и др. (как, впрочем, и сам Армстронг), продолжали играть в старой манере, на смену ей все же пришла фрагментарная исполнительская манера свинга.

Во-вторых, солисты школы свинга чаще начинали фразы с третьей доли такта, чем с первой, что было характерно для новоорлеанского стиля или даже для обычной европейской музыки. Это оказалось возможным, так как непрерывный ритм свинга практически разрушил границы между тактами и солисты более не чувствовали себя скованными традиционной структурой четырех квадратов песенного жанра. Конечно, так получалось не всегда: длинная музыкальная фраза на протяжении нескольких тактов могла и не подчеркивать ритм. Но, как свидетельствует опыт Роя Элдриджа, одного из ведущих исполнителей новой школы, музыканты стремились оставлять первую долю такта пустой, вторую долю использовать для пары вступительных тонов и начинать собственно фразу с третьей доли такта.

Сложно? Пожалуй, это так. Джаз — музыка не простая. Суть ее заключается в необходимости найти и воспроизвести специфические, только ей присущие звуковые эффекты, которым трудно научиться и еще труднее научить других. Из тысяч музыкантов, которые пытались играть джаз, лишь немногим удалось достичь вершин мастерства. Джаз, как всякое подлинное искусство, требует полной самоотдачи.

## УОЛЛЕР, ХАЙНС И СТРАЙД-ПИАНО

Фортепиано всегда занимало в музыке особое место. Оно предоставляет возможность воспроизвести несколько звуков одновременно и может быть приравнено к целому ансамблю. Это свойство издавна привлекало композиторов, поэтому для фортепиано (и вообще для клавишных) было создано значительно больше произведений, чем для других инструментов. То, что на фортепиано можно играть сразу и мелодию и аккомпанемент, сделало его самым распространенным в быту инструментом, особенно при исполнении популярной музыки.

В годы, предшествовавшие первой мировой войне, многие даже небогатые семьи стремились приобрести фортепиано так же, как в наше время такие семьи стремятся купить телевизор и радиоприемник. Люди, умевшие играть на фортепиано, всюду были желанными гостями. Их обычно просили исполнить последние популярные мелодии или сопровождать коллективное пение духовных гимнов.

Но фортепиано имело важное значение не только в семейном кругу. Оно было главным инструментом в кабаре, клубах, ресторанах и даже в небольших театрах. В период между Гражданской и первой мировой войнами вокруг фортепиано выросла целая индустрия: бизнесом стало создание популярных песен, организация платных школ и курсов по обучению игре на фортепиано, производство специальных лент (так называемых нотных роликов) для пианол и, конечно, торговля самими инструментами.

Естественно, появилось много искусных профессиональных пианистов, принадлежавших к разным этническим группам. Эти исполнители, или, как их тогда называли, «профессора», «щекотальщики клавиш», как правило, не владели классической манерой игры. Большинство из них было самоучками либо училось у более опытных пианистов-любителей. Но, несмотря на отсутствие классической школы, многие из них обладали поразительной техникой. Разумеется, этюды Шопена они играть не смогли бы, но в популярной музыке с помощью такой техники можно было добиться ярких эффектов. Стремительные арпеджио, пассажи и другие виртуозные приемы использовались ими постоянно. Эти «щекотальщики», как негры, так и белые, создали и распространили регтайм. Не случайно, что наиболее популярной в тот период была фортепианная музыка. И конечно, когда в моду вошел джаз, все они оказались во власти новой музыки.

Для джазового музыканта у фортепиано есть свои преимущества и свои недостатки. Пианист играет двумя руками, которые могут действовать достаточно независимо друг от друга, что позволяет левой рукой поддерживать граунд-бит, а правой вести мелодию с ее контрритмами. Таким образом, фортепиано может служить сольным инструментом. Однако, взяв звук или аккорд, пианист не может варьировать изменение его тембра, высоты или громкости. А ведь именно это составляет важную

особенность исполнения в джазе. Таким образом, джазовый пианист находится в других условиях по сравнению с исполнителями на духовых инструментах и поэтому вынужден искать другие приемы создания джазовых эффектов. Эти приемы основаны на двух различных принципах, источник которых кроется в двух самостоятельных традициях джазового фортепиано.

Первая традиция называется страйд, или Гарлем-страйд-пиано. Важно отметить, что она возникла не на Юге, а в городах Северо-Востока, которые разрослись и обогатились после Гражданской войны, а также в курортных местечках, расположенных вокруг них. Увеселительные заведения в этих городах нуждались в развлекательной музыке, и эту потребность удовлетворяли многочисленные «профессора», среди которых были как профессионалы, так и самоучки.

Наибольший интерес для нас представляют пианисты-негры, которые работали в конце XIX — начале XX века. Почти все они забыты, за исключением Юби Блейка, Джеймса П. Джонсона, Лаккиета Робертса, Уилли „Лайона" Смита. Эти музыканты не были джазменами. Все они родились в конце прошлого века и выросли на Севере США. Конечно, у них было некоторое представление о негритянской фольклорной традиции, поскольку все они посещали церковь и общались с людьми, эмигрировавшими с Юга, но они практически ничего не знали о негритянской музыке сельских районов, из которой возник блюз. Уилли Смит свидетельствует, что накануне первой мировой войны они еще не играли блюз и впервые узнали его не от таких исполнителей, как Ма Рэйни, а из публикаций разных композиторов, например У. К. Хэнди. Репертуар, который эти пианисты исполняли в молодости, состоял из популярных сентиментальных песен, регтаймов и танцевальных мелодий: вальсов, полек, экосезов, уанстепов и тустепов. Именно этого требовал от них танцевальный бум, начавшийся в 1910 году. Как и новоорлеанские «профессора», эти музыканты считали себя и исполнителями, и композиторами. Следует отметить, к тому времени, когда они начали играть джаз, их стиль уже вполне сформировался.

Наиболее известным из них был Джеймс П. Джонсон. Его история достаточно типична и может дать некоторое представление о том, как возник фортепианный стиль страйд. Мы не знаем подробной биографии Джонсона, но незадолго до смерти он дал Тому Дэвину обширное интервью, которое является основным источником сведений о нем. Джеймс Прайс Джонсон родился в Нью-Брансуике (штат Нью-Джерси) в 1891 году. Его мать, родом из Вирджинии, была пианисткой-самоучкой. Она часто играла танцы кантри и сет (мы называем их сейчас танцами с куэр), и Джеймс не раз видел, как их танцуют местные жители, приехавшие когда-то из Джорджии или Южной Каролины. «В основе многих моих произведений, — рассказывал он Дэвину, — лежат сет, котильон и другие танцевальные мелодии и ритмы Юга». Склонность Джонсона к музыке проявилась довольно рано. Его первым учителем музыки, по-видимому, была мать. В Джерси-Сити он познакомился с местными «щекотальщиками», и один из них, Клод Грю, немного обучал его. «То, что они играли, — говорил Джонсон, — не было регтаймом в нынешнем смысле. Они исполняли популярные песни с сильно подчеркнутым ритмом и синкопированным импровизированным акком-

панементом».

В самом начале века семья Джонсона переехала в Нью-Йорк. В доме было пианино, и он продолжал свои занятия. В пятнадцать лет он стал работать в небольших кабаре. Их посещали в основном портовые грузчики, речь которых все еще пестрела африканизмами. Джонсон играл для них танцевальную музыку, особенно вальсы и экосезы. Кроме того, он исполнял популярные песни, регтаймы, попури на темы мелодий Виктора Герберта и Рудольфа Фримла в обработке для фортепиано, номера мюзик-холла и песни индейцев, бывшие в то время в моде. Но даже в середине 10-х годов в Нью-Йорке, по словам Джонсона, еще «не существовало ни одного джаз-бэнда, какие уже играли в Новом Орлеане и на старых колесных пароходах, ходивших по Миссисипи. Однако фортепианные пьесы, исполненные в манере регтайма, звучали повсюду — в барах, кабаре, игорных домах».

В северо-восточных городах Америки, в частности в Нью-Йорке, было множество пианистов, воспитанных в европейской традиции. Джонсон вспоминает, что нью-йоркским исполнителям регтаймов пришлось изучить европейский пианизм, благодаря чему они, по сравнению с музыкантами других городов, играли в стиле, более близком к оркестровому. Это заметно и в произведениях самого Джонсона — их отличает масштабность и полнозвучие. Некоторое время Джонсон занимался с преподавателем музыки и вокала Бруто Джаннини. Он часто слушал игру Лакки Робертса, который был, по его словам, «самым выдающимся пианистом Нью-Йорка 1913 года». На него также оказал влияние друг и ученик Робертса — Абба Лабба (о котором нам ничего не известно) и Юби Блейк, которого Джонсон называл «одним из самых замечательных пианистов всех времен».

По характеру Джонсон немного напоминает Скотта Джоплина. Он был застенчив, предпочитал, чтобы его музыка говорила сама за себя, и был ей беззаветно предан. Чтобы почувствовать инструмент, он занимался в темноте, играл сложные упражнения, положив на клавиатуру тонкую накидку, стараясь добиться беглости. В середине 10-х годов его признавали одним из ведущих пианистов танцевального стиля. Он регулярно выступал в «Баррон Уилкинс», одном из лучших кабаре Гарлема, участвовал в водевилях, сочинял музыку для представлений, песни и регтаймы. В 1916 году он одним из первых пианистов-негров сделал записи на роликах для механического фортепиано.

Исполнительский стиль «профессоров» и «щекотальщиков» наложил отпечаток на образ жизни этих людей. Среди других они чувствовали себя принцами крови и вели себя эксцентрично, что проявлялось в одежде, манерах, осанке. В интервью Джонсона, записанном Дэвином, есть место, которое стоит того, чтобы привести его достаточно полно:

«Когда истинный «щекотальщик» входит в помещение, скажем, зимой, он не снимет ни пальто, ни шляпу. Мы обычно носили шинель или пальто „педдок коут“, синего цвета, двубортное, приталенное, длиннополое, напоминающее одеяние кучера. На голове светлая жемчужно-серая шляпа (Фултон или хомбург), щегольски сдвинутая набок. И еще белое шелковое кашне и белый шелковый носовой платок в нагрудном кармане. У некоторых трость с золотым набалдашником. Если же вместо пальто надевалась визитка, то набалдашник был серебряный... Сначала пианисты усаживались, ждали, пока слушатели утихнут, и брали первый аккорд, нажимая на педаль так, чтобы все вокруг звенело. Потом они быстро пробегали вверх и вниз по клавиатуре — портаменто или арпеджиато — или,

если это были настоящие мастера, играли серию модуляций, как бы шутя, небрежно, без усилий. Некоторые «щекотальщики» садились боком к фортепиано, скрестив ноги, и начинали болтать с приятелями. Чтобы научиться играть в такой позе, требовалось немало труда... И вдруг, не прекращая разговора и не поворачиваясь к клавиатуре, они внезапно „врезались“ в мелодию, ломая размеренный ритм пьесы. Это ошеломляло».

Естественно, такое обостренное внимание к пианистическому антуражу переносилось и на саму музыку. Джонсон рассказывает:

«Иногда я играл в басу немного тише, чем саму мелодию. Исполняя тяжелый стомп, я сначала смягчал его, а затем резко менял тональность — как я слышал это в одной из сонат Бетховена. Некоторые музыканты считали это простым приемом, но зато игра моя получалась яркой и выразительной. В басу я, как метроном, чередовал аккорды половинной и четвертной длительности. Как-то я сыграл в качестве вступления к стомпу парафраз Листа на темы оперы Верди „Риголетто“. В другой раз я играл пианиссимо, так что становилось слышно, как шаркают по полу ноги танцующих».

Приведенные выдержки свидетельствуют, что Джонсон и другие представители стиля страйд находились под сильным влиянием европейской фортепианной музыки. Уилли „Лайон“ Смит (прозвище Lion 'Лев' он получил в Франции во время первой мировой войны за отважную службу в артиллерии) изучал систему Шиллингера, и его собственные сочинения написаны в европейской манере. Пьеса «**Echoes of Spring**», возможно, наиболее известное из произведений Смита. Оно могло быть написано учеником Шуберта, если бы не некоторые джазовые модуляции. После Джонсона Смит был, пожалуй, самым популярным из пианистов гарлемского стиля. Как и все остальные, он любил экстравагантность. Его узнавали по особой шляпе (хомбургу) и толстой сигаре. Входя в кабаре, он величественно провозглашал: «„Лев“ прибыл». Это был человек с характером, отказывался играть, если ему не нравилась публика, и редко шел на уступки в деловых вопросах. Но по сравнению с энергичной многозвучной музыкой Джонсона его произведения (например, «**Morning Air**» и «**Relaxi'n**») звучат мелодичнее и мягче.

Страйд-пианисты пришли в джаз значительно позже новоорлеанских пионеров. Поэтому в нашем распоряжении больше свидетельств об их творчестве: нотные ролики и пластинки периода перехода от регтайма к собственно джазу. Эти музыканты, как мы уже отмечали, не были достаточно знакомы с негритянской народной традицией и узнали джаз так же, как и большинство американцев, по записям оркестра «**Original Dixieland Jazz Band**».

Кажется странным, что негритянские музыканты, даже такие влиятельные, как Джеймс П. Джонсон, узнали о джазе от белых. Но, по свидетельству самого Джонсона, так оно и было. Джонсон увлекся новой музыкой, будучи членом «Клеф клуб», общества негритянских музыкантов, и предложил создать там джазовый ансамбль. По иронии судьбы это предложение было отвергнуто. Руководители клуба не желали, чтобы их организация ассоциировалась с этой «вульгарной музыкой». Однако джаз наступал. И уже невозможно было не замечать, что он вытесняет регтайм и завоевывает все большую популярность.

Джонсон и его единомышленники, по существу, так никогда и не изменили регтайму, считая его своей любимой музыкой. И действительно, девяностолетний Юби Блейк, который продолжал выступать до 70-х годов, никогда не был джазовым музыкантом, а остался верен регтайму.

Но пристрастия слушателей менялись, и пианистам волей-неволей приходилось с этим считаться. Самые ранние образцы сочинений Джонсона записаны на нотных роликах. Исполнение не отличается большой изощренностью. Ролик «**After Tonight**», записанный в 1917 году, представляет собой в ритмическом, отношении чистейший регтайм, несмотря на то, что обозначен как «**Fox-Trot Jazz Arrangement**». Его мелодическая линия тесно связана с граунд-битом. Но в 1921 году в пьесах «**Worried and Lonesome Blues**» или «**Carolina Shout**» мелодия становится более свободной, а вариант композиции «**Snowy Morning Blues**», записанный в 1927 году, носит уже джазовый характер, хотя и с некоторыми ритмическими изъятиями.

Несмотря на джазовую трактовку ритма, пьеса «**Snowy Morning Blues**» все же остается по форме регтаймом. Творчество Джонсона и других музыкантов этого направления свидетельствует, что стиль страйд сложился в процессе ассимиляции регтаймов с джазом или свингом, и по сравнению с регтаймом джазовая сущность страйда состояла в отрыве мелодии от граунд-бита. Разнообразный аккомпанемент, характерный для стиля страйд, обнаруживается и в формальном регтайме. Более того, в раннем фортепианном джазе правая рука обычно ведет не простую мелодию, а строит затейливые повторяющиеся фигуры. В отличие от более позднего периода здесь не возникало вопроса о том, что пианист, импровизируя, воспроизводит цепь звуков, как исполнитель на духовом инструменте. Правая рука играла аккорды или повторяющиеся фигуры, состоявшие из аккордов и отдельных звуков; музыканты использовали трели, морденты и другие украшения, характерные для фортепиано, а не для духовых.

Все пианисты, игравшие в стиле страйд, выступали как солисты. И хотя им приходилось иногда работать с ансамблями, аккомпанировать певцам и даже сопровождать представления, в основном они играли в одиночку там, где посетители шумели и танцевали. Именно это обуславливало громкость и полнозвучность их исполнения. Большое значение они придавали совершенному владению левой рукой и пренебрежительно отзывались о пианистах, которые не могли играть одинаково хорошо обеими руками. Неудивительно, что пианист, ставший после Армстронга первым кумиром публики, владел левой рукой блестяще. Это был Томас „Фэтс“ Уоллер.

Семья Уоллера происходила из Виргинии. Его отец, Эдвард Мартин Уоллер, родившийся примерно в 1870 году, считал, что растить детей нужно на Севере, где они смогут получить приличное образование, и поэтому семья переехала в Нью-Йорк, поселилась на Уэверли-Плейс, в районе Гринвич-Виллидж, очень популярном у негров. Семья посещала местную негритянскую церковь, в которой спустя некоторое время Эдвард Уоллер стал проповедником. Трудно вообразить, что этот солидный и уравновешенный человек был отцом своенравного пианиста. Родившийся в 1904 году Томас Уоллер был одним из двенадцати детей (шестеро из которых умерли в младенчестве).

Маленький Томас, любимец матери, рос избалованным ребенком. Он с детства весил больше нормы и получил свое прозвище „Фэтс“ („Толстяк“) еще в школе. В нем рано проснулся интерес к музыке. Глубоко религиозные люди, Уоллеры часто исполняли духовные гимны

и в церкви, и у себя дома. Они мечтали иметь в доме фортепиано, чтобы сопровождать пению. К тому же инструмент, стоящий в гостиной, придавал всему жилищу вид благопристойности и обеспеченности. Вскоре фортепиано было куплено на паях с родственником. Для детей пригласили учителя, и маленький Фэтс быстро научился играть. Но уроки скоро наскучили ему, и он отказался заниматься, хотя и продолжал подбирать на слух. Как всякий школьник, Фэтс больше интересовался популярной музыкой. Тогда это был регтайм. Его отец называл эту музыку сатанинской и всеми силами старался привить сыну любовь к серьезному искусству. Но Фэтс остался при своем мнении.

Постепенно Гарлем изменился. 133-я и прилегающие к ней улицы были целиком заселены неграми. Негритянские поселения продвигались вниз к 125-й улице, которая через несколько лет стала гарлемским Бродвеем. В этом районе росли как грибы увеселительные заведения. Открывались кабаре и в других местах Гарлема. Особое распространение получили так называемые «рент-парти» (арендные вечеринки). Сначала это были добропорядочные приемы с целью сбора денег для арендной платы. Квартироземщик обеспечивал дешевые напитки и закуски и приглашал пианиста. Плата за вход составляла 25—50 центов. Вечеринки стали популярными и постепенно превратились в кабаре с продажей спиртного, музыкой, азартными играми, проститутками, стриптизом. Арендные вечеринки составляли для пианистов важную, но не единственную статью дохода.

В 20-е годы расширилась сеть кабаре, обслуживающих частично белых посетителей. Открывались небольшие увеселительные клубы и бары, также нуждавшиеся в пианистах. Требовались они и в кинотеатрах для сопровождения фильмов. У каждого такого пианиста появился шанс сделать карьеру в большом мире развлечений.

Фэтс попал в него еще подростком. После тяжело пережитой им смерти матери он ушел из дому. Вокруг был мир доступных женщин, спиртного, наркотиков и легких утех, мир, дававший Фэтсу хлеб, и он старался преуспеть в нем. Он устроился органистом в «Линкольн театр», один из лучших кинотеатров Гарлема, и подрабатывал всюду, где только возможно. Для своих юных лет он был хорошим пианистом, но он, конечно, еще не мог соперничать с настоящими мастерами — Джеймсом П. Джонсоном, Уилли Смитом, Лакки Робертсом и др. Один из знакомых свел его с Джонсоном, и тот, пораженный талантом юноши, стал давать ему уроки, чего обычно не делал. В течение нескольких лет Уоллер следовал за Джонсоном как тень, посещая кабаре и вечеринки, где тот играл, иногда Фэтс сменял его у инструмента, а порой получал и самостоятельную работу.

Свой первый нотный ролик Уоллер записал в 1920 году, первую пластинку — в 1922. Примерно в это время он начал сочинять песни, сотрудничая с разными поэтами; лучшим среди них был, несомненно, поэт малагасийского происхождения Андреа Менентания Разафинкериефо (племянник королевы Мадагаскара Ранавалоны III), более известный как Эндрю Разаф, он написал тексты к самым популярным мелодиям Уоллера, включая «**Honeysuckle Rose**», «**Ain't Misbehavin'**», «**Black and Blue**», «**Keepin' Out of Mischief Now**». Фэтс был удивительно плодовит, но Разаф не отставал. В те времена авторы песен зачастую



сразу же продавали свои произведения. Фэтс, который вечно нуждался в деньгах, мог продать издателем свою песню за пятьдесят долларов, а то и дешевле. Это его не заботило: его фантазия была неистощима. Иногда они с Разафом садились в кэб и ехали в центр к кому-нибудь из музыкальных издателей, сочиняя по дороге песни, которые собирались продать. Так в возрасте немногим более двадцати лет Фэтс уже стал знаменитостью в мире шоу-бизнеса.

В 1932 году Уоллер нанял менеджера — человека с большим опытом в шоу-бизнесе. Звали его Фил Понс. Понс сумел пробить для него двухгодичный контракт на радиостанции **WLW** в Цинциннати, передачи которой принимались на большей части Соединенных Штатов. В радиопередаче, которая называлась «Ритм-клуб Фэтса Уоллера», принимали участие и другие артисты, но главной приманкой были его игра и пение. Это радио-шоу имело огромный успех. После этого Уоллер работал на радиостанции **WABC** в Нью-Йорке. Иногда он делал более пятидесяти записей в год. Он гастролировал по стране, одну за другой создавал песни, снимался в кино. Примерно с 1934 года и до самой смерти он оставался одним из наиболее высокооплачиваемых музыкантов. В мире джаза только Луи Армстронг опередил его в популярности, но ему понадобилось для этого тридцать лет. Если бы Уоллер дожил до наших дней, он, несомненно, был бы столь же известен в шоу-бизнесе, как Фрэнк Синатра или Элвис Пресли.

Но он не дожил. В начале 40-х годов он почувствовал, что устал от той суматошной жизни, которую вел многие годы. Слишком много в ней было вечеринок, путешествий, пиршеств и выпивок. В 1941 году врач предупредил его, что он должен бросить пить, если хочет жить. Но у Фэтса хватило воли лишь ненадолго отказать от спиртного. В 1943 году, возвращаясь из Голливуда в Нью-Йорк, он умер.

Наследие, оставленное им, огромно. Его с лихвой хватило бы на троих. Он считался одним из самых блестящих композиторов-песенников. Имя Уоллера стоит рядом с именами Гершвина, Портера, Керна и других замечательных композиторов, обогативших популярную музыку 20—30-х годов. Он был одним из самых выдающихся пианистов в истории джаза и никогда не изменил истинному джазу в угоду публике.

Фэтс Уоллер записал множество пластинок — как пианист, как аккомпаниатор певцам, наконец, как солист небольших групп и недолговечных больших оркестров. В 1922—1929 годах он выпустил не менее пятидесяти пластинок. А с 1934 по 1943 год в фирме «**Victor**» он сделал более 500 записей. Они наиболее известны. В основном это записи голоса и фортепиано. Меньшее число пластинок воспроизводит его сольное фортепианное исполнение. И совсем мало записей Уоллера с биг-бэндом. Чаще всего он играл с группой «**Fats Waller and His Rhythm**», которая его сопровождала во время гастролей. Члены группы менялись, но наиболее регулярно с Уоллером записывались трубач Герман Отри, саксофонист и кларнетист Юджин „Хонибеар" Седрик и гитарист Эл Кэйси, считавшийся одним из лучших музыкантов того времени. В разные периоды заметны различия в игре Уоллера, что, безусловно, было связано с изменениями в джазе, внесенными Армстронгом и исполнителями свинга в конце 20-х — начале 30-х годов.

В первый период творчества он играл джазовый регтайм. Мелодическая линия четко соотнесена с битом, и это порождает некоторую ритмическую жесткость; его исполнение полнозвучно, и правой и левой рукой он берет множество аккордов. В 1935 году Фэтс играет уже значительно свободней, отклоняясь от бита, преодолевая жесткость ритма. Его игра становится проще, особенно в басовом регистре, он часто использует мелодические фигуры, состоящие из четвертей.

Но дух его музыки не изменился. В ней он по-прежнему оставался верен регтайму. Многие его сочинения довольно сложны для популярных мелодий. Например, мелодическая линия в знаменитой пьесе **«Honeysuckle Rose»** выписана специально для правой руки пианиста, ни певец, ни исполнитель на духовых никогда не смогли бы ее осилить. Именно такая живая фортепианная игра, хранившая в себе аромат доброго старого времени, и нравилась публике. Она остается и после 1934 года. Исполнявшиеся им пьесы (за исключением собственных произведений Уоллера) обычно представляют собой последние новинки — легкие лирические и шуточные песни с забавным текстом, а также джазовые обработки известных классических произведений или народных песен. Уоллер нередко начинал и заканчивал песни парой шуточных фраз и пересыпал стихотворный текст посторонней болтовней, переходя от фальцета к глубокому басу. Все делалось в быстром темпе, фортепиано звучало остро, весело, а соло Отри и Седрика были зачастую неистовы. Именно эти пластинки расхватавались публикой, ради этих песен люди стремились туда, где играл Уоллер.

Но в действительности его импровизации не были неожиданными, как это может показаться на первый взгляд. Свои скороговорки он заготавливал заранее, они оставались почти неизменными из вечера в вечер. Уоллер был профессионалом шоу-бизнеса и делал то, что требовалось, независимо от собственного настроения. Часто ему хотелось играть медленную, нежную и даже грустную музыку, но публика не желала ее слушать. «Им казалось, — рассказывал Юджин Седрик, — что Фэтс дремлет, и они вопили: „Проснись, Фэтс!“ И тогда он делал глоток джина или еще чего-нибудь покрепче и уступал: „Ладно, слушайте!“».

Если сравнить выступления Уоллера на сцене с записями на пластинках, где он был более независим в выборе репертуара, неожиданно обнаруживается много медленных пьес. Я не имею в виду блюзы. Фэтс, как уже отмечалось, был представителем северо-восточной традиции стиля страйд, а на Северо-Востоке узнали блюз лишь тогда, когда он стал всеобщим увлечением. Уоллер записал всего несколько блюзов, и в его интерпретации они звучат как популярные напевы, в них почти нет блюзового настроения. Фэтс в большей степени, чем кто-либо из джазовых музыкантов, был человеком меланхолического склада. Напомним его мягкое исполнение пьес **«Waitin' at the End of the Road»**, **«How Can I?»**, медленные варианты **«Rosetta»**, **«Honeysuckle Rose»** и других мелодий, которые у остальных исполнителей обычно звучали весело и жизнерадостно. Фэтс особенно любил орган, и, если бы было возможно, он играл бы на нем гораздо чаще. А такой инструмент, как орган, — это общеизвестно — не приспособлен для веселья. Одно несомненно: в основе творчества Уоллера лежит глубокая грусть. Трудно ответить, откуда она. После смерти матери, пережитой им в 16 лет, его жизнь, по выраже-

нию Уилли Смита, «пошла кувырком». Он убежал из дома и поселился у приятеля. Он постоянно мучился от противоречия, жертвой которого был и его ровесник Бикс Бейдербек, — противоречия между неуемным темпераментом и строгим, почти пуританским воспитанием. Отдавая дань Фэтсу Уоллеру, мы не должны забывать его грустных произведений, так же как не забываем других, искрящихся весельем, которые по сей день радуют и ободряют нас. Если на свете действительно существуют грустные клоуны, то Фэтс Уоллер был одним из них.

Гарлемский стиль страйд, созданный Джонсоном, Уоллером и другими музыкантами, был главным, но не единственным стилем фортепианного джаза в 20—30-е годы. Параллельно существовала другая школа, выросшая из других корней и развивавшаяся в ином направлении. Этот стиль можно определить как примитивный джаз, исполняемый на фортепиано. Его представляли тысячи музыкантов-самоучек, нашедших свои способы извлекать музыку из «волшебного ящика». В большинстве своем это были негры. Они играли вечерами для развлечения бедняков, обычно в большом амбаре (или под каким-нибудь навесом), превращенном в кабаре, куда приходили выпить и потанцевать после трудового дня. Это были предшественники пианистов-южан, которых называли *jook* [джук] 'автоматические пальцы' (ср. с термином *juke box* [джук бокс] 'музыкальный автомат'). В этих непритязательных кабаре проводили время сборщики хлопка, железнодорожники, лесорубы и другие рабочие. Для пианистов кабаре музыка не была основным занятием. Как правило, их игра не блистала совершенством. Технику они выработали для себя сами, изыскивая приемы для исполнения той музыки, которая им нравилась. И не более того. Редко кто из них ориентировался более, чем в двух или трех тональностях, большинство знало лишь одну, обычно *Фа мажор* или *Соль мажор*. Эти пианисты не могли точно воспроизвести мелодию и, конечно, были не в состоянии исполнить регтайм или пьесу в стиле страйд. Публика требовала от них подходящей для танцев четкой ритмичной музыки. Такая музыка брала начало в негритянской народной традиции, и к началу XX века эти пианисты играли преимущественно блюз. Таким образом, на смену гитаре или банджо, сопровождавшим ранних певцов блюза, пришло фортепиано. Причем пианисты играли блюз быстрее и ритмичнее, так как они сопровождали танцы. В остальном блюз остался прежним. Многие музыканты пели. Подобно народным певцам, они растягивали блюз на тринадцать и более тактов, заканчивая напев характерной минорной VII ступенью, а с помощью одновременного или быстрого последовательного исполнения мажорных и минорных терций имитировали блюзовые тоны.

И вновь перед нами старое противоречие джаза: разрыв между составляющими его европейскими и африканскими элементами. С одной стороны — пианисты стилия страйд, использующие европейскую гармонию и традиционные танцевальные и песенные формы, звучащие в регтаймах Джоплина и его последователей. С другой — блюзовые пианисты-любители с примитивным понятием о гармонии и форме, которым фортепиано заменяло барабан. Такие страйд-пианисты, как Смит и особенно Джонсон, познакомились с европейской классической музыкой задолго до того, как впервые услышали джаз. Многие из них лелеяли честолюбивые планы отдать себя полностью европейской

музыке. Они пришли в джаз уже после его зарождения. Что касается примитивных пианистов, то они играли блюз еще до рождения джаза. Эта музыка легла в его основу. Их фортепианный стиль соответствовал негритянской народной музыкальной традиции, из которой возник джаз, и не исключено, что так или почти так его играли задолго до конца XIX столетия. Однако это противопоставление, как и всякое иное, яснее очерчивается на бумаге, чем в действительности. Следует учитывать, что примитивные пианисты были отнюдь не одинаковы по уровню мастерства. Были среди них и такие, которые интересовались регтаймом в большей степени, чем блюзом, их манера была близкой к стилю страйд. Но несмотря на это исключение, существует реальное несходство традиций. Первая из них — европейская, наполненная африканскими ритмами; вторая — ритмическая по духу, но содержащая лишь зачатки гармонических и формальных элементов, свойственных европейской практике.

Так как пианистов-любителей прежде всего заботил ритм, а не гармония и мелодическая линия, их стиль основывался на технических возможностях игры, а не на музыкальной теории. Как правило, в басу они часто играли определенную повторяющуюся фигуру, легко воспроизводимую и не требующую от исполнителя особого внимания; следовало лишь совершать одно и то же движение на разных отрезках клавиатуры, чтобы добиться некоторого гармонического разнообразия. Правая рука также брала лишь отдельные звуки, набрасывая мелодический фрагмент, или же, как и левая, повторяла простые фигуры в соответствии с переменной гармонии. Один из самых распространенных приемов заключался в простом соскальзывании пальца с черной клавиши на соседнюю белую на каждой доле такта. При правильном подборе звуков такое повторение не только придавало звучанию напряженность, но и имитировало блюзовые тоны.

Легко догадаться, что эта музыка очень близка к более позднему стилю, названному буги-вуги. И это действительно так. Буги-вуги — умеренный или быстрый блюз с повторяющимися фигурами из восьмых или шестнадцатых в басовом регистре, которые изредка чередуются с пассажами из отдельных звуков в верхнем регистре. Басовые фигуры в этом случае традиционно играют более отчетливо, чем в других видах джаза, а именно: восьмые звучат ровно, а восьмые с точкой и шестнадцатые исполняются примерно в пропорции 3:1, что свойственно европейской музыке, а не 3:2, как обычно принято в джазе. Единственное, пожалуй, отличие буги-вуги от простейшего блюза заключено в движении восьмых в басу. Но и оно не всегда сохраняется, так как порой исполнитель вопреки размеру на 4/4 в басовом регистре задает в правой руке размер на 8/8 (как, например, в пьесе «**Big Bear Train**» Джимми Янси).

Эти пианисты-любители работали в США везде, где были негритянские общины: сначала на Юге, а позже, когда началась миграция негров, и на Севере. Их было меньше на Северо-Востоке, поскольку там доминировали пианисты стиля страйд. Лишь немногие пианисты-любители были записаны на пластинки в 20—30-е годы, и произошло это в связи с возникшим интересом к кантри-блюзу. Эти пианисты днем, как правило, занимались основной работой, а выступали по вечерам

или в воскресенье. Наиболее известный из них, Джимми Янси, тридцать лет служил дворником в Чикаго. Сохранились также имена таких представителей этой школы, как Рузвельт Сайкс, Пайн Топ Смит, Монтана Тэйлор, Кау Кау Давенпорт и Руфус Перримен, по прозвищу „Спеклд Ред“ („Рябой“).

В начале 30-х годов, однако, среди пианистов была принята строгая блюзовая форма, а темп исполнения ускорился. Около 1940 года примитивный блюз типа буги-вуги стал всеобщим увлечением. Это отчасти было обусловлено интересом Джона Хэммонда к исполнителям буги-вуги, особенно к Миду Лаксу Льюису, которого он нашел в Чикаго. Льюис и еще несколько близких ему музыкантов стали работать в Нью-Йорке в «Кафе Сесайэти», а выход в свет их пластинок положил начало буму буги-вуги. Подростки на вечеринках играли буги-вуги на фортепиано, а со временем и большие свинговые оркестры включили эту музыку в свой репертуар. Так, «**Boogie-Woogie**» Томми Дорси (инструментовка оригинальной композиции Пайна Топа Смита) и «**Beat Me Daddy Eight to the Bar**» Уилла Брэдли имели колоссальный успех.

Из исполнителей буги-вуги, получивших известность в те годы, выделяются трое: Мид Лакс Льюис, Альберт Аммонс и Пит Джонсон. Они выступали и записывались вместе — в дуэте и в трио. Изредка они аккомпанировали исполнителям блюзов. Их игра отличалась четкостью, энергией и — в пределах формы — выразительностью. Пожалуй, самые известные их пластинки — это «**Boogie-Woogie Prayer**» и «**Shout for Joy**» Альберта Аммонса. Последняя начинается колокольным звоном из детской песенки, а в предпоследнем хорусе звучит необычный бас, представляющий собой аккорды без характерных для буги-вуги постоянных повторений. Однако исполнение этих музыкантов отличалось от игры пианистов-любителей — Дж. Янси и Пайна Топа Смита — большей приглаженностью. Ранняя музыка была блюзом по сути и по форме. Она сообщила джазу почти мистический импульс, позволивший сохранить равновесие между африканскими и европейскими элементами. Неудивительно, что блюзовый фортепианный стиль и стиль страйд слились, образовав единое целое, что впоследствии легло в основу развития джазового фортепианного стиля.

Наиболее очевидно это слияние проявилось в творчестве Эрла „Фаты“ Хайнса. Он родился в 1905 году в Дюквесне (штат Пенсильвания), маленьком городишке неподалеку от Питтсбурга. Его отец был трубачом в группе «**Eureka Brass Band**», а мать играла на фортепиано и органе. В Питтсбурге жила его тетка, имевшая некоторое отношение к музыкальному театру. Через нее Хайнс познакомился с такими опытными музыкантами, как Юби Блейк и Нобл Сиссл (последний был руководителем негритянского оркестра). Хайнс, таким образом, вышел из среды, хорошо знакомой с европейской музыкальной традицией. И когда он в возрасте девяти лет начал заниматься музыкой, то изучал прежде всего произведения европейских композиторов, играл этюды К. Черни.

С 13 лет он начал выступать в клубах Питтсбурга. Совмещать работу с учебой в школе Эрл не мог и предпочел бросить школу. В 1918 году Хайнс познакомился с певцом и саксофонистом Лойсом Демпом, который возглавлял трио в музыкальном клубе «Лидерхаус». Пианист

в этом трио владел всего лишь несколькими тональностями, и Девп предложил работу Хайнсу и его приятелю, игравшему на ударных. Оба мальчика едва вышли из детского возраста, но отец Хайнса одобрил решение сына, и тот смог принять предложение. Ансамбль Девпа пользовался успехом, состав его постепенно расширялся. Вскоре он начал гастролировать по Среднему Западу и наконец в 1923 году записал несколько пластинок.

В том же году Хайнс оказался в Чикаго. Он устроился на работу в кафе, где было маленькое пианино на колесиках. Пианист перекачивал его от одного столика к другому и играл, развлекал посетителей. Хайнс постепенно становился известным, и в последующие годы он уже играл в наиболее популярных негритянских оркестрах, которыми руководили Эрскин Тэйт, Кэрролл Диккерсон, Джимми Нун и, наконец, Армстронг. В 1928 году Хайнс записал серию пластинок, которые принесли ему славу ведущего джазового пианиста. В июне того же года он заменил Лил Армстронг в ансамбле, с которым Луи записывался на пластинки, — этот ансамбль выпустил такие записи, как «**West End Blues**», «**Tight Like This**», «**Muggles**», композицию самого Хайнса «**Monday Date**» и знаменитый дуэт Хайнса и Армстронга «**Weather Bird**». Тогда же Хайнс сделал не менее десятка записей с группой Джимми Нуна «**Apex Club Orchestra**», которые были высоко оценены джазовыми музыкантами и первыми поклонниками джаза. И, наконец, в декабре того же года он сделал восемь сольных записей для фирмы «**Q.R.S.**». Эти записи привлекли внимание музыкантов и любителей джаза и вошли в золотой фонд фортепианного джаза.

Хайнс стал звездой. В конце 1928 года он организовал большой оркестр, который выступал в Чикаго, в клубе «Гранд Террас». На протяжении последующих двадцати лет он работал с биг-бэндами. Любопытно, что в начале 40-х годов он оставил еще один след в истории джаза: он принял в свой оркестр группу молодых музыкантов стиля боп и познакомил с новым направлением широкую публику. Биг-бэнды Хайнса всегда пользовались успехом, но все же не добились славы оркестров Гудмена и Бейси, и в 1948 году он распустил последний из них. Время больших оркестров прошло. Впоследствии Хайнс работал с ансамблем Армстронга «**All-Stars**» и с другими группами. Он выступал до 70-х годов, играл в своем обычном стиле, обращая порой к более сложным гармониям. К этому времени его влияние в джазе ослабло, хотя повсюду вокруг были музыканты, игравшие в стиле, когда-то основанном им.

Этот стиль уже вполне сложился к 1923 году, когда вышли пластинки ансамбля Девпа. Хайнс был, по сути, страйд-пианистом, игравшим в манере Джонсона, Смита, Уоллера, которых он слышал в записи на нотных роликах, легко доступных во времена его юности. Но в его творчестве обнаруживались и иные качества, какими не обладали страйд-пианисты. Хотя Питтсбург и расположен на Северо-Востоке, он стоит в верховьях Огайо и является крупнейшим речным портом страны. Это ворота на Юг и Запад, а не на Север. В начале века туда съезжались негры-грузчики и рабочие с речных судов, ходивших по Огайо и Миссисипи. А в середине 10-х годов город наводнили сельскохозяйственные рабочие-негры Юга. Среди них было много носителей блюзовой традиции.

Хотя семья Хайнсов, принадлежавшая к среднему сословию негритянского населения, старалась оградить Эрла от общения с грубыми работягами, их игру он, конечно, слышал. Позднее сам Хайнс говорил о влиянии на него Джо Смита, трубача из Сент-Луиса, который записывался на пластинки вместе с Бесси Смит и Флетчером Хендерсоном. Джо Смит ненадолго появился в Питтсбурге. «Я ходил за ним в с ю д у, — рассказывал Х а й н с . — Меня все в нем поражало. Я хотел играть, как он. Это подтолкнуло меня».

Хайнс слышал также пианистов с речных судов и немало перенял от них. В некоторых его песнях ощущается блюзовое настроение, например в соло «**Congaine**». Он автор этой композиции, удивительно близкой по духу пьесе Джелли Ролла Мортон «**Wolverine Blues**», вышедшей немногим раньше. Если Фэтс Уоллер редко исполнял блюзы, то из восьми сольных записей Хайнса для фирмы «**Q.R.S.**» три представляют собой блюзы. Но самое поразительное, что на пластинках ансамбля Деппа все композиции (кроме одной в минорном ладу) Хайнс заканчивает минорной VII ступенью. Это абсолютно не характерно для пианистов стиля страйд, зато типично для исполнителей кантри-блюза. Несомненно, Хайнс испытывал серьезное влияние ранних блюзовых пианистов-любителей.

Таким образом, Хайнс играл в стиле, совмещавшем страйд и примитивную блюзовую традицию. Это придавало его исполнению ритмическую мощь. В верхнем регистре он, как правило, использовал цепочки отдельных звуков или, что особенно типично, простые ритмические фигуры, начинающиеся твердой атакой в октавах. Его фортепианное исполнение напоминает резкую отрывистую игру на банджо. Плавные или пульсирующие фигуры в правой руке, присущие стилю страйд, не для него. Они распадаются на взлете, и мелодия внезапно переносится в басовый регистр. Да и басы не отличаются постоянством. Они то затихают, то меняются по характеру. Часто даже развитие композиции обрывается, пока Хайнс на протяжении одного, двух или четырех тактов разрабатывает стремительные фигуры. В целом его игра полна перекрестных ритмов, она решительна, переменчива и дерзновенна.

Еще в 20-х годах критики отмечали, что Хайнс подражает «стилю трубы», имея в виду, что он ведет мелодическую линию подобно тому, как это делает трубач. Это приписывалось влиянию Армстронга. Но подобные приемы можно заметить еще на пластинках Деппа, выпущенных до того, как Хайнс впервые услышал знаменитого трубача. Сам Хайнс отрицает влияние, утверждая, что «стиль трубы» вырос из его собственных неудавшихся попыток играть на этом инструменте в детстве. В общем, можно сказать, что Хайнс развил свой видоизмененный страйд-стиль на основе большого опыта в блюзовой традиции, где мелодическая линия резко акцентируется и где гармония и форма не играют существенной роли.

В результате влияния Хайнса ранняя разновидность страйд-стиля далеко отошла от главного направления. Если воздействие Уоллера все еще ощущалось в джазовом мире, то Джеймс Джонсон и Уилли „Лайон" Смит к середине 30-х годов записывались редко и утратили былую популярность. Вперед вышло новое поколение джазовых пианистов, последователей Хайнса. Наиболее значительными из них были белые

исполнители Джесс Стэйси, Джо Салливен и Мел Пауэлл, но самым знаменитым был негр Тедди Уилсон.

Уилсон родился в Остине (штат Техас) в 1912 году. Четыре года он обучался игре на фортепиано и скрипке в Таскеджи, а затем изучал теорию музыки в колледже Талладега. В конце 20-х годов Тедди переехал на Север, а в начале 30-х работал в Чикаго с Армстронгом, Нуном, Эрскином Тэйтом и другими. Понятно, что при таких связях он не мог избежать влияния Хайнса. И несомненно, что именно умение играть в этой манере помогало Уилсону получать работу. В 1933 году он выступал в Нью-Йорке с оркестром Бенни Картера, где его услышал Джон Хэммонд. Спустя два года на одной из вечеринок Уилсон и Бенни Гудмен сыграли вместе под аккомпанемент молодого непрофессионального барабанщика Джина Крупы. Это привело всех в восторг, и по настоянию Хэммонда Гудмен организовал трио, куда вошли Джин Крупа и Тедди Уилсон. Утверждения, что до этого времени не существовало смешанных в расовом отношении ансамблей, неверны. Светлокожие креолы выступали с белыми в Новом Орлеане, а белые исполнители играли с Флетчером Хендерсоном. Но никогда еще не предпринималось попыток открытого расового смешения в крупных городах, где это неизбежно привлекло бы повышенное внимание. И Гудмен, и Уилсон волновались. Но Хэммонд настаивал, и Гудмен решился пойти на риск, и довольно серьезный, так как его ансамбль только становился на ноги. Но, как выяснилось, публика была подготовлена к эксперименту лучше, чем того ожидали, и с тех пор трио, а позже и другие небольшие группы стали важной составной частью успеха Гудмена.

Уилсон играл с Гудменом вплоть до 1939 года. Одновременно Хэммонд привлекал его в качестве руководителя небольших джазовых коллективов, выступавших перед негритянской публикой. Некоторые ансамбли аккомпанировали знаменитой Билли Холидей во время грамзаписи. В эти группы входили многие известные джазовые музыканты 30-х годов. И благодаря им, а также своему участию в трио Гудмена, которое имело большой успех у белой публики, Уилсон стал самым известным джазовым пианистом своего времени. Именно он передал стиль Хайнса последующим поколениям музыкантов. Манера Уилсона, по сравнению с игрой Хайнса, отличалась большей легкостью и изяществом. Он избегал ломаных фигур и перекрестной ритмики, которые были так типичны для Хайнса, почти целиком сосредоточиваясь на развитии длинных цепочек отдельных звуков с эпизодическим исполнением повторяющихся фраз в верхнем регистре. Его аккомпанемент также более прост, чем у Хайнса, и иногда состоит из отдельных звуков, перемещающихся вверх и вниз по клавиатуре.

Позднее Уилсон испытал влияние Арта Тейтума и стал использовать в верхнем регистре характерные для последнего продолжительные пассажи, особенно вниз по клавиатуре. Даже если у него встречаются следы ритмической жесткости, звучание никогда не становится тяжело-весным. Его стиль изящен, прост и привлекателен для молодых пианистов.

По случайному совпадению двое из вышеназванных пианистов этого стиля также связаны с Бенни Гудменом. Джесс Стэйси родился в Кейп-Джирардо, штат Миссури, в 1904 году. Он был музыкантом-самоучкой



и начал играть на речных судах. В 20-е годы он переехал в Чикаго, где познакомился с молодыми белыми исполнителями школы Среднего Запада: Тешемахером, Пи Ви Расселлом и другими. Он начал работать у Бенни Гудмена в 1935 году, когда тот организовал ансамбль, ставший родоначальником эры свинговых оркестров, и выступал с ним до 1939 года. (Уилсон выступал лишь в малых группах Гудмена.) Позднее он играл и в других ведущих биг-бэндах — у Боба Кросби, который возглавлял оркестр, игравший в стиле диксиленд, и у Томми Дорси. В конце 40-х годов, когда эра больших оркестров миновала, он работал в одиночку на Западном побережье. Начиная с середины 60-х годов Стэйси почти не выступает. Его игру отличает яркий свинг, острое чувство динамики, растущей или убывающей на протяжении исполнения, а также расщепление ударной доли на две неравные длительности, так что второй звук пары почти неразличим (что характерно для манеры Коулмена Хокинса).

Джо Салливен родился в Чикаго в 1906 году. Его начали учить музыке с пяти лет, затем он занимался в Чикагской консерватории. В двадцать лет стал выступать профессионально. Как и Стэйси, Салливен играл с белыми музыкантами школы Среднего Запада. Его исполнение звучит на многих значительных пластинках, выпущенных этой школой, в том числе в пьесах МакКензи и Кондона **«China Boy»** и **«Nobody's Sweetheart»**. Еще до Стэйси он пришел в оркестр Боба Кросби, а позже работал в различных группах, связанных с Эдди Кондоном. Салливен был последователем исполнительской манеры Хайнса, но он также находился под сильным влиянием Уоллера, и в его исполнении легко различимы элементы страйд-стиля. В 50—60-х годах он работал в Сан-Франциско, где в течение двенадцати лет выступал в «Гановер клуб».

Третий пианист, получивший известность благодаря оркестру Гудмена, — Мел Пауэлл — представляет следующее поколение джазовых музыкантов. Он родился в Нью-Йорке в 1923 году, с детских лет занимался музыкой и пришел в джаз, обладая блестящей техникой игры на фортепиано в европейском стиле. Сначала работал в диксилендовых ансамблях, организованных Эдди Кондоном, а в 1941 году поступил в оркестр Бенни Гудмена. Во время второй мировой войны играл в знаменитом военном оркестре Гленна Миллера **«Army Air Force Band»**. Но после войны он отказался от активного исполнительства и занялся композицией под руководством Хиндемита. И хотя в дальнейшем Пауэлл изредка выступал как джазовый пианист, большую часть жизни он проработал преподавателем в Йельской школе музыки и в Калифорнийском институте искусств, а также сочинял музыку в европейском стиле. Самая известная пластинка Пауэлла — быстрый вариант **«The World Is Waiting for the Sunrise»**, записанный фирмой **«Commodor»**. Он играет с Бенни Гудменом, который по деловым соображениям выступил на пластинке под именем Шулесс Джон Джексон. Другие удачные образцы творчества Пауэлла — серия пластинок, выпущенных фирмой **«Vanguard»** в начале 50-х годов, где он играет с трубачом Руби Браффом.

Стиль Пауэлла обнаруживает все особенности манеры Хайнса, но в его исполнении больше элементов страйд-стиля, чем у других

пианистов этой школы. Возможно, это объясняется его виртуозной техникой, которая позволяла ему с легкостью использовать сложные фигуры в верхнем регистре. Так или иначе, именно его европейская подготовка определяет четкость исполнения пассажей, не свойственную почти никому из джазовых пианистов тех лет.

Мы рассказали лишь о немногих пианистах, творивших до наступления новой джазовой эры. Но это наиболее типичные представители своего времени. С конца 20-х и до конца 40-х годов, когда возобладали стиль боп, практически все джазовые пианисты играли в манере, разработанной Эрлом Хайнсом на основе страйд-стиля Джонсона, Смита, Уоллера и других мастеров. Этот стиль был обогащен элементами, заимствованными Хайнсом у блюзовых пианистов, игравших в старой народной традиции. В отличие от Уоллера и Джонсона, Хайнс, Уилсон, Стэйси и другие обращались к блюзу очень часто, что наложило отпечаток на их исполнительскую манеру.

## ХОКИНС И ЯНГ: САКСОФОНИСТЫ ВЫХОДЯТ ВПЕРЕД

С самого начала ведущими инструментами джаза были труба и корнет. Все первые джазовые «короли» были корнетистами: Болден, Оливер, Кеппард, Армстронг, Бейдербек. Но в начале 30-х годов у корнета и трубы появился соперник — саксофон, и особенно тенор-саксофон.

Появление саксофона в сфере популярной музыки было до некоторой степени обусловлено танцевальным бумом, начавшимся в 1910 году. У. К. Хэнди уверяет, что организовал саксофонный квартет еще в 1902 году, но это, несомненно, была группа, собранная для минстрел-шоу. Затем в 1909 году Хэнди, по его словам, впервые ввел саксофон в свой танцевальный оркестр. Гарвин Бушелл рассказывает, что первый тенор-саксофон появился в Спрингфилде, штат Огайо, в годы первой мировой войны, а исполнитель Джон Джозеф утверждает, что в Новом Орлеане саксофон известен с 1914 года. Примерно в то же время начал использовать этот инструмент известный руководитель танцевального оркестра Арт Хикмен. Именно в этот период джаз стал выходить за пределы Нового Орлеана.

Руководителей оркестров привлекала новизна инструмента: на старых фотографиях запечатлены музыканты с саксофонами самых разных размеров, выдвинутыми нарочито вперед. Скоро обнаружилось, что саксофон идеально подходит для исполнения танцевальных произведений. У хороших исполнителей — а их, признаться, было в ту пору не так уж много — он звучал более мягко, чем медные духовые, позволяя добиваться плавности, что нравилось танцующим; саксофон мог также с успехом заменять струнные инструменты, которые до этого представляли важную составную часть любого танцевального оркестра. К концу первой мировой войны саксофон стал модным инструментом, и все писавшие о джазе постоянно упоминали о «взволнованном» или «рыдающем» саксофоне.

К началу 20-х годов появились первые мастера игры на этом инструменте. В основном это были белые музыканты. Лишь немногие негры могли себе позволить приобрести саксофон. Тот факт, что белые опередили негров в освоении саксофона, имел для джаза далеко идущие последствия, ибо саксофонисты-негры стали копировать исполнение белых музыкантов по записям на пластинках. В эти годы белые, как отмечалось, подходили к джазу несколько иначе, чем негры. Белые саксофонисты стремились к гладкости, плавности, слитности исполнения. В их игре было мало африканских элементов, таких, как «огрубление» звука, подвижные акценты, отклонения от граунд-бита. Традиции джазового саксофона создавали в первую очередь белые музыканты. Поэтому неудивительно, что негры Коулмен Хокинс и Лестер Янг, ставшие лучшими саксофонистами, в меньшей степени отрывались от граунд-бита, чем новоорлеанские исполнители.

Одним из первых и наиболее влиятельных белых саксофонистов был Адриан Роллини, который играл на редко встречающемся басовом саксофоне. Роллини родился в Нью-Йорке в 1904 году. Это был высокооб-

разованный музыкант. Первым его инструментом было фортепиано. К четырнадцати годам он возглавлял ансамбль, в котором сам играл на фортепиано и ксилофоне — еще одной новинке тех лет. Он обратился к саксофону в 1920 году, когда выступал с группой «**California Ramblers**», пользовавшейся успехом у студентов Нью-Йорка и Лонг-Айленда. Роллини играл в ведущих оркестрах того времени, руководителями которых были Фрэнки Трамбауэр, Ред Николс и Джо Вентути. Он записал несколько пластинок с Бейдербеком, и среди них пьесу «**A Good Man As Hard to Find**», где звучат его короткие сольные пассажи.

Имея солидную музыкальную подготовку, Роллини был одним из лучших джазовых саксофонистов 20-х годов. Он владел инструментом легко и свободно. И хотя его исполнение не отличалось изобретательностью, он часто демонстрировал хорошее чувство свинга. В 30-е годы Роллини возглавлял свои собственные ансамбли, лучший из которых назывался «**Adrian Rollini and His Tap Room Gang**». К этому времени он, правда, играл в основном на ксилофоне и вибратоне. Он умер в 1956 году.

Вторым по значению белым саксофонистом был Джимми Дорси. Кларнетист и альт-саксофонист, он часто записывался с Бейдербеком, работал с оркестрами Трамбауэра и Голдкетта. Впоследствии он вместе со своим братом, тромбонистом Томми, организовал один из популярных в 30-е годы белых танцевальных ансамблей «**Dorsey Brothers Band**». Джимми, ставший во времена свинга звездой джаза, не был ярким импровизатором, но, как и Роллини, обладал высокой техникой и пользовался уважением среди музыкантов.

Еще один белый саксофонист, участвовавший в формировании джазового стиля, — Бад Фримен, ведущий представитель школы Среднего Запада. Он родился в 1906 году. Когда его приятель организовал в школе ансамбль в подражание «**New Orleans Rhythm Kings**», Бад освоил саксофон, а в 1925 году перешел на тенор-саксофон, на котором играл вплоть до 70-х годов. Он выступал почти со всеми значительными музыкантами эры свинга и стал одним из ведущих исполнителей в стиле диксиленд во главе с Эдди Кондоном.

Лучшим среди белых саксофонистов был, бесспорно, Фрэнки Трамбауэр, выступавший с Бейдербеком. Не очень сильный в импровизациях, он выделялся виртуозной техникой. Его игра отличалась отточенностью, теплотой тона и, пожалуй, излишней уравновешенностью. Он получил широкую известность как ведущий солист в оркестрах Голдкетта, Уайтмена и в ансамблях Бейдербека. Музыканты-профессионалы в отличие от обыкновенных любителей часто восхищаются коллегами, добившимися технического совершенства, поскольку могут оценить сложность хорошо знакомой им музыки. Вот почему Трамбауэр считался образцом для многих саксофонистов 20-х годов.

Немногочисленные саксофонисты-негры в начале 20-х годов играли во всех отношениях плохо. Стомп Эванс (он недолго работал с Оливером и сделал множество записей в начале 20-х годов) не обладал ни мастерством, ни индивидуальным стилем. Дон Редмен и Принс Робинсон лучше владели техникой, но не могли справиться со свойственной саксофону тенденцией к снижению тона. До появления в 1926 году Хокинса среди негритянских музыкантов можно выделить лишь Сиднея Беше, который (пожалуй, единственный из всех) играл на сопрано-саксофоне.

Таким образом, в начальный период освоения саксофона белые музыканты шли впереди и негры им подражали. Хокинс так восхищался игрой Роллини, что купил себе бас-саксофон, на котором он играл в оркестре Хендерсона. Хокинс высоко отзывался и о Фримене, хотя, конечно, сам играл лучше, чем Фримен в 1925 году. Лестер Янг вначале копировал стиль Джимми Дорси, потом — Трамбауэра. Таким образом, Хокинс и Янг, определявшие впоследствии стиль саксофонного исполнения, были воспитаны в традиции белых.

До сих пор не существует подробной биографии ни одного из этих великих исполнителей, и сведения об их жизни приходится отыскивать в воспоминаниях работавших с ними других музыкантов. Коулмен Хокинс родился в 1904 году в Сент-Джозефе (штат Миссури). С пяти лет занимался на фортепиано, потом на виолончели, а в девять стал играть на входившем тогда в моду тенор-саксофоне. В 1918 году он учился в школе в Чикаго. Здесь он имел возможность услышать ранних новоорлеанских исполнителей, особенно Джимми Нуна. Какое-то время Хокинс учился теории музыки и композиции в колледже «Уошбурн» в Топике. В 1922 году ему предложили играть в ансамбле «**Jazz Hounds**», сопровождающем выступление исполнительницы блюзов Мэми Смит. По сравнению с другими Хокинс был довольно образованным музыкантом. Многие не знали даже нот, не говоря уже о теории музыки. С этой группой Хокинс приехал в Нью-Йорк. Здесь на него обратил внимание Флетчер Хендерсон и предложил ему играть в группах, делающих записи на пластинки. А когда был организован оркестр в «Клуб Алабам», Хокинс стал его членом.

Спустя десять лет, когда Хокинс оставил Хендерсона, он был уже лучшим джазовым саксофонистом. Его имя наряду с именами еще двух или трех музыкантов упоминалось рядом с Армстронгом. В 1934 году Хокинс решил отправиться в Европу, где в те годы музыкантов-негров принимали лучше, чем в Америке. Он телеграфировал в Англию руководителю оркестра Джеку Хилтону и уже на следующий день получил выгодное предложение — так высоко котирировалось его имя. Хокинс провел в Европе пять лет, гастролируя по Англии и континенту, записывался на пластинки с европейскими и американскими музыкантами. В 1939 году, незадолго до начала второй мировой войны, он вернулся в Соединенные Штаты.

Другие американские саксофонисты в отсутствие Коулмена не теряли времени даром и совершенствовали свое мастерство. Теперь им было безразлично, чего достиг Хокинс и как он отнесется к своим соперникам. Говорят, что в первые дни после возвращения Хокинс ходил по Нью-Йорку, подолгу слушал в клубах игру джазменов-саксофонистов и не спешил разрядить обстановку. Наконец однажды днем он зашел в клуб, где Лестер Янг аккомпанировал Билли Холидей, послушал их исполнение, а затем начал играть. Продолжение этой истории выглядит по-разному в зависимости от того, кто ее рассказывает. Билли Холидей убеждена, что Янг оказался на высоте. Корнетист Рекс Стюарт отрицает это. Третий свидетель, контрабасист Милт Хинтон, утверждает, что Хокинс «всем доказал, что он лучший из лучших».

Вскоре Хокинс упрочил свое положение в мире джаза, записав композицию «**Body and Soul**» — одну из немногих джазовых пластинок, получивших всеобщую популярность.

Он был в расцвете сил. Некоторое время (в 1939—1940 годах) Коулмен Хокинс руководил большим свинговым оркестром, надеясь извлечь дивиденды из успеха «**Body and Soul**». Но в дальнейшем работал в основном с малыми группами, где ведущая роль принадлежала саксофону. В начале 40-х годов судьба вновь бросила Хокинсу вызов. На сей раз его соперниками были не сверстники, а совсем молодые музыканты — зачинатели стиля боп, намеревавшиеся совершить переворот в джазе. Большинство джазменов старшего поколения приняли боп в штывки. Хокинс оказался одним из немногих, кто поддержал молодежь. Возможно, причина была в том, что Хокинса всегда отличал интерес к гармонии, и ему было легче, чем джазменам старой школы, разобраться в новациях боперов. Кроме того, к 1945 году он уже более двадцати лет находился в числе лучших музыкантов джаза, и не в характере Хокинса было плестись в хвосте.

Первая пластинка в стиле боп была выпущена в 1944 году с помощью Хокинса, который пригласил для участия в записи нескольких молодых музыкантов, в том числе Диззи Гиллеспи, барабанщика Макса Роуча и саксофониста Лео Паркера.

Но, несмотря на желание не отстать от боперов, Хокинс все же остался позади. Ему удалось постичь гармоническую сторону творчества боперов, однако их ритмические новшества оказались недоступны для него так же, как и для других музыкантов старшего поколения. Более того, к концу 40-х годов даже саксофонисты, не признававшие боп (например, Стен Гетц), предпочитали подражать более легкой, изящной манере игры Лестера Янга, основного конкурента Хокинса. Сам Хокинс продолжал играть по-старому. Репутация его была на высоте, он все так же записывался на пластинки, регулярно выступал в Америке и в Европе. Однако к середине 60-х годов стало ясно, что от крупного музыканта остались лишь воспоминания, пусть даже и величественные. Хокинс умер в 1969 году от болезни печени, вызванной, по-видимому, злоупотреблением виски.

В творчестве Хокинса можно наметить три периода. В первом, связанном с оркестром Хендерсона, его исполнение характеризуется стаккатностью стиля и некоторой «шероховатостью» звучания. Во втором (с начала 30-х годов до середины 40-х, то есть до утверждения в джазе боперов) Хокинса отличает более мягкая и раскованная манера. В последний период звучание его саксофона вновь приобретает жесткость, наполняется резкими, отрывистыми фразами. В первые два периода вклад Хокинса в развитие джаза состоял в новом подходе к импровизации, основанном на гармонии. На заре возникновения джаза в Новом Орлеане и Чикаго исполнители строили импровизацию только на основе мелодий либо какой-нибудь одной тематической фигуры. Например, Армстронг при импровизации придерживался от начала до конца песенной мелодии, лишь добавляя отдельные звуки или фразы, которые, как подсказывал ему слух, являлись частью гармонической структуры песни. Первые джазмены практически не знали гармонии. Почти все их мелодии строились на минимальном наборе аккордов. В качестве примера можно привести известные записи: «**Ja-Da**», «**Ballin' the Jack**», «**Sister Kate**» и, конечно, блюзы.

Хокинс пошел по другому пути. Мы не знаем, что именно он изучал в колледже «Уошбурн», но можно быть уверенным, что он основательно

проштудировал гармонию и голосоведение. В основу импровизации он положил не мелодию, а аккорды. Рекс Стюарт в книге «Мастера джаза 30-х годов» [86] предполагает, что это заслуга пианиста Арта Тейтума, оказавшего серьезное влияние на джаз. Он менял гармонию исполняемых песен, часто переходил из одной тональности в другую, вставляя проходящие аккорды. В 1926 или 1927 году Хокинс слышал игру Тейтума в одном из клубов Толидо и, по словам Стюарта, «был захвачен настолько, что сейчас же стал создавать свой собственный стиль на основе услышанного, навсегда распрощавшись с прежней техникой».

Было бы преувеличением утверждать, что Хокинс первым начал исполнять аккорды в обратной последовательности, но именно он, как никто другой, овладел структурой аккорда. Отойдя от мелодии, он обратился к внутреннему строению каждого аккорда и к тому, что можно из него извлечь. Это избавляло от необходимости постоянно контролировать мелодическую линию, позволяло добавлять звуки к аккордам или изменять их по формальным законам гармонии, а не по слуховым ощущениям.

Это объясняет, почему Хокинс оставил значительно меньше мелодических шедевров, чем любой другой великий джазмен. Он использовал звуки не столько для создания мелодии, сколько для выражения данного аккорда. Для него гораздо важнее было включить всю группу звуков в определенный такт, чем сложить из них эффектную фразу. Этим объясняется и неистощимость фантазии Хокинса. Он так много хотел сказать с помощью гармонии, что вынужден до предела насыщать музыку: в его соло нет пауз и пустых мест, на учете каждый миг. Ощущение стремительности, напора характерно для его стиля. Музыка как бы рвется вперед, сильная и решительная.

Первые пластинки Хокинса, игравшего тогда на бас-саксофоне, были записаны вместе с Хендерсоном в 1923 году. С точки зрения джаза они не представляют особого интереса. Но к 1926 году его характерная отрывистая игра уже легко обнаруживается, например, в композициях «**Stockholm Stomp**» и «**Fidgety Feet**». С годами звучание его инструмента приобретает мягкость и плавность, но все же остается более напряженным по сравнению с тем, как играли другие саксофонисты. Хокинс предпочитает нисходящие фигуры, как правило, со множеством триолей и неритмичных пассажей, выстраивая расширенные фразы, которые так ценил Армстронг. Типичен в этом смысле его хорус в блюзе «**Dee Blues**», исполненном с группой из оркестра Хендерсона под названием «**Chocolate Dandies**» во главе с Бенни Картером. Начальная фигура его соло представляет собой длинную, громоздкую фразу, тяжелую, как обрушившаяся на берег волна, но само звучание становится ровнее. Те же качества присущи и меланхолической по духу пьесе «**One Hour**», записанной «**Moond City Blue Blowers**» под руководством белого певца Реда МакКензи и при участии Пи Ви Расселла и других представителей школы Среднего Запада. Игра Хокинса по-прежнему динамична, но в ней уже исчезла отрывистость, характерная для более ранних записей. На смену пришло звучание легато, движение мелодии почти непрерывно. Пластинка привлекла внимание не только тем, что предлагалось здесь в качестве образца при исполнении аккордов, но и тем, что игра Хокинса, бурная и в то же время вкрадчивая, осуществляемая как бы на одном дыхании, демонстрировала новый подход к балладе, который мог быть взят на вооружение не

только джазовыми саксофонистами, но и исполнителями на духовых.

Однако главный недостаток исполнения Хокинса — некоторая фрагментарность, обусловленная его преувеличенным вниманием к гармонии и, — не был преодолен. В большинстве произведений этого периода недостает развития музыкального материала. Но в 1933 году, незадолго до ухода из оркестра Хендерсона, Хокинс подошел к разрешению этой проблемы. Пьеса «**Jamaica Shout**», записанная с небольшой группой, содержит более совершенное, чем обычно, соло, а «**Lost in a Fog**», другая композиция в стиле «**One Hour**», построенная как дуэт с фортепиано, обнаруживает постоянное возвращение к основной теме, что позволяет придать хорусу стройность.

За пять лет пребывания за границей Хокинс выпустил множество пластинок с лучшими европейскими и гастролирующими американскими исполнителями. Наиболее известны записи с Джанго Рейнхардтом: например, пьесы «**Honeysuckle Rose**» и «**Crazy Rhythm**», где также участвуют великолепные французские саксофонисты — Аликс Комбель и Андре Экьян, а также саксофонист Бенни Картер и барабанщик Томми Бенфорд (1937). В композиции «**Crazy Rhythm**» солирует каждый из четырех саксофонистов, причем ясно ощущается влияние Хокинса на французов. Сам Хокинс начинает свое соло во вступительного риффа Комбелля, повторяя его в быстром свинговом стиле, — вероятно, для того, чтобы показать, кто истинный хозяин положения.

Пьеса «**Body and Soul**», записанная по возвращении в Нью-Йорк в 1939 году, принесла ему славу ведущего джазового исполнителя своего времени. По сравнению с большинством популярных пьес в данной композиции гармония более сложна и включает три тональности, одна из которых минорная. Хокинс превратил композицию в упражнение на хроматические побочные аккорды. За исключением короткого фортепианного вступления, это соло саксофона, длящееся на протяжении двух полных хорусов. Исполнение Хокинса отличается мягкостью, теплотой и плавностью звучания. Заключительное вибрато немного неровно. Хокинс придерживается узкого динамического диапазона и редко повышает тон, что придает музыке спокойную сдержанность. Восьмитактовый зачин представляет собой довольно близкий парафраз основной темы, а далее начинается исследование гармонических возможностей мелодии; используются длинные цепочки шестнадцатых, что, естественно, предполагает вдвое ускоренный темп. Хокинс почти не делает пауз. В те мгновения, когда нужно перевести дыхание, Хокинс лишь слегка замедляет темп, а затем вновь пускается в свои бесконечные изыскания. Наконец в последних восьми тактах, в нескольких резких, отрывистых фразах, он достигает кульминации, а затем возвращается к спокойному тону, завершая пьесу короткой кодой. Это блестящее джазовое соло, и неудивительно, что оно имело колоссальный успех. На всем протяжении игры Хокинса при внешней сдержанности и мягкости постоянно ощущается затаенная страстность.

В 40-х годах Хокинс выпустил множество пластинок, обеспечивших ему высокую репутацию среди музыкантов. Это записи с Роем Элдриджем и Тедди Уилсоном (в том числе блестящая переработка пьесы «**I Only Have Eyes for You**» с Артом Тейтумом, Баком Клейтоном, Сидом Кэтлеттом и другими ведущими джазменами. Особого внимания заслу-



живают две записи: «**I Can't Believe That You're in Love With Me**» и «**The Man I Love**». Первая состоит главным образом из сольных партий Хокинса, Бенни Картера и Роя Элдриджа. Мелодия относительно проста, но имеет чрезвычайно сложную гармоническую структуру. И это как раз по душе Хокинсу. Его вступительный хорус содержит эффектное проведение темы. Здесь Хокинс использует больше долгих звуков, что не совсем обычно для его стиля. Выявляется важная особенность его творчества, довольно редкая в джазе, — стремление к фразировке, близкой к тактовой сетке. Хокинс нередко начинает мелодическую фигуру на первой ударной доле такта или чуть раньше — в отличие от Элдриджа, который чаще пропускает первую сильную долю и начинает фигуры на третьей доле, что является общепринятым. Другая особенность исполнения Хокинса заключена в разделении пары звуков, приходящихся на одну долю, на две неравные части: первый звук оказывается значительно протяженнее второго, поэтому в его игре обнаруживаются едва различимые, почти «проглатываемые» звуки. Это особенно заметно в переходе ко второму хорусу.

Многие музыканты делят метрические доли так неравномерно, как Хокинс. Именно этот прием придает его исполнению решительность. Это четко прослеживается в его шедевре «**The Man I Love**» (запись была сделана со следующим составом: Шелли Мэнн — ударные, Эдди Хейвуд — фортепиано, Оскар Петтифорд — контрабас). Композиция начинается с двух хорусов фортепиано при участии контрабаса, а затем в двух заключительных хорусах вступает Хокинс. Аккордовая структура не вполне характерна для популярных песен. Композиция состоит из шестидесяти четырех тактов, обычных для «длинного метра», что позволяет такому искусному мастеру, как Хокинс, использовать все заложенные в теме возможности. Мелодическая линия развивается с равномерными повышениями и понижениями динамического уровня. Хокинс строит последовательности из четырех звуков, накладываемых на две метрические доли. Это, разумеется, не просто движение восьмыми. Хокинс делает акцент на первый звук, чуть раньше ударной доли; выделяется и третий звук, который приходится на третью, также акцентируемую долю такта (так называемый *даун-бит*). Второй и четвертый звуки играютя короче, без ударения, и порой едва различимы. Реже он объединяет последние две восьмые в четверть, тем самым подчеркивая ее. При этом первая пара восьмых как бы предваряет последующую четверть. И в этой фигуре из трех звуков второй звук также берется без ударения. В целом эта модель создает эффект раскачки. Композиция «**The Man I Love**» демонстрирует гармоническое мастерство Хокинса и его энергичный ритмический драйв. Здесь же очевиден и его главный недостаток — отсутствие четкой структуры и единой драматической линии.

Начиная с этой записи стиль Хокинса все больше характеризуется шероховатостью и даже сумбурностью исполнения. Хокинс явно не выдерживал новой конкуренции. Но то, чего он сумел достичь, удалось, может быть, еще одному-двум джазовым музыкантам. За сорок лет творчества Хокинс создал великолепные образцы джаза.

Когда в 1934 году Коулмен Хокинс покинул оркестр Хендерсона, тот начал немедленно искать ему замену и выбрал Лестера Янга — саксофониста, которому суждено было сыграть в джазе не менее важную роль, чем

Хокинсу. Но тогда это было трудно предвидеть, так как музыканты оркестра не приняли стиля Янга. Если игру Хокинса характеризовали мощь и полнота звучания, то Янга отличала мягкость, и порой в верхнем регистре его саксофон по звучанию напоминал кларнет. Хокинс мыслит гармонически, Янг — мелодически. От Янга требовали быть похожим на Хокинса, а он этого не хотел да и не мог. И в конце концов по требованию оркестрантов Хендерсон заменил его — сначала Чу Берри, потом Беном Уэбстером, игравшим в манере Хокинса.

Лестер Уиллис Янг родился в 1909 году в Вудвилле (штат Миссисипи). Вскоре семья переехала в Новый Орлеан, где в то время в джазе царил Оливер и уже заявил о себе Луи Армстронг. Отец Лестера был музыкантом, но не имел постоянной работы, играя периодически на карнавалах и уличных представлениях. Лестер стал работать с отцом и братом Ли, разъезжая по Югу и Среднему Западу. Сначала он играл на ударных, а позже — на саксофоне, альтовом и теноровом. Последний стал для него основным инструментом. Он поклонялся Джимми Дорси и Фрэнки Трамбауэру. Янг рассказывал: «Трамбауэр был моим идолом... и я пытался ему подражать. Вот почему моя манера несколько отличается от манеры других. Играя, Трамбауэр как бы рассказывал что-то. Мне нравилось, как он выстраивает мелодическую линию».

Янг почти не имел музыкальной подготовки. Но благодаря блестящему слуху стал к восемнадцати годам довольно искусным музыкантом. Некоторое время он работал с ансамблем Уолтера Пэйджа «**Blue Devils**» (составившим впоследствии основу оркестра Каунта Бейси), затем с Кингом Оливером, когда слава последнего уже шла на убыль. Случай свел его с Бейси, оркестр которого был замечен Джоном Хэммондом и привлек всеобщее внимание как раз в тот момент, когда началась эра свинга. Вскоре этот коллектив стал одним из ведущих свинговых ансамблей. Это позволило Янгу широко раскрыть свой талант, и он был признан едва ли не главным соперником Хокинса.

Однако путь Янга не был похож на путь Хокинса. Последний начал записываться в 19 лет и продолжал выпускать пластинки до конца жизни. Напротив, Янг практически все свои значительные композиции сыграл в возрасте между двадцатью семью и тридцатью пятью годами, то есть когда был уже сложившимся музыкантом. Его первые пластинки стоят в ряду лучших, и его игра не обнаруживает серьезных изменений вплоть до конца 40-х годов, когда в творчестве Янга наметился спад. Первые записи сделаны с небольшой группой из оркестра Бейси, куда входили сам Бейси, барабанщик Джо Джонс, контрабасист Уолтер Пэйдж и незаурядный трубач Карл «Тетти» Смит, который мог бы сделать блестящую карьеру, если бы не ушел из оркестра.

Группа называлась «**Jones-Smith, Incorporated**», так как по условиям другого контракта в ее названии не могло стоять имя Бейси. Было сделано четыре записи. Свое соло в пьесе «**Shoe Shine Swing**», одной из многочисленных переработок «**I Got Rhythm**», Янг считал наиболее удавшимся. И был прав. Соло демонстрирует тонкое чувство мелодической формы. Большинство джазменов было не в состоянии построить цельную и законченную четырехтактовую фразу. Лестер начинает свое соло совершенной по форме восьмитактовой фигурой, которая четко делится на четыре двухтактовых сегмента. Следующая часть соло состоит из четырехтакто-

вых фраз, объединенных не так тесно, как первые восемь тактов. Но восемь тактов переходной фигуры (бриджа) во втором хорусе вновь составляют единое целое, а последние восемь тактов соло исполняются как одна длинная плавная фраза, одновременно неожиданная и закономерная, что свойственно настоящей драматической форме. По легкости звучания саксофон Янга порой напоминает кларнет.

Лестер, безусловно, тяготеет к линейной, а не к аккордовой манере исполнения. Он стремится использовать звуки исходной тональности, а не оттенять аккорды с помощью звуков, не принадлежащих диатоническому звукоряду. В частности, он применяет нону и сексту там, где новоорлеанские исполнители предпочли бы минорную или „блюзовую" III и VII ступени. Как мы видели, VI ступень в то время начала заменять „блюзовую" VII ступень, а нона (ре в гамме до-ре-ми) — „блюзовую" III. В композиции «**I Want a Little Girl**», переизданной спустя тридцать лет, можно услышать, как Лестер в первом хорусе использует VI ступень для введения в субдоминанту вместо более обычной VII минорной ступени. Минорные III и VII ступени не входят в диатонический звукоряд, и, заменяя их секстами и нонами, Лестер добивается линии менее хроматического характера, чем у большинства исполнителей.

Конечно, Янг, как и другие джазовые музыканты, импровизировал на изменении аккордов. Но в то же время множество его композиций основано на простейших в гармоническом отношении образцах — блюзах, вариациях на темы пьес «**I Got Rhythm**» и «**Dickey's Dream**», которые часто использовались оркестрантами Бейси. Эти наборы аккордов остаются в пределах данного звукоряда, так как не содержат отклонений в отдаленные тональности. Такой подход Янга к гармонии во многом предвосхитил ладовый джаз, получивший распространение лишь через двадцать лет.

Во второй половине 30-х годов Джон Хэммонд организовывал записи в фирме «**Columbia**» небольших джазовых групп. Обычно их возглавлял Тедди Уилсон, солировала Билли Холидей. Билли восхищалась Лестером, называла его «президентом» саксофонистов. Он часто сопровождал ее на этих записях. Янг был взбалмошным и скрытным человеком, но при этом очень добрым, что проявляется и в исполнительской манере. Его игра по характеру может выражать непреклонность, но только не агрессивность. На таких пластинках, как «**This Year's Kisses**», «**I'll Never Be the Same**» и «**If Dreams Come True**», покоряющая нежность Янга удачно сочетается с теплотой и мягкостью пения Билли Холидей.

Но истинную славу Янгу принесли выступления в качестве солиста в оркестре Бейси, знаменитого своими блестящими исполнителями. Прекрасно звучат его сольные партии в свинговых композициях «**Jumpin' at the Woodside**» и «**Every Tub**». Янг разработал особый способ изменения звука при помощи чередования пальцев — прием, перенятый другими саксофонистами, но, к сожалению, применяемый ими без всякого чувства меры. Наиболее интересно его соло в пьесе «**Cherokee**», ставшей впоследствии музыкальной эмблемой Чарли Паркера. Соло представляет собой переход (бридж) более продолжительный и гармонически более сложный, чем в большинстве популярных пьес. Он состоит из последовательности четырехтактовых фраз, вырастающих одна из другой, и открывается нисходящей фигурой из восьми звуков. Во второй части вновь возни-

кает вариация этой фигуры, ею же соло завершается. Между фразами Лестер оставляет незанятые места, которые неугомонный Хокинс, несомненно, заполнил бы. В целом это шедевр лаконичности. К нему нечего ни прибавить, ни убавить.

И все же, несмотря на великолепные выступления Янга с оркестром Бейси, его лучшие импровизации сделаны с малыми группами. Помимо уже упоминавшихся записей с ансамблем «**Jones-Smith**», выделяются три работы. Это запись с группой «**Kansas City Six**», сделанная фирмой «**Commodore**» (1938), запись квартета Лестера Янга — фирма «**Keynote**» (1943) и запись с секстетом Бенни Гудмена (выпущены лишь в 70-е годы).

На пластинках фирмы «**Commodore**» Янг в основном играет на кларнете. Но манера игры мало чем отличается от привычной: та же нежность, доброта, мягкость. Великолепно звучат соло Янга в композициях «**Pagin' the Devil**» и «**I Want a Little Girl**», но лучшей в этой серии является пьеса «**Way Down Yonder in New Orleans**». В трактовке этой мелодии Янг отходит от своего традиционного стиля. Здесь меньше незаполненных промежутков. Фразы не столь четко делятся на двух- и четырехтактные сегменты; он дальше, чем обычно, отходит от тактовой сетки. Фразы вытекают одна из другой, порождая более протяженную линию с менее отчетливыми границами между хорусами. Так, например, первые четыре такта бриджа представляют собой законченную фразу, а фигура, завершающая вторую половину бриджа, перерастает в начальную фразу основной темы. Другая особенность состоит в постоянных повышении и понижениях мелодической линии.

Ко времени записей в фирме «**Keynote**» в творчестве Лестера обнаруживаются первые признаки изменения стиля. Звучание уплотняется, мелодические линии вырисовываются не столь тщательно. Ритм-группа играет не так хорошо, как в записях фирмы «**Commodore**», несмотря на участие Сида Кэтлетта, лучшего барабанщика тех лет. Слишком часты также неуклюжие смычковые соло Слэма Стюарта на контрабасе. Исполнение Янга превосходно, особенно в пьесе «**Afternoon of a Basic-ite**» с ее энергичным, полнозвучным соло.

Но лучшая работа Янга была записана чуть раньше. Это запись с секстетом Бенни Гудмена, которая не была выпущена своевременно. В ней участвовали блестящие музыканты: сам Гудмен, контрабасист Арти Бернштейн и Чарли Крисчен, совершивший переворот в игре на гитаре, а также Янг, трубач Бак Клейтон, барабанщик Джо Джонс и Каунт Бейси. Несмотря на присутствие еще трех первоклассных солистов, Янгу принадлежит ведущая роль. Здесь его талант проявляется особенно полно. Он играет чуть энергичнее, не так мягко, как раньше, старательно вычерчивая свои прекрасные линии. Особенно хорош его хорус в пьесе «**I Never Knew**». Композиция почти целиком состоит из взаимосвязанных фраз, протяженностью от пяти до восьми тактов. Это один из джазовых шедевров и, пожалуй, лучшее соло Лестера.

Если Лестер Янг и напоминает кого-то из джазовых музыкантов, то это Бикса Бейдербека. Та же мягкая сила, то же внимание к детали, забота о форме, та же способность обескураживать неожиданным изгибом мелодической линии. И это неудивительно. Ведь, изучая Трампауэра, Янг наверняка познакомился и с творчеством Бейдербека. К сожалению, он,

как и Бейдербек, был эмоционально неустойчив, трудно сходилась с людьми. Служба в армии окончательно подорвала его душевное здоровье. Это отразилось и на творчестве Янга. Исчезла плавность, паузы превратились в зияющие пустоты, а нежная мелодическая линия сделалась резкой и хриплой. Фразы уже не вытекали, как прежде, одна из другой, а выглядели бессвязными фрагментами. Если в 40-е годы Лестер иногда играл неплохо, то в середине 50-х годов для саксофониста Янга уже все было в прошлом.

Положение осложнялось еще и тем, что саксофонисты, игравшие в манере Янга, делали это теперь лучше, чем он. А некоторые, например Уорделл Грэй и Пол Куиничетт, заменившие его у Бейси, были настолько близки ему по стилю, что в записи он сам с трудом отличал их игру от своей. Другие — Стэн Гетц и группа белых исполнителей из ансамбля Вуди Германа — если и не следовали за ним в каждом звуке, то выдерживали общее направление. Янг не видел выхода, чувствовал, что болен и истощен. Он умер в Нью-Йорке в 1959 году, когда ему не было и пятидесяти лет.

Влияние Лестера Янга на джаз и на джазовых музыкантов сказалось спустя многие годы. В период расцвета творчества Янга в 1936—1940 годах его последователи были слишком молоды. Они открывали для себя талант Янга по пластинкам. Молодые музыканты 30-х годов подражали прежде всего Хокинсу. Янг был лишь одним из немногих его соперников. Среди приверженцев Хокинса можно выделить троих — Гершела Эванса, Чу Берри и Бена Уэбстера. Эванс, ровесник Янга, был его конкурентом в оркестре Бейси. Его самая известная пластинка — медленная баллада «**Blue and Sentimental**». Другие лучшие образцы творчества Эванса — две быстрых пьесы из репертуара Бейси — «**John's Idea**» и «**Doggin' Around**». Здесь слышатся полнозвучие и мощь, свойственные Хокинсу, но в мелодическом отношении они слабы.

Леон «Чу» Берри родился в 1910 году. Он работал в больших коллективах, в частности в оркестре Хендерсона, играя «под Хокинса», а последние четыре года жизни был солистом в большом оркестре, который сопровождал пение Кэба Кэллоуэя, популярного певца-негра. Кэллоуэй был неравнодушен к джазу, и в его оркестр обычно входило несколько первоклассных исполнителей. С Кэллоуэем Берри сделал эффектную переработку пьесы «**Ghost of a Chance**», что принесло ему некоторую известность среди поклонников свинга. В годы пребывания Хокинса в Европе Берри был признан многими критиками ведущим саксофонистом. Он выпустил ряд пластинок с малыми составами, в том числе с ансамблем под названием «**Chu Berry and His Stompy Stevedores**».

Наиболее известные записи Берри — серия пластинок фирмы «Commodore». С ним выступают Рой Элдридж, Хот Липс Пэйдж, трубочник-негр, который также был хорошим джазовым певцом, и другие. Исполнение Берри изобилует приметами стиля Хокинса: глубина тембра, плавность, каскады звуков. Но Берри чаще играет в верхнем регистре, где тон угасает, а быстрое вибрато в концовке фраз сообщает исполнению некоторую нервозность. В ритмическом отношении он также слабее Хокинса, его музыкальные линии нечетки, порой бессвязны, как и у Эванса. Наиболее удачны его композиции «**Sittin' In**» (запись фирмы «Commodore»), «**Jumpin' with the Live**» с оркестром Кэллоуэя и «**Too Marvelous**» с груп-

пой «**Stompy Stevedores**».

Лучшим из последователей Хокинса был Бен Уэбстер. Он родился в 1909 году, вырос на Среднем Западе и работал там, изредка приезжая в Нью-Йорк с Бенни Моутеном. Он играл в нескольких больших оркестрах, в том числе в оркестре Хендерсона. В 1935 году он начал сотрудничать с Дюком Эллингтоном, играл с ним постоянно с 1939 по 1943 год (и недолго в 1948 году). Он гастролировал с концертами «Джаз в филармонии», организованными менеджером Норманом Гранцем. В начале 50-х годов Уэбстер эмигрировал в Европу, где умер в 1973 году.

Имя Уэбстера непременно ассоциируется с именем Эллингтона, несмотря на относительно небольшой срок их совместной работы. До Уэбстера в оркестре не было хорошего тенорового саксофониста. Он сыграл важную роль в становлении этого ансамбля. Его манере, как и манере Хокинса, была свойственна большая полнота звучания, в соло он никогда не делал пауз. Однако он реже трактовал мелодию на основе гармонической структуры, отдавая предпочтение линейному развитию. Наиболее известны сольные партии Уэбстера в композициях из репертуара Эллингтона: «**C-Jam Blues**», «**Perdido**», «**Main Stem**» и «**Cotton Tail**», «**A-Settin' and A-Rockin'**». Из баллад можно назвать «**What Am I Here For?**» и «**All Too Soon**». Кроме того, Уэбстер часто записывался с малыми составами и с оркестром Хендерсона. Он оставил множество последователей в Европе, его творчество высоко оценивается европейскими исследователями джаза.

Распространение саксофона как ведущего инструмента в джазе продолжалось до 40-х годов. Практически все саксофонисты находились под влиянием Хокинса. Большинство из них получило известность, выступая в качестве солистов в составе биг-бэндов: Дон Байэс в оркестре Бейси; Джорджи Олд в оркестрах Беригена, Шоу и Гудмена; Чарли Вентура в оркестре Джина Крупы; Гордон „Текс" Бенек и Абрахам „Буми" Ричмен в оркестре Гленна Миллера; Эдди Миллер в оркестре Боба Кросби.

Можно назвать несколько причин, обусловивших ведущую роль саксофона в джазе. Это, во-первых, легкость обучения игре на саксофоне. Начинающему нужно лишь несколько часов, чтобы освоить простейшие мелодии. У трубача на это уходят недели. Во-вторых, свинговые оркестры использовали саксофон чаще, чем трубу или тромбон. В-третьих, — и это, по-моему, самое главное — звучание саксофона более других инструментов в джазе напоминает человеческий голос. Это качество позволяло музыканту как бы говорить со слушателями, а контакт с аудиторией — очень важный аспект джаза.

Но каковы бы ни были причины, труба перестала считаться королевой джаза. Начиная с Коулмена Хокинса, все ведущие джазовые исполнители — саксофонисты: Лестер Янг, Чарли Паркер, Орнетт Коулмен и Джон Колтрейн.

## ДЮК ЭЛЛИНГТОН: ВЕЛИКИЙ МАСТЕР

Дюк Эллингтон — единственный из джазовых музыкантов, завоевавший всеобщее признание как величайший художник. Разумеется, и Армстронг был всемирной знаменитостью, широкой известностью пользовались многие руководители свинговых оркестров. Музыканты боба, особенно Диззи Гиллеспи, имели кратковременный, но шумный успех. Но всех их публика воспринимала как популярных исполнителей, представителей легкого жанра, а слава Гиллеспи и боперов держалась, скорее, на внешних эффектах — смешных шляпах, козлиных бородаках, эксцентричных выходках. Их музыка была чужда массовому слушателю. Эллингтона же считали истинным музыкантом даже те, кто был едва знаком с его искусством. Он был выдвинут на соискание Пулитцеровской премии (хотя и не получил ее), а его семидесятилетие отмечалось в Белом доме.

Эдвард Кеннеди „Дюк“ Эллингтон родился 29 апреля 1899 года в Вашингтоне, округ Колумбия, в благополучной и добропорядочной семье, принадлежащей к среднему классу. Барри Уланов, автор биографии Эллингтона, рассказывает, как по утрам мальчик, спустившись вниз из своей комнаты, объявлял: «А вот и я — великий, великолепный, грандиозный Дюк Эллингтон». Затем кланялся и заставлял взрослых аплодировать. Он любил жизнь со всеми ее радостями. Но в его отношении к людям сквозила некоторая отчужденность. Он был глубоко набожным человеком, и с возрастом его религиозность росла, а духовная музыка играла все большую роль в его жизни. Эллингтон обладал большим чувством собственного достоинства, собственной значимости, умел обходиться с людьми, не позволял помыкать собой, никогда не горячился и не выходил из себя. Его основным оружием была ирония, не всегда и не всем доступная. Не получив Пулитцеровской премии, он заявил журналистам: «По-видимому, милостивый господь не желает, чтобы я стал знаменитым так рано» (ему было тогда больше шестидесяти лет).

Эллингтон старался быть хозяином своих чувств и жизненных обстоятельств. И это определило тон его творчества. В его музыке нет страстности Армстронга и пыла Беше. Большинство произведений воплощает в себе различные душевные состояния человека.

«Для джазового музыканта очень важно помнить об ушедшем, — говорил о н . — Помнить, например, о том, как когда-то теплыми лунными ночами звучали старые народные песни, или о том, что сказано кем-то много лет назад». В отличие от других джазменов Дюк Эллингтон творил не под влиянием сиюминутного переживания, а, следуя заповеди Вордсворта, под воздействием чувства, взлелеянного в тишине.

В нем рано обнаружился талант и стремление к лидерству. А прозвище „Дюк“ он получил в юности за пристрастие к шегольской одежде. Как и многих других мальчиков, родители заставляли его учиться музыке, хоть ему самому больше нравилось рисовать. Став старше, он понял, что умение играть на фортепиано не так уж бесполезно — этим можно

зарабатывать деньги. И он начал относиться к занятиям серьезнее, совмещая частные уроки с музыкальной программой в школе. К тому же его заинтересовала игра взрослых музыкантов. Это было время регтаймовой лихорадки, и везде звучали реги и популярные мелодии в стиле рег. Джаз тогда все еще оставался новоорлеанской диковинкой, о которой Эллингтон не имел никакого понятия. Он находился под влиянием Джеймса П. Джонсона, игру которого слышал на механическом фортепиано, и даже выучил по слуху пьесу «**Carolina Shout**».

Ему еще не было двадцати лет, когда он время от времени стал выступать профессионально. Обнаружив, что солидные оркестры помещают рекламные объявления в телефонной книге, он сделал то же самое, и это обеспечило ему работу. Его ансамбли состояли обычно из фортепиано, ударных, одного или двух духовых инструментов и иногда контрабаса или банджо. Порой туда входили музыканты, позднее работавшие с Эллингтоном многие годы, — барабанщик Сонни Грир, саксофонист Отто Хардвик и трубач Артур Уэтсол.

Когда Эллингтон окончил школу, ему предложили стипендию для занятий живописью. Но он предпочел музыку. Он женился в 1918 году, а через год в семье родился сын Мерсер. В 1922 году Эллингтон, Грир и исполнитель на банджо Элмер Снауден отправились в Нью-Йорк. Им не удалось найти работу, но Дюк познакомился с нью-йоркскими пианистами, в том числе с такими, как Джонсон, Фэтс Уоллер и Уилли „Лайон“ Смит. Эллингтон с друзьями вернулись в Вашингтон подавленные. Через год они предприняли новую поездку и на сей раз открыли на Бродвее бар под названием «Голливуд клуб», вскоре переименованный в «Кентукки клуб».

О том, как создавался ансамбль, рассказывают разное. Но мало-помалу Эллингтон становился руководителем. Он был в то время всего лишь начинающим музыкантом, и его руководство ограничивалось объявлением номеров и установлением темпа исполнения. Все музыканты чувствовали себя с ним на равных и гордились собственной ролью. Но постепенно коллектив все больше превращался в ансамбль Эллингтона.

В 1924—1925 годах это был коммерческий оркестр, игравший для посетителей бара популярные и танцевальные мелодии. О подлинном джезе пока не могло быть и речи. Музыканты оркестра, выходцы с Востока, главным образом из Нью-Йорка, Вашингтона и Бостона, практически не имели представления о негритянской народной традиции. Больше того, они даже блюз услышали впервые где-то около 1923 года. Все они были последователями стиля страйд и в начале 20-х годов играли в основном регтаймы, а не джаз.

Лишь с появлением двух музыкантов новоорлеанского стиля игра ансамбля стала напоминать джаз. Первый из них — Джеймс „Баббер“ Майли — родился в 1903 году в Южной Каролине, вырос в Нью-Йорке. Его отец хорошо играл на гитаре, а три сестры были профессиональными певицами. В школе Майли учился играть на тромбоне и корнете и позже начал работать в барах Нью-Йорка. В 1921 году он выступал с исполнительницей блюзов Мэми Смит. В Чикаго в «Дримленд кафе» они услышали оркестр Кинга Оливера «**Creole Jazz Band**» и, по выражению кларнетиста Гарвина Бушелла, долго «сидели с открытым ртом». После этого Майли освоил блюзовые тоны и граул-эффекты, а также научился поль-



зоваться сурдинами в манере Оливера. Словом, он стал джазменом. В 1923 году Майли пришел в ансамбль Эллингтона и оставался в нем до 1929 года. Умер он от туберкулеза в 1932 году.

Возможно, именно необычное звучание трубы Майли привлекло внимание публики к пластинкам, записанным ансамблем в 1927 году, а также в последующие годы. По мнению критика Гюнтера Шуллера, изучавшего творчество Эллингтона, произведения Майли были в то время лучшим из всего, что создали члены ансамбля, включая самого Эллингтона. Еще важнее то, что именно благодаря Майли музыканты поняли, что такое джаз. Как позже заметил Эллингтон, именно тогда они решили «навсегда забыть легкую музыку». Майли обучил своим приемам тромбонистов Чарли Ирвиса и Джозефа, „Трикки Сэма" Нэнтонна. Позже такое звучание было названо «эффектом Эллингтона».

Вторым из этих музыкантов был Сидней Беше. Он появился в одно время с Майли, часто ссорился с ним и с другими участниками ансамбля и вскоре покинул его. Но от Беше, как и от Майли, музыканты узнали о сути джаза. Эллингтон говорил: «Беше — наше начало. Его вещи — сама душа, в них все самое сокровенное. Беше для меня символ джаза... Все, что он играл, было неповторимо. Это великий человек, и никто не мог играть, как он». Беше оказал непосредственное влияние на Джонни Ходжеса, ставшего впоследствии ведущим солистом Эллингтона и лучшим альт-саксофонистом до Чарли Паркера.

К 1926 году ансамбль начал обретать свое творческое лицо, и Эллингтон выступил как джазовый композитор. Тогда же музыкальный издатель Ирвинг Миллс заметил ансамбль, и вскоре вместе с Эллингтоном они образовали акционерное общество, где каждый имел долю в 45%, а остальное причиталось юристу.

Утверждали, что благодаря ансамблю Миллс разбогател и стал влиятельным лицом в музыкальном бизнесе. Он ставил свое имя под мелодиями, написанными Эллингтоном или всей группой, и считается соавтором таких известных произведений, как «**The Mooch**», «**Mood Indigo**» и «**Rockin' in Rhythm**». Подобная практика в те годы была широко распространена. В 1939 году Эллингтон порвал с Миллсом, так никогда и не объяснив публично причин разрыва. Но если Миллс забирал 45% дохода оркестра, практически ничего не делая, это уже само по себе кажется достаточно весомым аргументом. Однако в пору становления оркестра Миллс сыграл важную роль. Он имел связи среди белых в мире шоу-бизнеса, заключал выгодные контракты с фирмами грамзаписи, а в 1927 году организовал выступления оркестра в «Коттон клуб», одном из наиболее богатых ночных заведений Гарлема, обслуживающих белых. Пять лет работы в клубе превратили Эллингтона из начинающего музыканта в ведущего джазового композитора.

В «Коттон клуб» оркестр должен был играть музыку для танцев, сопровождать певцам и танцорам, выступавшим на эстраде, а также обеспечивать музыкальный фон для небольших интермедий и развлекательных фривольных сенок «из жизни дикарей». Таким образом, задачей оркестра Эллингтона было постоянно исполнять разнообразную по характеру музыку. Став руководителем оркестра в одном из наиболее процветающих ночных клубов, Эллингтон приобрел определенное положение в нью-йоркском мире развлечений. И, возможно, благодаря этому

познакомился с двумя людьми, которые сыграли важную роль в его творчестве. Одним из них был образованный музыкант Уилл Водери, возглавлявший на протяжении многих лет оркестры, игравшие в танцзалах для белых. Он помог Эллингтону овладеть некоторыми навыками голосоведения, что помогло последнему усовершенствовать свое мастерство в работе с оркестровыми группами. Еще более серьезное влияние на Эллингтона оказал композитор-негр Уилл Марион Кук. Эллингтон рассказывал: «Он никогда не носил шляпу и, если его спрашивали почему, отвечал, что на шляпу у него нет денег. Ему давали пять долларов, мы сидели в такси, колесили по Центральному парку, а он читал мне лекции по музыке... Я пел мелодию в простейшей форме, он останавливал меня и говорил: „А теперь в обратную сторону“. Кое-что из того, чему он меня учил, я использовал спустя много лет, сочиняя свою сюиту „**Black, Brown and Beige**“». Столь необычно Кук обучал Эллингтона основам композиции, транспонированию мелодии в другую тональность и т. п., и Эллингтон в дальнейшем не забыл этих уроков.

«Коттон клуб» был прекрасной школой для музыкантов. Регулярные выступления, достаточное время для репетиций, относительно постоянный состав исполнителей — все это помогло создать слаженный, стройно звучащий оркестр во главе с Эллингтоном, который сам писал большую часть исполняемых произведений. А так как оркестранты имели обыкновение вносить исправления и дополнения в аранжировки, то Эллингтон стал писать партии не просто для того или иного инструмента, а в расчете на конкретного исполнителя. Он все яснее осознавал, чего хочет добиться. В эти годы были также сделаны такие записи, как «**The Mooch**», «**Rockin' in Rhythm**», «**Mood Indigo**», «**It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing**», «**Creole Rhapsody**», «**Flaming Youth**», «**Creole Love Calb**» и десятки других, менее известных, но не менее удачных.

Скоро, однако, музыкальный бизнес, и особенно «Коттон клуб», наскучили Эллингтону, ибо сковывали его творчество, и, когда в 1933 году представилась возможность поехать на гастроли в Англию, он сразу же согласился. Приехав в Лондон, Эллингтон с изумлением обнаружил, что был известен там не просто как руководитель оркестра, но и как серьезный композитор и значительная фигура в новой музыке. Его пьесе «**Creole Rhapsody**» многие рассматривали как первую истинно джазовую композицию, определяющую направление развития джаза. Композитор и критик Патрик „Спайк“ Хьюз и композитор Констант Ламберт оказались горячими поклонниками музыки Эллингтона. Он был потрясен, узнав, что такие компетентные в музыке люди пишут о нем в роскошных журналах.

Гастроли в Европе принесли большое удовлетворение Эллингтону. Он всегда серьезно относился к своей работе и понял, что его творчество интересует не только посетителей «Коттон клуб». Это заставило его всерьез задуматься о своем пути в джазе. Эллингтон решил испытать себя в крупных формах, рассчитанных на исполнение в концертном зале. Любопытно, что первая из написанных им крупных пьес «**Reminiscing in Tempo**» не понравилась как раз тем английским музыкантам и критикам, которые, как полагал Эллингтон, должны были по достоинству оценить ее. Композиция показалась им претенциозной и далеко отошедшей от джаза. И Эллингтон на некоторое время оставил свои опыты.

Он был занят другим. В 1935 году неожиданным взлетом популярности

оркестра Бенни Гудмена открылась эра свинговых оркестров. Оркестр Эллингтона еще не имел такого признания. Во-первых, потому, что черных музыкантов редко приглашали играть туда, где выступали ведущие коллективы белых; во-вторых, в репертуаре оркестра было значительно меньше популярных мелодий, чем у других ансамблей, и, наконец, потому, что музыкальная ткань его композиций была плотнее той, к которой уже успели привыкнуть любители джаза. Но тем не менее оркестр Эллингтона во время свинга входил в десятку лучших биг-бэндов.

Серьезные изменения в оркестре произошли в 1939 году: были порваны отношения с Ирвингом Миллсом, был расторгнут контракт с фирмой «**Columbia**» и заключен новый контракт с фирмой «**RCA-Victor**». В коллектив был принят первоклассный тенор-саксофонист Бен Уэбстер и лучший контрабасист того времени Джимми Блентон.

Блентон родился в 1921 году. До 1939 года работал в Сент-Луисе. Блентон был музыкантом новой формации. Его предшественники, как правило, «шагали по аккордам», то есть брали звуки поочередно снизу вверх или сверху вниз, один звук на одну метрическую долю такта. Блентон же играл на контрабасе как на духовом инструменте, вставляя быстрые пассажи из восьмых, стремительные гаммы или варьируя мелодические линии. Звучание его инструмента обладало неповторимой чистотой, чувство ритма было безупречным. Он превзошел манеру боперов. Именно ему обязан ансамбль Эллингтона своим успехом. К несчастью, Блентон был болен туберкулезом и умер в 1942 году. Наиболее известная запись с его участием — «**Jack the Bear**».

Лучшим составом оркестра Эллингтона многие считают состав 40-х годов. Но это спорное суждение. Музыка, звучащая в «Коттон клуб» в начале 30-х годов, несомненно, отличалась свежестью, изобретательностью и новизной. Более поздний состав включал замечательных солистов (которые уступали лишь музыкантам из оркестра Бейси), а ввод Блентона и позднее Оскара Петтифорда значительно усилил ритм-группу. Сам Эллингтон, за плечами которого был пятнадцатилетний опыт сочинения музыки, находился в те годы в расцвете сил.

Однако это была вершина. К концу 40-х годов начинается спад. Ходжес, Кути Уильямс и Рекс Стюарт покидают оркестр, Нэнтон умирает, вводятся новые музыканты. Оркестр разрастается, на каком-то этапе в группу медных духовых входило шесть труб и четыре тромбона. Это объясняли тем, что употребление сложных аккордов требовало больше инструментов, что соответствует действительности. Однако укрупненная оркестровая группа неизбежно становилась менее подвижной, менее приспособленной для выражения метроритмических тонкостей музыки, нежели малочисленная.

Самого Эллингтона все больше увлекала идея создания крупных концертных произведений. Он написал несколько оркестровых соит и три концерта духовной музыки. Все они в той или иной степени находились вне джазовой традиции. Дюк отвечал критикам, что он вообще писал не джаз, а «негритянскую народную музыку», хотя, говоря по правде, все его прежние работы были ближе к народной традиции, чем эти новые произведения.

И вдруг в 1956 году на джазовом фестивале в Ньюпорте саксофонист Пол Гонсалвес исполнил бурное соло в пьесе «**Diminuendo and Crescendo in**

**Blue**». Публика неистовствовала от восторга. Это был успех. Оркестр вновь оказался в центре внимания, а фотография Эллингтона появилась даже на обложке журнала «Тайм». В оркестре начали возвращаться старые звезды: Ходжес, Кути Уильямс. А тромбонист Квентин Джексон достойно заменил Нэнтона. Коллектив состоял теперь из музыкантов почтенного возраста. В 1968 году, когда создавался «**Second Sacred Concert**», Эллингтону было шестьдесят восемь лет, Гарри Карни — пятьдесят восемь, Ходжесу — шестьдесят три, Уильямсу и Расселлу Прокопу — по пятьдесят девять, Лоренсу Брауну — шестьдесят два. И хотя о новаторстве уже не могло быть и речи, они продолжали играть интересную свиновую музыку. Эллингтон умер в мае 1974 года. В ряду музыкантов, оказавших наиболее значительное влияние на джаз и вообще на всю западную музыку, он стоит рядом с Армстронгом и Чарли Паркером.

В чем особенно проявился гений Эллингтона? Во-первых, в редком чувстве музыкального колорита. Как мы помним, у него были способности к рисованию. Он говорил, что «думает о музыке в категориях живописи», и с самого начала стремился передать звук «многоцветно», в разных тембрах. С точки зрения европейской музыки, формы его произведений не представляли серьезного интереса. Но в создании чистого звука он почти не имел себе равных. В 30-е годы, когда Хендерсон, Редмен, Билл Челлис и другие писали для оркестровых групп, Эллингтон взял простейшую мелодию, аранжировал ее для кларнета и засурдиненных трубы и тромбона и создал знаменитую композицию «**Mood Indigo**». Такое необычное сочетание инструментов требовало тончайшего звукового баланса между ними, который позволил бы достичь четкого, слаженного звучания. Другими словами, как лучше смешать красный, желтый и белый цвета, чтобы получить нужный оттенок оранжевого? Мастерство Эллингтона в решении таких задач внушало благоговение.

Во-вторых, Эллингтон в совершенстве владел диссонансом. Любое, даже самое острое гармоническое сочетание у него не резало слух, ибо несло свою образную нагрузку. В пьесе «**The Saddest Tale**» Гарри Карни исполняет соло на басовом кларнете на фоне засурдиненных труб. При этом звучание в целом не становится раздражающим.

Тонкое чувство гармонии в соединении с чувством колорита давало Эллингтону огромное преимущество при создании оркестровой музыки. Кроме того, он был блестящим мелодистом. Я имею в виду не только пьесы «**In My Solitude**», «**I Let a Song Go Out of My Heart**», «**Don't Get Around Much Anymore**» и другие, но и короткие фрагменты мелодий и отдельные фразы, звучащие в его произведениях. Любая композиция Эллингтона расцветивается лаконичными мотивами, вспыхивающими в музыке. Темы из пьес «**Jubilee Stomp**», «**Rockin' in Rhythm**», «**Blues with a Feeling**», «**Cotton Tail**», «**Old Man Blues**» сегодня так же свежи, как и много лет назад.

В-третьих, Эллингтон, несомненно, усвоил уроки композиции, преподаанные ему Уиллом Марионом Куком. Взять, к примеру, джазовое клише, основанное на переходе от сексты к минорной терции (в тональности *До мажор* — от *ля* к *ми-бемоль*). Эта фигура выведена из блюзовых тонов; в ней VI ступень выступает в роли „блюзовой“ VII ступени и минорная III ступень — в роли „блюзовой“ III ступени. В основе пьесы «**Main Stem**» лежит описанная фигура, но сыгранная наоборот, мелодия идет

вверх, а не вниз. Или рассмотрим одну из лучших свинговых композиций Эллингтона «**Cotton Tail**» (1940). Здесь использована часто встречающаяся в джазе последовательность аккордов из композиции «**I've Got Rhythm**», анализ мелодии также обнаруживает сходство с темой Гершвина. Основная тема пьесы «**East St. Louis Toodle-Oo**» — переработка мелодии «**Sister Kate**». «**Drag**» (60-е годы) — вариация композиции «**Ding Dong Daddy from Dumas**», которая в свою очередь сама является вариацией на тему пьесы «**Ja Da**». Мелодия «**Creole Love Call**» почти целиком совпадает с темой Оливера «**Camp Meeting Blues**». И таких превращений можно найти немало.

Это вовсе не означает, что Эллингтон был плагиатором. Практика трансформирования известных мелодий имеет долгую историю. Использование Эллингтоном тем из произведений, которые он слышал, ничуть не отличается от использования А. Дворжаком и другими композиторами народных мелодий. Важно то, как применен, в каком контексте использован материал. Пьесу Оливера «**Camp Meeting Blues**» не помнит никто, кроме специалистов, а композицию Эллингтона «**Creole Love Call**» исполняют до сих пор.

И, наконец, в-четвертых, Эллингтон постоянно пытался выйти за рамки структурных стереотипов, лежащих в основе джаза и популярной музыки, для которых типичны лишь восьми-, двенадцати-, шестнадцати- и тридцатидвухтактовые тематические структуры. Эллингтон смело нарушал его. Пьеса «**Baby, When You Ain't There**» (1932) представляет собой блюз, но он начинается и заканчивается двадцатитактовыми сегментами, образованными удлинением блюзовой структуры на несколько тактов. Композиция «**East St. Louis Toodle-Oo**» включает (наряду с восьми- и шестнадцатитактовыми) восемнадцатитактовый сегмент. В основе пьесы «**Birmingham Breakdown**» — двадцатитактовая тема. И таких примеров множество. Причем Эллингтон так искусно соединял части композиции, что лишь немногие музыканты могли уловить отступление от традиционной формы. Стиль Эллингтона индивидуален в большом и малом, и он практически не имел подражателей.

Эллингтона отличала способность находить и готовить инструменталистов, которые смогли бы придать его музыке нужное звучание. Он очень чутко относился к особенностям исполнения, присущим тому или иному музыканту оркестра. Например, тромбонисты в его оркестре 40-х годов — Джо Нэнтон, Хуан Тизол и Лоренс Браун — были настолько разными, что, казалось, играли на разных инструментах. Таким образом, невозможно рассуждать о творчестве Эллингтона, не упомянув музыкантов его оркестра, особенно пятерых из них. Это трубач Кути Уильямс, корнетист Рекс Стюарт, баритон-саксофонист Гарри Карни, альт-саксофонист Джонни Ходжес и кларнетист Барни Бигард.

Карни пришел в оркестр первым, играл в нем почти пятьдесят лет и умер спустя несколько месяцев после смерти Дюка. Он родился и вырос в Бостоне (где позднее познакомился с Ходжесом и Чарли Холмсом). Он играл на фортепиано с шести лет, и, конечно, это была классическая музыка. Как и Эллингтону, ему пришлось впоследствии осваивать джаз. Карни играл в стиле Хокинса и Адриана Роллини, но главное его качество заключалось в том, что он, как говорили, «побуждал весь оркестр свинговать». Карни был одним из немногих, кто сумел сблизиться с Эллингто-

ном. В отсутствие Эллингтона ему поручалось руководство коллективом.

Кларнетист Барни Бигард работал в оркестре с 1927 по 1942 год. Он родился в 1906 году в Новом Орлеане в креольской семье. Учился у Лоренцо Тио. Вначале выступал в известных оркестрах Нового Орлеана, затем играл в Чикаго в оркестре Оливера. В 1927 году он был принят в оркестр Эллингтона и во многом способствовал его становлению. В 40-х годах Барни ушел из оркестра и организовал собственный ансамбль на 52-й улице, а в дальнейшем работал с группой Армстронга «**All-Stars**» и с различными диксилендами. Выступал вплоть до 70-х годов. Стиль Бигарда, как и других кларнетистов-креолов (например, Нуна и Саймена), характеризовался плавностью звучания и непринужденностью. Наиболее известно его соло на пластинке Эллингтона «**Mood Indigo**», а также композиция «**Clarinet Lament**» (1936), первое джазовое произведение, написанное Эллингтоном как концерт для солиста. Такого рода работы были написаны им и для других музыкантов.

Чарлз „Кути“ Уильямс, заменивший в 1929 году Баббера Майли, был в отличие от большинства членов оркестра Эллингтона уроженцем Юга и имел непосредственный опыт общения с негритянской традицией и ранним джазом. Он родился в 1910 году в Мобайле, штат Алабама, в ста пятидесяти милях от Нового Орлеана. Гастролирующие новоорлеанские музыканты, и среди них Джелли Ролл Мортон, часто приезжали в Мобайл. В юности Уильямс, несомненно, имел возможность познакомиться с блюзом, ранним джазом, регтаймом и церковной музыкой.

С пяти лет он играл на ударных. Потом освоил тромбон, тубу и, наконец, трубу. В четырнадцать лет он уже выступал в ансамбле во главе с Билли Янгом, отцом Лестера Янга, в шестнадцать регулярно играл в Мобайле, а в восемнадцать приехал в Нью-Йорк, где подружился с Армстронгом и попал под его влияние. Тогда он еще не использовал сурдину и граул-эффекты. Это стало атрибутом его манеры позже. Поначалу звучание его инструмента было сильным и чистым, Уильямс уверенно владел нотной грамотой, что по праву сделало его первой трубой в оркестре Хендерсона.

Когда в 1929 году Дюк предложил ему работу, Уильямс оказался на распутье. Он играл в ведущем оркестре того времени, но было ясно — будущее за Эллингтоном. И Уильямс сделал выбор. У Нэнтона, перенявшего когда-то манеру Майли, он научился граул-эффектам. Больше десяти лет Уильямс использовал в оркестре «эффект Эллингтона». Он стал одной из звезд ансамбля. В 1940 году, к ужасу поклонников Эллингтона, он перешел в оркестр Бенни Гудмена и в первый год был, по его словам, «счастлив больше, чем когда-либо». Уильямс играл и в оркестре и в составе секстета. Пожалуй, самая известная его пластинка — «**Concerto for Cootie**». Это произведение Эллингтон написал в 1940 г. специально для него; позже оно было переработано и получило широкую известность как популярная песня «**Do Nothin' Till You Hear from Me**». Уильямс демонстрирует в этой записи граул-эффекты, а также сильное открытое звучание в духе Армстронга. К сожалению, возможностей для импровизации у него не было. Более характерно его исполнение на пластинке «**In a Mellotone**», где он играет хорус с граул-эффектами и участвует в изящной музыкальной беседе с саксофонами. Среди пластинок, записанных с секстетом Гудмена, наиболее выигрышна пьеса «**Breakfast Feud**».

В 40-е годы Уильямс руководил сначала большим оркестром, затем рядом малых групп. Он вернулся к Эллингтону в 1962 году и оставался с ним до 70-х годов.

Еще один знаменитый трубач оркестра Эллингтона — Рекс Стюарт. Он умел придать своей трубе яркое, сочное звучание и еще в большей степени, чем Уильямс, использовал всякого рода виртуозные приемы. Стюарт родился в Филадельфии в 1907 году. Когда ему было семь лет, семья переехала в Вашингтон. Его отец играл на скрипке, мать — на фортепиано, мальчика с детства обучали играть на этих инструментах. Став постарше, он занялся кларнетом и в четырнадцать лет уже ездил с концертами по Вашингтону. Он играл танцевальную музыку, популярные мелодии, но не джаз. В 1923 году Стюарт переехал в Нью-Йорк. Работал в оркестре Хендерсона, где стал одним из ведущих солистов. В последующие годы он играл попеременно то с Хендерсоном, то с ансамблем МакКинни «**Cotton Pickers**», то в оркестре Луиса Расселла, сотрудничал со многими известными негритянскими джазовыми музыкантами. С 1934 по 1943 год Стюарт работал у Эллингтона. Позже выступал главным образом с собственными ансамблями, гастролируя с ними по США и Европе. Он умер в 1967 году.

Стюарт выделялся среди музыкантов. Он пробовал писать прозу. Его критические статьи появлялись в журналах «Даун Бит», «Мелоди Мэйкер» и других. Он автор книги «Мастера джаза 30-х годов» [86], вышедшей под редакцией Мартина Уильямса. Он работал также диск-жокеем на небольших радиостанциях, снялся в трех фильмах.

Звучание трубы Стюарта отличалось богатством красок. Он часто использовал обыкновенную сурдину, что давало искаженный тонкий звук, применял также плунжерные сурдины, великолепно владел граул-эффектами, которым научился у Баббера Майли. Но, пожалуй, более всего он знаменит умением играть с полужакрытым клапаном. Для него это был не случайный прием, практикуемый время от времени большинством трубачей для модулирования звуков, а системой, охватывающей все исполнение. Подобный прием создавал неповторимый «носовой» призыв. Это особенно ярко проявляется в записи «**Boy Meets Horn**» (1937). Стюарт также разработал систему граул-эффектов с педальными тонами для воспроизведения львиного рычания во вступлении к пьесе «**Menelik (the Lion of Judah)**». Наиболее удачные образцы творчества Стюарта — записи «**Subtle Slough**» с Эллингтоном и «**Linger Awhile**» с малой группой. Примером открытого насыщенного звучания его трубы может служить пьеса, записанная в Париже с гитаристом Джанго Рейнхардтом; в разное время она называлась по-разному — «**Finesse**» и «**Night Wind**» (1939).

Но самым знаменитым из всех музыкантов оркестра Эллингтона был, безусловно, саксофонист Джонни Ходжес. Он родился в Бостоне в 1906 году и никогда не занимался музыкой специально. Подобно новоорлеанским исполнителям, он был самоучкой. Сначала выучился играть на ударных и фортепиано, а позже на альт-саксофоне. В тринадцать лет он познакомился с Сиднеем Беше, работавшим в варьете, и в течение долгого времени находился под его влиянием. В 1924 году они вместе выступали в одном из нью-йоркских клубов. Освоив стиль Беше, Ходжес нередко играл его вступления и хорусы, когда тот отсутствовал. С 1928 по 1951 год Ходжес работал у Эллингтона. Ровное и плавное звучание его саксофона

хорошо контрастировало с граул-эффектами и носовыми звуками медных духовых. К началу 30-х годов Ходжес был признан лучшим альт-саксофонистом джаза и сохранял этот статус вплоть до появления Чарли Паркера и Боперов. Время от времени он играл и на сопрано-саксофоне и был в те годы единственным, после Беше, ярким исполнителем на этом инструменте.

В 1951 году Ходжес сформировал собственный ансамбль, который пользовался определенным успехом (особенно пьеса «**Castle Rock**»). Но сам Ходжес как руководитель оркестра так и не завоевал признания. В 1955 году он вновь вернулся в оркестр Эллингтона и играл там до конца жизни. Ходжес умер в 1970 году от сердечного приступа. К наиболее удачным его записям следует отнести «**Never No Lament**» (композиция, созданная Эллингтоном и первоначально известная под названием «**Don't Get Around Much Anymore**») и «**Warm Valley**» (также написанная Эллингтоном). Никто в джазе не добивался такой чувственности, страстности и теплоты звучания, как Ходжес в этих медленных пьесах.

Играя в более быстром темпе, Ходжес сочетает плавность с напряженным свингом. Одно из лучших его соло звучит в записи «**Main Stem**». Это блюзовый хорус с тремя филигранно отделанными мелодическими фигурами. Ходжес снижает и повышает динамичность игры в соответствии с развитием мелодической линии, и звучание его саксофона то приближается, то удаляется. Как и Хокинс, он играет два звука, приходящихся на ударную метрическую долю, по длительности неровно, что является одной из причин непрерывного свинга, пронизывающего его соло.

Эллингтон записал также множество пластинок с небольшими группами из своего оркестра, которые сопровождали разных солистов. Именно в этих записях особенно ярко проявлялась способность Ходжеса к свингу. Блестящий образец свинга представлен в записи «**Rendez vous with Rhythm**». В другой записи — «**Jeep's Blues**» — запечатлена его игра на саксофоне-сопрано. Здесь заметно влияние Беше, особенно в „блюзовых" терциях его вступительного хоруса. Влияние Беше сказывается также в исполнении пьесы «**Dear Old Southland**», сделанной с ансамблем «**Cotton Club Band**» (1933). Но в этой записи уже появляются свойственные только Ходжесу мелодические фразы, обнаруживается его прекрасное владение ритмом. Все это обуславливает свинговое звучание даже при медленном темпе.

Важнейшей фигурой в оркестре Эллингтона был композитор и аранжировщик Билли Стрейхорн. Он родился в 1915 году в Дейтоне (штат Огайо), вырос в Северной Каролине, учился в Питтсбурге. Получил классическое музыкальное образование, хорошо знал европейскую теорию музыки. В 1938 году он встретился с Эллингтоном в надежде получить у него работу, показал ему несколько своих композиций. Эллингтон заинтересовался и взял Стрейхорна в оркестр. Вскоре были сделаны записи его пьес «**Lush Life**» и «**Something to Love For**». Стрейхорн иногда выступал в оркестре в качестве пианиста, а также помогал Эллингтону в аранжировке и оркестровке. Их творческие взгляды настолько совпадали, что даже люди, хорошо разбиравшиеся в музыке, с трудом различали их работу. Наиболее известные произведения Стрейхорна — пьеса «**Take the A-Train**», ставшая музыкальной эмблемой оркестра, и эмоциональная полнозвучная композиция «**Chelsea Bridge**», не совсем джазовая по ха-



рактору. Позже Стрейхорн работал с Эллингтоном и над крупными концертными композициями: «**Such Sweet Thunder**» и «**A Drum is a Woman**». Существует запись нескольких дуэтов, сыгранных им и Эллингтоном на дружеской вечеринке. Определить, кто именно солирует в тот или иной момент, почти невозможно. После смерти Стрейхорна в 1967 году Эллингтон посвятил ему композицию «**His Mother Called Him Bill**».

Но при всех достоинствах выдающихся музыкантов-исполнителей оркестр Эллингтона был в первую очередь детищем своего руководителя. Ни один из упомянутых музыкантов не приобрел известности самостоятельно, вне его оркестра. Именно Эллингтон открывал и создавал их. Его гений многообразен. Бесплезно пытаться выделить для анализа какие-то конкретные записи из сотен, сделанных оркестром Эллингтона. Но две из них привлекли к себе внимание сразу же после выхода в свет. Это «**Black and Tan Fantasy**» (1927) и «**Ko-Ko**» (1940). Название «**Black and Tan Fantasy**» символизирует расовое смешение. Возможно, оно было выбрано случайно, но оказалось чрезвычайно уместным, так как в композиции сталкиваются противоположные настроения. Она начинается скорбным блюзом в тональности *Си-бемоль минор*, исполняемым засурдиненной трубой и тромбонем. Далее следует шестнадцатитактовая мелодия уже в тональности *Си-бемоль мажор*, исполняемая на альт-саксофоне, довольно радужная и затейливая. Затем идет соло трубы и тромбона, которое возвращает мелодию в минорную тональность вступления. Это достигается широким использованием „блюзовой“ III ступени. Важность блюзовых тонов еще раз доказывается фортепианным соло Эллингтона: их отсутствие резко противопоставляет это соло всему произведению. Композиция заканчивается короткой цитатой из знаменитого похоронного марша Ф. Шопена.

Композиция «**Black and Tan Fantasy**» далека от совершенства. Исполнение не всегда профессионально, фортепианное соло просто неудачно, а включение похоронного марша в финал — банальность. Но в свое время композиция казалась новаторской. Это было истинно джазовое, законченное по форме произведение. Я думаю, что его создатели испытывали влияние Мортонa. Дело не только в искусной аранжировке. Здесь ощущалась рука подлинного мастера, точно знающего, что он хочет выразить. Несомненно, Баббер Майли и другие оркестранты принимали активное участие в создании этой композиции.

В основе пьесы «**Ko-Ko**» также лежит сопоставление тональностей. Тема композиции представляет собой двенадцатитактовый блюз в тональности *ми минор* с отклонением в параллельную тональность *Соль мажор* после соло Нэнтонa на тромбоне. Однако на всем протяжении пьесы Эллингтон использует довольно сложные для джаза аккорды, и порой очень трудно определить, какая именно тональность избрана. По мнению Эдварда Боноффа, музыканта, тщательно изучавшего это произведение, оно «насквозь пронизано малыми ундецим-аккордами, редко применявшимися в то время в джазе». Этот аккорд, по существу, не является минорным, но наводит на мысль о II минорной ступени другой тональности. Произведение оказалось примечательным с точки зрения лада. И в этом смысле оно предвосхитило то, что произошло в джазе значительно позже, например, ладовые эксперименты Майлса Девиса в пьесе «**Kind of Blue**».

Мелодия «**Ко-Ко**» представляет собой переработку простого риффа, который Эллингтон использует в хорусе саксофонов, а третья его модификация служит фоном хоруса, исполняемого на тромбоне Чэнтоном. Здесь Эллингтон вспомнил уроки, которые давал ему Уилл Марион Кук. Но главной находкой была многозначная ладо-тональность — блестящее оркестровое решение проблемы исполнения блюза. Ранний блюз, как мы видели, не опирался ни на мажор, ни на минор, и Эллингтон достиг того же эффекта другими средствами. Он говорил, что эта композиция — музыкальное описание Конго-Сквер, места, «где родился джаз». Он, бесспорно, намеревался передать дух старой народной музыки.

И все же истинную славу принесли Эллингтону быстрые свинги: «**Take the A-Train**» Стрейхорна с прекрасной темой, исполняемой в унисон саксофонами; «**Things Ain't What They Used to Be**» Мерсера Эллингтона; «**Main Stem**» с превосходным соло Ходжеса и темой в тональности *Mi-бемоль мажор* на фоне блюза в *До мажоре*; «**In a Mellotone**», переработка мелодии «**Rose Room**», содержащая задушевную беседу трубы Уильямса с саксофонами; «**Cotton Tail**» со знаменитым соло Бена Уэбстера, в котором предпоследний хорус саксофонов некоторыми элементами фразировки превзошел Чарли Паркера. Эти и десятки других произведений представляют собой одно из великих музыкальных достижений нашего столетия.

Что касается крупных произведений Эллингтона, таких, как «**Reminiscing in Tempo**», «**Black, Brown and Beige**», «**Deep South Suite**», «**Liberian Suite**» и три концерта духовной музыки, то они не имели большого успеха.

Всем, что достиг Эллингтон в своей жизни, он обязан самому себе. Эллингтон был от природы менее талантлив, чем Бейдербек, Армстронг и Паркер. Однако он обладал таким вкусом, интеллектом и душевным складом, которые позволили ему ставить перед собой реальные цели и неуклонно стремиться к их осуществлению. В его творческой жизни не было «пустот», он почти всегда находил верный путь. В 1926 году Бейдербек был пятью годами моложе Эллингтона, но в музыкальном отношении опережал его на десять лет. Трудно даже представить, чего он достиг бы, будь у него сила воли. Но воля была у Эллингтона. И это оказалось важнее таланта.

## СВИНГОВЫЙ БУМ

В истории современной культуры время от времени появляются художественное течение или новая социальная философия, привлекающие многочисленных сторонников, в основном из числа молодежи. Возникает движение, в основе которого лежит неудовлетворенность существующим положением вещей, стремление к пересмотру нравственных критериев, а нередко и всей социальной структуры.

В 20-х годах социоинтеллектуальное брожение началось вокруг популярной музыки. Джазовый бум был частью коренных изменений в искусстве, морали, общественной мысли. Не случайно этот период был назван «веком джаза». Он принес с собой новые танцы, новые модели одежды, новый сленг. Нечто подобное происходило и в 60-е годы, во время распространения рок-музыки.

Движения, о которых идет речь, не имели в своей основе глубокой и стройной философии, однако они сыграли значительную роль в развитии некоторых видов искусства, обеспечив им широкую аудиторию.

Между джазовой лихорадкой 20-х годов и бумом рока 60-х имел место период, известный как «эра свинга». Она характеризуется своими взглядами на популярную музыку, своей модой («стильный» костюм с широкими лацканами и мешковатыми брюками), своими танцами («джиттербаг», «трак», «линди-хоп»), своим сленгом. Здесь тоже был свой бунт против «приличий» среднего класса (к этим «приличиям» еще недавно стремились дети иммигрантов 1890—1920 годов). Теперь больше всего ценились искренность, честность, готовность выразить свои истинные чувства. Новое поколение жаждало искусства открытого, эмоционального и, конечно, чувственного. На джазовой сцене такое искусство явилось в 1934 году — в лице молодого неизвестного кларнетиста Бенни Гудмена.

Долгое время Гудмен не пользовался расположением джазовых композиторов. Во-первых, в отличие от большинства белых музыкантов, выходцев из среднего класса, он происходил из рабочей семьи. Он не считал себя, как многие его белые коллеги, жрецом святого искусства, а был профессионалом, готовым, если удастся, сделать карьеру. Во-вторых, Гудмен не отличался общительностью и не искал дружбы. В-третьих, он был требователен, а зачастую просто нетерпим к менее способным музыкантам. Работать с ним было нелегко — ошибок он не прощал. Его сторонники — а таких немало — утверждают, что его высокомерие было следствием увлеченности музыкой и что для близких друзей он был добрым и сердечным человеком. Как бы ни относились к нему музыканты, он, несомненно, был одним из лучших исполнителей в истории джаза.

Бенни Гудмен родился в Чикаго в 1909 году. Его отец, эмигрант из России, работал на швейной фабрике. Семья жила крайне бедно, почти на грани нищеты. С десяти лет Гудмен занимался в небольшом ансамбле при синагоге. Позже он стал учеником Франца Шёппа, уважаемого в Чикаго

педагога, который в свое время обучал игре на кларнете Бастера Бэйли и Джимми Нуна. К двенадцати годам Гудмен начал выступать перед публикой, а с пятнадцати лет уже работал профессионально.

Он познакомился с музыкантами из ансамбля «**New Orleans Rhythm Kings**» и многому научился у кларнетистов этого ансамбля Леона Рапполо и Джимми Нуна. Таким образом, он из первых рук узнал, что такое новоорлеанский стиль джаза. Несколько позже на Гудмена оказали воздействие Тешемахер и Пи Ви Расселл, которые были всего на три года старше его. От них он перенял прием «скрежетания» звука, ставший характерной особенностью его исполнения. В 1928 году с оркестром Бена Поллака он приехал в Нью-Йорк. Затем на протяжении нескольких лет выступал поочередно то с Поллаком, то с Редом Николсом, а также самостоятельно. Первые записи Гудмена вышли в 1927 году. Предпочитая не связывать себя контрактами на длительный срок, он работал на радио, в студиях звукозаписи, играл в танцзалах. По тем временам он зарабатывал очень много. В 1933 году он решил создать собственный ансамбль. Подходящий случай представился довольно быстро. Джон Хэммонд предложил ему контракт с фирмой «**English Columbia**» на выпуск тридцати джазовых пластинок для Англии (следует отметить, что в Европе спрос на них был больше, чем в Америке). Трудно переоценить роль, сыгранную в истории джаза Джоном Хэммондом. Потомок богатейшего семейства Вандербильтов, он родился в 1910 году. У него было достаточно денег и обширные связи. После окончания колледжа он вошел в контакт с фирмой грамзаписи «**Columbia Records**», быстро познакомился с ее агентами, менеджерами, администраторами, сошелся с владельцами клубов и со временем стал влиятельной фигурой в музыкальном бизнесе. Джаз пользовался его особым расположением, и он старался всячески помогать своим любимцам-джазменам. К счастью, вкус его был безупречен. Среди исполнителей, которых он ценил и поддерживал, были Бесси Смит (именно он организовал ее последнюю запись, оплатив из своего кармана все расходы, связанные с оркестровым сопровождением), Билли Холидей, Каунт Бейси и Чарли Крисчен. Хэммонд знакомил их с хорошими менеджерами, находил работу.

Гудмена он не просто поддерживал, он был его музыкальным наставником. Узнав, что Гудмен решил организовать собственный коллектив, Хэммонд, имевший контакт с английской фирмой, посоветовал ему собрать оркестр с джазовой ориентацией. Надо сказать, что незадолго до этого Гудмен при содействии Хэммонда сделал несколько записей с разными исполнителями, среди них: «**Riffin' the Scotch**» и «**Your Mother's Son-in-Law**» с участием Джека Тигардена и Билли Холидей (это была ее первая запись).

В марте 1934 года Гудмен и его брат Гарри, игравший на тубе и контрабасе, собрали оркестр из высокопрофессиональных музыкантов. К концу года оркестр уже выступал на радио в регулярной вечерней передаче «Давайте танцевать». В том же году Хэммонд предпринял шаг, который имел важные последствия. Он договорился о том, что Гудмен купит у Флетчера Хендерсона несколько партитур (Хендерсон в тот момент находился в трудном финансовом положении). Некоторые из них уже играл оркестр Хендерсона, другие еще не исполнялись. По словам Нэта Шапиро, автора книги «Творцы джаза» [79], Хэммонд рассказывал, что «Бенни

заказал Флетчеру аранжировки популярных мелодий, но они звучали настолько дерзко, что Флетчер не решался их играть со своим оркестром. Я убежден, что именно они определили стиль оркестра Гудмена и позволили ему вскоре покорить всю страну».

Однако, несмотря на высокий уровень аранжировок Хендерсона, публика их не оценила должным образом. Это были годы депрессии, и те, у кого хватало денег на пластинки или на поход в танцзал, хотели слышать более нежную и благозвучную музыку. И все же на оркестр Гудмена публика обратила внимание. Вдохновленные первым успехом, Гудмен и Хэммонд решились на гастрольную поездку, которая должна была закончиться в Калифорнии. Но в других городах публика отнеслась к оркестру более чем холодно. Она не принимала быстрого свинга и требовала слащавых популярных мелодий, играть которые оркестр не был готов. Менеджеры злились. В Денвере посетители танцзала настаивали на возврате стоимости билетов. Позднее Гудмен назвал это «самым унижительным случаем в своей жизни».

Музыканты были подавлены. Они прибыли в Окленд с чувством облегчения от того, что гастроли подходили к концу. И неожиданно в этом городе они получили теплый прием. А в Голливуде у дансинга «Паломар», самого знаменитого на Западном побережье, их уже поджидала огромная очередь. Музыканты не верили своим глазам. Выступление начали с популярных мелодий, но публика осталась к ним равнодушной. И тогда Гудмен решил: умирать — так с музыкой, но с той, которую они хотели играть. И грянул настоящий джаз. Толпа неистовствовала. Оркестр попал в точку.

Разгадка этой истории, по-видимому, заключалась в следующем. В радиопрограмме «Давайте танцевать» Гудмен всегда выступал последним, так как режиссер считал, что к этому времени пожилые слушатели, предпочитающие более спокойную музыку, ложатся спать. Но на Востоке Соединенных Штатов к этому времени укладывались спать и молодые. А на Западном побережье из-за разницы во времени выступления Гудмена с удовольствием слушали подростки и молодежь. У оркестра появились поклонники в Калифорнии. Несколько месяцев оркестр с успехом играл в зале «Паломар».

Так начался свинговый бум. Очень скоро другие музыканты, особенно те, кто был связан с фирмой грамзаписи «**Whoopie Makers**» (например, Гленн Миллер, Томми и Джимми Дорси), рассудили, что если удача сопутствовала Гудмену, то повезет и им. Новые, «свинговые», как их стали называть, оркестры вырастали как грибы после дождя. Ведущие солисты джаза бросали работу и создавали свои ансамбли. Достаточно назвать Банни Беригена, Лайонела Хэмптона, Харри Джеймса и Джина Крупу — из оркестра Гудмена; Рея МакКинни — из оркестра Джимми Дорси; Сонни Данхема — из оркестра «**Casa Loma**»; Рея Энтони и Билли Мэя — из оркестра Гленна Миллера. В 1937 году количество таких ансамблей исчислялось десятками, в 1939 — сотнями.

Важную роль в популяризации свинговых оркестров сыграло радио. В середине 30-х годов радиоприемник стал непременным атрибутом любого американского дома. Для радиокompаний оркестры, игравшие в ресторанах и танцзалах, оказались золотой жилой. Каждый вечер в течение двух-трех часов радио транслировало выступления различных

ансамблей. Это служило им бесплатной рекламой. И, если какой-либо из полюбившихся публике оркестров затем приезжал на гастроль, зал бывал полон.

Когда свинговый бум еще только намечался, в конце 20-х — начале 30-х годов, на Юго-Западе Соединенных Штатов возникло самостоятельное музыкальное течение, позднее влившееся в общий поток. Некоторые критики считают, что развитие джаза в этих районах шло параллельно с развитием новоорлеанской школы. Я не разделяю подобной точки зрения. Ранние записи ансамблей, игравших в этом районе, позволяют предположить, что они главным образом удовлетворяли спрос на танцевальную музыку, а джаз стали играть лишь под влиянием Оливера и Хендерсона, которые часто здесь гастролеровали. Однако в основе музыки, складывавшейся в этом регионе, лежала традиция, несколько отличавшаяся от той, которая сформировала искусство джаза на Востоке.

Во-первых, Юго-Запад США был в начале века по преимуществу аграрным районом. После отмены рабства здесь проживали главным образом негры. Их трудовые песни и госпел-сонги были выражением традиций негритянского музыкального фольклора. Особенно популярен в этом районе был блюз. Такие наиболее известные исполнители народных блюзов, как Ледбелли, Блайнд Лемон Джефферсон, Лайтнинг Хопкинс, родились и выросли в Техасе; Биг Билл Брунзи и Бадди Бой Хоккинс — уроженцы Арканзаса; Джо Тернер был из Канзас-Сити; Джимми Рашинг — из Оклахома-Сити. Все они в большей степени, чем музыканты с Востока, привносили в джаз элементы блюза.

Во-вторых, здесь не хватало профессиональных музыкантов, сложнее было попасть в театр или на концерт. Поэтому исполнители в этом районе были плохо подготовлены в музыкальном отношении. Немногие из них умели написать партитуру, большинство же не могло ее даже прочесть. Поэтому музыканты чаще пользовались простыми аранжировками, которые они гармонизировали на слух и запоминали. Основная часть репертуара складывалась в процессе джем-сешн, когда ансамбль, как правило, сопровождал солиста, играл короткие риффы, иногда изменяя их в каждом очередном хорусе. Таких готовых типовых фигур имелось множество, но нередко создавались и новые — когда один из исполнителей предлагал свою мелодическую линию, а остальные подбирали к ней гармонию. Подобный образец можно услышать в записи «Ad Lib Blues», сделанной группой музыкантов, ожидавших в студии прибытия Бенни Гудмена. Лестер Янг, аккомпанируя Бейси, начинает рифф. Его подхватывает Бак Клейтон. В следующем хорусе Лестер меняет фигуру, и Клейтон вновь разрабатывает ее. Это получилось почти произвольно, и многие из таких риффов нашли в дальнейшем широкое применение.

Неправомерно было бы утверждать, что все без исключения исполнители с Юго-Запада не имели музыкального образования. Лучшие ансамбли, как, например, группа Бенни Моутена, использовали иногда довольно сложные аранжировки. И все же технически они были слабее своих восточных коллег, импровизируя лишь на основе блюза и простейших аккордов.

Указанные факторы — выдвижение на первый план блюза и несовершенство техники — обусловили возникновение упрощенного стиля. В центре внимания находились солирование и свинг. Ансамбли, рабо-

тавшие в этом стиле, были, так сказать, «региональными» коллективами. Каждый из них имел свою базу в каком-нибудь городе, скажем, в Канзас-Сити, Оклахома-Сити или Далласе. Некоторым ансамблям удалось завоевать и более широкую известность. Конечно, такие оркестры существовали в те годы не только на Юго-Западе. Они распространились по всей Америке. Оркестр Лоуренса Уэлка работал в одном месте в течение тридцати лет, прежде чем телевидение сделало его знаменитым на всю страну. Из юго-западных коллективов пользовались известностью оркестры Альфонсо Трента, Джина Коя и Теренса Холдера из Техаса; «**Blue Devils**» из Оклахома-Сити; заметный след в истории джаза оставил оркестр Бенни Моутена из Канзас-Сити.

Канзас-Сити постепенно становился еще одним центром джаза. В 20-е годы это был город, где развлекались скотоводы, фермеры и железнодорожные рабочие из близлежащих районов. Такие города всегда были благодатной почвой для развития джаза. В ночных клубах всем музыкантам хватало работы. В жизни джазменов особенно важную роль играли джем-сешн. В Канзас-Сити они были чрезвычайно азартны: новичок должен был не просто подключаться к исполнению, а состязаться с другим музыкантом. Иногда такие соревнования продолжались с полуночи до полудня. Канзасские музыканты выросли в блестящих импровизаторов, подлинных мастеров свинга.

Бенни Моутен родился в Канзас-Сити в 1894 году. Он организовал собственный ансамбль еще в период танцевальной лихорадки 10-х годов. Первые его пластинки появились в 1923 году. Это были далекие от совершенства записи регтаймов и блюзов. Постепенно группа освоила новоорлеанский стиль. К 1925 году это был уже отличный свинговый ансамбль. Трубоч Леммар Райт, прежде игравший в простой, безыскусной манере, теперь исполнял вибрато в концовках фраз, характерное для новоорлеанских корнетистов; в записи «**18th Street Strut**» он использует фразы, целиком заимствованные у Оливера. Под воздействием записей Хендерсона, Голдкетта и группы МакКинни «**Cotton Pickers**» ансамбль Моутена разросся в большой оркестр, исполнявший музыку в простом блюзовом стиле, характерном для региона Канзас-Сити.

Сначала для оркестра писал аранжировки Эдди Дархем, а в 1931 году Моутен купил несколько аранжировок у Бенни Картера и Хораса Хендерсона (брата Флетчера Хендерсона). Приблизительно в это же время в оркестр пришли саксофонист Бен Уэбстер, кларнетист и аранжировщик Эдди Беарфилд и контрабасист Уолтер Пэйдж. В результате Моутен собрал коллектив первоклассных солистов. Мощный контрабас Пэйджа значительно усилил ритм-группу. (Распространено мнение, что Пэйдж был первым контрабасистом, подчеркивавшим все четыре доли в такте, а не первую и третью, как было принято прежде. Но поскольку акцентирование всех долей в такте в то время уже было общей тенденцией, то едва ли это можно рассматривать как достижение конкретного исполнителя.) Однако оркестр так и не обрел ярко выраженного лица. В таких мелодиях, как «**Toby**», «**Blue Room**» и «**Prince of Wails**», вступительные части, особенно партии саксофонов, представляют собой достаточно сложные композиции. Заключительные хорусы выглядят значительно проще — это риффы, исполняемые медными духовыми и саксофонами поочередно или одновременно. В целом оркестр Моутена можно сравнивать с ор-

кестром Хендерсона.

В 1934 году Моутен скоропостижно скончался. Оркестр распался. Пианист Каунт Бейси, нашедший работу в Канзас-Сити, постепенно собрал вокруг себя многих бывших участников оркестра Моутена, включая Лестера Янга. Эдди Дархем помог в составлении репертуара. В 1936 году Хэммонд, будучи в Чикаго, услышал по радио выступление этой группы и обратил на нее внимание. Он помог ей заключить контракт с фирмой грамзаписи и позаботился об организации выступлений в Нью-Йорке. Успех пришел не сразу. В 1938 году ансамбль был приглашен в знаменитый джазовый клуб «Феймоуз Дор», откуда регулярно велись радиотрансляции. Очень скоро коллектив Каунта Бейси стал одним из самых популярных свинговых оркестров. Таким образом, Хэммонд вновь сыграл видную роль в истории джаза. Без его участия оркестр Бейси мог так и остаться «региональной» группой, не получив бы известности Лестер Янг.

Хэммонд и менеджеры различных фирм грамзаписи продолжали на Юго-Западе поиски перспективных музыкантов и ансамблей. Ими был «открыт» ансамбль Энди Кирка «**Clouds of Joy**», отделившийся от оркестра Теренса Холдера из Далласа, а также ансамбль «**Rockets**», возглавляемый Харланом Леонардом, сформированный на базе канзасского оркестра Джесса Стоуна. Таким образом, в середине 30-х годов джазовую сцену питали два потока. С одной стороны — оркестры, игравшие в стиле коллективов Хендерсона и Голдкетта и тяготевшие к сложным и тщательно исполнявшимся партитурам; с другой стороны — группы с Юго-Запада, для которых были характерны оркестровые риффы и хорошее сольное исполнение. Но по мере слияния двух потоков в один различия между ними стирались.

Доля джазовых композиций в репертуаре этих ансамблей была различна. Наиболее популярные и высокооплачиваемые из них чередовали быстрые риффовые номера, включающие одно-два джазовых соло, со слащавыми аранжировками популярных мелодий, исполняемых, как правило, с участием вокалистов. Наиболее удачливыми в коммерческом отношении были оркестры Томми Дорси, Гленна Миллера, Харри Джеймса и Джимми Дорси. В каждом из них были хорошие, иногда и превосходные, солисты. Можно назвать трубачей Билли Мэя и Бобби Хэккета из оркестра Миллера; барабанщика Бадди Рича, трубачей Банни Беригена и Чарли Шейверса, игравших у Томми Дорси. Харри Джеймс сам был блестящим солистом, но, к сожалению, иногда в угоду публике поступался хорошим вкусом. К его лучшим записям можно отнести прекрасное соло в песне «**Ride' Em**», сыгранной с ансамблем Гудмена, композицию «**Two O'Clock Jump**», которую Джеймс записал со своим оркестром. Но особенно выделяется его сдержанное, мягкое исполнение блюза в записи «**Just a Mood**», сделанной вместе с пианистом Тедди Уилсоном и ксилофонистом Редом Норво. К недостаткам игры Джеймса следует отнести частые пронзительные взвизгивания (видимо, в духе старых минстрел-шоу) и чрезмерное увлечение глассандо при полузакрытых клапанах. Впрочем, эти «издержки» приводили в восторг его многочисленных поклонников.

Некоторые оркестры белых музыкантов пытались включить в репертуар больше джазовых произведений. Среди таких оркестров выделяется



коллектив под руководством саксофониста Чарли Барнета. Сам он был заурядным солистом, но, будучи приверженцем стиля Эллингтона, выбирал более сложные аранжировки. Барнет — автор одной из популярнейших джазовых пьес «**Cherokee**».

Другим «белым» ансамблем, часто игравшим настоящий джаз, руководил Боб Кросби (младший брат знаменитого Бинга Кросби). Он собрал группу после распада оркестра Бена Поллака. Основу репертуара Боба Кросби составляли «диксилендовые» аранжировки в старом новоорлеанском стиле. Среди замечательных солистов ансамбля были трубачи Билли Баттерфилд, Магси Спэниер и Янк Лоусон; саксофонист Энди Миллер, пианисты Джо Салливен, Джесс Стэйси и Боб Зурк, кларнетисты Ирвинг Фазола и Матти Мэтлок, а также тромбонист Уоррен Смит, ныне незаслуженно забытый. Во главе третьего «белого» свингового ансамбля стоял кларнетист Арти Шоу, перенявший легкость манеры Гудмена, но не обладавший темпераментом последнего. Оркестру особенно удавались популярные мелодии, как, например «**Begin the Beguine**» и «**Stardust**», а также множество свинговых пьес. С оркестром Шоу выступали первоклассные солисты, в их числе трубач Хот Липс Пэйдж и певица Билли Холидей.

Одним из самых интересных руководителей оркестров был трубач Банни Бериген, в игре которого наиболее полно отразился дух эпохи. Он умер совсем молодым и после смерти был, подобно Бейдербеку, окружен романтическим ореолом. Рональд Бернارد „Банни" Бериген родился в Висконсине в 1909 году. В юности играл в ансамбле своего деда и в местных танцевальных оркестрах. Он попал в Нью-Йорк как раз к началу свингового бума. В 1935 году Бериген был ведущим трубачом в оркестре Бенни Гудмена, в 1937 играл с Томми Дорси, а затем организовал собственный оркестр. Умер он в 1942 году. Бериген записал множество пьес с небольшими ансамблями. Но стремительный, романтический стиль его игры требовал простора, и в этом смысле ему больше подходил биг-бэнд. По чистоте звучания он из всех трубачей-современников уступал, пожалуй, лишь Армстронгу. Диапазон его трубы был необычайно широк: им достигалась полнота звучания не только в верхнем, но и в нижнем регистре (полноценная игра в нижнем регистре технически очень сложна и доступна лишь немногим трубачам). Он употреблял множество растянутых и ритмичных фраз в духе Армстронга, но делал это по-своему. Самое известное соло Беригена звучит в записи «**I Can't Get Started**». Пьеса начинается длинной каденцией (навешанной, по-видимому, вступительным пассажем Армстронга, который Бериген мог услышать на пластинке «**West End Blues**»). Далее серией длинных ритмичных фигур Бериген подводит мелодию к яркой кульминации, исполняемой в верхнем регистре. Можно выделить также его соло в записях «**King Porter Stomp**» и «**Sometimes I'm Happy**», сделанных с оркестром Гудмена, и «**Marie**» и «**The Song of India**» — с оркестром Томми Дорси. Бериген был истинным романтиком, и виртуозные приемы игры для него не средство привлечения толпы, а естественное проявление его таланта. Высоко ценимый современниками, он позднее был незаслуженно забыт исследователями джаза, отчасти потому, что в течение последних двадцати лет в джазе преобладало антиромантическое направление.

Отдавая должное другим музыкантам эры свинга, следует все же

признать, что ведущим «белым» оркестром в тот период был оркестр Бенни Гудмена. В числе его солистов были трубачи Харри Джеймс и Зигги Элман, вибрафонист Лайонел Хэмптон и саксофонист Джордж Олд. С Гудменом играли такие замечательные мастера, как трубачи Кути Уильямс и Банни Бериген, гитарист Чарли Крисчен, пианист Тедди Уилсон. И первым среди равных в этой блестящей плеяде был Бенни Гудмен.

Как джазовый музыкант Гудмен парадоксален. Человек сдержанный, в известной мере расчетливый, сумевший преуспеть в деловом мире, вызывавший неприязнь других музыкантов из-за отсутствия душевной теплоты, он является одним из самых страстных джазовых исполнителей.

Иногда из чисто коммерческих соображений он мог играть высоко-профессионально, но без души. Но, исполняя любимые пьесы, он преобразался — его музыкальный темперамент казался неистощимым. Едва ли можно рассматривать Гудмена как одного из главных новаторов своего времени. На самом деле в его исполнительской манере явственно слышны отголоски школы Нового Орлеана. Он в большей степени представитель старой школы, чем многие из музыкантов, слывающих продолжателями этой традиции. Следует помнить, что он начал выступать еще до того, как появились первые записи Армстронга, Мортон или Оливера. Авторитетом для него был новоорлеанский кларнетист Рапполо, а позже музыканты, испытавшие влияние Доддса и Нуна, с искусством которых он и сам был знаком.

Критиков, высказывавших мысль о новаторстве Гудмена, вводит в заблуждение его техничность. Действительно, интонации превосходны, звучание целиком во власти исполнителя и отличается теплотой и богатством тембра — как в верхнем, так и в нижнем регистре. Он достигает беглости, доступной лишь немногим из его современников.

Главная особенность исполнения Гудмена заключена в передаче ощущения человеческой речи, что всегда отличало игру лучших джазменов. Гудмен добивается этого за счет искусного владения звуком, умения строить быстрые короткие фразы. Гудмен постоянно меняет интонации. Некоторые звуки он берет резко, другие проскальзывают как бы невзначай. Он расцвечивает игру граул-эффектами, то усиливает, то ослабляет громкость, порой резко снижает или сводит на нет высоту долгого выдержанного звука. Интересно, что его вибрато в концовках фраз почти не уступают по интенсивности вибрато новоорлеанских исполнителей. Он также активно использует „блюзовые" III и VII ступени, хотя в то время блюзовые тоны почти вышли из употребления.

Слабость Гудмена проявляется в том, что он не всегда логичен в построении мелодических линий. Порой они обрываются, не находя завершения, или плохо сочетаются друг с другом.

Лучшие образцы творчества Гудмена записаны не с большими оркестрами, а с малыми группами — от трио до септета. Он считал, что биг-бэнд в известной мере порожден коммерческими целями и предназначен прежде всего для танцев. Малые же группы призваны играть джаз.

Среди записей Гудмена трудно выбрать лучшую. На мой взгляд,

таковой следует считать запись «**Gone with What Draft**», сделанную с секстетом при участии Чарли Крисчена.

С наступлением стиля боп и одновременным упадком больших оркестров Гудмен, как и многие другие музыканты, привыкшие к манере свинга, почувствовал себя старомодным. Он попробовал было приспособиться к новой музыке, но эти попытки не увенчались успехом. Он был богат, время от времени формировал группы, с которыми выезжал на гастроли, и так продолжал работать до 70-х годов.

Негритянские свинговые оркестры играли, как правило, больше джазовых произведений, чем оркестры белых. Дело в том, что негритянские ансамбли чаще выступали перед негритянской публикой, более восприимчивой к джазу. Но их приглашали и в танцзалы для белых. С годами аудитория становилась смешанной.

Одним из лучших негритянских оркестров вслед за коллективами Эллингтона и Бейси считался оркестр Чика Уэбба. В него входила сильная ритм-группа во главе с руководителем оркестра, хороший тромбонист школы Харрисона — Сенди Уильямс и очень темпераментный трубач Тефт Джордан. Высокопрофессиональная в музыкальном отношении, эта группа играла в танцзале «Савой» в Гарлеме, что позволило ей сохранить подлинно джазовую ориентацию. Самые удачные ее записи — это пьесы «**Clap Hands Here Comes Charlie**» и «**Congo**» (1937).

Второй известный негритянский ансамбль — группа Джимми Лансфорда — исполнял легкие, изящные аранжировки на фоне жесткой игры ритм-группы, а иногда и композиции, написанные в стремительном темпе, как, например, «**White Heat**». В его составе были хорошие солисты, а один из них — саксофонист Уилли Смит — был просто великолепен. Недостатком этой группы следует считать приверженность к чрезмерно упорядоченным аранжировкам. Это можно услышать, например, в композиции «**Organ Grinder Swing**», в основу которой была положена детская песенка «**I Love Coffee, I Love Tea**».

Негритянский ансамбль «**The Mills Blue Rhythm Band**» под руководством Лакки Миллиндера исполнял довольно скучные аранжировки в духе композиций Редмена. Но эта группа заслуживает упоминания, поскольку в нее входили превосходные солисты: трубачи Ред Аллен и Диззи Гиллесли, тромбонист Джей Хиггинботем, кларнетист Бастер Бэйли. Существовали и другие негритянские коллективы, например, во главе с такими известными музыкантами, как Эрл Хайнс, Дон Редмен и Бенни Картер, но все они пользовались более чем скромной популярностью.

В один ряд с оркестром Эллингтона может быть поставлен только оркестр Каунта Бейси. Его ритм-группа в те годы считалась лучшей. Гитарист Фредди Грин, контрабасист Уолтер Пэйдж, барабанщик Джо Джонс и сам Бейси добивались такой слаженности исполнения, что казалось, играл один музыкант. Именно звучание ритм-группы в первую очередь передавало неповторимую красоту свинга, которая обеспечивалась четким ф о у р - б и т о м .

Каунт Бейси родился в Нью-Джерси в 1904 году. В юности увлекался пианистами, игравшими в манере страйд. Он часами слушал Фэтса Уоллера в кинотеатре «Линкольн», постепенно научился играть в его

стиле. Однако за годы, проведенные в Канзас-Сити, Бейси выработал простую, очень сдержанную манеру исполнения. Его правая рука вступала время от времени лишь для того, чтобы взять минимум безошибочно выверенных звуков или фигур для дальнейшего развития мелодической линии. Возникнув в нужный момент, эти фигуры давали импульс всему ансамблю. Он почти не играл левой рукой, полагая, что поддерживать метрический пульс будут другие участники ритм-группы. В 1936—1940 годах в составе оркестра Бейси играли такие первоклассные солисты, как саксофонисты Лестер Янг, Гершел Эванс и Эрл Уоррен, трубач Бак Клейтон, тромбонисты из оркестра Хендерсона — Дикки Уэллс и Бенни Мортон.

В те времена слава трубачей Рекса Стюарта и Кути Уильямса, игравших в оркестре Эллингтона, заслонила Клейтона, но сегодня мы понимаем, что он ничуть не уступал им. Клейтон родился в Канзасе в 1911 году. Хотя он был ведущим солистом в оркестре Бейси, лучшие его записи сделаны с малыми составами, собранными Тедди Уилсоном, нередко для сопровождения Билли Холидей. В годы господства бравурного стиля игра Клейтона отличалась сдержанностью. Он избегал граул-эффектов и других резких приемов, предпочитая безыскусное звучание, узкую тесситуру и крайне ограниченный динамический диапазон. Иногда Клейтон пользовался особой сурдиной, которая значительно ослабляла громкость и придавала трубе нежное звучание, по тембру напоминающее саксофон.

Клейтон много внимания уделял структуре композиций. Его мелодические линии строго продуманы и четко выстроены. Как правило, он играет законченные четырехтактные фразы, часто разделяющиеся на два сегмента, при этом второй представляет собой вариант первого. Он владеет широким и медленным вибрато, во многих образцах его творчества ощущается безупречный свинг. Клейтон как солист оркестра Бейси выпустил такие записи, как «**Topsy**», «**Jumpin' at the Woodside**», «**Dickie's Dream**». Но лучшие его записи сделаны с небольшими ансамблями. Его соло в пьесе «**Way Down Yonder in New Orleans**», записанной с ансамблем «**Kansas City Six**» при участии Лестера Янга, — пример хорошо сбалансированной структуры. К недостаткам Клейтона следует отнести некоторую прямолинейность, обусловленную, впрочем, все той же тщательностью построения. Он расстался с Бейси в 1943 году, но продолжал работать вплоть до 70-х, занимаясь в основном аранжировкой.

Тромбонисты Дикки Уэллс и Бенни Мортон, оба испытавшие влияние Харрисона, имели много общего в манере исполнения, хотя эмоциональная насыщенность их игры различна. Их творческие судьбы очень схожи: оба играли в оркестре Хендерсона и других первых негритянских свинговых ансамблях, затем — в оркестре Каунта Бейси. Оба записали много пластинок с малыми составами, оба выступали до конца 70-х годов. Для их стиля характерен густой, приглушенный тон, оба играют легато обычно в манере Харрисона. При создании граул-эффектов Уэллс любил использовать гортанные звуки. Он питает слабость к глиссандирующим интонациям, подчас злоупотребляя ими, поэтому звучание его тромбона иногда кажется излишне пронзительным.

Оба джазмена владеют широким, относительно быстрым вибрато.

Именно с помощью вибрато Мортон достигает значительного эмоционального драматизма в своих соло. В качестве примера можно привести пьесу «**Just Blues**», записанную в 1931 году оркестром Хендерсона. Вторая часть соло в этой пьесе изобилует быстрыми пассажами и хорошо демонстрирует техническое мастерство Мортонна, пожалуй, самого искусного после Тигардена тромбониста своего времени.

Лучшие записи Уэллс сделал в Европе в 1937 году. Они были организованы французским критиком Югом Панасье. Самая известная из них — «**Dicky Wells Blues**» — представляет собой соло на тромбоне. Следует отметить, что для тромбона Уэллса характерна некоторая нарочитая небрежность звучания, особенно в нижнем регистре. В этом, может быть, заключается главный недостаток игры Уэллса. Ему не удаются плавные мелодические линии, он не всегда удачно связывает части пьесы или хорусы. В остальном его игра, отличающаяся силой, теплотой, богатством тембров, не имеет себе равных. В записанной Уэллсом пьесе «**Lady Be Good**» запечатлено одно из лучших в истории джаза соло на тромбоне.

После второй мировой войны, когда эра свинга уже приближалась к концу, на первый план выдвинулись два «белых» оркестра. Оба коллектива включали до двадцати и более музыкантов. Один из них возглавлял Стен Кентон, другой — Вуди Герман. Позже я расскажу об этих оркестрах подробнее, а пока лишь замечу, что они исполняли так называемый с и м ф о д ж а з , для которого были характерны элементы новых гармоний, предложенные музыкантами бопа.

Эти оркестры — последние отголоски эпохи биг-бэндов. В декабре 1946 года распались восемь ведущих коллективов, в том числе оркестры Гудмена, Джеймса, Дорси, Тигардена и Картера. Тому было несколько причин. В годы войны по индустрии развлечений ударил 20%-ный налог. Бурно развивавшееся телевидение удерживало людей дома. Раздосадованные владельцы клубов вынуждены были приглашать небольшие ансамбли, которые не требовали больших денег. Да и мода на биг-бэнды прошла.

Это не значит, что они навсегда сошли с джазовой сцены. Бейси и Эллингтон в 50-е годы возобновили свою деятельность и продолжали выступать до 70-х годов. Оркестр Дорси в различном составе играл до 60-х годов, бывший оркестр Гленна Миллера, возглавляемый разными руководителями, выступал до 70-х. Дело в том, что многим музыкантам, да и некоторой части публики, нравятся биг-бэнды. Они испытывают эстетическое наслаждение от мощной и слаженной игры оркестровых групп.

Из многих оркестров, возникших в 60-е годы, лишь один оставил заметный след в истории джаза. Это коллектив, организованный в 1965 году барабанщиком Мелом Льюисом и трубачом Тедом Джонсом. Регулярно, раз в неделю, ансамбль выступал в престижном нью-йоркском джазовом клубе «Виллидж венгард», но поначалу не пользовался успехом. Постепенно у оркестра появилась возможность выпускать пластинки, выезжать на гастроли — пришло признание в джазовом мире.

Но, несмотря на удачи отдельных коллективов в 50—60-х годах, в целом можно считать, что эпоха биг-бэндов закончилась в 1946 году.

Что же она оставила после себя? С музыкальной точки зрения не так уж много. Из тысяч пластинок (не будем включать сюда записи Эллингтона и Бейси), пожалуй, не более сотни выдержат сравнение с работами Мортонa, Хокинса, Янга или Колтрейна, не говоря уже об Армстронге и Паркере. Лучшее из созданного биг-бэндами покоряет величием и страстностью, восхищает великолепными соло, а нередко — интересными оркестровками. Но в подавляющем большинстве записей представлены откровенно слабые солисты и банальные аранжировки.

И все же не следует преуменьшать значение больших оркестров в истории джаза. Во-первых, они сделали джаз частью американской культуры. Так называемый «общедоступный» джаз 20-х годов, по существу, джазом не был. С подлинными образцами этого искусства была знакома лишь небольшая кучка интеллектуалов и знатоков. Первые негритянские биг-бэнды под управлением Хендерсона, Расселла, Эллингтона до эры свинга играли в ночных клубах для избранной публики больших городов. Музыка же свинговых оркестров была предназначена для самой широкой публики и стала явлением массовой культуры. Гленн Миллер, Бенни Гудмен, Томми Дорси в начале 40-х годов были не менее знамениты, чем «Beatles» в 60-е годы или Боб Дилан в наши дни. Во времена расцвета свинга стоило только зайти в танцзал, опустить монетку в музыкальный автомат, стоящий в кафе, или включить радио — и вы слышали свинговый оркестр. Таким образом, все американцы, любившие музыку, получили возможность слушать джаз в исполнении лучших инструменталистов: Гудмена, Ходжеса, Янга, Шоу, Пэйджа, Клейтона, Беригена и других.

К началу 50-х годов, несмотря на появление новых течений в жанрах популярной музыки, сформировалась огромная аудитория любителей, хранивших верность джазу. Они покупали пластинки, ходили на концерты, появлялись всюду, где играет джаз. Джаз как самостоятельный вид искусства с экономической точки зрения стал выгоден. И это очень важно. Ведь прежде джаз воспринимался лишь как часть некоторого целого, будь то увлечение популярной музыкой, интерес к негритянской культуре или мода на красивую жизнь, непременным атрибутом которой было посещение ночных клубов. Разумеется, негритянская публика всегда до известной степени поддерживала джаз, но следует помнить, что большая часть ее, как и большинство белых, были не столько почитателями джаза как вида искусства, сколько почитателями джазового течения в общем потоке популярной музыки. Для того чтобы джаз мог развиваться самостоятельно, ему необходима была массовая аудитория. И эра свинга обеспечила ее. Начиная с 50-х годов крупные джазовые звезды стали очень состоятельными людьми, но и многим другим музыкантам джаз гарантировал безбедную жизнь. Такого прежде не было. Лишь в течение короткого периода в 20-е годы немногие джазмены, оказавшиеся на волне хот-музыки, могли обеспечить себе относительно приличное существование. Но никто из них, кроме Луи Армстронга, которого, впрочем, публика воспринимала скорее как эстрадного артиста, не разбогател.

И еще одно изменение произошло в джазе благодаря свинговым оркестрам. Стала практически осуществляться интеграция музыкантов. Если прежде в Америке не могло быть и речи о выступлении негров и

белых на одной сцене (что отнюдь не означает, что все белые музыканты были сторонниками сегрегации), то уже в 1936 году Бенни Гудмен ввел по настоянию Джона Хэммонда в свое трио Тедди Уилсона. Сначала «белые» оркестры приглашали негров на единовременные выступления в качестве солистов — так играли Кути Уильямс у Гудмена, Липс Пэйдж и Рой Элдридж у Арти Шоу, Пинатс Холланд у Чарли Барнета. Аналогичным образом поступали и негритянские оркестры. Но в целом биг-бэнды оставались преимущественно белыми или преимущественно черными, в зависимости от цвета кожи руководителя. К концу 40-х годов положение резко изменилось. В группах Чарли Паркера играло несколько белых музыкантов, в том числе пианист Эл Хэйг и трубач Ред Родни. В «белых» диксилендах работали такие исполнители-негры, как Затти Синглтон, Эдмонд Холл, Джо Томас и другие. Это было шагом вперед.

Итак, подведем итог. В музыкальном отношении биг-бэнды оставляли желать лучшего, но, расширив круг любителей джаза и положив начало сближению исполнителей с разным цветом кожи, они внесли важный вклад в развитие этой музыки.

## ВОЗРОЖДЕНИЕ ДИКСИЛЕНДА

Эра свинговых оркестров сделала джаз популярным, и это, естественно, имело свои последствия, суть которых была различна. Одни джазовые музыканты обращали свои устремления в будущее, другие — в прошлое. Негритянские джазмены, создавшие стиль боп (их называли боперами), начали поиски новых путей. Они не хотели мириться с успехами белых джазовых музыкантов, ставших богаче и известнее своих черных коллег. Кроме того, им наскучили бесчисленные штампы, превратившие джаз в начале 40-х годов в музыку, лишенную оригинальности. Им хотелось найти нечто новое, своеобразное, причем такое, что не могло бы быть сыграно белыми.

К прошлому обращались джазовые критики и энтузиасты старшего поколения, считавшие свинговые оркестры поставщиками дешевой музыки, ничего общего не имеющей с джазом. Только старый новоорлеанский стиль представлялся им подлинным искусством. Критик Руди Блеш недвусмысленно заявил, что исполнять эту музыку могут только негры, да и то в основном выходцы из Нового Орлеана. Стремлением к возрождению старого стиля отмечены статьи в джазовых журналах тех лет, а также первые американские книги о джазе, вышедшие в 1939 году: «Американская джазовая музыка» Уайлдера Хобсона [42] и «Джазовые музыканты» Фредерика Рэмси-младшего и Чарлза Э. Смита [68].

Возрождение диксиленда началось, когда вновь проснулся интерес к музыке Джелли Ролла Мортон и Сиднея Беше и стали переиздаваться старые пластинки. В продаже вновь появились записи ансамблей **«Hot Five»**, **«Morton's Red Hot Peppers»**, **«Oliver's Creole Jazz Band»**, пластинки Бейдербека и других представителей раннего джаза.

Вновь открытый диксиленд породил две самостоятельные школы. Первая сформировалась вокруг исполнителей старшего поколения. Среди них было много музыкантов школы Среднего Запада, начавших играть в 20-е годы и испытавших влияние таких групп, как **«Original Dixieland Jazz Band»**, **«New Orleans Rhythm Kings»** и **«Wolverines»** Бикса Бейдербека. Вторая состояла из молодых музыкантов, стремившихся превзойти старых мастеров. Настоящий джаз олицетворяли для них негритянские ансамбли новоорлеанского стиля, и в частности творчество таких музыкантов, как Мортон, Оливер и Армстронг периода его выступлений с ансамблем **«Hot Five»**. Эти школы существенно отличались друг от друга. Во-первых, тем, что образцом для одной школы служили белые музыканты, для другой — негры; во-вторых, одни продолжали традицию, основоположниками которой они были когда-то, другие пытались создать новое, исходя из теоретических знаний. Тем не менее обе школы делали одно дело — возрождали традиционный новоорлеанский джазовый ансамбль, состоящий из корнета, тромбона и кларнета, играющих полифоническую музыку на фоне ритм-группы.

Первый клуб под названием «Никс клуб» был открыт в Гринвич-



Виллидж Ником Ронгетти, бывшим студентом-юристом. Он пригласил возглавить ансамбль Бобби Хэккета, который в свою очередь предложил участвовать в ансамбле гитаристу Эдди Кондону, а также другим исполнителям — Бадю Фримену, Миффу Моулу, Джимми МакПартленду, Пи Ви Расселлу, Максу Камински и нескольким джазменам-ветеранам: Сиднею Беше, кларнетисту Эдмонду Холлу и др. Новых клубов становилось все больше. В начале 40-х годов Кондон организовал в нью-йоркском «Таун-Холле» серию джем-сешн, которые по субботам транслировались по радио, что было немаловажно для расширения круга слушателей. В 1945 году Кондон, заручившись финансовой поддержкой, открыл собственный клуб, который сразу же получил признание.

Вряд ли следует говорить о том, что эти музыканты возрождали старый джаз. С их стороны, в сущности, никакого возврата к прошлому не было, поскольку они всегда, как только предоставлялась возможность, играли именно такую музыку. Но в годы Великой депрессии слушателей было немного, и музыкантам приходилось играть то, что давало возможность заработать на хлеб. Брунис почти двадцать лет выступал с Тедом Льюисом; Бад Фримен, Макс Камински, барабанщик Дейв Таф и другие играли в свинговых оркестрах. Теперь их любимая музыка, бывшая какое-то время в немилости, вновь входила в моду.

Однако то, что исполняли джазмены 40-х годов, нельзя было назвать новоорлеанским стилем в строгом смысле. Это не было похоже и на то, что они играли в 20-е годы. Изменились музыканты — они обрели мастерство и опыт; изменилась и музыка. Их подход к ритму тяготел не столько к традициям, сколько к принципам, присущим свинговым оркестрам. В ансамблях Кондона использовались не тубы и банджо, а контрабасы и гитары. В основу ритма был положен четкий ф о у р - б и т (четыре ударные доли в такте), сам ритм выдерживался на тарелке хай-хэт. Многие музыканты ритм-группы прежде работали в свинговых оркестрах: барабанщики Уэттлинг и Таф играли в биг-бэндах Арти Шоу и Банни Беригена; пианист Стэйси — у Бенни Гудмена и Томми Дорси; пианист Мел Пауэлл — у Бенни Гудмена. Кроме того, такие исполнители, как Камински, Хэккет, Тигарден и многие другие, никогда, по сути дела, не были музыкантами новоорлеанской школы, а развивали сольный стиль Армстронга.

Некоторые критики, в частности Руди Блеш, утверждали, что диксиленд ансамбля Кондона и другие похожие группы далеки от подлинной новоорлеанской музыки. С этим мнением согласились бы многие музыканты. Они ратовали за более чистый джазовый стиль. На этой почве родились два ансамбля. Один из них возглавил корнетист Лу Уотерс, прежде руководивший биг-бэндом, но давно мечтавший, подобно Гудмену, Кросби и другим, о малом составе для джаза. Группа Уотерса играла почти исключительно музыку Мортон и Оливера (в группу входило два корнетиста, как было когда-то в чикагском оркестре Оливера — Армстронга). В 1940 году ансамбль Уотерса под названием «**Yerba Buena Jazz Band**» не раз выступал в «Даун клуб» в Сан-Франциско.

Сам Уотерс начал играть еще в 1926 году, будучи пятнадцатилетним школьником. Таким образом, у него были некоторые основания считать себя представителем раннего джазового стиля. Но большинство его музыкантов были молодцы и пришли в джаз, когда новоорлеанская школа

прекратила свое существование. Они пытались возродить уже отжившее звено музыкальной культуры. Их музыка звучала весело, была овеяна романтическим ореолом прошлого и привлекала не только давних приверженцев джаза, коллекционировавших пластинки Мортон еще двадцать лет назад, но и молодых любителей сначала на Западном побережье, а затем и по всей стране.

Второй ансамбль, которым руководил тромбонист Мелвин „Тарк“ Морфи, завоевал еще большую популярность. В 40—50-е годы этот коллектив сделал много записей в фирме «Columbia».

Успех этих групп вдохновил других музыкантов. Вскоре появилось множество различных диксилендов, исполнявших старую музыку, в основном Мортон и Оливера, но иногда включавших в программу мелодии из репертуара ансамблей «Hot Five», «New Orleans Rhythm Kings» и «Original Dixieland Jazz Band». Музыканты заменили контрабас и гитару на тубу и банджо, причем туба вступала главным образом на первой и третьей ударных долях такта, порождая так называемый ту-бит, т. е. эффект, создававший впечатление двухчетвертного размера, хотя в действительности они играли в четырехчетвертном размере, как было принято у новоорлеанцев. В партии фортепиано слышались сильные отголоски регтайма.

Коллектив, стремившийся возродить подлинную новоорлеанскую музыку, был создан и в самом Новом Орлеане. В 1939 году Уильям Расселл и Фредерик Рэмси-младший разыскали шестидесятилетнего пионера джаза Банка Джонсона. Вскоре он записал несколько пластинок. В 1941 году Джонсон начал выступать на Севере, в джаз-клубах, вместе с другими новоорлеанскими ветеранами джаза. (1943 год был очень важным в истории традиционного джаза: широкая публика познакомилась с Джонсоном, Орсон Уэллс «открыл» Кида Ори и представил его в своей джазовой программе; в Англии, в Кенте, был основан ансамбль Джорджа Уэбба, а в Мельбурне — Грэма Белла. Годом раньше в Париже появился ансамбль Абади.)

Выступление Джонсона имело грандиозный успех. Публика увидела в нем живую реликвию прошлого. И никого, кажется, не заботило, что Джонсон и его друзья играли не всегда чисто, постоянно глушили звук и были скованы в ритме. После ухода Джонсона в 1948 году группу возглавил кларнетист Джордж Льюис — и добился еще большей популярности, особенно в Европе.

Кондон со своей группой не выдерживал конкуренции с музыкантами из Сан-Франциско. Под давлением джазовых критиков и публики он в 1947 году расстался с исполнителями, игравшими в свинговой манере, и ввел Джорджа Бруниса, бывшего тромбониста ансамбля «New Orleans Rhythm Kings», и Уайлда Билла Дэвисона, представителя школы Среднего Запада, знакомого с новоорлеанским репертуаром. Именно эта музыка — очень скоро получившая название д и к с и л е н д , — с присущей ей стройностью мелодических линий, простотой гармонии и традиционной формой, нравилась слушателям. (Типичная новоорлеанская композиция состояла из нескольких мелодий, часто перемежающихся интерлюдиями и брейками.)

Самыми значительными из музыкантов диксиленда были игравшие у Кондона кларнетисты Пи Ви Расселл и Эдмонд Холл, корнетисты

Дэвисон, Макс Камински и Бобби Хэкетт, а также тромбонист Джордж Брунис. Билл Дэвисон был признан ведущей фигурой диксиленда. Он родился в Дефиансе (штат Огайо) в 1906 году. В 1927 году обосновался в Чикаго, где стал работать в ансамбле «Austin High». В то время он подражал Бейдербеку, о чем свидетельствует запись «**Smiling Skies**» (1928), сделанная с группой Бенни Мероффа. В 1931 году Дэвисон сформировал собственный ансамбль, душой которого стал Фрэнк Тешемахер. Однажды Дэвисон и Тешемахер, возвращаясь с репетиции, ехали в одной машине и столкнулись с грузовиком. Тешемахер погиб, а Дэвисон остался жив. И хотя он не был виновником несчастного случая, музыканты отвернулись от него, ансамбль распался. С 1933 по 1941 год Дэвисон провел в Милуоки, затем перебрался в Нью-Йорк, где стал регулярно работать с Кондоном. В фирмах «**Blue Note**» и «**Commodore**» записал множество пластинок. Он продолжал выступать до 70-х годов.

Лучшие записи Дэвисона были сделаны фирмой «**Commodore**» в начале 40-х годов. Он выступает в них вместе с Пи Ви Расселлом и тромбонистом Джорджем Брунисом. Среди записанных пьес следует выделить «**That's A-Plenty**», «**Panama**» и «**Royal Garden Blues**». Мало какие пластинки диксилендового направления могут сравниться с ними по непосредственности и мощности звучания. Брунис не был сильным тромбонистом. Его тон бесцветен, а идеи заурядны. Но он в совершенстве владел новоорлеанским стилем. Ему не было равных в ансамблевой игре.

Душой группы был Дэвисон. Он использует резкую атаку, вибрато в концовках фраз, целый набор граул-эффектов, которые он применяет даже в медленных балладах. Слабость Дэвисона — в непродуманности построения мелодических линий. Сообразуясь с характером той или иной пьесы, он лишь меняет местами одни и те же музыкальные фигуры. Некоторые из этих фигур оставались неизменными в течение сорока лет. И все же это не просто клише для заполнения пустот. За ними стоит чувство, и поэтому Дэвисона всегда будут помнить как энергичного и темпераментного исполнителя. Главными соперниками Дэвисона были Макс Камински и Бобби Хэкетт. Характерно, что ни тот, ни другой не считали себя музыкантами в стиле диксиленд. Оба испытали влияние Бейдербека, оба предпочитали играть в узком диапазоне, заботясь в первую очередь о теплоте и гармоничности звучания. Камински родился в Броктоне (штат Массачусетс) в 1908 году. В юности работал в коммерческих оркестрах в Бостоне, а в 1928 году переехал в Чикаго, где познакомился с музыкантами школы Среднего Запада.

До конца 40-х годов он играл главным образом в крупных танцевальных оркестрах и практически не был знаком с новоорлеанским стилем. В своей игре Камински использовал минимум технических приемов. Он почти не применял граул-эффектов, хотя иногда и пользовался плунжерной сурдиной. Нередко он исполнял все соло в диапазоне одной октавы. Часто он брал звуки не резко, а как бы форсируя их, что создавало эффект легато. Он играл четверти там, где другие музыканты предпочитали бы восьмые. Он не боялся оставлять незаполненные промежутки между фразами. В записях, сделанных фирмой «**Commodore**» — «**Rockin' Chair**» и «**It's Right Here for You**», — представлена игра Каминского в ансамбле. Можно услышать, как он употребляет минимум звуков, набрасывает лишь контур мелодии, а ее отделку перепоручает

другим инструментам. Тон его теплый, но бесцветный. Он тонко чувствовал мелодическую линию, и музыканты считали его хорошим партнером.

Примерно то же самое можно сказать и о Бобби Хэккете. Он родился в 1915 году в Провиденсе (штат Род-Айленд). В детстве учился играть на гитаре и скрипке, в юности на корнете. В годы Великой депрессии работал в коммерческих танцевальных оркестрах, а когда наступила эра свинга — в биг-бэндах. Диксиленд привлек его возможностью играть чистый джаз. Он выступал в различных клубах, в том числе и в «Никс клуб».

В оркестре Гленна Миллера Хэккет был гитаристом. Однако самое известное его соло исполнено на корнете в популярной композиции Миллера «**String of Pearls**». Высокую оценку музыкантов получила также запись «**Embraceable You**» — пьеса, насыщенная хроматическим движением в аккордах. Соло Хэккета, короткое, но тщательно разработанное, отличается чистотой и свежестью тона. Хэккет редко модулирует звуки и старается достигать выразительности за счет развития мелодической линии. В этом, несомненно, сказывается влияние Бейдербека. Там, где Камински мог ограничиться одним-двумя звуками аккорда, Хэккет зачастую исполнял всю мелодическую фигуру. Будучи неплохим гитаристом, он лучше других корнетистов ориентировался в соединении аккордов. Он тяготел к более утонченным в гармоническом отношении мелодиям, чем того требовали стандарты диксиленда. Музыкантов восхищала способность Хэккета вести совершенные мелодические линии на фоне гармоний. Авторитет Хэккета был столь высок, что его признавали даже боперы.

Наиболее известная группа во главе с Хэккетом выступала в течение шести месяцев 1957 года в отеле «Генри Хадсон» в Нью-Йорке. В состав группы входили пианист Дик Кэйри, игравший также на альтгорне, и исполнитель на тубе и баритон-саксофоне Эрни Касерес. В репертуар этого нетрадиционного состава наряду с множеством сложных аранжировок входили и диксилендовые пьесы. Как и Камински, Хэккет был больше известен музыкантам, чем широкой публике. Он умер в 1976 году.

Еще одним видным исполнителем диксиленда был кларнетист Эдмонд Холл — один из немногих музыкантов-негров, добившихся признания в этом джазовом направлении. Холл родился в Новом Орлеане в 1901 году. В 1929 году приехал в Нью-Йорк, где играл в оркестрах Клода Хопкинса и Лакки Миллиндера, а с 1937 года работал с малыми составами — трио и квартетами, — игравшими в стиле диксиленд, который, по словам современников, ему не нравился. На него впервые обратили внимание в середине 40-х годов, когда он со своими группами выступал в кафе «Сесайети». В 1950—1955 годах Холл работал в клубе Кондона, следующие три года — в ансамбле Армстронга «**All-Stars**», а затем с различными диксилендовыми группами. Он умер в 1967 году. Холла считали вторым диксилендовым кларнетистом после Пи Ви Расселла. Он применял резкую атаку и владел самым широким вибрато в концовках фраз, что придавало игре энергичность, отвечающую природе диксиленда. Холл записал много пластинок, в основном с группой Кондона. Лучшие его записи были сделаны фирмой «**Blue Note**», в них представлена игра Холла в сопровождении его группы, которая была

необычна по составу. В нее входили пианист и знаток буги-вуги Мид Лакс Льюис, контрабасист Израэль Кросби и гитарист Чарли Крисчен. В целом игра группы не лишена недостатков, однако Холл вкладывает в исполнение максимум чувства, особенно в пьесах «**Jammin' in Four**» и «**Profoundly Blue**». Его линии не всегда неожиданны, зато хорошо продуманны. Но главное достоинство его игры — в самом звучании его кларнета: мощном, энергичном, с расширенным вибрато в концовках фраз.

Помимо ведущей диксилендовой группы во главе с Кондоном, можно выделить еще две, также оставившие значительное число записей. Первая из них — «**Bobcats**» во главе с Бобом Кросби. Оркестр Кросби специализировался на диксиленде, но иногда из него выделяли небольшую группу, в составе которой в разное время играли превосходные музыканты. Среди них кларнетист Ирвинг Фазола, игравший в сдержанной, плавной манере; саксофонист школы Бада Фримена Эдди Миллер; великолепные пианисты — Джесс Стэйси, Джо Салливен и Боб Зурк, а также несколько первоклассных трубачей, в том числе Маггси Спэниер, Янк Лоусон и Стерлинг Боус. Пожалуй, лучшим из трубачей был Билли Баттерфилд. Он родился в Огайо в 1917 году. С 1937 по 1940 год работал в оркестре Кросби и других биг-бэндах. После второй мировой войны выступал в Нью-Йорке, затем в Смитфилде (штат Вирджиния), где прожил до 60-х годов, занимаясь главным образом преподаванием. Он возобновил исполнительскую деятельность с группой «**World's Greatest Jazz Band**», которая пользовалась финансовой поддержкой одного миллионера — любителя джаза.

Баттерфилд перенял сильную, энергичную манеру Дэвисона и любил использовать резкую атаку с неожиданным прерыванием звука, как, например, в записи пьесы «**Hindustan**» (1939). Играя в составе биг-бэнда, он предпочитал более широкий, свободный стиль. Одно из таких соло звучит в записи «**What's New?**».

Вторую группу возглавлял трубач Маггси Спэниер. Он был знаком со школой Среднего Запада, но испытал влияние не Бейдербека, а Оливера. Группа Спэниера называлась «**Ragtimers**». Она просуществовала всего несколько месяцев, однако успела записать восемь пластинок, вошедших в число лучших образцов диксиленда. В ее состав входили тромбонист Джордж Брунис и кларнетист Род Клесс, игравший в манере Тешемахера — Расселла. Исполнение самого Спэниера отличалось сдержанностью, ограниченностью диапазона звучания, отсутствием каких-либо внешних эффектов. Другие члены группы не были яркими солистами, но их работа в ансамбле великолепна. Играя преимущественно в умеренном темпе, они добивались такой «раскачки», которая восхитила бы самого Оливера.

К концу второй мировой войны в Нью-Йорке насчитывалось три или четыре джазовых клуба, исповедующих традиционный стиль. Ведущие фирмы грамзаписи время от времени выпускали пластинки с композициями диксилендов. И так же, как когда-то ученики средних школ подражали ансамблю «**New Orleans Rhythm Kings**», теперь и студенты копировали новый стиль. Это было уже четвертое поколение музыкантов. Они знали творчество Армстронга и Оливера по записям, но непосредственным примером для них служили диксилендовые ансамбли Кон-

дона, Уотерса и Морфи.

Лишь немногие исполнители этого поколения стали профессионалами, например, саксофонист Боб Уилбер и пианист Дик Уэллстуд. А остальные, будучи представителями среднего класса белых, продолжали играть джаз как любители, и благодаря им диксиленд сохранил свою привлекательность. Среди них есть талантливые музыканты, достигшие высокого технического уровня. В качестве примера можно привести группу «**Grove Street Stompers**», которая с 1963 года один раз в неделю выступает в клубе «Гринвич-Виллидж». Ее возглавляет бизнесмен Билл Данхем, пианист стиля страйд, начавший играть еще в студенческие годы в ансамбле Гарвардского университета.

В настоящее время в США диксиленд нередко принижают, рассматривая его как пустую, отжившую, чисто коммерческую форму джаза, а иногда и вовсе отказывая ему в праве называться джазом. Подобные суждения исходят от людей, не знакомых с историей джазовой музыки. Они в высшей степени необъективны. Диксиленд продолжает традицию подлинного джаза и имеет много достоинств. Но подобно любой устаревающей художественной форме, он уже не оказывает должного эстетического воздействия на современных слушателей. Это не значит, что подлинное произведение искусства со временем утрачивает ценность. Творчество Баха и Диккенса волнует нас и сегодня. Аналогично этому прослушивание лучших пластинок с записями диксиленда 40—50-х годов не менее интересно, как и любых других старых джазовых записей. Что бы вы сказали о композиторе, создающем в наши дни оратории в стиле барокко, или о писателе, пишущем романы в духе «Оливера Твиста»? В искусстве попытки подражать старой манере встречаются довольно часто, но результаты, как правило, не получают признания. Так случилось и с диксилендом.

И все же в этой музыке есть свое обаяние, и было бы несправедливо предавать ее забвению. Диксиленд остается единственной джазовой формой, в рамках которой решена проблема спонтанной импровизации исполнителей. Именно диксиленд обошел ловушку, в которую попадали последующие джазовые стили: ординарная последовательность не связанных между собой соло, расчлененных столь же несвязными рифмами. Соединение в одном ансамбле кларнета, тромбона и трубы, разработанное новоорлеанскими пионерами джаза, само по себе очень перспективно. На мой взгляд, современные исполнители диксиленда недостаточно освоили возможность этой комбинации инструментов. За сорок лет можно было развить ее, а не ограничиваться бесконечным повторением пьес «**Muskrat Ramble**» или «**Tin Roof Blues**» с однотипными брейками в одних и тех же местах. И тем не менее лучшие образцы диксиленда и сейчас сохраняют свою неповторимую свежесть. Не имея многочисленных поклонников в США, традиционный джаз очень популярен в Европе и Азии. Но об этом ниже.

## РОЙ, БИЛЛИ И ЗВЕЗДЫ «УЛИЦЫ СВИНГА»

Люди, не знакомые с Нью-Йорком, представляют его городом небоскребов, хотя небоскребы составляют, вероятно, одну тысячную долю всех городских строений. В действительности самыми типичными зданиями в Нью-Йорке являются так называемые «браунстоуны» — одно-, двухэтажные дома из красно-коричневого камня. Первоначально каждый такой дом предназначался для среднезажиточной семьи. В XIX веке из-за высокой стоимости земли дома строились на узких, вытянутых в длину участках нередко вплотную друг к другу. Жилые помещения занимали верхние этажи «браунстоуна», а вспомогательные, включая кухню, — полуподвал. В конце прошлого века в связи с ростом цен на недвижимость каждый «браунстоун» был разделен на несколько квартир. В 20-е годы, после введения «сухого закона», дельцы смекнули, что полуподвалы этих домов, имеющих парадный вход с улицы и черный со двора, как нельзя лучше подходят для «спикизи» — подпольных питейных заведений. В период «сухого закона» таких заведений было очень много. Одни из них представляли собой кабаки самого низкого пошиба, другие — с мягкой мебелью и скатертями на столах — претендовали на известную элегантность. Владелец одного из «спикизи», бывший контрабандист Джо Хелбок, был приятелем Джимми Дорси и других джазменов. Его заведение «Оникс», открытое в 1927 году на 52-й улице, стало местом встреч музыкантов. Хелбок организовал их регулярные выступления. На 52-й улице работали пианисты Арт Тейтум и Уилли „Лайон“ Смит, группа «**Spirits of Rhythm**», в которую входили гитарист Тедди Банн, певец Лео Уотсон и исполнитель на ударных Вирджил Скроггингс, который вместо ударной установки использовал обыкновенный чемодан. В 1933 году с отменой «сухого закона» «спикизи» стали легальными питейными заведениями. Вскоре на 52-й улице, в квартале между 5-й и 6-й авеню, было открыто с полдюжины клубов, среди которых выделялись «Джимми Райенс», «Оникс» и «Феймоуз дор», где работали высокопрофессиональные джазовые музыканты. Постепенно 52-ю улицу стали называть «улицей свинга».

В этом не было ничего нового. Прежде аналогичный процесс концентрации джаза наблюдался в новоорлеанском Сторивилле, в чикагском районе Саут-Сайд, в ночных клубах Канзас-Сити, в увеселительных заведениях Гарлема. 52-я улица стала еще одним таким центром, который давал музыкантам работу, предоставлял помещения для репетиций. Тут все было рядом. В перерыве между репетициями или выступлениями джазмены могли зайти в соседний клуб и послушать, что играют их коллеги — конкуренты или единомышленники. Эта улица стала своеобразной джазовой Меккой 30-х годов. В то время со стороны могло показаться, что основная линия развития джаза определяется биг-бэндами. Но знатоки джаза уже тогда понимали (а теперь это уже не вызывает никаких сомнений), что самые важные изменения происходили

именно на 52-й улице.

Имел значение даже сам факт, что эти клубы располагались в «браунстоунах». В длинных узких полуподвалах на небольшой эстраде у стены могло разместиться не более пяти-шести музыкантов. Остальное пространство было занято столиками. Все это сделало малые джазовые ансамбли естественной для клуба формой. До этого времени джаз исполнялся главным образом биг-бэндами или ансамблями новоорлеанской школы. Но владельцы клубов понимали, что публику интересуют прежде всего популярные музыканты-исполнители — такие, как певица Билли Холидей или саксофонист Коулмен Хокинс. Стоит ли в таком случае платить двенадцати — пятнадцати музыкантам, если достаточно пригласить известного солиста и скромную ритм-группу? Впрочем, и биг-бэнды иногда играли на 52-й улице. Так, оркестр Каунта Бейси получил известность после выступления в клубе «Феймоуз дор». Само собой получилось, что лучшие исполнители, чьи имена привлекали любителей джаза, стали работать с малыми группами. В результате развился новый тип ансамбля. Он состоял из ритм-группы, включавшей двух — четырех музыкантов и одного — трех исполнителей на духовых инструментах. В наши дни ритм-группу представляют обычно фортепиано, контрабас и ударные. Но во времена расцвета джаза на 52-й улице в ритм-группу могла входить и гитара, часто вместо контрабаса.

Одновременно возникли некоторые новшества в использовании духовых. Популярность саксофона в 30-е годы и особенно влияние Хокинса стимулировали в первую очередь исполнение быстрых последовательностей звуков при передаче сложных гармонических оборотов. Это техническое требование оказалось не под силу тромбонистам, и тромбон постепенно стал утрачивать свою роль в джазе. Менее понятно исчезновение кларнета, ведь на нем можно добиться большей беглости, чем на саксофоне. Возможно, это случилось потому, что по-настоящему научиться играть на кларнете значительно труднее, чем на саксофоне. Короче говоря, саксофон стал ведущим джазовым инструментом, и многие кларнетисты переквалифицировались в саксофонистов.

Сведение джазового оркестра к малой группе вновь поставило на повестку дня проблему формы. Новые составы могли играть лишь простейшие аранжировки, исполнение новоорлеанской музыки стало практически невозможным. Требовалось найти что-то новое, но тогда, к сожалению, об этом мало кто думал. Музыканты целыми вечерами солировали на любимых инструментах, и публику их джаз, казалось, вполне устраивал. Сложилась своя исполнительские штампы. Например, медленная пьеса открывалась восьмитактовым унисонным проведением темы (стэйтментом) и им же пьеса заканчивалась. Появились расхожие «риффовые модели», которые применялись в начале и в конце быстрых композиций. Нередко после восьми тактов фортепианного вступления следовал набор отдельных, не связанных друг с другом сольных импровизаций. Получалась музыкальная мешанина.

Так возник тип джазового состава и характер исполнения, которые существуют и по сей день. Ансамбли боперов 40-х годов и необоперов 50-х, авангардные группы Орнетта Коулмена и Джона Колтрейна, даже нынешние ансамбли, играющие в стиле фьюжн, включают, как правило, от одного до трех духовых инструментов и ритм-группу. Все



солисты исполняют длинные соло, помещая их между аранжированными вступлением и заключением. Среди духовых по-прежнему преобладают трубы и саксофоны. Этот стиль, родившийся на 52-й улице, называют свингом малых оркестров. В то время большинство музыкантов имело опыт игры в биг-бэндах и, следовательно, высокоразвитое чувство свинга, впервые проявившееся в игре Армстронга и Беше.

Специфика малого ансамбля внесла некоторые изменения в ритм-группу, и в частности повлияла на игру исполнителей на ударных. Они уже не могли, как прежде, вовсю использовать малый барабан или том-томы. Теперь они сопровождали игру одного инструмента и поэтому вынуждены были играть более сдержанно. Чтобы ослабить звук, стали использовать на малом барабане щетки, а на педальной тарелке хай-хэт они развивали манеру игры Уолтера Джонсона и Джо Джонса, применяя щетки или палочки. Задавая ритмический рисунок, они в основном придерживались так называемого райд-бита, сущность которого раскрывает следующий нотный пример:



Следует помнить, что два коротких звука исполнялись не совсем так, как показано в примере. Первый звук обычно сильно подчеркивался, а второй почти проглатывался. Неровное исполнение восьмых длительностей вообще характерно для свинга и обнаруживается во фразировке большинства джазменов 30-х годов.

Можно выделить четверых барабанщиков того периода. Это Сид Кэтлетт, Коузи Коул, Джо Джонс и Дейв Таф. Все они работали приблизительно в одной манере.

Трудно рассуждать об исполнителях на ударных и о других участниках ритм-групп, так как здесь очень многое зависит от способности строго держать метр, умело расставляя акценты. Объективную оценку барабанщику или контрабасисту может дать только музыкант, игравший с ним. Исполнители на духовых по-разному судят о музыкантах ритм-группы. Для того чтобы солист мог свободно вести свою мелодическую линию на фоне ритма, необходимо строго выдерживать граунд-бит: ни один звук не может опережать ударную долю такта или отставать от нее. Лучшим барабанщиком в этом отношении был признан Сидней Кэтлетт. Недаром его приглашали работать такие известные музыканты, как Бенни Картер, Флетчер Хендерсон, Луи Армстронг, Бенни Гудмен, Тедди Уилсон и Дюк Эллингтон. Кэтлетт чаще, чем другие барабанщики, играл на малом барабане, используя щетки для ослабления звука. Умело расставляя акценты, он незаметно мог «подтолкнуть» в хорусе солиста. В записи «**Esquire Blues**» можно услышать, как он использует для этого удары по ободку барабана.

Не менее интересными исполнителями были и другие барабанщики. Коузи Коул в 1930 году выступал с Мортонем, а позднее с Гудменом, Армстронгом, Тигарденом и Картером. Джо Джонс получил известность как лидер замечательной ритм-группы в оркестре Каунта Бейси, но он играл и с такими звездами джаза, как Холидей и Эллингтон. Дейв

Таф (он был белый) начинал свою карьеру в группе «**Austin High**» в Чикаго, затем работал с Редом Николсом, а в период эры свинга — с Томми Дорси, Банни Беригеном, Бенни Гудменом и Арти Шоу, выступал со многими малыми ансамблями, в том числе с группой Кондона. Более всего он известен как барабанщик в ансамбле Вуди Германа. Все эти музыканты утвердили в джазе свинговый размер 4/4, который стал основой исполнения как для биг-бэндов, так и для малых свинговых ансамблей.

Хотя небольшие свинговые составы со временем заняли ведущее место в джазе, в 30-е годы на 52-й улице они еще были редкостью. В то время основную роль там играли диксилендовый ансамбли. В начале 40-х годов стали выступать и первые боперы. Можно с уверенностью сказать, что почти каждый джазовый музыкант, родившийся между 1900 и 1925 годами, в тот или иной момент своей карьеры играл на 52-й улице. В этой связи имело место смешение различных исполнительских стилей. С конца 30-х годов до конца 50-х малые ансамбли со всеми присущими им стилевыми чертами постепенно вытесняли все остальные разновидности джаза.

С точки зрения формы это было шагом назад. Прежде на первый план выходили структурные факторы, архитектура композиции в целом, и уровень игры отдельных исполнителей не имел решающего значения. В малых же свинговых группах, утвердившихся на 52-й улице, посредственная игра хотя бы одного солиста сводила на нет усилия всех.

Игру этих ансамблей мы знаем только по грамзаписям, но они не могут дать полного представления о том, какой джаз звучал в клубах на 52-й улице. Практика подбора музыкантов специально для звукозаписи существовала еще в 20-е годы. Ансамбли Армстронга «**Hot Five**» и «**Hot Seven**» никогда не существовали вне студии. Группы Мортон также перформировывались для записи. Но основная масса коллективов 20-х годов записывалась в том же составе, в каком выступала в клубах и танцзалах. С появлением «улицы свинга» все изменилось. Одни музыканты постоянно работали в биг-бэндах, другие составляли небольшие группы — так называемые комбо. И лишь очень немногие малые свинговые ансамбли существовали как постоянные коллективы.

Часть джазового репертуара 52-й улицы была записана крупными фирмами грамзаписи с привлечением известных исполнителей из больших оркестров. Но подавляющее большинство записей сделано небольшими компаниями, такими, как «**Savoy**», «**Signature**», «**Jump**», «**Dial**», «**Joe Davis**» и другими, нередко при содействии любителей джаза, горящих желанием выпустить пластинки с записями своих кумиров. Благодаря этим записям до нас дошел джаз 30-х годов. Ансамбли часто составлялись из наиболее популярных музыкантов, которые не всегда работали вместе. Ведущими солистами были прежде всего саксофонисты Лестер Янг, Колмен Хокинс, Чу Берри, Бен Уэбстер и некоторые молодые джазмены. С ними соперничало несколько трубачей, прошедших школу в больших оркестрах, — к началу 40-х годов они стали создавать собственные группы. После того как саксофонисты утвердили в джазе динамичный, технически сложный стиль, трубачи (как и тромбонисты) вынуждены были отступить перед новыми требованиями, часто непосильными для них. Тогда они стали разрабатывать чистый, простой стиль, который основывал-

ся на традиционной системе игры на трубе. Лучшими среди трубачей были Фрэнки Ньютон, работавший прежде с Чарли Джонсоном и Тедди Хиллом; Орен „Хот Липс“ Пэйдж, выступавший с Моутеном и Бейси; Билли Баттерфилд, игравший с Чарли Джонсоном, Лакки Миллиндером, Бенни Картером и Тедди Хиллом; Джо Томас, работавший с Хендерсоном и Кэллоуэем; Чарли Шейверс, игравший в оркестре Миллиндера и Томми Дорси. Игра в биг-бэнде требовала от трубача силы и яркости звучания — иногда в ущерб нежности и задушевности.

Один из них — Джо Томас — играл в своей изящной манере, передававшей тончайшие мелодические нюансы. Казалось, он станет одним из ведущих джазовых музыкантов. Томас родился в 1909 году в Миссури. Играл в оркестрах Флетчера Хендерсона и Бенни Картера. К началу 40-х годов слыл в Нью-Йорке одним из лучших трубачей. Записывался на пластинки вместе с Хокинсом, Тигарденом, Тейтумом. Работал в биг-бэндах таких известных руководителей, как Джеймс П. Джонсон, Фэтс Уоллер, Тедди Уилсон и Эдди Кондон.

Исполнительский стиль Томаса отмечен простотой и прозрачностью звукового рисунка. Как и Бейдербек, Томас отдавал предпочтение мелодической линии. Он ведет ее ярко, но сдержанно и обычно чередует быстрые изящные фразы в нижнем или среднем регистре с более протяженными звуками в верхнем регистре, но никогда не заходит слишком высоко. Подобно лучшим джазовым музыкантам, он мог в минуту вдохновения сыграть хорус, части которого слагались в законченное произведение. Превосходный образец творчества Томаса — запись **«Stompin' at Savoy»**. Она была сделана с группой, в которую входили Арт Тейтум и Эдмонд Холл. В этой композиции Томас играет очень выразительный сольный хорус. Мелодическая линия плавно поднимается и опускается, изящные, нежные фразы в нижнем регистре перемежаются более напряженными фразами в верхнем. Он начинает хорус несколько необычно — с опережением на целый такт, но дальше соло развивается в соответствии с основной фразировкой.

К сожалению, в этот наиболее плодотворный период Томас редко записывался на пластинки. В послевоенные годы он работал на периферии джаза и был почти забыт.

Однако ведущим джазовым трубачом в 30-х и в начале 40-х годов был Рой Элдридж — талантливый музыкант, человек с сильным, необузданным характером. Только он один сумел подняться до уровня технических требований, внесенных в джаз саксофонистами. Элдридж оказал влияние на все последующие поколения трубачей, особенно на Диззи Гиллеспи, который в начале своего творческого пути открыто подражал ему.

Элдридж родился в 1911 году в Питтсбурге. Он был самоучкой и читать ноты научился поздно, когда стал выступать как профессионал. На него оказал влияние Армстронг, но еще больше — Ред Аллен, обладавший зажигательным стилем игры, и позднее Рекс Стюарт. Но все же образцом для Элдриджа стали не трубачи, а саксофонисты, особенно Хокинс и Картер. Он специально выучил пьесу Хокинса **«Stampede»**, которую играл оркестр Хендерсона. Элдридж взял за основу принцип исполнения на саксофоне, но ему понадобилось немало времени, чтобы овладеть им. «Я тогда был совсем мальчишка, — говорил о себе Элдридж, — и мог играть очень быстро, но сказать мне было нечего». Тем не менее в середи-

не 30-х годов Эддридж в техническом отношении не имел себе равных среди трубачей. Он солировал в лучших ансамблях Гарлема, которыми руководили Чарли Джонсон, Тедди Хилл, Уильям МакКинни, Флетчер Хендерсон. Эддриджа приглашали солистом в свои оркестры сначала Джин Крупа, а затем Арти Шоу. Но Эддридж не мог вынести унижений, которым он подвергался как негр — хотя он часто играл вместе с белыми в танцзалах для белых. В интервью журналу «Даун Бит» он рассказывал: «Приезжаем мы [музыканты оркестра Крупы] в один из городов. Все устроились в гостинице, а мне нельзя было там жить. Было сказано, что для меня забронирован номер в другом отеле. Я поехал туда, но администратор, увидев меня, заявил, что недавно прибыл какой-то важный господин и занял мою комнату... Однажды, когда я работал с Арти Шоу, я пришел в танцзал, где мы должны были играть, но мне не дали даже войти, и билетер закричал: «Ты что, не видишь, здесь танцы для белых!». Потом все же разобрались и пустили... Я играл, и слезы текли по моему лицу... Арти заставил того парня извиниться и даже добился его увольнения, но мне от этого легче не стало. Так уж повелось: пока ты на сцене, ты велик, но стоит сойти с нее — и ты никто. Такое не возместить ни славой, ни деньгами — ничем».

Это, несомненно, послужило одной из причин того, что с 1938 года Эддридж стал играть главным образом в малых свинговых ансамблях. Эддриджем записано огромное количество пластинок, и, с кем бы он ни играл, его исполнение всегда легко узнать: саксофонный стиль постоянно присутствует в его манере. Он использует множество нисходящих фигур, состоящих из пар восьмых, акцентируя первый звук в каждой паре (в соответствии с манерой Хокинса), а также несколько «огрубляет» тон (к чему постоянно прибегали Хокинс, Берри и Уэбстер) и усиливает громкость. Во всем остальном звучание его трубы полностью соответствует представлению о звучании медных духовых. У него чистая и энергичная атака, он любит резко обрывать звук. В других случаях он применяет в концовках фраз вибрато, которое в пьесах умеренного темпа порой становится настолько широким, что возникает эффект «дрожания». Недостатком его игры была некоторая фрагментарность фразировки, со множеством вариантов, не всегда согласованных между собой.

Все эти качества обнаруживаются в записи известной композиции «**Marry Had a Little Lamb**», сделанной Эддриджем с малой группой Тедди Уилсона (1936). К сожалению, вступление и последующие эпизоды пьесы обособлены, отчего структура кажется разорванной.

Однако, приобретя опыт, Эддридж научился более строго контролировать исполнение. В 1938 году он записал с Чу Берри композицию «**46 West 52nd Street**», основанную на мелодии «**Sweet Georgia Brown**» (ссылка на которую отсутствует, вероятно, по требованию фирмы грамзаписи, не желавшей платить авторский гонорар композитору). Исполнение Роя изобилует типично саксофонными мелодическими фигурами: длинными цепочками восьмых и частыми хроматическими пассажами. В композиции «**I Can't Believe That You're in Love with Me**», записанной в 1940 году с Хокинсом, Картером и Кэтлеттом, Эддридж показывает четкую, упорядоченную концепцию игры. Это пора расцвета в его творчестве. Он использует весь технический арсенал, доступный трубе. Первый и второй его хорусы связаны ясной музыкальной логикой.

В середине 40-х годов, с возникновением стиля боп, Эддридж при всем его таланте вдруг оказался в тени. Еще несколько лет он пытался выступать, но без особого успеха. В начале 50-х годов, будучи на грани нервного срыва, Эддридж уехал в Европу. Позже он вновь стал записываться на пластинки, а в 70-е годы он работал главным образом в клубе «Джимми Райенс», солируя в диксилендовом ансамбле, игравшем перед любителями традиционной музыки.

Одно можно сказать с уверенностью: в джазе редко приемлют старейшин. Если музыкант исчерпал себя, то ему трудно рассчитывать на успех. По отношению к Эддриджу это несправедливо, но других примеров множество. Когда свинговые исполнители властвовали на джазовой сцене, Оливер и Мортон умирали в нищете.

Еще один музыкант пользовался в 30-е годы значительным влиянием. Это саксофонист Бенни Картер. Он также играл на кларнете, трубе, реже на фортепиано и тромбоне, а в молодости даже немного пел. Некоторые считали его равным Джонни Ходжесу, но сегодня мы знаем, что Картер не был столь сильным импровизатором, как Ходжес.

Бенни Картер родился в 1907 году в Нью-Йорке. Как и большинство музыкантов из больших городов Северо-Востока, он не соприкасался с негритянской музыкальной традицией. Мать и сестра с детских лет учили его игре на фортепиано, но в основном он был самоучкой. В конце 20-х — начале 30-х годов Картер работал со многими ведущими руководителями оркестров: Флетчером Хендерсоном, Чарли Джонсоном, Уильямом МакКинни, Дюком Эллингтоном. Одновременно он осваивал принципы аранжировки.

В 1930 году Картер возглавил группу «**Chocolate Dandies**», выделенную для звукозаписи из оркестра Хендерсона. Он играл на альт-саксофоне, кларнете, выступал как певец. Его аранжировки тривиальны, но блестящие соло Коулмена Хокинса и Джимми Харрисона были высоко оценены музыкантами. В 1933 году английский композитор и музыковед Спайк Хьюз предложил Картеру организовать группу для записи нескольких его композиций, написанных под влиянием Эллингтона. Почти три года Картер находился в Европе. Вернувшись, он организовал свой биг-бэнд, музыкальный уровень которого был довольно высок, однако в финансовом отношении он себя не оправдывал. С середины 40-х годов он жил в Голливуде, писал музыку для кино и телевидения и периодически выступал до конца 70-х годов.

Как и многие саксофонисты, Картер в начале своего пути испытал влияние Фрэнки Трамбауэра. Ранние записи Картера выделяются чистотой тона, склонностью к плавным мелодическим линиям. Однако порой свойственная его характеру сдержанность, проявляясь в игре, превращается в монотонность. Среди записей Картера, сделанных с группой «**Chocolate Dandies**», особенно выделяется пьеса «**Bugle Call Rag**», где он играет великолепное соло в стиле Ходжеса. Можно также упомянуть его соло в композиции «**Crazy Rhythm**», сыгранной в Париже с гитаристом Жан-го Рейнхардтом и Коулменом Хокинсом. Но, пожалуй, самая лучшая его запись — это «**I Can't Believe That You're in Love with Me**», где вместе с Картером играют Хокинс и Эддридж. В своем сольном хорусе Картер ведет необычную, волнообразную мелодическую фигуру в ускоренном вдвое темпе относительно граунд-бита. Картер тяготеет к орнаментике, к фи-

лигранной отделке мелодической линии. В некоторых записях — «**Dinah**» и «**My Buddy**» — отражено его исполнение на трубе, отличающееся простотой и непосредственностью. Картер-трубач записывался с ансамблем Лайонела Хэмптона.

И все же ведущим исполнителем эры свинга был не музыкант-инструменталист, а певица Билли Холидей. Эта женщина была не только джазовой звездой и кумиром публики — она воплощала великую надежду и была символом угнетенного негритянского населения Америки.

Если оставить в стороне исполнителей блюзов, то окажется, что джазовых певцов очень мало. Это странно: ведь пение лежит в основе значительной части африканской музыки, духовной музыки европейцев и американских негров, а также многоликой новейшей популярной музыки. Из джазовых инструменталистов, пожалуй, только Армстронгу, Уоллеру, Тигардену и некоторым другим удалось передать в вокале ощущение джаза. Певец-женщин было совсем немного. Одной из лучших была белая певица Милдред Бэйли — вместе со своим мужем Редом Норво она выступала в составе оркестра Пола Уайтмена. Ее первые пластинки появились раньше записей Холидей и, возможно, оказали на нее некоторое влияние. Можно также назвать англичанок Клео Лэйн, Кармен МакРей и Энни Росс, а из ныне живущих американок, разумеется, Эллу Фитцджеральд. Обычно певицы получали известность, выступая с биг-бэндами: Ли Уайли и Пегги Ли — с оркестром Бенни Гудмена; Анита О'Дей, Джун Кристи и Крис Коннор — с оркестром Стена Кентона; Максин Салливан — с оркестром Джона Кирби; Эллен Хьюмс — с оркестром Каунта Бейси. Однако подлинный джаз составлял незначительную долю их репертуара. Одна из трудностей заключалась в том, что джазовый вокалист в большей степени, нежели инструменталист, зависит от мелодии. Он должен воспроизводить мотив, чтобы сохранить целостность текста. Если мелодическая линия скована, вдохнуть в нее жизнь почти невозможно. И только Билли Холидей удалось решить эту проблему.

Точная дата ее рождения неизвестна. Предположительно она родилась в 1912 году. Ее отец во время первой мировой войны сильно отравился газом на поле боя и вынужден был расстаться с мечтой стать трубачом.

Он работал как гитарист в оркестрах МакКинни и Хендерсона. Ее мать, Сейди Фегин, на четверть ирландка, уехала в поисках работы в Нью-Йорк, оставив маленькую Билли на попечение родственников. В 1927 году мать взяла дочку к себе, а через три года Билли стала петь в одном из маленьких бруклинских клубов. Однажды, как она рассказывает, им с матерью грозило выселение из квартиры. В надежде найти работу Билли отправилась на 132-ю улицу Гарлема, где находилось несколько небольших клубов. Владельцу одного из них, Джерри Престону, она сказала, что умеет танцевать. Однако танцевала она плохо. Тогда пианист, пожалев ее, спросил, может ли она что-нибудь спеть. Билли исполнила популярные в то время песни «**Trav'lin' All Alone**» и «**Body and Soul**». Посетители сидели как замороженные. Триумф был полный, и Билли сразу же получила свои первые заработанные деньги.

Трудно сказать, правдива ли эта история. Во всяком случае, с той поры Билли начала работать в клубах на 132-й улице. Там в 1933 году ее и нашел вездесущий «открыватель талантов» Джон Хэммонд. Холидей сделала свои первые записи с только что организованным оркестром Бен-

ни Гудмена, заключила контракт с менеджером Джо Глейзером. Ее стали приглашать на выступления в престижные залы, например в «Аполло» — перворазрядный кинотеатр в Гарлеме. Тогда же Хэммонд решил организовать выступление Билли с малыми ансамблями во главе с Тедди Уилсоном, которые делали записи для музыкальных автоматов. Первая такая запись была сделана в 1938 году, а затем в течение шести лет она записала более сорока пластинок. Холидей работала практически со всеми ведущими джазменами. Среди них Бенни Гудмен, Лестер Янг, Бен Уэбстер, Рой Элдридж, Бак Клейтон, Джонни Ходжес, Гарри Карни, Бенни Мортон — этот список можно продолжать до бесконечности. Ее записи представляют собой замечательные образцы джазового пения.

Билли Холидей была очень талантлива. Однако ее профессиональная жизнь складывалась непросто. Страстная натура, она была подвержена влиянию момента; на ее настроение не всегда благотворно влияли друзья и почитатели. Она выступала в различных клубах Нью-Йорка, в том числе в клубе «Оникс» на 52-й улице, выезжала на гастроли в другие города Америки. В марте по настоянию Хэммонда она пришла в оркестр Каунта Бейси, тогда еще находившийся в стадии становления. Но их сотрудничество не состоялось. Если Билли была не в духе, она выступала плохо, часто опаздывала, а то и вовсе не являлась на работу. Через год она рассталась с оркестром Бейси.

К тому времени Билли уже добилась известности и была тут же принята в оркестр Арти Шоу. Музыканты и сам Шоу старались поддержать Билли, однако во время концертов то и дело возникали конфликты на расовой почве. В результате Билли покинула оркестр. На помощь вновь пришел Хэммонд. Он познакомил Билли с Барни Джозефсоном, владельцем кафе «Сесайети», и тот предложил ей работу.

Надо сказать, что Джозефсон играл значительную роль в джазе того времени. Бывший приказчик обувного магазина в Нью-Джерси, он, накопив денег, решил открыть ночной клуб, который, по его замыслу, должен был стать внерасовым — как для музыкантов, так и для посетителей. Ведь до конца 30-х годов в США почти не было клубов, где принимали бы негров, даже если там выступали негритянские музыканты. Джозефсон рискнул преодолеть этот барьер. Хэммонд направлял его в выборе музыкантов, и вскоре новый клуб в Гринвич-Виллидж завоевал популярность.

Однако установки Джозефсона устраивали далеко не всех. Когда в конце 40-х годов началась «холодная война», некоторые реакционно настроенные журналисты стали нападать на него, обвиняя в сотрудничестве с левыми силами. Джозефсон стал терять клиентуру и в 1950 году был вынужден закрыть клуб.

Вряд ли где-нибудь еще Билли Холидей нашла бы такую публику, как в кафе «Сесайети». Для артистки ее склада это было идеальное место работы. Сюда приходили не только музыканты и знатоки джаза, но и люди, готовые выразить сочувствие талантливой негритянской певице, испытывающей страдания и унижения из-за цвета кожи. Некоторые из завсегда-таев кафе имели связи и влияние. Они стали покровительствовать ей. И Билли Холидей стала звездой. Правда, не такой крупной, как Фрэнк Синатра или Бинг Кросби, но тем не менее известной всей стране. Именно тогда Билли впервые исполнила песню, которая в дальнейшем всегда ас-

социровалась с ее именем. Это была песня на стихи поэта Льюиса Аллена, называлась она «**Strange Fruit**» («Странный плод»). Странным автор называл «черный плод, свисающий с черного дерева». Песня получилась грустной. Медленный, полный драматизма речитатив Билли еще более усиливал настроение безысходности. Песня никого не оставляла равнодушным, и публика всякий раз требовала ее повторения. Этот успех побудил Билли отказаться от блюзов и легких мелодий. Она стала отдавать предпочтение печальным лирическим песням о неразделенной любви, таким, как «**Lover Man**» и «**Gloomy Sunday**». Изменив манеру пения, Билли еще больше стала нравиться публике. Однако, сделав упор на текст, певица утратила многое из того, что относилось к джазовой фразировке и что прежде делало ее кумиром поклонников джаза.

Творческая переориентация Билли объясняется не только складом ее психики, но и неудачно сложившейся личной жизнью. Она была очень одинока. Среди коллег, кроме Лестера Янга, у нее, пожалуй, не было бескорыстных друзей, готовых поддержать, помочь. Не было и любви. Билли никогда не была избалована вниманием мужчин, но по мере того, как росла ее слава и увеличивались гонорары, вокруг нее стала вертеться толпа постоянных поклонников — в основном разных проходимцев и наркоманов, надеявшихся легко пожить за ее счет. Билли никогда не зарабатывала миллионы, однако имя большой певицы и звезды приносило ей довольно значительные суммы, иногда несколько десятков тысяч долларов в год. Но в ее финансовых делах царил полный хаос.

В начале 50-х годов из-за употребления наркотиков здоровье Билли резко ухудшилось, ей стало трудно петь, голос резко ослаб. И все же время от времени она выступала и даже записывалась на пластинки. Будучи не в силах избавиться от страсти к наркотикам, Билли пыталась заглушить ее алкоголем, но это лишь ухудшило ее состояние. Конец приближался с неотвратимой быстротой. В мае 1959 года после сердечного приступа она попала в больницу. Ей оставалось жить около двух недель. Билли скончалась 17 июня 1959 года.

Билли Холидей всегда страдала от неуверенности в себе. И в этом нет ничего удивительного. Отец бросил семью, когда Билли была еще совсем маленькой. Уезжая в Нью-Йорк, мать оставила дочь на попечение родственников, которые не очень баловали ее. Билли чувствовала себя обделенной и отверженной, и в ней развилось чувство жалости к самой себе, обострилась мнительность. На любое действительное или кажущееся проявление невнимания к себе Билли отвечала истерикой. Возможно, склад ее души и породил ту трогательную нежность, которая пронизывает лучшие образцы ее творчества. Ведь в основном она пела о любви — утраченной и обретенной.

Билли удалось разгадать тайну джазового пения. Она поняла важность отрыва мелодической линии от ударных долей такта. Она не скрывала, что училась петь, слушая пластинки Армстронга и Бесси Смит. Билли рассказывала: «Когда я пою, я стараюсь импровизировать, как Лес Янг, Луи Армстронг и другие любимые мною музыканты».

Хотя известные исполнители блюзов, например Рашинг или Тернер, в своем пении также не придерживались сильных долей в такте, Билли в отличие от них интуитивно сознавала, что форма и содержание должны быть неразрывно связаны друг с другом даже в простой эстрадной песне.



Билли исполняла множество популярных песен, которыми так богаты 20—30-е годы: «**The Way You Look Tonight**», «**Body and Soul**», «**These Foolish Things**», «**The Man I Love**», «**Time on My Hands**», «**I've Got My Love to Keep Me Warm**», «**Night and Day**», «**I Hear Music**» и многие другие.

Большинство эстрадных и джазовых певцов стараются восполнить банальность темы различными техническими приемами: задержкой дыхания, мелодическими украшениями, «многозначительными» драматическими паузами и т. п. Но такие ухищрения мало помогают. Билли знала это и сводила формальный элемент к минимуму, чтобы придать больший вес мелодической линии.

Как и у других выдающихся музыкантов, у Билли трудно выделить какую-нибудь одну работу. Не думаю, что таковой является песня «**Got Bless the Child**», хотя она очень нравилась слушателям, а ее сентиментальный текст был придуман самой Билли. Мне больше по душе такие записи, как «**Them There Eyes**», «**Did I Remember?**», «**No Regrets**», «**Easy to Love**» или «**Fine and Mellow**». Билли не была исполнительницей блюзов и не обладала таким голосом, как Ма Рэйни или Бесси Смит. Тем не менее она не уступает им во владении блюзовыми тонами, а во фразировке, пожалуй, даже превосходит их.

Блюз «**Fine and Mellow**», как и многие другие, повествует о неразделенной любви. Билли строит песню, широко используя „блюзовую" III ступень и нижнюю по отношению к ней II ступень. Большинство фраз начинается с „блюзовой" III ступени, переходит вниз ко II ступени и затем разрешается тоникой или нижней квинтой. Это классическая блюзовая форма. Но Билли особо подчеркивает диссонанс „блюзовой" терции и секунды, и это очень выразительно передает печаль, заложенную в тексте. Неплохая эстрадная певица Дайана Росс поет эту песню в художественном фильме, посвященном жизни Билли Холидей. Но Росс упускает из виду главное: этот блюз должен звучать не как выигрышный эстрадный номер, а как исповедь. Именно так пела его Билли. Билли умела донести до слушателя глубину переживания, и, когда она поет: «**My man don't love me...**», ей веришь безраздельно. Способность Билли Холидей передать подлинное чувство ставит ее в один ряд с лучшими джазовыми музыкантами Америки.

## ДЖАЗ ПЕРЕСЕКАЕТ АТЛАНТИКУ

Отношение европейцев к джазу предопределено двумя мифами. К ним настолько привыкли, что они воспринимаются как нечто само собой разумеющееся. Первый миф состоит в том, что в Западной Европе якобы не существует расовых предрассудков. Действительно, европейские любители джаза временами осыпали почестями приезжих негритянских музыкантов. Но всякий, кто знаком с положением арабов в трущобах Бельвиля в Париже или с жизнью пакистанцев в Лондоне, согласится, что расовая нетерпимость — явление не только американское. Луи Армстронг во время первой поездки в Лондон не сразу смог найти себе номер в отеле, его отказывались обслуживать в ресторане.

Второй миф утверждает, что европейцы более восприимчивы к джазу. Именно они, как выразился критик Бенни Грин, должны разъяснить американцам достоинства их собственной музыки. Действительно, европейцы раньше американцев начали серьезно изучать джаз, и часто делали это лучше, чем их коллеги за океаном. Дело в том, что европейцы рассматривают джаз как серьезный вид музыкального искусства, располагающий специфической аудиторией, как, например, балет. В противоположность этому в США относятся к джазу столь же привычно, как к беллетристике. Любой мало-мальски образованный американец знает имя Хемингуэя и иногда что-то читает. Точно так же ему известно, кто такой Армстронг, и время от времени он идет слушать джаз.

И все же в Европе и некоторых странах Азии, особенно в Японии, джаз имеет свою аудиторию, любителей и знатоков. А европейские джазовые исполнители внесли значительный вклад в развитие этой музыки.

История джаза в Европе начинается на десять лет позже, чем в Америке. Записи регтаймов появились здесь около 1905 года. А первые нотные издания, по свидетельству английского пианиста Вика Филмера, стали продаваться в Лондоне в 1910 году. Сам Филмер играл регтаймы на частных музыкальных вечерах, а с 1913 года начал выступать в парижских кабаре. Но интерес к новой музыке рос медленно. И так продолжалось до тех пор, пока в Европе не появились американские музыканты.

Первые негритянские исполнители прибыли в Европу в составе военных оркестров, сопровождавших американские экспедиционные войска во время первой мировой войны. К джазу эти оркестры не имели отношения. Они лишь включали в свой репертуар несколько пьес в стиле регтайм.

В 1917—1925 годах в Европе, главным образом в Париже, выступал негритянский ансамбль Луиса Митчелла «**Jazz Kings**». Но и он, по сути дела, не являлся джазовым коллективом, хотя есть свидетельства, что с ним иногда выступал Сидней Беше, находившийся в Европе в составе другого американского оркестра — «**Southern Syncopated Orchestra**» под руководством Уилла Мариона Кука. 15 ноября 1919 года знаменитый дирижер Эрнест Ансерме, гастролировавший в то время в Лондоне с оркестром русского балета, услышал ансамбль Кука и написал восторжен-

ный отзыв об игре Беше. Все эти ансамбли исполняли в основном танцевальную музыку в духе регтайма. Позже, в 20—30-е годы негритянские руководители оркестров Нобл Сиссл и Сэм Вудинг часто привозили в Европу различные группы, куда входили такие известные джазовые солисты, как Томми Лэдниер, Бастер Бэйли, Джус Уилсон, Юджин Седрик и другие. Но и они играли в основном танцевальную музыку.

И все же новая музыка джазового характера, рождавшаяся в 20-е годы, постепенно завоевывала внимание европейской аудитории. Европейские танцевальные оркестры старались придать исполняемой музыке «американский» оттенок, все чаще включали в свои составы ударные, банджо, а иногда и саксофоны. Спрос на американские пластинки постоянно возрастал. На европейский рынок поставлялся тот же ассортимент, который предпочитали белые американцы. Это записи Бейдербека, Голдкетта, Реда Николса, оркестра «**Casa Loma**», ансамблей в духе «**Original Dixieland Jazz Band**», Бена Поллака и группы «**Whoopee Makers**» с участием Гудмена, Тигардена и других. Гастролировавшие в Европе ансамбли состояли в основном из белых исполнителей, так как считалось, что блюзы и стомпы негритянских групп могут интересовать только негритянскую публику. Первым значительным американским джазовым коллективом, приехавшим в Европу в 1919 году, стал «**Original Dixieland Jazz Band**». За ним последовали другие белые группы.

В результате стиль европейских джазовых музыкантов начал формироваться под воздействием творчества белых американских джазменов, и в первую очередь Бейдербека. Первые значительные европейские трубачи — француз Филипп Брюн и англичанин Нэт Гонелла — считали себя его учениками. Большим авторитетом в Европе пользовался Банни Бериген. Его влияние испытали Томми МакКуатер, завоевавший славу ведущего английского трубача 30-х годов, и незаслуженно забытый французский трубач Эме Барелли. Творчество европейских тромбонистов во многом определял Джек Тигарден. В отношении английских саксофонистов Дона Бэрриго, Бадди Федерстонхо и Рега Дэйра подобную роль сыграли Бад Фримен и Коулмен Хокинс. Образцами для известных европейских биг-бэндов, таких, как французский «**Gregoriens**» Грегора и оркестр Рея Вентуры, служили в большей степени оркестр Голдкетта и оркестр «**Casa Loma**», нежели биг-бэнд Флетчера Хендерсона.

Несмотря на давний и пристальный интерес европейских интеллектуалов к негритянскому искусству, европейский джаз строился по моделям, представленным в творчестве только белых музыкантов. О настоящем джазе у европейских музыкантов было смутное представление. Конечно, они слышали что-то о существовании Мортон и Оливера, но не имели четкого понятия об их музыке, которую приезжие американцы считали устаревшей.

И все же к концу 20-х годов европейцы были уже достаточно знакомы с джазом, чтобы попытаться испробовать в нем свои силы. В Англии первым это сделал филиппинец Фред Элизальде, живший некоторое время в США. Он пригласил трех белых американских исполнителей — трубача Челси Коули, саксофонистов Бобби Дэвиса и Адриана Роллини, а также местную ритм-группу, и в 1928 году этот ансамбль, созданный по образцу группы Реда Николса, начал выступать в отеле «Савой». Во Франции первенство принадлежало Лео Вошану (он провел много лет в Голливуде,

где писал музыку для кинофильмов под псевдонимом Лео Арно), Филиппу Брюну и саксофонисту Андре Экьяну. А в 1932 году в Париже был открыт «Хот Клуб де Франс», президентом которого стал Юг Панасье. Это событие имело важнейшее значение в истории европейского джаза.

Несмотря на громкое имя, клуб состоял поначалу из нескольких студентов. Однако он пробудил интерес публики к джазу. Вскоре Панасье решил организовать серию концертов. На первом из них, в феврале 1933 года, выступила группа малоизвестных американских негров, живших в Париже. Вскоре в клубе появились и французские музыканты — бывший пианист, а затем скрипач Стефан Граппелли и гитарист-цыган Джанго Рейнхардт. Они работали в оркестре Луи Воля, игравшем танцевальную музыку в парижском отеле «Кларидж». Однако в перерывах между выступлениями Рейнхардт любил поиграть джаз «для себя». Ему подыгрывал Граппелли, а иногда Воля, затем к ним прибавились гитаристы — Джозеф Рейнхардт, младший брат Джанго, и Роже Шапю, которого вскоре заменил двоюродный брат Джанго, Эжен Ве. Их концерт ознаменовал рождение джазового квинтета при «Хот Клуб де Франс», первой неамериканской группы, способной конкурировать с американцами. До конца 30-х годов все самые значительные явления в европейском джазе были связаны с этим ансамблем.

Однако квинтет выступал нерегулярно. Исполнители, входившие в его состав, зарабатывали на жизнь, играя обычную популярную музыку в клубах и отелях. Подобная ситуация сложилась и в Англии. Лишь один английский музыкант — Нэт Гонелла — добился относительно широкой известности благодаря джазу. На выпущенных в сентябре 1932 года пластинках «**I Can't Believe That You are in Love with Me**» и «**I Heard**» он исполняет два соло в манере Бейдербека. Незадолго до этого в лондонском «Палладиуме» выступал Армстронг, и, видимо, под его влиянием Гонелла стал менять свой стиль. Записанная им в ноябре того же года пьеса «**When You're Smiling**» звучит уже по-армстронговски. А его заключительное соло в композиции «**Rockin' Chair**» представляет собой удивительный пример смешения стилей: в первых шестнадцати тактах воспроизведена манера Бейдербека, потом характер исполнения трансформируется, и в конце пьесы использованы фигуры, словно взятые из соло Армстронга. Английские критики не раз упрекали Гонеллу за подражательство. И все же в начале 30-х годов это был один из лучших джазовых музыкантов Европы.

Если Гонелла заслужил признание широкой публики, то двое других исполнителей пользовались уважением только среди профессионалов: это тромбонист Джордж Чисхолм и трубач Томми МакКуатер, которых называли «неистовыми шотландцами». Чисхолм отчасти подражал грубоватому «каркающему» звучанию Тигардена и иногда применял типичные для последнего мелодические фигуры. Но в целом его исполнению свойственна непосредственность, простота и сила. Главное же достоинство Чисхолма состояло в том, что он, как никто другой из английских музыкантов, понимал необходимость отрыва фразировки от граунд-бита. МакКуатер вначале подражал Беригену, но к 40-м годам выработал более гладкий стиль, напоминающий манеру Билли Баттерфилда. Он обнаруживает яркий мелодический дар, однако его работу несколько портит излишне частое подчеркивание сильных долей такта.

И еще один музыкант оказал влияние на развитие английского джаза. Выпускник Кембриджа Спайк Хьюз был, как мы уже отмечали, поклонником Эллингтона и имел специальную подготовку в области классической композиции. Он получил известность в начале 30-х годов, когда организовал ряд ансамблей для звукозаписи. Лучшие записи Хьюза были сделаны в 1933 году в Нью-Йорке, куда он приехал, чтобы непосредственно познакомиться с американским джазом. С группой Бенни Картера при участии солистов Реда Аллена, Коулмена Хокинса и Чу Берри он выпустил шесть пластинок. Это были главным образом его собственные сочинения, в которых явственно ощущается влияние Эллингтона. В гармоническом отношении они интересны для своего времени и, возможно, оказали на джаз более значительное воздействие, чем это принято считать.

Хотя Англия и Франция (а точнее, Лондон и Париж) являлись главными центрами европейского джаза, некоторая джазовая активность наблюдалась и в других странах. В 1926 году в Швеции шестеро музыкантов во главе с Фольком Андерссоном, скрипачом, игравшим в стиле Джо Венути, создали группу «**Paramount Orchestra**». В летнее время они выступали на пароходах, а зимой работали в ночном клубе «Сфинкс» в Стокгольме, «подмешивая» немного джаза в свой обычный танцевальный репертуар. Позднее получил известность трубач Госта Турнер, который в 40-е годы начал играть диксиленд в манере, свойственной группам Кондона.

В Дании ведущим джазовым исполнителем был скрипач Свенд Асмуссен. В конце 30-х годов он вместе с гитаристом Ульриком Нейманном организовал группу по образцу Джо Венути и гитариста Эдди Ланга. На мой взгляд, если нужно было бы выделить только одно, но наиболее сильное влияние, сказавшееся на развитии европейского джаза в 20—30-х годах, то в первую очередь следовало бы назвать комбинацию Венути — Ланг.

Голландский джаз представляла группа «**Ramblers**» под руководством Тео Удена Мастмана. Она исполняла свинговые аранжировки в манере Гудмена и Дорси, иногда гастролировала в Европе и регулярно выступала по голландскому радио.

Развивался джаз и в Советской России. Пожалуй, наиболее известными музыкантами довоенного времени там были руководители оркестров — певец Леонид Утесов и пианист Александр Цфасман, чья бурная манера страйд напоминала игру Джеймса П. Джонсона. В составе оркестра Леонида Утесова был саксофонист, игравший в стиле Бада Фримена. В репертуар этого популярного коллектива входили легкие риффовые номера в духе американских свинговых оркестров.

В Германии джаз был запрещен Гитлером в 1933 году как «неарийское» искусство. И история немецкого джаза начинается практически лишь после второй мировой войны.

Итак, главными центрами европейского джаза оставались Париж и Лондон. К середине 30-х годов сюда наконец проникло влияние негритянских исполнителей. Это было обусловлено, во-первых, тем, что такие белые музыканты, как Бериген и Спэниер, перевозили в Европе Армстронга, Хокинса и других. Во-вторых, изменения, происшедшие в производстве грампластинок после кризиса 1929 года, привели к тому, что записи Армстронга, Эллингтона и Хендерсона, ранее предназначавшиеся

только для негров, вошли в основной поток американского экспорта и стали более доступны в Европе. Третьей причиной послужили гастроли в Европе Армстронга (1932) и Эллингтона (1933). Однако возникший интерес не имел никакого отношения к новоорлеанской музыке, а был направлен только на современных исполнителей. В результате европейская школа джазового исполнения складывалась под воздействием свингового стиля американских биг-бэндов.

Трудно сказать, как развивался бы европейский джаз, если бы не война. Во всяком случае, в конце 30-х годов европейские исполнители быстро нагоняли своих американских коллег. Часто они превосходили их в техническом отношении и благодаря более глубоким музыкальным традициям лучше владели интонированием. Их главный недостаток был связан с ритмом. В 1939 году лишь немногие исполнители сознавали настоящую необходимость отрыва фразировки от граунд-бита. И первым, кто понял это, был простодушный гитарист-цыган Джанго Рейнхардт.

Это единственный европейский музыкант, оказавший серьезное влияние на американцев. Он, бесспорно, является самым замечательным гитаристом в истории джаза. Несмотря на искалеченную левую руку, Джанго обладал великолепной техникой. Он был наделен ярким мелодическим даром (ему принадлежит множество песен, некоторые из них до сих пор популярны в Европе), а его способность к свингу поразительна.

Джанго Рейнхардт родился в 1910 году в Бельгии, в Ливерши, в семье цыган. Его мать — акробатка и актриса, отец Жан Ве (как утверждает биограф Рейнхардта Шарль Делоне [19]) был музыкантом, зарабатывал на жизнь тем, что реставрировал струнные инструменты. Детство Джанго прошло на окраине Парижа, около Шуази, в районе небольших огородов, лачуг, свалок: здесь обычно останавливались цыганские таборы. Джанго никогда не ходил в школу и до конца жизни так и не выучился ни читать, ни писать. Утверждают, что он не мог даже расписаться. Друзья, особенно Граппелли, вынуждены были заботиться о его контрактах, иногда они потихоньку даже расписывались за него, давая автографы.

Свое первое банджо Джанго получил в двенадцать лет. А спустя несколько недель уже выступал с отцом. С четырнадцати лет он стал регулярно работать в клубах Парижа, сменив банджо на гитару. Через несколько лет его признавали одним из лучших музыкантов цыганской общины.

Несчастный случай едва не прервал музыкальную карьеру Джанго. В доме случился пожар, и он был доставлен в больницу с сильно обожженными ногами и левой рукой. Постепенно ожоги зажили, но рука так и осталась искалеченной. Казалось, Джанго никогда уже не сможет играть. Однако любовь к музыке победила недуг, и спустя несколько месяцев он уже мог выступать.

Трудно установить, когда Джанго впервые услышал джаз. Вероятно, к концу 20-х — началу 30-х годов он имел возможность познакомиться с записями Эллингтона, Армстронга, Бейдербека, Николса и, что особенно важно, Эдди Ланга.

Влияние Эдди Ланга на джаз многие недооценивают. Между тем он является основателем джазовой школы игры на гитаре. Ланг был белым музыкантом, и, как это ни парадоксально, джазовая гитара, особенно гитара-соло, стала инструментом преимущественно белых исполнителей.

Это удивительно еще и потому, что именно гитара наиболее часто использовалась первыми певцами блюзов. Конечно, можно назвать блестящих гитаристов-негров — Лонни Джонсона, Эла Кэйси, Чарли Крисчена, Фредди Грина, Уэса Монтгомери. Но основная линия развития джазовой гитары шла от Ланга к Рейнхардту и Крисчену, а затем к гитаристам боп-стиля — Ремо Палмьери, Барни Кесселу, Телу Фарлоу, Джиму Холлу, Кенни Барреллу и другим. Из них лишь Крисчен и Баррелл были неграми. И первый в этом ряду гитаристов — Ланг.

Эдди Ланг родился в Филадельфии в 1904 году, и его настоящее имя было Сальваторе Массаро. Американец итальянского происхождения, он одиннадцать лет обучался игре на скрипке и стал главным партнером Джо Вентути в школьном оркестре. Позже он освоил банджо, а затем гитару. И вскоре его признали ведущим профессиональным гитаристом Америки. Он сделал множество записей с самыми разными составами. Это, например, серия пластинок с Бейдербеком и Трамбауэром, в том числе «**Singin' the Blues**» и «**I'm Comin' Virginia**». Но наиболее известны его работы с Джо Вентути, и особенно записи ансамбля Джо Вентути и Эдди Ланга «**All-Star Orchestra**» с участием Бенни Гудмена и Джека Тигардена. Умер Ланг в 1933 году.

Ланг обладал обширными знаниями в области европейской гармонии. Как ведущему популярному исполнителю своего времени, ему приходилось играть немало заурядной музыки. И это наложило отпечаток на его подход к джазу. В своих соло он обычно обходился одной струной, не прибегая к аккордам. Он знал блюзовые тоны, часто использовал их, но делал это не совсем органично. Это напоминало скорее гладкий стиль переводчика, а не речь человека, говорящего на родном языке. Профессионалы восхищались его техникой. И не случайно гитаристы, в отличие от исполнителей на других инструментах, восприняли чисто европейский подход к джазу. Ланг оказал значительное влияние и на Джанго.

В 1928 году, когда Джанго еще не был известен, он познакомился с другим молодым человеком, Стефаном Граппелли, который пытался осваивать джаз. В 1933 году оба они оказались в оркестре Луи Воля, из которого вскоре образовался джазовый квинтет при «Хот Клуб де Франс». В декабре 1934 года Панасье и его друзья, среди них Шарль Делоне и поэт Пьер Нури, организовали запись этой группы в фирме «**Ultraphone**». Первая же пластинка с пьесами «**Dinah**» и «**Tiger Rag**» обратила на себя внимание и до сих пор является одной из самых известных записей в истории европейского джаза.

Поначалу казалось, что Джанго и Граппелли играют в этом ансамбле равные роли, но постепенно Джанго выдвинулся, стал звездой. Он обладал темпераментом лидера и, несмотря на природную застенчивость, настаивал на своих привилегиях. Однако в душе он так и остался цыганом. Он мог исчезнуть во время выгодных гастролей и бесплатно играть в цыганском таборе. Деньги не заботили его. Американский трубач-негр Билл Коулмен рассказывал: «В 30-е годы я играл с Джанго в одном ансамбле, мы выступали семь вечеров в неделю. Джанго не выдерживал такой дисциплины. Он терпел неделю или две, а потом пропадал на несколько дней, и никто не знал — куда». Во время своих единственных гастролей в США в 1946 году он проспал концерт в «Карнеги-Холле», где ему предстояло выступить с Дюком Эллингтоном.

Однако в том, что касалось музыки, Джанго всегда был на высоте. Даже среди признанных джазовых музыкантов он выделялся редким талантом. Он не знал нотной грамоты, названий тональностей и аккордов, но ему были присущи совершенное чувство гармонии и способность создавать оригинальную мелодическую линию. По словам того же Коулмена, «у Джанго был поразительный слух. Он мог следовать за вами, куда бы вы ни повели мелодию».

Первые пластинки Джанго — «**Ma Régulière**» и «**Griserie**» (1928), — где он играет на банджо, не представляют интереса в джазовом отношении, так же как и следующая запись — «**Cannosa**» с группой под руководством Луи Воля. В 1934 году были выпущены первые записи квинтета, где обнаруживается заметный рост мастерства Джанго, хотя звучание гитары не обладает еще достаточной полнотой и мелодическое развитие не вполне убедительно. Так, в пьесе «**Stardust**» с Коулменом Хокинсом (1935) он на протяжении первых четырех тактов ведет мелодию достаточно уверенно, но затем в попытке оторваться от нее вязнет в группе неудачно организованных фигур. Это свидетельство известной неопытности Джанго, особенно в сравнении с плавной линией Хокинса. Однако вскоре Рейнхардт окончательно уяснил для себя существо джазового ритма. Он строит фразу в отрыве от граунд-бита и великолепно ведет за собой ритм-группу. Пожалуй, лучшее его соло тех лет звучит в пьесе «**China Boy**» в сопровождении квинтета. Оно начинается медленно, коротким проведением темы, затем усложняется, и дальше Джанго проводит изящную мелодическую фразу, которая покрывает конец первого и начало второго хоруса, становясь трамплином для серии мощных завершающих фигур.

В записи «**I Can't Give You Anything But Love**» (1936) Джанго играет уже с полной уверенностью. Звучание становится более глубоким, он использует сильное вибрато в концовках фраз. Медленную мелодию Джанго неожиданно прерывает пассажами шестнадцатых (прием, перенятый в дальнейшем Чарли Паркером) и вводит множество проходящих аккордов.

К 1937 году Рейнхардт обладал большим опытом выступлений с американскими музыкантами и, по-видимому, усвоил все, что они могли ему дать. В конце 30-х годов им созданы прекрасные соло в популярных композициях «**Solitude**», «**Swing from Paris**», «**Them There Eyes**», «**Three Little Words**», «**Montmartre**» и других.

К этому времени Джанго окончательно затмил своего партнера по ансамблю, хотя и тот играл превосходный джаз. Изобретательный и энергичный, Стефан Граппелли никогда не испытывал недостатка в идеях. Но изобретательность была также и слабостью Граппелли. Он бросался в импровизации очертя голову, часто теряя чувство меры. Забавно, что энергичный цыган в своем исполнении оказался более уравновешенным музыкантом, чем сдержанный европеец.

Третий член квинтета — незаслуженно обойденный вниманием брат Джанго — Джозеф Рейнхардт. Джанго не позволял ему солировать, хотя это был исполнитель с хорошим чувством ритма — возможно, даже не уступавший самому Джанго.

Перед войной отношения между Рейнхардтом и Граппелли обострились. И неудивительно. Изысканный и утонченный Граппелли, гордившийся своим образованием, был полной противоположностью безграмотному



и беспечному Джанго. Граппелли опекал Рейнхардта, помогал ему в делах, отчитывал за дурное поведение, а иногда брал на себя роль наставника. Это, несомненно, задевало Джанго. В конце концов, звездой был он. Война застала квинтет в Англии. Джанго и остальные поспешили обратно в Париж, а Граппелли провел военные годы в Лондоне.

Война породила у европейцев иное отношение к джазу. Для французов джаз был символом протеста против нацистской оккупации. Джанго вдруг сделался широко известным. Его пластинки продавались лучше, чем когда бы то ни было. Новым партнером Джанго стал молодой исполнитель Юбер Ростен — кларнетист и саксофонист, испытывавший на себе влияние Хокинса, Ходжеса и Гудмена. С Рейнхардтом он работал главным образом как кларнетист. Его исполнению была свойственна мягкость, плавность и чистота звучания.

Послевоенные записи Рейнхардта обнаруживают нечто похожее на возвращение к изначальной цыганской традиции. Его исполнение приобретает грустную, иногда сентиментальную окраску. Он чаще, чем это принято в джазе, избирает минорные тональности и исполняет многие вещи в умеренном темпе. Значительную часть репертуара составляют теперь его собственные сочинения, сами названия которых передают настроение автора: «**Manoir de mes Rêves**», «**Mélodie au Crépuscule**», «**Nuages**», «**Songe d'Automne**». Это пора зрелости Джанго.

После войны европейский джаз раскололся на два лагеря — традиционалистов и боперов. Исполнители свинга вдруг оказались не у дел. К 1949 году Джанго чувствовал себя подавленным и временами вообще переставал играть. В 1951 году он вновь ненадолго появился перед публикой в клубе «Сен-Жермен» в Париже. Но здоровье его начало сдавать. Он умер в мае 1953 года. Ему было сорок три года. Влияние Рейнхардта на джаз очень велико. Даже молодые представители рок-музыки относятся к его творчеству с большим вниманием.

К концу 40-х годов со свингом было покончено. В США его вытеснили боперы, имевшие своих приверженцев в Европе. Но, в сущности, свинговое направление пало не под напором музыки Паркера и Гиллеспи. Его смыло нахлынувшей волной традиционного джаза.

Трудно определить, чем была вызвана эта волна. Традиционный джаз играли не профессиональные музыканты, восплававшие страстью к старым формам (обычно профессионалов больше интересует современная мода), а любители. Странно другое: каким образом это произошло одновременно во всем мире — в Лондоне, Париже, Мельбурне, Стокгольме, Риме и Сан-Франциско. Ансамбли формировали молодые энтузиасты, главным образом студенты. Они считали, что свинговый стиль — отжившая, коммерческая форма джаза, а истинный джаз — это прежде всего новоорлеанский стиль.

Как и в США, новое движение разделилось на два потока. Профессионалов еще в первые годы войны привлек диксиленд, исполняемый группами Кондона, ансамблем Спэниера «**Ragtimers**» и особенно группой Боба Кросби. Любители были увлечены Муртоном и Оливером. Еще одним толчком послужил отзыв Эрнеста Ансерме о Беше. Шарль Делоне опубликовал его в журнале «Джаз Хот», пожалуй наиболее влиятельном джазовом издании своего времени. Тогда же американский коллекционер Джордж Бил сделал для журнала материал о Муртоне, а вслед за тем

поклонники джаза занялись поисками других представителей новоорлеанской школы.

Нельзя не упомянуть также о Панасье, который был за пределами США самым авторитетным исследователем джаза. Если в своей первой книге он уделил основное внимание белым исполнителям, благодаря которым он, как и большинство европейцев, впервые узнал о джазе, то к концу 30-х годов в книге «Истинный джаз» он пересматривает прежнюю точку зрения, заключая, что подлинные джазовые музыканты — негры [66]. В 1938 году в Нью-Йорке он организовал любопытный сеанс звукозаписи с участием Джеймса Джонсона, Томми Лэдниера, гитариста Тедди Банна, Сиднея Беше и других негритянских исполнителей старшего поколения. Записи были довольно низкого качества, но они произвели впечатление на любителей джаза, особенно в Европе, где их расценивали как подлинные голоса пионеров джаза.

Образ великого искусства, гибнущего в безвестности, в глазах молодежи был овеян ореолом романтизма. К тому же играть традиционный джаз было проще, чем свинг. После войны движение по возрождению традиционного джаза обрело в Европе настоящий размах. Его стимулировал приезд трех кларнетистов, носителей исконной новоорлеанской традиции. Они оказали серьезное влияние на европейский джаз. Кларнетист Джордж Льюис получил известность как участник возрожденной группы Джонсона. После смерти Джонсона в 1949 году Льюис стал руководителем оркестра, много гастролировал в Европе и пользовался там гораздо большей популярностью, чем в США. Ему, как и другим старым новоорлеанцам, не хватало технического мастерства, но европейцы считали, что страстность исполнения компенсирует этот недостаток.

Вторым был белый кларнетист Милтон „Мезз" Меззроу. Он глубоко проникся негритянской традицией и, возможно, поэтому оказался единственным белым участником в группе Панасье в 1938 году. В Париже благодаря поддержке Панасье он быстро стал значительной фигурой. Третий кларнетист, всем известный Сидней Беше, также с помощью Панасье добился в Европе значительного успеха, особенно во Франции.

Один из первых европейских ансамблей традиционного джаза был сформирован в 1942 году Клодом Абади, французским студентом, игравшим на кларнете. Спустя год пианист Грэм Белл организовал группу новоорлеанского джаза в Австралии. В Англии появился ансамбль пианиста Джорджа Уэбба «**Dixielanders**», в Италии — группа Карло Лоффредо «**Roman New Orleans Jazz Band**», в Голландии — ансамбль «**Dutch Swing College**» во главе с Петером Схилперортом. Возникли подобные группы и в других странах Европы, в том числе в СССР, Польше и Чехословакии. Если в США традиционное течение никогда не было господствующим, поскольку его сдерживали другие направления джаза, то на джазовой сцене Европы в 50—60-е годы оно стало основным. До сих пор, пожалуй, не менее половины европейских джазовых коллективов отдадут предпочтение традиционному джазу. Среди них есть немало высокопрофессиональных ансамблей, играющих восхитительную музыку. Пожалуй, европейский уровень исполнения традиционного джаза выше американского. Во-первых, благодаря более глубокому музыкальным традициям Европы. Во-вторых, свойствен-

ная европейцам ритмическая скованность не так заметна при исполнении композиций в новоорлеанском стиле, где деление на доли менее утонченно, чем в свинге.

Наиболее известны группы Алекса Уэлша, Хэмфри Литтлтона, Кена Кольера, Криса Барбера — в Англии; Клода Абади и Клода Лютера — во Франции; «**Roman New Orleans Jazz Band**» — в Италии; «**Dutch Swing College**» — в Голландии. Среди музыкантов выделяются французский кларнетист Лютер и английский трубач Литтлтон.

Хотя это направление со временем утратило силу, оно наложило глубокий отпечаток на дальнейшее развитие поп-музыки. Возрождение традиции принесло с собой интерес к блюзу, особенно к кантри-блюзу Сонни Терри, Билла Брунзи, Мадди Уотерса и других. Подобно новоорлеанскому джазу, блюз воспринимался как нечто подлинное. Ансамбль «Beatles» был вначале самодеятельной группой, исполнявшей музыку блюзового характера. Элвис Пресли, Фэтс Домино, Чабби Чеккерс и другие первые исполнители рок-н-ролла во многом обязаны джамп-бэндам, которые негритянские музыканты создавали как коммерческие джазовые группы с репертуаром, основанным на блюзе. Это показывает, насколько велико влияние джаза на рок.

Новый стиль джаза — боп, возникший в начале 40-х годов в США и вскоре ставший господствующим, ворвался в Европу со скоростью урагана. Первыми предвестниками были пластинки новаторов Паркера и Гиллеспи. Затем сам Гиллеспи привез в Европу биг-бэнд для участия в джазовом фестивале в Париже в театре Марини. А когда в 1949 году здесь появился Паркер с малым ансамблем, джазовый мир Европы раскололся на два лагеря. Одни утверждали, что существует лишь один истинный джаз, и это — традиционное направление, другие открыто вставали под знамена нового бунтарского стиля. Вражда настолько ожесточилась, что Шарль Делоне и Юг Панасье, единомышленники в течение пятнадцати лет, рассорились навсегда. Панасье, конечно, остался верен новоорлеанцам. Он возглавил «Хот Клуб де Франс», а Делоне — журнал «Джаз Хот».

Если судить только по реакции публики, традиция одержала явную победу. Боп вначале почти не имел аудитории, но затем он утвердился на европейской почве довольно прочно. Его самыми известными представителями были саксофонист Ронни Скотт и трубач Джонни Дэнкворт из Англии, французский пианист Марциал Солял и шведы Ларс Гуллин и Арне Домнерус.

В настоящее время наиболее популярными европейскими джазменами являются авангардисты, испытавшие влияние Колтрейна и фри-джаза. Это гитарист Дерек Бэйли, барабанщик Тони Оксли и саксофонист Джон Сермен — в Англии; тромбонист Альберт Мангельсдорф и трубач Манфред Шоп — в ФРГ. Ближе к мейнстриму находится пианист Фрэнси Боланд (он вместе с Кенни Кларком возглавляет один из лучших в мире биг-бэндов) и француз Даниэль Юмер, которого считают ведущим европейским исполнителем на ударных инструментах. Фри-джаз обрел в Европе больше приверженцев, чем в Америке. Более тесное общение с современным композиторским творчеством позволяет европейской аудитории лучше воспринимать эту музыку. Некоторые исследователи даже утверждают, что здесь европейские

исполнители не уступают американским.

Что можно в заключение сказать о европейском джазе? Со времен Рейнхардта и Граппелли среди европейских музыкантов всегда находились сильные исполнители, способные соперничать с американскими. Правда, их было не так много. Особенно заметна слабость исполнителей ритм-групп. На это неизменно жаловались приезжавшие на гастроли американцы. Кроме того, у европейцев, на мой взгляд, отсутствует зажигательность, свойственная лучшим американским исполнителям. Европейцы более рассудочны в своем творчестве. Им реже удастся передать то иступленное отчаяние, ту безудержную страстность, когда кажется, что солист буквально трясет слушателя за плечи, стараясь во что бы то ни стало добиться у него понимания и до конца выразить себя.

Но если Европа не обрела еще своего Армстронга, Паркера или Эллингтона, то это, несомненно, дело будущего. Джаз становится сегодня поистине интернациональной музыкой.

# СОВРЕМЕННОСТЬ





## МЯТЕЖНЫЙ БОП

В истории джаза нет, пожалуй, другого течения, которое столь же выпукло, как бибоп (или боп), отразило бы характер породившей его общественной среды. Музыкальные принципы бибопа сложились в недрах культуры своего времени. Сам характер музыки ярко воплотил в себе новые социальные сдвиги.

Нужно иметь в виду, что стиль бибоп был полностью создан черными музыкантами. Белые джазмены — Гудмен и школа Среднего Запада — сыграли заметную роль в становлении свинга, но к бопу они практически не имели никакого отношения.

Почти все пионеры боба родились около 1920 года и выросли совсем в иных условиях, чем Луи Армстронг и Джелли Ролл Мортон. До первой мировой войны большинство белых американцев воспринимали негров как людей, находящихся на более низкой стадии развития, не способных занимать достойное положение в обществе, пригодных лишь к физическому труду. Но в 20-е и 30-е годы отношение к неграм начало меняться. У творческой интеллигенции рос интерес к негритянскому искусству, фольклору, джазу. Джаз показал обществу условность расовых барьеров. Прогрессивные политические организации энергично выступали за равноправие негров.

В середине 30-х годов негры все более активно утверждали себя в различных областях искусства. Актеры Кэнада Ли и Поль Робсон, писатель Ричард Райт, певица Мариан Андерсон получили широчайшую известность в Америке и за ее пределами. Идею врожденного превосходства белых — философскую и эмоциональную основу сегрегации — уже невозможно было оправдывать. Белые подспудно чувствовали, что необходимо что-то изменить, молодежь считала, что это надо сделать немедленно. Негры перестали считать себя людьми второго сорта, более критически смотрели на окружающую их культуру. В их взгляде были горечь, обида и презрение к обществу белых.

Горечь в душе молодого черного музыканта имела свои причины. В конце 30-х годов, в пору расцвета свинга, он был лишен возможности работать в больших оркестрах белых, если же ему случалось найти работу — ему меньше платили, и, самое унижительное, он не мог пригласить друзей и родных в большинство залов, где он выступал. Во время гастролей музыкант-негр питался в кварталах для цветных и ночевал в частных комнатах, а не в гостиницах. Он видел, как белые наживаются на его музыке, распределение славы и денег было несправедливым. В результате к 1940 году в джазе работало много молодых негров, неприязненно относящихся к белым, не доверявших им, стремившихся следовать в жизни своим, независимым путем.

Исключением из этого правила был, пожалуй, Чарли Крисчен. В 1939 году ему было около двадцати лет, он играл на необычном, тогда почти неизвестном инструменте — электрогитаре. Сведения о Крисчене

очень скудны. Известно только, что это был спокойный, веселый парень, увлеченный музыкой и мало интересовавшийся расовыми проблемами.

Чарли Крисчен родился в Далласе, а вырос в Оклахома-Сити, в то самое время, когда город стал одним из музыкальных центров Юго-Запада США. Он рос в атмосфере, насыщенной блюзами, и это во многом определило его музыкальный вкус. Даже позднее, когда игра Чарли стала более строгой, эмоционально сдержанной, он часто использовал в своих импровизациях блюзовые тоны.

Отец Чарли был слепым гитаристом. Все пятеро его сыновей занимались музыкой. Подростком Чарли учился играть на трубе, контрабасе и фортепиано. Но больше всего он любил гитару, на которой играл в домашнем ансамбле. Он, несомненно, слышал игру известных гитаристов — Лонни Джонсона, Блайнда Лемона Джефферсона и Эдди Ланга, — которые выпустили тогда массу пластинок. Менее очевидно влияние на него Джанго Рейнхардта. Следует полагать, что на формирование его музыкального стиля повлияла общая традиция джазовой гитарной школы Юго-Запада, а не манера какого-либо одного исполнителя.

К 1939 году Крисчен уже обладал солидной репутацией на Юго-Западе, стал он известен и заезжим музыкантам. Однажды Мери Лу Уильямс рассказала о нем известному джазовому критику Джону Хэммонду. Как раз тогда Гудмен собирался ввести в свой ансамбль гитару. Игра Крисчена произвела на Хэммонда столь сильное впечатление, что он немедленно стал уговаривать Гудмена включить Чарли Крисчена в ансамбль. Гудмен согласился прослушать Крисчена.

Как пишет Билл Саймон, Крисчен приехал «в шляпе невероятных размеров, в остроносых желтых ботинках, ярко-зеленой куртке поверх пурпурной сорочки и в довершение всего — элегантный штрих — в галстук из бечевки». Серьезный и консервативный Гудмен был до того шокирован попугайской внешностью Крисчена, что не мог слушать его внимательно. Хэммонд и другие музыканты чувствовали, что Гудмен не уделит Крисчену должного внимания. В тот же вечер они тайком провели Крисчена с его инструментом на эстраду, где уже находились музыканты из квартета Гудмена. Когда на сцену вышел сам Гудмен, он был поражен, увидев рядом с собой настырного молодого гитариста. Раздосадованный Гудмен решил не устраивать скандала и велел начинать пьесу «**Rose Room**». А дальше — если верить легенде — он так пленился игрой Крисчена, что заставил ансамбль исполнять «**Rose Room**» в течение 48 минут! Вскоре наряду с Крисченом в ансамбль вошел контрабасист Арти Бернштейн, и знаменитый квартет Гудмена превратился в секстет. В этом составе был записан ряд композиций, включая «**Flying Home**», имевшую шумный успех. Прошло всего несколько недель, и Крисчен уже считался корифеем в мире джаза.

Аудиторию подкупало звучание входившей тогда в моду электрогитары. В неумелых руках звук инструмента порой напоминал скрежет жести или жалобное хныканье. Гитара Крисчена обладала нежным тембром колокольчиков, несколько напоминала звучание клавишного инструмента, причем по насыщенности ее звук не уступал медным духовым.



Крисчен покорила публику, музыкантов же в первую очередь привлекала его манера исполнения. Игра Крисчена внешне не отличалась от игры мастеров свинга, но все же в его стиле присутствовало что-то дразняще неуловимое. Как в ритме, так и в гармонии Крисчена было нечто абсолютно новое. С точки зрения гармонии его игра изобилвала диссонансами, особенно в верхних регистрах. Обычный аккорд в европейской музыке состоит из тонов звукоряда, расположенных по терциям: прима, терция, квинта и т. д. до ноны, ундецимы, терцдецимы, которые представляют собой секунду, кварту и сексту через октаву. Джазовые музыканты, конечно, и раньше использовали эти тоны, особенно терцдециму (или сексту через октаву), которые по своему происхождению связаны с блюзовыми тонами. Крисчен часто вводил в аккорды квартный тон, любил его подчеркивать, чтобы создать впечатление диссонанса. Ему также нравилось заменять естественно напрашивающийся аккорд уменьшенным септаккордом, ведь в нем содержалась та самая уменьшенная квинта, которой суждено было стать символом бопа. Ее неожиданное употребление тотчас же вносило диссонанс. Этот прием был великолепно отработан Крисченом.

Находки Крисчена в области ритма менее впечатляют, но и они по своему интересны. Его соло состояли главным образом из длинных цепочек ровных восьмых. Иногда у него прорывались блюзовые тоны, иногда казалось, что он сыпал пригоршни ровных повторяющихся звуков. Такое можно было услышать лишь у пианистов, таких, как Арт Тейтум. Еще более удивляло в исполнении Крисчена почти полное отсутствие синкоп. Обычно музыкант школы свинга синкопировал чуть ли не половину всех звуков, Крисчен же мог сыграть почти полный блюзовый хорус без единой синкопы. Вскоре эта практика стала характерной чертой бопа.

Крисчен достигает ритмического разнообразия с помощью фразировки, противоречащей внутренней структуре мелодии. Раньше джазовые музыканты стремились играть фразами из двух-, четырех- или восьми тактов, заимствованными из хорошо знакомых маршей, песен, фольклорного материала. Крисчен настойчиво и намеренно использовал фразы с непривычным числом тактов и обрывавшиеся, казалось, в самом неожиданном месте. Если прежде джазмены обычно заканчивали свои фразы на первой или третьей доле такта, то Крисчену было присуще заканчивать фразу на второй или, чаще, на четвертой доле — самой слабой в такте.

Наглядный тому пример композиция «**Seven Come Eleven**», записанная с секстетом Гудмена. Первая фраза соло Крисчена начинается с затакта и продолжается примерно три такта, заканчиваясь на третьей доле третьего такта. Следующая фраза начинается на середине второй доли четвертого такта и длится весь пятый такт, обрываясь на четвертой доле. Ее сменяет фраза, которая начинается посреди такта и продолжается два с половиной такта. Крисчен таким образом вместил три фразы в восемь тактов. На протяжении следующих восьми тактов мы находим четыре фразы различной продолжительности. Цезуры между фразами выпадают неожиданно на середину девятого такта, на черту между двенадцатым и тринадцатым тактами и на середину шестнадцатого такта. Несимметричная фразировка развивается обособленно

от внутренней структуры мелодии — именно это придает исполнению Крисчена ритмическое своеобразие. Он часто буквально «прибивает» звуки к метрической пульсации. Игра Крисчена привязана к метру в большей степени, чем у любого другого крупного джазового музыканта, что придает его манере известную жесткость, от которой он, возможно, и освободился бы позднее, если бы жизнь его не оборвалась так рано.

Чарли Крисчена следует считать скорее экспериментатором, чем вдохновенным художником-импровизатором. Сегодня молодые гитаристы нередко удивляются славе Крисчена и даже ставят его ниже Джанго Рейнхардта. Причина заключается в том, что современный слушатель более искушен в джазе, у него уже нет чувства новизны находок, столь остро ощущавшихся в прежние времена. Поэтому исполнение Крисчена может показаться весьма заурядным. То, что некогда считалось свежим и новым, сейчас стало повседневной практикой.

В 1940 году Чарли Крисчен был не просто ведущим солистом одного из самых популярных ансамблей. Музыканты рассматривали его как серьезного новатора. Ни Бейдербек, ни Холидей, ни сам Гудмен не были так знамениты в молодости, как Крисчен. Все считали, что этого гитариста ждет блестящее будущее. Но он был тяжело болен туберкулезом, течение болезни осложнило напряженную работу. Чарли Крисчен умер в феврале 1942 года, в 22 года (если считать 1919 год достоверной датой его рождения). У Гудмена он успел проработать менее двадцати месяцев, а вся его профессиональная деятельность длилась всего семь лет. Но даже за короткий период совместной работы с Гудменом Чарли Крисчен оставил неизгладимый след в истории джаза.

В 1939 году несколько молодых негритянских музыкантов примерно одного возраста с Крисченом экспериментировали в том же направлении. Среди них особенно выделялся талантливый трубач Джон Берк Гиллеспи по прозвищу „Диззи“, которое он получил за эксцентричные выходки на сцене. Гиллеспи родился 21 октября 1917 года в Чироу (штат Южная Каролина), он был последним, девятым ребенком в семье. Его отец, каменщик по профессии, в свободное время руководил джаз-оркестром, и Гиллеспи рано приобщился к музыке. Он учился играть на нескольких инструментах и столь преуспел в этом, что в 1927 году получил стипендию Лоринбургского института (промышленной школы для негров в штате Северная Каролина). Он стал заниматься на тромбоне, потом переключился на трубу. Одновременно он серьезно изучал теорию музыки.

В 1935 году его мать, тогда уже овдовевшая, переехала в Филадельфию, и Гиллеспи был вынужден уйти из института. Он стал работать в местных оркестрах, ориентируясь, как и другие молодые трубачи, на стиль Роя Элдриджа из оркестра Тедди Хилла. Гиллеспи выдвинулся быстро: в 1937 году, когда ему еще не было и двадцати, он занял место Элдриджа в оркестре Хилла. Однако на него смотрели как на «ужасного ребенка», которого не мешает осадить. Чего только он не вытворял на сцене! Когда Хилл предложил ему убрать ногу со стула, он преспокойно положил ее на нотный пульта. Часто, когда кто-то солировал, Гиллеспи вставал и пародировал его. Словом, он был самоуверенным шалопаем, выходки которого нравились не всем. Оркестранты уговаривали Хилла уволить Гиллеспи. Но Хилл не сделал этого: моло-

дой трубач был более сильным музыкантом, чем большинство из них. Соло Гиллеспи этого периода демонстрируют искусную, яркую манеру исполнения, виртуозное владение инструментом; в его трактовках было много от Элдриджа и чуть-чуть от Армстронга. Гиллеспи был в ту пору классическим свинговым трубачом-солистом, сильным как в блюзах, так и в «горячих» пьесах.

В 1939 году он перешел в оркестр Кэба Кэллоуэя, в котором играл саксофонист Чу Берри. Гиллеспи продолжал себя вести вызывающе, но Кэллоуэй, ведущий негритянский вокалист того времени, был менее склонен с ним церемониться, чем Хилл. Гиллеспи стал вставлять в свои соло странные фразы, которые раздражали многих музыкантов, а у Кэллоуэя получили название «китайской музыки». Диззи Гиллеспи, человек с неумным темпераментом, не хотел всю жизнь довольствоваться ролью имитатора Роя Элдриджа. Он начал решительно экспериментировать в сфере гармонии и фразировки.

Примерно в то время, когда Гиллеспи конфликтовал с Кэбом Кэллоуэем, другой молодой музыкант, который был на несколько лет старше Диззи, находился в натянутых отношениях с его бывшим руководителем Тедди Хиллом. Это был барабанщик Кенни Кларк, родившийся в 1914 году в Питтсбурге. Он уже приобрел достаточный авторитет в джазе и с 1940 года работал в оркестре Хилла. Кларк стремился по-новому играть на ударных инструментах. На заре джаза исполнители отмечали ударом большого барабана каждую долю метра, выдерживая таким простым и непосредственным способом граунд-бит. Малый барабан использовался для дополнительного ритма или для повторяющихся ритмических фигур, которые подчеркивали основную метрическую пульсацию. Уолтер Джонсон и Джо Джонс перенесли фигуры малого барабана на тарелку хай-хэт. Кларк в свою очередь решил задавать граунд-бит на большой тарелке, находящейся в центре установки. Причина, побудившая его к этому, была проста. Маршалл Стернс в «Истории джаза» [85] цитирует его слова: «Мы играли так много громких и быстрых пьес, вроде „**The Harlem Twister**“, что у меня сводило правую ногу, и я мог работать ею лишь время от времени». Иначе говоря, он научился постоянно поддерживать ритм на большой тарелке, а большой барабан использовал лишь для расстановки акцентов, то есть «бросал бомбы», когда того требовала фраза.

Однако подлинная причина была глубже. Росс Расселл в замечательной книге «А птица живет!» [74], посвященной Чарли Паркеру, приводит следующее высказывание Кларка: «В 1937 году мне надоело играть так, как играл Джо Джонс. Пришла пора и барабанщикам сделать шаг вперед. Я перенес основную пульсацию с большого барабана на большую тарелку. Оказалось, что на ней можно варьировать характер звучания в зависимости от того, как палочка касается тарелки. Получилось неплохо: пульсация приобрела текучесть, стала легче, приятней. Это позволило мне свободно использовать большой барабан, том-томы и малый барабан для расстановки акцентов».

Сколь ни впечатляло музыкантов того времени это новшество, Кларк лишь продолжил тенденцию, развивавшуюся на протяжении десятилетий. Тяжелое, лязгающее отбивание ритма в первых джазовых ансамблях постепенно облегчалось сначала заменой тубы и банджо

контрабасом и гитарой, затем функция граунд-бита перешла от барабанов к тарелке хай-хэт. Кларк сделал лишь очередной шаг в этом направлении, но именно этот шаг вызвал возмущение Хилла и его музыкантов. Все кончилось тем, что Хилл выгнал Кларка из оркестра. Поэтому Кларк был весьма удивлен, когда год спустя Хилл предложил ему организовать небольшой ансамбль для клуба, в котором он незадолго до этого стал менеджером. Клуб занимал обветшавшее строение на 118-й улице. Прежде им владел провинциальный музыкант Генри Минтон, но, поскольку клуб едва сводил концы с концами, Минтон в 1940 году решил передать дело Хиллу. Оркестр Хилла уже не пользовался успехом, дохода не приносил, поэтому он с радостью принял предложение Минтона. Сначала Хилл устраивал концерты «звезд», приглашая на них деятелей негритянского шоу-бизнеса. Затем он решил создать клубный оркестр и поручил это дело Кларку. Хилл предвидел, что, во-первых, молодые экспериментаторы представят публике нечто неожиданное, а во-вторых, они обойдутся ему гораздо дешевле, чем модные исполнители. Кларк собрал ансамбль, в который, кроме него, входили пианист Телониус Монк, контрабасист Ник Фентон, трубач Джо Гай. С ними регулярно играл Диззи Гиллеспи.

Эксперимент удался. Молва о том, что в клубе Минтона играют «нечто небывалое», стала лучшей рекламой, и через несколько недель после того, как Хилл взялся за дело, клуб чуть ли не каждый вечер был полон именитых музыкантов, ожидающих своей очереди поиграть. Здесь выступали такие звезды джаза, как Хокинс, Элдридж, Бен Уэбстер, Лестер Янг и даже Бенни Гудмен, уже завоевавший к тому времени международное признание. Исполняемая музыка на первых порах была в основном привычным свингом, расцвеченным, правда, новой манерой барабанщика Кларка и капризной, иногда эксцентричной игрой Монка. Чарли Крисчен, уже ставший любимцем музыкантов старшего поколения, приходил сюда поиграть для души после вечерней работы в секстете Бенни Гудмена, где он не всегда мог развернуться.

Осенью 1941 года до Монка и Кларка дошли слухи о саксофонисте, который регулярно играл в ночном заведении «Кларк Монроз Аптаун Хаус». Согласно слухам, у этого безвестного саксофониста по имени Чарли Паркер была новая, ни на что не похожая концепция джаза. Музыканты из клуба Минтона отнеслись к этому скептически, но все же пошли послушать Паркера. В книге «А птица живет!» [74] приводится такое высказывание Кларка: «„Берд" [„Птица" — таково было прозвище Паркера] играл нечто такое, чего мы никогда раньше не слышали. У него встречались фигуры, которые, как мне казалось, я придумал для ударных. Он играл вдвое быстрее, чем Лестер Янг, и в таких гармониях, которые ему и не снились. „Берд" следовал той же дорогой, что и мы, но он ушел намного вперед. Не думаю, что он знал цену своим находкам. Это просто была его манера играть джаз, это была часть его самого».

Кларк и Монк тут же договорились с Паркером о его переходе в клуб Минтона. Итак, для революции в джазе все было готово. Не раз утверждалось, что «новая музыка», ставшая потом бопом, культивировалась этими исполнителями с целью устранить возможность конкуренции со стороны менее опытных музыкантов. Действительно, есть

свидетельства Кларка и других, что они иногда вводили сложные последовательности аккордов в музыку только для того, чтобы припугнуть соперников. Но совершенно очевидно, что истинные причины гораздо глубже. Гиллеспи и Паркер независимо друг от друга экспериментировали со сложными гармониями по меньшей мере в течение двух лет, Кларк разрабатывал свою новую систему исполнения на ударных с 1937 года. Многие из того, что звучало в клубе Минтона, Гиллеспи, Монк и другие молодые музыканты горячо обсуждали и отработывали, собираясь в узком кругу. Гиллеспи, который к 1941 году был уже опытным музыкантом, сделал, очевидно, больше других, теоретически осмысливая интуитивные находки членов группы. И в результате — они изменили джаз! В неприкосновенности они оставили лишь небольшой состав оркестра, заимствованный у музыкантов свинга.

Наиболее очевидное и заметное нововведение — это широкое использование так называемых альтерированных аккордов, то есть аккордов, состоящих из «неправильных» звуков, которые встречаются еще у Чарли Крисчена. На протяжении долгой истории европейской музыки наблюдались последовательное увеличение числа звуков, способных складываться в аккорды. В средневековые времена существовали только унисоны и октавы. Затем добавились кварты и квинты. Позднее были введены аккорды, основанные на терциях, а в конце XIX — начале XX века стали возможны практически любые сочетания звуков. До боп джазовая гармония — равно как и гармония народной музыки, из которой произошел джаз, — была на том же уровне, что и классическая музыка XVII века. Исполнители бопы стремились использовать более широкий набор звуков в аккордах, то есть фактически они делали то же, что композиторы-классики в XIX веке.

Кто положил этому начало? Часто ссылаются на историю о том, как Паркеру, работавшему в кабачке на 7-й авеню между 139-й и 140-й улицами, в декабре 1939 года пришла в голову неожиданная идея. «Мне надо ели, — рассказывал Паркер, — стереотипные смены аккордов, которые мы тогда бесконечно повторяли. И я подумал: должно же существовать еще что-то, кроме этого. Мне казалось, что иногда я слышал это „что-то“, но не мог сыграть. В тот вечер я исполнял пьесу „Cherokee“ и вдруг заметил, что, беря верхние интервалы аккордов в качестве мелодической линии и сопровождая их соответствующими изменениями, я мог сыграть то, что звучало у меня внутри. Я был на седьмом небе от радости».

Сейчас Паркеру приписывают львиную долю заслуг в изменении гармонического строя джазовой музыки. Но, опираясь на исследование о джазе, можно утверждать, что Гиллеспи сделал те же открытия самостоятельно и, возможно, раньше Паркера. Гиллеспи придумал быстрое соскальзывание в неожиданный альтерированный аккорд. Этот прием стал характерной чертой бопы. Гиллеспи начал использовать его в 1939 году.

В 1940 году в аранжировке пьесы «Pickin' the Cabbage», сделанной для Кэллоуэя, он намеренно употребляет мажорные терции на фоне минорных аккордов в начале вторых восьми тактов своего соло. Тогда же он последовательно использует малую нону в песне «Bye, Bye Blues» в конце первых шестнадцати тактов. Сегодня этот ход стал клише, но

тогда он звучал совершенно по-новому.

Открытие Паркера и Гиллеспи не кажутся столь уж оригинальными с академической точки зрения, со временем они неизбежно вошли бы в практику джаза. В тот период в джазе появились музыканты с консерваторской подготовкой, они несли с собой широкие знания и опыт выдающихся композиторов прошлого. В самом деле, едва ли можно считать случайным совпадением, что композиция «**Body and Soul**» Хоккинса, которая, в сущности, представляет собой упражнение в хроматическом движении аккордов, в конце 1939 года стала одной из самых популярных джазовых пьес. Однако Паркер и Гиллеспи на основе этой концепции заложили фундамент нового направления в музыке, и у них хватило мужества отстаивать свою правоту.

Другим новшеством музыкантов, работавших у Минтона, была довольно простая идея подмены аккорда или группы сопровождающих аккордов другими, родственными по гармонии. Хоккинс делал подобные вещи в течение десяти лет, а Тейтум еще дольше. Заслуга музыкантов боба в том, что они ввели это в норму.

Каковы бы ни были гармонические нововведения боба, они были естественны и неизбежны. Революционная суть боба скрыта не в гармонии, а в ритме, как было всегда на каждом новом этапе джаза. Этот предмет достаточно труден, поскольку речь идет о почти неуловимых тонкостях акцентирования, длительности и разделения единиц метра. Но некоторые явления достаточно заметны. Начнем хотя бы с того, что исполнители свинга предпочитали средний темп — от 100 до 200 ударов метронома в минуту. Боперы часто играли в темпах свыше 300 ударов в минуту, и редкий джазмен при такой скорости успевал исполнить что-либо внятно. Однако, когда они играли баллады, темп падал ниже 100 и даже 80 ударов в минуту, что приемлемо для медленных блюзов, но не для танцевальной музыки. На самом деле эти медленные темпы были обманчивы, поскольку солист «втискивал» в единицу метра группы шестнадцатых и даже тридцать вторых. То есть даже в медленных темпах исполнители боба, в сущности, играли быстро! Вспомним, что Гиллеспи на первых порах равнялся на игру Роя Элдриджа, который стремился стать «самой быстрой трубой» Запада, а Паркер одно время соперничал с саксофонистом Бастером Смитом, любившим стремительные пассажи. Дух соперничества, столь присущий джазовому исполнительству, выражался также и в своего рода соревнованиях на скорость. В конце концов исполнители боба попросту привыкли к пулеметным темпам.

Из быстрых темпов в какой-то степени сложилось еще одно новшество. Исполнители свинга старались делить каждую метрическую долю на две неравные части — зачастую настолько неровных, что одна из них фактически пропадала (как, например, у Коулмена Хоккинса). Исполнители боба отказались от этой практики и стали делить доли более ровно, хотя и не до конца. В быстром темпе трудно — если вообще возможно — отчетливо играть неравные длительности. Короткий звук в паре становится практически шестнадцатой длительностью, а при темпах быстрее 250 ударов в минуту шестнадцатые невозможно исполнить на духовом инструменте. (Конечно, их можно исполнять приемом «двойного языка», но тогда получатся ровные шестнадцатые, что как

раз и не является целью.)

Пристрастие к цепочкам более или менее равных по длительности звуков означало, что боперы крепко привязывают мелодическую линию к метру. Иногда цепочки восьмых казались бесконечными. Но у лучших мастеров бопа все было иначе. В быстрых пассажах Паркер неизменно чередовал триоли восьмых с триолями шестнадцатых, а также с другими метрически менее определенными фигурами. Таким образом, весь пассаж звучал совершенно свободно, напоминая неожиданные удары града по крыше. Вот истинное значение стремительных пассажей, характерных для бопа: это взлет, позволяющий на какой-то миг преодолеть притяжение граунд-бита. Но чаще всего боперы пользовались стандартной джазовой техникой. Гиллеспи постоянно, даже в быстрых пассажах, выходил за рамки метра, свободной фразировкой пользовался и Паркер.

Однако джазовых музыкантов, верных старой традиции, куда больше озадачивало другое ритмическое новшество. Речь идет о перемещении акцентов с первой и третьей долей такта на вторую и четвертую (от он-бита к офф-биту). В четырехчетвертном размере первая и третья доли ударные, а вторая и четвертая — нет, и музыкальные фразы в основном начинаются и кончаются на первой и третьей долях. Мы также знаем, что джазмены употребляли свободные фразы, не обращая внимания на метр. Известно и то, что барабанщики часто подчеркивали вторую и четвертую доли такта, как бы противопоставляя свой ритм основному метру. Синкопируя, музыканты брали звуки между долями метра, расставляли акценты в самых неожиданных местах. Но какие бы отклонения от метра ни допускали импровизаторы, до «революции бопа» джаз в целом следовал главному принципу опоры на первую и третью доли. Музыкальные фразы начинались и заканчивались на этих долях, на них же приходились кульминации. Закрепляло эту систему и то обстоятельство (оно действует и по сей день), что смена гармонии неизменно приходилась на начало такта или пары тактов. И даже если при медленном темпе смена гармонии происходила внутри такта, то аккорд менялся именно на третьей доле, а не на второй или четвертой. Таким образом, гармонические чередования усиливали первую и третью доли, и джазовые музыканты невольно подстраивали свои мелодии под ударные доли, потому что это казалось более естественным для европейского уха.

Однако примерно к 1940 году Чарли Крисчен, Диззи Гиллеспи и Чарли Паркер стали иногда начинать и заканчивать фразы на второй или четвертой долях такта. Крисчен часто заканчивал фразы на самой слабой четвертой доле, а Гиллеспи еще в 1939 году, солируя в пьесе «**Hot Mallets**», записанной ансамблем под управлением Лайонела Хэмптона, начинает фразу в пятом такте со второй доли. Но именно Паркер был если не изобретателем, то самым ретивым поборником этого новшества. (Не берусь утверждать наверняка, но, по-видимому, иногда его фразировка на полдоли не совпадает с метром. Очень многие композиции Паркера начинаются с первой доли там, где другие музыканты сыграли бы затакт. У меня сложилось ощущение, что эти первые тоны и должны звучать как затакт, а сама мелодия начинается со второй половины первой доли. Это можно отнести к пьесе «**Bloomdido**». Кроме того, множество мелодических фигур Паркер заканчивает на второй

половине четвертой доли такта, что опять-таки может означать опережение метра на полдоли. Однако здесь мы встаем на слишком зыбкую почву догадок и предположений.)

В 1941 и 1942 году боперы сознательно используют эти приемы. Маршалл Стернс приводит в «Истории джаза» [85] следующее высказывание Майлса Девиса: «Мы играли блюз. Паркер вступил в одиннадцатом такте. Ритм-группа четко держала свою линию, но „Берд" [Паркер] заиграл по-своему, и казалось, что ритм-группа была на первой и третьей доле вместо второй и четвертой. Каждый раз Макс [Роуч, барабанщик] кричал Дюку [Джордану, пианисту], чтобы тот не вздумал следовать за „Бердом" и держал ритм. Наконец обе линии слились так, как было задумано „Бердом", и мы вновь продолжали играть вместе».

Разумеется, боперы не во всех пьесах смещали акценты на вторую и четвертую доли. В большинстве случаев они придерживались стандартной фразировки, и тем не менее они не могли обойтись без свободных пассажей, которые никак не вменялись в рамки метра, и так часто сдвигали фразировку, что это стало отличительной чертой их музыки. Не случайно композиция Гиллеспи «*Salt Peanuts*», в которой фразировка опирается в основном на вторую и четвертую доли, стала чем-то вроде визитной карточки раннего боба. Именно эта необычная фразировка, а не гармонические новации, отталкивала старых исполнителей. В конце концов было не так уж и трудно вставить *фа* или *соль-бемоль* во фразу, наложенную на до-мажорный аккорд. Но в новой фразировке было нечто противоречащее принципам, святым для музыкантов старой школы. Большинство из них даже не пытались изучить новую трактовку джаза, считали ее просто «сумасшедшей музыкой», и ни один не мог сыграть ее. Это кажется преувеличением, но так и было в действительности. Многие молодые любители джаза почему-то не видят принципиального отличия игры Хокинса и Янга от игры Паркера и Гиллеспи. Между тем — и я хочу особо это подчеркнуть — боп произвел глубочайшие, революционные изменения в джазе. Ни один из выдающихся исполнителей свинга не имел успеха, если пытался играть в стиле боп. И камнем преткновения для них стало главным образом изменение фразировки.

Ритмические и гармонические новшества, внедренные в сложившуюся практику джаза, повлекли изменения в трактовке ритм-группы. Очень скоро выяснилось, что исполнитель на духовом инструменте, чтобы использовать альтерированные аккорды, должен освободиться от стандартной модели фортепианного сопровождения, когда подчеркивается подряд каждый аккорд. К тому же в очень быстрых темпах пианисту — попытайтесь он играть в манере страйд — свело бы судорогой руку, как это было с ногой барабанщика Кенни Кларка. Поэтому пианисты стали просто помогать солисту отдельными аккордами наподобие знаков препинания или ориентиров — один-два раза в такте. В результате центром ритм-группы стал контрабас. Пианист уже не задавал граунд-бит, а исполнитель на ударных играл только на большой тарелке. Контрабасист же просто и непосредственно обозначал метр, а также подчеркивал аккорды. Роль фортепиано и ударных изменилась отчасти и для того, чтобы выдвинуть вперед контрабас. Раньше он никогда не рассматривался как незаменимый инструмент. Основная роль в ритм-группе отводилась фортепиано и ударным, иногда к ним добавляли гитару. Но с приходом боба играть без



контрабаса стало почти немислимым. Солисты, которые прежде ориентировались на фортепиано, отныне стали слушать контрабас. И манера игры на контрабасе стала меняться. С одной стороны, взяв за образец манеру Блентона, контрабасисты стали исполнять целостные мелодические линии, а не просто подчеркивать аккорды. С другой стороны, контрабасисты почувствовали себя стержнем ансамбля, роль которого прежде выполняли барабанщики. Контрабасисты стали «подстегивать» или «опережать» сильные доли метра. Они как бы предвосхищали удары, делая их чуточку раньше. Это была рискованная практика, и джазовые солисты, которые не успели к ней привыкнуть, терялись. Создавалось впечатление, что контрабасист постоянно ускоряет темп, — солист же, не понимающий, в чем дело, начинает сбиваться.

Трудно сказать, кому из музыкантов, игравших в клубе Минтона, мы обязаны тем или иным открытием. Сейчас величайшим из них считается Паркер, но это не означает, что только ему принадлежали новые идеи. В 1940 году он не ушел в своих экспериментах дальше Гиллеспи. Откуда бы ни исходила идея, в джазе шел процесс «перекрестного опыления». Идеи развивались и обогащались общими усилиями, и музыкантам оставалось только осуществлять их на практике. Примерно к 1942 году джазмены поняли, что они вышли за рамки эксперимента. Это уже была новая музыка, это был новый джаз.

Хочу подчеркнуть, что большинство музыкантов, игравших в клубе Минтона, не получали за это деньги. Им нужна была работа, и в 1942 году пианист Эрл Хайнс, который тогда руководил свинговым оркестром, стал брать к себе кое-кого из модернистов, среди них — тромбониста Бенни Грина, барабанщика Шедоу Уилсона, а также Паркера и Гиллеспи. Вокалистом оркестра был Билли Экстайн, вскоре ставший звездой джаза. Однако в оркестре Хайнса между музыкантами старой и новой школ возникли трения. Гиллеспи покинул оркестр в середине 1943 года, играл недолго с Дюком Эллингтоном, затем вместе с контрабасистом Оскаром Петтифордом возглавил ансамбль, который исполнял новую музыку. Местом их выступления был клуб «Оникс». Ансамбль включал пианиста Джорджа Уоллингтона, барабанщика Макса Роуча и саксофониста Дона Байэса, одного из немногих исполнителей, способных играть попеременно в стиле свинг и в стиле боп. В этом составе ансамбль выступал зимой 1943/44 года. Первая проба сил для новой музыки оказалась успешной. Она наконец получила признание, по крайней мере среди музыкантов и поклонников джаза.

Весной 1944 года певец Билли Экстайн договорился с Гиллеспи о создании большого оркестра для исполнения новой музыки. Менеджер Билли Шоу, который хорошо знал боперов, взял на себя организационную часть, за музыкальную часть отвечали Гиллеспи и Паркер. Диззи сделал несколько аранжировок. Нельзя сказать, что это начинание обернулось крупным успехом. Частично в этом повинен бойкот со стороны фирм грамзаписи. Однако определенная известность все же была завоевана, главным образом благодаря присутствию Экстайна и вокалистки Сары Воан. Паркер ушел из оркестра Экстайна в 1944 году и стал играть с небольшой группой в клубе на 52-й улице. Он быстро уговорил Гиллеспи присоединиться к ним, и вскоре они начали записываться на пластинки.

Первые записи боба были сделаны в 1944 году ансамблем под управле-

нием Коулмена Хокинса, в который входили Диззи Гиллеспи, Макс Роуч и саксофонист Лео Паркер. Все они были связаны с новой музыкой, но во время записей они держались в рамках свинга, сопровождая игру Хокинса. Тем не менее в гармониях уже чувствуется привкус бопа, особенно в пьесе «**Woody'n'You**», написанной Гиллеспи. В ней и в композиции «**Disorder at the Border**» игра Гиллеспи представляет собой почти полностью сформировавшийся боп. Примерно тогда же Паркер записал две пластинки с гитаристом и певцом Тини Граймсом, где интерес представляет только игра самого Паркера. Эти записи показали, что новая музыка выгодна и с коммерческой точки зрения. Постепенно стали появляться пластинки и других боперов. В 1944 году трубач Литтл Бенни Харрис записал две пластинки, которые безоговорочно можно отнести к чистому бопу. Его сопровождали Оскар Петтифорд (контрабас), Дензил Бест (ударные) и Клайд Харт (фортепиано). Харрис прежде играл в оркестре Хайнса, часто выступал в клубе Минтона; Харт начинал как свинговый пианист, игравший в стиле Бейси — Уилсона, но затем очень быстро «вписался» в боп; что касается барабанщика Дензила Беста, то он пришел в «новую музыку» чуть ли не с самого ее возникновения.

В конце 1944 года в результате опроса, проведенного журналом «Эсквайр», музыкальные критики назвали Гиллеспи «новой звездой» среди ведущих трубачей джаза. По правде говоря, в данном случае имела место подтасовка. Критик Леонард Фэзер, который подбирал состав жюри, целиком был на стороне бопа. Тем не менее этот факт указывает на то, что музыка бопа стала выходить из подполья на свет. В феврале и марте 1945 года в стиле боп сделали записи Паркер и Гиллеспи. Этим пластинкам суждено было стать классикой джаза. В первой серии записей участвовали исполнители свинга — барабанщик Коузи Коул, контрабасист Слэм Стюарт, а также гитарист Ремо Палмьери и пианист Клайд Харт. Позднее Коула сменил барабанщик Сид Кэтлетт, Стюарта контрабасист Керли Расселл, а Харта пианист Эл Хэйг.

В ноябре 1945 года с Паркером записывались совсем молодой трубач Майлс Девис и барабанщик Макс Роуч, быстро ставший одним из ведущих боперов. Гиллеспи, соблюдая условия контракта с другой компанией, записывался на этих пластинках инкогнито — как трубач и пианист. Все записанные пьесы были также оригинальными композициями в стиле боп, среди них «**Billie's Bounce**», «**Now's the Time**» и «**Koko**». Записи 1945 года, особенно ноябрьская, представили новую музыку на суд широкой публики. Это была уже не аудитория уходящей в прошлое эры биг-бэнда, а молодые энтузиасты джаза и жаждущие перемен музыканты, многие из которых стали определять пути развития джаза в течение последующих двух десятилетий. Это были самые впечатляющие джазовые записи со времени групп Армстронга «**Hot Five**» и «**Hot Seven**».

Паркера сегодня считают непревзойденным исполнителем бопа. Однако все важнейшие особенности бопа раскрываются и в игре Гиллеспи. Ему в той же степени, что и Паркеру, принадлежит идея смещения акцентов фразировки на слабые доли такта. Он делал это еще в 1939 году в пьесе «**Hot Mallets**», а к 1945 году прием стал неотъемлемой частью его стиля. В мае 1945 года Паркер и Гиллеспи сделали запись «**Lover Man**», где солировала певица Сара Воан, которую боперы знали еще по совместной работе в оркестре Экстайна. В средней части композиции (бридже)

Гиллеспи исполняет короткое соло, состоящее всего из восьми тактов, в которых он акцентирует шесть вторых долей и три четвертых доли, оказывая им явное предпочтение. Как и Паркер, он использует новые альтерированные аккорды и гармонии, прежде казавшиеся неприемлемыми.

Если исключить из его стиля новые гармонии и новую фразировку, то исполнение Гиллеспи напоминает игру Роя Элдриджа. В пьесе «**Salt Peanuts**» все его соло — классический пример влияния Элдриджа: те же неожиданные скачки в верхний регистр, стремительные, рваные нисходящие пассажи, быстрая смена фразировки. Характерной чертой трактовки Гиллеспи представляется постоянное чередование печочек ровных шестнадцатых и неровных восьмых, исполняемых в манере свинговых музыкантов. В этих более сдержанных пассажах Гиллеспи отклоняется от метра больше, чем даже такие мастера свинга, как Хокинс, Янг или сам Элдридж. Временами он отходит от метра так же смело, как Армстронг. Следует помнить, Армстронгу многим обязан не только Элдридж, но в какой-то мере и Гиллеспи — ведь в 1927 году, когда Диззи начал серьезно заниматься музыкой, Армстронг был самой влиятельной фигурой в джазе.

Свои ранние записи Гиллеспи делал с различными, случайно подобранными ансамблями. В 1946 году ему удалось организовать биг-бэнд. Он шел против течения — к тому времени эпоха больших джазовых оркестров миновала. Тем не менее Гиллеспи смог поддерживать существование своего коллектива в течение четырех лет, за это время он сделал несколько записей, представляющих собой прекрасные образцы бибоба для большого оркестра. Самые известные записи биг-бэнда Гиллеспи — «**Cubana Be**» и «**Cubana Boy**», в которых аранжировщиками выступали Джордж Расселл и сам Гиллеспи. Сегодня латиноамериканские формы в джазе стали привычными, но тогда это было новинкой. Гиллеспи и здесь был пионером. Он привел в оркестр Чано Позо, исполнителя на барабанах конга, очень популярного среди латиноамериканцев. Вскоре, однако, Позо погиб нелепой смертью (его убили на улице). В дальнейшем Гиллеспи продолжал развивать латиноамериканское направление в джазе, сделав партии бонги и конга типичными для джазовой инструментовки.

В это время в игре Гиллеспи наметились некоторые изменения. Его стиль выровнялся, исчезла пламенность Элдриджа и некоторая угловатость. Он исполнял более длинные фразы совершенно ровными восьмыми, уже не было случайных технических срывов, которые встречались в записях 1945 года. К 1950 году его виртуозное ведение мелодической линии нередко сбивало дыхание другим исполнителям на духовых инструментах. Он играл так же быстро, как и раньше, но теперь казалось, что он может творить на своей трубе все, что хочет и как хочет, без усилий и без огрехов. Отныне он действительно был корифеем джаза! Его игра стала эталоном для молодых исполнителей.

Гиллеспи был одним из немногих представителей боба, сохранивших в дальнейшем верность этому течению. Когда более поздние течения, казалось, оставили боп позади, он все равно продолжал работать по-старому. Как и Хокинс, он остался самим собой и, несмотря на изменение вкусов, по-прежнему радуется слушателей своей игрой.

Самые важные его пластинки (с точки зрения истории джаза) — это

записи 1945 года с Паркером. Без них революция бопа оказалась бы неполной. Шествие бопа было стремительным. Начало 1941 года принесло всего лишь несколько идей, которые на ощупь пытались воплотить в жизнь горсточка исполнителей; в 1942 году в стиле боп играло несколько музыкантов; в 1943 году боп уже утвердил себя среди молодого поколения джазменов; в 1944 году он стал признанным, хотя и противоречивым направлением в джазе; и, наконец, в 1945 году у нового стиля была достаточная аудитория, обеспечившая ему право на самостоятельное существование. Всем тогда стало ясно, что боп — это нечто большее, чем просто новая музыкальная форма. Он был отражением целого ряда общественных идей. Боп был связан с жизненной позицией музыканта, выражавшейся в его манере говорить, одеваться, вести себя в обществе. Впоследствии на смену бопу пришел стиль кул (так называемый «прохладный», или «холодный», джаз). Его появление обусловлено важными социальными предпосылками. Джазовый музыкант 20—30-х годов занимался, помимо всего прочего, и увеселением публики. Достаточно вспомнить Армстронга с его гримасами и громадным носовым платком, Кэба Кэллоуэя в белом атласном костюме, музыкантов Эллингтона с атласными лацканами и лампасами, с белыми воротничками и при галстуках, Билли Холидей в белых длинных перчатках и с крупной гарденийей в волосах.

Манера боперов и их последователей была прямо противоположной. Исполнитель бопа одевался, как английский биржевой маклер, говорил, как преподаватель колледжа (если не изъяснялся на профессиональном жаргоне). Он боялся показаться окружающим слишком эмоциональным. Ему не шли улыбка и широкие жесты Армстронга — он просто холодно кланялся аудитории и уходил со сцены. Правда, этот образ порой разрушался: Гиллеспи по натуре был человек веселый, любил экстравагантные выходки и нередко потешал публику остроумными репликами; Монк имел обыкновение носить немыслимые шляпы, а Паркер вообще не слишком обращал внимание на то, как он одет. Но общая сдержанная манера вести себя тем не менее существовала. Она имела двоякий смысл. С одной стороны, она была осознанной попыткой избежать ампула забавного черного шута, которого рассчитывали увидеть белые. С другой стороны, эта манера была своеобразным проявлением бойкота тому, что скрывалось внутри ограниченного и замкнутого от негритянских взоров мира под названием «только для белых».

Частью этого мировоззрения была концепция «хип», которую лучше всего определить как молчаливое понимание. «Хипстер» (термин «хиппи» появился гораздо позже и имеет другое значение) пронизателен, ему введомы сущность вещей, он знает рычаги, при помощи которых управляют миром. Он молчалив, невозмутим, проявляет свои чувства, лишь слегка пожимая плечами, а если и говорит, то предельно лаконично, зачастую обходясь одними междометиями. А. Б. Спеллмен в прекрасном исследовании «Черная музыка», имевшем сначала более правильное, но менее коммерческое название «Четыре биографии периода бибоп» [84], пишет: «Они создали свой язык, свою манеру одеваться, свою музыку и духовные ценности, и это позволяло им игнорировать весь остальной мир. Эпоха бибоба была временем самовыражения негритянского „я“ в Америке...» Несомненно, среди всего прочего черные музыканты понимали, что в бопе они создают свою собственную музыку, которую

только они могут сыграть. Но они, конечно, ошибались.

Это отношение к окружающей жизни, эта манера себя вести родились под влиянием перемен в мироощущении музыкантов-негров 20—30-х годов. Им больше не приходилось играть только для белых. А если и приходилось, то что ж из того! Они отбросили в музыке все, что прежде их сдерживало. Кто может удивляться после этого столь радикальным переменам в джазе? Раньше темпы были средними — теперь они стали или очень быстрыми, или очень медленными. Раньше отдавалось предпочтение I, III, V, VII ступеням лада — теперь стали предпочитать ступени II и IV. Раньше парные восьмые исполнялись крайне неровно — теперь они стали практически ровными. Там, где голоса инструментов складывались в аккорды, они стали сливаться в унисон. Боп был джазовой революцией в полном смысле этого слова. Боперы перевернули весь мир джаза, с презрением отказавшись от традиций старой школы. Для черных музыкантов, их поклонников и последователей боп был декларацией независимости.

## ЧАРЛИ ПАРКЕР: ПОЛЕТ ДИКОВИННОЙ ПТИЦЫ

В джазе было два подлинных гения. Один из них, конечно, Луи Армстронг, любимый публикой и добивавшийся ее расположения. Другим был человек по имени Чарли Паркер, ненавидевший общество и не находивший в нем своего места. Оба музыканта вышли примерно из одной среды, но контраст между ними разителен.

Чарли Паркер — один из редких джазовых музыкантов, которым повезло на биографов. Книга Росса Расселла «А птица живет!» [74], несмотря на некоторый налет романтизма, — первоклассный труд о джазе. Мы черпаем из этой книги многие важные факты биографии Паркера. Он родился 29 марта 1920 года в пригороде Канзас-Сити. Его отец, Чарльз Паркер-старший, был провинциальным певцом и танцором. Странствия привели его в Канзас-Сити, где он женился и остался надолго. Когда маленькому Чарли было восемь или девять лет, семья переехала в негритянское гетто в центральной части города. Там было много клубов и кабаре, где Паркер-старший рассчитывал найти работу. В увеселительных заведениях этого района выступали оркестр Бенни Моутена, саксофонисты Лестер Янг и Бен Уэбстер, устраивались легендарные джем-сешн. Но надвигалась Великая депрессия, и уже не ощущалось особой нужды в певцах и танцорах... Через год или два Паркер-старший бросил семью. Мать Чарли, Эдди Паркер всачески опекала, баловала сына, что нелегко было сделать в бедной семье; в гетто трудно было найти более избалованного ребенка.

Вскоре Паркер увлекся музыкой. Он учился в линкольновской школе, чей любительский оркестр взрастил немало известных музыкантов. Но, имея возможность выбирать между разными медными духовыми инструментами, Паркер как будто не интересовался ни одним из них. Однажды мать купила сыну на сэкономленные сорок пять долларов старенький альт-саксофон, и Чарли неожиданно увлекся им.

Его никто не учил, он не имел никакого понятия об элементарных законах музыки. Паркер был самоучкой в большей степени, чем кто-либо другой из выдающихся музыкантов джаза. Молодых черных музыкантов по традиции опекали опытные мастера, которые показывали им различные приемы исполнения, помогали устроиться на работу, привлекали к участию в джем-сешн. Но Паркер на протяжении всей жизни с трудом устанавливал такие отношения с потенциальными наставниками. Неоднократно он прерывал все контакты с более опытными музыкантами, стремившимися помочь ему. Работая в одиночку в своей комнате, он пытался самостоятельно овладеть секретами музыки. Он продвигался вперед очень медленно, пока наконец его не осенило, что музыка складывается из двенадцати полутонов, каждый из которых может стать основой отдельного звукоряда и своей системы аккордов, и что любую мелодию можно перенести из одной тональ-

ности в другую. Он не знал, что многие из этих тональностей практически не используются музыкантами. В самом деле, три четверти джазовых композиций исполнялись в то время в четырех тональностях: *До мажор*, *Фа мажор*, *Си-бемоль мажор* и *Ми-бемоль мажор*. Он уделял всем двенадцати полутонам равное внимание и научился с легкостью переходить из одной тональности в другую. Это, несомненно, в какой-то мере объясняет обилие хроматизмов, ставших характерной чертой бопа. Доходя до всего сам, Паркер был похож на слепого, пытающегося сложить мозаику.

Когда Чарли было четырнадцать лет, Эдди Паркер пошла работать ночной уборщицей. По вечерам Паркер оставался один. С наступлением темноты он ускользал из дома и бежал в кабаре, чтобы послушать игру местных музыкантов, прежде всего Лестера Янга, понаблюдать за движением их пальцев по клапанам инструментов. Музыка уже захватила Чарли целиком. Вскоре его приняли в школьный танцевальный оркестр, в котором играл контрабасист Джин Рейми, ставший впоследствии видным джазменом. Паркер играл на джем-сешн, иногда на танцах. Учебу он совсем забросил и вскоре ушел из школы.

В пятнадцать лет Паркер был недоучкой, едва ли имевшим право называться музыкантом. И тем не менее он считал себя важной персоной, маленьким королем, чьим капризам все должны потакать. С грехом пополам зная две-три мелодии, он претендовал на то, чтобы играть с ведущими музыкантами Канзас-Сити. Известно, что несколько раз его с насмешками прогоняли со сцены. В пятнадцать лет он женился на Ребекке Раффинг, которая была на четыре года старше его. Личная жизнь Паркера складывалась не совсем удачно. Тем не менее он явно совершенствовался как музыкант. Летом 1936 года, получив страховку после автомобильной аварии, он купил себе новый саксофон. Примерно тогда же он стал работать в оркестре Томми Дугласа, музыканта с консерваторской подготовкой. Дуглас, игравший на язычковых инструментах, подправил технику Паркера, познакомил его с азами гармонии. Паркер стал играть лучше и на следующее лето подрядился выступать в Озарксе. Оркестр играл каждый вечер по пять часов, иногда выступал и днем. В свободное время Паркер пытался копировать с пластинок соло Лестера Янга, брал уроки гармонии у одного из оркестрантов. Полное погружение в музыку не прошло даром: осенью он вернулся в Канзас-Сити если не полностью сформировавшимся, то, во всяком случае, знающим музыкантом. Тогда же он получил свое прозвище „*Yardbird*” („Домашняя птица”), которое вскоре укоротилось до „*Bird*” („Птица”). Существует множество версий о происхождении этого прозвища. Согласно одной из них, Паркер получил его, потому что его любимым блюдом был жареный цыпленок.

Наконец у Паркера появился наставник — саксофонист Генри Смит. Смит слыл тогда лучшим саксофонистом. Он играл в ансамбле «*Blue Devils*», затем гастролировал на Востоке США с оркестром Каунта Бейси, но потом предпочел вернуться в Канзас-Сити. В 1938 году Смит организовал собственный оркестр. Он взял к себе Паркера. «Он называл меня отцом, — вспоминает Смит, — и буквально следовал за мной по пятам. В оркестре он старался не отставать от меня. Если я играл два хоруса, он — тоже два, если я — три, то и он — три. Он

всегда ждал, чтобы я первый исполнил соло. Думаю, что он хотел таким образом научиться моим приемам игры. Какое-то время Чарли подражал мне. Но вскоре он мог исполнить все, что и я, но делал это лучше меня». Паркер перенял у Смита все, что касалось трактовки, но не техники. У Смита было более легкое звучание, чем у его современников — Ходжеса, Картера и Холмса. Любил он играть быстрые пассажи. Все это характерно и для ранних записей Паркера.

В 1938 году Чарли переехал в Чикаго. Участвуя в чикагских джем-сешн, он удивлял местных музыкантов своеобразной исполнительской манерой. Затем Чарли перебрался в Нью-Йорк. Там он бедствовал, перебивался уроками, в течение трех месяцев мыл посуду в ресторане. По счастливому совпадению в этом заведении выступал пианист Арт Тейтум, и Чарли мог слушать его регулярно. На мой взгляд, знакомство с игрой Тейтума существенно повлияло на стиль Паркера. Пожалуй, это единственный пример серьезного музыкального воздействия на него. Тейтум любил головокружительные темпы, часто использовал усложненные цепочки аккордов, нередко меняя тональности. Все это со временем станет отличительными чертами игры Паркера. И хотя у меня нет других доказательств, кроме самой музыки, мне кажется, что гармонии в знаменитой пьесе Паркера «**Cherokee**» во многом схожи с излюбленными гармоническими ходами Тейтума. В конце 1938 года на джазовой сцене Нью-Йорка нашлось место и для Паркера. Он много играл в кабачках, участвовал в джем-сешн, которые устраивались в «Кларк Монроуз Аптаун Хаус». В том же году Паркер вернулся на время в Канзас-Сити и поступил в новый оркестр, которым руководил пианист Джей МакШенн. Это был типичный блюзовый ансамбль, игравший в стиле Каунта Бейси. В 1940 году оркестр, находясь на гастролях в городке Уичита, записал несколько пьес для местного радио. Это были первые известные нам записи с участием Паркера. По ним можно судить, что в то время звук его инструмента был легким, почти прозрачным, но в игре Паркера еще отсутствовал тот апломб, который впоследствии станет отличительной чертой его исполнения. Он уже прекрасно владеет инструментом, использует замысловатую, неровную фразировку, быстрые триоли и шестнадцатые длительности, характерные для его зрелого стиля. Уже присутствуют и сложные гармонии. В пьесе «**Body and Soul**» нисходящая фигура в третьем такте его хоруса очень напоминает фигуру из соло, сыгранного им десять лет спустя. И все же в те годы Паркер оставался еще исполнителем свинга. В его соло в пьесе «**Moten Swing**» ощущается влияние Ходжеса и Картера, а в пьесе «**Lady Be Good**» он имитирует соло Лестера Янга, которое слышал, находясь в Озарксе.

Эти обработки примечательны тем, что в них мы можем проследить, как различные заимствования соединяются в игре Паркера в единое целое. В новых записях оркестра МакШенна, сделанных в 1941 году, стиль Паркера стал более уверенным, но пока его соло не очень отличаются от игры блюзовых оркестрантов. В блюзе «**Hootie Blues**» он играет, по-видимому, свое лучшее соло в этом оркестре, но в нем едва ли найдется несколько тонов, которые не встречались бы в игре Джонни Ходжеса. В двадцать один год Паркер был одним из самых сильных джазовых альт-саксофонистов. По словам МакШенна и Рейми, он



был приятным в общении с людьми, с ним легко было ладить, его любили в оркестре. Возможно, это было самое счастливое время в его жизни: он был молод, имел репутацию лучшего саксофониста в хорошем оркестре, у него были друзья, свое место в джазе.

В январе 1942 года оркестр МакШенна выступил в танцзале «Савой» и следующие несколько месяцев играл в различных клубах Нью-Йорка и в его окрестностях. Паркер постоянно участвовал в джем-сешн, обменивался опытом с молодыми музыкантами из клуба Минтона. Трудно определить стиль, в котором он играл в тот период. Пианист Джон Льюис, получивший признание в ансамбле «**Modern Jazz Quartet**», слышал его игру по радио и утверждал, что Паркер уже нашел «новую систему звучания и ритма». Однако запись «**Sepian Blues**», сделанная в июле 1942 года, показывает, что он играл в стиле традиционного свинга с элементами блюза, причем играл исключительно хорошо. Самое яркое свидетельство тому — любительская запись пьесы «**Cherokee**». Она была обнаружена после смерти большого поклонника джаза Джерри Ньюмена. У Ньюмена был портативный магнитофон (вещь по тем временам довольно редкая), при помощи которого он записывал игру боперов в различных клубах. Эта запись датирована 1940 годом, но, по мнению знатока джаза Дэна Моргенстерна, она сделана в «Кларк Монроз Апатаун Хаус» осенью 1942 года, когда Паркер регулярно выступал с оркестром клуба. Эта композиция в какой-то степени является программной для Паркера, но в данном варианте она напоминает запись Каунта Бейси, сделанную в начале 1939 года, в которой звучит прекрасное соло Лестера Янга. Фигура риффа во втором хорусе Паркера как будто полностью скопирована с пластинки Бейси. В игре Паркера явно чувствуется влияние Лестера Янга. Два вступительных такта — это свободный парафраз вступления Янга, а в тринадцатом такте Паркер играет такую же фигуру, что Янг в двадцатом. В целом музыка уже очень близка к бопу периода расцвета и наверняка показалась странной музыкантам-современникам, которым довелось тогда слышать Паркера, хотя он еще не полностью отошел от свинга.

Чувствовалось, что Паркера тяготил рутинный свинг оркестра МакШенна. Вскоре после записи «**Sepian Blues**» он ушел из него и стал играть в клубах Нью-Йорка, зарабатывая небольшие суммы то в «Кларк Монроз», то в клубе Минтона. Он участвовал в джем-сешн с Гиллеспи, Монком, Кенни Кларком и другими молодыми экспериментаторами. Жил он тогда в основном в долг, еле-еле сводил концы с концами, ночевал где придется, одевался крайне плохо. Но сколь жалким он ни казался окружающим, для самого себя он был королем, не подвластным никаким законам, имеющим право требовать исполнения всех своих желаний.

Однако если физическое истощение Паркера было не так заметно, трещины в его характере становились все глубже. В оркестре МакШенна он сдерживал нетерпимость и высокомерие, теперь же эти качества стали бросаться в глаза. В кругу джазменов он был восходящей звездой, ведущей фигурой джазового авангарда. И чем больше ему об этом говорили, тем меньше он считался с окружающими. Всегда можно найти нового барабанщика, нового трубача, но «Берд» — только один. И какая разница, что думают о нем вокруг? Такова была

его правда. Была — на какое-то время.

Тем не менее Паркер не мог обойтись без друзей, без их помощи. Гиллеспи и другие привели его сначала в оркестр Хайнса, а затем в оркестр Экстайна. В 1944 году Паркер был в расцвете творческих сил. К этому времени бибоп был еще противоречивым движением, но к нему уже тянулись молодые музыканты. Взбалмошное поведение Паркера вызывало протест многих оркестрантов Экстайна, последовал неизбежный разрыв, и в том же году он с небольшим ансамблем перешел в другой клуб. Вскоре к ним присоединился и Гиллеспи. Последовали знаменитые записи в феврале, мае и ноябре 1945 года. Появившиеся пластинки ошеломили музыкантов и увенчали победой революцию бопа.

Тем временем изменилась атмосфера 52-й улицы. Война кончилась, не было уже отъезжающих на фронт солдат и матросов. В конце 1945 года Билли Шоу, вскоре ставший менеджером Паркера, пригласил ансамбль Паркера и Гиллеспи в один из клубов Лос-Анджелеса. Наконец-то пришла удача, большие деньги. Паркер ощущал творческий подъем, молодые музыканты боготворили его. Однако с этого момента все в его жизни пошло вкривь и вкось, все, кроме музыки.

Нет смысла подробно рассказывать о его мытарствах. Неприятности начались в Калифорнии. На первых порах работа в Лос-Анджелесе складывалась довольно удачно. В начале 1946 года Паркер и Гиллеспи дали два концерта из цикла «Джаз в филармонии», в котором не раз выступали Лестер Янг и Коулмен Хокинс. Этот цикл концертов был организован в 1944 году в «Филармоник-Холл» молодым поклонником джаза Норманом Гранцем. Он подключил к своему начинанию компании звукозаписи и туристские фирмы. Концерты оказали важнейшее влияние на развитие джаза во второй половине 40-х годов и в последующее десятилетие. Туристские компании обеспечивали громадную аудиторию: в 50-х годах сбор иногда достигал пяти миллионов долларов. Музыканты считали Гранца идеальным антрепренером: он хорошо платил, ратовал за совместные выступления черных и белых, не подводил в делах. Практически каждый музыкант желал получить его приглашение.

О музыкальной стороне дела следует сказать особо. Джазмены быстро обнаружили, что аудитория восторженно принимала частые саксофонные соло, пронзительно высокие звуки трубы, мастерски исполняемые пассажи на ударных. Они часто стали потворствовать вкусам публики.

Гранц питал интерес прежде всего к исполнителям позднего свинга, таким, как Элдридж, и к ранним модернистам. Обычно он и приглашал именно этих музыкантов. Благодаря популярности цикла и множеству записей из концертного зала, концерты «Джаз в филармонии» сыграли важную роль в популяризации джаза среди широкой публики. Гранца нельзя обвинять в том, что вкус публики недостаточно высок. Чтобы иметь коммерческий успех, джазовые музыканты всегда были вынуждены идти на поводу у публики. Но несмотря ни на что, в этих концертах было многое от истинного искусства.

Паркер выступал блестяще, но физические и моральные его силы были на исходе: пристрастие к алкоголю и наркотикам делало свое дело... Он вернулся из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк в начале 1947 года и с помощью Билли Шоу возродил «**Charlie Parker Quintet**». Его

отношения с Гиллеспи к тому времени стали натянутыми, каждый шел своим путем. Паркер пригласил в свой квинтет барабанщика Макса Роуча и молодого трубача Майлса Девиса, с которым он познакомился на Западном побережье. Ансамбль записал несколько пластинок для фирм «Dial» и «Savoy». В творческом отношении это был, пожалуй, самый удачный год Паркера.

Однако его характер становился все несноснее. Конечно, он мог быть обходительным, когда хотел, но бывал таким крайне редко. Шаг за шагом он обрубал все нити, связывавшие его с близкими людьми. В один из вечеров 1948 года от Паркера ушли Макс Роуч и Майлс Девис, не выдержавшие его высокомерия и безответственности. Ему еще не было и тридцати, а музыканты, прежде восхищавшиеся им, теперь покидали его.

Билли Шоу удавалось порой сгладить острые углы. Он всячески помогал Паркеру выкарабкиваться из сложных ситуаций, в которые тот попадал из-за своего нрава. В 1948 году, согласно анкете журнала «Метроном», Паркер оказался самым популярным музыкантом. В конце года открылся новый джаз-клуб, названный в честь Паркера «Бердленд». Паркер организовал еще один квинтет, в который вошли пианист Эл Хэйг, уже участвовавший с ним в записях 1945 года, и Ред Родни, трубач из Филадельфии. Новый ансамбль процветал, несмотря на поведение Паркера. Музыканты получали хорошие гонорары, а в 50-х годах они совершили несколько гастрольных поездок в Европу.

Но это уже не могло спасти Паркера. Конец приближался. Однажды вечером в «Бердленде» он вышел из себя, разогнал ансамбль и покинул зал. Менеджер сказал ему, что на дальнейшие выступления в клубе «Бердленд» он может не рассчитывать. 9 марта 1955 года он оказался в доме баронессы Панноники де Кенигсвартер, странной особы, бывшей для джазменов того времени чем-то вроде мадам де Сталь. Паркер был очень болен. Баронесса вызвала врача, который предложил отвезти его в больницу, но Паркер наотрез отказался. Три дня он слонялся по комнатам, пил воду, чтобы загасить боль, которую ему причиняла язва желудка. Смерть настигла Паркера 12 марта; последний приступ случился, когда он смотрел какое-то шоу по телевизору. На справке, удостоверявшей смерть, в графе «возраст» врач написал: пятьдесят три года. Паркеру было тридцать четыре.

Жизнь и смерть Чарли Паркера — одна из многих трагедий в истории джаза. Одаренность этого музыканта была безгранична, его преданность искусству — безмерна. По сравнению с другими выдающимися джазменами он редко уступал коммерческим требованиям, в музыке не знал компромиссов ни с самим собой, ни с другими, по крайней мере на это его сил хватало! Но как мы уже убедились, искусство создается не только талантом, но и силой характера, индивидуальное творчество есть отражение личности.

Паркер стал жертвой той аномалии, которую медики называют расстройством психики. Этот термин относится к людям, которые не страдают психическими недугами в строгом смысле слова, просто их поведение не вписывается в рамки, принятые в обществе. Для них существует только их собственное «я», остальные люди — лишь приложение к их личности. Они способны иногда, даже довольно долго,

казаться такими же, как окружающие, и тогда их поведение вполне предсказуемо. Но это лишь маска, за которой скрывается их замкнутый мир. Трудность общения с ними состоит в том, что у них нет желания измениться.

Отношение Чарли Паркера к окружающим было отмечено полным безразличием. Несмотря на все, что сделала для него мать, Паркер почти забыл о ее существовании. Он третировал молодых музыкантов, особенно трубача Реда Родни, который боготворил его, пренебрежительно относился к поклонникам, восхищавшимся им и одаривавшим его деньгами. Он высокомерно держался с владельцами клубов и с другими людьми, от которых зависела его работа (такие, как Билли Шоу, терпели его капризы). В итоге он оттолкнул от себя тех, на кого мог опереться.

Интересно сопоставить творчество Армстронга и Паркера. Оба были брошены отцами, обоих воспитывали матери, которые нежно и искренне их любили, выбивались из сил, жертвуя всем для их счастья. Армстронг не думал о карьере, он просто отдал себя во власть покровителей, Паркер же не мог заставить себя пойти на это и предпочел грубо отвергнуть всех. Творчество такого джазмена, естественно, было трудным для восприятия и вызывающе нескромным. У Паркера и не могло быть такого ясного и светлого звука, такого неотразимого очарования мелодий, которыми услаждал слух Армстронг. В музыке Паркера, напротив, чувствовались упрямство и своенравие. То, что теоретики музыки и ведущие мастера джаза считали неприемлемым, Паркер провозглашал правильным. Для него черное было белым, а белое — черным, левое — правым, а правое — левым, и, когда он нашел музыкантов, разделявших его принципы, он возглавил революцию в джазе.

Если бы не полная неразбериха в личной жизни, творческое наследие Паркера было бы еще богаче. Сегодня различные фирмы грамзаписи выпускают бессистемный набор его записей на радио, любительских записей в клубах и даже забракованных студийных проб. Однако все самое существенное в наследии Паркера, по-видимому, может уместиться на пяти-шести долгоиграющих пластинках. Пиком его творчества принято считать период с 1945 (раньше он практически не записывался) и до конца 1947 года. Хотя, конечно, он сделал много блестящих записей и в последующие годы, например **«Parker's Mood»** (1948), **«Just Friends»** со струнным оркестром (1949), концерт в Масси-Холл в Торонто (1953). Трудно выделить одну или две записи для специального анализа, но, безусловно, одной из лучших и наиболее популярных его композиций является **«Koko»**. Она записана в ноябре 1945 года на одном из первых выступлений, положивших начало эпохе боба. **«Koko»** — программная пьеса Паркера, в ее основе лежит композиция **«Cherokee»**. **«Koko»** ошеломила джазовых музыкантов, в первую очередь молодых, только открывавших для себя боп; она отличалась невероятной виртуозностью исполнения и ярким каскадом оригинальных находок. Чарли обладал удивительной способностью стремительно переходить от одной тональности к другой. Конечно, это лишь вопрос техники, но в игре Паркера подкупало еще и мастерство интерпретации, способность моментально создать танцующую, витиеватую музыкальную линию, всегда полную неожиданных поворотов.

В «**Koko**» раскрываются разные стороны его таланта. Главная тема «**Cherokee**» довольно проста, но средняя часть (бридж) весьма длинная и охватывает четыре тональности. Темп более 300 ударов метронома были способны выдержать лишь немногие исполнители того времени. Пьеса начинается вступлением из тридцати двух тактов, которое поочередно играют Паркер и Гиллеспи — четыре брейка по восемь тактов. Затем Паркер стремительно начинает свой первый хорус из шестидесяти четырех тактов. Короткая восходящая и нисходящая начальная фраза длится три такта; за ней следует контрастная, изломанная фраза, завершая первые восемь тактов; следующий сегмент также открывается трехтактовой фразой, как бы отображающей первую; не успев завершиться, она ниспадает каскадом пассажей из восьми тактов, удлинняя таким образом всю фразу до одиннадцати тактов, и т. д. Все соло составляют фразы из трех, пяти, шести и семи тактов. Паркер больше, чем кто-либо другой, способствовал переходу к фразировке из необычного числа тактов вместо обычных двух-, четырех- и восьмитактовых фраз, к которым привыкли джазовые исполнители.

Другая особенность манеры Паркера, так же ярко проявляющаяся в «**Koko**», — это стремление избегать длинных цепочек восьмых. Хромотические пассажи, состоящие из восьмых, были слабым местом боперов. Этого не избежал даже Гиллеспи. В очень быстрых темпах они были иногда единственным доступным приемом исполнения. Но у Паркера мелодическая линия гораздо разнообразнее. Хотя он тяготеет в основном к нисходящим фразам, в главной мелодической линии нередко встречаются «водороты». Паркер гораздо чаще, чем другие боперы, вводит в мелодическую линию быстрые фигуры шестнадцатых. Правда, его соло в «**Koko**» — не самый удачный пример, ибо стремительный темп композиции не позволяет Паркеру использовать этот прием. Но в других пьесах он проявляется весьма наглядно.

Третья характерная черта его исполнения — постоянное стремление насыщать мелодическую линию акцентами, как правило, в самых неожиданных местах. Так, например, акцентируется предпоследний тон первой фразы, во второй фразе сразу четыре акцентированных тона, присутствует акцент в четвертом такте следующей фразы. В целом у Паркера шесть сильных акцентов приходится на одиннадцать тактов — довольно много для столь быстрого темпа. Но его манера расставлять акценты на самом деле гораздо тоньше и едва поддается анализу. Паркер постоянно меняет динамическую напряженность мелодии: то она набирает силу, то стихает, то пронзительно кричит, то едва шепчет.

Паркеру также свойственна определенная склонность к заимствованию, иногда буквальному. Это происходит в те редкие моменты, когда ему не хватает фантазии. Правда, примеров тому в «**Koko**» мало — в этой пьесе вдохновение ему не изменяет. Впрочем, свой второй хорус он начинает фразой, которую уже не раз использовал. Она столь часто проскальзывает в грамзаписях, что кажется, будто Паркер играл ее чуть ли не каждый вечер. Эта фраза, как ни странно, представляет собой начальные такты заурядного кларнетного соло из старой нью-орлеанской композиции «**High Society**». Но подобные заимствования нечасты. В целом его мелодическая линия изобилует оригинальными

находками, неожиданными поворотами, которые так захватывают слушателя. Способность бесконечно развивать мелодию, даже в бешеном темпе, неизменно восхищала его коллег.

Заслуживает также особого внимания долгоиграющая пластинка Паркера, на которой записан концерт в Масси-Холл в Торонто в 1953 году. Ансамбль состоял исключительно из звезд джаза, самых влиятельных боперов, находившихся в расцвете сил: это барабанщик Макс Роуч, контрабасист Чарли Мингус и пианист Бад Пауэлл, не говоря уж о Паркере и Гиллеспи. На пластинке хорошо слышен смех зала — это Гиллеспи паясничает во время паркеровских соло, особенно в пьесе **«Salt Peanuts»**, где исполнение Паркера насыщено едкой иронией. Музыка — динамичная, захватывающая, иногда и грубоватая. Как часто бывает в подобных случаях, исполнение ритм-группы записано повторно в студии, что позволяет нам полностью оценить ее блестящую игру. Макс Роуч постоянно держит ритм на тарелках, в быстрых темпах демонстрируя свое знаменитое мерцающее звучание. Мингус твердо ведет линию баса, подстегивая метр и создавая тем самым иллюзию ускорения темпа. Пауэлл берет аккорды, как бы расставляя знаки препинания. В частности, в композиции **«Perdido»**, исполняемой в среднем темпе, можно услышать, как Роуч ведет ритмическую перекличку с партией солистов. Великолепно соло Гиллеспи в **«Salt Peanuts»**. Паркер же везде превосходит. Его соло в быстрой пьесе **«Wee»** изобилует продолжительными нисходящими фразами, как в **«Koko»**. Напротив, в сдержанной по темпу композиции **«Perdido»** его линия кажется ломаной, угловатой, в ней много триолей и «водворотов» шестнадцатых.

Наконец, можно упомянуть о записях, сделанных в 1949 году со струнными инструментами. Их цель заключалась в том, чтобы подать саксофон Паркера в более элегантном сопровождении по сравнению с обычным составом боп-ансамбля. Мелодии приятны на слух, но аранжировка партии струнных сделана претенциозно — чувствуется, как Паркер все время старается не отклоняться от основной темы. По свидетельству Расселла, ряды скрипок внушали Паркеру страх. Но для человека, никогда не слышавшего игру Паркера, хорошо начать знакомство с ней именно с этих записей. Наиболее интересна среди них **«Just Friends»**, в которой Паркер значительно смелее, чем в других пьесах на этой пластинке, отклоняется от заданной мелодии.

Особо следует сказать о музыкальных темах, созданных Паркером. Их не назовешь законченными мелодиями. Это, скорее, наброски, мелодические импульсы тем, которые исполнялись в начале и в конце композиции, обычно в унисон. Паркер не записывал темы, а наигрывал мелодию музыкантам в студии до тех пор, пока они не запомнили ее. И хотя темы Паркера — всего лишь короткие фрагменты, они отмечены печатью мелодического гения. Многие из них стали джазовыми стандартами. Паркер не был первым, кто использовал тематические фразы для обрамления своих импровизаций. Музыканты из Канзас-Сити делали это задолго до него. Но раньше исполнители импровизировали главным образом на темы популярных песен. Боперы сочиняли темы и законченные мелодии, предназначенные только для импровизации. Впервые они создали целую группу тем специально для джаза, с мелодией и

гармонией, которые отличались от популярных клише.

Что можно сказать в заключение о человеке, который был лишен способности разделять чувства других, но создавал музыку, магнитом притягивающую к себе людей? Почему мы иногда не испытываем симпатии к личности художника, но восхищаемся его творчеством? Вероятно, художник стремится выразить в искусстве то, что он не хочет сказать прямо, то есть он ощущает потребность высказаться, но боится. И тогда он обращается к людям с помощью символов своего искусства, а как это происходит, художник не знает. Но если он большой художник — публика понимает то, что он вопреки себе говорит ей. Всю силу любви, дружеской верности и щедрости, которые Паркер прятал в тайниках своей души, смог передать его саксофон. Неспособность уважать других людей губительна. Губительной она оказалась и для Паркера. Но кто решится сказать, что свою жизнь он прожил напрасно?

## ТЕЙТУМ И ПАУЭЛЛ ПРЕОБРАЖАЮТ ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ

Фортепианный джаз, как мы знаем, в некоторых отношениях отличается от джаза, исполняемого на духовых инструментах. Одно из существенных преимуществ фортепиано — возможность воспроизводить несколько звуков одновременно. Из-за того, что пианисты могут использовать игру аккордами, у них всегда был больший интерес к гармонии, чем у исполнителей на других инструментах. И неудивительно, что в становлении основ новой музыки важная роль принадлежит пианисту, который сам не был бопером. Арт Тейтум уже за несколько лет до эры бопа экспериментировал с гармониями, которые позднее боперы внедрили в джаз. Его влияние на Хокинса, Паркера и вообще всех исполнителей джаза позволяет утверждать, что Тейтум заставил музыкантов бопа внимательно изучать возможности гармонии.

К сожалению, сведения о жизни Тейтума, особенно о раннем его периоде, крайне скудны, а те, которыми мы располагаем, весьма противоречивы. Он родился в 1910 году в Толидо (штат Огайо) в семье механика. У Тейтума была врожденная катаракта на обоих глазах. Как сообщает Рекс Стюарт [86], серия операций несколько восстановила зрение одного глаза. Он мог различать цвета, контуры предметов. Он прилагал много усилий, чтобы не казаться слепым, но фактически был им.

Существуют разные версии о том, как Тейтум начал играть на фортепиано. Стюарт утверждает, что уже в три года он подбирал по слуху религиозные гимны. В любом случае он освоил фортепиано очень рано, потому что уже подростком он играл на вечеринках и, возможно, в маленьких кафе. В то время Тейтум обладал ослепительной техникой, которая позднее поражала музыкантов. Несомненно, он обрел известность сначала в местных кругах, а потом и в мире джаза. С семнадцати лет он был штатным пианистом на радиостанции в Толидо. По местному радио регулярно передавали его пятнадцатиминутные выступления, которые стали так популярны, что позднее транслировались и по национальной радиосети. Он аккомпанировал Аделаиде Холл, знаменитой в то время певице кабаре (сегодня ее знают главным образом по исполнению вокальной партии без слов в пьесе Дюка Эллингтона «Creole Love Call»).

В конце 20-х годов Тейтум штурмом взял джазовый Нью-Йорк. Знакомые Тейтума получали большое удовольствие, когда шли с ним в кабаре или ночной клуб и приглашали его поиграть с ничего не подозревавшими местными музыкантами. Пианистов он повергал в благоговейный ужас. Многие просто отказывались играть при появлении Тейтума. Рассказывают, что музыканты нервничали в его присутствии, начинали путаться в элементарных вещах. О почитании, которым он был окружен, свидетельствует случай, связанный с Фэтсом Уоллером.



Рассказывают, что Уоллер, выступая в одном из клубов, неожиданно увидел Тейтума; Уоллер встал из-за рояля и объявил: «Как же я могу играть, когда сам господь бог сегодня сидит среди нас!»

В течение следующих десяти лет Тейтум постепенно завоевал признание публики. Он очень неохотно играл в оркестрах, выступал главным образом с сольными программами. Первые его пластинки вышли в 1933 году, но записывался он в 30-х годах удивительно редко. Он всегда был желанным гостем джазовых клубов в любом уголке Соединенных Штатов и в Лондоне, где он некоторое время гастролировал. Его выступления, наряду с выступлениями Билли Холидей и Коулмена Хокинса, — самые яркие страницы джазовой истории 52-й улицы. И хотя Тейтум не нашил себе состояния, ему никогда не приходилось заботиться о деньгах. В 1943 году он организовал трио с контрабасистом Слэмом Стюартом и гитаристом Тини Граймсом (позже вместо Граймса стал выступать Эверетт Барксдейл). Граймс и Стюарт имели большой опыт участия в шоу и были ведущими инструменталистами того времени. Музыкальная слаженность этого коллектива столь импонировала публике, что уже в 40-х годах стало очевидно, что Тейтум станет крупнейшей звездой джаза. Но этого так и не произошло. С утверждением на джазовой сцене бопа Тейтум отошел на некоторое время в тень.

В начале 50-х годов он снова появился на джазовом небосклоне. Между декабрем 1953 и январем 1955 года по заказу Нормана Гранца Тейтум записал свыше ста сольных номеров, которые вышли затем на одиннадцати долгоиграющих пластинках. Шум вокруг этих записей стал еще больше, когда Андре Одер выступил по этому поводу в обозрении, опубликованном в журнале «Даун бит». Критик утверждал, что Тейтум лишь украшает песенную мелодию с помощью арпеджио и всякого рода пассажей, что эти орнаменты не только не представляют ценности для музыки, но и разрушают ее ритмическую структуру. Ряд музыкантов выступил с протестами. Одним из важнейших их аргументов было то, что Тейтум демонстрировал свою лучшую форму лишь в предутренние часы в ночных клубах.

Ночные клубы, где он играл, были важной частью джазовой сцены 30—40-х годов. Они появились после отмены сухого закона, когда новые правила обязывали закрывать клубы и бары в большинстве городов к определенному часу, обычно в два и три часа ночи. Ночные клубы (after-hours clubs) процветали, особенно в Гарлеме, где их было несколько десятков. Тейтум почти всегда заканчивал свой день в одном из таких клубов, где, по всеобщему мнению, он играл божественно. К счастью, мы можем проверить это утверждение. Существует запись, сделанная Джерри Ньюменом, тем самым любителем, который оставил нам также записи выступлений Гиллесли и других боперов в клубе Минтона. На этой пленке мы можем услышать игру Тейтума в разных гарлемских барах и клубах. Судя по этим записям, можно с уверенностью утверждать, что игра Тейтума в ранние часы мало чем отличается от его исполнения в студиях грамзаписи. Очевидно, сама атмосфера ночных клубов заставляла публику воспринимать музыку более ярко.

Однако к тому времени, когда была выпущена серия пластинок, заказанная Гранцем, Тейтум уже был серьезно болен. Он умер в ноябре 1956 года.

Тейтум был глубоко скрытным человеком. Даже самые близкие люди говорили, что мало знают его. Он редко критиковал других, был трудолюбив, уступчив, глубоко предан музыке, его любили и уважали коллеги. Он обладал удивительной работоспособностью: мог с небольшими перерывами играть два дня подряд. Трудно поверить, но даже в 50-х годах он регулярно играл гаммы и упражнения, чтобы поддерживать в рабочем состоянии свою феноменальную технику. Иными словами, для Арта Тейтума не было различия между музыкой и жизнью — для него они составляли единое целое.

Когда Тейтум начинал свою карьеру, он, естественно, не мог обойти стороной манеру страйд. Тейтум сам признавал: «Фэтс — вот мой учитель. И вряд ли есть лучший образец, чем его игра». Страйд явно наложил отпечаток на его ранние записи. В частности, он прослеживается в четырех сольных пьесах, записанных в 1953 году. Так, как Тейтум сыграл начало пьесы «**Tea for Two**» (за исключением быстрой смены тональностей в двенадцатом такте), мог сыграть и Фэтс Уоллер. Остальная часть пьесы выдержана целиком в самобытной манере Тейтума. Он уже использует арпеджио и другие пассажи, стремительно перекачывающиеся вверх и вниз по клавиатуре и ставшие потом отличительной чертой его стиля. Встречаются, правда, и угловатые фразы, неожиданно прерываемые на полпути совершенно другой, встречной фигурой. Эти «рваные» фигуры не столь фрагментарны, как у Эрла Хайнса. Там, где Хайнс прерывал фразу новой фигурой, а затем, не закончив ее, начинал третью, Тейтум обычно давал новой фигуре развиться до конца. Это существенно отличает его стиль от стиля Хайнса, влияния которого Тейтум не мог избежать в юности.

Пианизм Тейтума развивался в одном направлении — от страйда к собственному стилю — иногда эксцентричному, изобилующему пассажами, арпеджио и неожиданными переходами в отдаленные тональности. Последнее новшество особенно заинтересовало боперов. Со временем Тейтум в своей игре все чаще и чаще внезапно переносил мелодическую линию в другую тональность, иногда лишь на полтона отличавшуюся от начальной. Иногда он менял тональность даже в пределах одного такта.

Смена тональности — это яркий прием. Теоретически он призван подчеркнуть новый музыкальный период. Но частые короткие модуляции Тейтума служат иной цели. Они усиливают колорит музыки, удивляют, заставляют на какой-то момент вспыхивать ярким блеском фрагмент музыкальной ткани. Кроме того, Тейтуму нравилось подменять стандартные аккорды, к которым привыкли исполнители на духовых инструментах, аккордами новыми, непривычными. (Следует отметить, что во многих произведениях аккорды, традиционно используемые музыкантами, могут отличаться от тех, что обозначены в нотах.) Порой он исполнял целую серию аккордов, полностью отличавшихся от первоначальной гармонической структуры композиции, но логически связанных друг с другом и в определенный момент возвращавших его к основной мелодии.

В целом Тейтум не просто импровизировал на определенной гармонической основе, как это было принято в джазовой практике. Он перекраивал всю гармоническую структуру мелодии. Способность Тейтума обрамлять мелодию последовательностями нестандартных аккордов

без искажения мелодической линии изумляла его коллег. К 1933 году, когда Тейтум сделал свои первые записи, он был непревзойденным мастером джазовой гармонии.

Но совершенное владение гармонией — это лишь часть его возможностей. Он обладал фантастической техникой, повергавшей всех в изумление. Он мог исполнять пассажи двойных тонов и сложные арпеджио в темпах, доселе неведомых в джазе, и делал это легко, элегантно, без малейшего напряжения. Среди его первых записей есть пьеса «**Tiger Rag**», которая исполняется в темпе, соответствующем 370 ударам метронома в минуту. Мало кто из джазовых пианистов мог выдержать этот темп, а Тейтум практически не допускает отклонений от него. В 1949 году на концерте он сыграл композицию «**I Know That You Know**» в темпе, равном 450 ударам метронома в минуту — это означает, что в некоторые моменты играл до тысячи тонов в минуту! И это не было для Тейтума упражнением в скорости: налицо были представлены все характерные черты его стиля. Просто он играл быстрее других джазовых пианистов.

Исполнительская манера Тейтума не слишком подходила для оркестровой игры. И действительно, Тейтум большую часть жизни проработал как сольный исполнитель или выступал в сопровождении простой ритм-группы. Но при желании он мог быть и прекрасным оркестровым пианистом. Пример — вышеупомянутый «**Tiger Rag**». Благодаря учебе у мастеров страйда, Тейтум безупречно владел левой рукой. Он мало записывался с оркестрами, тем не менее среди этой небольшой серии есть две прекрасные записи, сделанные в период свинга вместе с Джо Томасом и Джо Тернером. Одна из них — «**Stompin' at the Savoy**», где Тейтум играет вместе с такими выдающимися мастерами джаза, как Коулмен Хокинс и Кути Уильямс.

Критику чрезвычайно сложно судить об игре ритм-группы: по достоинству оценить ее поддержку могут лишь музыканты-солисты. Я глубоко убежден, что в этих записях яркое звучание соло стало возможным благодаря мощному свингу ритм-группы, который идет от Тейтума.

Однако, несмотря на умение Тейтума свинговать, в его адрес можно было услышать упреки в большем пристрастии к сложным пассажам и арпеджио, нежели к свингу. В какой-то мере эти упреки обоснованны, если учесть, что в последний период своего творчества он иногда довольно значительно отклонялся от метра. В какой степени свободные пассажи выбивают слушателя из колеи? Это зависит от его подготовки, способности держать в памяти граунд-бит, воспринимать ломаные пассажи и остановки как перекрестный ритм. Во всяком случае, как бы ни упрекали Тейтума критики, пианисты всегда выступали в его защиту. В этом смысле интересны высказывания о Тейтуме, подобранные в передаче французского радио. Начиная с Бейси и кончая МакКой Тайнером, все они называли Тейтума восьмым чудом света. Хейзел Скотт, популярная певица и пианистка 40-х гг., рассказывала следующее: «Однажды вечером Арти Шоу, Владимир Горовиц и я направились в кафе „Сесайети Даунтаун“, в котором играл Тейтум. Горовиц был поражен. После „**Tiger Rag**“ он сказал: „Это немислимо. Я не верю своим ушам и глазам!“ Через пару дней Горовиц привел послушать Тейтума своего тестя,

великого дирижера Артуро Тосканини. Тосканини был также изумлен».

Их потряс фейерверк пассажей. Тейтум не давал слушателям ни секунды отдыха: стоит лишь прозвучать чарующе яркой находке, как ее тут же сменяет новый трюк. Слово «трюк» здесь вполне уместно. Тейтум — это непревзойденный маг и чародей джазового фортепиано.

Пианист, перехвативший у Тейтума эстафету в развитии джаза, во многих отношениях представляет собой полную противоположность. Это Телониус Монк. Если Тейтум обладал феноменальной техникой, то Монк крайне редко демонстрирует ее. Исполнительская манера Тейтума щедра и раскованна, а Монка — экономна и суха. Тейтум любил бешеные скорости, Монк часто играл в самых медленных темпах. Однако, несмотря на отмеченные различия, очевидно и непреложно то, что именно Тейтум оказал значительное влияние на Монка, а через него — и на весь современный джаз.

Как и в случае с Тейтумом, мы знаем о Монке гораздо меньше, чем хотелось бы. Он был замкнутым человеком, равнодушным к славе и к рекламе. О его жизни написано крайне мало. Некоторые сведения можно почерпнуть в книге Джо Голдберга «Джазовые мастера 50-х годов» [34]. Монк родился в Роки-Маунт (штат Северная Каролина) в 1920 году. Когда он был еще ребенком, семья переехала в Нью-Йорк. Он вырос в пригороде, который назывался тогда Сан-Хуан Хилл (сейчас там расположен Линкольновский центр). Играть на фортепиано он начал примерно в шесть лет. Позже он осваивал инструмент более углубленно, но в целом его следует считать самоучкой. В юности он немного играл на церковном органе, некоторое время даже путешествовал вместе с проповедником. В семнадцать лет, как и многие молодые музыканты, он отчаянно пытался найти работу.

Об исполнительской манере Монка тех лет мы можем судить по магнитофонным записям, сделанным в 1941 году Джерри Ньюменом в клубе Минтона. Его соло, которое можно с трудом разобрать в композиции **«Indiana»**, указывает на приверженность свингу. В его стиле было ощутимо влияние Хайнса и особенно Тейтума. Короткое вступление к пьесе **«Body and Soul»** завершается пассажем, который мог бы принадлежать Тейтуму.

К этому времени он познакомился с боперами Гиллеспи, Паркером и Кларком, участвовал с ними в джем-сешн в клубе Минтона, работал в оркестрах, ночи напролет спорил о музыке. Следует помнить, что Монк никогда не считал себя в полной мере бопером. К середине 40-х годов он уже обладал индивидуальным стилем и не мог вписаться полностью в какую-либо школу. После 1945 года, когда боперы стали работать вместе и регулярно записываться, они редко приглашали Монка в свои ансамбли, предпочитая таких исполнителей, как Бад Пауэлл, Эл Хэйг, Джордж Уоллингтон. Монк, таким образом, отошел от движения, одним из зачинателей которого он был. Или, скорее, движение развивалось в направлении, которого он не разделял.

Расхождения Монка с боперами касались в основном фразировки. Он не опирался, как боперы, главным образом на вторую и четвертую доли такта, ему были не по душе ураганные темпы, его фразировка была слишком необычной для того, чтобы задавать граунд-бит. Иным был и его подход к гармонии. Хотя Монк не меньше, чем боперы, использовал

альтерированные аккорды, он строил их по другому принципу. Бопер обычно использовал непривычные хроматизмы в построении аккорда, то есть добавлял к основному трезвучию низкую IV и пониженную V ступень. Монк поступал по-другому: и в аккордах, и в мелодических фразах он предпочитал оставлять хроматизмы обнаженными. Иными словами, боперы включали непривычные интервалы в свои фразы таким образом, что их исполнение было гармонически однородным, с характерным колоритом. Достаточно проанализировать небольшой отрывок из соло Паркера и Бада Пауэлла, чтобы понять, что в любом другом отрывке их подход к гармонии не меняется. А Монк вставлял хроматизмы разрозненно, как сливы в пудинг. Когда вы едите такой пудинг, вам постоянно попадаются сливы, резко отличающиеся по вкусу от всего блюда. Монк особенно любил вставлять во фразы, чаще в конце пьесы, звуки, на полтона отличающиеся от тех, которые сами собой напрашивались. Манера «подшучивать» таким образом над публикой придавала особый колорит его исполнению. В 40-х годах Монк шокировал своими приемами и публику, и музыкантов.

В тот период Монк был самобытным музыкантом, обладавшим ярко выраженным индивидуальным стилем. Неудивительно, что ему было трудно найти работу. Он не имел никаких контрактов со студиями грамзаписи. Тем не менее он не сдавался и решительно отказывался изменить свой стиль. Ему удалось сохранить свою независимую позицию в значительной степени благодаря поддержке и самопожертвованию жены, Нелли Монк, которая разделяла его взгляды на джаз. В разные годы ей приходилось работать прислужгой, чтобы добыть средства к существованию, в то время как безработный Монк проводил часы за фортепиано или писал музыку. Он надеялся, что публика в конце концов сама придет к нему. Во всяком случае, он не собирался потакать ее вкусам.

Единственный, кто поддерживал его, был Коулмен Хокинс, который всегда приветствовал новые таланты. В 1944 году Хокинс пригласил Монка в небольшой ансамбль, выступавший в клубе на 52-й улице, а в октябре того же года ансамбль сделал несколько записей. Монк был благодарен Хокинсу до конца своих дней. У Монка есть соло в песне «**Flying Hawk**», в котором чувствуется его настойчивое стремление освободиться от чужеродных наслоений. Здесь, конечно, есть пассажи в стиле Бада Пауэлла и Арта Тейтума (Монку всегда нравились нисходящие пассажи, построенные на целотонной гамме), но есть и скупые короткие фигуры, ставшие отличительным признаком его стиля.

С годами его выразительные средства становились более скупыми. Он старался быть столь экономным, что иногда, исполняя тему, брал всего лишь несколько тонов без всякого развития. Вместо того чтобы сыграть полностью четырех- или пятизвучный аккорд, он часто брал лишь два звука, предоставляя слушателю домысливать остальное, причем делал это с таким искусством, что публика понимала недосказанное. В результате создавалось впечатление суровой простоты. Кроме того, у него проявлялось стремление все более отклоняться от метра, выдерживать большие паузы между звуками. Его мелодическая линия все же не походила на набросок мелодии, как это нередко бывало у Джона Льюиса, а сохраняла четкость и определенность. Монк набра-

сывает контуры мелодии не отдельными штрихами, а как бы удаляя из нее все лишнее, обнажая мелодический костяк.

Это уникальная и лишь ему свойственная манера исполнения (хотя в чем-то она сродни оркестровой фортепианной традиции, восходящей к Джонсону). В конце 40-х годов вокруг него стала собираться группа последователей, прежде всего из молодых музыкантов. В 1947 году Монк сделал серию записей по заказу менеджера Альфреда Лайона из фирмы «**Blue Note**». Некоторые из этих записей представляют собой соло с контрабасом и ударными, другие сделаны с различными составами, включающими духовые инструменты, несколько записей сделаны с вибрафонистом Милтом Джексонном. Однако все эти записи отмечены своеобразной манерой Монка — кажется, будто он один исполняет все партии. Особенно ярко это видно на примере его собственных композиций, лучшие из которых были тогда записаны впервые. Среди них «**Round About Midnight**», «**Ruby My Dear**» и «**Straight No Chaser**», несомненно, его самые известные мелодии.

Композиции Монка столь же своеобразны, как и его исполнительская манера. Джазовые музыканты, стараясь исполнить их так, как задумал Монк, всегда наталкивались на трудности. Перед ними стояла нелегкая задача — передать особенности гармонии и фразировки Монка, далекой от простого наложения мелодической линии на аккорды. В результате замысел, идея композиции Монка, как правило, доминируют над солистом, подчиняют его себе, что не часто встречается в джазе.

В 1952—1955 годах он сделал серию записей для фирмы «**Prestige**». Затем в 1955 году был продлен контракт с фирмой «**Riverside Records**» — скромным предприятием, которое отошло от переиздания джаза 20-х годов и стало записывать модернистов. Фирма «**Riverside Records**» записала в его исполнении ряд композиций Эллингтона и других известных джазовых пьес. Целью Монка было опровергнуть миф о том, что он может исполнять лишь собственные сочинения. Следующая пластинка «**Brilliant Corners**», — записанная в 1956 году, напротив, состояла только из его собственных композиций. Это был большой успех Монка. Он получил признание публики, отчасти благодаря благожелательной рецензии в обзоре журнала «Даун бит», написанной Нэтом Хентоффом. В 1957 году Монка вновь пригласили выступить в клубах, и он обосновался в «Файв спот», бывшем баре невысокого пошиба, переоборудованном в прекрасный клуб, в котором теперь встречались представители авангардного джаза. Монк пригласил малоизвестного в то время саксофониста Джона Колтрейна. Встречи этих двух музыкантов вошли в историю джаза.

С тех пор Монк считается не просто яркой фигурой в джазе, но одним из ведущих его мастеров. Правда, оценить его вклад в джаз не просто. Подобно Тигардену и Пи Ви Расселлу, он выработал на редкость индивидуальный стиль, и мало кто был способен ему подражать. Концепции Монка были глубоки и оригинальны, и это снискало ему уважение представителей самых разных школ. Его воздействие на музыкантов надо понимать в самом широком плане, а не в частностях. Влияние Монка на их стиль, возможно, не столь очевидно, но отрицать его нельзя.

Музыкантом, оказавшим самое непосредственное влияние на боль-

шинство пианистов джаза 40—50-х годов, был Эрл „Бад” Пауэлл. Он пользовался таким же большим авторитетом, как и Эрл Хайнс двумя десятилетиями ранее.

Пауэлл родился в Нью-Йорке в 1924 году. Дед его был музыкантом, отец — неплохим пианистом-любителем школы страйд. Его старший брат Уильям стал музыкантом, а младший брат Ричи, если и не ровня Баду, то, во всяком случае, многообещающий пианист, работал в ансамбле Клиффорда Брауна и Макса Роуча. Отец поощрял увлечение Бада музыкой. Серьезно заниматься на фортепиано Пауэлл начал в шесть лет. В течение семи лет он осваивал классическое наследие, знакомился с традиционной фортепианной техникой. Пятнадцати лет он ушел из средней школы, имея достаточную подготовку для профессиональной деятельности.

В начале 40-х годов в клубе Минтона начали собираться экспериментаторы, и Пауэлл стал часто навещать туда, чтобы послушать музыкантов. Однажды он сел за рояль. Ему недавно исполнилось семнадцать, и боперы, хотя и были всего лишь на несколько лет старше, тогда не признали его. Только Телониус Монк увидел скрытые в нем возможности и поддержал его. Пауэлл играл в то время, по-видимому, в манере Хайнса, но в его исполнении угадывалось также влияние Тедди Уилсона и Билли Кайла (последний приобрел известность как участник секстета Джона Керби). В дальнейших его работах чувствуется и влияние Тейтума, особенно в исполнении баллад.

Но самую важную роль в становлении пианизма Пауэлла сыграл саксофонист Чарли Паркер. Поскольку Бад предпочитал одноголосные мелодические линии в стиле Хайнса и его последователей, он без труда имитировал в партии правой руки типично паркеровские фразы. Примером может служить его обработка пьесы «**Cherokee**», считавшейся «визитной карточкой» Паркера. Пауэлл записал ее в 1949 году для фирмы «**Verve**». В изложении темы он использует свойственные Паркеру последовательности аккордов, приправленные хроматизмами, а затем переходит к паркеровским длинным цепочкам восьмых. В записанной тогда же пьесе «**All God's Chillun Got Rhythm**» начальные фигуры после представления темы по гармонии и по фразировке выдержаны в чисто паркеровском стиле. Композиция исполняется в темпе 350 ударов метронома в минуту — в таком темпе мог играть только Паркер. Первая фигура после проведения темы опирается на слабые доли такта, а за ней следует, в духе Паркера, довольно большая пауза. Затем он исполняет короткую фигуру, опять же с опорой на вторую и четвертую доли. Короткая пауза — и необычный пассаж протяженностью приблизительно в девять тактов (Паркер, вероятно, не смог бы его исполнить лишь потому, что нужно было сменить дыхание). В остальном Пауэлл полностью вписывается в манеру своего кумира.

В то время как правой рукой Пауэлл развертывал фразы в стиле Паркера, функция левой руки сводилась к исполнению диссонирующих аккордов, которые он брал один-два раза в такте с целью выделить ритмические акценты. Это новшество вызвано несколькими причинами. Во-первых, боперы не нуждались в строгом гармоническом изложении фортепианной партии, поскольку гармония невольно ограничивала их эксперименты на духовых инструментах. Во-вторых, здесь сказывается

влияние Монка, который, стремясь к максимальной экономии выразительных средств, иногда вообще обходился без игры левой рукой (хотя в ряде случаев он, наоборот, подчеркивал партию левой руки, иногда даже играл в манере страйд, например в пьесе «**Thelonious**»). В-третьих, концентрируя все внимание на правой руке, особенно в быстрых темпах, Пауэлл просто не мог четко управлять левой. И наконец, в-четвертых, боперы напрочь отвергли все шаблоны прошлого. Манера страйд для них ассоциировалась с Фэтсом Уоллером — он был в зените славы, когда принципы бопа еще только складывались. Уоллер считался (может быть, и несправедливо) образцом преуспевающего и удачливого негра, а это претило боперам. В результате впервые в истории джаза Пауэлл отказывается поддерживать граунд-бит.

Разрабатывая стиль боп применительно к фортепиано, Пауэлл и другие пианисты пытались приспособить гармонические и ритмические находки Паркера к манере игры правой рукой, изобретенной Хайнсом. Но, даже позаимствовав многое у Паркера, Пауэлл не сумел столь же прочно вписаться в боп, для которого, как мы знаем, характерна фразировка с ударением на второй и четвертой долях такта. Уже будучи сложившимся музыкантом, он не мог преодолеть в себе тяготение к старой системе. Поэтому манера Пауэлла в отличие от специфической манеры Тейтума и Монка непосредственно восходит к традициям пианистов раннего джаза.

Когда он еще только разрабатывал свой стиль, ему предложили первый серьезный ангажемент в оркестре Кути Уильямса. В этом оркестре Пауэлл играл в 1943—1944 годах, а записи, сделанные в этот период, свидетельствуют о том, что он хорошо усвоил принципы бопа, хотя условия работы позволяли ему играть в новой манере лишь от случая к случаю.

Уже в это время у него стали проявляться первые симптомы психического расстройства. Борьба с этим недугом ему пришлось всю жизнь. Пауэллу был 21 год, когда он попал в лечебницу «Пилгрим» на Лонг-Айленде, где пролежал десять месяцев. Позднее ему не раз приходилось лечиться в медицинских учреждениях такого рода. Наконец в 1949 году болезнь на время отступила, и он вновь смог активно работать в джазе.

Пауэлл регулярно выступал в клубах на 52-й улице и сделал записи, которые преобразили джазовый фортепианный стиль. Самые важные из них — это две серии пластинок, записанные им в 1949—1951 годах с ритм-группой по заказу продюсеров Альфреда Лайона в фирме «**Blue Note**» и Нормана Гранца в фирме «**Verve**». Пауэлл участвует также в некоторых записях Чарли Паркера, которые были сделаны в 1947 году. В 1949 году выступает на одном из лучших концертов бопа, вместе с ним играли саксофонист Сонни Ститт, тромбонист Дж. Дж. Джонсон, контрабасист Керли Расселл и барабанщик Макс Роуч.

Одной из характерных черт стиля Пауэлла в тот период было то, что его игра в медленном и быстром темпах была разной. Большинство джазовых музыкантов последовательны: их исполнение баллад, как правило, представляет собой более спокойный вариант исполнения быстрых пьес. Но у Пауэлла контраст был очень велик. В его манере играть баллады прослеживается сильное влияние Тейтума. Пауэлл



охотно разрабатывал темы из репертуара Тейтума и записал несколько его любимых композиций, например «**Tea for Two**». В записях пьес «**Yesterdays**», «**April in Paris**», сделанных фирмой «**Verve**» в 1950 году, можно найти многие приметы стиля Тейтума: здесь и перебивки темпа, и длинные пассажи и арпеджио, и неожиданные паузы во фразировке, и смены гармоний. Партия левой руки, до предела скупая в быстрых темпах, в медленных пьесах весьма развита по фактуре, а иногда, например в «**Yesterdays**», построена на основе чистого страйда, который Пауэлл редко использует в быстрых темпах.

Здесь его манера исполнения имеет много общего с манерой Хайнса. Мелодика строится почти полностью из длинных цепочек восьмых. Это безостановочное, быстрое чередование восьмых буквально завораживало музыкантов. Типичный пример — композиция «**Tempus Fugue-ib**», исполняемая в темпе 290 ударов метронома в минуту. Для Пауэлла это был довольно умеренный темп. После короткого вступления и изложения темы Пауэлл начинает плести бесконечно длинные, завораживающие цепочки восьмых, и невольно вспоминается исполнение Паркера: ниспадающие каскадом линии у него всегда изобиловали неожиданными поворотами.

По всему было видно, что жизнь Пауэлла будет недолгой. Тяжелая душевная болезнь все больше подтачивала его силы. И все же иногда он бывал великолепен. На знаменитом концерте в «Масси-Холл» он вдохновенно сыграл несколько композиций вместе с Чарли Мингусом и Максом Роучем. Особенно тонко была сделана обработка пьесы «**Lullaby at Birdland**». В записи, сделанной в «Роял руст» (ню-йоркском клубе, конкурировавшем с «Бердлендом») и вышедшей после его смерти, Пауэлл предстает в своей лучшей форме. А на следующей записи, сделанной неделей позже, он играет из рук вон плохо, небрежно и механически. В середине 50-х годов он лишь изредка появляется на сцене.

В 1959 году он, казалось, избавился от болезни. Приехав в Париж, он сбросил с себя груз забот, терзавших его в Нью-Йорке. Он много и успешно выступал. Существует парижская запись его великолепного выступления с барабанщиком Артом Блейки. В 1964 году он возвратился в США. Здесь он иногда удачно выступал в клубе «Бердленд», однако на концерте памяти Чарли Паркера в Карнеги-Холл он сыграл удивительно плохо. Пауэлл собирался вернуться в Париж, но не успел. Летом 1966 года он умер.

Как и многие джазовые пианисты, Пауэлл сочинял музыку. Некоторые его композиции, например «**Un Poco Loco**» и «**Dance of the Infidels**», иногда исполняются и сейчас. Он также писал небольшие фортепианные пьесы в европейской манере. Наиболее известная из них «**Glass Enclosure**». Однако произведения в классическом музыкальном стиле у него, как и у многих джазовых музыкантов, пытавшихся их сочинять, представляли собой лишь слабую стилизацию. Он был прежде всего выдающимся джазовым исполнителем. Лучшие образцы его игры — это подлинные шедевры джазового пианизма.

Тейтум, Монк и Пауэлл были музыкантами, которые создали современный фортепианный джазовый стиль и оказали влияние на все последующие поколения исполнителей. Но, как это часто случается с новаторами, публика далеко не всегда отдавала им предпочтение. Вот

почему такие пианисты, как Джордж Ширинг, Эрролл Гарнер и Оскар Питерсон, пользуются более широкой популярностью, чем Тейтум, Монк и Пауэлл. Ширинг — самый известный пианист раннего боба — родился в Лондоне в 1919 году в английской семье. Будучи слепым от рождения, он учился игре на фортепиано в специальной школе для слепых. Услышав на пластинках игру Фэтса Уоллера и Тедди Уилсона, он рано увлекся джазом. Уилсон стал для него образцом джазового пианиста. Не достигший совершеннолетия, Ширинг уже был признан ведущим джазовым пианистом Лондона и одним из самых сильных джазменов Европы.

В 1946 году он впервые приехал в Америку. В 1947 году он повторил свои гастроли, а затем стал более или менее постоянно жить в США. Во время своих первых поездок он познакомился со стилем боп, который тогда только начинал завоевывать признание в джазе, и в дальнейшем, по существу, стал бопером. Он много играл в джазовых клубах и барах на 52-й улице, часто разъезжал по стране с разными ансамблями. В 50-х годах стал основоположником популярного направления в музыке, которое уже выходило за рамки джаза.

Многие критики отмечали, что, несмотря на свой талант, Ширинг «подлаживал» свое исполнение под вкусы публики, многое в его игре было порождено стремлением достичь коммерческого успеха. И все же Ширинг порой играл настоящий, сильный джаз, как в стиле боп, так и в старой свинговой манере. Характерная особенность его исполнения боба — «связанные руки» (**«locked hands»**), то есть прием, при котором обе руки пианиста движутся параллельно по клавиатуре, играя последовательности блок-аккордов. Пионером этого стиля был Милт Бакнер. Ширинг является автором пьесы **«Lullaby at Birdland»**, одной из немногих композиций в стиле боп, имевших широкий успех у публики.

Оскар Питерсон, негр-канадец, родился в Монреале в 1925 г. Заниматься на фортепиано начал с шести лет, а в четырнадцать лет, получив премию на любительском конкурсе, уже регулярно выступал по радио. Он приобрел известность у местной публики и долгое время отказывался покинуть Монреаль. Однако в 1949 году продюсеру Норману Гранцу удалось уговорить его принять участие в концертах «Джаз в филармонии». Успех Питерсона был грандиозен, он неоднократно занимал первое место в анкете журнала «Даун бит» в 50-х годах. Кроме того, он, как и Ширинг, старался сделать джаз более доступным. Питерсон в основном играл в составе трио с гитарой и контрабасом. И хотя он всегда считался энергичным исполнителем, обладающим блестящей техникой, стиль его все же эклектичен. Иногда, особенно в балладах, он играет, как Тейтум. В других пьесах у него встречаются пассажи в манере Пауэлла, система блок-аккордов Ширинга, характерные приемы Эрrolла Гарнера, Тедди Уилсона и даже Каунта Бейси. Подобный эклектизм не всегда позволяет распознать его собственную исполнительскую манеру. Питерсон охотно использует риффы и остинатные фигуры, иногда настойчиво может повторять один-единственный тон. Эти приемы ведут к ритмической насыщенности, но мелодические линии становятся отрывочными и даже хаотичными.

Третий член этой группы пианистов — Эрролл Гарнер — родился в Питтсбурге в 1921 или 1923 году — источники расходятся. Его отец

был пианистом, но Эролла больше привлекал бейсбол, чем уроки музыки. Тем не менее он научился играть так хорошо, что в одиннадцать или двенадцать лет он выступал в Питтсбурге как профессиональный пианист. Во время второй мировой войны он переехал в Нью-Йорк и нашел постоянную работу на 52-й улице. Гарнер довольно быстро завоевал симпатии широкой публики и в конце 50-х годов стал одной из самых известных фигур в джазе. Его мелодия «Misty», написанная в этот период, вскоре стала одной из самых популярных и превратилась в своеобразный эталон джазового фортепиано. Гарнер в своем исполнении охотно использовал технику «связанных рук», много широких, гармонически сложных аккордов, перемежавшихся с одноголосными пассажами. Четкий бит задавался плотными аккордами в левой руке, что напоминало исполнение на гитаре. Его игра была энергичной, иногда сумбурной, а в медленных темпах чересчур цветистой. Умер Гарнер в 1977 году от сердечного приступа.

Ширинг, Питерсон и Гарнер составляют группу менее значительных представителей современной фортепианной школы джаза. Все трое стали сложившимися музыкантами еще до того, как Монк или Пауэлл начали записываться на пластинки. Таким образом, они сформировались как пианисты под влиянием Хайнса, Уилсона и неизбежно Тейтума задолго до возникновения стиля боп. Все они, в той или иной степени, уделили внимание новой музыке, но никто из них не связал себя с ней полностью. Самым существенным элементом их исполнения остался свинг. Будучи очень сильны в ритмическом плане, они предпочитали импровизировать на основе известных джазовых тем, редко сочиняя собственные композиции и обычно отказываясь от более сложных мелодий бопа. Сочетание относительно простого и динамичного ритма со знакомыми мелодиями, преподносимыми на языке свинга, сделало их музыку значительно более доступной для широкой публики, чем пьесы Монка, Пауэлла и других боперов. У Ширинга, Питерсона и Гарнера есть множество последователей, и, взятые вместе, они представляют целое направление легкого фортепианного джаза, ныне являющегося частью современной популярной музыки. Повсюду в Соединенных Штатах, да и во всем мире, в тысячах баров и ночных клубов, в тысячах радиопередач пианисты исполняют музыку в манере, созданной этими тремя музыкантами.

С точки зрения джаза у этого стиля есть существенные недостатки. Главный из них — приверженность музыкантов к повторяющимся фигурам, которые могут занимать чуть ли не половину хоруса. Эти фигуры могут хорошо выполнять ритмическую функцию, но в мелодическом плане они дают очень мало. Причина тому — недостаток фантазии и мелодической изобретательности. Нас редко завораживает их мелодическая линия (чем прежде всего отличаются работы великих музыкантов джаза). Тем не менее эти пианисты играют настоящей джаз. Благодаря своей доступности он помог расширить джазовую аудиторию. В области легкого джаза работают и другие, менее известные пианисты: Эл Хэйг, Ред Гарланд, Додо Мармароза, Элмо Хоуп и Аргонн Торнтон. Будучи на несколько лет моложе Ширинга, Питерсона и Гарнера, они унаследовали исполнительский стиль бопа, выработанный главным образом Бадом Пауэллом.

Но несмотря на доминирующую роль Пауэлла и его школы в 40—50-х годах, широчайшее признание в джазе примерно с 1960 года

получил пианист Билл Эванс, который не был бопером. Конечно, стиль Бада Пауэрла не мог не сказаться в игре Эванса, который, разумеется, использует все сложные аккорды, типичные для боба. Но его фразировка явно отличается от того, что делали боперы.

Частичное объяснение тому можно найти в биографии Эванса. Он родился в Плейнфилде (штат Нью-Джерси) в 1929 году. В детстве обучался игре на фортепиано, а также на скрипке и флейте. У его брата был небольшой оркестр, и, когда Эвансу исполнилось двенадцать лет, его попросили заменить отсутствующего пианиста. «До той поры, — вспоминает он в интервью журналу «Джез джорнел», — я едва был знаком с джазом и умел лишь читать ноты». Это было в начале 40-х годов, в период расцвета свинга, и в первую очередь на Билла оказали влияние пианисты этой школы. Даже в середине 40-х годов, когда боп получил уже довольно широкое распространение, молодежь белых кварталов знала о нем скорее понаслышке, в основном по журнальным статьям. Гарлем по-прежнему был для нее *terra incognita*, куда молодой белый музыкант попадал лишь изредка — послушать оркестр в театре «Аполло» или посетить один из известных клубов на 125-й улице. Но едва ли он знал что-либо конкретное о клубе Минтона, а если бы и знал, то не отважился туда пойти.

После окончания школы Эванс поступил в «Саутистерн Луизиана колледж», который находился в ста милях к северу от Нового Орлеана. Таким образом, он оказался вдали от центра развития боба. Играть ему приходилось в дешевых дансингах, публике которых боп показался бы какофонией. После окончания колледжа Эванс попал в армию — тогда шла война в Корее — и еще на год был отлучен от новой музыки. Словом, в те годы, когда Эванс формировался как музыкант, он был дальше от боба, чем большинство исполнителей его поколения.

Однако он был уже вполне компетентным музыкантом. Приехав в Нью-Йорк, он нашел работу у Тони Скотта, кларнетиста, которого высоко ценили на 52-й улице. Затем, в 1956 году, Манделл Лоу, замечательный гитарист, с которым Эванс играл в колледже, обратил на него внимание Орина Киппньюса и Билла Грауэра — продюсеров из фирмы «**Riverside Records**». Эванс произвел на них хорошее впечатление, и в 1957 году был выпущен альбом с его записями, который, однако, не имел большого успеха. Тем не менее серьезные музыканты оценили игру Эванса, и вскоре Майлс Девис пригласил его в свой ансамбль.

Эванс играл в ансамбле всего лишь восемь месяцев, но именно в этот период Майлс Девис записал пластинку «**Kind of Blue**», одну из своих самых интересных композиций. Вклад Эванса в эту запись был немалым — речь идет не столько о специфической аранжировке композиций, сколько о влиянии Билла на музыкальное мышление Девиса. Сам Девис утверждал, что многому научился у Эванса. И хотя Эванс хорошо вписался в ансамбль, через восемь месяцев он покинул его. Билл рассказывал: «Я чувствовал себя измотанным физически и духовно».

Совместная работа с Девисом принесла Эвансу, как и многим другим молодым музыкантам, признание в мире джаза. Спустя некоторое время, он вновь стал записываться на пластинки. Работа с Девисом придала ему уверенность в своих силах. Эванс стал играть намного сильнее, свободнее, заслуженно завоевывая симпатии музыкантов и по-

клонников джаза. В начале 60-х годов он повсеместно был признан самым влиятельным пианистом джаза.

Своей славой Эванс отчасти обязан присутствию в его трио, с которым он выступал после 1959 года, блестящего молодого контрабасиста Скотта Ла Фаро. Этот исполнитель достиг в своей игре почти что гитарной техники, частично за счет того, что несколько опустил подставку, приблизив таким образом струны к грифу. Ему показалось однообразным выдерживать граунд-бит, «отмечая» каждую четверть, и он стал вставлять в свою партию другие ритмические фигуры. Он был не одинок в этом начинании. Назрело новое решение проблемы ритма: устанавливая граунд-бит, вовсе нет необходимости отмечать каждую долю. Споры по этому вопросу среди музыкантов джаза не утихают и по сей день. Современный стиль игры на ударных во многом опирается на принцип, согласно которому исполнитель на ударных не должен обязательно держать метр, а может заниматься фразировкой, как и исполнитель на духовых инструментах. Но многие музыканты предпочитают, чтобы кто-либо — контрабасист или барабанщик — все же отмечал непременно метр.

Как бы там ни было, нашлись контрабасисты, которые подражали Ла Фаро, и он вплоть до настоящего времени считается одним из самых авторитетных инструменталистов в истории джаза. Ла Фаро вместе с Эвансом и барабанщиком Полом Мотианом играли, все время поддерживая друг друга, поэтому создавалось впечатление редкой монолитности. Этот ансамбль принес Эвансу известность. К несчастью, Ла Фаро погиб в автомобильной катастрофе в 1961 году, когда ему было 25 лет. Эванс был так потрясен, что несколько месяцев не садился за фортепиано. Затем он многократно менял состав, пока наконец не остановился на барабанщике Марти Морелле и превосходном контрабасисте Эдди Гомезе.

Отличительный признак манеры Эванса — одноголосная фразировка мелодической линии. Он не просто ведет мелодию, как Паркер или Пауэлл, расцветивая ее неожиданными поворотами и мелизмами, но пытается органично связать друг с другом отдельные фрагменты. В целом его мелодическая линия состоит из коротких — в один-два такта — фраз, которые он стремится соединить в единое целое. Ему особенно нравится несколько раз повторять фигуру чуть выше или ниже основной тональности. Стремление к рациональной мелодии — главная особенность его творчества. «Чтобы научиться обрабатывать мелодию, — говорит Эванс, — постигнуть науку ее сложения — если только это можно назвать наукой, — музыканту необходимо иметь несколько жизней».

Еще одним важным аспектом игры Эванса является его трактовка партии левой руки. Мы помним, что Пауэлл и другие боперы отказались от старой практики, требовавшей отмечать каждую долю такта, когда функция левой руки сводилась к поддержанию граунд-бита. Эванс продолжил эксперименты боперов, и в результате партия левой руки уже не содержала каких-либо ритмических задач. В игре Эванса партия левой руки имела чисто гармоническую функцию: на аккорды накладывалась мелодия, гармонически дополняющая их или контрастирующая с ними. Боперы, наоборот, брали резкие, отрывистые аккорды с целью

обеспечить ритмический эффект.

Ритмические задачи Эванса волновали меньше, чем любого другого джазового пианиста. Это одна из причин, по которым он предпочитал играть с контрабасом и ударными. Он в основном придерживается европейского исполнительского стиля, для которого в большей степени характерна сосредоточенность, чем непосредственная эмоциональность. По его собственному признанию, он стремился передать в музыке утонченные и возвышенные чувства. Отсюда его пристрастие к элегическим настроениям, к «сумеречной поэзии». Склонность к рефлексии, часто незаметно переходящая в отрешенность, вносит в его творчество некоторое однообразие, в которое так и хочется внести живую, свежую струю. Но несмотря на этот недостаток, Эванс был и остается одним из замечательных джазовых пианистов современности. Более молодые музыканты, такие, как Херби Хэнкок, Кит Джаррет и Чик Кория, во многом определяющие лицо современного джаза, всегда внимательно прислушивались к Эвансу.

Итак, можно с уверенностью утверждать, что в истории джазового пианизма прослеживаются две тенденции. Одна из них заключается в том, что пианисты джаза в большей степени тяготели к европейской манере игры, чем другие инструменталисты. Говоря точнее, пианисты стиля страйд хотя и уделяли особое внимание ритмической стороне исполнения, в то же время работали с гармониями и мелодическими фигурами, которые восходят не к блюзам и негритянскому фольклору, а к европейской фортепианной школе начала XIX века и к ее предтече — музыке барокко. Исполнители регтаймов, в частности, Джоплин, были знакомы с творчеством Шопена и Шумана, и не случайно их фигурации в партии правой руки происходят от танцевальных форм, родившихся столетия назад. Партия правой руки у Джоплина ближе к фугам Баха, чем к музыке гитаристов с просторов Техаса. Пианисты страйда вышли непосредственно из школы регтайма и продолжали использовать ее приемы для правой руки. Хайнс и другие исполнители школы свинга несколько отошли от европейской манеры, отдавая предпочтение музыкальным элементам африканского происхождения. Но появился боп с его пристрастием к хроматизмам и пренебрежением к граунд-биту, и джазовые пианисты вновь стали приближаться к европейской манере игры.

Это предполагает наличие другой тенденции в истории фортепианного джаза, которая выражалась в постепенном отходе от полнозвучного регтайма, исполняемого обеими руками. Пианисты постепенно пришли к манере, характерной, например, для Билла Эванса в его дуэте с гитаристом Джимом Холлом: Эванс играл длинные цепочки нот только правой рукой и совсем не прикасался к клавиатуре левой. Кажется, что некоторые такие пассажи предназначены скорее для кларнета, нежели для фортепиано. Эта тенденция к постоянному выхолащиванию фортепианного звучания сейчас, очевидно, не находит продолжения. Многие молодые музыканты, например, МакКой Тайнер, возвращаются к более насыщенной фактуре. В каком направлении будет развиваться джазовый пианизм — покажет время.

## НАСЛЕДНИКИ БЕРДА И ДИЗЗИ: КЛИФФОРД, ФЭТС, СОННИ

Поражает стремительность, с какой революция боба сметала на своем пути другие джазовые стили. До появления первых пластинок Паркера и дебюта Паркера и Гиллеспи на 52-ой улице боп практически был достоянием узкого круга джазменов-экспериментаторов, а к 1948 году его водоворот уже подхватил и увлек за собой почти всех молодых музыкантов. Точности ради следует отметить, что в 40-х годах группа молодых белых исполнителей, выходцев из «среднего класса», была захвачена возрождением диксиленда. Но они оказались в явном меньшинстве. Несравнимо большее число молодых джазовых музыкантов связало свою судьбу с бопом. Этот стиль притягивал своей новизной, будоражил умы, ниспровергал авторитеты, звал к бунтарству. У него не было недостатка в трагических героях. Он манил не только своим настоящим, полным неожиданностей и риска, но и будущим, которое представлялось овеянным блеском и славой.

Школой, в которой первые приверженцы боба постигали новый стиль, был оркестр Эрла Хайнса и образовавшийся впоследствии из него оркестр Билли Экстайна. Гиллеспи и Паркер настойчиво обучали молодых музыкантов основным элементам нового стиля. «Мы будто ходили в школу», — вспоминал позднее Бенни Грин. Список питомцев этой «школы» включает имена музыкантов, которые оставили заметный след в джазовой истории того десятилетия: это Фэтс Наварро, Сонни Ститт, Джин Аммонс, Декстер Гордон, Лакки Томпсон, Тед Дамерон, Уарделл Грей и Майлс Девис. Именно они стали пропагандистами идей боба. Примерно в 1945 году, когда боп стал постепенно завоевывать признание публики, существовала небольшая, но постоянно растущая группа музыкантов, которые умели его исполнять.

Когда жизнеспособность боба уже не вызывала сомнений, появились два технических новшества, сыгравших важнейшую роль в распространении новой музыки и вообще в истории джаза. В 1944 году фирма грамзаписи «**Columbia**» назначила весьма солидную премию за разработку долгоиграющей пластинки, а в 1948 году уже смогла начать массовый выпуск новых грампластинок со скоростью вращения 33 об/мин. В свою очередь фирма «**Victor**» ответила через год выпуском пластинок на 45 об/мин, и в течение двух лет между этими двумя компаниями шло острое противоборство. Наконец в 1949 году стало очевидно, что долгоиграющие пластинки фирмы «**Columbia**» одержали верх, фирма «**Victor**» капитулировала, хотя ее «сорокапятки» (так называемые «синглы») и утвердились в популярной музыке.

Долгоиграющая пластинка позволила записывать более длинные пьесы. Раньше все джазовые записи подгонялись под трехминутное звучание пластинки диаметром 10 дюймов со скоростью вращения 78 об/мин или, реже, под пластинки диаметром 12 дюймов с продолжительностью звучания чуть более четырех минут. Теперь исполнители полу-

чили возможность при записи импровизировать на протяжении 25-ти минут. Некоторые воспользовались этим в полной мере, и соло стали более продолжительными. Здесь есть свои плюсы и минусы. С одной стороны, долгоиграющая пластинка расширила возможности солиста. С другой стороны, некоторые музыканты стали злоупотреблять солированием. На мой взгляд, лишь редкие исполнители способны «держат» внимание слушателя к своему соло более одной-двух минут. Многие музыканты не в состоянии логично построить соло продолжительностью более минуты. В конце концов, в основе джаза лежит искусство импровизации, которое сильнее воздействует в небольших дозах. Да и можно ли требовать от исполнителей интенсивной работы воображения в течение продолжительного отрезка времени? Конечно, существуют исключения. Но их немного. Таким образом, благодаря появлению долгоиграющей грампластинки, у музыкантов во время записи появилась возможность невиданного прежде самовыражения.

И молодые исполнители школы бопа спешили воспользоваться этими преимуществами. Пожалуй, первым из них был трубач Хауард МакГи. Он, как и Гиллеспи, был учеником Роя Элдриджа и в период свинга работал главным образом в оркестре Чарли Барнета, одного из первых руководителей, вслед за Гудменом преступивших дискриминационные барьеры в джазе. Как пишет Росс Расселл, МакГи услышал по радио, как Паркер исполнял свою любимую пьесу «Cherokee» с оркестром Джея МакШенна, и был потрясен. С группой музыкантов МакГи пришел в «Савой». Там он и встретился с Паркером. Не порывая с Барнетом, МакГи стал осваивать новый стиль. Он часто записывался с Паркером и разными боп-ансамблями, нередко выступал на 52-й улице, иногда с Коулменом Хокинсом, и постепенно завоевал репутацию одного из лучших музыкантов новой школы.

Но более влиятельным был другой трубач — Фэтс Наварро, которого Гиллеспи предложил вместо себя, когда уходил из оркестра Экстайна. Наварро родился в Ки-Уэст (штат Флорида) в 1923 году. В жилах его родителей текла латиноамериканская, негритянская и китайская кровь. Он был двоюродным братом трубача Чарли Шеверса, получившего известность в качестве солиста секстета Джона Керби, когда Наварро был еще подростком. Позднее Шеверс прославился как мастер виртуозной игры в верхнем регистре, но манера секстета Керби была спокойной и сдержанной, и Шеверс, чтобы не нарушать ансамбль, часто применял сурдину. Вполне возможно, что Шеверс стал для Наварро примером для подражания. Фэтс был самоучкой, но обладал редкой способностью все схватывать на лету. Еще юношей он начал свою профессиональную деятельность. В 1943 году Наварро играл в оркестре Энди Кирка, затем обосновался в Нью-Йорке, где сразу же увлекся новой музыкой. Когда в 1945 году Гиллеспи ушел из оркестра Экстайна, Наварро, бывший уже первоклассным исполнителем бопа, занял его место. Он привлек к себе внимание других молодых музыкантов, многие стали ему подражать.

Труба Наварро звучала в манере Гиллеспи, но в другом эмоциональном ключе. Он не случайно получил прозвище „**Fat Girl**” („Голстая девочка”). По этому поводу Гиллеспи говорил: «Он был очень наивен. Совсем как младенец». Его спокойный темперамент, сочетаясь с подра-



жанием мягкой манере Шеверса, проявлялся в сдержанности исполнения. У Гиллеспи, воспитанного на экспрессивном стиле Роя Эддриджа, была бурная, даже рискованная манера игры, он отчаянно бросался в стремительные пассажи.

Наварро играл более осмотрительно и взвешенно. Эмоциональный накал у него был меньше, чем у Гиллеспи, Паркера и других пионеров боба. Он хорошо владел верхним регистром, но предпочитал играть в среднем; лишь изредка он брал высокие звуки и сразу же возвращался назад. Он не увлекался ураганными темпами, играл в основном спокойно, хотя техника позволяла ему чувствовать себя уверенно и при быстрой игре. Его сильной стороной были отточенные, длинные, нисходящие фразы, состоящие главным образом из восьмых. Его мелодическая линия то поднимается вверх, то ниспадает легко и свободно, при этом она всегда отмечена тонкими акцентами. Смысл их заключается в уменьшении силы звучания отдельных тонов мелодической линии. В игре Наварро каждый звук в цепочке динамически оттеняется, благодаря чему создается впечатление, что мелодическая линия то накатывается, то отступает. Звучание его инструмента порой напоминает шорох листвы на ветру.

Акцентировка в нарочито ровных фразах весьма типична для боба. Возможно, что акценты расставлялись не вполне сознательно и скорее всего вызывались техническими приемами. У исполнителей на трубе подобный эффект получается при использовании так называемого «двойного языка». Но неважно, как этого достигал Наварро, — эффект ясно слышен в его игре.

Слабостью Наварро можно считать некоторую небрежность по отношению к качеству звучания. Иногда его труба звучит блестяще, в оркестровой манере, но чаще — маловыразительно и сухо.

Поскольку Наварро был осмотрительным и аккуратным инструменталистом, его сольные записи отличаются высоким качеством исполнения, без взлетов и неудач, типичных для многих джазменов. Замечательный образец его стиля — соло в пьесе **«Be Bop Romp»**, записанной в 1947 году. Исполнению присущи ровность, сдержанность; как обычно, он играет в среднем регистре с редкими выходами в верхний регистр. Акцентировка путем ослабления звука явственно слышна в хорусе, особенно в третьем, пятом и десятом тактах его соло, а также в других местах.

При всей аккуратности Наварро в игре, жизнь его, как и многих молодых боперов, складывалась трудно, хаотично. В 1950 году он умер от туберкулеза.

Если Наварро в своем творчестве часто руководствовался примером Гиллеспи, Паркер был образцом для Сонни Ститта (род. в 1924 году). Отец Ститта преподавал музыку, а мать играла на фортепиано и органе. Ститт вырос в городке Сагино (штат Мичиган). Здесь он учился сначала игре на фортепиано, потом на кларнете и саксофоне. Как многие начинающие музыканты, он с юных лет стал выступать в оркестре, переезжал из города в город. (Во время второй мировой войны квалифицированных музыкантов не хватало и оркестры нередко состояли из семнадцатилетних парней.)

Кое-кто из музыкантов утверждает, будто Ститт, по его собственным

словам, играл в манере Паркера еще до того, как впервые его услышал. Но вряд ли есть основания считать, что он независимо пришел к паркеровским методам. Заявление Ститта, без сомнения, вызвано неумным желанием казаться новым „Бердом“. Одно время Ститт даже сменял альт-саксофон на тенор-саксофон, чтобы в нем не видели слепого последователя Паркера. Как бы там ни было, но уже в 20 лет Ститт имел успех на нью-йоркской джазовой сцене. Как и Паркер, он обладал сильной и страстной манерой исполнения. Для его стиля были характерны нисходящие линии восьмых, пронизанные быстрыми триолями.

Второе поколение боперов отличается от пионеров бопом отсутствием в игре ритмического разнообразия. Наварро, Ститт и другие молодые музыканты, представлявшие это направление в 50-х годах и позднее, были слишком привязаны к цепочкам восьмых. Тем не менее исполнение Наварро, Ститта и других впечатляет именно этими непрерывно льющимися каскадами звуков, завораживающих как горный поток, как колышущееся пламя костра, как нескончаемый снегопад.

Аналогичные черты мы видим в исполнении Дж. Дж. Джонсона, которому джазовые музыканты обязаны созданием современного стиля игры на тромбоне. Тромбонисты периода свинга — от Джимми Харрисона до Бенни Мортона и Дикки Уэллса — были прекрасными исполнителями легато. Однако темпы, в которых играло большинство боперов, не давали возможности играть легато. Поэтому они были вынуждены перейти к приему стаккато, когда каждый звук исполняется коротко, отрывисто. Но это в свою очередь порождало трудности: там, где саксофонист мог изменить высоту звука простым нажатием клапана, тромбонисту приходилось «отсекать» каждый тон — иначе его исполнение превратилось бы в мешанину звуков. В быстрых темпах, однако, терялась отчетливость, поскольку тромбон мало пригоден для исполнения стремительных пассажей.

Дж. Дж. Джонсон был первым тромбонистом, преодолевшим эту трудность. Он родился в Индианаполисе в 1924 году. В детстве учился игре на фортепиано, затем на тромбоне. После окончания школы путешествовал с небольшим свинговым оркестром, которым руководил Снукем Расселл (в оркестре недолго играл и Наварро). В то время Джонсон был прежде всего свинговым музыкантом, находившимся под влиянием Элдриджа и Лестера Янга. Он много слушал тромбониста Фреда Бекетта, который играл в ряде оркестров на Юго-Западе США, а также в ансамблях Лайонела Хэмптона. (Бекетт погиб на войне в 1945 году.) Бекетт играл быстрые, длинные мелодические линии, и этот прием отличался от обычного легато. И Джонсон перенял его манеру. В 1942 году он работал в оркестре Бенни Картера, в котором в разное время выступали исполнители раннего бопы. Самыми известными из них были Фредди Уэбстер, Макс Роуч и Керли Расселл, контрабасист, записывавшийся на ранних пластинках Паркера.

Подобно многим музыкантам своего поколения, Джонсон связал себя с новым джазовым стилем. Он стал приспособлять технические возможности тромбона к исполнению длинных и быстрых цепочек восьмых, необходимых в бопе. Он отказался играть в больших оркестрах ради возможности выступать с ансамблями на 52-й улице и больше записываться на пластинки. Джонсон изумлял даже самых искусственных

тромбонистов своей новой техникой. Многие не верили, что он играл с помощью кулисы, и утверждали, что он использовал вентиляный тромбон, пока не увидели инструмент воочию. Джонсон не был первым тромбонистом в бопе. Здесь приоритет, очевидно, принадлежит Бенни Грину, игравшему с Гиллеспи и Паркером в оркестре Хайнса. Но к концу 40-х годов Джонсон был самым выдающимся тромбонистом джаза, объектом восхищения своих коллег. Если Гиллеспи создал новый стиль игры на трубе, то Джонсон под влиянием Гиллеспи и Паркера стал основоположником нового стиля игры на тромбоне. Этот стиль сохранялся и после расцвета бопе.

Для тромбона Джонсона типичен слегка приглушенный звук, производимый с помощью фетрового мешка, надеваемого на раструб. Как правило, он избегает эффектов, уже разработанных джазовыми тромбонистами. Он не пользуется приемами глассандо, не злоупотребляет вибрато в концовках фраз, берет звуки отчетливо, мягко, избегая взрывной атаки, которая свойственна некоторым исполнителям на медных духовых. В целом его нисходящие фразы ритмически богаче, чем у других боперов. По сравнению с Наварро и Ститтом он играет гораздо меньше цепочек восьмых, отчасти из-за того, что их трудно исполнить на тромбоне. Его мелодическая линия изобилует скачками и неожиданными паузами.

Джонсон много записывался в 40—50-х годах. Интересные композиции он записал в 1949 году с Сонни Ститтом и превосходной ритм-группой. В пьесе «**Teapot**», исполняемой в стремительном темпе, он демонстрирует удивительную технику и характерную изломанную мелодическую линию. В медленном блюзе «**Blue Mode**», который можно было бы играть в традиционной для тромбона манере, он все равно не пользуется приемом легато.

Апогей славы Джонсона приходится на 50-е годы, когда он стал выступать вместе с другим тромбонистом, датчанином Каем Уиндингом (он приехал в США с родителями, когда еще был ребенком). Тромбон Уиндинга звучал насыщенно и плавно. Первоначально стиль его игры сложился под влиянием Билла Харриса; Уиндинг употреблял сочное вибрато в концовках фраз и делал сильный дополнительный толчок при извлечении звука. Но затем его манера изменилась, и ее стало трудно отличить от манеры Джонсона. В 1954 году они организовали квинтет, получивший широкую известность благодаря приятному исполнению несложных аранжировок популярных мелодий. Наличие двух тромбонов в квинтете было в новинку. Ансамбль просуществовал два года, занимая заметное положение в джазе 50-х годов.

Хотя Джонсон и создал новый стиль на тромбоне, ни он, ни его последователи не смогли решить все исполнительские проблемы. Искусство исполнения джаза, как уже отмечалось, во многом зависит от тонкостей ритма, акцентировки и тембра. Мелодическая линия не должна совпадать с граунд-битом, звуки должны варьироваться с помощью акцентов, вибрато, тембровой окраски, дополнительной пульсации и других приемов. Желая научиться играть в темпах, с которыми тромбонистам прежде не приходилось сталкиваться, Джонсон и его последователи добились многого в технике игры на тромбоне. Следует помнить о возможностях этого инструмента, поэтому излишне требовать

от музыкантов разнообразной окраски звуков. Но есть на то и более глубокие причины. Поскольку боп — явление новое, революционное, то его представители резко отрицали все старое в джазе. Приемы глиссандо и игры легато, характерные для тромбона в ранний период джаза, стали считаться безнадежно устарелыми. И музыканты, не желая прослыть старомодными, старались избегать их. В результате тромбон стал звучать более вяло (у других инструментов это не наблюдалось). В игре тромбонистов не было той энергии, того натиска, той наэлектризованности, которые характерны для лучших инструменталистов боба. Вследствие этого стал уменьшаться интерес к тромбону. После Джонсона не было ни одного тромбониста, оказавшего сколько-нибудь значительное влияние на развитие джаза. Такие джазмены, как Ори, Харрисон, Тигарден, и другие исполнители остались в прошлом. Это вовсе не значит, что после Джонсона на джазовой сцене не осталось хороших тромбонистов. Есть очень много замечательных музыкантов, таких, как Урби Грин, Джимми Кливленд, Кертис Фуллер, Бобби Брукмейер, Слайд Хэмптон, Джимми Кнеппер, и другие. Ведущим из них сегодня считается Кнеппер, но едва ли он известен за пределами круга любителей джаза. Кнеппер динамичен, обладает прекрасной техникой и манерой, которая сформировалась на основе школы Уэллса, Мортонна, Хиггинботема и в первую очередь Билла Харриса, предпочитавших игру легато. Трудно понять, почему его известность столь ограничена. Возможно, потому, что он редко руководил оркестром или записывался под своим именем.

Среди более молодых исполнителей боба самым влиятельным (его влияние ощущается и сегодня) был трубач Клиффорд Браун. Он безвременно погиб в расцвете своей славы. Браун был одной из самых привлекательных фигур в джазе, и черты его характера отразились в его музыке. Он родился в 1930 году в Уилмингтоне (штат Делавэр). Его отец, музыкант-любитель, подарил Клиффорду трубу, когда ему было уже пятнадцать лет. В джазе, пожалуй, нет других исполнителей, которые начали бы учиться музыке столь поздно. Сначала он брал в Уилмингтоне частные уроки игры на фортепиано, вибратоне и, конечно, на трубе, изучал теорию музыки. Он был настолько одаренным от природы, что через три года уже выступал в Филадельфии вместе с такими музыкантами, как Кенни Дорхем, Макс Роуч, Дж. Дж. Джонсон и Фэтс Наварро. Последний был не только его наставником, но и образцом для подражания. После окончания школы Клиффорд стал учиться музыке в университете Мериленда.

В 1950 году он попал в автомобильную катастрофу, которая чуть было не стоила ему жизни. В течение года он не мог играть; потом началась борьба за возвращение к музыке. Гиллеспи всячески поддерживал его, помог вернуться в джаз. Клиффорду был лишь 21 год, но он уже пользовался прочным авторитетом среди боперов. Все музыканты сознавали, что, хотя опыт Брауна невелик, «ему было что сказать». Первое время после выздоровления он работал с группой, возглавляемой Крисом Пауэллом, которая играла в стиле ритм-энд-блюз и называлась «**Chris Powell and His Blue Flames**». С этой группой Браун записал свои первые две пластинки. Затем он играл и записывался с пианистом Тедом Дамероном, а спустя некоторое время был приглашен в известный

оркестр Лайонела Хэмптона.

Осенью 1953 года оркестр Хэмптона совершил поездку в Европу. Браун там хорошо знали и предложили записаться на пластинку с французской ритм-группой. Эта запись — один из крайне немногочисленных примеров его сольного исполнения (без участия других духовых). Он много, настойчиво работал, совершенствовал свое мастерство, и неудивительно, что в возрасте двадцати трех лет он виртуозно владел трубой, обладал ярким индивидуальным стилем.

По возвращении из Парижа Браун ушел от Хэмптона и в 1954 году стал играть с Максом Роучем. Участие в этом калифорнийском ансамбле, который приобрел известность как квинтет Клиффорда Брауна — Макса Роуча, принесло ему славу лучшего трубача года (по анкете журнала «Даун бит»).

В дальнейшем Браун выступал только с этим коллективом, в котором в разное время играли саксофонисты Сонни Ститт, Гарольд Лэнд, Сонни Роллинс и пианист Ричи Пауэлл, младший брат Бада Пауэлла. К сожалению, жизнь Клиффорда Брауна была недолгой. 25 июня 1956 года он выступал в Филадельфии, в магазине музыкальных инструментов «Мюзик-сити». После концерта Браун и Ричи Пауэлл выехали на машине из Филадельфии в Чикаго, где им предстояло играть в кабаре «Блю ноут». За рулем была Нэнси Пауэлл, жена Ричи, у которой не было опыта вождения. Рано утром 26 июня на мокром участке магистрали машину занесло, и она упала с насыпи высотой 18 футов. Все трое пассажиров погибли.

Манера Клиффорда Брауна сочетает в себе черты исполнительского стиля Диззи Гиллеспи и Фэтса Наварро. Браун обычно предпочитал игру в среднем регистре, изредка захватывая верхний регистр. Он обычно играет фразами, состоящими из ровных восьмых. В композиции «**Cherokee**», записанной с Роучем в феврале 1955 года, он четырнадцать тактов подряд играет только восьмые. (В этой пьесе перед началом хора мы можем услышать фрагмент из паркеровской пьесы «**Koko**».) Мелодическая линия раз за разом ныряет вниз, затем поднимается вверх, тут же вновь падает вниз — совсем как у Наварро. И все же разница есть: там, где Наварро холоден, уравновешен, сдержан, Браун полон порыва, страсти. Слушателям казалось, что Браун ни на миг не снижает накала. Создавалось впечатление, что он всегда работал с максимальной концентрацией, на пределе своих возможностей.

Как и у Наварро, цепочки восьмых в исполнении Брауна не столь ровные, как кажется при первом прослушивании. У него встречаются фрагменты, в которых ясно ощутимы нагнетание и спад напряжения. Отдельные звуки он играет ярче или слабее, и, по-моему, в пассажах он употреблял «двойной язык» даже тогда, когда в этом не было необходимости. Несмотря на то что Браун многое заимствовал у Наварро, он явно превосходил его в тембровом отношении. Возможно, по владению тембром он был самым сильным среди трубачей того времени. Его труба звучит тепло, несколько приглушенно и в то же время энергично и остро, как у Элдриджа. Иногда в звуке слышится придыхание, которое сообщает еще большую импульсивность его мелодии. В композиции «**Gertrude's Bounce**», записанной Брауном в нью-йоркском ночном клубе на Бейзин-стрит незадолго до смерти, он исполняет ве-

ликотепное соло, в котором каждый тон сверкает подобно каплям свежей, яркой краски, одним взмахом кисти разбрызганной по холсту. Действительно, в этом соло паузы встречаются очень редко, да и то длятся не более одной или двух долей такта. Играя уверенно, свободно и к тому же с энергией, которой так восхищались его коллеги, Браун демонстрирует блестящую творческую фантазию, присущую лишь самым крупным музыкантам джаза.

Жизнь Брауна была слишком короткой, и едва ли можно установить какие-то этапы развития его творчества. И все-таки заметно, как с опытом он обретал четкость и уверенность исполнения, все чаще поднимался в верхний регистр и добивался большего разнообразия мелодической линии. Если бы Браун прожил еще хоть десять лет, кто знает, каких новых вершин он достиг бы в своем творчестве. Не исключено, что он открыл бы новые приемы исполнения или стал основоположником нового стиля в джазе. В отличие от Паркера и Бейдербека талант Брауна на исходе его жизни был в самом расцвете. Более того, в его нелепой гибели чувствуется жестокая ирония судьбы: в то время как многие коллеги Брауна погубили себя алкоголем и наркотиками, он был одним из тех, кто не имел этих пороков.

## ЕВРОПЕИЗИРОВАННЫЙ КУЛ-ДЖАЗ: ТРИСТАНО, МАЛЛИГЕН, БРУБЕК

Мятежный боп лишил джаз однородности. Но на этот раз речь идет не о сопротивлении уходящего стиля новым веяниям. Джаз оказался расколотым по меньшей мере на четыре направления, у каждого из которых были свое кредо, свои герои и свои отступники.

Прежде всего росли ряды боперов, которые к 1950 году уже занимали господствующие позиции в джазе. Им противостояли исполнители свинга, многие из которых еще в самом расцвете сил были оттеснены на второй план. Для музыкантов типа Гудмена или Элдриджа, тогда еще не перешагнувших сорокалетний рубеж, триумф бопа стал горькой пилюлей. Некоторые из них, например Тигарден, просто игнорировали новую музыку и придерживались привычного стиля. Другие пытались приспособиться к бопу. Из музыкантов старшего поколения в большей степени это удалось Хокинсу. Он помог боперам в начале пути сделать серию записей на пластинки, некоторое время даже выступал вместе с ними. Но и он чувствовал себя стесненно в новой музыке: его исполнение, по существу, оставалось свингом, приукрашенным сложными гармониями. В джазе, оказывается, действует жестокое правило: исполнитель может овладеть лишь одним музыкальным языком, только выдающимся музыкантам дано овладеть двумя. Ведущие реформаторы джаза в молодости вырабатывали новый стиль исполнения на основе того стиля, которым овладели еще в юные годы. Гудмен внес свою лепту в создание свинга, отталкиваясь от манеры Тешемахера и новоорлеанцев. Армстронг, прежде чем найти свой собственный язык, прошел через новоорлеанский стиль, играя на корнете в оркестре Оливера. Паркер и Гиллеспи, до того как стать боперами, были сложившимися исполнителями свинга. Однако ни один из корифеев джаза так и не смог овладеть третьим музыкальным языком.

В 50-х годах в мире джаза соперничали друг с другом не только боп и свинг. Значительного размаха достигло возрождение диксиленда. Старейший Джордж Льюис выступал перед толпами восторженных слушателей на Севере США. В большинстве городов существовали диксиклубы — «Хенговер» в Сан-Франциско, «Савой» в Бостоне, «Райенз», «Никс» и «Кондонз» в Нью-Йорке. Многие сторонники этого направления воинственно утверждали, что лишь новоорлеанский стиль и его ответвления можно считать подлинным джазом, и презрительно расценивали боп как баловня моды, который скоро должен исчерпать себя.

Пока приверженцы свинга, диксиленда и бопа сражались между собой за место под солнцем, стремительно набирало силу четвертое направление, угрожавшее вскоре отодвинуть в тень все остальные течения в джазе. Оно отличалось уравновешенностью, самоуглубленностью, интеллектуализмом, порой даже манерностью. Отдельные критики рассматривали его как реакцию на лихорадочный эмоциональный

накал других направлений джаза. В этой связи понятно, почему это новое направление, противостоящее всей хот-музыке (т. е. «горячей» музыке), получило название кул-джаз (или «прохладный» джаз). Но, в сущности, был выбран не слишком удачный термин. Кул — это не реакция на боп, а скорее продолжение тенденции, уже развивавшейся в джазе на протяжении предшествующего десятилетия.

Чуть ли не с момента зарождения джаза в нем, в той или иной степени, проявлялась тяга к европейскому симфонизму и к его младшему собрату — камерному стилю. Стремление к симфоническому джазу заметно в сочинениях Скотта Джоплина, Джеймса П. Джонсона, Пола Уайтмена и композитора Джорджа Гершвина, произведения которого «Рапсодия в стиле блюз» и «Американец в Париже» представляют собой первые шаги к джазовой симфонии. Позднее, в 30-х годах, Бенни Гудмен создает композицию в форме фуги «Bach Goes to Town» («Бах идет в город»), а Раймонд Скотт, не будучи в полной мере джазовым музыкантом, делает нашумевшую запись «**In an Eighteenth-Century Drawing Room**» («В гостиной XVIII века») на основе темы Моцарта.

До 40-х годов подобные эксперименты с симфоническим джазом проводились редко и бессистемно. Для этого был необходим серьезный сдвиг в музыкальной подготовке джазменов. Ведь большинство из них были самоучками, овладевали техникой игры на инструменте самостоятельно, знакомились с джазовой традицией, слушая пластинки или общаясь с более опытными музыкантами. Это относится и к черным, и к белым джазменам. Бейдербек, Расселл, Тигарден, Дэвисон и другие учились у профессиональных преподавателей только игре на музыкальных инструментах, но в остальном были самоучками. В 30-е годы в американских школах стали создаваться духовые марширующие оркестры, которые обычно сопровождали выступление школьной футбольной команды. В этих оркестрах выросли многие исполнители на тех инструментах, которые необходимы в джазе: на трубе, тромбоне, кларнете, саксофоне, ударных. Музыка в школах преподавали люди, получившие специальное образование, интересы которых ограничивались в основном европейской концертной музыкой. Многие из них были резко настроены против джаза. Если им и удавалось к чему-то приобщить своих питомцев, так это к европейской музыкальной традиции. Их ученики штудировали классическую исполнительскую технику, осваивали концертные пьесы и если занимались теорией музыки, то приемами голосоведения у Баха и Моцарта. Почувствовав вкус к музыке, школьники начинали заниматься ею углубленно и систематически. Все обучение велось в русле академической традиции: джазовых курсов в музыкальных школах практически не существовало до 50-х годов.

Европейской музыкой сначала стали увлекаться белые. С одной стороны, у них было больше возможностей с детства слышать классическую музыку у себя дома, ибо только эту музыку их родители считали пристойной. С другой стороны, до 50-х годов в американских школах и колледжах царил жесткая сегрегация, музыкальных факультетов для черных почти не было. Тем не менее некоторые негры также получали музыкальное образование в европейской традиции. В результате множество музыкантов, пришедших в джаз в 40-х годах, были хорошо



знакомы с классической музыкой. Они знали, что такое fuga, как построена соната, умели правильно переносить темы из одной тональности в другую. Со временем некоторые из них стали задумываться над тем, как применить эти знания в джазе, прежде всего в свинговых оркестрах.

Одним из таких музыкантов был Стен Кентон, пианист и аранжировщик, оказавший глубокое влияние на развитие джаза. Он родился в 1912 году в Лос-Анджелесе. Стал заниматься на фортепиано, пробовать себя в композиции еще в детстве. В 16 лет он уже писал аранжировки для местных джазовых ансамблей. В 30-е годы он работал пианистом и аранжировщиком в небольших танцевальных оркестрах. В 1941 году Кентон создал собственный оркестр. Коллектив не сразу заявил о себе. Наконец в 1943 году запись пьесы «**Artistry in Rhythm**» принесла ему шумный успех. Эта композиция, основанная на теме из балета Равеля «Дафнис и Хлоя», построена на европейский манер. В ней есть вступление, тематические и темповые контрасты, фортепианное соло в духе Шопена. Во многом это уже симфонический джаз. Не без влияния Кентона стали входить в моду более сложные аранжировки с богатым голосоведением, рассчитанные на большой оркестровый состав. В 1946 году оркестр Кентона был уже ведущим свинговым биг-бэндом, с которым мог соперничать лишь оркестр Вуди Германа.

Герман был видным кларнетистом эры свинга. Он получил известность как руководитель оркестра, который специализировался на исполнении аранжировок блюзов. Герман преклонялся перед Эллингтоном и в середине 40-х годов стал использовать более сложные аранжировки, многие из которых были написаны, на мой взгляд, не оцененным по достоинству саксофонистом Дейвом Мэттьюсом, прежде работавшим с Кентоном и совсем недолго с Диззи Гиллеспи. Оркестр под управлением Германа стал исполнять динамичные, масштабные по форме, а иногда и просто трудные аранжировки, в которых использовались приемы европейской музыки. В оркестре играли первоклассные солисты — трубачи Сонни Берман и Пит Кэндоли, саксофонисты Зут Симс, Стен Гетц, Серж Шалофф, Флип Филлипс, Эл Кон и тромбонист Билл Харрис.

Харрис был особенно заметной фигурой в оркестре. Эксцентричный исполнитель, он насыщал свою игру приемами глассандо, хрипловатыми пассажами стаккато. Харрис родился в 1916 году в Филадельфии, а на тромбоне стал играть, когда ему было 22 года. Правда, прежде он играл на других инструментах. Харрис работал в нескольких биг-бэндах, в частности в оркестре Германа (в 1944—1946 гг. и в 1948—1950 гг.). Харриса, пожалуй, больше привлекал колорит звучания, а не мелодия: обычно он брал звук резко, затем плавно переходил к другому звуку и так далее, оставляя границу между ними расплывчатой. Иногда он неожиданно обрывал звук, иногда заканчивал фразу широким вибрато. Его исполнение всегда было насыщено яркими звуковыми находками. Харрис выделяется во всех интересных записях оркестра Вуди Германа, сделанных в тот период. Особенно интересна медленная, задумчивая композиция «**Everywhere**», в которой он исполняет довольно длинное соло. Но ему удавались и свинговые композиции в быстром темпе: «**Bijou**», «**Apple Honey**» и «**Goosey Gander**». Со време-

нем в игре Харриса исчезла чрезмерная эксцентричность. В композиции «**Old Black Magic**», записанной ансамблем Бенни Картера в 50-х годах, он исполняет прекрасное соло, в котором можно услышать лишь несколько коротких фраз и широкое вибрато, характерное для его ранней манеры исполнения. Его игра всегда оставалась ярко индивидуальной. Умер Харрис в 1973 году.

Как и Кентон, Герман много сделал для симфонического джаза. По его заказу Игорь Стравинский написал композицию «**Ebony Concerto**», которая была с триумфом исполнена в 1946 году в Карнеги-Холл. Тогда же Герман представил публике крупное произведение Ральфа Бернса «**Summer Sequence**», которое, будучи стандартной свинговой композицией для большого оркестра, отличалось подчеркнуто европейской музыкальной формой. (Последняя часть этого произведения, называвшаяся «**Early Autumn**», содержала нежное, с налетом чувственности соло Стена Гетца, которое принесло ему славу звезды джаза.)

Оркестры Кентона и Германа играли заметную роль на джазовой сцене в конце 40-х годов. Они пользовались широкой популярностью, их ценили музыканты, у них был хороший свинг. Они привлекали к себе молодых исполнителей, прежде всего белых, что, конечно, способствовало росту интереса к европейским формам и композиторским приемам в джазе.

В том же направлении работал и оркестр Клода Торнхилла. Этот коллектив никогда не был столь же популярен, как оркестры Кентона и Германа, но он пользовался уважением музыкантов и оставил заметный след в истории джаза. Торнхилл родился в 1909 году, учился в консерватории Цинциннати, а затем в престижном музыкальном институте Кертиса в Филадельфии, который был тесно связан с Филадельфийским симфоническим оркестром. В 30-е годы он приобрел известность как аранжировщик; в 1940 году Торнхилл организовал собственный оркестр, который не имел особого успеха и, как многие другие, переживал тяжелые времена. В годы войны сотни музыкантов были призваны на военную службу.

В 1946 году Торнхилл провел в оркестре серьезные реформы. Его главным аранжировщиком был Гил Эванс, родившийся в Канаде в 1912 году. Прежде он руководил небольшими оркестрами, писал музыку, а с 1941 года стал работать в оркестре Торнхилла. В своих аранжировках он делал упор не на энергичный свинг, как Герман, и не на солистов, хотя в оркестре одно время играли Ред Родни и Ли Конитц, а исключительно на разнообразное и богатое звучание. Именно Гил Эванс одним из первых в джазе включил в состав оркестра валторну и другие инструменты, характерные для симфонического оркестра. «Мелодия, гармония, ритм отодвигались на второй план, — говорил Эванс. — Все было нацелено на качество звучания, и ничто не должно было отвлекать от этого. Оно нависало над всеми, подобно облаку». В этом явно сказывалось влияние композиторов-импрессионистов. Эвансу и оркестрантам не были чужды и новые гармонии бопа. Джон Кариси, аранжировщик и трубач оркестра, посещал клуб Минтона. Родни вскоре стал трубачом в ансамбле Паркера, Эванс аранжировал несколько мелодий Паркера, в том числе «**Yardbird Suite**» и «**Anthropology**».

И еще один оркестр стремился синтезировать принципы бопа и

европейской концертной музыки. Им руководил саксофонист Бойд Рэйберн, прежде возглавлявший ничем не примечательные танцевальные оркестры. Он приехал в Нью-Йорк в 1944 году с группой музыкантов, преданных новой музыке. В группу время от времени входили боперы — Гиллеспи, Бенни Харрис и Додо Мармароза. (Оркестр в большей степени, чем другие, преодолел расовые барьеры.) В его репертуаре были обработки композиции Гиллеспи «**Night in Tunisia**», а также пьесы трех видных композиторов джаза — «**Tone Poem**» Джорджа Хэнди, которую даже трудно назвать джазом, «**Boyd Meets Stravinsky**» Эдди Финкла и того же рода композиция Джонни Мэндела. Несмотря на поддержку Дюка Эллингтона, оркестр не имел успеха у публики, которая находила его музыку слишком сложной. Через два года оркестр пришел в упадок, а в 1952 году имя Рэйберна практически исчезло с афиш.

Для человека, знакомого с современным гармоническим языком, записи этих оркестров могут показаться старомодными. Вуди Герман держался дольше других благодаря заразительному свингу, которого он умел добиваться от солистов и от оркестра в целом. На долю Кентона выпали особенно тяжкие испытания: его сложные партитуры стали казаться пустыми и вычурными. Однако усилия этих талантливых музыкантов, стремившихся расширить язык джаза, заслуживают большого уважения. Они не пропали даром и, несомненно, наложили свой отпечаток на современный джаз. Джазмены и сегодня ощущают вклад Кентона. Целеустремленный человек, энтузиаст джаза, он в 50—60-х годах основал ряд центров по обучению джазу в школах и колледжах страны. Эти центры были бы невозможны десятилетием раньше, когда музыку преподавали люди, воспитанные в европейской традиции. Но в 50-е годы в школы и колледжи уже пришли исполнители из биг-бэндов, которые приветствовали начинание Кентона.

В этих условиях возник так называемый стэйдж-бэнд (оркестр для сцены). Этот термин стал применяться с целью избежать слова джаз, к которому комиссии по образованию относились с явным подозрением. Такого рода оркестры и по сей день существуют в большинстве крупных школ и колледжей. Самые известные из них — это оркестр Университета Индианы и оркестр Северного Техаса. Они исполняют музыку в традиционном стиле биг-бэнда, а также произведения современной популярной музыки. Коллективы такого рода обеспечивают постоянный приток новых джазовых исполнителей, привыкших к игре по нотам и способных делать аранжировки. Однако их влияние чувствуется не столько в джазе, сколько в рок-музыке и в джаз-роке.

В то время как Кентон и Герман пытались утвердить свой европеизированный джаз, один слепой эксцентричный пианист, неизвестный широкой публике и по сей день, жаждал осуществить свою собственную революцию. Звали его Ленни Тристано. Он родился в Чикаго в 1919 году. Ребенком он заболел тяжелой формой гриппа. Болезнь дала осложнение на глаза, и к 1928 году он был почти слепым. Ленни утверждает, что «пробовал играть» на фортепиано еще в два года. До семи лет он занимался самостоятельно, потом брал частные уроки. Он играл на нескольких музыкальных инструментах, на эстраде стал выступать с двенадцати лет; впоследствии получил степень магистра по композиции.

В 1943 году он преподавал в школе народной музыки «Крисченсен скул» и выступал на чикагской сцене как пианист и исполнитель на деревянных духовых инструментах. Пластинки Армстронга, Бейдербека и музыкантов Среднего Запада открыли ему мир джаза. Позднее он слушал Элдриджа, Янга, Крисчена, Тейтума и других исполнителей свинга. В середине 40-х годов он стал одним из наиболее образованных джазовых музыкантов. У него была прекрасная фортепианная техника, солидная музыкально-теоретическая подготовка, а также опыт работы в джазе. Но главное — у него были новаторские идеи.

В 1946 году он переехал в Нью-Йорк, где занимался преподаванием музыки, ставшим для него основным источником существования. Среди музыкантов он вскоре приобрел репутацию непризнанного гения. Одни отвергали его идеи, другие считали его неуживчивым человеком. Властный и требовательный, он не терпел никаких возражений и признавал лишь собственное мнение. Тем не менее ему удалось сплотить вокруг себя группу музыкантов, поверивших в его принципы и готовых подчиниться его авторитету.

Подобно Гершвину и Кентону, Тристано пытался объединить принципы джазовой и классической музыки. Во время недолгого выступления в клубе «Бердленд» его ансамбль каждый вечер начинал программу с исполнения инвенций Баха. Этим Тристано хотел настроить аудиторию на серьезный лад. В 1944 году он сделал несколько записей; публику они оставили равнодушной, но обратили на себя внимание даже тех музыкантов, которые не разделяли его идей. В то время в ансамбль входили саксофонисты Конитц и Уорн Марш, гитарист Билли Бауэр, а также барабанщик и контрабасист, роль которых была весьма ограниченной. И вот почему.

Тристано не испытывал особого интереса к гармоническим экспериментам — этому не способствовали его занятия классической музыкой. Его главной целью было создание «чистых» мелодических линий со свободным метром. Для достижения этой цели контрабасист и барабанщик должны были уподобиться метроному: методично поддерживать бесконечный однообразный граунд-бит, не акцентируя сильных долей. Если бы исполнитель на ударных расставлял акценты, то он тем самым разбивал бы композицию на такты, что противоречило бы установке Тристано и создавало бы ритм. И от исполнителей на духовых инструментах Тристано требовал максимально ровной игры, чтобы не ощущалось границы тактов.

И всё же ритмическая линия в его композициях сохранялась: любая музыка предполагает наличие тактов или хотя бы намек на их существование. В композициях Тристано чередование тактов с различным размером — скажем, от 5/4 к 4/4, затем к 6/4 — происходит в очень короткие промежутки времени. Это хорошо слышно в пьесах «Wow» и «Crosscurrent» — пожалуй, самых известных записях Тристано. «Wow» начинается трехтактовой фигурой на 4/4. Но, если отойти от привычных мерок, эта фигура состоит не из трех тактов на 4/4, а из двух тактов на 6/4. В соединительной фигуре, кажется, вообще нет метра, а последующая пятитактовая фраза исполняется на 4/4. Средняя часть (бридж) — это целостная музыкальная фраза, исполняется даже не в два, а в четыре раза быстрее, чем основная тема. В пьесе «Crosscurrent» происходит такая же смена размера. Пьеса открывается трехтактовой темой на 5/4. Затем следует

отрывок на 4/4, а за ним, после несколько неупорядоченного эпизода, идет продолжение, в котором встречаются такты на 6/4.

Но это еще не все. Тристано не только меняет размер, но и быстро переходит из одной тональности в другую. Модуляция — обычный прием в музыке, но, как правило, она происходит не столь неожиданно. В своих записях Тристано меняет тональности чуть ли не в каждом такте, а иногда и чаще. Например, в начальной фразе композиции «**Wow**» тональность меняется трижды на протяжении девяти ударных долей метра. Это не атональная музыка в строгом смысле термина: тональности существуют, но они меняются столь быстро, что большинству слушателей музыка кажется атональной. Записи композиций Тристано содержат также соло других исполнителей, в частности Конитца и Марша. Несмотря на жесткие требования Тристано, им обоим удавалось привносить в игру элементы свинга.

Эксперименты Тристано на этом не закончились. В мае 1949 года после окончания одного из сеансов звукозаписи Тристано попросил не убирать микрофоны. Вместе со своими музыкантами он сыграл нечто столь дикое и непонятное, что фирма грампластинок некоторое время просто не решалась выпустить запись. Когда же она вышла под названием «**Intuition**», музыканты были столь же озадачены, как и работники фирмы. (Еще одна подобная запись под названием «**Digression**» появилась несколько позже.) Дело в том, что Тристано и его ансамбль сыграли так называемый фри-джаз («свободный» джаз), почти на десятилетие предвосхитив эксперименты Орнетта Коулмена, Арчи Шеппа и других авангардистов конца 50-х годов. Но в отличие от опытов Коулмена эти пьесы имеют определенную метрическую организацию, в них ощущается темп, несмотря на его непостоянство. Эти композиции гармонически полностью свободны, а каждый инструмент играет в той мелодической системе, которая ему подходит.

Хотя Тристано и вел поиск в направлении, которое получило развитие лишь в дальнейшем, все же он находился в стороне от столбовой дороги джаза. Мало кто из музыкантов понимал его музыку, но еще меньше находилось желающих сделать что-нибудь подобное. Небольшое количество записей, составляющих наследие Тристано, остаются «вещью в себе». У него не было ни предшественников, ни прямых наследников. Но творчество Тристано нельзя отместить как случайное явление. В лучших его работах нас пленяет нежный, мерцающий звуковой колорит, напоминающий пастельные тона живописи пуантилистов.

Европеизация джаза достигла своего апогея в 1949 году с выходом серии пластинок, которые впоследствии стали связывать с рождением кул-джаза. Редко бывает, чтобы серия пластинок давала столь сильный импульс развитию джазовой музыки. Так было с появлением пластинок «**Hot Fives**» Луи Армстронга, записей Паркера и Гиллесли 1945 года. Серия, ознаменовавшая собой рождение прохладного джаза, была равнодушно принята публикой, но оказала огромное влияние на музыкантов. В создании пластинок принимали участие ведущие джазмены из оркестра Клода Торнхилла: аранжировщик Гил Эванс, саксофонист Джерри Маллиген и трубач Джон Кариси. Встретившись в 1948 году с пианистом Джоном Льюисом, они решили создать небольшой оркестр для исполнения новой музыки вроде той, которую писал Эванс для Торнхилла. В груп-

пу привлекли также трубача Майлса Девиса, незадолго до того ушедшего от Паркера. Как бы само собой получилось, что Майлс Девис стал фактически руководителем ансамбля. Однако общая музыкальная концепция в действительности разрабатывалась музыкантами оркестра Торнхилла. Вместе с Джоном Льюисом они написали ряд новых аранжировок, подбирали исполнителей. Хотя роль Девиса сводилась в основном к проведению репетиций и формальному руководству оркестром, на пластинке было оставлено его имя: было принято во внимание, что он единственный музыкант коллектива, хорошо известный любителям джаза.

Оркестр довольно быстро завоевал популярность. Сначала он недолго выступал в зале «Ройял руст». Там его услышал представитель фирмы «**Capitol Records**», и группу пригласили на запись, сеансы которой состоялись в январе 1949 — марте 1950 года.

Состав оркестра был по тем временам довольно необычным и включал в себя трубу, тромбон, валторну, тубу, альт- и баритон-саксофоны, а также стандартную ритм-группу. Но еще более необычной была сама музыка. Из восьми аранжировок четыре сделаны Маллигеном, остальные — Гилом Эвансом, Кариси, Льюисом и Девисом. Почти во всех композициях чувствуется школа оркестра Торнхилла. Например, в аранжировке Эванса «**Moon Dreams**» встречаются те же «облака звука», которые свойственны манере Торнхилла. В каждой пьесе ощущается стремление к богатой звуковой палитре, по колориту более схожей с музыкой французских композиторов-импрессионистов, чем с джазом Эллингтона и Редмена.

Наиболее удачные композиции — «**Jeru**», «**Boplicity**», «**Godchild**». В них заметно стремление к звуковому разнообразию, характерное для Эванса и Маллигена. Все пьесы исполняются в спокойной, сосредоточенной манере, ставшей отличительным признаком школы прохладного джаза. Динамическая шкала ограничена: музыканты не форсируют звук, нет и намек на энергичную фразировку Паркера, Эддриджа, Хокинса или Гудмена. Темпы — умеренные, особенно по сравнению с крайне быстрыми или крайне медленными темпами боперов. В целом ощущается некоторая статичность, самоуглубленность, созерцательность. Такое изменение настроения в джазе можно считать радикальным. Задумчивая, неторопливая манера игры, разумеется, встречалась и раньше. В качестве примера можно привести исполнение Лестером Янгом на кларнете мелодии Хокинса «**Body and Soul**» или звучание ксилофона Реда Норво в пьесе «**Just a Mood**». Но спокойное созерцание прежде никогда не было превалирующим настроением в джазе. Гораздо чаще музыка выражала бурные страсти.

Аранжировки ансамбля Майлса Девиса интересны также отходом от традиционной формы гармонических квадратов. Еще Дюк Эллингтон иногда отказывался от стандартных периодов из 8, 12 и 16 тактов, на которых всегда был основан джаз. Пластинки кула идут дальше в этом направлении, используя, как правило, фразы необычной протяженности и размеры, отличные от четырехчетвертного. Фэтс Уоллер написал однажды пьесу «**Jitterbug Waltz**» на 3/4, но такие примеры немногочисленны. В 1949 году редко кто из музыкантов мог импровизировать в иных размерах, чем 4/4. Композиция Маллигена «**Jeru**» в некоторых эпизодах идет на 3/4. Пьеса «**Godchild**», написанная на тему Джорджа Уоллингтона, построена Маллигеном таким образом, что к первым восьми тактам

добавляются еще две доли, а к следующим шестнадцати тактам — еще четыре лишних доли. Средняя контрастная часть вместо восьми тактов содержит семь с половиной, потому что шестой такт исполняется на  $2/2$ , а не на  $4/4$ .

В целом первые пластинки кул-джаза трудно назвать удачными. Аранжировки кажутся не столь цельными, как хотелось бы, исполнители играют иногда будто на ощупь, а то и вовсе слабо, особенно Девис. Это происходит отчасти из-за сложности самого музыкального материала. Не блещут эти записи и своими соло. Но не следует забывать, это — лишь первая проба сил совсем молодых людей. Девису тогда было 22 года, а Маллигену и Конитцу по 21.

В тот же год, когда Тристано создал пьесы «**Wow**» и «**Crosscurrent**», а группа Девиса записала свою первую пластинку, появилась композиция Джорджа Расселла «**A Bird in Igor's Yard**» в исполнении ансамбля под управлением кларнетиста Бадди Де Франко. Содержащийся в названии композиции намек на Игоря Стравинского и на „Берда" (Паркера) явно указывает на попытку примирить джаз с современными формами европейской музыки. Пассажи, перекликающиеся с мелодиями Прокофьева и Стравинского, перемежаются несколькими соло, которые исполняет главным образом Де Франко. Любопытно, что эти соло также представляют собой синтез джаза и классики. Де Франко работал с секстетом, игравшим в духе Гудмена, а также с большим оркестром. Он стал ведущим кларнетистом современного джаза, регулярно был на первом месте в журнальных анкетах — возможно, потому, что не имел сильных конкурентов. Он обладает первоклассной техникой, не испытывает никаких трудностей даже в очень быстрых темпах. У него ясный, прозрачный звук, который он редко окрашивает. Де Франко использует очень мало модуляций, его игра опирается в основном на длинные линии ровных восьмых. Его композиция «**Extravert**» для секстета открывается стремительной фразой, исполняемой в унисон кларнетом и вибратоном. Фразировка выдержана в манере Паркера, а общий характер в духе музыки для клавиатур эпохи барокко. Этот же подход заметен и в соло Де Франко, которыми он обязан столь же мастерам барокко, сколь и Паркеру.

В 1949 году появилось много подобных произведений. На этой основе стала формироваться новая джазовая школа исполнения в прохладной, сдержанной манере с использованием элементов европейской музыки. Многие исполнители кул-джаза получили образование или жили в Калифорнии, поэтому новое направление стало известно еще как *west-coast-jazz* («школа Западного побережья»). Самый знаменитый представитель этой школы — пианист Дейв Брубек, обучавшийся теории музыки у Дариуса Мийо в оклендском Миллз колледже. Вместе с саксофонистом Полом Дезмондом Брубек создал квартет, который включал в себя также контрабасиста и исполнителя на ударных. Квартет быстро завоевал популярность, особенно в студенческой среде. Квартет Брубeka одним из первых стал выступать в концертных залах колледжей и практиковать «живую» запись пластинок, ставшую сегодня обычным делом. Заслуживает ли музыка Брубeka столь шумного успеха — это другой вопрос. Исполнение Брубeka часто лишено гибкости и раскованности. Иногда он увлекается излишне длинными цепочками блок-аккордов, как, например, в пьесе «**Balcony Rock**», записанной в 1954 году на концерте в Оберлине. Другое

новшество, которым он злоупотребляет, — чередование пар ровных восьмых, производящее впечатление безостановочного раскачивания. Его длинное соло в пьесе «**Over the Rainbow**», записанной в 1952 году в «Сторивилле» (ночном клубе в Бостоне), переполнено такими приемами и едва ли может называться джазом.

Хотя многие музыканты возмущались размерами гонораров Брубeka и пренебрежительно отзывались о его игре, они отдавали должное замечательному саксофонисту его квартета Полу Дезмонду. (Он родился в 1924 году, умер в 1977 году.) Его саксофон обладал прозрачным звучанием, как у Ли Конитца. Вдумчивая игра отличалась сдержанностью, граничащей иногда чуть ли не с робостью. Сильная сторона его исполнения заключалась в обработке мелодической линии до тех пор, пока не исчерпаны все ее возможности. Часто указывают на то, что он исполнял как бы дуэты с самим собой — несколько раз повторял одну короткую фигуру, используя различные интервалы, то есть играл похожие фигуры выше и ниже. В своих лучших работах Брубек и Дезмонд часто одновременно вели связанные между собой линии — иногда параллельные, иногда контрастирующие, иногда это напоминало диалог. Прекрасный пример такого рода импровизационных, связанных между собой линий можно найти в последнем хорусе композиций «**Out of Nowhere**» и «**Lady Be Good**», которые есть на пластинке, записанной в «Сторивилле». В конце последней пьесы они демонстративно начинают имитировать Баха, и невольно возникает вопрос: имеем ли мы дело с джазом или с чем-то иным?

Но несмотря на все недостатки ансамбля, ему нельзя отказать в новаторстве. Особенно интересна композиция Пола Дезмонда «**Take Five**», ставшая одним из самых популярных номеров ансамбля. Пьеса написана на 5/4 и представляет собой одну из первых попыток импровизации в ином размере, чем 4/4. «Когда мы впервые стали играть эту вещь, — говорил Брубек, — мне приходилось отстукивать метр, чтобы не разойтись. Теперь же это кажется элементарным — молодежь импровизирует на три вторых и в других сложных размерах».

Джерри Маллиген создал другой ансамбль, получивший не меньшую известность, чем квартет Брубeka. Это был типичный ансамбль школы Западного побережья. В центре его был трубач Чет Бэйкер, который одно время выступал с Паркером, когда тот гастролировал на Западном побережье в 1946 году. Образцом для Бэйкера был Майлс Девис. Бэйкер играл с минимальной затратой физической и эмоциональной энергии, редко форсировал звук или выходил за пределы среднего регистра. Его манера была на удивление пассивна. Ансамбль имел большой успех у публики благодаря задумчиво-сентиментальным мелодиям типа «**My Funny Valentine**» или «**Moonlight in Vermont**», которые Бэйкер играл столь осторожно и мягко, будто протирал венецианское стекло. В 1953 году Маллиген увеличил ансамбль до десяти человек, добавив тубу, по примеру оркестра Майлса Девиса, в составе которого Маллиген играл и записывался в 1949 году.

Разумеется, классификация ансамблей по принадлежности к тому или иному направлению во многом условна и нужна скорее критикам и любителям джаза, чем самим музыкантам. Многие музыканты играли в таком стиле, который выходит за рамки какой-либо классификации. Яркий при-



мер тому — саксофонист Стен Гетц. Легкое звучание и изящная манера исполнения заставляли любителей относить Гетца к кул-джазу. На самом деле он был музыкантом свинга школы Лестера Янга. Вместе с ним Гетц не избежал влияния новых веяний. Как и большинство джазовых музыкантов, он овладел языком бопа. Будучи энергичным импровизатором, он иногда (возможно, ненамеренно) использует переплетение мелодических линий, ставшее визитной карточкой кула. На серии записей, сделанных им в «Шрайн аудиториум» в Лос-Анджелесе с исполнителем на вентиляльном тромбоне Бобом Брукмейером, партии двух инструментов часто соединяются друг с другом, что в сочетании с прозрачным звучанием тромбона придает исполнению Гетца сдержанный характер, присущий кул-джазу.

Европеизированный джаз и выросшая из него школа Западного побережья не оставили такого количества произведений «большого джаза», как свинг или бибоп. Несмотря на творчество таких прекрасных импровизаторов, как Конитц, Дезмонд, Маллиген, а также таких первоклассных интерпретаторов, как Тристано, Эванс, Льюис, Кентон и тот же Маллиген, их музыка кажется сегодня несколько вычурной и лишенной внутренней силы. Сказанное вовсе не означает, что эта школа не принесла свои замечательные плоды — они, конечно же, есть. Но нельзя признать удачным, что в их музыке стали доминировать элементы европейского происхождения. Это нанесло ущерб внутренней ритмической силе джаза и яркости импровизационного дарования солистов. Как ни странно, но именно записи Тристано, самые необычные во всем наследии школы, представляются сегодня лучшими. В них чувствуется сила, они лучше построены и менее традиционны. Несмотря на обилие технических сложностей, они исполняются очень четко, напористо.

Конечно, не следует видеть в прохладном джазе лишь его слабые стороны. На протяжении 50-х годов, да и по сей день, джазовые музыканты обращаются к европейской классической музыке, пытаются там найти элементы, недостающие джазу. Более того, именно из школы кул-джаза вышли два крупных джазовых явления, которым суждено было сыграть ведущую роль в 50—60-х годах. Это Майлс Девис и «**Modern Jazz Quartet**».

## «MJQ» И МАЙЛС

Музыканты школы вест-коуст-джаза были главным образом белыми. Многие из них воспитывались на домашней фонотеке, слушая квартеты Бетховена и симфонии Брамса. Такие джазмены, как Брубек и Тристано, имели за плечами консерваторию. И неудивительно, что они искали именно в европейской музыкальной традиции элементы, которые можно было бы применить в джазе. Но случилось так, что наибольшего успеха в приложении европейских форм к джазу добился негритянский пианист Джон Льюис.

Льюис родился в 1920 году и вырос в Альбукерке (штат Нью-Мексико). Его отец был оптиком, а мать — вокалисткой с музыкальным образованием. В университете Нью-Мексико Джон изучал антропологию и музыку, отдавая предпочтение последней.

Во время второй мировой войны Льюис был призван в армию. Там он познакомился с барабанщиком Кенни Кларком. После возвращения из армии Кларк привел Льюиса к Гиллеспи, и тот взял его в свой оркестр пианистом и аранжировщиком. Тогда же Льюис начал учиться в «Манхеттен скул оф мьюзик», одной из ведущих консерваторий страны, и окончил ее с двумя дипломами. В начале 50-х годов он был прекрасно подготовленным музыкантом, хорошо знал европейскую музыку, особенно периода Ренессанса и барокко.

Ансамбль «**Modern Jazz Quartet**» никто не организовывал специально, он сложился сам по себе. Оркестр Гиллеспи, как и многие большие оркестры того периода, исполнял аранжировки, требовавшие от духовых инструментов напряженной игры в верхнем регистре. Чтобы дать музыкантам возможность передохнуть во время выступления, Гиллеспи предложил играть в перерывах вибафонисту Милту Джексону и ритм-группе оркестра, состоявшей из барабанщика Кенни Кларка, контрабасиста Рея Брауна и пианиста Джона Льюиса. Постепенно группа стала существовать независимо от оркестра как квартет Милта Джексона. (Рей Брауна вскоре сменил контрабасист Перси Хит.) В дальнейшем в ансамбле очень возросло влияние пианиста Джона Льюиса: у него были идеи и хорошая подготовка, позволившая ему воплотить их в музыке.

Он стремился облечь импровизации в более интересную форму, чем было принято в джазе. «Наша аудитория может быть гораздо шире, — утверждал он, — если мы укрепим наши композиции с точки зрения структуры. Если в них будет больше логики, больше смысла, публика воспримет их с интересом». Вопросы формы, структуры находились в центре внимания европейской музыки на протяжении столетий. Такие крупные циклические формы, как симфония или опера, складываются из небольших музыкальных форм, которые в свою очередь состоят из мелких форм, обладающих своей четкой структурой. Отдельные части музыкального произведения контрастируют между собой или дополняют

друг друга. Эмоциональный накал регулируется тщательно продуманными изменениями темпа, тональностей, метра, инструментовки. Подобно тому как архитектор может определить назначение каждого кирпича, каждого гвоздя, каждой доски в рационально спроектированном доме, специалист-музыкант может понять функцию каждого звука в произведении европейской классической музыки.

С точки зрения музыкальной формы джаз находился ещё на самом первобытном уровне развития. Только лучшие исполнители были способны придавать своим импровизациям отточенную форму. Как правило, джазмены импровизировали на темы популярных песен, которые, за редким исключением, просты по структуре. Обычно очень мало внимания обращалось на изменение темпа и тональностей. Джазовые солисты крайне редко заботились о том, чтобы их импровизация гармонировала с импровизацией предыдущего солиста. Льюис искал решение этих давно назревших проблем.

Милт Джексон, наоборот, вполне довольствовался существующим положением, и его отнюдь не привлекали идеи Льюиса. В конце концов это был его, Джексона, ансамбль. Милт Джексон на три года моложе Льюиса, он родился в 1923 году в Детройте, учился играть на нескольких инструментах, в первую очередь на вибрафоне. Вибрафон, входящий вместе с ксилофоном и маримбой в одну семью инструментов, ставит перед музыкантами серьезные проблемы из-за специфики своего звучания, которому можно придать джазовый характер только с помощью вибрато. На деревянной маримбе или ксилофоне невозможно воспроизвести вибрато и даже воспрепятствовать быстрому затуханию звука. (Существует, однако, техника окрашивания звучания путем незначительного изменения высоты звука на вибрафоне.) Более того, техника игры на этих инструментах не дает возможности использовать их в плане аккордики и многоголосия. Этим они отличаются от фортепиано, воспроизводящего богатые гармонии и разнообразные ритмы в партии левой руки, которая создает фон для мелодических фигураций в партии правой руки. Вибрафонист невольно вынужден исполнять чаще всего одноголосные линии жестких по тону звуков. По этой причине вибрафон и ему подобные инструменты не получили в джазе столь широкого распространения, как духовые.

Первый из известных исполнителей на инструментах такого рода Ред Норво начал играть профессионально на ксилофоне в 1925 году, а в 1943 году перешел на вибрафон. Его инструмент звучит нежно и изящно. Норво работал со многими известными музыкантами и часто записывался на пластинки, в основном с малыми ансамблями. Но славу джазовому вибрафону принес Лайонел Хэмптон. Он начал свою карьеру в джазе в конце 20-х годов. Вначале играл на ударных в больших оркестрах, позднее выступал как исполнитель на вибрафоне. В 1936 году он пришел в трио Гудмена, превратив его таким образом в квартет. Затем организовал собственный оркестр, который с перерывами просуществовал до 70-х годов. В отличие от легкой изящной игры Норво Хэмптон предпочитал энергичную манеру, любил риффы и часто ради динамики жертвовал музыкальной стороной исполнения.

Логично предположить, что Джексон должен был учиться у названных мастеров. Но судьба распорядилась иначе. В 40-х годах он увлекся

бопом. Подобно Хэмптону, его отличала энергичная манера игры. Он предпочитает законченные мелодические линии, окрашенные сильными вибрата, чем очень напоминает Паркера. Манера исполнения Льюиса была диаметрально противоположной. Его стиль игры на фортепиано исключительно скупой. Временами кажется, что он не играет, а лишь в самых общих чертах дает набросок музыкальной линии. Там, где вибратфон Джексона звучит напористо и динамично, фортепиано Льюиса — задумчиво и сдержанно. Льюис нашел свой стиль, изучая произведения старых мастеров Венеции и Парижа, а Джексон — в клубе Минтона и на 52-й улице. Неудивительно, что Джексон, заметив превосходство Льюиса, забеспокоился. Джо Голдберг в книге «Джазовые мастера 50-х годов» [34] цитирует его слова: «Первоначально это был мой ансамбль... Но Джон вкладывал в него столько сил и времени, что я за ним просто не мог угнаться. Работал он так самозабвенно, что мне пришлось уступить ему руководство. С тех пор Джон отвечает главным образом за все, что мы сделали». Исполнителю на ударных Кенни Кларку тоже не пришлось по душе настойчивость Льюиса, и в конце концов он вышел из ансамбля и впоследствии уехал в Париж. На его место пришел Конни Кэй. На первый взгляд казалось, что исполнители тянут группу в разные стороны. И тем не менее именно сочетание противоположных начал в известной мере объясняет ее успех, художественный и коммерческий. Если музыканты школы Западного побережья — Брубек, Маллиген и другие — находились полностью под влиянием классических европейских форм, то вкусы Джексона не позволяли Льюису заходить в этом плане слишком далеко. Можно с уверенностью утверждать, что квартет Милта Джексона, нацеленный лишь на сопровождение вибратфонных соло, пусть даже блестяще исполняемых Джексоном, никогда бы не добился той славы, которой обладал «**Modern Jazz Quartet**». Музыканты старались придерживаться золотой середины, и их ансамбль долго пользовался популярностью, оставил богатое творческое наследие.

Не всегда просто было поддерживать это равновесие. Порой из зала слышались выкрики: «Пусть играет „Бэгс" [Джексон]!» Льюис же настаивал на том, что одного солирования вибратфона недостаточно. Его часто обвиняли в злоупотреблении формой в ущерб непосредственности джаза. И иногда обоснованно. К примеру, пьеса «**Vendome**», написанная в форме фуги, обладала редким изяществом, но все же была лишена той эмоциональности, которая непременно должна присутствовать в джазе. Пассажи Джексона в этой пьесе кажутся скованными, будто он не может освободиться от тесных рамок. Приверженность Льюиса к музыке старых европейских мастеров чувствуется даже в мелочах: «**Vendome**» звучит в минорной тональности, а завершается мажорным трезвучием. Такой прием был известен только в музыке эпохи Возрождения, но потом исчез из музыкальной практики. В другой полифонической композиции, «**Versailles**» (кстати, следует отметить пристрастие Льюиса к французским названиям), Джексон, дополняя линию фортепиано, вынужден был удлинять свои цепочки восьмых. Это придает его игре несколько скованный характер. Таковую композицию, как «**Fontessa**», и вообще трудно назвать джазом.

Но когда ансамбль наконец нашел свою, четко сбалансированную

манеру, нашел форму, которая не сковывала возможностей импровизации, он стал исполнять первоклассный джаз. Наиболее яркий пример этого стиля — композиция «**Django**» является, возможно, самой знаменитой работой квартета. Льюис посвятил эту пьесу памяти гитариста Джанго Рейнхардта. Она начинается с траурной мелодии, которая напоминает звучание гитары (этот эффект достигается арпеджио в партиях фортепиано и вибратона). Далее следует вторая тема, звучащая в более живом темпе, она служит основой для импровизации, и в конце пьесы вновь повторяется траурная мелодия. Так при внешне простой структуре оказывается полностью достигнутой цель — вызвать у слушателя чувство сдержанной грусти. Ансамбль записывал эту пьесу несколько раз, и с годами она претерпела изменения. Последний вариант, записанный на концерте в Швеции и вышедший в альбоме «**European Concert**», заметно упрощен: исчезло подражание гитаре. В традициях ансамбля было видоизменять свои пьесы. Льюис говорил, что, когда композиция становилась застывшей и в ней ничего нельзя было переделать, ансамбль оставлял ее. Возможно, поэтому «**Modern Jazz Quartet**» и смог избежать опасности, подстерегающей любой джазовый коллектив, если его отличает слишком рациональный подход к музыке.

Другая композиция, в которой Льюис с успехом применил европейскую форму, — небольшая сюита «**La Ronde**», состоящая из четырех частей. В каждой части главная роль отводится одному члену квартета, импровизирующему на несложную тему под аккомпанемент остальных музыкантов. Сюита выявляет не только сильные, но и слабые стороны ансамбля. Пассажи вибратона в сочетании с суховатым пианизмом Льюиса, а также пристрастие Конни Кэя к использованию тарелок придавали звучанию несколько «металлический» оттенок, напоминающий суховатый тембр звучания старинного клавесина, на котором исполнялась музыка Ренессанса и барокко, вызывавшая восхищение Льюиса. Иногда слишком долгое металлическое звучание начинает утомлять, и хочется услышать какой-нибудь духовой инструмент.

Разногласия между Джексоном и Льюисом грозили распадом ансамбля. Некоторое время квартет выступал лишь не более шести месяцев в году — якобы для того, чтобы дать возможность его членам выступать с другими коллективами. Но главным образом это делалось по требованию Джексона. Наконец в 1974 году Джексон порвал с ансамблем окончательно. Как пишет Леонард Фэзер в книге «Очарование джаза» [26], «Джексон объявил, что все эти годы ему не давали вернуться, что он уже не может переносить этот „ночной рок-н-ролл для миллионеров" и уходит делать большие деньги». Льюис воспринял это как жестокий удар. Фэзер приводит его слова: «Мне кажется, мы прекрасно уживались в течение двадцати двух лет. А что касается звезд рок-музыки, зарабатывающих бешеные деньги, о которых мечтает Милт, то они — люди шоу-бизнеса, их профессия — развлекать публику. Мы же — музыканты». Горечь Льюиса понятна, но давно уже было ясно, что разрыв неминуем. Музыкантам квартета было уже около пятидесяти или даже чуть больше. Основную часть творческой жизни они провели вместе и вряд ли уже могли что-нибудь добавить к сказанному. Их наследие поражает не столько объемом, сколько уникальностью. Ни

Льюис, ни Джексон не смогли бы достичь этого независимо друг от друга. «**Modern Jazz Quartet**» не имел себе равных, особенно в 50-е годы. Многим исполнителям, пришедшим в то время в джаз после консерватории, казалось, что музыка должна развиваться только в этом направлении. Непосредственная импровизация казалась им ограниченной музыкальной формой, известной вдоль и поперек. Настало время, считали они, расширить границы музыки. В 50-х годах некоторые композиторы попытались создать синтез джаза и европейской симфонической музыки. Эти эксперименты были торжественно объявлены «третьим течением». Термин, по-видимому, придумал Гюнтер Шуллер. Он объединил джазовый ансамбль с камерным симфоническим оркестром для исполнения своей пьесы под названием «**Transformation**». Тео Масеро, видный аранжировщик, написал композицию, которую исполнили Нью-Йоркский филармонический оркестр и джазовый ансамбль. И «**Modern Jazz Quartet**» также исполнил несколько пьес Шуллера и Льюиса в сопровождении струнного квартета. Хотя это направление представлялось логичным и необходимым в развитии джаза, все попытки утвердить «третье течение» закончились провалом. Это было все равно что сидеть сразу на двух стульях: с точки зрения публики, музыка, исполняемая без признаков джазового стиля, не может считаться джазом; если же музыканты начинали свинговать, то оркестр просто мешал им.

Несмотря на все достоинства ансамбля «**Modern Jazz Quartet**», центральной фигурой на джазовой сцене в то время был Майлс Девис, один из интереснейших исполнителей, карьера которого полна удивительных парадоксов. В истории джаза было много талантливых музыкантов, которые так и не смогли до конца раскрыть свои возможности, среди них Бикс Бейдербек, Джо Томас, Бад Пауэлл. Майлс Девис представляет собой обратный, гораздо более редкий пример: природа одарила его не слишком щедро. Но благодаря уму и волевым качествам он стал одной из ключевых фигур в джазе. Девис лишен мелодического дара Бейдербека и Паркера, безупречного чувства ритма Лестера Янга, внутреннего драматизма, присущего лучшим соло Армстронга. Более того, исполнительские возможности Девиса были ограничены, его труба звучала бедно в верхнем регистре, он брал с придыханием больше звуков, чем подобало профессиональному инструменталисту. И тем не менее после смерти Чарли Паркера джаз не знал — за исключением Джона Колтрейна — более выдающегося музыканта, чем Майлс Девис.

Девис родился в 1926 году в Альтоне (штат Иллинойс). Вскоре после рождения сына его отец, зубной врач, переехал с семьей в Сент-Луис. Девис вырос в довольно состоятельной семье. В отличие от большинства джазменов-негров он провел юные годы, не зная нужды.

Майлс играл в школьном оркестре, брал частные уроки у трубача, воспитанного на манере Бобби Хэкетта и Шорти Бэйкера (который позднее играл у Эллингтона). Как трубачи Хэкетт и Бэйкер славились качеством звучания. Возможно, поэтому Майлс перенял от своего учителя обостренное «чувство звука», культуру звукоизвлечения. Это качество он сохранил на всю жизнь. В шестнадцать лет Майлс играл с местным ансамблем «**Blue Devils**» (не путать с ансамблем Уолтера Пэйджа), слушал эксперименты боперов. В 1944 году в Сент-Луис приехал оркестр Экстайна. Девис упростил Экстайна разрешить ему

сыграть с оркестром. Крайне важный момент его биографии: редкий молодой музыкант, тем более юнец, каким был в ту пору Майлс, набрался бы смелости просить о подобной привилегии знаменитого маэстро.

Если верить рассказу Девиса, он вошел в зал, и Гиллеспи, заметив у него под мышкой трубу, пригласил его в оркестр. Однако Майкл Джеймс в своей книге о Девисе [46] цитирует следующее высказывание Экстайна: «Он не раз приходил с просьбой разрешить ему поиграть с оркестром. Я соглашался, щадя его самолюбие: Майлс был просто ужасен, его труба звучала отвратительно, тогда он вообще не умел играть».

Девис окончил школу в 1945 году и, несмотря на возражения родителей, поехал в Нью-Йорк с целью стать музыкантом. Родители хотели, чтобы Майлс учился в колледже. Очевидно, всех устроило компромиссное решение: он поступил в музыкальный колледж «Джультард». Но вместо того, чтобы усердно заниматься экзерсисами, Майлс повел себя крайне самонадеянно. Он познакомился с Паркером и сошелся с ним. Как ему это удалось — никто не ведает. Паркер считался в то время самым гениальным самоучкой в джазе и был ведущим инструменталистом. Девис делал свои первые шаги в музыке и ничем особенно не отличался от множества других начинающих музыкантов. Во всяком случае, его план полностью удался: он стал выступать с Паркером и записался с ним на первых пластинках бопа. Играл он также с Бенни Картером и в оркестре Экстайна, заняв место Фэтса Наварро, которое тот в свою очередь унаследовал от Гиллеспи.

Затем в 1947 году Паркер пригласил его в свой ансамбль, фактически вместо Гиллеспи. Для неопытного трубача, которому едва исполнился двадцать один год, это было настоящим триумфом. Но у Паркера уже вошло в обычай играть с молодыми трубачами: после Майлса к нему пришел Ред Родни, которому в тот момент было тоже двадцать один, затем двадцатичетырехлетний МакКинли „Кенни" Дорхем. Полтора года Девис работал с Паркером и постепенно вырос в опытного исполнителя. На его стиль оказали влияние многие течения, но он отдал предпочтение бопу, став последователем Гиллеспи. Как выяснилось потом, этот стиль не очень подходил ему по натуре, однако в то время он просто не мог не подражать Гиллеспи.

В 1949 году последовал разрыв с Паркером, и Девису пришлось подыскивать себе другую работу. В ту пору ему и посчастливилось встретиться с музыкантами из оркестра Торнхилла. Он вошел в их ансамбль и, как мы уже знаем, вскоре стал его руководителем, еще раз заняв место, которое судьба словно подарила ему авансом. Что думали другие музыканты о нем как о руководителе, неизвестно. Но Маллиген достаточно ясно дает понять, что Девис не участвовал ни в подборе исполнителей, ни в разработке музыкальных идей. Это делали Маллиген, Эванс, Льюис и другие. Девис, правда, выступал в роли лидера и основного солиста, а также сделал несколько аранжировок. Однако пластинки, ознаменовавшие собой рождение кул-джаза, укрепили репутацию Девиса в музыкальном мире.

Он был далек от того, чтобы считаться первоклассным трубачом. Его соло, например в пьесах «Move» и «Godchild», скорее всего близки к манере Бобби Хэкетта и исполнены не слишком твердо. Девис, безусловно, соответствовал общему уровню ансамбля, но как ведущий солист

был не на высоте. Ансамбль мог бы звучать более слаженно и уверенно, если бы на месте Девиса оказался сильный профессиональный трубач, пусть даже с заранее выученной партией. Но уже тогда Майлс стал разрабатывать свой лаконичный стиль, который потом принес ему успех. Например, его соло в пьесе «*Venus de Milo*» звучит более естественно и просто, чем если бы его сыграли Гиллеспи или Наварро.

В 1954 году с характерной для него целеустремленностью Девис начал создавать различные небольшие ансамбли, главным образом квинтеты. Музыканты в его группах часто менялись, некоторые пластинки Девис записал с исполнителями, специально собранными для этой цели. Но лицо всех его ансамблей определял новый стиль исполнения, который Майлс создавал после выхода пластинок кул-джаза. Этот стиль резко контрастировал с экспрессивной, бравурной манерой Гиллеспи и его школы. Там, где Гиллеспи выплескивал каскады звуков, Майлс играл лишь несколько тонов, объединенных в короткие фразы. Он заполнял паузы (иногда длящимися до полутора тактов) даже медленные пьесы, а иногда брал звуки столь же большой длительности. Если труба Гиллеспи славилась ясным, чистым звучанием, то Девис предпочитал мягкий тембр, часто использовал сурдину или играл еле слышно, приближаясь раструбом вплотную к микрофону, использовал дёртитоны и нисходящее на полтона глиссандо, придававшее тембру несколько гнусавый оттенок. Если у Гиллеспи был мощный высокий регистр, к которому он часто прибегал, то Девис, как правило, играл в среднем регистре, иногда подолгу оставаясь в пределах одной октавы. Там, где Гиллеспи и другие боперы исполняли длинные, текущие фразы, иногда продолжительностью в десять-одиннадцать тактов, Девис предпочитал обрубленные, лаконичные фигуры, накладывая их на граунд-бит. Казалось, он кладет на музыкальное полотно лишь отдельные мазки, не вырисовывая тщательно всех деталей.

Создание этого скупого стиля и стало главным вкладом Девиса в джаз. Начиная с 30-х годов в джазе доминировали инструменталисты, которые любили стремительные темпы и обрушивали на слушателей настоящие звуковые бури. Именно такими исполнителями являлись Хокинс, Гудмен, Элдридж, Тейтум, Паркер, Гиллеспи. Конечно, и раньше были трубачи, предпочитавшие экономные выразительные средства, например Бак Клейтон, Макс Камински, но в целом музыканты играли в полнокровной, экспрессивной манере. И на этом фоне исполнение Девиса казалось новинкой, он как бы стал избавителем джаза от стиля, который господствовал в течение двух десятилетий.

Что толкнуло Майлса на поиски? Он никогда не говорил об этом. Логично предположить, что на него оказала влияние скупая исполнительская манера, выработанная Телониусом Монком в конце 40-х годов. Может быть, скромные технические возможности Девиса заставляли его играть в сдержанной манере, поскольку в ней он чувствовал себя более уверенно. Но все же следует полагать, что Девис целенаправленно разрабатывал и утверждал свои творческие принципы. Девис как музыкант отличается умом, вдумчивостью, честолюбием, он всегда быстро ориентировался в новых течениях и обогащал свой стиль. Вероятно, еще в начале своей карьеры он осознал, что перед лицом жестокой конкуренции со стороны Гиллеспи ему следует избрать самостоятель-



ный путь. На протяжении 50—60-х годов в джазе не было трубоча, который не испытал бы на себе влияния Майлса Девиса. Его стиль распространился столь широко, что через какое-то время уже стал казаться шаблоном.

Все черты стиля Девиса наглядно представлены в композиции «**Walkin'**», записанной в апреле 1954 года, которая тогда, впрочем, произвела не слишком большое впечатление на музыкантов и публику. Стиль Девиса уже можно считать зрелым: все заимствованные приемы и элементы, соединенные в одно целое, образовали уникальную творческую концепцию. Для слушателей его лаконизм был гораздо доступнее по сравнению с экспериментами композиторов кула или замысловатыми узорами Паркера. Настроение сдержанной нежности, запечатленное в его музыке, пришлось по вкусу молодежи, которую тогда называли «молчаливым поколением». После «**Walkin'**» и других записей, сделанных позднее, Майлс стал образцом для всех молодых трубочей.

В 1955 году в ансамбле Девиса закрепился более или менее постоянный состав: контрабасист Пол Чемберс, пианист Ред Гарланд, экспрессивный, завоевавший восхищение многих музыкантов барабанщик Филли Джо Джонс и — игравшие в разное время — саксофонисты Сонни Роллинс, Джон Колтрейн и Кеннонболл Эддерли. Ансамбль сделал много записей, при этом стиль Девиса становился все более лаконичным и скупым. В пьесе Роллинса «**Oleo**», записанной в 1954 году, Девис играет огромное множество половинных и целых длительностей, а в его соло в композиции «**Tad's Delight**», записанной двумя годами позднее, таких длительностей больше, чем в соло любого другого крупного джазмена. В пьесе «**Blues by Five**», созданной вместе с Колтрейном в 1956 году, в первых трех хорусах своего соло Девис использует гармонический язык Армстронга, включая даже пару блюзовых тонов.

Музыканты квинтета были подобраны таким образом, чтобы выразительно подчеркивать сдержанный стиль Девиса. Темпераментный Джонс поддерживал постоянный напряженный ритм на тарелках, часто акцентируя ударные доли на малом барабане. Колтрейн был настолько изобретательным, увлекающимся импровизатором, что не всегда мог контролировать бурлившие в нем идеи. На этом фоне сдержанная, скупая линия Майлса, изящное звучание его трубы сверкают подобно драгоценным камням. Квинтет выступил на Ньюпортском джазовом фестивале в 1955 году и имел грандиозный успех. Раньше Майлс записывался для фирм «**Blue note**», «**Prestige**», но теперь уже сама «**Columbia**» предложила ему контракт и самую широкую рекламу, какую только может обеспечить крупная компания.

В целом пластинки, записанные фирмой «**Prestige**», представляются более интересными, чем записи «**Columbia**», сделанные позднее. Прежние записи содержат репертуар, исполнявшийся ансамблем в клубах, и дают прекрасное представление о повседневной работе Майлса. Он время от времени использовал быстрые цепочки звуков в манере боп (например, в пьесе «**Oleo**»), но все же у него преобладает лаконичный стиль. Девис часто прибегает к сурдине, исполняет много простых популярных мелодий, избегая баллад, более разнообразных по гармоническому рисунку и поэтому столь любимых боперами.

Первый хорус композиции «**Bye Bye Blackbird**» — прекрасный пример

творчества Девиса. Сначала он излагает непосредственно тему. Отклонение мелодической линии от тактовой сетки — общеизвестный признак джаза. Простая мелодия строится на ритмической фигуре из трех звуков, которая трижды повторяется в каждом четырехтактовом периоде. Майлс играет эту фигуру каждый раз по-разному: в первый раз эти три тона совпадают с метром довольно точно, во втором случае фигура чуть растянута, а в третьем — несколько сжата. Примерно так же он исполняет эту фигуру в девятом, десятом и одиннадцатом тактах.

Способность распределять звуки неожиданным образом — сильная сторона творчества Девиса. С этой точки зрения особым мастерством отличается исполнение пьесы «**Milestones**», записанной фирмой «**Columbia**» в 1958 году. Импровизация строится на основе простейшей восьмитактовой мелодии. После повторения темы следует средняя часть, бридж из восьми тактов, который также повторяется. Затем следует еще одно проведение главной темы. С точки зрения ритмики наибольший интерес представляет средняя часть. Майлс исполняет этот эпизод так, что звуки как бы отодвигаются все дальше и дальше от места, предопределенного метром. А в репризе Майлс растягивает среднюю часть настолько, что она уже не укладывается целиком в установленное время и ему приходится оборвать ее, не закончив. Солисты и прежде стремились уходить от метрической пульсации, но это не всегда у них получалось. Лишь Девис до конца осознал этот принцип. Он свободно манипулировал с темой, будто забыв об аккомпанементе ритм-группы. Создавалось впечатление, что темп пьесы замедляется, хотя ритм-группа прекрасно поддерживала граунд-бит. То, что здесь демонстрирует Майлс, крайне редко встречается в джазе. Разумеется, многие джазмены без труда умеют оторвать мелодию от метрической пульсации, но, как правило, они делают это неосознанно, инстинктивно, ибо это у них в крови. Но мало кто, подобно Майлсу, сознательно идет на эксперимент с ритмом по заранее разработанной модели.

Композиция интересна и по своей структуре: она построена не на смене гармоний, а на ладовой основе. Напомним, что любой лад — это совокупность звуков, звукоряд, которым композитор или импровизатор свободно манипулирует по своему усмотрению. Кто первым начал применять ладовую систему в джазе, сказать трудно. Интерес к ладам возник у джазовых музыкантов в 50-х годах и означал серьезный качественный скачок в развитии джаза. Новоорлеанские пионеры были мелодистами, импровизировавшими на основе известных тем. Они владели гармонией в очень ограниченных пределах и, можно сказать, интуитивно. После того как джаз вышел за пределы Нового Орлеана и привлек к себе музыкантов, имевших представление о теории музыки, — Хокинса, Хендерсона, Редмена, Бейдербека, Ланга и других, — основой для импровизации стала смена аккордов. Солист был вынужден подстраивать свою партию под аккорды, менявшиеся каждый такт или два. Использование «аккордовых смен» в качестве основы для импровизации было необходимо: с одной стороны, это обеспечивало форму, а с другой стороны, давало гармонические ориентиры, позволявшие музыкантам играть слаженно. Однако в 30-х годах, и особенно в период революции боба, гармонические системы значительно усложнились. Рамки для импровизации завели многих музыкантов в тупик. Чтобы выбраться из

него, требовалось значительно более глубокое знание гармонии. В 50-х годах многие музыканты уже признавали, что аккорды стали не помогать исполнению, а сковывать его. Познакомившись с системой ладов, джазмены открыли для себя простейшую основу для импровизации — необходимо только более или менее придерживаться лада на протяжении восьми или шестнадцати тактов.

Для Девиса, целенаправленно стремившегося к простоте, это было ценной находкой. Хотя он и не первый применил на практике ладовую систему, но именно он доказал ее плодотворность. В пьесе «**Milestones**» главная тема исполняется в одном ладу, а контрастная тема (бридж) — в другом. Успех этой композиции подтолкнул Девиса работать и дальше в том же направлении. В 1959 году он и ансамбль, включавший Джона Колтрейна и Билла Эванса, записали долгоиграющую пластинку «**Kind of Blue**». Все пьесы на пластинке построены на основе различных звукорядов, предложенных Майлсом. Музыканты играют лаконично, сосредоточенно и даже меланхолично, что соответствует названию альбома. Пластинка была встречена с большим вниманием, она оказала серьезное влияние на музыкантов и до сих пор считается важной вехой в развитии джаз-рока.

Но в джазе происходили и другие не менее важные перемены. Все больше заявляло о себе новое течение — так называемый фри-джаз, стиль бибоп уходил в прошлое, появилась рок-музыка, которая многое заимствовала из джаза. Это были новые веяния. Девис подчеркнуто пренебрежительно относился к музыкантам фри-джаза, поскольку не мог не чувствовать, что они угрожают его авторитету как лидера. И он пошел по пути, прямо противоположному тому, по какому шел свободный джаз. Тогда еще не был до конца утрачен интерес к «третьему течению», джазовые исполнители все более внимательно изучали европейскую музыку, стремились перенять ее методы. На Майлса большое впечатление произвел «Аранхуэский концерт» для гитары с оркестром Хоакино Родриго, и он попросил Гила Эванса написать что-нибудь подобное и для него. В результате появились «**Sketches of Spain**». Пьеса имела большой коммерческий успех, но ее трудно назвать джазом.

В «**Kind of Blue**», «**Sketches of Spain**» и в последующих альбомах видно, как далеко ушел Девис от «**Bye Bye Blackbird**». Его джаз теперь построен на ладовой системе, он часто рассекает музыкальную ткань эпизодами, в которых вообще отсутствует темп. В его игре гораздо больше звуков с неопределенной высотой тона (офф-пич), создающих впечатление, будто он поддразнивает своей музыкой. Он стал чаще использовать верхний регистр. Менее очевидна его изящная манера удивлять публику неожиданной фразировкой. А иногда, как, например, в пьесе «**Iris**» в альбоме «**E.S.P.**», его мелодическая линия отличается долгими, странно-загадочными фразами, напоминающими завывание ветра в полуразрушенном соборе.

В последующие годы Девис никак не мог нащупать свою линию. Состав его ансамбля постоянно менялся, все, что касалось музыки, было крайне неопределенно. Наконец в 1964 году состав ансамбля определился. Майлс решил выступать с молодежью, которая играла в манере, находившей отклик у нового поколения слушателей. Он пригласил в ансамбль барабанщика Тони Уильямса, контрабасиста Рона Картера и пианиста Херби

Хэнкока. Все они имели консерваторское образование. Затем к ним присоединился саксофонист Уэйн Шортер, которого Майлс давно уже звал к себе. Позднее, в 70-х годах, эти музыканты стали ведущими фигурами в джазе и музыке фьюжн. В этом составе ансамбль играл в течение четырех лет.

Вопрос выбора пути не терял своей актуальности. В середине 60-х годов рок-музыка превратилась в нечто большее, чем музыкальное течение. Она стала средством выражения особой системы философских и социальных представлений. Свободный джаз только завоевывал себе признание, а саксофонист Джон Колтрейн лишь претендовал тогда на роль его апостола. Майлс, однако, не выбрал ни один из этих путей, стараясь придерживаться того направления, в котором работал уже целое десятилетие. Наиболее важными записями, сделанными в этот период, следует считать альбомы «**Nefertiti**» (1967) и «**Filles de Kilimanjaro**» (1968). На диске «**Nefertiti**» есть композиции, сделанные размашисто, изломанными линиями, с очень простой мелодической основой, исполняемой часто в унисон Девисом и Шортером. Весьма энергична игра на ударных, но мало экспрессии в партиях духовых. Они часто отклоняются от метрической пульсации, а порой метр вообще не чувствуется. Фортепиано большей частью используется в качестве сольного инструмента, который не ограничивает гармонической свободы духовых. В записях альбома «**Filles de Kilimanjaro**» Майлс пытается наметить новое направление. Пианист Чик Кория в некоторых композициях играет на электрическом фортепиано. Все исполнители поддерживают напористый, энергичный бит. В этих записях Майлс явно пытается заигрывать с рок-музыкой.

Пластинки имели весьма скромный коммерческий успех, и Майлс чувствовал, что теряет свои позиции пионера в поисках новых музыкальных форм. Клайв Девис, глава фирмы «**Columbia**», настойчиво убеждал его обратиться к рок-музыке. Девис сделал это в следующей пластинке, «**In a Silent Way**», записанной в начале 1969 года. В ней использован ряд электромузыкальных инструментов, в состав ансамбля включен гитарист Джон МакЛафлин, имя которого скорее ассоциируется с рок-музыкой, чем с джазом. В записях альбома редко звучит труба руководителя ансамбля. Но этого компромисса оказалось недостаточно для коммерческого успеха, и в 1970 году Майлс записал новый альбом, «**Bitches Brew**», в котором он отдает дань рок-музыке и использует полный набор электроинструментов. В записи опять участвовал МакЛафлин. Цель была достигнута: за первый год было продано полмиллиона пластинок, и Майлс стал звездой нового музыкального направления, получившего название джаз-рок, а несколько позднее — музыки фьюжн.

Сейчас трудно установить, кто впервые создал сплав джаза и рок-музыки. Вибрафонист Гари Бёртон, гитарист Ларри Кориелл, флейтист Джереми Стейг, английская группа «**Soft Machine**» и другие пытались воплотить в жизнь эту идею с 1967 года. Барабанщик Билли Кобхем утверждает, что группа «**Dreams**», в которой он играл с Ренди и Майком Бреккерами, исполняла джаз-рок еще в 1969 году, то есть раньше, чем Девис и «**Weather Report**». В любом случае идея напрашивалась сама собой. Молодые исполнители, попробовавшие свои силы в рок-музыке, найдя ее возможности ограниченными, обратились к джазу; джазмены,

желая привлечь более широкую аудиторию, были вынуждены включать в свой арсенал элементы рока. Многие музыканты не считают эту музыку джазом.

Майлс Девис, несомненно, личность незаурядная, сильная. Он умеет руководить музыкантами. Каждый раз, когда новые течения в музыке грозили отодвинуть его в тень, он неизменно изыскивал способы удержаться на авансцене. С середины 50-х годов до середины 70-х он оставался ведущей фигурой джаза. Его единственным достойным соперником можно считать Джона Колтрейна. Даже Армстронг не находился на вершине славы столь продолжительное время. В 50—60-х годах Девис, переходя от одного направления к другому, оставлял за собой множество последователей и даже целые небольшие школы.

Его влияние как музыканта трудно переоценить. Но краеугольный камень его творчества — совсем в иной области. Майлс Девис в отличие от других видных джазменов никогда не был выдающимся импровизатором. Его мелодические линии часто распадаются на фрагменты, им не хватает целостности. Он придал своей трубе интересный тембр, но его привычка не дожимать клапаны до конца и достигаемые этим «скулящие интонации» часто раздражают. Его игра лишена изобретательности Паркера и Бейдрейба, равно как и драматичности Армстронга и Эллингтона. Он, безусловно, яркий исполнитель (не стоит слишком преувеличивать недостатки его техники). Но не великий. Более того, он даже не является в полной мере новатором, как принято считать. Большинство концепций, которые получили воплощение в его музыке, разработаны другими, причем, по иронии судьбы, не только негритянскими, но и белыми музыкантами. Паркер и Гиллеспи создали боп, кул-джаз родился усилиями оркестрантов Торнхилла и пианиста Джона Льюиса, ладовый джаз разработан Джорджем Расселлом и другими, аранжировка «*Sketches of Spain*» в основном принадлежит Гилу Эвансу, джаз-рок уже существовал, когда вышла первая пластинка Девиса в этом стиле. Поэтому его следует считать не новатором, а популяризатором новых идей. Несомненная заслуга Девиса в том, что он сумел обнаружить перспективные направления среди множества других сиюминутных явлений моды. Его заслуга и в том, что он смог преподнести их публике. Именно он не раз поворачивал развитие джаза в новое русло, и за это мы должны воздать ему должное.

В конце 50-х годов кул-джаз исчерпал себя и отошел на второй план. Вперед выдвинулись экспериментаторы. Однако кул-джаз расширил аудиторию джаза до невиданных ранее размеров. Он завоевал популярность по той простой причине, что элементы европейской музыки делали его доступным для широкой публики, воспитанной в академических традициях. Он принес Маллигену и Гетцу финансовую независимость, а Девису и Брубeku — целые состояния. До 1950 года белому большинству джаз представлялся эксцентричным хобби горстки исполнителей. В 50-х годах он стал считаться, особенно в студенческой среде, частью общей культуры. Не замечать его стало столь же неприличным, как ничего не знать о Бетховене или Ван Гоге. Итак, 50-е годы, до того как рок-музыка начала крушить все и вся на своем пути, были для джаза довольно благоприятным временем.

## БЛЕЙКИ, МИНГУС, РОЛЛИНС И СТИЛЬ ФАНКИ

В первые годы борьбы за права негров инициатива чаще всего исходила от белых. Но после второй мировой войны в мировоззрении негров произошел перелом, изменились их взгляды на свою роль в американском обществе, на способы достижения равенства. Они пришли к выводу, что негритянская культура обладает не меньшими достоинствами, чем культура белых, и по праву должна занять более почетное место в обществе. Громко раздавались голоса в защиту национальной самобытности черного населения Америки. Негры, раньше подражавшие белым в манере одеваться и держать себя, стали носить одежду африканского покроя, перестали бороться с природной курчавостью волос. Все более весомым становился их вклад в движение за гражданские права.

В общем контексте джаз, несомненно, рассматривался как важнейший вклад негров в американскую культуру. У большинства черных музыкантов, да и у части белой молодежи, сформировалось убеждение, что только негры могут играть настоящий джаз. Кеннонболла Эддерли и Орнетта Коулмена открыто порицали за сотрудничество с белыми музыкантами. В 60-х годах некоторые белые исполнители начали даже жаловаться на своеобразную «дискриминацию».

Как же отразились эти новые веяния непосредственно на джазовой музыке? В середине 50-х годов многие музыканты стали отходить от кул-джаза. Одни не понимали усложненные эксперименты в духе Тристано. Другие их прекрасно понимали, но недолюбливали за излишнюю, по их мнению, «интеллектуальность». Негры чувствовали, что кул-джаз являлся в своей основе «белым» направлением, поскольку содержал в себе слишком много европейской музыки. Джаз потерял, по их мнению, связь со своими «корнями». Если негритянская культура оценивается так высоко, то почему бы вновь не играть джаз в негритянской манере? Оставалось только обратиться к истокам старой негритянской культуры и почерпнуть там новую силу и энергию.

И исполнители обратились к фольклорной музыке американских негров, породившей блюз, регтайм и в конечном итоге джаз. Эта музыка еще сохранилась в виде госпел-сонгов и старых блюзов, исполняемых в негритянских кабачках (хонки-тонк). Несмотря на то что в период между первой и второй мировыми войнами городское негритянское население Америки значительно увеличилось, связь с народной музыкой не прервалась. Негритянские церкви обосновались в городах вместе со своей паствой, а за исполнителями блюзов на север постепенно потянулись и те, кто их слушал. В 50-х годах многие молодые негры еще не потеряли связи со старыми народными традициями. Они каждое воскресенье посещали церкви, где слушали традиционные негритянские религиозные песнопения (госпел-сонги). Их мелодии были основаны на обычном звукоряде с его „блюзовыми" III, V и VII степенями. Как и у ранних

блюзов, у госпел-сонгов не было настоящего гармонического сопровождения, хотя временами встречалось нечто вроде плагальной каденции — перемещения к субдоминанте. Во время службы проповедник пел, исполняя мелодию, обычно начинавшуюся с V ступени и спускавшуюся через „блюзовые" V и III ступени к тонике. Как мы видим, это модель типичной блюзовой мелодии.

Данный тип госпел-сонгов все еще можно встретить в Соединенных Штатах. Однако на рубеже веков возник и широко распространился более сложный вариант госпел-сонгов, основанный на так называемой «парикмахерской» гармонии. Эта гармония широко использует «скольжение» по ступеням звукоряда на базе двойных доминант в полном соответствии с требованиями классической теории музыки. Такой тип гармонической организации мелодии использовали ансамбль «**Fisk Jubilee Singers**» и знаменитый вокальный квартет «**Golden Gate**».

В 50-х годах негритянские музыканты стали применять в стандартном бопе элементы фольклорной музыки. Мелодическая и ритмическая линии стали проще, некоторые музыканты начали отказываться от сложных гармоний, внедренных в джаз первыми боперами. Особенно примечательно то, что исполнители этой школы стали охотно использовать минорные III и VII ступени. Любопытно, что это произошло из-за непонимания природы блюзовых тонов.

Как мы уже знаем, блюзы и госпел-сонги, как и вся фольклорная музыка негров, строятся на „блюзовой" III, а не на *минорной* III ступени, обязательной для классического минорного звукоряда. Тем не менее большинство музыкантов джаза даже сегодня считают блюзовые терции обычными минорными, даже если интуитивно правильно их исполняют. Это грубая ошибка. Любой человек, обладающий музыкальным слухом, может услышать различие между этими ступенями, и музыковеды, изучающие проблемы джаза, неоднократно заостряли на этом внимание. Но, к сожалению, лишь немногие джазмены изучают достаточно серьезно свое искусство. Чаще исполнители начинают играть в манере, уже сложившейся ко времени их прихода в джаз, и редко обращаются к прошлому.

Частое использование минора в ту пору означало попытку передать звучание раннего блюза и примитивного госпел-сонга. Второй тип госпел-сонгов, основанный на «парикмахерской» гармонии, употреблялся реже. Эта гармония использовалась для сопровождения старых мелодий, в том числе «**Show Me the Way to Go Home**» и «**Ole Miss**» — студенческого марша, ставшего образцом стандартного диксиленда. Показательно, что в псевдофольклорных песнях типа «**The Preacher**» нет блюзовых тонов в отличие от имитаций примитивных культовых гимнов на основе минорной гаммы. Возьмем, к примеру, пьесу «**One Mint Julep**» Фредди Хаббарда, трубача 60—70-х годов, покорившего публику блестящей техникой. Главная тема этой композиции представляет собой вариант старой блюзовой фигуры, которую мы находим в «**Aunt Hagar's Blues**». Четвертый звук этой фигуры — минорная VII ступень. В старые времена ее сыграли бы как „блюзовую" VII. Разница, кажется, невелика — один звук из пяти звучит на четверть тона повыше, но он решает все, ибо характер блюза полностью меняется, если „блюзовые" ступени заменить минорными. Именно это и произошло. Блюзовые тоны употребляли

Чарли Паркер и многие пионеры боба, иногда к ним прибегал даже Майлс Девис. Но в 50-е годы они полностью исчезли из джаза.

Развивавшееся новое направление в джазе стали называть фанки, или соул. Термин soul ('душа'), безусловно, относится к церковному культу. Слово funky определить труднее, но, возможно, оно первоначально означало нечто, связанное с запахом тела. Слово это несет оттенок некоторой приземленности. Третий термин, который применяют по отношению к этой музыке, — хард-боп; возможно, он наиболее точно передает суть понятия. Но как бы ни назывался этот упрощенный боп с его ностальгией по ушедшим временам, во второй половине 50-х годов он имел коммерческий успех. Слова «соул» или «фанки» присутствовали на доброй половине выходивших тогда альбомов, которые моментально раскупались. Чаще всего это была громкая, форсированная, довольно грубая музыка, которая могла бы возбуждать публику, если бы не ее однообразие. Исполнители на трубе играли в основном в стиле Гиллеспи, но угадывались также черты исполнения Наварро и Майлса Девиса. Саксофонисты подражали Декстеру Гордону, Сонни Ститту и, конечно, Паркеру. Влияние Бада Пауэлла сказывалось в манере игры пианистов, а Макса Роуча — в исполнении на ударных. По форме эта музыка была сродни композициям, которые исполняли Паркер и Гиллеспи, а те в свою очередь переняли ее у маленьких свинговых оркестров, выступавших на 52-й улице. В музыке все было знакомо: основная тема, гармонизированная или исполняемая в унисон, строилась, как правило, на базе популярных мелодий; за изложением темы следовала цепочка соло, а затем вновь звучала основная тема, завершая всю композицию. Характерно, что в состав ансамбля входила ритм-группа, сложившаяся в период боба, — контрабас, ударные и фортепиано, а также труба и саксофон (обычно тенор) в качестве солирующих инструментов. Другие составы встречались редко, и это лишь усиливало однообразие звучания.

Одной из ведущих фигур нового направления считается исполнитель на ударных Арт Блейки. Он родился в Питтсбурге в 1919 году и был современником пионеров боба. Он был хорошо знаком с негритянским фольклором, а на музыкальной сцене стал выступать еще в период свинга. Таким образом, он лучше знал истоки фанк-музыки, чем многие ее исполнители. В детстве он учился игре на фортепиано, будучи подростком, периодически выступал в ночных клубах, позднее увлекся ударными инструментами. Переломным в его судьбе стал 1939 год, когда Флетчер Хендерсон сформировал оркестр из молодых питтсбургских музыкантов (который, правда, просуществовал недолго), пригласив в него и Блейки. Трубочач Вернон Смит, игравший в этом оркестре, свидетельствует: «Мы постигали азбуку джаза. „Смэк" [Хендерсон] заставлял нас играть в медленном темпе до тех пор, пока мы не научились свободно чувствовать себя во всех тональностях». После этой учебы у Хендерсона Блейки стал разъезжать по городам Восточного побережья. В 1944 году ему предложили место барабанщика в оркестре Билли Экстайна, в который тогда входили Паркер и Гиллеспи. Выступая в одном коллективе с родоначальником боба, Блейки выработал манеру исполнения, в которой было многое от игры Кларка и Роуча. Но он был более последователен в своих принципах: выдерживал метрическую пульсацию на верхней тарелке, вторую и четвертую доли такта часто



подчеркивал на тарелке хай-хэт, а акценты расставлял на малом барабане.

В конце 40-х годов, как и многие негритянские музыканты, он заинтересовался африканским культурным наследием, взял мусульманское имя Абдулла ибн-Бухайна, принял ислам и совершил поездку в Африку, где изучал игру местных барабанщиков. Затем он работал в различных оркестрах, а в 1955 году организовал свой ансамбль «**Jazz Messengers**». По правде говоря, группа с таким названием была создана в 1954 году для записи пластинки пианиста Хораса Силвера. Блейки решил использовать это название и сплотил вокруг себя музыкантов, прежде игравших с Силвером. Это были Кенн Дорем — молодой трубач, выступавший с Паркером, саксофонист Хенк Мобли, контрабасист Дуг Уоткинс и, наконец, сам Силвер. Под этим названием ансамбль просуществовал двадцать лет, в течение которых через него прошло много талантливых музыкантов.

По характеру Блейки был прирожденным руководителем. Музыканты, работавшие с ним, рассказывали, что он вел себя по отношению к ним как отец. Молодые исполнители, которых он брал в ансамбль, впоследствии сами стали руководителями оркестров. Джо Голдберг в книге «Мастера джаза 50-х годов» [34] приводит слова пианиста Бобби Тиммонса, долго игравшего с Блейки в конце 50-х годов: «Он был руководителем, который воспитывал новых руководителей. Немногие способны на это. Здесь нужен особый талант, кроме музыкального. Одним из таких людей был Майлс [Девис], другим — Арт [Блейки]».

Другой значительной фигурой стиля фанки был пианист Хорас Силвер, родившийся в 1928 году в Норуоке (штат Коннектикут). Он учился играть на фортепиано у церковного органиста и еще юношей выступал в разных городах штата как саксофонист и пианист. В Хартфорде его услышал Стен Гетц и в 1950 году пригласил в свой квинтет. Силвер работал в Нью-Йорке до 1954 года, затем до 1956 года играл в ансамбле под руководством Блейки, а впоследствии организовал собственный ансамбль, который назывался «**Horace Silver Quintet**» (название оставалось неизменным, хотя состав квинтета менялся).

Многое заимствовал Силвер в своей манере игры у Бада Пауэрлла. Он применяет короткие акценты в партии левой руки и ровные цепочки восьмых, типичные для многих пианистов бопа. В то же время в его игре присутствуют фигуры, характерные для исполнителей блюзов и пианистов стиля страйд. Возьмем, к примеру, одну из его ранних сольных композиций для фортепиано, ударных и контрабаса «**Opus de Funk**», записанную в 1953 году. В ней легко узнать Пауэрлла, хотя фигуры в партии правой руки взяты непосредственно из буги-вуги 40-х годов. В целом, однако, его исполнение ближе к бопу, чем к буги-вуги, а многие соло вообще ничем не отличаются от соло Бада Пауэрлла. Но, подобно Блейки, он накладывает фигуры из блюзов и госпел-сонгов на кадансы бопа. Силвера не назовешь выдающимся импровизатором: его фразировка расчленена, часто повторяется, мелодическая линия следует от одной фигуры к другой, причем фигуры никак не связаны друг с другом. Но, будучи видным представителем господствовавшего в то время направления в джазе, Силвер оказывал влияние на других пианистов.

Музыкантом, полнее всего олицетворявшим преемственность музыкальных течений, стал Чарлз Мингус. Он считается ведущим контра-

басистом современного джаза.

Мингус родился в 1922 году и вырос в Уоттсе, негритянском гетто Лос-Анджелеса. В восемь лет он начал учиться играть на тромбоне, но, недовольный своим учителем, забросил тромбон и стал заниматься на виолончели. И хотя он вновь жаловался на преподавание, все же он смог овладеть инструментом в достаточной степени, чтобы играть в юношеском оркестре Лос-Анджелеса. В этот период он заинтересовался госпел-сонгами, которые слушал в церкви.

Вероятно, ему довелось познакомиться с искусством многих исполнителей блюзов и новоорлеанских оркестров, в первую очередь Мортона, — эти пластинки широко продавались в негритянских гетто. Однако Чарлза больше привлекала музыка, исполняемая оркестром Эллингтона, на концерте которого он был. Он начал играть на контрабасе в школьном танцевальном оркестре, серьезно освоить технику ему помог Ред Каллендер, видный контрабасист эпохи свинга, которому довелось работать в разное время с Армстронгом, Лестером Янгом и Хэмптоном. В 1941—1943 годах Мингус играл в последнем из больших оркестров Армстронга, а затем в новоорлеанском оркестре пионера традиционного стиля Кида Ори. Некоторое время он работал с Альвино Реем, руководителем популярного танцевального оркестра, исполнявшего сусальную музыку в гавайском стиле, затем в 1946—1948 годах играл у Лайонела Хэмптона.

В течение пяти лет Мингус учился у контрабасиста, игравшего раньше в Нью-Йоркском филармоническом оркестре. Затем он работал в трио Реда Норво, в котором играл также гитарист Тел Фарлоу, отличавшийся превосходной техникой. Мингус ушел из трио в знак протеста против дискриминации: телевизионный продюсер, настроенный против смешанных в расовом отношении музыкальных групп, не позволял ему появиться на телеэкране. Позднее он примкнул к боперам и принял участие в их знаменитом концерте в Масси-холле.

После ухода от Норво он, полный горечи и разочарования, несколько месяцев служил на почте. К тому времени у него за плечами был столь богатый опыт работы с разными джазовыми коллективами, что ему могли позавидовать многие. Он имел хорошую подготовку как исполнитель свинга, был непосредственно знаком с госпел-сонгами, подолгу играл с ведущими джазменами разных направлений — от новоорлеанского стиля до бопа. Помимо прекрасной ориентации в джазе, он хорошо знал европейскую классическую музыку. В технике игры на контрабасе ему не было равных. Здесь стоит процитировать его собственные слова: «Какое-то время я полностью сосредоточился на отработке беглости и технических навыков. Мне хотелось поразить всех контрабасистов».

Наряду с Оскаром Петтифордом Мингус считался в джазе ведущим исполнителем на контрабасе. Первую свою композицию — «**Mingus Fingers**» он предложил Лайонелу Хэмпτονу в 1947 году и с тех пор написал внушительное количество джазовых пьес. В приемах и стиле его аранжировок сказывается влияние двух композиторов более раннего периода — Мортон и Эллингтона. Вначале Мингус полностью записывал свои сочинения на ноты, но вскоре перешел к системе, которой пользовались Мортон, Эллингтон и другие. Мингус стал приносить на репетиции лишь наброски будущих композиций. Он наигрывал на фортепиано основные темы и обсуждал с музыкантами приемы их воплоще-

ния. Это не так просто, как может показаться. Ведь музыка, которая волнует нас, создается на основе скрупулезной разработки и учета взаимосвязей всех ее элементов. Мелодическая линия и гармонии складываются не наугад, а подчиняются гибким схемам. Подобные схемы предполагают наличие контрастных эпизодов, взлетов, спадов, кульминаций. Музыка обычно возбуждает эмоции самого общего характера.

Мингус настойчиво добивался, чтобы его пьесы вызвали у слушателя совершенно конкретные эмоциональные ощущения. Мингус утверждал, что Чарли Паркер мог вызвать у каждого присутствующего в зале те же чувства, которые он сам испытывал в момент игры. Именно к этому стремился Мингус в своем творчестве. Осуществима ли эта задача? Может ли одно и то же музыкальное произведение вызвать одинаковые ощущения у двух разных людей? Это очень интересный вопрос, он касается не только музыки, но и других искусств. На него сам собою напрашивается отрицательный ответ. Музыка африканских племен сообщает мало конкретного большинству джазменов. В равной степени и джаз мало что говорит африканским музыкантам. Но предположим, что определенный музыкальный язык адекватно воспринимается как исполнителями, так и аудиторией. Может ли тогда композитор (писатель, художник, скульптор) вызвать в других людях чувства, возникшие под влиянием конкретной ситуации, в которой создавалось произведение? Всегда ли одинаково или в разных ситуациях по-разному ощущается, скажем, гнев? Пока наши знания о природе эмоций ограничены, дать на этот вопрос исчерпывающий ответ невозможно.

И все же идея Мингуса весьма любопытна, и его попытки реализовать ее на практике иногда приводили к появлению композиций сильных и неординарных. Его первые эксперименты относятся к 1953 году, когда он стал работать в группе молодых людей, называвших себя «цехом композиторов». В группу входили вибрафонист Тедди Чарлз, а также Тео Масеро и Джон Лапорта (впоследствии написавшие несколько книг о джазе). Мингус именно тогда взял за правило делать только наброски композиции. Он так определял свой метод: исполнитель, стремящийся воспроизвести в джазе определенное чувство, должен не читать свою партию по нотам, а подчиняться интуитивному пониманию музыки; но при этом его ощущения во время исполнения должны опираться на замысел, продиктованный композитором. Сотрудничество между композитором и исполнителями достигалось тем, что Мингус предлагал каждому из них свою музыкальную линию (или определенный набор звуков), в рамках которой он должен был играть. Затем он объяснял, как с помощью этих музыкальных средств передать то или иное эмоциональное состояние.

Сам Мингус признавал, что у него не все получалось. Иногда музыканты пытались выполнить лишь чисто исполнительскую задачу, а эмоции вкладывали в игру по своему усмотрению. Но в тех случаях, когда Мингусу удавалось подчинить всех солистов своему замыслу, музыка обретала эмоциональное единство. Именно этого единства и не хватало джазу, особенно если каждый музыкант считал себя вправе поведать всем о своем настроении в данный момент. Эта система сильно сковывала импровизаторов, особенно тех, кто обладал буйной фантазией. Тем не менее Мингус умел настоять на своем.

Пьеса, которая привлекла к Мингусу внимание публики, дала название альбому «**Pithecanthropus Erectus**». Она была записана в начале 1956 года. «Композиция представляет собой джазовую поэму, — объяснял Мингус, — в которой музыкальными средствами передано мое понимание современного двойника первого человека, принявшего вертикальное положение. Вообразите: еще недавно он, как все, ходил на четырех лапах, а теперь он — „первый“. Он гордо бьет себя в грудь, утверждая свое превосходство над другими млекопитающими, продолжающими пребывать в согбенном положении. Его заносчивые притязания беспредельны: он намерен подчинить себе не только весь мир, даже всю Вселенную. Он и не подозревает, что неизбежно придет освобождение тех, кого он жаждет поработить, что он находится во власти ложных ценностей, — и все это не только лишает его права называться человеком, но оборачивается полным разрушением личности» [59].

Мингус допустил ошибку с точки зрения палеоантропологии: первым прямоходящим человеком был не питекантроп, а австралопитек, и нет никаких указаний на то, что древнейший человек имел рабов (если это имеет в виду Мингус). Сама пьеса, продолжающаяся десять минут, основана на нескольких простых ладовых темах и примечательна главным образом хриплыми выкриками и «рычаниями» саксофонов, а также некоторыми эпизодами в свободном стиле. Все это должно было имитировать, как человек бьет себя в грудь, воспроизводить звуки девственных джунглей, символизировать разрушение личности. С точки зрения современной практики применение немзыкальных звуков ничем не примечательно. Но запись была сделана в 1956 году, когда на джазовой сцене еще не появился Орнетт Коулмен, а фри-джаз находился лишь в зачаточном состоянии. В то время пьеса Мингуса произвела ошеломляющее впечатление, а позднее, в 60-х годах, о ней заговорили как о предтече фри-джаза.

Много откликов вызвала и другая его композиция, «**Haitian Fight Song**», записанная в 1957 году в альбоме «**Clown**». Мингус как-то сказал Нэту Хентоффу, что ее можно было бы назвать и «Негритянской боевой песней», и добавил: «Я не смогу сыграть ее правильно, если не буду думать о предрасудках, ненависти и преследованиях, — о том, как все это несправедливо. В музыке есть скорбь, печаль, но есть и решимость».

Пьеса представляет собой, по сути дела, минорный блюз. Она начинается со спокойного соло контрабаса, которое постепенно вырастает в энергичную, остинатную фигуру, неумолимо рвущуюся вперед. К нему подключаются тромбон и саксофон-альт со своими динамичными, повторяющимися фразами, в которых решимость перерастает в настоящую воинственность. Звучание становится все интенсивнее, слышны восклицания и крики, а затем следует крещендо, переходящее в замечательное соло на тромбоне Джимми Кнеппера. Непосредственная эмоциональность исполнения Кнеппера как нельзя лучше вписалась в замысел композитора: и в его соло появились гнев и непреклонность — качества, которые хотелось видеть Мингусу. Остальная часть записи менее интересна. Соло фортепиано и саксофона уже не достает динамики. В конце пьесы повторяется начальная тема, в которой тромбон и саксофон вновь достигают мощного звучания. Из-за маловыразительной средней части произведение, конечно, несколько проигрывает, но оно является заме-

чательным примером того, как Мингус выражает конкретные чувства с помощью музыки.

Попытку разрешить совершенно определенные задачи мы видим в пьесе «**Better Git It in Your Soul**», записанной в 1959 году. В ней композитор как бы воссоздает знакомую ему с детства атмосферу евангелической церкви. В конце 50-х годов это уже не было новинкой: музыка соул — фанки отходила в прошлое, музыканты пресытились ею. Выпустить пластинку в стиле, который выходил из моды, было рискованно, но Мингус все же решился и добился успеха, по крайней мере с точки зрения джазовых критиков. Там, где многие музыканты направления соул — фанки с помощью формальных приемов имитировали госпел-сонг, Мингус проник в самое его существо. Пьеса написана не в минорном ладу, который использовали исполнители соул — фанки, подражая звучанию госпел-сонгов или блюзов, а в тональности *Фа мажор*. В основе композиции, как и в основе госпел-сонга, — плагальные каденции, то есть постоянная смена тоники и субдоминанты. В басу все время повторяются тяжелые фигуры, часто состоящие из шестнадцатых, звучащих на фоне тонического аккорда. В этой композиции джазовыми средствами выражено эмоциональное состояние человека, слушающего культовые гимны. Мингус пытался нарисовать картину церковной службы, и она ему удалась.

Работы Мингуса далеко не всегда были удачными. В его музыке часто встречаются бесцветные, надуманные фразы. Иногда исполнители просто забывают указания Мингуса об эмоциональной насыщенности и играют как бог на душу положит. Порой замыслы Мингуса просто не срабатывают. Но, учитывая сложность цели, которую он ставил перед собой, можно утверждать, что в его репертуаре достаточно много интересных произведений. Его мелодический дар отмечен самобытностью и свежестью. Он всегда стремится к новому, никогда не удовлетворяется обработкой стандартных тем. Интересно отметить, что Мингус во многих отношениях оставался музыкантом школы свинга. Сложной гармонической трактовке боперов он предпочитал простейшие аккорды блюза. В блюзе на пластинке «**Charles Mingus and Friends in Concert**» (1972) он ведет басовую линию так, как это сделал бы в 30-х годах Уолтер Пэйдж.

Преданность Мингуса эре свинга видна и в том, что он предпочитает непосредственных, эмоциональных исполнителей более сдержанным представителям второго поколения боперов, то есть он предпочитал Джимми Кнеппера или Букера Ирвина Дж. Дж. Джонсону или Полу Дезмонду. Но самого Мингуса в отличие от большинства джазменов очень трудно отнести к какому-либо направлению. Его творчество ярко индивидуально — и это затрудняет всякую классификацию. Он заимствует приемы практически из любого джазового стиля, обновляет и столь мастерски использует, что вычленив и объяснить их просто невозможно.

Влияние Мингуса в джазе ощущалось примерно с 1955 года до начала 60-х годов. И музыканты, и критики видели в нем ведущего джазового контрабасиста, его композиторские эксперименты всегда вызывали интерес. Но потом Мингус отошел на второй план. Частично это было вызвано подымающейся волной рок-музыки и поворотом музыкантов к фри-джазу, частично — трудностями в личной жизни. Хотя к тому

времени Мингус внес в джаз весьма значительный вклад, в свои пятьдесят с небольшим лет он мог бы сделать еще очень многое.

Однако наибольшим авторитетом среди джазменов в 50-е годы пользовались не Блейки, Силвер или Мингус, а саксофонист Сонни Роллинс. Он занимал видное положение в джазе на протяжении четырех десятилетий. Роллинса часто называют новатором джаза — вряд ли это соответствует действительности. Роллинс мастерски владел инструментом, и ему не было равных среди саксофонистов 50-х годов, но его влияние объясняется не новой исполнительской интерпретацией, а огромным талантом, который вызывал восхищение музыкантов.

Теодор „Сонни" Роллинс родился в Нью-Йорке в 1930 году. Его брат и сестра занимались музыкой, и сам он в возрасте восьми или девяти лет недолго учился игре на фортепиано. Сначала он не проявлял особого интереса к музыке. Но однажды он услышал игру Луиса Джордана на альт-саксофоне, и это произвело на него сильное впечатление. Он стал учиться игре на саксофоне. В конце 30-х — начале 40-х годов в джазе существовало второстепенное течение под названием джамп-бэнд. Так назывались небольшие свинговые оркестры, обычно состоявшие из двух-трех солистов и ритм-группы. Они играли популярные мелодии и блюзы, как правило, с вокалом комического или фривольного содержания. Это был чисто коммерческий джаз, рассчитанный на негритянскую публику. В нем соединялись элементы традиционного негритянского водевила с его не всегда пристойными сценками и элементы блюзов в стиле Каунта Бейси и школы Канзас-Сити. Джамп-бэнд лег в основу ранней рок-музыки. Типичный образец этого жанра — песня «**Hound Dog**» в исполнении Элвиса Пресли. Современный стиль ритм-энд-блюз также представляет собой его модификацию. «**Timpany Five**» Луиса Джордана был в тот период самым известным из подобного рода оркестров. У него было множество последователей в популярной музыке, вышедшей далеко за пределы негритянской аудитории.

Манера Роллинса поначалу складывалась под влиянием энергичного свинга и блюзов; эксперименты бопа в юности мало интересовали его. Кроме того, он многое перенял от Коулмена Хокинса, который жил в то время поблизости. Роллинс специально перешел с альт- на тенор-саксофон, вырабатывал интенсивное, насыщенное звучание, которое отличало Хокинса. Неподалеку от Роллинса жили еще два опытных мастера — пианисты Телониус Монк и Бад Пауэлл. Роллинс подружился с обоими и постепенно перенял от них многое из арсенала бопа, который уже утвердил себя в музыке. Разумеется, на него сильно повлиял Чарли Паркер, хотя Роллинс не все из достижений Паркера принял полностью и безоговорочно. Образцом для себя он считал стиль Хокинса. Таким образом, манера Роллинса отличалась эклектичностью, соединяя в себе элементы как свинга, так и бопа.

Окончив школу в 1947 году, он стал выступать в Нью-Йорке и в других городах — везде, где придется, записывался на пластинки с Фэтсом Наварро и Пауэллом, работал в небольшом оркестре в гарлемском ночном клубе. Репутация Роллинса настолько возросла, что в конце 1951 года Майлс Девис, чей авторитет уже был высок, пригласил Роллинса в свой ансамбль. В то время Лестер Янг находился в расцвете сил, и большинство известных саксофонистов — Уорделл Грэй,

Стен Гетц, Зут Симс и Пол Куиничетт (последний, работая у Бейси, так хорошо умел подражать Лестеру Янгу, что получил прозвище „Вице-президент" \*) — предпочитали легкое, воздушное звучание и упрощенные мелодические линии. Музыкальные наставники Роллинса — Хокинс и Паркер, напротив, применяли предельно насыщенное звучание и стремительные пассажи, крайне сложные гармонии.

В течение следующих двух-трех лет Роллинс записывается с различными ансамблями, в том числе с ансамблем Девиса, а иногда выпускает записи и под своим именем. Наиболее значительные пластинки, выпущенные в то время, — серия 1954 года под руководством Майлса Девиса с ритм-группой, в составе которой были Перси Хит, Хорас Силвер и Кенни Кларк. На пластинках есть и композиции самого Роллинса. Все пьесы этой серии хорошо подобраны и добротны исполнены (еще один прекрасный пример работы Девиса). Мелодия Роллинса «**Oleo**» стала одной из стандартных джазовых тем. Влияние Хокинса на его манеру сохранилось только в самых общих чертах: Сонни стал использовать короткие, ломаные фигуры, разделенные паузами. Это вскоре стало отличительной чертой его исполнительской манеры.

Наконец вышла пластинка, которая принесла Роллинсу самую широкую известность. Она была записана музыкантами, собравшимися специально для записи, — прекрасным пианистом боба Томми Фланегеном, контрабасистом Дугом Уоткинсом и барабанщиком Роучем. Альбом получил название «**Saxophone Colossus**», в котором чувствуется явная гипербола. Подробному анализу этого альбома посвящена статья Гюнтера Шуллера в первом выпуске «Джез джорнел». Шуллер уделяет особое внимание композиции «**Blue Seven**». Он указывает, что в своих соло на этой записи Роллинс черпает идеи исключительно из самой темы, подавая ее в самых неожиданных преломлениях. «Главный вклад Роллинса в искусство джазовой импровизации, — пишет Шуллер, — это умение варьировать главную тему». Критик Уитни Баллиетт отметил выход пластинки в журнале «Нью-Йоркер», заговорили о ней и другие критики: Роллинс неожиданно оказался на пьедестале почета.

На мой взгляд, правильнее было бы утверждать, что Роллинс не «варьировал главную тему», а просто строил мелодическую линию, постоянно повторяя определенную фигурацию. Его соло того времени были построены так, будто бы он разрезал на кусочки мелодические линии Паркера, а затем склеивал их в другом порядке. Иногда игра Роллинса теряла внутреннюю логику, становилась бессвязной. Он сам себе не отдавал отчета в том, что «варьировал главную тему», но после того, как Шуллер написал об этом, Роллинс решил проверить себя. Попытка окончилась конфузом, и он заявил, что впредь никогда не будет читать рецензий о себе.

Роллинс считал необходимым много экспериментировать. Возможно, в этом его ошибка. Он великолепно импровизировал, исполняя непосредственно хард-боп. Он сделал серию записей с Диззи Гиллеспи и Сонни Ститтом, которая включает четырнадцатиминутную композицию «**The Eternal Triangle**». Пьеса основана на мелодии «**I' ve Got Rhythm**» и пред-

---

\* Напомним, что прозвище Лестера Янга было „През" (т. е. «Президент»). — *Прим. перев.*

ставляет собой яркий пример экспрессивной манеры Роллинса. Саксофонисты солируют, по очереди передавая друг другу фразы по четыре или по восемь тактов, обрушивая на слушателей целый каскад музыкальных идей. Роллинс демонстрирует удивительную изобретательность, в мелодической линии чувствуется почерк его наставников — Хокинса и Паркера. Здесь уже нет той рваной, изломанной фразировки, которой он пользовался раньше и которую называли «сардонической» или «юмористической». Эта фразировка предвосхитила джазовые эксперименты 60-х годов и несомненно сказалась на формировании манеры Джона Колтрейна, Эрика Долфи и других исполнителей.

Гибель Клиффорда Брауна, последовавшая вскоре после выхода пластинки «**Saxophone Colossus**», была тяжелым ударом для Роллинса. С 1957 года он выступал самостоятельно. Он уже считался джазовой звездой и был нарасхват у фирм грамзаписи. Но записи были очень неровными, и это понимал сам Роллинс. В 1959 году он временно отошел от джаза, решив поработать со своим инструментом вдаль от публики и коллег.

О нем, как о всякой знаменитости, распространяли слухи, будто он сошел с ума, что изобретает новый вид джаза, и много всякой другой чепухи. На самом деле он вел спокойный образ жизни — занимался физкультурой, ел здоровую пищу, не пил, не курил. Но один из слухов подтвердился: по ночам он действительно играл на Уильямсбургском мосту на Ист-ривер в Нью-Йорке. Ему просто нравилось, как там звучит инструмент. Когда в 1961 году он снова вышел на сцену, публика была разочарована. Она ожидала чего-то нового, а Роллинс играл в своей обычной манере, разве что чуточку уверенней.

Оказалось, что он вернулся на сцену слишком поздно. Хард-боп уже исчерпал себя. Музыкальный язык, изобретенный Гиллеспи, Паркером и их товарищами двадцать лет назад, уже приелся и музыкантам, и слушателям. Главная проблема заключалась в недостатке музыкального вкуса и ограниченности фантазии у импровизаторов. Они исполняли знакомые до мелочей цепочки стандартных соло, втиснутых между начальным и завершающим изложением темы. Состав ансамблей был застывшим, всегда неизменным: труба, тенор-саксофон, контрабас, фортепиано и ударные. Никто не искал новых путей. Музыканты просто выстраивались на сцене и играли.

Хард-боп зашел в тупик, подобно тому как десятилетием раньше оказался в тупике диксиленд. К 1960 году постаревшие исполнители школы диксиленда играли даже более интересные пьесы, чем музыканты хард-бопа. И вовсе не потому, что они как солисты были сильнее боперов, а потому, что форма диксиленда с его полифонией по существу была интереснее ограниченных формул хард-бопа. Это не означает, что в 60-е годы никто уже не играл хард-боп. Его записывали, исполняли, им восхищались. Гиллеспи, Роллинс, Ститт, Дж. Дж. Джонсон и другие еще долго выступали и после того, как боп перестал быть ведущим направлением в джазе. Более того, среди поколения исполнителей, родившихся после смерти Паркера, сейчас наблюдается рост интереса к бопу. Но в преддверии 60-х годов джаз был готов к обновлению. И новый стиль не замедлил заявить о себе во весь голос.



## СЕСИЛ, ОРНЕТТ И АВАНГАРДИСТЫ

На протяжении полутора десятилетий — с конца 40-х и до начала 60-х годов — ни у кого не возникало сомнений в том, что основная линия развития джаза начинается от новоорлеанского стиля и проходит через свинг к бопу. Никто не знал, по какому пути пойдет джаз в будущем, но существование единой линии его развития в прошлом было столь очевидным, что для ее обозначения стали применять термин мэйн-стрим (главное течение). Но, как говорил критик Уитни Баллиетт, никогда не знаешь, какой сюрприз может приподнести джаз. В 1965 году выяснилось, что «главное течение» зашло в тупик.

Джаз развивался в направлении, которое можно назвать ответвлением главного течения. Пока внимание публики было приковано к боперам, другая группа музыкантов работала — если это можно назвать работой — в неизвестных ночных клубах, на чердаках небоскребов Сохо (артистической колонии Нью-Йорка), в репетиционных залах и разного рода закутках, создавая нечто совершенно новое. Как и в случае с бопом, разные музыканты независимо друг от друга пришли к одинаковым идеям. Но в отличие от боперов у них не было ни клуба Минтона, ни оркестра Билли Экстайна, в котором они могли бы обмениваться идеями или морально поддерживать друг друга, что совершенно необходимо экспериментаторам. Сесил Тейлор жил в Бостоне и упражнялся на разбитом пианино в ветхой студии, где пол был усыпан битым стеклом. Орнетт Коулмен практиковался в гараже в Лос-Анджелесе. Стив Лэйси, Росуэлл Радд и Херби Николс играли в диксилендах, чтобы заработать себе на жизнь.

Все эти музыканты были разного социального происхождения. Различной оказалась их музыкальная подготовка. И подход к музыке часто был диаметрально противоположным. Но, несмотря на разногласия, музыканты были одержимы одной идеей — «освободить» джаз от того, что им казалось барьерами, — от аккордов, привычных гармоний, метра и даже от темперированного строя, то есть от обычных звукорядов, на которых основана европейская музыка и джаз.

Этот протест против устоявшихся музыкальных канонов родился, естественно, не сам по себе. Новые художественные принципы всегда возникают в точке пересечения различных сил — как творческих, так и социальных. С одной стороны, неуклонно растущее движение за права негров на протяжении 50-х годов и в начале 60-х сформировало поколение «сердитых молодых негров», которые, не довольствуясь эволюционными процессами в обществе, хотели бы одним ударом низвергнуть все существующее. Параллельно с этим движением и частично переплетаясь с ним, вырастали различные движения, особенно в левонастроенной студенческой среде. Обрело популярность направление, отпочковавшееся от мировоззрения хиппи, суть которого сводилась к тому, что каждый волен «делать все что хочет». Социальные структуры, согласно этой

концепции, бессмысленны и существуют исключительно в интересах власть имущих.

Эти связанные между собой движения создали новую систему ценностей, в которой делался упор на свободу индивидуума и придавалось особое значение любви, отчасти в том виде, в каком она была представлена в рамках созданных общин, где требовалось подчинить свои личные нужды интересам группы. То, что эти идеи противоречивы, выяснилось лишь тогда, когда система новых ценностей уже начала функционировать. Разделяли ее и молодые джазовые музыканты. Негры были особенно восприимчивы к идее освобождения. В применении к джазу музыканты хотели освободиться от тирании тактов, последовательностей аккордов, постоянных темпов и даже от определенной высоты звука. Все дозволено: играй как хочешь.

Концепция полной музыкальной свободы с интересом была воспринята джазменами с консерваторской подготовкой, например Тейлором. В европейской музыке 20-х годов уже проводились подобные эксперименты, когда композиторами использовались микротоны и случайные звуки — элементы, которые едва ли можно отнести к музыке в общепринятом смысле слова. Молодых джазовых музыкантов особенно интересовало творчество авангардистов: Джона Кэйджа (США) и Карлхайнца Штокхаузена (ФРГ). Сыграло свою роль и то простое обстоятельство, что многим молодым музыкантам надоели старые стили, особенно боп. Они не хотели играть, как играло поколение их отцов, и стремились к чему-то новому.

Первый удар по старым принципам (правда, в узком кругу музыкантов) нанес пианист Сесил Тейлор. Подробный материал о нем можно найти в книге А. Б. Спеллмена «Черная музыка» [84]. Сесил Тейлор родился в 1933 году и вырос в Короне на Лонг-Айленде, пригороде Нью-Йорка, где в основном жили люди среднего достатка. В семье были свои музыкальные традиции. Когда Сесилу исполнилось пять лет, мать, заметив склонность сына к музыке, решила учить его игре на фортепиано. По соседству, через улицу, жила семья музыкантов: литаврщик из оркестра Тосканини и его жена, квалифицированный преподаватель музыки. Тейлор получил в этой семье хорошую подготовку: овладел фортепиано и немного научился играть на ударных инструментах.

«Ритм ударных, — говорил позднее Тейлор, — наложил отпечаток на всю мою музыку».

Еще в детстве Тейлор стал проявлять интерес к джазу, особенно к ведущим свинговым оркестрам 40-х годов. Поскольку жил он совсем рядом с Нью-Йорком, он мог слышать их в театрах в районе Таймс-Сквер или по радио. Будучи школьником старших классов, Сесил выступал в Нью-Йорке как профессионал. Тейлор учился в нью-йоркском музыкальном колледже, а в 1951 году поступил в консерваторию Новой Англии. В течение трех лет он занимался по классу фортепиано, изучая параллельно композицию и теорию музыки. В этот период он много играл в оркестрах. Познакомился с молодыми бостонскими джазменами, среди которых выделялись пианист Джекки Байард, саксофонисты Дж. Грайс, Чарли Мариано и Серж Шалофф, трубач Джо Гордон, который не был еще известен широкой публике, но очень высоко котирировался у боперов. Тейлор заинтересовался бопом, прежде всего игрой пианистов Бада

Пауэлла и Хораса Силвера.

В Бостоне его особенно привлекло творчество Дейва Брубeka. Пристальный интерес вызвала у него музыка Стравинского и французских импрессионистов; он стал размышлять о том, как лучше использовать европейские формы в джазе. С большим вниманием слушал Тейлор ансамбли Брубeka и Тристано, на творчество которых также оказала влияние европейская музыка. Но в конечном итоге самое глубокое воздействие на Тейлора оказал совершенно иной тип пианиста — Хорас Силвер. Следует отметить, что к тому времени у самого Тейлора сложилась экспрессивная, энергичная манера игры.

К своему совершеннолетию Тейлор был в числе самых подготовленных джазовых музыкантов. Он постепенно начал вырабатывать новый подход к музыке. Поисками занимались и другие музыканты, но в концепции Тейлора чувствовалось много самобытного, индивидуального. Он стремился уйти от стандартных джазовых структур, и особенно от последовательности гармоний, составлявших базу импровизации.

Как уже отмечалось, европейская музыка еще со времен Баха и даже раньше основывалась на принципе примерно равного соотношения между консонансами и диссонансами. Это равновесие стало нарушаться в XIX веке, когда композиторы так часто стали употреблять созвучия, ранее считавшиеся диссонантными, что консонантные аккорды практически исчезли.

В джазе равновесие между диссонансами и консонансами также считалось важным фактором. Блюз основан на разрешении диссонантных блюзовых тонов в V ступень, в тонику и реже в III ступень. Позднее такие исполнители, как Бейдербек или Хокинс, стали сознательно вносить в исполнение диссонансирующие звуки и аккорды. Музыканты биг-бэнда строили аккорды примерно так, как их строили в XVIII веке. И хотя в джазе противопоставление мелодии граунд-биту было важнее гармонических аккордовых смен, движение от диссонансов к консонансам всегда считалось неотъемлемой частью музыки.

Примерно в 1954 году Тейлор стал отходить от стандартной системы. По примеру европейских импрессионистов он рассматривал аккорды как броские цветные «пятна».

Он переезжал из Бостона в Нью-Йорк и обратно, выступал где придется, и постепенно вокруг него сложилась небольшая группа последователей из числа молодых, неизвестных музыкантов. Одним из них был белый саксофонист Стив Лэйси, который раньше учился у Сиднея Беше. Лэйси постепенно приспособился к манере Тейлора, и они стали играть вместе. Затем в 1956 году новая фирма грамзаписи «**Transition**», просуществовавшая совсем недолго, предложила Тейлору выпустить альбом. Несколько недель Тейлор и Лэйси готовили запись музыки. К ним присоединился барабанщик Деннис Чарлз и контрабасист Бьюэлл Нейдлингер, музыкант с консерваторским образованием. Пластинка хотя и не стала бестселлером, но, несомненно, оказала влияние на музыкантов Восточного побережья, особенно на молодых исполнителей, знавших Тейлора.

Записи этого альбома демонстрируют большинство методов — или, скорее, антиметодов, — ставших каноническими в стиле фри-джаз. Пьеса под названием «**Song**», например, начинается эпизодом, в котором тема

угадывается с трудом. Это дуэт фортепиано и сопрано-саксофона, в котором слабо выражена тональность. Кроме того, хотя бас и ударные четко задают четырехчетвертной размер, Тейлор и Лэйси специально строят свои фразы таким образом, чтобы они не укладывались в такты. Солисты достигают этого частично тем, что начинают и заканчивают фразы на слабых долях такта (это делал еще Паркер), а также с помощью фигур, которые никак не вписываются в тактовую сетку.

В сущности, музыканты отходят от стандартов джазового исполнения гораздо реже, чем можно предположить при первом прослушивании. Большой частью пьесам присуща стандартная организация метра и последовательностей аккордов, хотя исполнители далеко не всегда следуют ей. Например, пьеса «**Charge 'Em Blues**» — самая интересная из всех. Это блюз в тональности *Си-бемоль мажор*, содержащий даже серию соло для ударных под аккомпанемент фортепиано. Действительно иногда игра ансамбля очень похожа на игру квартета Брубeka: Лэйси извлекает из своего сопрано-саксофона то же легкое звучание, что и Дезмонд на альт-саксофоне, а Тейлор со свойственной ему экспрессией иногда повторяет фразы, характерные для Брубeka. Слушателей даже сегодня поражает необычный принцип построения мелодической линии: музыканты действовали не по схеме, характерной для ранних форм джаза, а скорее по методам, которые Тейлор заимствовал у модернистов, например Стравинского и Веберна. Показательно, что любители современной серьезной музыки воспринимают эти эксперименты Тейлора и Лэйси с меньшим удивлением, чем они были встречены в мире джаза.

Неизвестно, слышал ли Тейлор, когда записывал свою первую пластинку, игру другого пианиста — Херби Николса, работавшего в том же направлении. Этот пианист пользовался всеобщим уважением, но, к сожалению, записывался очень мало. (Он умер в 1963 году от лейкемии в возрасте сорока четырех лет.) Известно всего четыре или пять его записей, главным образом в качестве солиста ритм-группы. Его предки были индейцами Запада, и, хотя он вырос в Сан-Хуан-Хилл, его родители жили обособленно от жизни гетто. Николс рос начитанным, воспитанным мальчиком. Он старательно занимался на фортепиано в чисто классическом стиле, обладал прекрасной техникой и блестяще знал европейскую музыку — от эпохи барокко до современности.

После второй мировой войны он стал работать в клубах в пригородах Нью-Йорка. Большую часть своей недолгой жизни он играл в диксилендах (редкие музыканты из числа негритянских авангардистов умели играть в этом стиле) или аккомпанировал певцам в третьеразрядных ночных клубах. В 1955—1956 годах ему удалось убедить продюсера Альфреда Лайона из фирмы «**Blue note**» сделать четыре его записи. (Позднее он записал еще две пластинки: одну сольную пластинку для фирмы «**Bethlehem**» и одну для «**Atlantic**».) Николс считал себя композитором в той же степени, что и пианистом. В его игре чувствуется влияние Монка, присутствуют необычные угловатые мелодические линии, но аккордовое сопровождение отличается большей плотностью и более диссонирующим звучанием, нежели у Монка, что, несомненно, объясняется знакомством Николса с европейской музыкой.

Можно только предполагать, чего достиг бы Николс, будь у него свой собственный ансамбль. Росуэлл Радд, который принимал участие в его

репетициях, утверждает, что Николс мечтал аранжировать свои мелодии для духовых инструментов. Его композиции, возможно, и повлияли бы на развитие всего авангардистского джаза, но, когда пришло время такого джаза, Николса уже не было в живых. В открытые для джазового авангарда двери вошел Сесил Тейлор. Пластинка, выпущенная фирмой «**Transition**», укрепила авторитет Тейлора в мире джаза. В 1957 году он дождался своего часа. В то время в одном из кварталов нью-йоркского района Ист-Вилледж существовал бар под названием «Файв спот», заведение довольно низкого пошиба. Правда, иногда там собирались художники-авангардисты, жившие неподалеку, — Де Кунинг, Клайн, Ларри Риверс. Пол в баре был усыпан опилками, а в углу стояло старое пианино, на котором изредка играл для развлечения какой-нибудь случайный музыкант. В 1957 году владельцы бара брата Термини предложили бостонскому музыканту Дикю Уайтмору создать небольшой ансамбль. Уайтмор в свою очередь предложил Тейлору организовать для ансамбля ритм-группу. «Я начал играть в стиле Бада Пауэлла, — вспоминает Тейлор. — Но вскоре мы нашли свой собственный стиль... Позднее к нам присоединился Лэйси, и так продолжалось почти два месяца».

Многие художники, включая самых известных, увлекались джазом, а Ларри Риверс был неплохим саксофонистом-любителем. Они лишь недавно добились признания своего искусства, которое многие критики сравнивали с детскими каракулями, и им импонировало все, что делал Тейлор. Художники стали завсегдатаями «Файв спот». И их присутствие преобразило бар. На него обратили внимание газетчики, и от этого выиграли как Тейлор, так и братья Термини. Репутация бара резко возросла, и через несколько недель он уже принимал таких музыкантов, как Мингус и Телониус Монк, который играл здесь с Джоном Колтрейном. Вечера в «Файв спот» вошли в историю джаза.

Выступления Тейлора сделали его заметной, хотя и противоречивой фигурой джаза. Летом 1957 года он получил приглашение на Ньюпортский джазовый фестиваль. Это вызвало недовольство многих известных музыкантов, которые, с одной стороны, не могли понять стиля Тейлора, а с другой — боялись, что новая школа исполнителей затмит их, как они сами затмили своих предшественников. Противников у Тейлора было больше, чем приверженцев, но в числе последних оказались и влиятельные лица. В 1958 году в репортаже о большом фестивале в Саут-Бей его поддержал Нэт Хентофф — один из самых авторитетных джазовых критиков. Тейлор не испытывал недостатка в рекламе. В очень солидной фирме «**United Artists**» он записал альбом под названием «**Love for Sale**». Некоторые из мелодий этого диска были выдержаны почти что в стиле соул. Однако все они были написаны в непривычном размере. Это новшество в джаз ввел Тристано, но оно довольно часто встречается в современной европейской музыке. В пьесе «**Motystrophe**» иногда появляется трехчетвертный размер, а в «**Little Lees**» имеются такты с лишней половиной доли — такая практика распространилась в джаз-роке лишь в 70-х годах. Исполнение самого Тейлора стало более насыщенным по фактуре, но интерпретация была сложнее, чем на первой пластинке. Его соло в композиции «**I Love Paris**» имеет мало общего с мелодией, кроме приблизительного парафраза во вступлении.

Но несмотря на признание, которое Тейлор получил в джазовом мире,

ему было сложно найти работу, поскольку широкая публика находила его музыку трудной для понимания. Поэтому Тейлору приходилось заниматься случайной, иногда даже физической работой, чтобы добыть средства на пропитание. В то же время его творчество становилось все более усложненным. К моменту появления одной из его самых знаменитых пластинок — «Unit Structures» — он уже с головой ушел в свободный джаз. Он отказывается от постоянных темпов, тактов, соединений аккордов и от всего, что принято называть аккордами, и использует множество нетемперированных звуков.

Когда Тейлор только приступил к занятиям в консерватории Новой Англии, другой музыкант, которому было суждено оказать еще большее воздействие на джазовый авангард, уже делал первые робкие шаги в том же направлении. Орнет Коулмен, несомненно, — одна из самых противоречивых фигур в джазе. Двадцать лет назад музыканты открыто отвергали его, некоторые демонстративно уходили со сцены при его появлении. И сегодня многие исполнители по-прежнему не любят Коулмена, хотя он уже завоевал большой авторитет в джазе.

Лучший источник сведений об Орнетте Коулмене — уже упоминавшаяся книга А. Спеллмана. Коулмен родился в Форт-Уорте (штат Техас) в 1930 году. Отец умер, когда Орнетту исполнилось семь лет. В детстве Орнетта окружали бедность и страдания, но, к счастью для него, в семье с вниманием относились друг к другу. Его ровесники играли в приходском оркестре. Орнетт тоже хотел играть, но в семье не хватало денег на инструмент. Он упрашивал мать купить ему что-нибудь. Она пообещала при условии, что он найдет работу и будет вносить свой вклад в семейный бюджет, и Орнетт согласился. И вот однажды ночью мать разбудила его и предложила заглянуть под кровать. Там лежал альт-саксофон.

На уроки музыки, конечно, денег не было, и Коулмен стал учиться самостоятельно. Музыкальные критики часто пишут, что Коулмен не понимал того факта, что альт-саксофон, как и многие духовые, — транспонирующий инструмент. Поэтому партия саксофона записывается в тональностях, которые отличаются от реального звучания. Коулмен явно не понимал этого несоответствия. Некоторые критики полагают, что именно это недоразумение обусловило его склонность к свободному джазу. Такая гипотеза весьма сомнительна. Ведь подобную ошибку совершают многие начинающие музыканты, но с приобретением опыта это проходит.

Несмотря на недостаток времени, Коулмен довольно быстро освоил инструмент, чтобы играть с оркестрами в стиле ритм-энд-блюз в Форт-Уорте. Большую помощь ему оказал двоюродный брат Джеймс Джордан, опытный саксофонист. Кроме того, по соседству жил саксофонист Ред Коннорс, который давал ему слушать пластинки Паркера и других боперов. Окончив школу, Коулмен был уже достаточно опытен и мог разъезжать по городам с ансамблем варьете. Он играл тогда на тенор-саксофоне, но однажды (это случилось в городе Нетчесе) его выгнали из ансамбля за попытку заинтересовать других музыкантов джазом. Как сказал один из исполнителей владельцу варьете, Орнетт «старался превратить их в боперов».

В 1949 году ему пришлось работать в оркестре Кларенса Сэмюэлса, игравшем в стиле ритм-энд-блюз, но и здесь его попытка научить музы-

кантов джазу закончилась неудачей. В Батон-Руже Орнетта избили, а заодно сломали и саксофон. Таким образом, еще в юности Орнетт Коулмен заработал себе репутацию фрондера, а вернее, музыканта-изгоя, идущего собственным путем.

Он поселился в Новом Орлеане, но спустя полгода подписал контракт с еще одним оркестром «ритм-энд-блюз», которым руководил его земляк, музыкант из Форт-Уорта по имени Пи Ви Крэйтон. Оркестр направлялся в Лос-Анджелес. Орнетт Коулмен продолжал вставлять новые элементы в свои соло, и уже через неделю Крэйтон был не рад, что взял его с собой. В Лос-Анджелесе его выгнали, но он остался в городе и прожил там девять лет практически безвыездно, если не считать одной поездки в Форт-Уорт. Музыкантам Лос-Анджелеса его игра нравилась не больше, чем Пи Ви Крэйтону. Попытки Орнетта играть с разными оркестрами в городе не увенчались успехом. Иногда музыканты покидали свои места, когда он начинал солировать. В других случаях Орнетта приглашали на сцену лишь в самом конце вечера, когда публика уже расходилась. Декстер Гордон однажды категорически приказал ему уйти с помоста. Музыканты утверждали, что он совершенно не знает гармонии и играет фальшиво. К тому же он носил длинные волосы, бороду и странную одежду. В мире джаза немало людей, которые шокируют всех эксцентричной одеждой, исповедуют мистицизм и считают себя гениальными музыкантами, хотя на самом деле они и понятия не имеют даже об элементарных основах музыки. Орнетта Коулмена принимали за одного из таких выскочек. Враждебность окружающих глубоко уязвляла его. «Они считали, что я не знаю гармонии и играю фальшиво, — говорил он, — но я уверен, что они не правы. В то же время мне самому казалось, что в моей игре было что-то не так. Я не знал, что именно».

Что же было не так? Любой музыкант иногда может сыграть фальшиво, случайно пропустить смену гармонии или запутаться в незнакомой ему композиции. Но вряд ли музыкант со значительным опытом не услышит несоответствие своей игры с гармонией. Дело в том, что профессиональные джазовые музыканты слышат смену гармоний с первого прослушивания, если только они не слишком необычны, и способны достаточно верно импровизировать на их основе. Тот факт, что Коулмен никак не мог понять, в чем заключается его ошибка, заставляет взглянуть на него по-иному.

Если музыкант играет в оркестре «ритм-энд-блюз» и упорно исполняет нечто совершенно чуждое данному стилю, то в этом можно усмотреть либо сознательное отклонение от нормы, либо просто неведение. Хотя Коулмен и оценивал себя критически, все же создается впечатление, что он действительно не отдавал себе полностью отчета в том, как ему нужно было играть. Он не слушал аккорды и не имел понятия, из каких звуков они состоят. Выучить около сотни основных аккордов, используемых в джазе, столь же просто, как научиться спрягать двенадцать правильных французских глаголов. Все аккорды строятся на основе двенадцати элементарных мажорных трезвучий, согласно нескольким простым правилам. Слышать аккорды — задача посложнее, поскольку требует определенной тренировки, но с ней обычно легко справляются молодые музыканты. Почему не слышал их Коулмен — остается загадкой. Конечно, рискованно делать заключения, не зная всех обстоятельств, но представляется до-

статочно резонным следующее рассуждение: что-то мешало Орнетту Коулмену понять некоторые основные принципы музыкальной теории. Уже после того, как он стал видной фигурой в джазе, ему все еще не давалась нотная грамота. Из этого можно сделать вывод, что он не знал элементарных основ теории, которые были известны большинству импровизаторов-самоучек.

Орнетта Коулмена в каком-то смысле можно считать мастером примитивизма. Этот термин ничуть не принижает его творчество. Примитивист — это творческая личность, сформировавшаяся вне общей художественной традиции, разрабатывающая свой метод и свою манеру независимо от главной линии развития искусства. Известный французский художник Анри Руссо, картины которого знают многие, был примитивистом, но его полотна хранятся в лучших музеях мира. И недостаточное знание Орнеттом Коулменом музыкальной теории никак не обедняет его творчество. Если Коулмен Хокинс знал вдоль и поперек все аккорды и мог с ходу назвать гармоническую функцию любого сыгранного им тона, то Орнетт Коулмен, как утверждают, признавался: «Я менее, чем кто-либо другой, знаю, что у меня получится, когда начинаю играть». Коулмен Хокинс, как и большинство музыкантов джаза, был способен предвидеть результат. Чарли Паркер славился тем, что просчитывал в уме мелодическую линию так далеко, что успевал несколько раз мысленно внести в нее изменения, прежде чем исполнить. Орнетт Коулмен был далек от этого.

Итак, в его импровизации неизбежно присутствовали случайные и произвольные элементы. Но если некоторые современные композиторы сознательно вводят в свои произведения случайные элементы, то почему этого нельзя делать Орнетту Коулмену стихийно?

Принимая во внимание необычность методов Орнетта Коулмена, можно ли удивляться, что джазменам претила его игра. В те годы, когда он жил в Лос-Анджелесе, ему приходилось перебиваться случайными заработками. Положение стало еще сложнее, когда Орнетт женился и у него родился сын Денардо. Жена познакомила его с трубачом Доном Черри. Черри, несмотря на свои девятнадцать лет, уже имел репутацию способного исполнителя школы Фэтса Наварро и Клиффорда Брауна. Игра Орнетта произвела на него большое впечатление. Они начали работать вместе и постепенно сплотили вокруг себя небольшую группу молодых музыкантов, беззаветно преданных джазу. Ансамбль репетировал в гараже одного из музыкантов. Музыканты обрабатывали мелодии, сочиненные Орнеттом Коулменом, и осваивали тот импровизационный стиль, который он изобрел.

Они так и остались бы безвестными, если б их не услышал Ред Митчелл, видный контрабасист, с которым раньше выступал Дон Черри. Митчелл предложил Коулмену показать свои композиции Лестеру Кенигу, владельцу небольшой фирмы грамзаписи, называвшейся «Contemporary». Как рассказывают очевидцы, Коулмен и Черри принесли свои сочинения Кенигу. После бесплодных попыток правильно сыграть их на фортепиано Коулмен сдался, и вместе с Черри они исполнили пьесы на своих инструментах. Кениг заинтересовался и предложил им записаться на пластинку. 10 и 22 февраля 1959 года Орнетт Коулмен, Дон Черри, контрабасист Дон Пэйн, пианист Уолтер Норрис и барабанщик Билли



Хиггинс записали диск, который Кениг выпустил под названием «**Something Else!!!!**». Пластинка не разошлась, но музыканты все же нашли кое-какую работу, и ансамбль получил определенный статус. Затем Дон Пэйн привел контрабасиста ансамбля «**Modern Jazz Quartet**» Перси Хита послушать Орнетта Коулмена. «Я стал импровизировать с ним, — рассказывает Хит. — Все это звучало странно, но вместе с тем интересно и свежо. Не могу сказать, что я понимал эту музыку. Однако она волновала, а это качество необходимо в джазе. Парни тогда голодали, поверьте мне. А музыканты все еще уходили со сцены при появлении Орнетта».

Хит в свою очередь пригласил Джона Льюиса послушать игру Коулмена. Льюис был не только поражен — он пришел в неопишемый восторг. Он устроил Орнетта Коулмена и Дона Черри в летнюю джазовую школу, которая тогда существовала в Леноксе (штат Массачусетс). С ней были связаны самые разные музыканты, включая самого Льюиса и Гюнтера Шуллера. До отъезда из Лос-Анджелеса Коулмен и Черри записали еще одну пластинку, которая называлась «**Tomorrow Is the Question**». Дальше их дела пошли в гору. В Леноксе двух музыкантов окружала атмосфера непонимания, но они пользовались поддержкой авторитетных джазменов — Льюиса и Шуллера, а также видных джазовых критиков — Хентоффа и Мартина Уильямса, которые выступили в печати с восторженной оценкой пластинок Коулмена. В результате они получили в ноябре того же года ангажемент в «Файв спот» и подписали контракт с фирмой «**Atlantic**», для которой вскоре записали два альбома: «**The Shape of Jazz to Come**» и «**Change of the Century**».

Выступления в «Файв спот» вызвали настоящий переполох в мире джаза. Сначала немногие музыканты признавали творчество Коулмена и Черри либо делали вид, что понимают его. Некоторые откровенно выражали свое презрение: их раздражало то, что Коулмен играл на альт-саксофоне из пластика, а Дон Черри — на карманной трубе, размером в половину обычной, но с нормальным звучанием. Казалось, что они играют на игрушечных инструментах. Все музыканты вне зависимости от того, нравилась им эта музыка или нет, испытывали тревожное чувство. Они догадывались, что ей принадлежит будущее и что подобно тому, как когда-то Паркер и Гиллеспи затмили мастеров свинга, так и Орнетт Коулмен может отодвинуть их самих на задворки джазовой моды. Тем временем Коулмен уже был с восторгом принят в артистических и светских кругах Нью-Йорка, прежде всего там, где превозносили художников-модернистов. Для Коулмена это был головокружительный успех. Подумать только: он еще несколько месяцев назад был неизвестным и более того — всеми презираемым, безработным музыкантом, репетировавшим в гараже. Теперь он стал «звездой», с ним стремились подружиться знаменитости, о нем писали журналы.

Если сейчас трезво взглянуть на все происшедшее с Коулменом, то трудно понять причины столь крупного успеха. Ведь джазовая публика уже была подготовлена к его новаторству: ей было известно творчество Тристана и в особенности Мингуса, который в своей пьесе «**Pithecanthropus Erectus**» раньше Коулмена использовал немusикальные звуки и выкрики. Можно сказать больше — исполнение Коулмена в гораздо большей степени укладывается в русло мэйнстрима, чем может показать-

ся сначала. Во-первых, основная часть его пьес состоит из сольных эпизодов, обрамленных начальным и завершающим проведением темы. Это стандартная формула бопа. Во-вторых, Орнетт Коулмен и его ближайший соратник Дон Черри многое переняли от этого стиля. Черты паркеровской манеры четко прослеживаются в игре Орнетта. Правда, у него нет длинных, причудливых мелодических линий Паркера, но зато есть энергичная заостренность исполнения и многие характерные обороты Паркера, которые легко узнать. (Как и Паркер, Коулмен очень любит цитировать. Свое соло в пьесе «**Congeniality**» он начинает цитатой из «Полета шмеля», а затем цитирует «**The Peanut Vendor**» — популярную песню 1941 года, которая в свою очередь основана на мелодии из 1-го концерта для фортепиано с оркестром Чайковского *си-бемоль минор*.) Черри также вышел из этой школы: его соло в «**Alpha**» могло быть исполнено десятилетием раньше каким-нибудь первоклассным джазовым трубочом. Сильно сказывается на обоих исполнителях и влияние блюза.

Наконец, пьесы Орнетта Коулмена почти всегда укладывались в обычную мажорно-минорную ладовую систему. Правда, у него есть несколько оригинальных отклонений от метра, но они не должны вызывать трудностей у образованных музыкантов. Как признавали даже противники Коулмена, ему хорошо, и даже превосходно, удавались даже короткие мелодии. Такие пьесы, как «**The Disguise**», «**Angel Voice**» и «**Congeniality**», отличаются свежестью и выразительностью мелодической линии; траурные мелодии, особенно «**Peace**» и исключительно проникновенная «**Lonely Woman**», принадлежат к лучшим образцам музыки, когда-либо сочиненной джазовым музыкантом.

Но если темы Коулмена зачастую мелодически сложнее, чем принято в джазе, то аккордовые последовательности, на которые опирается импровизация, — сама простота. Многие из них заимствованы из обычной 32-тактовой формы и, как правило, построены на вариациях известных мелодий. Коулмен часто исполняет длинные эпизоды в первоклассной, энергичной джазовой манере, звучание его саксофона теплое и широкое, и, как ни странно, некоторые фразы напоминают Бенни Картера. В пьесе «**Alpha**» он практически повторяет кусок из знаменитого соло Картера в пьесе «**I Can't Believe That You're in Love with Me**». В некоторых мелодиях блюзового характера, например в «**Tears Inside**» и «**Giggin'**», Коулмен сильно отклоняется от метра. Если бы он стал работать в более традиционном джазовом стиле, из него, несомненно, получился бы один из лучших исполнителей блюзов.

Интересно отметить, что его импровизации полностью укладывались в стандартные рамки. То есть если тема занимала 32 такта, то количество тактов в сольных эпизодах было непременно кратным тридцати двум — в точности как и у Паркера, Армстронга или Тигардена.

С гармонией дело обстояло иначе. Здесь царил полная свобода. Гармонию часто игнорировали, и исполнители были вольны вкрапливать инородные элементы — иногда просто крики или хриплые восклицания. Как уже отмечалось, игра Коулмена в целом опиралась на довольно ограниченную гармоническую схему. Его соло в пьесе «**Congeniality**» остается в рамках аккорда *Си-бемоль мажор* с короткими экскурсами в *до минор*. В равной степени его импровизация в «**Ramblin'**» опирается в основном на трезвучие *Ре мажор* с отклонениями в *Соль мажор* — пла-

гальная каденция, с которой мы встречались не раз. Исполнение базируется на ладовой основе и привычно для музыкантов того времени. Возмущение музыкантов вызывала ломаная, заостренная фразировка, использование фальцетных и утробных криков, а также метод, с помощью которого Коулмен, казалось, совершенно случайно складывал воедино фрагменты мелодии. Но, как только слух привыкает к крикам, фальцету, восклицаниям и сдавленному ворчанию, вы обнаруживаете, что Коулмен — удивительный импровизатор. Любой человек, способный оценить по достоинству творчество Паркера или Янга, сможет раскрыть для себя ранние композиции Коулмена.

В 1960 году Орнетт Коулмен выпустил одну из самых важных пластинок авангарда. Она называлась «**Free Jazz**» и была записана ансамблем, который Коулмен называл двойным квартетом — очевидно, по аналогии с двойными квартетами, которые Джованни Габриэли располагал друг против друга в соборе на площади Сан-Марко в Венеции. В ансамбль входили контрабасисты Чарли Хэйден и Скотт Ла Фаро, барабанщики Хиггинс и Блекуэлл, трубачи Черри и Фредди Хаббард, а также кларнетист Эрик Долфи и, конечно, сам руководитель. Во время стереозаписи ансамбль был разделен на две части таким образом, чтобы одну его половину можно было слышать только по правому каналу, другую — только по левому. Этим, собственно, сходство с двойным квартетом Габриэли и заканчивалось. Композиция лишена темпа, метра, аккордов и даже не привязана к строгому темперированному строю. В ряде эпизодов мало даже того, что можно было счесть мелодией. Каждый из солистов участвует в исполнении короткой темы. Эти темы представляют собой серии примерно из десяти-двенадцати долгих звуков, исполняемых группами инструментов. Звуки, по выражению Коулмена, организованы в «гармонический унисон». Это должно означать, как пишет Мартин Уильямс, что «каждый духовой инструмент играет свой собственный тон, но в результате получается не гармоническое сочетание, а некое подобие унисона» [98]. Что конкретно означает данное утверждение, понять трудно, ибо в действительности тоны звучат не в унисон, а как явно диссонирующее гармоническое сочетание. Вступительный эпизод — это все, что в композиции можно выделить с точки зрения формы.

Многие первые слушатели такого рода музыки заходили в тупик: они искали подспудные принципы, которыми руководствовались исполнители в выборе звуков. На самом деле никаких «подспудных принципов» не было. Все зависело от случая. «Мы выражали наши идеи и эмоции в том виде, в каком их смогла зафиксировать электроника», — объяснял Орнетт Коулмен. Аккомпанирующим исполнителям полагалось слушать солиста и помогать ему фразами, которые в какой-то степени дополняли бы его игру. Но им, видимо, возбранялось играть такие фразы, которые могли бы предположить наличие аккордов или тональностей. В остальном они могли играть все, что хотели.

На конверте альбома была репродукция знаменитой картины «*Белый свет*» «абстрактного экспрессиониста» Джексона Поллака. Это полотно при всем желании нельзя назвать картиной: цветовые линии переплетаются между собой в совершенно случайных сочетаниях. По-видимому, свободный джаз должен был выступить в роли своеобразной параллели жи-

вописи такого рода. В нем та же произвольность, то же отсутствие видимой связи между составными частями, но в целом, по мнению исполнителей, он претендует «на нечто большее».

Отношение к Коулмену было резко противоречивым. Многие клубы отказывались его признавать, но он оставался в центре баталий прессы: одни музыканты провозглашали его гением, другие считали мошенником.

Тем временем свободный джаз, или **«the new thing»** («новинка»), как стали его называть музыканты, значительно укрепил свои позиции. Однако он не смог захватить весь джазовый мир, как в свое время сделал боп. Его аудитория оказалась не слишком большой, он исполнялся всего в нескольких клубах. Студенты крайне редко, из любопытства приглашали авангардистов в колледжи — в то время сердцами молодежи начинала овладевать рок-музыка. Орнетт Коулмен или Сесил Тейлор не могли рассчитывать на выгодные турне, которые совершали Брубек, Девис, Эддерли и другие. Тем не менее фри-джаз исполнялся перед публикой, его записывали на пластинки, комментировали в музыкальных журналах, он привлекал многих молодых инструменталистов. В середине 1960-х годов целый ряд музыкантов освоил новый стиль. Среди них — саксофонисты Арчи Шепп, Альберт Айлер, Стив Лэйси и негритянский исполнитель из Дании Джон Чикаи, трубач Дон Айлер, барабанщики Санни Мюррей и Милфлод Грэйвз, тромбонист Росуэлл Радд.

После Орнетта Коулмена и Сесила Тейлора наибольшей популярностью пользовался Арчи Шепп. Он является примером музыканта, которого волновали не только музыка, но и проблемы идеологического характера. Он получил хорошее образование, любил литературу и стал своего рода проповедником идей негритянского авангарда в джазе. Он родился в Форт-Лодердейле (штат Флорида) в 1937 году, а вырос в Филадельфии, куда переехали его родители в поисках работы. Он начал учиться на фортепиано в десять лет, но затем перешел на деревянные духовые инструменты. Первым его ансамблем стала группа, игравшая в стиле ритм-энд-блюз и называвшаяся **«Karl Rodgers and His Jolly Rammers»**. Семнадцати лет он поступил в колледж, а в 1959 году, после его окончания, переехал в Нью-Йорк и стал выступать в кафе. Его услышал контрабасист Дейв Пайк и рекомендовал его Сесилу Тейлору. Он стал играть в ансамбле Тейлора, с которым впервые записался на пластинку **«The World of Cecil Taylor»**. Но после недельного совместного выступления в клубе «Файв спот» Тейлор отказался от его услуг. Шепп некоторое время не мог найти работу, но позднее вместе с трубачом-авангардистом Биллом Диксоном организовал группу, которая вскоре записала пластинку в фирме **«Savoy»**. В записях этого диска ощущается сильное влияние стиля ритм-энд-блюз и присутствуют исполнительские принципы Орнетта Коулмена.

В 1963 году Арчи Шепп стал работать в ансамбле **«New York Contemporary Five»** вместе с Доном Черри и Джоном Чикаи. Это была группа откровенно авангардистского толка, она некоторое время выступала на родине Чикаи, в Дании, но затем распалась из-за отсутствия ангажементов. В тот момент Шеппом заинтересовался Джон Колтрейн, он оказал ему поддержку, устроив контракт в фирме грамзаписи. Шепп в виде благодарности записал в новом альбоме четыре композиции Колтрейна, а также одну собственную. Этот альбом, названный **«Four for**

**Trane»**, нельзя в полной мере считать свободным джазом. Ритм-группа, в которую входят исполнитель на ударных Чарлз Моффетт, работавший с Коулменом, и контрабасист Регги Уоркмен, выступавший с Колтрейном, большей частью поддерживает энергичный ритм на 4/4, характерный скорее для ансамбля бопа. Импровизации более раскованны и отличаются угловатой, свободной фразировкой. Исполнение Росуэлла Радда наполнено экспрессией, его тромбон звучит хрипловато и резко, как у Билла Харриса, с применением глиссандо и широкого вибрато в концовках фраз. В игре самого Шеппа заметно влияние таких саксофонистов, как Хокинс, Бен Уэбстер, Джонни Ходжес. Иногда звучание его саксофона напоминает игру Пита Брауна, энергичного альт-саксофониста периода свинга, обладавшего хорошим чувством ритма. В целом пластинка сейчас уже не производит того ошеломляющего впечатления, как пятнадцать лет назад.

«**Four for Trane**» — самая важная работа Шеппа, обеспечившая ему видное положение в авангардистском джазе. В течение следующих нескольких лет он выступил с рядом интервью на страницах журналов «Даун бит», «Мелоди мейкер» и «Джез». Последний поддерживал музыкантов-экспериментаторов и идеологов негритянского движения протеста. Шепп был образованным, умным и прямым человеком, его высказывания, в которых эмоции иногда одерживали верх над рассудительностью, сделали его мишенью нападок тех, кому была не по душе новая музыка. В конце 60-х годов вокруг него кипели страсти, и иногда было трудно определить, что находилось в центре полемики — его музыка или убеждения, поскольку они тесно переплелись друг с другом. И сам Шепп считал, что они составляют единое целое. «Я не могу провести четкую границу между искусством и жизнью. Я исполняю истинно негритянскую музыку: она о том, что случилось с моим отцом, со мной, о том, что может произойти с моими детьми. Расистское убийство троих детей и взрыв в церкви не могут не найти отражения в развитии культуры». Его оппоненты, многие из которых были либерально настроенными белыми, отвечали ему, что джаз в равной мере принадлежит и белым, и неграм и опрометчиво было бы считать поголовно всех белых расистами и изуверами; нельзя связывать музыку с борьбой за гражданские права. Шепп ловко парировал это высказывание утверждением, что либерализм — это лишь маневр, направленный на сдерживание движения протеста.

После Шеппа на втором месте по популярности среди авангардистов находился саксофонист Альберт Айлер. Иногда он играл на необычных музыкальных инструментах, таких, как «слайд-уистл», но его основным инструментом был тенор-саксофон. Он звучал отчетливо и сухо, а в верхнем регистре, в котором он любил играть, даже пронзительно, как примитивная флейта. Особенно заметно воздействие на него Сесила Тейлора. Айлер стал относительно известным среди приверженцев свободного джаза лишь в 1964 году, когда появились его первые пластинки. Он играл в основном в произвольном стиле, применяя нетемперированные звуки. В отличие от резких фигур Коулмена его фразы достаточно длинные, с довольно сложным мелодическим рисунком. В большинстве его работ невозможно уловить темп. Как и многие саксофонисты этого стиля, он использует обертоны верхнего регистра. Он предпочитал играть с небольшим ансамблем, в состав которого часто входили его брат, трубач Дон Айлер, контрабасист и исполнитель на ударных. Весьма показательна в

исполнении ансамбля пьеса «**Saints**». Первая половина ее — соло Айлера с большим количеством длинных тонов и медленных фигурации, оттеняемых редкими короткими фразами трубы и скупым аккомпанементом ударных и контрабаса. Затем следует короткая интерлюдия контрабаса, труба строит свое соло на фрагментах темперированного звукоряда, и, наконец, Айлер вновь вступает в коротком финале.

В конце своей музыкальной карьеры Айлер несколько отошел от свободного джаза. В его манере появились явные черты фразировки в стиле ритм-энд-блюз и даже госпел-сонга. Многие его поздние работы основаны на ладовых системах, например пьеса «**Love Cry**», построенная на фигуре из двух звуков. Когда Айлер стал играть в более традиционном стиле, он столкнулся с критикой со стороны многих своих последователей. Но, пожалуй, упрекнуть его можно было лишь за однообразие музыки. Длинные, медленные фразы, характерные для его исполнения, начисто лишены мелодической изобретательности лучших работ Орнетта Коулмена. Нет в них ничего общего и с гармоническими экспериментами Сесила Тейлора. То же самое относится и к ритмике: здесь он практически не внес ничего нового. Недостаток фантазии, эмоциональная сдержанность и, наконец, сухое звучание его саксофона оставляют от его записей впечатление монотонности. Пример тому — пьеса «**Witches and Devils**», которая продолжается почти двенадцать минут без какого-либо развития и движения. Альберт Айлер умер при загадочных обстоятельствах в 1970 году.

К экспериментаторам часто причисляют и Роланда Кирка, игравшего на многих деревянных духовых инструментах. Некоторые из них — его собственного изобретения. Музыка Кирка представляет собой продолжение традиций хард-бопа. Его собственные сочинения гармонически основаны на музыке, предшествовавшей бопу. Но необычные инструменты наряду с эпизодическим использованием элементов свободного джаза привлекали к нему поклонников новой музыки. Его музыка более доходчива, чем эксперименты других исполнителей этой школы. Отсюда его прочная, хотя и не очень широкая популярность.

Неудивительно, что у новой музыки нашлось немало приверженцев в Европе. Речь идет прежде всего о джазовой аудитории. Европейцы лучше, чем американцы, знакомы с новыми веяниями в академической музыке, и поэтому они оказались более восприимчивыми к экспериментам джазового авангарда.

Первые европейские концерты свободного джаза состоялись в Западном Берлине в 1965 году и в Лондоне в 1966 году. Оказалось, что Орнетт Коулмен, Сесил Тейлор и другие имеют успех у публики и могут совершать турне по Европе, тогда как в Соединенных Штатах им с трудом удалось найти работу. В конце концов некоторые джазовые авангардисты, включая Дона Черри и Стива Лэйси, обосновались в Европе.

Сегодня свободный джаз уже далеко не молод. Его лидеры достигли солидного возраста и, несомненно, уже высказали в музыке все, что могли. Но следует отметить, что сами авангардисты считали себя создателями чего-то большего, чем музыкальный стиль. Они полагали, что создали особую жизненную концепцию.

В какой-то степени это знакомая ситуация. Критики, публика и весь мир искусства осознали тот факт, что многие гении, которых общество в свое время отвергло, впоследствии часто получали всеобщее признание.

Ван Гог при жизни продал лишь две картины. Джойс никак не мог найти издателя для «Улисса». От живописца Тернера отвернулись поклонники, когда он стал писать в новом стиле, принесшем ему потом славу. «Весна священная» Стравинского была освистана при первом исполнении. Этот список можно продолжать бесконечно. Сейчас критики более осторожны при появлении нового непонятого явления в искусстве: они боятся прослыть в истории гонителями нового Джойса или Ван Гога. Художники, творчество которых было отвергнуто обществом, сам этот факт уже считают признаком своей исключительности. В результате многие новые течения в искусстве рекламируются больше, чем того заслуживают.

Свободный джаз 60-х годов нес в себе определенный идеологический компонент, основанный главным образом на сумбурных призывах к свободе самовыражения и любви, к общественной активности и объединению усилий. Эти идеи стали творческим кредо для многих представителей джазового авангарда. Для некоторых музыкантов критерием оценки их творчества стало отныне не одобрение публики, а наличие эмоциональной взаимосвязи между исполнителями. Чтобы подчеркнуть успех, Арчи Шепп мог сказать: «Сегодня мы превосходно чувствовали друг друга». Многие из этих исполнителей считали, что злоупотребление солированием ведет к самовозвеличиванию. Предпочтение отдавалось коллективной импровизации. Ударные инструменты были выдвинуты вперед и стали полноправным голосом ансамбля. Все участники ансамбля подчеркнута считались равноправными, никто из исполнителей не выполнял подчиненной роли.

Мы уже видели коллективную импровизацию в новоорлеанских оркестрах и диксилендах: там музыканты подчиняли свое исполнение общей структуре пьесы. Видели мы и индивидуальную импровизацию в небольших оркестрах свинга: солист был полным хозяином положения, а ритм-группа только сопровождала его игру. Свободный джаз пытался соединить и то и другое, и неудивительно, что попытка оказалась тщетной. Фантазия одного человека может захватить других, но несколько одновременно и произвольно фантазирующих людей не могут создать ничего, кроме хаоса.

Из хаоса не может родиться искусство. Нелишне будет напомнить, что искусство есть система взаимосвязей. В первую очередь это следует отнести к музыке. Ведь, за редким исключением (например, когда флейта имитирует пение птицы или на фортепиано исполняется буги-вуги, чем-то напоминающее движение поезда), музыка лишена конкретного содержания. Она, как правило, полностью абстрактна — и лишь взаимосвязи звуков придают ей форму. Таким образом, значение отдельного звука можно постичь только в сравнении с другими звуками. А как же иначе определить, какой тон выше или ниже, длиннее или короче? Похожа ли одна мелодия на другую или контрастирует с ней? Как стыкуются фразы в эпизоде и как эпизоды складываются в единое целое? Как сопоставить изменения темпа, тональности, лада, тембра? Какие элементы придают цельность всей композиции? И наконец, в чем секрет музыкальной организации произведения?

Все эти вопросы относятся к структуре. Теория музыки всегда занималась правилами сочетания звуков. Борьба между новым и старым в музыке обычно велась вокруг принципов организации звуков.

Джаз всегда заключал в себе множество произвольных, случайных или свободных элементов. Солисты диксиленда примерно представляют варианты исполнения своих партнеров, но не могут предугадать их наверняка. Поэтому любой такт их исполнения в известной мере произволен и даже может быть сыгран невпопад. Но здесь элемент случайности не слишком велик, ибо музыканты ограничены рамками темпа, гармонической структуры, общим композиционным замыслом и другого рода условностями, свойственными этому стилю. То есть вопрос заключается не в законности употребления случайных, свободных или произвольных элементов в джазе, а в том, до какого предела можно их использовать.

Ранние работы Орнетта Коулмена, Сесила Тейлора и других их сподвижников могут показаться странными и трудными для восприятия, но при некотором напряжении они в определенной мере все же доступны слушателю. Однако их более поздние эксперименты в свободном стиле были, мягко выражаясь, не совсем удачными. Причина этого, пожалуй, кроется в том, что человеку явно не по себе в ситуациях, в которых преобладает элемент случайного. Большинство людей с трудом переносят невозможность рациональным взором охватить мир. Музыка, которая лишена организационных принципов и в которой отсутствуют взаимосвязи, будет нас раздражать. Мы уже не концентрируем на ней свое внимание, мысли заняты посторонними предметами, нам становится, говоря обыденным языком, просто скучно. Большинство публики не воспринимает фриджаз. Несомненно, аудитория не всегда может уловить взаимосвязи, заметные лишь музыкантам, — например, фразы, исполняемые в ответ на сыгранную партнером фигуру. Но в целом свободный джаз действительно произволен. Произволен потому, что идеи, на которые он отчасти опирается я, — свобода самовыражения, всеобщее братство и любовь — еще более абстрактны, чем понятия высоты звука, аккорда, метра и размера.

Приверженец свободного джаза может возразить, что для него важен не порядок, а свободное выражение чувства. Музыкальные критики, пишущие о свободном джазе, любят употреблять такие фразы, как «исполнение было наполнено чувством» или «непосредственное выражение чистых эмоций». Я смею утверждать, что непосредственное выражение эмоций не может быть конечной целью. Крик младенца, пощечина, конвульсии — все это непосредственные выражения эмоций. Всегда считалось, что смысл искусства кроется в другом — в такой организации символов, которая может вызвать отклик у аудитории. В конечном счете эмоции должны возникать не у исполнителя, а у слушателей. Завывания, крики, хрипы и стоны, которые человек имитирует на духовом инструменте или издает сам, в корне губят всякое художественное впечатление, если они не подчинены конкретной цели, например в опере или, если говорить о джазе, в блюзе. Кто-то сказал, что в жизни человека естественно все, кроме искусства. Жизнь и искусство — не одно и то же. Искусство дарует нам эмоции, рождает обостренное восприятие. Оно не просто показывает нам окружающую действительность, а раскрывает ее сущность.

Ни один критик, разумеется, не может отказать свободному джазу в праве на существование. Любой музыкант сам волен выбирать себе манеру игры, и, безусловно, Орнетт Коулмен, Сесил Тейлор и другие сделали много, открыв музыкантам новые творческие горизонты. Но и аудитория столь же свободна в выборе той музыки, которая ей больше нравится. Ни



один артист, сколь ни высоки его мотивы, не вправе требовать поклонения публики. Многим молодым экспериментаторам невдомек, что на протяжении последней четверти века джазовая аудитория была избалована обилием экспериментов и что музыканты вынуждены были постоянно изобретать все новые и новые музыкальные средства для усиления выразительности. Даже целеустремленному энтузиасту требуется длительное время, чтобы овладеть новым музыкальным языком, поэтому едва ли можно требовать от музыканта освоения нового языка примерно каждые пять лет. Тем не менее свободному джазу удалось завоевать почетное место в музыке. В той или иной степени его, вероятно, будут исполнять, и не исключено, что он и впредь будет оказывать влияние на исполнительские стили в джазе.

## ДЖОН КОЛТРЕЙН: МЕССИЯ ДЖАЗА

История джаза полна имен, вызывавших безграничное восхищение публики. Поклонники Бейдербека так любили его, что прощали ему все. Армстронг был кумиром как музыкантов, так и критиков. Паркера боготворили, публика и музыканты копировали его манеры и, к сожалению, его привычки. Но ни к одному джазовому музыканту не относились так, как к Джону Колтрейну.

Он был не просто баловнем публики — его почитали как святого, как некое мистическое существо, присутствие которого на земле якобы способно было изменить мир. Один из музыкальных критиков, Фрэнк Кофски, в 1964 году предложил выдвинуть кандидатуру Джона Колтрейна на должность вице-президента США. Другой критик, Иоахим Берендт, утверждал, что Колтрейн излучает «высшую силу любви». Даже такие придирчивые критики, как Нэт Хентофф и Мартин Уильямс, начинали петь дифирамбы, едва заходила речь о Колтрейне. Имя Бейдербека только дважды упоминалось в прессе при его жизни, первый биограф Бикса появился лишь через сорок лет после его смерти. Таким титанам джаза, как Гудмен, Хокинс и Янг, еще предстоит найти своих биографов. Однако за десять лет до смерти Колтрейна вышли три его жизнеописания, написанные разными авторами. В целом Джона Колтрейна считали — а многие до сих пор считают — не просто выдающимся музыкантом джаза, а своего рода духовным лидером, которого можно сравнить с основателями крупнейших мировых религий.

Почему так произошло, остается загадкой. Если не говорить о творчестве, то в жизни и убеждениях Колтрейн, как мы увидим, всегда оставался простым смертным — скромным и даже застенчивым человеком. Ему пришлось сражаться с демонами, которых он так и не одолел до конца. Но его влияние на музыкантов джаза, несомненно, было огромным. Под воздействием Колтрейна сформировалось целое поколение исполнителей, причем не только в джазе, но и в рок-музыке, а также в различных течениях музыки фьюжн, появившихся в 70-х годах.

Джон Колтрейн родился в Гамлете (штат Северная Каролина) в 1926 году, а вырос в другом городе этого штата, Хай-Пойнте. Его дед по материнской линии Уильям Блейр был уважаемым в округе проповедником, личностью сильной и влиятельной. Его отец управлял пошивочной мастерской. По меркам того времени, большая семья не испытывала недостатка в средствах. Они жили в двухэтажном особняке в «приличном» черном квартале, тогда как многие негры ютились в хижинах и лачугах. Отец Колтрейна, как пишет Дж. Томас, был «общительным человеком, слыл в округе отличным семьянином и гостеприимным хозяином» [89], а его дед с отцовской стороны пользовался уважением всей негритянской общины. Отец и мать любили музыку. Несомненно, жизнь этой семьи была благополучной и, возможно, счастливой. Другой биограф Колтрейна, Катберт Симпкинс, сообщает, что в детстве Джон был «спокойным, вдум-

чивым мальчиком» [81]. Он хорошо учился в школе, и его жизнь в то время не слишком отличалась от жизни любого другого ребенка из провинциального городка в условиях сегрегации. Ничем особенным Джон не выделялся среди сверстников.

Когда Джону исполнилось двенадцать, умер его отец, а вскоре и дед-проповедник. Несомненно, что две смерти, последовавшие одна за другой на заре его жизни, глубоко запечатались в сознании мальчика. Его мать с помощью родственников смогла сохранить большую семью от распада. После начала войны, в 1941 году, она уехала в Филадельфию, где стала работать на военном заводе; ее зарплата была относительно высокой, и она смогла посылать деньги домой. Джон оставался с семьей в Хай-Пойнте. Он играл в приходском и школьном оркестрах, начав с альт-горна — оркестрового инструмента, аналогичного валторне, затем перешел на кларнет и наконец остановился на альт-саксофоне. Вначале он подражал Джони Ходжесу и, как считают биографы, Лестеру Янгу. Джон окончил школу в 1943 году, в аттестате его успехи оценивались как удовлетворительные. Вскоре он вместе с двумя друзьями уехал в Филадельфию, надеясь найти там работу на период до призыва в армию. Его мать к тому времени уже работала в Атлантик-Сити, недалеко от Филадельфии, и Джон довольно часто виделся с ней. Позднее он с ней не расставался, их отношения всегда отличались взаимопониманием.

Осенью 1943 года Колтрейн начал совершенствоваться в игре на альт-саксофоне в «Орнстейн скул оф мьюзик», небольшой частной консерватории с хорошей репутацией. По словам его учителя, Колтрейн был дисциплинированным и прилежным студентом. Он проучился в этой консерватории год, совмещая учебу с работой на сахарном заводе. В 1945 году Джона призвали во флот и послали на Гавайские острова. Там он играл в военно-морском оркестре, главным образом на кларнете.

Отслужив положенный срок, он вернулся в Филадельфию. Бибоп тогда только завоевывал позиции, и Колтрейн, будучи саксофонистом, естественно, последовал по стопам Паркера. Он возобновил занятия в консерватории и стал играть с оркестрами «ритм-энд-блюз», которые в то время с успехом исполняли популярную негритянскую музыку. Тогда он уже считался более чем компетентным музыкантом. Он работал с такими известными руководителями, как Кинг Колакс, Биг Мэйбелл, Эдди „Клинхед" Винсон, — все они, конечно, брали к себе только лучших исполнителей. В оркестре Винсона Джону пришлось научиться играть на тенор-саксофоне. Он перешел на этот инструмент с большой неохотой, но постепенно стал отдавать ему предпочтение перед другими. В то время на него оказал заметное влияние Декстер Гордон.

Как уже говорилось, Колтрейн был по натуре застенчивым и мягким. Веселым развлечением с друзьями он предпочитал занятия в одиночестве. В обществе он держался очень скромно, стараясь не привлекать к себе внимания. Этим он вызывал симпатии окружающих. Спокойный, сдержанный, приятный в обращении, предупредительный, он казался исключением в мире музыкального бизнеса, в котором процветают заносчивость, безудержный эгоизм и жестокий принцип «кто кого?».

В 1949 году Колтрейн играл в большом оркестре Диззи Гиллеспи, и, когда из-за финансовых трудностей оркестр сократился до маленького ансамбля, Диззи оставил в нем Колтрейна — показатель того, каким ува-

жением пользовался Джон среди музыкантов даже в тот ранний период своего творчества. Он выступал с Гиллеспи до 1951 года, а затем вернулся в Филадельфию. Его мать купила там дом, и он поселился вместе с нею. Джон создавал свою творческую потенцию, чувствовал, что может внести свой вклад в музыку. Разумеется, из этого не следует, что Колтрейн был честолюбивым человеком, как Майлс Девис, или стремился стать «первым среди равных», как Хокинс, или радовался успеху у публики, как Армстронг. Он был глубоко одаренным человеком, им двигало неукротимое стремление к самосовершенствованию. В этом он схож со Скоттом Джоплином.

Он не жалел сил для достижения своих целей. Вернувшись в Филадельфию, он поступил в другую частную консерваторию — «Гранофф скул оф мьюзик». Здесь он занимался по классу саксофона, а также изучал теорию музыки у Денниса Сэндоула, который увлекался запутанными концепциями битональности и ладовых звукорядов, предоставлявших неограниченные возможности для композиции и импровизации.

В 1952 году Колтрейн стал работать с альт-саксофонистом Эрлом Бостиком, который руководил оркестром, игравшим в стилях свинг и ритм-энд-блюз. Бостик принадлежал к школе Ходжеса, но в отличие от последнего его манера характеризовалась неистовыми хаотическими импровизациями. У Бостика была безупречная техника, особенно в верхнем регистре, и Колтрейн многому у него научился. Затем он перешел в оркестр Джонни Ходжеса, который незадолго до того расстался с Эллинтоном. И опять Колтрейну посчастливилось играть с крупнейшим саксофонистом.

В 1954 году он встретил Хуаниту Граббз, или, как ее звали близкие, Наиму. Она была сестрой его друга. Позднее Колтрейн назвал ее именем свою композицию. Джон и Наима поженились в октябре 1955 года. В том же году он получил приглашение от Майлса Девиса, который и вывел его на магистральное направление джаза. Девис всегда окружал себя исполнителями с энергичной манерой игры — отчасти для того, чтобы оттенить свой стиль и внести в общее исполнение ту экспрессию, которой ему самому не хватало. Ему нужен был саксофонист, игравший в стиле Хокинса, Уэбстера, Гордона, Роллинса. Таким и был Колтрейн.

В основном Колтрейн играл в стиле хард-боп. Как и многие саксофонисты его поколения, он воспитывался на игре Хокинса, и в то же время он был современником Паркера, поэтому его игра поначалу сочетала приметы обоих стилей. Позднее он не хотел и не стал играть в той текущей манере, которая отличала Хокинса, Паркера и их последователей, предпочитая отрывистый, резкий стиль, усвоенный им не без влияния Сонни Роллинса. В результате его мелодическая линия распадалась на кусочки, изобиловала непривычными, извилистыми фигурациями, которые, казалось, рождались спонтанно. Его соло в пьесе «**It Could Happen to You**», в основе которой лежала популярная мелодия, исполнено в среднем темпе и насыщено крошечными, часто не связанными между собой «водоротами» звуков. В этом соло чувствуется стремление к поиску, которое, возможно, было самой яркой чертой его творчества.

Выступая с Майлсом Девисом в составе самого популярного джазового ансамбля тех лет, Колтрейн обратил на себя внимание публики и вполне мог ожидать предложения выпустить свою собственную пластинку.

ку. К сожалению, он был подвержен эмоциональным срывам. В 1957 году он ушел из ансамбля, очевидно по просьбе Майлса Девиса. Колтрейн поселился в доме своей матери в Филадельфии, стал искать новую работу.

Наконец ему представилась возможность проявить себя. Телониус Монк предложил ему ангажемент в клубе «Файв спот», где в свое время состоялись первые публичные выступления Сесила Тейлора и Орнетта Коулмена, давшие импульс распространению свободного джаза. Монк пригласил в свой ансамбль Колтрейна как тенор-саксофониста. Они выступали вместе несколько месяцев. Для Монка это был прорыв заговора молчания вокруг него, а для Колтрейна — проба сил перед взыскательной аудиторией, еще одна ступень в совершенствовании своего мастерства. «Работа с Монком дала мне возможность быть рядом с архитектором музыки высочайшего ранга, — говорил Колтрейн. — Я беседовал с Монком о музыке, он отвечал на мои вопросы, играя на фортепиано. Он предоставил мне такую творческую свободу, которой у меня раньше никогда не было».

Монк, как известно, был своеобразным исполнителем. В его предельно скупой манере не было ничего лишнего, он обладал изумительным чувством внутренней гармонии и уникальной интерпретацией ритма — ироничной, порой с налетом комизма. Манера Колтрейна была почти диаметрально противоположной: полная серьезность и стремление втиснуть в каждый такт как можно больше звуков. Но их сближало пристрастие к нарушениям симметрии. Оба любили изломанные, угловатые линии, оба употребляли метрически необычные фигуры, исполняемые в отрыве от граунд-бита.

К сожалению, ансамбль почти не записывался. Лишь четыре пьесы дошли до нас в записях. Все они — композиции Монка: «**Monk's Mood**», «**Ruby My Dear**», «**Trinkle, Tinkle**» и «**Nutty**». Последняя композиция, полная игривости, весьма типична для Монка. Основная тема предельно проста, но сопровождается диссонирующими гармониями и акцентами, которые Монк расставляет в самых неожиданных местах, придавая пьесе изящество и очарование. Такая перестановка акцентов особенно заметна в повторяющейся фигуре из двух тонов, которая начинается и завершает каждую четырехтактовую фразу пьесы. В начале фразы эти две четвертные длительности выпадают на первую и вторую доли такта, а в конце фразы они уже приходятся на третью и четвертую доли. В этом есть что-то невольное вызывающее улыбку.

Колтрейн в этих записях демонстрирует стиль, получивший название стиля звуковых пластов („sheets-of-sound" style). Термин означает, что звуки извлекаются столь стремительно, что их нельзя услышать в отдельности, а только в составе сплошной звуковой линии. Колтрейн играл не столь произвольно, как это может показаться по звучанию. Мы знаем, что, начиная с 20-х годов, в джазе уточнялась и совершенствовалась система аккордов. В тот период Колтрейн довел ее до высшей степени сложности; по сути дела, дальше уже некуда было усложнять. Как представитель второго поколения боперов, он, конечно, владел новым гармоническим языком, разработанным пионерами бопа. Занятия с Деннисом Сэндоулом обогатили его знания гармонии, и в середине 50-х годов, он был просто охвачен страстью к экспериментам. Он обнаружил, что любой аккорд можно заменить двумя-тремя другими. Этим приемом часто поль-

зуются пианисты, чтобы обогатить гармоническую линию. В конце 50-х годов Колтрейн разработал систему, которая позволяла ему вместо одного аккорда, предусмотренного стандартной гармонией, брать четыре аккорда.

Естественно, для того, чтобы мелодическая линия вписывалась в рамки гармонии, ему приходилось играть с невероятной скоростью. По его собственному признанию, этот метод вынуждал его иногда исполнять нечетное количество звуков в сочетании с четным количеством долей в такте. Таким образом он уходил от основной метрической пульсации. Подобный прием он стал использовать еще во время работы с Майлсом Девисом. Иногда ему приходилось играть со скоростью, приближающейся к тысяче звуков в минуту, — это не препятствие для пианиста — исполнителя классической музыки, но в джазе встречается крайне редко.

Выступления в «Файв спот» с Телониусом Монком сделали Колтрейна влиятельной фигурой в джазе. Его начали ставить в один ряд с Сонни Роллинсом. Когда Сонни ушел от Девиса, Колтрейн оказался единственным возможным кандидатом на его место. Осенью 1957 года закончился срок его ангажемента в «Файв спот», и он вернулся в квинтет Майлса Девиса, в котором когда-то сделал свои первые шаги к славе. Чуть раньше в том же году он подписал контракт с фирмой «**Prestige**», а вскоре и с рядом других компаний грамзаписи. Его имя часто стало появляться в различных джазовых анкетах, но пока еще в самом конце списка. Таким образом, Колтрейн начинал завоевывать успех, когда ему было уже за тридцать — возраст, в котором большинство джазовых музыкантов уже создали свои лучшие работы и были в расцвете славы. В 1960 году, после концертного тура с Девисом по Европе, он начал работать самостоятельно.

Стиль Колтрейна складывался довольно медленно, и нетрудно проследить его развитие во всех деталях. Критики разделяют его творчество на несколько периодов. Наиболее очевидны четыре: ранний период в стиле хард-боп, период стиля звуковых пластов, период модального (ладового) джаза и последние годы жизни, когда он играл свободный джаз. Эта классификация в достаточной степени условна, особенно если принять во внимание, что он осваивал новые приемы, не забывая старых и все время неустанно обогащая свой творческий арсенал. Кроме того, Колтрейн был замечательным исполнителем баллад в духе Стена Гетца. Он и не скрывал, что подражает Гетцу, и продолжал импровизировать в этом стиле на протяжении всей своей жизни. Точно так же он не отказался от ладовой системы, когда увлекся свободным джазом; ладовые пьесы «**Naima**» и «**My Favorite Things**» оставались в его репертуаре до конца жизни. Так что предложенную периодизацию можно принять лишь с соответствующими оговорками.

Во время выступлений с Монком в «Файв спот» в его стиле доминировали звуковые пласты. Но, как ни странно, его первые значительные записи были возвратом к хард-бопу. «**Giant Steps**» — первая самостоятельная пластинка Колтрейна — вышла в конце 1959 года. Она содержит лишь его собственные композиции, созданные согласно его музыкальным принципам. Пьеса, давшая название всему альбому, вызвала живой отклик у любителей джаза. В то время она казалась смелым новшеством. Пьеса построена на простейшей шестнадцатитактовой мелодии, повторяющейся дважды. Наибольший интерес представляет гармоническая основа произ-

ведения. Внимание музыкантов привлекла стабильная смена аккордов, происходящая через каждые две доли такта. В том темпе, который задавал Колтрейн, это было предельно сложное упражнение в импровизировании на базе необычных гармоний. Колтрейн выдерживает испытание с блеском. Он энергично и напористо продирается сквозь аккорды, едва успевая брать дыхание. Но структура мелодической линии удивительно знакома. Она построена исключительно из восьмых и изредка шестнадцатых, в ней нет звуковых пластов. Это типичный хард-боп. Не будь в пьесе сложных гармоний и мастерства игры Колтрейна в бешеном темпе, пьеса показалась бы заурядной даже десятилетием раньше.

В это время возникает интерес Колтрейна к восточной музыке, в которой широко используются специфические лады. Он участвовал в записи долгоиграющей пластинки «**Kind of Blue**» Девиса, которая представляет собой первый опыт применения модальной системы. Многие композиции Колтрейна, появившиеся в то время, также построены на ней. Большинство музыкантов воспринимают модальную систему как способ выбраться из паутины сложных аккордов и как возможность в большей степени сконцентрироваться вокруг мелодии. Но Колтрейн стремился к поиску новых путей. Освоив модальный принцип, он хотел найти новые способы его использования.

Так он пришел к политональности, которая уже давно использовалась в европейской симфонической музыке. Упрощенно говоря, политональность — это одновременное использование двух тональностей. Например: исполнение мелодии в тональности *соль минор* на фоне аккомпанемента в тональности *Си-бемоль мажор*. Политональность Колтрейна родилась на основе перехода от одного лада к другому. Это новшество сродни тому приему, который Диззи Гиллеспи применил еще в 1940 году, ненадолго перемещая мелодию на полтона от гармонической основы.

Именно Колтрейн разработал принцип джазовой политональности и внедрил его в практику. Этот принцип вскоре стал широко распространен как в джазе, так и в прилегающих к нему музыкальных жанрах. Композиторы часто его используют, и это в определенной мере усложняет восприятие музыки. Слушатели, знакомые с современной симфонической музыкой, уже привыкли к политональности, а те, кто воспитан на традициях классики, относятся к ней скептически.

Пьеса «**My Favorite Things**» из мюзикла Р. Роджерса «Звуки музыки» — это первая запись Колтрейна, играющего на сопрано-саксофоне. Колтрейн прежде был знаком с игрой Сиднея Беше, а благодаря творческому содружеству с Монком услышал Стива Лэйси, игравшего на сопрано-саксофоне. В 1959 году Колтрейн приобрел этот инструмент и стал практиковаться на нем. Сопрано-саксофон звучит у него так вкрадчиво и нежно, что слушатель без труда воспринимает музыку. Неудивительно, что пластинка «**My Favorite Things**», появившаяся в конце 1960 года, стала бестселлером. За первый год было продано 50 тысяч экземпляров, кроме того, эту запись без конца транслировали по радио. Успех сразу принес Колтрейну положение самого выдающегося музыканта в джазе.

Беспокойный творческий характер Колтрейна в полной мере проявился и в подборе состава ансамбля. Он постоянно менял исполнителей. Ни на одной из его первых пяти пластинок состав ансамбля не повторился.

В 1960 году он создал ансамбль, в который вошли барабанщик Элвин Джонс, пианист МакКой Тайнер и контрабасист Стив Девис. Впоследствии Девиса сменил Регги Уоркмен, а его в свою очередь — Джимми Харрисон. С таким составом Колтрейн играл несколько лет.

Творческая эволюция Колтрейна неизбежно должна была привести его к свободному джазу. Его почитатели затратили немало сил, чтобы опровергнуть мнение, будто их кумир подражал Орнетту Коулмену. Но приведем хотя бы такой факт: в середине 60-х годов Колтрейн записал композицию Коулмена «**The Invisible**», пригласив для записи двух исполнителей из ансамбля Коулмена — Дона Черри и Билли Хиггинса, а также Перси Хита, который в свое время встретил безвестного Коулмена в лос-анджелесском гараже.

Ныне уже не остается сомнений в том, что Колтрейн не сам пришел к свободному джазу, а последовал примеру других. Он не мог обойти вниманием авангардистское течение, если считал себя современным музыкантом. Композиция «**The Invisible**» — это первая попытка сыграть фри-джаз. Более основательный эксперимент в этой области последовал годом позже. Пластинка «**Impressions**» была записана в 1961 году, но вышла в свет лишь два года спустя. Она содержит две длинные композиции — «**India**» и «**Impressions**», которая дала название альбому. Последняя представляет собой ладовую пьесу, построенную на простых звукорядах, возможности которых Колтрейн раскрывает в серии коротких, обрубленных, угловатых фигур. Однако «**India**» в большей мере вписывается в систему Орнетта Коулмена. И хотя она характеризуется постоянной метрической пульсацией, Колтрейн иногда отходит от темперированного строя, вводя крики и гортанные звуки, характерные для исполнителей свободного джаза.

Этими записями Колтрейн заявил о своем внедрении в свободный джаз. Вместе с тем он продолжал записывать баллады и работать над ладовыми формами. Случилось так, что запись, которая принесла ему самую широкую известность у публики, не имела ничего общего с фри-джазом. «**A Love Supreme**» построена на простой фигурации из четырех звуков и состоит из многократного повторения этой фигуры, чередующегося с импровизациями (главным образом Колтрейна) на ладовой основе. Пульсация ритма постоянна, а сама пьеса, занимающая обе стороны долгоиграющей пластинки, делится примерно на четыре равные части, каждая из которых исполняется в своем темпе.

Увлечение Колтрейна свободным джазом отразилось на выборе исполнителей для ансамбля. Наиболее видным из них был Эрик Долфи, исполнитель на деревянных духовых инструментах, в первую очередь на бас-кларнете. Колтрейн познакомился с Долфи еще в 1954 году. В течение многих лет они вели бурные дискуссии о музыке и восточной философии. Долфи стал самым близким другом Колтрейна, и когда в 1961 году Колтрейн решил ввести в ансамбль еще один духовой инструмент, то пригласил Долфи — сначала для записи на пластинки, а затем (в 1961 и 1962 годах) в качестве штатного музыканта.

Долфи, родившийся в 1928 году, начал свою карьеру как альт-саксофонист школы Паркера. Он освоил целый ряд деревянных духовых инструментов: существуют записи его игры на флейте, альт-саксофоне и бас-кларнете. Постепенно он увлекся свободным джазом, и когда в 1961 году он стал играть с Колтрейном, то характерные гортанные выкрики



он выполнял лучше, чем сам руководитель ансамбля. Но Колтрейн, конечно, оказывал сильное влияние на своих музыкантов. К 1962 году Долфи использовал прием звуковых пластов. С Колтрейном он записывался на удивление мало. Его имя появляется лишь на трех долгоиграющих пластинках и даже не во всех пьесах. С 1963 года Долфи в основном выступал в Европе, где и умер в 1964 году.

Его преемником в ансамбле стал Фарао (Фаррелл) Сандерс, игра которого была еще более свободной. Его тенор-саксофон отличается хрипловатым, напряженным звучанием, а импровизации удаляются еще дальше от темперированного строя. Еще позднее к ансамблю присоединился барабанщик Рашид Али, также относящий себя к школе свободного джаза. Между ним и другим исполнителем на ударных, Элвином Джонсом, возникли напряженные отношения. Стремясь превзойти друг друга, они устраивали на своих инструментах шумные баталии, полностью заглушавшие звучание духовых. Колтрейн чувствовал, что ветераны ансамбля недовольны новичками. Сначала ушел МакКой Тайнер, затем Элвин Джонс, заявив, что «другой барабанщик иначе чувствует ритм, поэтому все звучит неправильно». Наконец во время гастрольного турне по Японии прямо со сцены ушел Джимми Харрисон. Колтрейн не удерживал его. Но не только музыканты покидали Колтрейна — недоумевали и почитатели его таланта: куда идет их кумир?

Но слишком далеко уйти он не смог. Те, кто хорошо его знал, уже потом, задним числом, поняли, что он был серьезно болен. Весной 1967 года стало очевидно, что здоровье Колтрейна пошатнулось. Жена заставила его обратиться к врачу, но после первых обследований он выписался из больницы и вернулся домой. Понял ли он, что неизлечимо болен и что нет никакой надобности в дальнейших обследованиях? Или ему просто не хотелось жить? Или он устал от нескончаемого внутреннего напряжения? Будучи скрытным человеком, Колтрейн никому не поверял своих тайн. В середине июня 1967 года он снова попал в больницу, где через месяц скончался.

На создание произведения искусства оказывают влияние многие факторы: здесь и личность художника, и особенности культуры, к которой он принадлежит, и предшествовавшие ему достижения в данной области искусства. В случае Колтрейна наиболее важным фактором представляется его личность. Его мастерство обязано предыдущим поколениям в меньшей степени, чем искусство других видных музыкантов джаза, ибо оно в высшей степени самобытно и, по-видимому, возникло спонтанно. Это не означает, что Колтрейн полностью избежал веяний времени. Ладовая система, свободный джаз, восточные формы — все это коснулось и его. Но индивидуальность Колтрейна преломляла их настолько, что все формы, все элементы джаза приобретали у него уникальные очертания. В чем же неповторимость его личности?

В глазах своих друзей и коллег-музыкантов, Колтрейн всегда представлялся деликатным, спокойным, сдержанным, стеснительным человеком. Однажды Элвин Джонс разбил принадлежавшую Колтрейну машину. Тот отнесся к этому совершенно спокойно, лишь заметив, что всегда сможет достать себе другой автомобиль, но не другого Элвина. Он не любил командовать и часто отказывался давать указания музыкантам, советуя им найти собственное решение.

Он не был требовательным и в отношении дисциплины. Музыканты, случалось, спорили с ним на сцене. Как руководитель и видный джазмен, он мог бы потребовать подчинения, но никогда не делал этого. Даже когда два исполнителя на ударных стали играть вместе так громко, что заглушили самого Колтрейна, которого пришла слушать публика, он не вымолвил ни слова.

Но если внешне он всегда выглядел безмятежным, то внутри его терзали сомнения. Он бросался из крайности в крайность: то придерживался строгой диеты, то терял в еде всякую меру, устраивая настоящие пиршества. Его внутреннее беспокойство выражалось и в безудержной работе. Весь день напролет он мог бродить по дому и безостановочно играть. Даже когда к нему приходили гости, он, бывало, извинившись, скрывался на час-другой, чтобы позаниматься. Утверждают, что он неоднократно засыпал с саксофоном в руках.

Одержимый музыкой, он всю свою энергию, все свое время отдавал работе. Вечно неудовлетворенный собой, он стремился сохранить хоть какое-то равновесие под бременем противоречий и неурядиц. Его бесконечные метания, вероятно, могут быть объяснены поиском отдохновения или, говоря точнее, бегством от постоянно преследующей его неудовлетворенности, которую он не позволял себе заглушать алкоголем или наркотиками.

Оглядываясь назад, мы видим его более добрым и благородным, чем большинство окружавших его людей. Джон Колтрейн имел глубокие моральные принципы и стремился жить в согласии с ними. Многим казалось, что он сама порядочность — качество крайне редкое в мире музыкального бизнеса. Его музыка — отражение его богатой, хотя лишенной покоя души. У него не было самоуверенности, как у Паркера, и убежденности в своей правоте, как у Эллингтона. Отчасти, возможно, потому, что в последние годы он относился к музыке скорее как к моральной проблеме, а не проблеме эстетической или философской. Он всегда стремился воспринимать окружающий мир так, как чувствовал его. И это наиболее точное определение существа его творчества: музыка Джона Колтрейна была не чем-то живущим вне его, а способом выражения его человеческой сущности. Но, к несчастью, он так и не смог выразить себя до конца.

Нам осталась его музыка. Пока еще рано гадать, какое место займет Колтрейн в джазовом пантеоне. Но мы знаем, что Джон Колтрейн наряду с Армстронгом и Паркером был одним из величайших создателей джаза.

## БУДУЩЕЕ: НЕКОТОРЫЕ ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ

В книге такого рода на этом месте должна бы последовать глава под названием «Куда идет джаз?». Читатель, однако, не найдет ее. Ведь предсказывать что-либо рискованно, а по отношению к джазу в особенности. В 1927 году всем казалось очевидным, что музыка Оливера и Мортонна не знает себе равных и вот-вот покорит весь мир. А уже в 1929 году новоорлеанский стиль угасал и в джазе начиналась эра биг-бэндов, ранее почти незаметных. В 1945 году опять-таки не было и тени сомнения в том, что будущее джаза принадлежит «симфоническим» композициям, черпающим материал в европейской музыке. Но в 1947 году стиль биг-бэнда приказал долго жить, а пришедший ему на смену боп сметал все на своем пути. Спустя десять лет боп находился еще на подъеме и считалось, что любое новое направление джаза будет лишь его модификацией. Но в 1960 году свободный джаз заставил боп посторониться, и в 1965 году будущее джаза уже связывали с именами Колтрейна, Коулмена, Шеппа, Тейлора и их единомышленников. Но вот в конце 60-х годов и свободный джаз пал под натиском электронной музыки, которая обязана своим появлением как року, так и джазу.

В настоящий момент будущее джаза в руках пятнадцатилетних, отдающих предпочтение тому или иному музыкальному направлению. Облик джаза грядущего десятилетия зависит от того, что эти музыканты возьмут из прошлого и настоящего. Отвергнут ли они рок как косную, устаревшую музыку своих отцов, подобно тому как нынешнее поколение отринуло предшествовавший джаз? Внемяют ли они какой-нибудь скромной, неизвестной группе исполнителей, работающих на периферии музыкальной моды, как когда-то современники Паркера и Гиллеспи открыли диковинный боп? Удалось ли книгам о джазе пробудить их юношеский пыл романтическими рассказами о Паркере, Бесси Смит или Бейдербеке? Едва ли можно сейчас что-либо утверждать наверняка, но было бы очень любопытно заглянуть в будущее.

В каком направлении идет джаз, предсказать невозможно. Но попытаемся по крайней мере обозначить некоторые тенденции. Наиболее важными представляются три направления. Самое очевидное из них известно под названиями джаз-рок и музыка фьюжн. Это направление создается путем объединения метрической пульсации рок-музыки и сложных джазовых гармоний, джазовой импровизации с элементами свободного джаза и современной симфонической музыки. Самые известные представители этого направления — пианисты Херби Хэнкок и Чик Кория, гитаристы Ларри Кориэлл и Джон МакЛафлин из оркестра «Mahavishnu», поздний Майлс Девис и различные группы, такие, как «**Blood, Sweat, and Tears**», «**Brecker Brothers**», «**Weather Report**» и другие. Хэнкок и Кория пришли из джаза, у МакЛафлина и Кориэлла за плечами подготовка как в джазе, так и в рок-музыке, группа «**Blood, Sweat, and Tears**» родилась в недрах рок-музыки.

Показательный пример — братья Ренди и Майк Брекеры. Их отец был джазовым пианистом-любителем, находившимся под некоторым влиянием бопа, и они росли в атмосфере этой музыки. Еще в юные годы их подхватила волна рок-музыки 60-х годов. Оба учились в университете штата Индиана, в котором отдавалось предпочтение музыке биг-бэндов, ориентирующихся на боп. Они получили хорошую подготовку как в джазе, так и в рок-музыке, владея также стилями ритм-энд-блюз и фанки. Естественно было ожидать от них синтеза этих стилей, что и произошло в рамках ансамбля «**Dreams**», в который входил Билли Кобхем. Как мы уже знаем, в том же направлении и в то же время работал Майлс Девис. Девиса и братьев Брекер в свою очередь опередила английская группа «**Soft Machine**», добавившая к тому же в этот стилевой гибрид элементы европейской музыки. В середине 60-х годов музыка фьюжн уже имела солидную аудиторию, не столь обширную, как у рок-музыки, занимавшей командные высоты, но все же большую, чем у джаза, который сплотил вокруг себя лишь ценителей-энтузиастов. Стиль Кория и Хэнкока имел шумный коммерческий успех и обретал последователей, особенно в среде начинающих музыкантов. Тем не менее остается открытым вопрос о том, можно ли классифицировать эту музыку как джаз. Многие преданные джазу исполнители отрицают это.

Другому направлению в нынешнем джазе следовало бы дать название не обоп. В число его приверженцев входят опытные музыканты, которые всю свою жизнь посвятили развитию бопа и знали времена его взлетов и падений. У них много общего с поклонниками диксиленда, бережно пронесших свой стиль сквозь эру больших оркестров. Это такие музыканты, как Гиллеспи, Ли Конитц, Эл Хэйг, Арт Блейки, оркестр Теда Джонса — Мела Льюиса и многие другие. К ним примкнул ряд молодых, начинающих исполнителей, воспитанных на рок-музыке, но потом разочаровавшихся в ней и нашедших источник вдохновения в бопе. Они частично находятся под влиянием Девиса и Колтрейна, но отдают должное и ранним мастерам бопа, в первую очередь Паркеру и Бадю Пауэллу. Им не чужда фразировка Паркера, и наряду с известными аранжировками типа «**Donna Lee**» и «**Ornithology**» они также охотно импровизируют на старые темы, вдохновлявшие боперов, вроде «**All the Things You Are**», а также более поздние композиции вроде «**Green Dolphin Street**». Этот стиль нельзя считать чистым бопом. Его исполнители, как молодые, так и опытные, конечно, в той или иной мере усвоили черты новых музыкальных направлений, появившихся уже после экспериментов в клубе Минтона. Но по своей сути это все-таки боп.

Третье направление сегодня продолжает линию свободного джаза, прежде всего на основе стиля, созданного Колтрейном. Игравшие с Колтрейном инструменталисты — Сесил Тейлор, Фарао Сандерс, Элвин Джонс и другие, продолжают экспериментировать с недиадоническими звукорядами, а также с различными инструментальными «криками». Эта форма продолжает оказывать влияние на молодых музыкантов. Во владения свободного джаза иногда совершают набег исполнители необопа и музыки фьюжн.

Наконец, в джазе сохраняется группа музыкантов, верных старым формам. Часто выступают исполнители свинга Эрл Уоррен, Рой Элдридж, Бенни Картер и Бенни Гудмен и более молодые, например Зут Симс,

у которых есть свои последователи. У них есть слушатели и поклонники, их записывают на пластинки. Наряду с ними работают ветераны диксиленда, из которых наиболее активно выступают Макс Камински и Уайлд Билл Дэвисон. Играют и более молодые музыканты, пришедшие в джаз в период возрождения диксиленда в 40-х годах. И конечно же, существуют группы музыкантов-любителей, играющих в манере Оливера или даже исполняющих регтаймы. Они не могут считаться профессионалами, но у них своя скромная аудитория. Например, Боб Грин собирает раз в год публику в Карнеги-Холл на концерт музыки Джелли Ролл Мортон. (Грин в прошлом пианист-любитель, ныне зарабатывает на жизнь исполнением регтаймов Мортон.)

Нет смысла гадать, какая из отмеченных тенденций одержит верх в развитии джаза. Возможно, появится новый гений, который соединит все эти элементы и создаст нечто совершенно новое и неожиданное, как в свое время Армстронг или Паркер. Не исключено, что история собственно джаза уже закончилась. Видный авторитет в области джаза Джон Фелл утверждает: «Джаз теперь настолько пересекается с другими формами музыки, что вряд ли он сможет сохраниться как самостоятельное явление». Думается, что такое предсказание чересчур категорично.

Однако, если нельзя определенно сказать, куда идет джаз, можно хотя бы предположить некоторые возможные направления его развития. Первый вариант — это эволюция к большему разнообразию сложившихся в джазе форм и, соответственно, к большей терпимости этих форм друг к другу. Как мы убедились, профессиональные джазмены крайне мало знают о прошлом своего искусства. Например, исполнители музыки фанки превратно поняли природу госпел-сонга, который они неуклюже пытались использовать в своей работе, несмотря на то что ряд музыковедов, в том числе Уинтроп Сарджент, к тому времени уже детально проанализировали проблему блюзовых тонов. И по сей день ситуация не улучшилась. Большинство вливающих в джаз исполнителей и его поклонников уверены, что до них существовал лишь бибоп. Сомнительно, чтобы хоть один из десяти нынешних молодых джазменов когда-либо слушал пластинки Эрла Хайнса, Роя Элдриджа или Коулмена Хокинса, не говоря уж о записях Оливера, Мортон, Нуна или Бейдербека. Стоит ли говорить, что ни один молодой художник не позволит себе пройти мимо работ Тициана или Эль Греко, ни один поэт не обойдет вниманием Шекспира или Мильтона, всякий начинающий композитор считает себя обязанным проштудировать симфонии Гайдна и оратории Баха.

Но есть и другая сторона медали. Многие ли из старых поклонников джаза попытались серьезно познакомиться с творчеством Сесила Тейлора или Джона Колтрейна, несмотря на несомненную ценность их вклада в историю современной музыки? Как уже отмечалось, не следует требовать от поклонника джаза старой закалки, чтобы он перестраивал свои вкусы с каждым зигзагом музыкальной моды. Однако по меньшей мере странно выглядят его сетования на то, что молодежь игнорирует старую школу, если он сам не удосужился изучить новейшие формы. Поклонник джаза, независимо от того, стар он или молод, никогда не сможет в равной степени любить всех исполнителей, все стили. Но каждый, кто питает глубокий интерес к искусству, должен, естественно, стремиться

познать его. Музыкант или слушатель, не знающий, например, как выкристаллизовался боп, не поймет смысла того, что хочет сказать Паркер.

Если приходящая в джаз молодежь не будет пренебрегать наследием прошлого, то она, несомненно, станет только богаче. Она может, к примеру, открыть для себя какие-нибудь более ранние формы джаза, которые пригодятся ей в творческой работе. Кроме того — и это более существенно, — она станет терпимее к формам, находящимся за пределами ее непосредственных интересов.

Необходимо избавиться от расхожего мнения, будто джаз на протяжении всей своей истории только совершенствовался. Такое невозможно ни в одном виде искусства: все стили и формы переживали взлеты и падения, знали перемены моды. Джаз, развиваясь, зачастую вместе с наносным отвергал и весьма ценное. И наверняка в старых формах есть много заслуживающего пристального внимания. Как читатель уже понял, музыканты джаза всегда интенсивно искали новое, экспериментировали, но они редко останавливались, чтобы окинуть взглядом достигнутое.

С этой точки зрения интересен боп. После того как Паркер и Гиллеспи внедрили в джаз сложные гармонии и новую фразировку, позднейшие исполнители пошли по их стопам и почти не меняли сложившуюся манеру. Они не предпринимали попыток экспериментировать с составом ансамблей. Оскар Петтифорд, к примеру, доказал, что первоклассный джаз можно исполнять на виолончели, но никто, в том числе и он сам, не продолжил этого начинания. Очень мало использовалась в джазе валторна, почти полностью остались обойденными духовые инструменты с двойной тростью (например, гобой и фагот). Боперы фактически сузили возможности джазовой инструментовки: потеряли былое значение тромбон и кларнет, а скрипка, туба и бас-саксофон, применявшиеся раньше лишь эпизодически, и вовсе исчезли. Кроме того, джазмены (за исключением, пожалуй, Эллингтона) прилагали мало усилий, чтобы расширить возможности биг-бэнда: оркестры бопа, по сути дела, были теми же оркестрами свинга — с той лишь разницей, что использовали усложненные гармонии и импровизации. Никто не стремился разработать новые системы коллективной импровизации и джазовой полифонии. Почему бы принципы солирования в диксиленде не приспособить для исполнения бопа? Почему хотя бы двоим солистам бопа не попробовать импровизировать одновременно, как делали когда-то Нун с Джо Постоном, Армстронг с Хайнсом и другие корифеи раннего джаза? Но не только боперам не удалось полностью использовать все резервы своего направления. Из-за постоянного стремления к новизне это не было достигнуто и в других течениях джаза.

Важно понять, что лишь знание опыта прошлого поможет найти решение насущных проблем современного джаза. Наиболее известная композиция Джона Льюиса родилась как дань восхищения предшественнику Джанго Рейнхардту. Разнообразное наследие Чарли Мингуса, несомненно, обязано его знакомству со всем, что существовало в джазе до него. Творчество Орнетта Коулмена основано на блюзах.

Да, у джаза есть будущее. Но, как ни парадоксально, оно, очевидно, кроется в его прошлом. Сейчас джазу не мешало бы отдохнуть от экспе-

риментов. Необходимо время, чтобы собрать воедино все достижения, вернуться назад и заново осмыслить прошедшее. А материала для осмысления хватит на всех. Но даже если никто не последует этому совету, если джазу суждено безоглядно нестись к новым и новым формам — что ж, и этот путь окажется не бесплодным. Главное — остается музыка. И нет никаких сомнений, что и век спустя — и даже через век — творения Армстронга, Паркера, Рейнхардта, Эллингтона будут вызывать восторг в сердцах людей.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] Albertson C. Bessie. New York, 1972.
- [2] Allen W. C., Rust B. King Joe Oliver. London, 1958.
- [3] Allen W. F., Ware Ch. P., Garrison L. Slave Songs of the United States. New York, 1951.
- [4] Armstrong L. Satchmo: My Life in New Orleans. New York, 1955.
- [5] Bechet S. Treat It Gentle. New York, 1975.
- [6] Beier U. The Talking Drums of the Yoruba. — In: «Journal of the African Music Society», vol. 1, 1954.
- [7] Berendt J. The Jazz Book. New York, 1975.
- [8] Blesh R., Janis H. They All Played Ragtime. New York, 1971.
- [9] Brunn H. O. The Story of the Original Dixieland Jazz Band. Louisiana University Press, 1960.
- [10] Charters S. B. Jazz: New Orleans 1885—1963. New York, 1963.
- [11] Charters S. B. The Poetry of the Blues. New York, 1970.
- [12] Charters S. B., Kunstadt L. Jazz: A History of the New York scene. New York, 1962.
- [13] Chilton J. Who's Who of Jazz. Philadelphia, 1972.
- [14] Chilton J. Billie's Blues. New York, 1975.
- [15] Cole B. John Coltrane. New York, 1976.
- [16] Cole B. Miles Davis. New York, 1976.
- [17] Courlander H. Negro Folk Music, U.S.A. New York, 1963.
- [18] Dance S. The World of Duke Ellington. New York, 1970.
- [19] Delaunay Ch. Django Reinhardt. London, 1968.
- [20] Delaunay Ch., Panassié H. Le Jazz Hot. Paris, 1934.
- [21] Ellington, Duke. Musik Is My Mistress. New York, 1973.
- [22] Epstein D. J. The Folk Banjo: A Documentary History. — In: «Ethnomusicology», vol. XIV, Sept. 1975.
- [23] Ewen D. The Life and Death of Tin Pan Alley. New York, 1964.
- [24] Feather L. The New Encyclopedia of Jazz. London, 1961.
- [25] Feather L. From Satchmo to Miles. New York, 1972.
- [26] Feather L. The Pleasures of Jazz. New York, 1976.
- [27] Fenner T. P. Cabin and Plantation Songs. New York, 1873.
- [28] Finkelstein S. Jazz: A people's Music. New York, 1975.
- [29] Foster P., Stoddart T. Pops Foster. Berkeley, 1971.
- [30] Fox Ch. Fats Waller. New York, 1961.
- [31] Gammond P. Scott Joplin and the Ragtime Era. New York, 1975.
- [32] Gitler I. Jazz Masters of the Forties. New York, 1974.
- [33] Gleason R. J. Celebrating the Duke. New York, 1975.
- [34] Goldberg J. Jazz Masters of the Fifties. New York, 1965.
- [35] Gutman H. G. The Black Family in Slavery and Freedom.
- [36] Hadlock R. Jazz Masters of the Twenties. New York, 1974.
- [37] Handy W. C. Father of the Blues. New York, 1970.
- [38] Hare M. C. Six Creole Folk Songs. New York, 1921.



- [39] Harris R. *Jazz*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- [40] Hentoff N. *Jazz Is*. New York, 1976.
- [41] Hentoff N. *The Jazz Life*. 1975.
- [42] Hobson W. *American Jazz Music*. New York, 1939.
- [43] Holiday B., Dufty W. *Lady Sings the Blues*. New York, 1965.
- [44] James B. Bix Beiderbecke. New York, 1961.
- [45] James M. Dizzy Gillespie. New York, 1961.
- [46] James M. Miles Davis. New York, 1961.
- [47] Jewell D. *Duke: A Portrait of Duke Ellington*. New York, 1977.
- [48] Jones A. M. *Studies in African Music*. London, 1959.
- [49] Kmen H. A. *Music in New Orleans*. Louisiana University Press, 1966.
- [50] Krehbiel H. E. *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music*. New York, 1914.
- [51] Lambert G. E. *Duke Ellington*. New York, 1961.
- [52] Lomax A. *Mister Jelly Roll*. Berkeley, 1950.
- [53] Maultsby P. K. *Music of Northern Independent Black Churches During the Antebellum Period*. — In: «Ethnomusicology», vol. XIX, Sept. 1975.
- [54] McCarthy A. *The Dance Band Era*. London, 1971.
- [55] McCarthy A. *Louis Armstrong*. New York, 1961.
- [56] Meryman R. *Louis Armstrong — A Self-Portrait*. New York, 1971.
- [57] Metfessel M. *Phonophotography in Folk Music*. University of North Carolina Press, 1928.
- [58] Mezzrow M., Wolfe B. *Really the Blues*. New York, 1946.
- [59] Mingus Ch. *Beneath the Underdog*. Ed. by N. King. New York, 1971.
- [60] Murray A. *Stomping the Blues*. New York, 1976.
- [61] Nanry Ch. (ed.). *American Music: From Storyville to Woodstock*. New Brunswick, 1972.
- [62] Newton F. *The Jazz Scene*. New York, 1975.
- [63] Nketia J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York, 1974.
- [64] Oliver P. *Bessie Smith*. New York, 1961.
- [65] Oliver P. *The Meaning of the Blues*. New York, 1963.
- [66] Panassié H. *The Real Jazz*. New York, 1942.
- [67] Parrish L. *Slave Songs of the Georgia Sea Islands*. New York, 1942.
- [68] Ramsey F. (Jr.), Smith Ch. E. (eds.). *Jazzmen*. New York, 1939.
- [69] Reisner R. G. *Bird: The Legend of Charlie Parker*. New York, 1973.
- [70] Rivelli P., Levin R. *Black Giants*. New York, 1970.
- [71] Roach H. *Black American Music*. Boston, 1973.
- [72] Roberts J. S. *Black Music of Two Worlds*. New York, 1972.
- [73] Rublow sky J. *Black Music in America*. New York, 1971.
- [74] Russell R. *Bird Lives!* New York, 1973.
- [75] Rust B. *Jazz Records 1897—1942*. Storyville, 1970.
- [76] Russell R. *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*. Berkeley, 1971.
- [77] Sargeant W. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York, 1975.
- [78] Schuller G. *Early Jazz*. New York, 1968.
- [79] Shapiro N., Hentoff N. *The Jazz Makers*. New York, 1957.
- [80] Shaw A. *52nd Street*. New York, 1971.
- [81] Simpkins C. O. *Coltrane*. New York, 1975.
- [82] Smith J., Guttridge L. *Jack Teagarden: The Story of a Jazz Maverick*. London, 1960.
- [83] Southern E. *The Music of Black Americans*. New York, 1971.
- [84] Spellman A. B. *Black Music: Four Lives*. New York, 1970.
- [85] Stearns M. W. *The Story of Jazz*. New York, 1956.
- [86] Stewart R. *Jazz Masters of the Thirties*. New York, 1972.
- [87] Stewart-Baxter D. *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*. New York, 1970.
- [88] Sudhalter R. M., Evans Ph. R., Dean-Myatt W. Bix, *Man & Legend*. New Rochelle, 1974.
- [89] Thomas J. C. *Chasin' the Trane*. New York, 1975.
- [90] Toll R. C. *Blacking Up*. New York, 1974.
- [91] Ulanov B. *Duke Ellington*. New York, 1946.
- [92] Vance J. *Fats Waller: His Life and Times*. Chicago, 1977.
- [93] Waterman R. A. *African Influence on the Music of the Americas*. — In: «Acculturation in the Americas», Chicago, 1952.
- [94] Wells D., Dance S. *The Night People*. Boston, 1971.

- [95] Williams M. *Jazz Masters in Transition, 1957—1969*. New York, 1970.
- [96] Williams M. *The Jazz Tradition*. New York, 1970.
- [97] Williams M. *Jelly Roll Morton*. New York, 1963.
- [98] Williams M. (ed.). *Jazz Panorama*. London, 1965.
- [99] Williams-Jones P. *Afro-American Gospel Music: A Crystallization of the Black Aesthetic*. — In: «Ethnomusicology», vol. XIX, Sept. 1975.
- [100] Wilmer V. *Jazz People*. Indianapolis, 1970.
- [101] Work J. W. *American Negro Songs*. New York, 1940.

## СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

**Авангардный джаз** / *Avantgarde jazz* (от франц. *avant-garde* передовой отряд) — Условное название группы стилей и направлений *современного джаза*, ориентирующихся на модернизацию музыкального языка, на освоение новых, нетрадиционных выразительных средств и технических приемов (в области атональности, модальной импровизации и композиции, сонористики, электронного синтеза звука и т. д.). К авангардному джазу принято относить *фри-джаз*, «*третье течение*», *электронный джаз*, некоторые экспериментальные формы *хард-бопа*, *кул-джаза*, *джаз-рока* и др.

**Аранжировка** / *Arrangement* (англ. *arrange* располагать, устраивать, приводить в порядок) — Музыкальное изложение, рассчитанное на определенный состав исполнителей и зафиксированное в нотной записи. В джазе аранжировка является способом закрепления общего замысла ансамблевой или оркестровой интерпретации и главным носителем стилевых качеств, вследствие чего она приобретает не менее важное значение, чем композиция в академической музыке.

**Арханческий (ранний) блюз** / *Archaic (early) blues* — Наиболее старый, традиционный тип *блюза*, сложившийся, как предполагается, в первой половине прошлого века на Юге США и обнаруживающий тесную связь с африканскими истоками, а также с другими традиционными жанрами народной музыки американских негров (например, *юрк-сонгом*, *холлером*, *балладой* и *спиричуэллом*).

**Арханческий (ранний) джаз** / *Archaic (early) jazz* — Обозначение наиболее старых, традиционных типов джаза, бытовавших с середины прошлого столетия в ряде южных штатов США. Арханческий джаз был представлен, в частности, музыкой негритянских и креольских *марширующих оркестров* XIX в. Период арханческого джаза предшествовал возникновению *новоорлеанского (классического) стиля*.

**Атака звука** / *Attack* — Одна из важных динамических характеристик звукоизвлечения в джазе, связанная с начальным моментом взятия звука в игре на каком-либо музыкальном инструменте или в пении. Может быть резко акцентированной, агрессивной или смягченной. Качественно атака звука в значительной мере определяется джазовый *саунд*.

**Африканское «ручное фортепиано»** / *African hand piano* — Широко распространенный в Африке (на западном побережье и в южной части континента) щипково-язычковый музыкальный инструмент, родственные ксилофону, с длинной резонансной корпуса от 10 см до метра и с одним или несколькими рядами расположенных на нем язычков разной величины из дерева или металла, соответствующих звукам различной высоты. Имеет множество местных названий — санза, мбира, мбила, калимба, ндимба, нданди, ижари, мганга, ликембе, селимба и др. Во времена европейской колонизации Америки санза была завезена неграми-рабами на Кубу, где бытует до сих пор.

**База** / *Base* (англ. нижняя часть, основание, опора) — Ансамбль или часть ансамбля, выполняющие функцию сопровождения солистов.

**Баллада** / *Ballad* (от лат. *ballo* танцую) — Встречающийся у многих народов песенный жанр, ведущий происхождение от старинных хороводных песен-танцев. Типичные черты баллады — сочетание эпической повествовательности и лиризма, строфическая форма, медленный или умеренный темп, сквозное развертывание сюжета и музыкального материала. В народной музыке американских негров сложился самобытный тип баллады, имеющий некоторую общность с *блюзом* и сохранивший связь с африканскими традициями. В джазе получил распространение лирический балладный стиль инструментальной игры и пения.

**Банджо** / *Banjo* (*Bonjo*) — Струнный щипковый музыкальный инструмент африканского происхождения, родственные мандолине и гитаре. Чрезвычайно широко распространен в практике народного музицирования американских негров и как сольный, и как аккомпанирующий инструмент. Самобытные жанры негритянской народной музыки для банджо способствовали возникновению *регтайма* и ранних форм джаза.

**Барбершоп-гармония («парикмахерская гармония»)/ Barbershop harmony** (англ. barbershop парикмахерская) — Тип гармонического сопровождения мелодии, основанный на параллельном хроматическом движении голосов при соединении аккордов (главным образом септаккордов). Данная техника голосоведения соответствует аппликатуре *банджо*, в практике игры на котором, по-видимому, и сформировался этот своеобразный гармонический стиль. Предполагается также, что его происхождение связано с существованием в старой Америке традиции полуфольклорного самодетельного музицирования небольшими ансамблями, игравших в парикмахерских, которые в те времена являлись излюбленными местами отдыха и развлечения горожан (при таких парикмахерских обычно имелся бар, а также помещение для пения и танцев). Барбершоп-ансамбли оказали влияние на развитие американского менестрельного театра (см. *минстрел-шоу*) и *регтайма*.

**Баррел-хаус-стиль / Barrel house style, Barrel house piano** (англ. barrel house трактир, пивная) — Возникший во второй половине прошлого столетия и получивший распространение к началу XX в. архаический стиль негритянского фортепианного джаза. Музыка в стиле баррел-хаус исполнялась на фортепиано в остро синкопированной, ударной манере, без педалей, с четким разделением функций правой и левой рук пианиста (в партии правой руки — свободная синкопированная мелодия, в партии левой руки — аккомпанемент типа «бас — аккорд» со строго выдержанной метрической пульсацией). Баррел-хаус-стиль практиковался и в небольших ансамблях, в состав которых кроме фортепиано могли входить *банджо*, гитара, мандолина, губная гармоника, бас и ударные, а также примитивные фольклорные инструменты (казу, *джаг*, «поющая пила», *уошбоэрд*, гребешок с папиросной бумагой и т. п.).

**Баунс / Bounce** (англ. прыжок, скачок) — 1. Разновидность *свинга*, упругое ритмическое движение в умеренном темпе с акцентами на основных долях такта. Противоположность *джампу* с его упрощенным, мало освингованным *битом* и очень быстрым темпом. 2. Модный североамериканский танец в умеренном темпе на 4/4, имеющий сходство с медленным *фокстротом*.

**Бегин / Beguine** — Танец латиноамериканского происхождения (предположительно с острова Мартиника), в четырехдольном размере, в умеренном темпе. Обладает некоторыми чертами сходства с танго и румбой. Получил международное распространение в 30-е гг. XX в. Мелодия «Begin the Beguin» из мюзикла К. Портера «Jubilee» (1935) является одной из популярных джазовых тем.

**Бибоп** — см. *Боп*.

**Биг-бэнд (большой оркестр)/ Big band** — Характерная разновидность джазового оркестра, отличающаяся определенным составом инструментов (при ведущей роли духовых), специфическим разделением инструментальных групп (*секций*), своеобразной техникой ансамблевой игры (сочетание *аранжированных* разделов с *импровизациями* солистов, применение особых типов оркестрового сопровождения — *бэкграунда*, а также особых типов метроритмической пульсации, смешения тембров и др.). Численность музыкантов в биг-бэнде — 10—20 человек. Типичный состав: 4 трубы, 4 тромбона, 5 саксофонов и *ритм-группа* (фортепиано, гитара, бас, ударные); возможны некоторые другие его варианты. Предполагается наличие *секции саксофонов (ридс)*, *секции медных духовых (брасс)* и *ритм-секции*; к ним может добавляться *секция деревянных духовых (вудс)*, а также струнная группа. Развитие биг-бэнда началось в 20-е гг., а в начале 30-х гг. на его основе сложился *свинг* — один из основополагающих стилей оркестрового джаза.

**Бит / Beat** (англ. удар) — В широком смысле — метроритмическая пульсация в музыке. В джазе тип бита (*граунд-бит, офф-бит, он-бит, ту-бит, фоур-бит* и др.) определяется трактовкой метрической структуры такта, соотношением долевых и ритмических акцентов, степенью их совпадения или несовпадения. Как правило, регулярному, строго организованному биту противопоставляется более свободная и гибкая ритмика. Постоянно возникающие микросмещения ритмических акцентов относительно долей такта усиливают впечатление импульсивности, внутренней конфликтности и напряженности музыкального движения.

**Блок-аккорды / Block chords** — Джазовая техника фортепианной игры, основанная на параллельном моноритмическом аккордовом движении в партии обеих рук пианиста. Другое известное ее название — «техника связанных рук». Впервые разработана в начале 40-х гг. Впоследствии данный тип аккордовой фактуры нашел применение в исполнительской практике малых ансамблей (*комбо*) и *биг-бэндов*.

**Блюз** / Blues (*предпол. от амер. идиомы to feel blue* быть печальным или *от англ. blue devils* меланхолия, хандра; blue означает также голубой). — Традиционный жанр афроамериканской музыки, являющийся одним из высших достижений негритянской музыкальной культуры. Тесно связан с африканскими истоками, представлен множеством жанровых разновидностей в народной музыке негров Южной, Центральной и Северной Америки. По мнению исследователей, блюз развился из целого ряда негритянских фольклорных вокальных жанров, среди которых важнейшими являются *уорк-сонг*, *холлер*, негритянская *баллада* и *спиричуэл*. Яркий и неповторимый облик блюза проявляется в характерных особенностях его интонационного строя, лада, мелодики, гармонии, формы. Блюзовая традиция представлена практически во всех основных джазовых стилях; к ней обращались в своем творчестве ведущие академические композиторы XX в. (в том числе Равель, Мийо, Гершвин, Копленд, Онеггер, Мартину и др.); под ее влиянием возникли многие формы и жанры современной популярной и танцевальной музыки.

**Блюзовая форма** / Blues form — Характерный тип строения блюзовой строфы. Чаще всего под блюзовой формой подразумевается классическая двенадцатитактовая *вопросо-ответная* структура ААВ с повторенным «вопросом» А и однократным «ответом» В, основанная на принципе «перемены в третий раз». Данной структуре соответствует определенная функционально-гармоническая модель (*квадрат*) с типичной для блюза каденцией D-S-T, не имеющей аналогов в европейской музыке. Устойчивость многократно повторяемого «блюзового квадрата» служит организующим фактором мелодической *импровизации*. Специфика блюзовой формы может проявляться и в рамках тематических структур иного масштаба (8, 10, 16, 20, 24, 32 такта).

**«Блюзовые тоны»** / Blue notes — Зоны лабильного (неустойчивого) интонирования отдельных ступеней лада, не совпадающие с принятым в европейской практике делением октавы на тоны и полутоны. Типичны как для джаза, так и для всей негритянской музыки в целом. В семиступенном звукоряде (гептатонике) чаще всего располагаются на III и VII ступенях («блюзовая терция» и «блюзовая септима»), условно нотируемых как пониженные III и VII ступени мажора. Неадекватность восприятия «блюзовых тонов» европейцами привела к появлению ошибочного представления о негритянском блюзе как о музыке печальной, грустной (с точки зрения европейских норм понижение III и VII ступеней мажорного лада создает своего рода «оминоренный» мажор).

**«Блюзовый звукоряд»** / Blue scale — Условное понятие, в котором отразилось европейское представление о звукорядной основе негритянской музыки (в первую очередь, *блюза*), ограниченное рамками равномерно-темперированного строя и связанной с ним системы нотации. В соответствии с этим представлением «блюзовый звукоряд» рассматривается как семиступенный натуральный мажор с дополнительными «блюзовыми тонами» — пониженными III и VII ступенями. В действительности эти «ступени» входят в состав особых зон интонирования, имеющих иной звуковысотный объем, чем аналогичные ступени европейской гаммы.

**Большой оркестр** — См. *Биг-бэнд*.

**Бонги** / Bongos — Латиноамериканская разновидность малых барабанов (предположительно индейского происхождения). Обычно используется пар из двух бонгов разной величины, соединенных друг с другом деревянной колодкой. В эстрадно-танцевальной музыке бонги получили широкое распространение после второй мировой войны. В джазе применяются эпизодически.

**Боп** / Боп — Джазовый стиль, сложившийся к началу 40-х гг. Известен также под названиями «бибоп», «бибап», «рибап», «минтонс-стиль». Почти все эти названия (кроме последнего) имеют звукоподражательное происхождение и связаны с практикой *скэт-вокала*. Термин «минтонс-стиль» происходит от названия гарлемского клуба «Minton's Playhouse», где выступали первые музыканты боба, его основоположники. Боп пришел на смену *свингу*, возникнув как новое, экспериментальное направление негритянского джаза малых ансамблей (*комбо*). Важнейшие тенденции, характеризующие боп, — модернизация старого *хот-джаза*, культ свободной сольной *импровизации*, новаторство в области мелодики, ритмики, гармонии, формы и других выразительных средств. Боп считается первым значительным стилем *современного джаза*.

**Бопер** / Бопер — Музыкант, играющий в стиле *боп*.

**Брасс-бэнд** / Brass band (*англ.* brass — медь, латунь; band — оркестр) — Одно из названий негритянского духового оркестра, относящееся к периоду *архаического джаза*. Изредка встречается в *классическом джазе* и в наименованиях современных ансамблей *диксленд-джаза*. См. также *Марширующий оркестр*.

**Брейк** / Break (*англ.* прорыв, перерыв, перемена) — Короткая сольная импровизационная вставка, прерывающая звучание ансамбля. Может выполнять роль каденционного «ответа» (см. *вопросо-ответный принцип*), завершающего какой-либо раздел джазовой пьесы, или вступления к аккомпанированному импровизационному *хорусу* солиста.

**Брекадаун (брейкдаун)** / Breakdown (*англ.* break-down развал, неразбериха, ералаш) — Быстрый темпераментный негритянский народный танец. В середине XIX в. получил широкую известность благодаря менестрельному театру (см. *минстрел-шоу*). Использовался здесь в завершающих представлении массовых танцевальных сценах, построенных на свободной коллективной импровизации всех участников. Этим термином обозначался также родственный *буги-вуги* фортепианный стиль, популярный в Чикаго в первые два десятилетия нашего века.

**Бридж** / Bridge (*англ.* мост, переход) — Промежуточный раздел в структуре джазовой темы, предшествующий заключительному репризному разделу (например, третий восьмитакт В в стандартной тридцатидвухтактовой строфе ААВА). Содержит элементы тематического развития или контраста, которые служат дополнительными стимулами для *импровизации*. Другие названия бриджа — рилис (*англ.* release — освобождение) и ченнел (*англ.* channel — путь, источник).

**Буги-вуги** / Boogie woogie (*звукоподраж.*) — Фортепианный блюзовый стиль, одна из наиболее ранних разновидностей негритянского инструментального *блюза* (наряду с архаическим гитарным блюзом, *баррел-хаус-блюзом* и др.). Предположительно является результатом перенесения в практику фортепианного музицирования североамериканских негров техники игры на *банджо* и гитаре, использовавшейся при сопровождении блюзового пения. Стиль буги-вуги возник в США во второй половине XIX в. Широкое распространение получил в первые десятилетия нашего столетия благодаря т. н. *хаус-рент-парти*. Классические его образцы относятся к 20-м гг. В период *свинга* буги-вуги вошел в репертуар *биг-бэндов*. Характерные черты фортепианного буги-вуги — опора на блюзовую традицию, преобладание метроритмики и фразировки типа *офф-бит*, насыщенность *брейками* и *риффами*, импровизационность, техническая виртуозность, специфический тип аккомпанемента (*walking bass* — «блуждающий бас») и ритмики в партии левой руки пианиста (*шафл-ритм*). Некоторые особенности джазового буги-вуги (двенадцатитактовый блюзовый *квадрат*, моторная ритмика, быстрый темп, остиная повторность басовых фигурации) стали атрибутами созданного в 30-е гг. коммерческой индустрией развлечений модного эксцентричного танца с тем же названием, популярного в Европе с 1945 г.

**Бэкграунд** / Background (*англ.* фон, задний план) — Термин, обозначающий сопровождение ведущего мелодического голоса или партии солиста. Различаются следующие типы бэкграунда: 1) аккордовый (фоном служит последовательность аккордов, соответствующая гармоническому *квадрату* темы); 2) мелодический (ведущему голосу противопоставляются контрапунктирующие мелодические голоса сопровождения); 3) риффовый (основанный на технике *риффов* — остиаточно повторяемых мелодических моделей); 4) басовый (роль сопровождения выполняет линия баса, являющаяся функционально-гармонической опорой мелодии); 5) ритмический (в виде четко организованной ритмической пульсации с акцентами на основных долях такта); 6) смешанные (сочетающие признаки вышеназванных типов).

«Век джаза» — См. «Джазовая эра».

**Вест-коуст-джаз (джаз Западного побережья)** / West Coast Jazz — Стилевое направление в *современном джазе*, сформировавшееся в ряде городов Калифорнии в 50-е гг. (первые образцы относятся к 1949 г.). Вест-коуст-джаз возник прежде всего под влиянием стилей *прогрессив* и *боп*, но в нем обнаруживаются также и другие стилевые связи — с *симфоджазом*, *свингом*, *кул-джазом* и с европейской академической музыкой. Для него характерны эмоциональная сдержанность, строгость формы и голосоведения, склонность к использованию линейно-контрапунктической техники, пристрастие к умеренным темпам и закругленной кантиленной мелодике (в духе *баллад* и *эвергринов*), мягкость звуковзвращения (в этом смысле вест-коуст-джаз ближе *кул*, а не *хот-джазу*), изысканность гармонических и тембровых средств, сочетание диатонической ладотональной основы с

«расцветивающими» ее хроматизмами и разнообразными модуляционными приемами, «расслабленный» характер свинговой пульсации наряду со спокойной, ровной ритмикой, тенденция к законченной, симметричной фразировке. На связь вест-коуст-джаза с *традиционным джазом* указывает применение музыкантами этого стиля одновременной групповой *импровизации*. В сфере камерно-ансамблевого музицирования для вест-коуст-джаза типично заимствование приемов исполнительской техники больших оркестров (вплоть до превращения всего ансамбля в единую инструментальную группу, подобную *секции биг-бэнда*). В оркестровой же практике вест-коуст-джаза наблюдается противоположная тенденция — к камерной манере игры, индивидуализации тембров, усилению роли сольной импровизации. Примечательно также включение в инструментарий таких редко употреблявшихся прежде в джазовых ансамблях инструментов, как гобой, английский рожок, флюгельгорн, бас-кларнет, бас-труба, бас-тромбон, валторна, арфа, смычковые струнные; обычным является сочетание низких деревянных духовых с саксофонами. Стиль вест-коуст-джаза в значительной мере способствовал развитию европеизированного *концертного джаза*.

**Водевиль** / Vaudeville — В современном смысле — род бытовой комедии с музыкальными номерами, куплетами, танцами, пантомимами и трюковыми сценами. В США получил широкое распространение т. н. американский водевиль (и как его разновидность — негритянский водевиль), специфика которого связана с национально-характерными чертами фабулы и музыки, с обращением к местному фольклорному и бытовому материалу, а также с влияниями менестрельного театра (см. *минстрел-шоу*).

**«Возрождение диксиленда и новоорлеанского джаза»** — См. *Ривайвл*.

**Вопросо-ответный (респонсорный) принцип** / Responsorial principle (responsory, responsorium) (*от* *лат.* *respondeo* отвечать) — Один из универсальных, основополагающих принципов музыкального формообразования, предусматривающий такой тип связи элементов формы (построений, разделов, частей; мотивов, фраз, предложений и др.), при котором эти элементы образуют взаимодополняющие пары. Наличие музыкального построения, выполняющего функцию «вопроса» (и поэтому обладающего такими свойствами, как неустойчивость, незавершенность, разомкнутость), является фактором, обуславливающим возникновение «ответного» построения (более устойчивого и законченного, восстанавливающего нарушенное ранее динамическое равновесие). Вопросо-ответный принцип находит применение во многих европейских музыкальных формах (имитационных, репризных, рефренных; основанных на концентрической планировке, зеркальной симметрии, периодическом повторе и т. п.). Простейшим способом реализации данного принципа в исполнительской практике является т. н. антифон (*лат.* *antiphonos* — противозвучание) — чередование двух групп ансамбля, переключки между солистами, между солистом и ансамблем. Респонсорная техника в афроамериканской музыке (*юрк-сонг, холлер, спиричуэл, блюз*) и джазе представлена необычайно многообразием средств и приемов — от самых простых (переключки) до самых сложных (в области логики *импровизации* и композиции, гармонии и мелодики, в распределении функции между отдельными исполнителями и инструментальными группами).

**Восточного побережья, джаз** — См. *Ист-коуст-джаз*.

**Гарлемский джаз** / Harlem jazz — Общее наименование ряда стилевых направлений негритянского джаза 20-х и 30-х гг., возникновение которых связано с музыкальной жизнью нью-йоркского Гарлема. Здесь получила развитие самобытная манера исполнения *блюза* (гарлемский блюз), сформировалась своя школа фортепианного джаза (гарлемский *страйд-стиль*), а также сложилась особая разновидность камерного и оркестрового *свинга* (гарлемский *джамп*). В 20-е гг. в Гарлеме достиг своего расцвета негритянский *водевиль*. К этому же времени относится начало плодотворной концертной и композиторской деятельности Дюка Эллингтона, выступавшего со своим оркестром во многих гарлемских клубах и создавшего здесь целый ряд оригинальных стилевых концепций (*джангл-стиль, концертный стиль, лирический «стиль настроения»*). Под влиянием традиций гарлемского джаза в 40-е гг. развился стиль *бибоп* (см. *боп*).

**Гемiola** / Nemiola (hemiole) (*лат.* полуторный) — Тип ритмической группировки, при которой образуются группы длительностей, не обладающие по своей общей протяженности с долевыми циклами основного метра (например, 3 двухдольные группы в 2-х трехдольных тактах и т. п.). Возникающее при этом несоответствие метрических и ритмических акцентов создает впечатление временной перемены метра, нарушает его устойчивость и тем самым динамизирует музыкальное изложение. Данный принцип весьма характерен для африканской ритмики, из которой он был перенесен в афроамериканскую музыку и джаз (см. также *паттерн, столп*).

**«Говорящие барабаны»** / Talking drums — Особый вид африканских барабанов, предназначенных для передачи сообщений на значительные расстояния (до 10—15 км). Устройство «говорящих барабанов» позволяет извлекать на них звуки с широким диапазоном звуковысотных и тембровых оттенков. Благодаря этому исполнитель может, пользуясь системой специальных звуковых сигналов, кодировать и передавать самую разнообразную информацию. Варьирование высоты и тембра звучания барабана достигается, как правило, за счет разной силы натяжения мембраны по всей ее площади между центром и краями. Некоторые приемы игры на «говорящих барабанах» нашли применение в джазовой практике исполнения на ударных инструментах.

**Госпел-сонг** / Gospel song (англ. Gospel — евангелие; song — песня) — Жанр негритянской религиозной песни на евангелическую тематику, получивший распространение в США в 1930-е гг. В отличие от других духовных негритянских жанров фольклорного происхождения (таких, как *спиричуэл*, *джюбили* и др.) текст и музыка госпел-сонгов создавались преимущественно профессиональными авторами. От хорового *спиричуэла* госпел-сонг отличается также тем, что он чаще всего предназначен для сольного исполнения и гораздо теснее связан с блюзовой традицией, в большей степени насыщенный импровизационностью, может иметь развитое инструментальное сопровождение (тогда как спиричуэл обычно исполняется а capella).

**Граул** / Growl (англ. рычание) — Хриплое, «рычащее» звучание. Инструментально-тембровый эффект, перенесенный в джаз из фольклорной практики негритянского пения (см. *шаут*, *дёрти-тон*). Чаще всего используется в игре на медных духовых инструментах в нижнем регистре с применением сурдин (особенно на тромбоне), но может достигаться и в исполнении на других инструментах (кларнете, саксофоне и т.д.). Разнообразные граул-эффекты характерны для т. н. *джангл-стиля*.

**Граунд-бит** / Ground beat (англ. основной удар, пульс) — Устойчивая регулярная пульсация в джазе, совпадающая с метрической структурой такта. Как правило, поручается *ритм-группе* джазового ансамбля; является организующим началом в ансамблевом исполнении. Вместе с тем граунд-бит служит основой для создания разнообразных метроритмических конфликтов в джазовой музыке путем сочетания его с более индивидуализированными и ритмически свободными контрголосами или посредством вводимых в него едва заметных смещений ритмических акцентов относительно метрических долей (см. *офф-бит*).

**Даун-бит** / Down beat (англ. down вниз; beat удар, пульс) — Тип джазовой фразировки, при которой внутри свободно артикулируемых ритмических групп сохраняются опорные акценты на основных долях такта. Данный метод позволяет осуществлять одновременное сочетание *граунд-бита* (в скрытом виде) и *офф-бита* в партии одного инструмента.

**Дёрти-тон** / Dirty tone (англ. dirty нечистый) — Специфический тип интонации в afroамериканской музыке и джазе, отличающийся крайней звуковысотной неустойчивостью (лабильностью), широкой и частой вибрацией, предельной динамичностью и напряженностью, ярко выраженным экзатическим характером. По своему происхождению связан с негритянскими религиозными культурами. Является неотъемлемым компонентом *шаут*-пения. Особенно часто применяется в *хот-джазе* (как в вокальном, так и в инструментальном) — нередко в сочетании с другими родственными ему выразительными средствами (*офф-питч*, «блюзовые тоны», граул-эффекты, *скэт* и т. п.).

**Джуг** / Jug (англ. кувшин, сосуд) — Архаический негритянский музыкальный инструмент западноафриканского происхождения. Представляет собой сосуд с узким горлышком, используемый в фольклорных ансамблях в ритмической функции или как резонатор для усиления звучания голоса. Чаще всего применяется в роли басового инструмента. Наиболее широкое распространение получил в Южной и Центральной Америке, особенно в Вест-Индии. У североамериканских негров нередко употребляется для сопровождения блюзового пения и танцев.

**«Джаз в филармонии»** / Jazz at the Philharmonic (сокр. **JAТP**) — Джазовая концертная организация, созданная в 1942 г. в Лос-Анджелесе импресарио Норманом Гранцем. Одна из главных задач ее деятельности — предоставлять ведущим музыкантам джаза возможность регулярных выступлений в филармонических концертных залах, а также устраивать гастроли джазовых коллективов и солистов в США и за рубежом. В настоящее время понятие «джаз в филармонии», или «филармонический джаз» применяется и в более широком смысле — по отношению ко всей современной *концертной джазовой музыке*.



**«Джазовая эра» («Век джаза»)/ Jazz Age** — Условное название периода в истории джаза, датируемого приблизительно 1917—1929 гг. (с конца первой мировой войны до экономического кризиса в США). «Веком джаза» назвал данный период американский писатель Фрэнсис Скотт Фитцджеральд в кн. **«Tales of the Jazz Age»** (1922). С этим временем связано сенсационное «открытие» джаза, приведшее к его бурному расцвету и повсеместному распространению. Хронологически указанный период совпадает с периодом *классического джаза* и началом перехода от него к *«свинговой эре»*.

**Джаз-рок / Jazz rock** — Стилевое направление, возникшее на основе синтеза джаза и *рок-музыки*. Вершины своего развития джаз-рок достиг к концу 60-х гг. (первые эксперименты, предпринятые по инициативе музыкантов *фри-джаза*, относятся к концу 50-х гг.).

**Джайв / Jive** (*амер. сленг*. болтовня, жаргон) — Термин имеет ряд значений: 1) то же, что и джаз; 2) символический язык *блюза*, позволяющий обыгрывать в тексте разного рода «запретные» темы — например, связанные с сексом, алкоголизмом, наркоманией, преступностью и т. п.; 3) в период *свинга* название музыки, исполняемой *биг-бэндом* в манере гарлемского *джампа*, а также наименование связанных с этим стилем популярных танцев; 4) жаргон джазовых музыкантов и любителей джаза.

**Джамп / Jump** (*англ.* скачок, прыжок) — Разновидность негритянского *свинга*, созданная в 20—30-е гг. музыкантами гарлемской школы джаза (см. *гарлемский джаз*). Отличается повышенной экзальтированностью исполнительской манеры, сильной и резкой *атакой звука*, обилием изломов и скачков в мелодике, большим динамическим напором и устремленностью (см. *драйв*), жесткой, равномерной ритмикой с тяжелыми акцентами на основных метрических долях (см., *бит*, *граунд-бит*). Джамп тесно связан с традициями *блюза* и негритянского *хот-джаза*.

**Джангл-стиль («стиль джунглей»)/ Jungle style** — Стилевое направление в джазе, возникшее во второй половине 20-х гг. Одним из основоположников и ведущих представителей этого стиля является Дюк Эллингтон. Характерные черты джангл-стиля: экзотические комбинации тембров, обилие остро диссонирующих звучаний и кластеров, разнообразие сурдинные эффекты, *граул*-манера в игре на духовых инструментах, *дёртитоны*, глissандо, *шаут-приемы*, подражание голосам диких животных и человека. Стилизация экзотики и варваризмы нередко сочетаются здесь с утонченным оркестровым колоритом, традиции *блюза* и *хот-джаза* — с экспериментами в области гармонии, тональности, формы и инструментовки. Многие выразительные средства джангл-стиля нашли применение в *современном джазе*.

**Джем-сешн / Jam session** (*англ.* случайная встреча) — Традиционные творческие встречи джазовых музыкантов, собирающихся в свободное время (чаще всего ночью) для свободного совместного музицирования, обмена идеями или соревнования друг с другом в исполнительском мастерстве и в искусстве *импровизации*. Состав ансамблей, выступающих на джем-сешн, как правило, не определен заранее и может изменяться непосредственно в процессе исполнения. Случайный характер носит и программа таких «концертов», что исключает возможность предварительной подготовки музыкантов, репетиций, использования аранжировок. Традиция джем-сешн существовала еще в начале XX в. у музыкантов *новоорлеанского джаза* и сохраняется до нашего времени. Джем-сешн сыграли важную роль в разработке и развитии многих джазовых стилей.

**Джубили / Jubilee** (*англ.* празднество, ликование) — Архаическая негритянская религиозная песня-славление. Основой джубили является каноническая хоральная мелодия, многократно повторяемая с незначительными изменениями и новыми импровизационными подголосками (принцип строфического варьирования). В процессе исполнения джубили обычно происходит постепенный переход от строгого и спокойного изложения мелодии европейского церковного гимна к более свободному и динамичному — с использованием африканизированной *респонсорной* техники, *импровизации*, *«блюзовых тонов»*, танцевальных ритмов — вплоть до экстатического *шаут*-пения.

**Диксиленд / Dixieland** (*англ.* страна Дикси) — Одна из основных стилевых разновидностей *традиционного джаза* (наряду с *новоорлеанским стилем*). Термин имеет фольклорное происхождение («страна Дикси» — символическое название южных штатов США); введен в обиход белыми музыкантами — создателями диксиленда, чтобы подчеркнуть его отличие от негритянского джаза и избежать употребления самого слова «джаз», отношение к которому в течение довольно длительного времени было весьма пренебрежительным. Наиболее ранние образцы диксиленда относятся к концу XIX в., окончательно этот стиль

сложился в 1910-е гг. Вначале деятельность белых музыкантов ограничивалась слепым подражанием новоорлеанскому стилю и была малопродуктивной. Т. н. второе поколение музыкантов диксиленда (начало 20-х гг.) освоило основные выразительные средства негритянского джаза (*импровизацию, офф-бит, «блюзовый звукоряд», хот-тон* и др.), вступив на путь постепенного преодоления расовых барьеров. В результате различия между диксиленд-джазом и новоорлеанским стилем стали сглаживаться, что в значительной мере способствовало возникновению и развитию новых, смешанных стилевых форм джазовой музыки. На раннем этапе диксиленд развивался главным образом под влиянием менестрельных традиций, музыки архаических марширующих духовых капелл (см. *марширующий оркестр*) и особенно *регтайма*. Окончательная переориентация его на *классический негритянский джаз* произошла ок. 1916 г. Многие характерные признаки диксиленда сохранились в пришедшем ему на смену в 20-е гг. *чикагском стиле*.

**Драйв** / Drive (*англ.* движение, преследование, гонка, спешка) — Энергичная манера исполнения в джазе, при которой достигается эффект нарастающего ускорения темпа, активной устремленности движения. Драйв предполагает использование целого комплекса выразительных средств и приемов, например, таких, как постоянное опережение долей метрической пульсации (см. *офф-бит*), переход от рассредоточенного размещения долевых акцентов (на 1-ю и 3-ю доли или на 2-ю и 4-ю) к акцентировке каждой доли, от более крупных ритмических длительностей к более мелким, динамичная *атака звука, свинг, стопп, риффы* и т. д.

**Западного побережья, джаз** — См. *Вест-коуст-джаз*.

**«Звуковой идеал»** / Ideal sound — Термин, применяемый в западном музыкознании (ср. *нем.* Klangideal, *фр.* sonorité ideale, *ит.* suono ideale) для выражения эстетического представления о качестве и красоте музыкального звука, то есть о тех необходимых его свойствах, которые обусловлены нормами художественного восприятия и мышления, присущими той или иной исторической эпохе, национальной культуре, стилю. «Звуковой идеал» имеет громкостные, временные, тембровые и звуковысотные характеристики; он тесно связан с критериями правильного, художественно полноценного звукоизвлечения и звуковедения, с выразительными возможностями музыкальных инструментов и голоса, с традициями исполнительского искусства. В музыке разных эпох и народов он обнаруживает черты индивидуального своеобразия и самобытности. Различны «звуковые идеалы» музыкальных культур средневековья и классицизма, академической музыки и фольклора. «Звуковой идеал» джаза (т. н. джазовый *саунд*) обладает своими специфическими особенностями и является одной из важнейших категорий джазовой стилистики.

**Импровизация** / Improvisation (*от лат.* improvisus непредвиденный, неожиданный, внезапный) — Метод творчества (в музыке и некоторых других видах искусства), предполагающий создание произведения в процессе свободного фантазирования, экспромтом. В музыкальной импровизации нет разделения функций композитора (сочинение музыки) и исполнителя (интерпретация); они образуют органическое единство и осуществляются музыкантом-импровизатором одновременно. В джазе (в отличие от академического музыкального искусства) импровизация имеет основополагающее значение, хотя использование ее в отдельных случаях не считается обязательным. Типы и средства импровизационной техники в джазе чрезвычайно многообразны, что обусловлено особенностями различных джазовых стилей, индивидуальной исполнительской манерой музыкантов, спецификой характерных для джаза музыкальных форм и жанров. Широкое применение здесь находят такие разновидности импровизации, как вокальная и инструментальная, сольная и ансамблевая, тональная и атональная, свободная и ограниченная (основывающаяся на заданных схемах, моделях, стандартах, частично или полностью распланированная, сочетающаяся с элементами композиции и *аранжировки*, даже целиком зафиксированная в нотной записи). Это может быть короткий *брейк* или развернутый мелодический *хорус*, импровизация на определенную тему, на гармонический *квадрат* или даже на законченную пьесу с развитой формой, импровизация на импровизацию, модальная или алеаторическая импровизация, коллективная игра в линейно-контрапунктической, гетерофонной, орнаментально-вариационной или *респонсорной* манере, имитация музыкантом импровизационного стиля других джазовых исполнителей и т. д. Возможны также сочетания различных типов импровизации.

**Ист-коуст-джаз (джаз Восточного побережья)** / East Coast Jazz — Общее название группы стилей и направлений *современного джаза*, сложившихся в первой половине

50-х гг. на Восточном побережье США (главный центр — Нью-Йорк). Представители ист-коуст-джаза — преимущественно цветные музыканты. Важнейшие его стилевые формы — *хард-боп* и *соул*. Для этих стилей, возникших как реакция на эксперименты *вест-коуст-джаза* в области европеизированных концертных форм, характерна тенденция к возвращению традиций *блюза* и негритянского *хот-джаза* на современной основе.

**Канзасский стиль (Канзас-Сити-джаз) / Kansas-City-jazz** — Стилевая разновидность раннего негритянского *свинга*, возникшая в конце 20-х гг. в г. Канзас-Сити. Отличается характерным типом свинговой пульсации (*баунс*), выдержанным *фоур-битом*, разнообразным использованием техники *риффов* и *офф-бит*-фразировки. Обнаруживает следы влияния *традиционного джаза*, *регтайма* и музыкального фольклора Среднего Запада. В некоторых отношениях канзасский стиль предвосхищает более поздние стили *современного джаза*, в частности, *боп* и *кул*.

**Кантри / Country (Country music)** (*англ.* country сельский, деревенский) — Выросшая из фольклорных истоков и представленная в США множеством местных школ, стилей и направлений традиционная песенно-инструментальная музыкальная культура белого населения сельских районов юго-восточных и западных штатов. Сложилась к началу XX в. в результате длительного процесса смешения архаических форм музыкального фольклора различных европейских народов. Первоначально бытовала в сельских районах как музыка фермеров, сельскохозяйственных рабочих, лесорубов и др. под названием *фолк-мьюзик*, или сокр. *фолк (folk music)*. После первой мировой войны получила широкое распространение благодаря развитию грамзаписи и радио. В 20-е гг. стала называться *хилбилли (hill-billy)* — по имени одного из наиболее популярных ее исполнителей, скрипача и певца Билли Хилла (1899—1940). К 40-м гг. коммерциализировалась, превратившись в т. н. «вторичный фольклор» (создаваемый профессиональными авторами). Вместе с ковбойскими песнями Запада — вестернами — приобрела популярность в городской среде под названием *кантри-энд-вестерн (country and western, C & W)*. В некоторых своих разновидностях музыка кантри обнаруживает негритянские влияния. В настоящее время почти целиком относится к сфере коммерческой развлекательной музыки; нередко популяризируется в форме театрализованных эстрадных программ — *кантри-шоу*.

**Кантри-блюз / Country blues** — Одно из названий *архаического блюза*, подчеркивающее его принадлежность к сельскому музыкальному фольклору, в отличие от *классического блюза*, имевшего преимущественно городское бытование и поэтому называвшегося также *биг-сити-блюзом* (букв. блюз большого города). См. также *кантри*.

**Квадрат / Square** — В джазовой музыке этим термином обозначается законченная функционально-гармоническая структура определенного масштаба (восьмитакт, двенадцатитакт, шестнадцатитакт и т. д.), лежащая в основе темы, на которую исполняется *импровизация*, и многократно повторяемая без существенных изменений на протяжении всей пьесы. С данным понятием связано существование особого типа музыкальной формы в джазе, представляющей собой серию гармонических квадратов, на фоне которых развертывается мелодическая импровизация. Это предполагает возможность использования одновременно нескольких различных принципов формообразования: строфического варьирования (структурная схема гармонического квадрата остается неизменной, в то время как его аккордика, фактура и ритмика варьируются), сквозного импровизационного развертывания мелодики, респонсорной техники (диалогическая перекличка солистов в рамках одного квадрата или *вопросо-ответное* чередование мелодических соло с протяженностью каждого в несколько квадратов), а также репризности (обрамление пьесы экспозиционным и репризным изложением темы).

**Классический блюз / Classic blues** — Тип *блюза*, сложившийся к концу XIX в. на основе развившихся из *архаического*, или сельского, блюза новых, урбанизированных разновидностей этого жанра (*urban blues, big city blues*). Период расцвета классического блюза относится к 1925—1935 гг., после чего произошел переход к его современным формам (см. *современный блюз*). К этому времени окончательно определились важнейшие характерные особенности блюза как самостоятельного художественного явления: классическая двенадцатитактовая *блюзовая форма*, самобытный тип мелодики, развитая *респонсорная* техника, система жанровых разновидностей (вокальный, вокально-инструментальный и инструментальный блюз; *комбо*- и *биг-бэнд-блюз*; лирический и драматический; мелодический и *шаут-блюз*; *хот*- и *свит-блюз*). Большое влияние классический блюз оказал на формирование ведущих стилей и направлений традиционного джаза, например таких, как *новоорлеанский стиль*, *баррел-хаус*, *буги-вуги* и др.

**Классический джаз** / Classic jazz — Общее название джазовых стилей, развившихся на основе *архаического* джаза. Классический период датируется приблизительно 1890—1929 гг. Завершился с началом *«свиговой эры»*. Моменты наивысшего расцвета классического джаза — ок. 1917 г. (Новый Орлеан) и вторично в середине 20-х гг. (Чикаго). Принято относить к классическому джазу следующие его стилевые формы: *новоорлеанский стиль* (представленный негритянским и креольским направлениями), *новоорлеанско-чикагский стиль* (возникший в Чикаго после 1917 г. в связи с переездом сюда большей части ведущих негритянских джазменов Нового Орлеана), *дискленд* (в его новоорлеанской и чикагской разновидностях), ряд разновидностей фортепианного джаза (*баррелхаус*, *буги-вуги* и пр.), а также относящиеся к этому же периоду направления джаза, возникшие в некоторых других городах Юга и Среднего Запада США. Классический джаз вместе с отдельными архаическими стилевыми формами иногда обозначается как традиционный джаз.

**Классический свинг** / Classic swing — Зрелый свинговый стиль периода 1930—1944 гг. Является новой, более высокой ступенью развития раннего *свинга* (см. *чикагский стиль*). Достиг расцвета в 1938—1942 гг., после чего начал постепенно утрачивать свое доминирующее значение в связи с его коммерциализацией и выдвиганием на первый план *современного джаза*. В 50-е гг. произошло некоторое возрождение классического свинга в его традиционной и модернизированной формах.

**Комбо** / Combo (*от англ. combination* комбинация, сочетание) — Характерный тип камерного джазового ансамбля, утвердившийся в *современном джазе*. В отличие от *биг-бэнда*, в котором коллективное исполнение и секционное деление инструментов преобладает над солированием, комбо, как правило, представляет собой ансамбль солистов, импровизирующих в сопровождении *ритм-группы* (иногда ритмическая функция поручается здесь лишь одному инструменту или даже вообще может быть не обособленной от сольных партий). Численность исполнительского состава комбо может варьироваться в довольно широких пределах — от 2 до 10—11 человек — и, следовательно, не является определяющим признаком этого типа ансамблей. Специфика их связана прежде всего с распределением функций между музыкантами, что дает основание считать комбо-джаз относительно самостоятельной стилевой разновидностью джазовой музыки.

**Конга** / Conga (*испано-амер. круг*) — 1. Ударный инструмент африканского происхождения. Тип цилиндрического барабана с сужающимся книзу корпусом. Высота инструмента — 70—80 см. Звук извлекается пальцами и ладонями обеих рук. Конга широко распространена в Латинской Америке; используется в современных танцевальных и развлекательных оркестрах, иногда включается в джазовые ансамбли. 2. Афроамериканский танец, родственник румбе. Имеет двухдольный размер, исполняется в быстром темпе, иногда в сопровождении одноименного ударного инструмента. Является традиционным танцем кубинских карнавалов.

**Концертный джаз** / Concert jazz — Данное понятие применяется по отношению к джазовой музыке, специально предназначенной для публичного исполнения в больших концертных залах или обладающей качествами, присущими концертным жанрам (по аналогии с концертными жанрами академической музыки). Для концертного джаза характерны повышенная серьезность и углубленность содержания, рафинированность выразительных средств, тщательно продуманная и разработанная форма (и как следствие этого — возрастание роли композиции и *аранжировки*), высокий уровень профессионального мастерства и технической виртуозности исполнения, отказ от развлекательно-прикладных функций и от танцевальной ритмики, обращенность к подготовленному, интеллектуальному слушателю с развитым музыкальным вкусом и соответствующей культурой восприятия. Известны примеры концертных жанров, созданных на основе негритянского фольклора (концертный *спричюзл*, концертный *блос*), архаических форм евроамериканской музыки (концертный *регтайм*), традиционного джаза (концертный *дискленд*). В 20-е гг. большой популярностью пользовались концертные обработки песенных, танцевальных и джазовых мелодий, исполнявшиеся оркестрами т. н. *симфоджаза*. В этот же период возник самобытный концертный джазовый стиль, разработанный Дюком Эллингтоном и музыкантами его оркестра. Тенденция к концертности с очевидностью обнаруживается почти во всех стилях и направлениях *современного джаза*. В наибольшей мере это понятие применимо к таким его разновидностям, как филармонический джаз (см. *«Джаз в филармонии»*), *прогрессив*, *вест-коуст*, *кул*, *фри-джаз*, *«третье течение»*, современный *симфоджаз*.

**Креольский джаз** / Creole jazz (также frenchmen jazz) — Разновидность традиционного джаза, относящаяся к *новоорлеанскому стилю*. Развивалась параллельно и в тесной

взаимосвязи с его негритянским направлением. Возникла в среде цветных креолов Нового Орлеана — потомков французских и испанских переселенцев, имеющих примесь негритянской крови. Этим объясняется своеобразное промежуточное положение креольского джаза между негритянским джазом и *диксилендом*, что нашло непосредственное выражение в его стилистике. Креольские музыканты привнесли в джаз элементы своего родного фольклора и латиноамериканской музыки, способствовали расширению джазового инструментария и развитию ансамблевых форм джаза, а также приобщению негров к европейской культуре.

**Кул-джаз («прохладный» / «холодный» джаз) / Cool jazz** (*англ.* cool холодный, прохладный) — Стиль *современного джаза*, возникшего в конце 40-х гг. Создан некоторыми негритянскими *джазменами-боперами* на основе достижений *бопа*, однако во многом противоположен ему. Прежде всего это проявилось в отходе от традиций *хот-джаза*, которым следовал боп, в отказе от присущей ему чрезмерной ритмической экспрессивности и подчеркнутой негритянской специфики. Происхождение стиля кул принято связывать также с именем негритянского свингового саксофониста Лестера Янга, который еще в 30-е гг. разработал противоположную звуковому идеалу хот-джаза «холодную» манеру звукоизвлечения (т. н. Lester sound). Характерные черты кула — эмоциональная сдержанность, усиление интеллектуального начала, снижение роли *офф-бита* и *драйва*, возросшее значение композиции, *аранжировки* и гармонии, изысканность тембров, применение разнообразной модуляционной техники, полифонизация фактуры, использование элементов политональности, атональности и додекафонии, тенденция к сближению с европейской академической музыкой. Большинство представителей кул-джаза — белые музыканты. В основном кул исполняется ансамблями типа *комбо*, реже — большими оркестрами. Его влияние сказалось на развитии других современных джазовых стилей, особенно *вест-куст-джаза* и *«третьего течения»*.

**Кун-сонг / Coon song** (*англ.* coon падший, пропащий) — Популярны песни в квазинегритянском духе, бытовавшие в США начиная с 20-х гг. прошлого столетия. «Кун» — презрительная кличка негров. Кун-сонги создавались преимущественно белыми авторами в подражание негритянским плантационным песням. Получили широкое распространение благодаря менестрельному театру (см. *минстрел-шоу*). Впоследствии некоторые из них вошли в репертуар джаза.

**Кэйкуок / Cakewalk** (*англ.* шествие на кухню) — Популярный с середины XIX в. быстрый синкопированный танец-марш афроамериканского происхождения. Входил в состав менестрельных представлений (*минстрел-шоу*). Является предшественником *регтайма*. В Европе получил распространение как модный бытовой танец в 1900-е гг. Название кэйкуока, по одной из версий, связано с танцами негров-рабов, исполнявшимися для увеселения белых хозяев. Шествие на кухню, вероятно, было наградой отличившимся танцорам.

**Лид / Lead (Lead party)** (*англ.* lead вести) — Ведущий мелодический голос в джазовом ансамбле. В *классическом джазе* ведущую партию обычно исполнял корнетист или трубач, который назывался лидером или бэнд-лидером. В период *свинга* так стали называть руководителя оркестра.

**Маримба / Marimba** (*афр.*) — Африканский ударный инструмент, разновидность ксилофона; был распространен также в Центральной и Южной Америке у негров-рабов. Представляет собой набор деревянных пластинок различной величины (соответствующих звукам определенной высоты), прикрепленных к тычковым резонаторам (калебассам); в Центральной Америке в качестве резонаторов используются деревянные ящики разной емкости. Звук извлекается палочками с каучуковыми наконечниками. В 1921 г. в США на основе маримбы создан вибрафон, впоследствии вошедший в джазовый инструментарий.

**Марширующий оркестр / Marching band** — Тип негритянского духового оркестра, получивший распространение в период *архаического джаза* в Новом Орлеане. Возник по образу военных марширующих оркестров, существовавших во французской армии еще со времен наполеоновских войн. Репертуар марширующих капелл Нового Орлеана состоял в основном из маршей и популярных танцев, исполняемых в характерной для негров синкопированной манере. Такие оркестры участвовали в карнавалах и праздниках, торжественных шествиях и парадах. Они сыграли важную роль в формировании *новоорлеанского стиля* и *классического джаза* в целом.

**Минстрел-шоу / Minstrel show** (*англ.* менестрельное представление) — Самобытная форма американского музыкального театра, возникшая в первой половине XIX в. под влия-

нием негритянского фольклора. Первоначально это были короткие комедийно-эксцентрические импровизированные сценки-скетчи, исполнявшиеся бродячими белыми музыкантами-менестрелями, которые, загримировавшись под негров, пародировали их манеры, повадки, речь, песни и танцы. Такие сценки нередко вставляли в качестве интермедий между действиями в театральных постановках, для развлечения публики во время антрактов. Впоследствии на их основе развился особый тип законченного многоактного шоу-представления с участием профессиональных актерских трупп и музыкальных ансамблей (*банджо*, кастаньеты, тамбурин, к которым иногда могли добавляться и другие инструменты). Период наивысшего расцвета минстрел-шоу 1840—1870 гг. После окончания гражданской войны в США (1865 г.) появились негритянские труппы, продолжавшие традиции белых менестрелей. К началу XX в. менестрельный театр подвергся коммерциализации и утратил свое значение. Тем не менее он сыграл важную роль в истории американской музыки — способствовал возникновению и развитию *регтайма* и раннего джаза, формированию национальных жанров музыкального театра и эстрадно-зрелищного искусства (*водевиля*, мюзикла, мюзик-холла, шоу, ревю и др.).

**Модальный джаз / Modale jazz** — Экспериментальное направление в *современном джазе*, связанное с переходом от традиционного типа тональной организации (европейский мажоро-минор с его функционально-гармонической системой) и формообразования (строфическая форма в виде серии повторяющихся гармонических *квадратов*) к новому, модальному («ладовому») принципу. Согласно этому принципу, главной организующей основой музыкального изложения становятся т. н. «модусы» — особые (ненормативные) ладо-звукорядные структуры, сохраняющие на протяжении пьесы или ее раздела постоянство ступеневое состава, но при этом допускающие свободное комбинирование тонов в рамках определенного звукоряда. Такого рода модальность позволяет связывать множество мелодических и гармонических элементов в единое целое и одновременно расчленять целое на части и разделы, органично связанные между собой. Материал для построения модусов может быть весьма разнообразен: диатонические лады европейской народной музыки, средневековые церковные лады, звукоряды неевропейского происхождения, искусственно сконструированные звукорядные структуры. Особым предпочтением в модальном джазе пользуется разработанная в 1953 г. пианистом Джорджем Расселлом система из 9 хроматических вариантов лидийского лада, предназначенная главным образом для использования в практике *блюзовой импровизации* (т. н. «лидийская концепция тональной организации»). Модальная техника в джазе не является чисто линейной; в ее арсенале есть и такие приемы, как мелодическое развертывание заданной аккордовой структуры или, напротив, «свертывание» исходного мелодического звукоряда в аккорды. Это дает музыкантам возможность применения в ансамблевой игре самых разных типов фактуры: полифонической, гомофонной, хоральной, респонсорной (*вопросо-ответной*) и др. К модальной технике обращались представители многих современных джазовых стилей. В наибольшей степени это относится к музыкантам *фри-джаза*.

**Модель / Pattern** — См. *Паттерн*.

**Мейнстрим / Mainstream** (*англ.* главное, центральное течение) — Условное понятие, утвердившееся в джазовом лексиконе в 50-е гг. в связи с возрождением *свинга* — стиля, занимающего промежуточное, центральное положение между традиционным *хот-джазом* и современным *кулом*. В дальнейшем стало применяться для обозначения существующего в рамках любого стиля умеренно-прогрессивного направления, не порывающего с традицией, — в отличие от консервативных, канонизированных форм данного стиля и его экспериментальных разновидностей (например, *новоорлеанско-чикагский* стиль как мейнстрим в рамках *классического джаза*, *кул* с элементами *хот-джаза* и *свинга*, блюзовое направление *фри-джаза* и т. п.).

**Необоп / Neobop** (*англ.* новый боп) — То же, что и *хард-боп*.

**Новоорлеанский стиль / New Orleans style** — Основополагающий стиль классического периода истории джаза. Представлен негритянским и *креольским джазом* Нового Орлеана. Сформировался в конце XIX в. на основе афроамериканского фольклора (*юрк-сонг*, негритянская *баллада*, *спиричуэл*, *блюз* и др.), народной и бытовой музыки цветных креолов, а также *архаического (раннего) джаза*. Новоорлеанский стиль связывается прежде всего с возникновением развитых инструментально-ансамблевых форм негритянского музицирования, пришедших на смену вокальным фольклорным жанрам с примитивным инструментальным сопровождением, бытовым танцам, фортепианному *ретайму* и музыке духовых капелл, организованных по образцу европейских военных оркестров. В классический период сложился самостоятельный тип новоорлеанского джаз-бэнда с характерным разде-

лением инструментальных групп (*секций*) — ритмической (*банджо*, духовой или струнный бас, ударные и фортепиано) и мелодической (ведущий голос — корнет или труба, контрапунктирующие голоса — кларнет и тромбон, участвующий также в гармоническом сопровождении мелодии), с определенным соотношением сольной и коллективной игры, *импровизации* и *аранжировки*. В отличие от гетерофонно-вариационного стиля исполнения в архаическом джазе, здесь утвердился более сложный и совершенный респонсорный (*вопросо-ответный*) принцип ансамблевой игры наряду с многоголосием типа импровизационной контрастной полифонии с ведущим голосом (*лид*). Более яркое и последовательное воплощение получила блюзовая традиция, определился круг специфических выразительных средств и технических приемов — *офф-бит*, *драйв*, *дёрти-тоны*, *шаут*-эффекты, *стоппинг*, *брейки*, *стоп-тайм*-техника, *хот*-манера и др. После 1917 г. в связи с закрытием увеселительных заведений Нового Орлеана многие джазмены переехали в Чикаго, где благодаря этому развился т. н. новоорлеанско-чикагский стиль, способствовавший зарождению раннего *свинга* (см. также *чикагский стиль*). В среде белых музыкантов Нового Орлеана и Чикаго, подражавших негритянскому джазу, получил развитие стиль *диксиленд*. К концу 20-х гг. новоорлеанский стиль утратил свое значение и был вытеснен коммерческой развлекательной музыкой, однако во второй половине 30-х гг. произошло его возрождение в традиционных и новых формах (см. *ривайвл*). Идеи и принципы новоорлеанского стиля нашли продолжение в современном *диксиленде*.

**Он-бит** / On beat (On the beat) (*англ.* к биту) — Джазовый *бит*, приближающийся к строгой метрической пульсации.

**Офф-бит** / Off beat (*англ.* от бита) — Джазовый *бит*, отклоняющийся от строгой метрической пульсации. Одно из важнейших средств создания метроритмических конфликтов в джазе.

**Офф-пичт** / Off pitch (*англ.* от [определенной] высоты) — Отклонение от абсолютной высоты тона. Термин, обозначающий характерный для афроамериканской музыки и джаза тип лабильной (подвижной, неустойчивой) интонации, не укладывающейся в европейскую равномерно-темперированную звуковысотную шкалу. К специфическим формам интонации типа офф-пичт относятся «*блюзовые тоны*» и *дёрти-тоны*.

**«Парикмахерская гармония»** — См. *Барбершоп-гармония*.

**Паттерн (модель)** / Pattern (pattern formation) (*англ.* модель) — Термин, относящийся к области модальной техники в джазе (в более широком смысле, чем ладовая модальность; см. *модальный джаз*). Паттерн представляет собой устойчивое структурное образование — модель (ритмическую фигуру, мелодический оборот, акцентный цикл, аккордовую последовательность, фактурную формулу и т. п.), которая при повторениях — не утрачивая своей устойчивости — допускает многообразное ее видоизменение и варьирование за счет смещения во времени, переакцентировки, транспозиции, секвенцирования и т. п. Это своеобразный строительный материал музыкального развертывания в джазе, важное средство динамизации изложения и формообразования. Часто масштаб (протяженность) такой модели не совпадает с внутритактовыми долевыми циклами (например, группа из трех восьмых длительностей при тактовом размере 2/4). Повторение данной модели создает последовательность акцентов, противоречащих основной тактовой группировке. При этом возникает эффект «расшатывания» исходного метра, усиливающий внутреннюю конфликтность и динамичность музыкального развития. Прием многократного остигатного повторения паттерна как средство нагнетания динамики называется в джазе *стоппом*, или *стоппингом*. Частная разновидность *стоппинга*, весьма характерная для оркестрового *свинга*, — т. н. техника *риффов*.

**Перекрестная ритмика** / Cross rhythms — Африканский тип импровизационной ритмической полифонии, основанный на свободном сочетании разных метров. В отличие от европейской полиметрии, в перекрестной ритмике ударные доли сочетаемых метров не совпадают друг с другом. В африканской музыке перекрестные ритмы обычно применяются в комплексе с модальной ритмической техникой (см. *паттерн*) и *стоппингом*, которые вошли и в арсенал выразительных средств джаза. От перекрестной ритмики ведет свое происхождение и джазовый *офф-бит*, возникший в результате перенесения приемов африканской полиметрии на европейскую монометрическую основу.

**Прогрессив** / Progressive (*англ.* прогрессивный) — Стилевое направление в джазе, возникшее в начале 40-х гг. на основе традиций классического *свинга* и *бона*. Преимущественно связано с практикой *биг-бэндов* и больших оркестров симфонизированного типа.

Прогрессив является одним из стилей *концертного джаза*, оказавшим существенное влияние на дальнейшую эволюцию джазового искусства.

**«Прохладный джаз»** — См. *Кул-джаз*.

**Райд-бит** / Ride beat (*англ.* ride ехать верхом, beat удар, пульс) — Тип джазового бита, напоминающий «ритм скачки» (разновидность пунктирного ритма).

**Ранний джаз** — См. *Архаический джаз*.

**Рег** / Rag (сокр. от ragtime) — См. *Регтайм*.

**Реггинг** / Ragging (произв. от rag) — Синкопированная манера игры в духе *регтайма*.

**Регтайм** / Ragtime (*англ. букв.* «разорванное время», т. е. синкопированный ритм) — Самобытный американский фортепианный жанр, сложившийся в последней четверти XIX в. в сфере фольклорного музицирования под влиянием некоторых архаических разновидностей негритянской инструментальной музыки, а также менестрельных песен (*кунсонг*) и танцев (*кэйкуок*). В распространении и развитии регтайма ведущая роль принадлежала белым музыкантам (в особенности это относится к т. н. эстраднему концертному регтайму). Характерные черты регтайма — сопоставление постоянно синкопирующей мелодии с метрически четким маршеобразным аккомпанементом типа «бас — аккорд», (см. *страйд-стиль*), использование остинатно повторяемых мелодических и ритмических моделей, не совпадающих с тактовой группировкой (*паттерн*), особый тип композиционной структуры и др. В конце 80-х — начале 90-х гг. сформировался классический регтайм, заметно отличающийся от своих фольклорных разновидностей. Развиваясь по пути совершенствования стиля, структуры и пианистической техники, он утратил свою импровизационность, превратившись в вид композиторского творчества, а затем коммерциализировался и стал одним из жанров профессионального эстрадно-развлекательного искусства. В практике негритянского музицирования он сохранил свою индивидуальность, оказав существенное влияние на эволюцию ранних стилей фортепианного джаза, а также *новоорлеанского стиля* и *диксиленда*. На роликах для механического фортепиано сохранились записи регтаймовых пианистов конца XIX — начала XX вв., имеющие большую историческую ценность и впоследствии воспроизведенные на грампластинках.

**Рент-парти** — См. *Хаус-рент-парти*.

**Респонсорный принцип** — См. *Вопросо-ответный принцип*.

**Ривайвл** / Revival (*англ.* возрождение) — В истории джаза с этим понятием прежде всего связано движение, возникшее в конце 30-х гг. и известное под названиями «новоорлеанский ренессанс» (New Orleans renaissance) и «возрождение *диксиленда*» (dixieland revival). Его инициаторы — белые любители джаза, коллекционеры грампластинок, джазовые критики и музыканты — стремились возродить аутентичные формы *классического джаза*, традиции которого оказались уже почти полностью забыты из-за всеобщего увлечения коммерческой танцевальной музыкой. Изучение и популяризация классического джаза способствовали возникновению новых, современных стилевых форм *диксиленда*. Термин «ривайвл» иногда употребляется также к периоду возрождения *свинга* 50-е гг.).

**Ринг-шаут** / Ring shout (*англ.* ring круг, shout крик, зов) — Негритянский религиозный круговой танец экстатического характера, сопровождавший исполнение *спиричуэла*.

**Ритм-группа (ритм-секция)** / Rhythm section — См. *Секция ритмических инструментов*.

**Ритм-энд-блюз** / Rhythm and blues (сокр. **R & B**) — Блюзовый вокально-инструментальный стиль негритянской музыки 30-х гг., возникший под влиянием *свинга*. Сочетает в себе элементы *классического блюза*, *госпел-сонга*, *гарлемского джампа*, танцевально-бытовой музыки негров. Впоследствии коммерциализовался, став объектом подражания и искаженной имитации в сфере развлекательной музыки. Ритм-энд-блюз считается одной из ранних форм негритянской *рок-музыки*. К коммерческим его модификациям, созданным белыми музыкантами, относятся *рок-н-ролл* и *твист*.

**Рифф** / Riff — Прием мелодической техники джаза, особенно характерный для *свинга*, но также встречающийся в различных формах в афроамериканском фольклоре, *классическом* и *современном джазе*. Представляет собой многократно повторяемую группой инструментов, или тутти, короткую мелодическую фразу, остинатное проведение которой



используется либо как средство нагнетания динамики (см. *томп*), либо как устойчивая форма сопровождения импровизирующего солиста (*бэкграунд*). В *биг-бэнде* могут исполняться одновременно несколько разных риффов, иногда серия риффов проводится в последовательном чередовании или в виде *респонсорной* переключки между группами инструментов оркестра.

**Рок-музыка** / Rock music (*англ.* рок качаться, трястись) — Тип современной поп-музыки, ведущий свое происхождение от песенно-танцевальных жанров негритянского городского фольклора 20—30-х гг., *ритм-энд-блюза*, музыки кантри-энд-вестерн (см. *кантри*) и *рок-н-ролла*. Важными характеристиками рок-музыки (порой не менее существенными, чем ее музыкальные особенности) являются ее социальные функции, формы бытования, техническое оснащение. С музыкальной стороны наиболее характерными ее признаками можно считать наличие в ней трансформированных элементов *блюза* в сочетании со специфической ритмикой. При всем многообразии разновидностей рок-музыки в ней можно выделить три основных стилевых направления: поп-рок (тесно связанный с традициями музыки кантри и представленный популярными песенными и танцевальными жанрами, мэйнстрим-рок (по аналогии с понятием *мэйнстрима* в джазе), ориентирующая на традиции блюза и ритм-энд-блюза) и авангардный рок (экспериментальные его формы). Взаимовлияния джаза и рок-музыки привели к возникновению ряда новых синтетических музыкальных стилей, в частности — *джаз-рока* и *фьюжн*.

**Рок-н-ролл** / Rock'n roll (произв. от rock and roll раскачиваться и вращаться) — Модный американский танец 50-х гг. Коммерциализированная модификация негритянского *ритм-энд-блюза*. Название появилось впервые в 1934 г. на пластинке негритянской певицы Базуэлл с записью блюзов, выдержанных в танцевальных ритмах. В дальнейшем (с 1951 г.) его использовал в музыкальных радиопрограммах американский диск-жокей Алан Фрид, популяризатор рок-н-ролла, которому часто ошибочно приписывают изобретение этого термина. На основе рок-н-ролла возник целый ряд новых танцевальных жанров (твист, халли-галли, мэдисон и др.), кроме того, он является одним из основных истоков современной *рок-музыки*.

**Саунд** / Sound (*англ.* звук, звучание) — Одна из важных стилевых категорий джаза, характеризующая индивидуальное качество звучания инструмента или голоса. Определяется способом звукоизвлечения, типом *атаки звука*, манерой интонирования и трактовкой тембра. Является индивидуализированной формой проявления *звукового идеала* в джазе. Понятие саунда применимо также к звуковому стилю ансамблевого или оркестрового исполнения.

**Свинг** / Swing (*англ.* качание, взмах) — 1. Выразительное средство в джазе. Характерный тип метроритмической пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма (опережающих или запаздывающих) от опорных долей *граунд-бита*. Благодаря этому создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия, эффект «раскачивания» звуковой массы, расшатывания метрической основы. При свинге возникают метроритмические конфликты, сконцентрированные главным образом вокруг основных тактовых долей, которые — для усиления импульсивности ритма — подчеркиваются сильными акцентами. В этом состоит его отличие от других типов джазового бита и, в частности, от *офф-бита*, связанного с динамизацией не только долевого ритма, но и всей ритмики в целом. 2. Стиль оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 20—30-х гг. в результате синтеза негритянских и европеизированных стилевых форм джазовой музыки. Первоначально был представлен преимущественно *биг-бэндами*, а к концу 30-х гг. стал исполняться также камерными ансамблями (*комбо*). К отличительным признакам стиля свинг относятся: характерная свинговая пульсация («раскачивание»), специфическое сочетание секционной техники игры с сольной импровизацией, особый тембровый колорит, возросшее значение *аранжировки* и композиции. Свинговый биг-бэнд является результатом укрупнения и развития оркестров *чикагского стиля*. Исторически свинг занимает промежуточное положение между традиционным и *современным джазом*, а по своим стилевым качествам — между *хот-* и *свит-*джазом. Классический свинговый стиль сформировался в первой половине 30-х гг. В связи с коммерциализацией и зарождением новых современных стилевых концепций к концу того же десятилетия отошел на второй план, превратившись в разновидность танцевально-развлекательной музыки. Возрожден в 50-х гг.

**Свингование** / Swinging — Игра в свинговой манере, со свингом.

«Свинговая эра» — См. «*Эра свинга*».

**Свит / Sweet** (*англ.* сладкий, приятный) — Термин, применяемый для обозначения ряда разновидностей коммерческой развлекательной и танцевальной музыки сентиментального, напевно-лирического характера, а также родственных ей форм коммерциализированного джаза (свит-джаз) и «оджазированной» популярной музыки. К свит-музыке принято относить, например, ранний *симфоджаз*, танцевальную *свинговую* музыку (свит-свинг). Элементы свит-стиля можно обнаружить во многих направлениях джаза (таких, как *кул*, *фанки*, *соул*, боссанова-джаз, *джаз-рок*), в современной поп-музыке.

«Свободный джаз» — См. *Фри-джаз*.

**Секция / Section** — Инструментальная группа в джазовом ансамбле или оркестре, выполняющая определенную выразительную функцию (мелодическую, ритмическую, *бэкграунда* и т. д.).

**Секция деревянных духовых инструментов / Woods** — В джазе используется редко. Иногда добавляется к обычным инструментальным группам *биг-бэнда*. Встречается в больших джазовых оркестрах симфонизированного типа (*симфоджаз*, *свит-свинг*, *прогрессив*, «*третье течение*»). Может включать в себя флейту, гобой, английский рожок, кларнет и фагот с их басовыми разновидностями.

**Секция медных духовых инструментов / Brass** — В джазовых оркестрах обычно их состав ограничивается трубами и тромбонами; в отдельных случаях к ним могут добавляться валторна, туба и другие менее характерные для джаза инструменты. Брасс-секция является основой свингового *биг-бэнда*. Имеет самостоятельное значение в больших оркестрах *кул*- и *фри-джаза*, в ансамблях *джаз-рока*.

**Секция мелодических инструментов / Melody section** — Группа инструментов в джазовом оркестре, которой поручается ведение мелодических голосов (может быть однородной или смешанной в тембровом отношении).

**Секция ритмических инструментов (ритм-группа, ритм-секция) / Rhythm section** — Имеется в большинстве типов джазовых ансамблей и оркестров (от *комбо* до *биг-бэнда* и *симфоджазового* оркестра). Основной ритм-секции, как правило, является ударная установка, к которой могут добавляться другие (например, экзотические) ударные инструменты. Функция басового голоса чаще всего поручается контрабасу или низким духовым, в *современном джазе* и *джаз-роке* в этой роли нередко используется электро-бас или адаптированная бас-гитара. В состав ритм-группы обычно вводятся также инструменты, способные одновременно выполнять и функции гармонического сопровождения (фортепиано, электроорган, гитара, *банджо* и др.).

**Секция саксофонов / Reeds** — Особенно характерна для *свингового биг-бэнда*, в котором саксофоны нередко используются почти в полном наборе (от сопрано до баритона и баса). В ансамблях *вест-коуст-джаза* встречается сочетание секции саксофонов с *ритм-группой* (нечто среднее между *комбо* и *биг-бэндом*). В больших оркестрах типичной является также комбинация саксофонов и кларнетов.

**Секция язычковых инструментов / Reeds** — См. *Секция саксофонов*.

**Сельский блюз / Country blues** — См. *Кантри-блюз*; *Архаический блюз*.

**Симфоджаз / Sympho jazz** — В ранней форме получил распространение, начиная с середины 1920-х гг. Исполнялся большими оркестрами симфонизированного типа и представлял собой концертный стиль популярно-развлекательной и танцевальной музыки, обнаруживающий заметные влияния джаза. Иногда эту музыку определяют также термином *свит*. Наряду с *чикагским джазом* симфоджаз в известной мере подготовил возникновение *свингового биг-бэнда*. Его идеи нашли продолжение в стилях *прогрессив*, *вест-коуст*, *кул* и особенно «*третье течение*». Понятие «современный симфоджаз» охватывает обширную область творческих экспериментов, связанных с синтезом джаза и академической музыки.

**Скэт / Scat** — Заимствованная джазовыми музыкантами из афроамериканского фольклора техника т. н. слогового (бестекстового) пения, основанная на артикуляции не связанных по смыслу слогов или звукосочетаний. В джазе этот прием трансформировался в тип виртуозной *импровизации*, в которой голос приравнивается к музыкальному инструменту. Иногда такая вокальная манера обозначается также термином «инструментальное пение». Особенно характерна она для стиля *боп*.

**Слайд-уистл / Slide whistle** (*англ.* slide скользить, whistle — свист) — Специфический музыкальный инструмент. Свисток, снабженный поршнем, при передвижении которого происходит изменение высоты тона.

**Слер-энд-смир** / Slur and smear (англ. slur слитно, smear смазывать) — Характерный для джаза тип короткого восходящего глissандо, создающего эффект «смазывания» звука.

**Современный блюз** / Modern blues — Блюз «свинговой эры». См. также *ритм-энд-блюз*.

**Современный джаз** / Modern jazz — Общее обозначение стилей и направлений джаза, возникших после окончания периода *классического стиля* и «эры свинга» (с конца 30-х гг. до настоящего времени). Первым стилем современного джаза считается *боп*.

**Соул** / Soul (англ. душа) — Соул-музыкой в широком смысле иногда называют всю негритянскую музыку, связанную с блюзовой традицией. Под этим понятием подразумевают также стиль вокальной негритянской музыки, возникший после второй мировой войны на базе *ритм-энд-блюза* и традиций *госпел-сонга*. Соул-джаз представляет собой разновидность *хард-бона*, развившуюся на основе исполнительского стиля *фанки*. Для него тоже характерна ориентация на традиции *блюза* и афроамериканского фольклора.

**Спиритчуэл** / Spiritual (англ. духовный) — Архаический духовный жанр хорового пения североамериканских негров. Предположительно происходит от одногласных фольклорных негритянских песен-гимнов, исполнявшихся в респонсорной (*вопросо-ответной*) манере еще на заре колониальной эпохи, а в XIX в. развившихся в самобытную законченную форму многоголосия под влиянием христианской псалмодии белых переселенцев. Изучение спиритчуэла и *блюза* фольклористами, начавшееся приблизительно в середине XIX в., способствовало пробуждению общественного интереса к негритянской музыке и возникновению многочисленных профессиональных хоров и вокальных ансамблей, исполнявших спиритчуэлы. На этой основе сложилась концертная разновидность спиритчуэла — задолго до концертных форм блюза и инструментального джаза. В негритянском фольклорном спиритчуэле обнаруживаются многие характерные выразительные средства и приемы афроамериканской музыки: *импровизация*, респонсорная техника, *офф-бит*, лабильное интонирование («блюзовые тоны»), *шаут-эффекты*, *офф-пичч*, *дёрти-тоны*) и др., сочетающиеся с европейской гармонической основой и заимствованной из христианского гимна мелодией. Как и *блюз*, спиритчуэл считается одним из главных истоков джаза.

**«Стиль звуковых пластов»** / Sheets-of-sound — Пояснения автора к данному термину см. на с. 343.

**Стомп** / Stomp (англ. топтать) — 1. Архаический фольклорный танец североамериканских негров, содержащий характерные остигатные ритмические фигуры, исполняемые в быстром темпе. 2. Широко используемый в джазе прием, основанный на эпизодическом проведении остигато повторяемых моделей (мелодических, гармонических, акцентно-ритмических, фактурных), которые, ввиду их несоответствия основной фразировке, временно нарушают ее естественную логику, динамизируя музыкальное изложение, насыщая его внутренней конфликтностью. Модель, применяемая в этих целях, носит название «стомп-паттерн», а техника ее применения — стомпинг. Типичная для стиля *свинг* разновидность мелодического стомпа — *рифф*.

**Стоп-тайм** / Stop time (англ. остановка, перерыв) — Внезапное прекращение равномерной метрической пульсации (*граунд-бита*) и ансамблевого звучания с последующим их возобновлением через определенное время. Во время образующих пауз солист, как правило, исполняет короткие импровизационные вставки (*брейки*). Характерный прием *респонсорной* техники джаза.

**Страйд-стиль** / Stride style (stride piano style) (от англ. stride большой шаг) — Техника фортепианного сопровождения мелодии, связанная с партией левой руки пианиста, в которой постоянно чередуются басовые звуки (на первой и третьей долях четырехдольного размера) и аккорды (на второй и четвертой долях). При этом левая рука музыканта перебрасывается («шагает») через одну-две октавы. Страйд-манера была разработана пианистами *регтайма*, а затем получила дальнейшее развитие в различных стилях фортепианного джаза.

**Стрит-край** / Street cry (англ. уличный выкрик) — Архаический фольклорный жанр. Тип городской сольной трудовой песни уличных разносчиков. В афроамериканской народной музыке представлен множеством разновидностей — от коротких декламационных выкриков и небольших мелодических попевок до развернутой песенной строфической формы из нескольких куплетов с вполне законченной и развитой мелодией.

**Стэйдж-бэнд** / Stage band (англ. сценический оркестр) — Тип студенческого оркестра, организованного для концертных выступлений.

**Тин-Пэн-Элли** / Tin Pan Alley (англ.-амер. букв. улица луженых кастрюль) — Уничжительное прозвище комплекса коммерческих издательских фирм США, выпускающих развлекательную музыкальную продукцию.

**Том-том** / Tom tom — Ударный инструмент китайского происхождения. Разновидность малого барабана, часто применяемого в джазовых ансамблях. Имеет одну или две мембраны и специальные винты для изменения высоты звучания. Несколько том-томов разной величины могут устанавливаться с помощью особых креплений на большом барабане ударной установки.

**Традиционный джаз** / Traditional jazz (сокр. trad.) — См. *Классический джаз*.

**«Третье течение»** / Third stream — Термин введен в 1959 г. применительно к стилевому направлению в современной музыке, связанному с экспериментами в области синтеза джаза и академического музыкального искусства (подразумеваемых под «первым» и «вторым» течениями). Эти эксперименты можно подразделить на три группы: 1) попытки освоения джазовыми музыкантами идей и принципов современной академической музыки; 2) создание академическими композиторами произведений, специально предназначенных для исполнения джазовыми музыкантами; 3) совместное творчество джазменов и академических музыкантов. В узком смысле понятие «третье течение» следует отнести к периоду 50-х гг. в более широком — его можно распространить на целый ряд джазовых и «околоджазовых» стилей, таких, как ранний *симфоджаз*, *прогрессив*, *вест-коуст*, *кул*, *джаз-рок*, авангардный *рок* и *фьюжен*.

**Ту-бит** / Two beat (англ. два удара, акцента) — Тип джазового бита с акцентами на первой и третьей долях четырехдольного метра. Характерен, в частности, для стиля *дик-сленд*.

**Уорк-сонг** / Work song (англ. трудовая песня) — Тип трудовой песни, один из наиболее ранних архаических жанров афроамериканского фольклора. Связан с африканскими истоками в большей степени, чем все другие негритянские фольклорные жанры. Отличительной чертой уорк-сонга является присущая ему социальная функция — сопровождение и ритмическая организация трудового процесса. Эта особенность находит непосредственное выражение в ритмике песни — в ее подчинении ритму работы. Существует множество разновидностей уорк-сонга: исполняемые solo и в ансамбле, с сопровождением и без него, связанные с различными формами трудовой деятельности, примитивные и более совершенные в музыкальном отношении. В них нашли выражение самые характерные черты негритянской музыки: респонсорная (*вопросо-ответная*) переключка запевалы и группы, *шаут-стиль*, *дёрти-тоны*, *хот-интонация*, *блюзовый лад*, *офф-бит* и др. Впоследствии эти выразительные средства стали типичными для джаза, на развитие которого уорк-сонг оказал огромное влияние (наряду с *блюзом*, негритянской *балладой* и *спиричуэллом*).

**Уошборд** / Washboard (англ. стиральная доска) — Фольклорный музыкальный инструмент североамериканских негров. Представляет собой обычную стиральную доску или заменяющий ее предмет с ребристой поверхностью. Используется в функции ударно-ритмического сопровождения. Нередко включался в состав ансамблей *традиционного джаза*.

**Фанки** / Funky (англ. уклончивый) — Стиль игры в *современном джазе*, отличающийся максимально интенсивным блюзовым интонированием, тенденцией к существенному отклонению от равномерного-темперированного строя, экспрессивной *хот-манерой* звукоизвлечения, сквозным *офф-битом*, экзотичностью, указывающей на родство этого исполнительского стиля с архаической культовой музыкой негров. Фанки-стиль разработан музыкантами *хард-бона* в конце 50-х — начале 60-х гг.

**Филд-край** / Field cry (англ. полевой выкрик) — Жанр архаического сельского негритянского фольклора. Разновидность трудовой песни-переключки, исполнявшейся неграми-рабами на плантациях. То же, что и *филд-холлер*. См. также *холлер*.

**Филд-холлер** / Field holler — См. *Филд-край*.

**Филл** / Fill (англ. дополнять, возмещать) — Инструментальный отыгрыш-ответ в *блюзе*. См. также *вопросо-ответный принцип*.

**Фоур-бит** / Four beat (англ. четыре удара, акцента) — Тип джазового *бита* с акцентами на каждой доле четырехдольного метра. Характерен для негритянского джаза и *свинга*.

**Фри-джаз** / Free jazz (англ. свободный джаз) — Стиль *современного джаза* 60-х гг., связанный с радикальными экспериментами в области гармонии, формы, ритмики, мелоди-

ки и техники *импровизации*. Характерные черты фри-джаза: культ свободной индивидуальной или групповой импровизации, применение полиметрии и полиритмии, политональности и атональности, сериальной и додекафонной техники, свободных форм, модальной техники (см. *модальный джаз*) и др.

**Фьюжн** / Fusion (англ. сплав, слияние) — Современное стилевое направление, возникшее в 70-е гг. на основе *джаз-рока*, синтеза элементов европейской академической музыки и неевропейского фольклора.

**Хай-хэт** / High hat (англ. букв. высокая шляпа) — Применяемый в джазе ударный инструмент, представляющий собой усовершенствованную разновидность педальных тарелок — чарльстона. Название инструмент получил из-за своей высоты — около метра.

**Хард-боп** / Hard bop (англ. твердый, жесткий боп) — Стилевая разновидность *ист-коуст-джаза*, возникшая в начале 50-х гг. из *бопа*. Отличается экспрессивной, жесткой ритмикой, ориентацией на блюзовую традицию. Относится к группе стилей *современного джаза*.

**Хаус-рент-партн** / House rent party — Традиционные вечеринки с участием музыкантов, попасть на которые можно было за небольшую плату. Были весьма популярны в негритянской среде во второй половине XIX — начале XX вв. Ранняя форма *джем-сеин*, имевшая важное значение для развития фортепианного джаза.

**Холлер** / Holler (от Hollola! [тип оклика]) — Архаический афроамериканский жанр трудовой песни-переключки. Холлеры, исполнявшиеся во время полевых работ, носят название филд-холлер, или *филд-край*.

**«Холодный джаз»** — См. *Кул-джаз*.

**Хонки-тонк-стиль** / Honky tonk (y) (piano) style (англо-амер. honky tonk — сленговое название небольшого кабака) — Один из ранних стилей негритянского фортепианного джаза, возникший во второй половине XIX в. в Новом Орлеане и других городах Юга США. То же, что и *баррел-хаус-стиль*.

**Хорус** / Horus — Раздел импровизационно-строфической формы, характерной для джаза. Масштабы и строение хоруса определяются структурой исходной темы, которая после экспонирования уступает место *импровизации*, а затем возобновляется в репризном разделе. Тема, отдельные звенья импровизации и реприза, в которых сохраняется исходная структура, соответствуют понятию хоруса; из серии хорусов складывается общая форма джазовой пьесы. Понятие хорус тесно связано с понятием гармонического *квадрата*.

**Хот** / Hot (англ. горячий, темпераментный) — Термин, обычно применяемый по отношению к *архаическому* и *классическому* негритяскому джазу, тесно связанному с африканскими истоками и традициями афроамериканского фольклора, отличающемуся высокой экспрессивностью, эмоциональной возбужденностью, главным образом ритмической и интонационно-мелодической выразительности над композиционной и гармонической логикой, стремлением к максимальной импровизационной свободе. Данное понятие используется также для обозначения специфического комплекса выразительных средств афроамериканской музыки и негритянского джаза (в сфере ритмики, мелодики, интонирования, тембра, гармонии, формы). Отсюда происходят такие широко употребляемые в джазе термины; как хот-тон, хот-интонация, хот-соло, хот-импровизация, хот-инструменты, хот-стиль и т. п. В этом плане хот-джазу противопоставляются европеизированные стилевые формы джазовой музыки, а также некоторые типы коммерческой популярно-развлекательной музыки псевдонегритянского характера.

**Чикагский стиль** / Chicago style — Занимает промежуточное, переходное положение между *классическим новоорлеанским джазом* и *свингом*. Сложился в 20-е гг. в Чикаго главным образом в практике музицирования белых музыкантов на основе традиций *новоорлеанского стиля* и *диксиленда*. Основные особенности: европеизированная манера исполнения, замена коллективной *импровизации* серий соло в обрамлении *аранжированными* эпизодами, индивидуализация ведущего мелодического голоса, частичный отказ от традиционной для негритянского джаза респонсорной (*вопросо-ответной*) техники, преобладание фигурационного варьирования мелодии над сквозной импровизацией, опора на оstinatно повторяемую гармоническую модель (*квадрат*), акцентирование второй и четвертой доли четырехдольного метра, расширение состава ансамблей. Чикагский стиль способствовал возникновению и развитию *биг-бэнда*, создал предпосылки для формирования свингового стиля и *современного джаза*. Не следует смешивать с чикагским ново-

орлеанско-чикагский стиль (*классический джаз*, исполнявшийся в Чикаго новоорлеанскими музыкантами и их последователями).

**Шаут** / Shout (*англ.* кричать) — Специфический «криковой» стиль пения, характерный для архаической негритянской народной музыки и тесно связанный с африканскими истоками, прежде всего с религиозными культами и обрядами. Встречается почти во всех разновидностях афроамериканского фольклора (шаут-уорксонг, шаут-баллада, шаут-блюз, шаут-спиричуэл, ринг-шут и др.). Широкое применение шаутинг (исполнение в шаут-стиле) нашел в джазе — как вокальном, так и инструментальном.

**Шаффл** / Shuffle (*англ.* шаркающая походка) — 1. Характерный тип движений в архаических негритянских народных танцах, при котором ноги танцора не отрываются от земли. 2. Тип джазовой ритмики в манере шаффл (shuffle beat).

**Шоубот** / Show boat (*англ.* show представление, boat лодка, судно) — Популярный в США на рубеже XIX—XX вв. вид «плавучего театра»; представления, развлекательные программы и концерты, устраивавшиеся на речных прогулочных пароходах для увеселения пассажиров. В таких представлениях нередко принимали участие негритянские джазовые оркестры (riverboat jazz).

**Эвергрин** / Evergreen (*англ.* вечнозеленый, нестареющий) — Мелодии, не утрачивающие своей популярности в течение многих лет, независимо от капризов моды. Многие эвергрины (мелодии из мюзиклов, оперетт, песен и т. д.) используются в джазовой музыке в качестве тем для импровизаций.

**Электронный джаз** / Electronic jazz — Экспериментальное направление в современном джазе, связанное с применением электронного синтеза звука.

**Энтертейнер** / Entertainer (*англ.* эстрадный артист) — В конце XIX — начале XX вв. так нередко называли эстрадных джазовых пианистов, в основном — исполнителей *регтаймов*.

«Эра джаза» — См. «Джазовая эра».

«Эра свинга» — См. «Свинговая эра».

- Абади, Клод / Abadie, Claude 212, 236, 237  
 Авакян, Джордж / Avakian, George 8  
 Айлер, Альберт / Ayler, Albert 334—336  
 Айлер, Дон / Ayler, Don 334, 335  
 Албертсон, Крис / Albertson, Chris 101, 103, 354  
 Али, Рашид / Ali, Rashid 347  
 Аллен мл. Генри „Ред" / Allen jr., Henry „Red" 113, 150, 151, 156, 205, 221, 231  
 Аллен, Льюис / Allen, Lewis 226  
 Аллен, Уильям Фрэнсис / Allen, William Francis 31, 354  
 Аллен, Уолтер Карл / Allen, Walter Carl 80  
 Аммонс, Альберт / Ammons, Albert 167  
 Аммонс, Джин / Ammons, Gene 281  
 Андерсон, Мариан / Anderson, Marian 241  
 Ансерме, Эрнест / Ansermet, Ernest 76, 228, 235  
 Армстронг, Лил — см. Хардин, Лил  
 Армстронг, Луи „Сэчмо" (*Луис Дэниел А.*) / Armstrong, Loui „Satchmo" (*Louis Daniel A.*) 6, 14, 64, 67, 74, 77—84, 86, 93—95, 99, 104, 108, 112, 114, 115, 118—134, 139, 140, 146, 147, 150, 151, 156, 161, 163, 168—170, 173, 175—177, 180, 185, 190, 192, 196, 203, 204, 208, 210, 211, 214, 215, 219—221, 224, 226, 228, 230—232, 238, 241, 245, 252—254, 256, 262, 289, 294, 295, 304, 307, 311, 316, 332, 340, 342, 348, 351—354  
 Асмуссен, Свенд / Asmussen, Svend 231  
 Байард, „Джекки" [„Джеки"] (*Джон А. Б. мл.*) / Byard, „Jackie" [„Jaki"] (*John A. B. jr.*) 324  
 Байэс, Карлос Уэсли „Дон" / Byas, Carlos Wesley 184, 251  
 Бакнер, Милт / Buckner, Milt 276  
 Баллиетт, Уитни / Balliett, Whitney 321, 323  
 Банн, Тедди / Bunn, Teddy 217, 236  
 Барбер, Крис (*Дональд Кристофер Б.*) / Barber, Chris Donald (*Christopher B.*) 237  
 Барелли, Эме / Barelli, Aime 229  
 Баркер, Денни / Barker, Danny 101  
 Барксдейл, Эверетт / Barksdale, Everett 267  
 Барнет, Чарли (*Чарльз Дэли Б.*) / Barnett, Charlie (*Charles Daly B.*) 203, 209, 282  
 Барнс, Мэй / Barnes, Mae 100  
 Баррелл, Кенни (*Кеннет Эрл Б.*) / Burrell, Kenny (*Kenneth Earl B.*)  
 Баттерфилд, Билли (*Чарльз Уильям Б.*) / Butterfield, Billy (*Charles William B.*) 203, 215, 221, 230  
 Бауэр, Билли (*Уильям Генри Б.*) / Bauer, Billy (*William Henry B.*) 294  
 Бах, Иоганн Себастьян / Bach, Johann Sebastian 14, 46, 49, 54, 216, 280, 290, 294, 298, 325, 351  
 Беарфилд, Эдди / Barefield, Eddie 201  
 Бейдербек, „Бикс" (*Леон Бисмарк Б.*) / Beiderbecke, „Bix" (*Leon Bismarck B.*) 6, 9, 55, 74, 75, 87, 95, 107—109, 111, 112, 115, 116, 118, 124, 133—140, 146, 149, 165, 173, 174, 182, 183, 196, 203, 210, 213—215, 221, 229, 230, 232, 233, 244, 287, 290, 294, 304, 308, 311, 325, 340, 349, 351  
 Бейер, Улли / Beier, Ulli 18, 354  
 Бейси, Уильям „Каунт" / Basie, William „Count" 43, 95, 98, 104, 136, 138, 153, 154, 168, 180—184, 189, 198, 200, 202, 205—208, 218, 219, 221, 224, 225, 252, 257—259, 269, 276, 320, 321  
 Бекетт, Фред / Beckett, Fred 284  
 Белл, Грэм / Bell, Graeme 212, 336  
 Бенек, Гордон „Текс" / Beneke, Gordon „Tex" 184  
 Беннет, Бойд / Bennet, Boyd 73  
 Бенфорд, Томми / Benford, Tommy 93, 178  
 Берендт, Иоахим-Эрнст / Berendt, Joachim-Ernst 340, 354  
 Бериган „Банни" (*Роланд Бернард Б.*) / Berigan, „Bunny" (*Roland Bernard B.*) 184, 199, 202—204, 208, 211, 220, 229—231  
 Берли, Харри / Burleigh, Harry 40  
 Берман, „Сонни" (*Саул Б.*) / Berman, „Sonny" (*Saul B.*) 291  
 Бернс, Ральф / Burns, Ralph 292  
 Бернстайн, Арти / Bernstein, Artie 182, 242  
 Берри, Леон „Чу" / Berry, Leon „Chu" 103, 149, 180, 183, 220, 222, 231, 245  
 Берри, Чак / Berry, Chuck 105  
 Бертон, Гари / Burton, Gary 8, 310  
 Бест, Дензил Де Коста / Best, Denzil De Costa 252  
 Бетховен, Людвиг ван / Beethoven, Ludwig van 25, 160, 300, 311  
 Беше, Сидней / Bechet, Sidney 65, 66, 72, 76—80, 83—86, 90, 94, 95, 102, 122, 125, 146, 156, 174, 185, 187, 193, 194, 210, 211, 219, 228, 229, 235, 236, 325, 345, 354  
 Бигард „Барни" (*Леон Олбени Б.*) / Bigard „Barney" (*Leon Albany B.*) 85, 191, 192  
 Бил, Джордж / Beal, George 235  
 Блейк, Юби / Blake, Eubie 51, 158—160, 167  
 Блейки, Арт (*Абдуллах ибн Бухайна*) / Blackey, Art (*Abdullah Ibn Buhaina*) 275, 312, 314, 315, 320, 350  
 Блейр, Уильям / Blair, William 340

- Блекуэлл, Эд / Blackwell, Ed 333  
Блентон, Джимми / Blanton, Jimmy 189, 251  
Блеш, Руди / Blesh, Rudi 48, 49, 51, 210, 211, 354  
Блэнд, Джеймс / Bland, James 39  
Боланд, Фрэнси / Boland, Francy 237  
Болден, Чарлз „Бадди“ [„Кинг“] / Bolden, Charles „Buddy“ [„King“] 69, 120, 132, 173  
Бонофф, Эдвард / Bonoff, Edward 10, 195  
Борнеман, Эрнест / Bornemann, Ernest 18, 22  
Бостик, Эрл / Bostic, Earl 342  
Боус, Стерлинг Белмонт / Bose, Sterling Belmont 60, 140, 215  
Брамс, Иоганнес / Brahms, Johannes 300  
Бранн, Харри Отис / Brunn, Harry Otis 70, 71, 354  
Браун, Клиффорд / Brown, Clifford, 273, 286—289, 322, 330  
Браун, Лоренс / Brown, Lawrence 190, 191  
Браун, Маршалл / Brown, Marshall 113  
Браун, Пит (Джеймс Остенд Б.) / Brown, Pete (James Ostend B.) 335  
Браун, Рей (Раймонд Мэттьюз Б.) / Brown, Ray (Raymond Matthews B.) 300  
Браун, Стив / Brown, Steve 136  
Браун, Том / Brown, Tom 71  
Брафф, Руби / Bruff, Ruby 171  
Бреккер, Майк / Brecker, Mike 310, 350  
Бреккер, Рэнди / Brecker, Randy 310, 350  
Бриггс, Питер / Briggs, Peter 128  
Брубек, Дейв (Дэвид Уоррен Б.) / Brubeck, Dave (David Warren B.) 297, 298, 300, 302, 311, 325, 326, 334  
Брукмейер, Боб / Brookmeyer, Bob 286, 299  
Брунзи, „Биг Билл“ (Уильям Ли Конли Б.) / Brunozy, „Big Bill“ (William Lee Conley B.) 44, 104, 200, 237  
Брунис, Джордж Кларенс / Brunis [Brunies], George Clarence 108, 211, 212, 213, 215  
Брэдли, Уилл (Уилбур Швичтенберг Б.) / Bradley, Will (Wilbur Schwichtenberg B.) 167  
Брэдфорд, Перри „Мьюл“ / Bradford, Perry „Mule“ 77, 100  
Брюн, Филипп / Brun, Philippe 229, 230  
Бушелл, Гарвин / Bushell, Garvin 59, 173, 186  
Бэйкер, Гарольд „Шорти“ / Baker, Harold „Shorty“ 304  
Бэйкер, Чесни „Чет“ / Baker, Chesney „Chef“ 298  
Бэйли, Уильям „Бастер“ / Bailey, William „Buster“ 59, 85, 147, 198, 205, 229  
Бэйли, Дерек / Bailey, Derek 237  
Бэйли (урожд. Ринкер), Милдред / Bailey (Rinker), Mildred 224  
Бэрриго, Дон / Barrigo, Don 229  
Ван Вехтен, Карл / Van Vechten, Carl 73, 145  
Ван Гог, Винсент / Van Gogh, Vincent 311, 337  
Ве, Эжен / Vées, Eugène 230  
Ве, Жан / Vées, Jean 232  
Вебер, Эберхард / Weber, Eberhard 237  
Веберн, Антон фон / Webern, Anton von 326  
Вентура, Рей / Ventura, Ray 229  
Вентура, Чарли / Ventura, Charlie 184  
Венути, Джо / Venuti, Joe 109, 116, 136, 174, 231, 233  
Верди, Джузеппе / Verdi, Giuseppe 160  
Винсон, Эдди „Клинед“ / Vinson, Eddie „Cleanhead“ 341  
Воан, Сара Лоис / Vaughan, Sarah Lois 251, 252  
Водери, Уилл / Vodery, Will 188  
Воля, Луис / Vola, Louis 230, 233, 234  
Вошан, Лео Арно / Vauchant, Leo Arnaud 229, 230  
Вудинг, Сэм / Wooding, Sam 229  
Габриэли, Джованни / Gabrieli, Giovanni 333  
Гай, Джо (Джозеф Люк Г.) / Guy, Joe (Joseph Luke G.) 246  
Гайдн, Франц Йозеф / Haydn, Franz Josef [Joseph] 351  
Гарднер, Ньюпорт / Gardner, Newport 37  
Гарланд, „Ред“ (Уильям М. Г.) / Garland, „Red“ (William M. G.) 277, 307  
Гарнер, Эрролл / Garner, Egroll 276, 277  
Гаррисон, Люси МакКим / Garrison, Lucy McKim 31, 32, 354  
Герберг, Виктор / Herbert, Victor 159  
Герман, Вуди (Вудро Чарльз Г.) / Herman, Woody (Woodrow Charles G.) 55, 183, 207, 220, 291—293  
Геррин, М. Х. / Herrin, M. H. 61  
Гершвин, Джордж / Gershwin, George 97, 163, 290, 294, 359  
Гетц, Стен / Getz, Stan 8, 176, 183, 291, 292, 299, 311, 315, 321, 344  
Гиллеспи, „Диззи“ (Джон Беркс Г.) / Gillespie, „Dizzy“ (John Birks G.) 8, 104, 138, 176, 185, 205, 221, 235, 237, 244—254, 259—261, 263, 264, 267, 270, 281—287, 289, 291, 293, 295, 300, 305, 306, 311, 314, 321, 331, 332, 341, 342, 345, 349—352  
Гитлер, Айра / Gitler, Ira 354  
Глейзер, Джо / Glaser, Joe 123, 131, 132, 225  
Голдберг, Джо / Goldberg, Joe 270, 302, 315, 354  
Голдкетт, Жан / Goldkette, Jean 109, 112, 135—137, 143, 146, 149, 150, 152, 174, 201, 202, 229  
Гомез, Эдди / Gomez, Eddie 279  
Гонелла, Нэт (Натаниэль Чарльз Г.) / Gonella, Nat (Nathaniel Charles G.) 229, 230  
Гонсалвес, Пол / Gonsalves, Paul 189  
Гордон, Декстер / Gordon, Dexter 281, 314, 329, 341, 342  
Гордон, Джо (Джозеф Генри Г.) / Gordon, Joe (Joseph Henry G.) 324  
Гордон, Сэм / Gordon, Sam 49  
Горовиц, Владимир Самойлович 269  
Гоффен, Роберт / Goffin, Robert 117  
Граймс, Ллойд „Тини“ / Grimes, Lloyd „Tiny“ 252, 267



- Грайс, „Джиджи" / Gruyse, „Gigi" 324  
 Гранц, Норман / Granz, Norman 184, 260, 267, 274, 276, 362  
 Граппелли, Стефан / Grappelli [Grapelly], Stéphane 230, 232—235, 238  
 Грауэр, Билл / Grauer, Bill 278  
 Грин, Бенни / Green, Benny 228, 251, 281, 285  
 Грин, Боб / Green, Bob 351  
 Грин, Роберт С. / Green, Robert S. 10  
 Грин, Урби (*Урбан Клиффорд Г.*) / Green, Urbie (*Urban Clifford G.*) 286  
 Грин, Фредди (*Фредерик Уильям Г.*) / Green, Freddie (*Frederick William G.*) 205, 233  
 Грин, „Биг Чарли" (*Чарлз Г.*) / Green, „Big Charlie" (*Charles G.*) 145, 146  
 Гринфилд, Элизабет Тейлор / Greenfield, Elisabeth Taylor 37  
 Грир, „Сонни" (*Уильям Александр Г.*) / Greer, „Sonny" (*William Alexander G.*) 186  
 Грэй, Гленн „Кноблаф" / Gray, Glenn „Knoblauch" 152  
 Грэй, Уарделл / Gray, Wardell 183, 281, 320  
 Грэйвс, Милфорд / Graves, Milford 334  
 Грю, Клод / Grew, Claude 158  
 Гудмен, Бенни (*Бенджамин Дэвид Г.*) / Goodman, Benny (*Benjamin David G.*) 8, 85, 95, 103, 108, 109, 111, 116, 137, 138, 149—152, 155, 156, 168, 170, 171, 182, 184, 189, 192, 197—200, 202—205, 207—209, 211, 219, 220, 224, 225, 229, 231, 233, 235, 241—244, 246, 282, 289, 290, 296, 297, 301, 306, 340, 350  
 Гудмен, Гарри / Goodman, Harry 198  
 Гулд, Уолтер („Уан Лег Шедоу" / Gould, Walter („One Leg Shadow") 49  
 Гуллин, Ларс „Лассе" / Gullin, Lars „Lasse" 237  
 Гутман Херберт Г. / Gutman, Herbert G. 25, 40, 354  
 Гэммонд, Питер / Gammond, Peter 354  
 Давенпорт, „Кау Кау" Чарлз / Davenport, „Cow Cow" Charles 167  
 Дамерон, Тед (*Теддли Юинг Д.*) / Dameron, Tad (*Taddley Ewing D.*) 286  
 Данбар, Пол-Лоренс / Dunbar, Paul-Laurenсе 55  
 Данхем, Билл / Dunham, Bill 216  
 Данхем, Сонни / Dunham, Sonny 199  
 Данхем, Уильям Б. / Dunham, William B. 10  
 Д'Арк, Жанна / D'Arc, Jeanne 52  
 Дархем, Эдди / Durham, Eddie 201, 202  
 Дворжак, Антонин / Dvorak, Antonin 191  
 Дебюсси, Клод Ашиль / Debussy, Claude Achille 53, 137  
 Девис Клайв / Davis Clive 310  
 Девис, Майлс / Davis, Miles 195, 250, 252, 261, 278, 281, 296—299, 304—311, 313—315, 320, 321, 334, 342—345, 349, 350  
 Деде, Эдмунд / Dede, Edmund 37  
 Дезмонд, Пол (*П. Брейтенфельд*) / Desmond, Paul (*P. Breitenfeld*) 297—299, 318, 326  
 Делоне, Шарль / Delaunay, Charles 10, 117, 232, 233, 235, 237  
 Депп, Лойс / Derpe, Lois 167—169  
 Де Франко, „Бадди" (*Бонифейс Фердинанд Леонардо Де-Ф.*) / De-Franco, „Buddy" (*Boniface Ferdinand Leonardo De F.*) 297  
 Джанинни, Бруто / Gianinni, Bruto 159  
 Джарретт, Кит / Jarrett, Keith 8, 280  
 Джеймс, Барнетт / James, Burnett 355  
 Джеймс, Майкл / James, Michael 305, 355  
 Джеймс, Харри / James, Harry 199, 202, 204, 207  
 Джейнис, Харриет / Janis, Harriet 48, 49, 51, 354  
 Джексон, Квентин Леонард / Jackson, Quentin Leonard 190  
 Джексон, Милт „Бэгс" / Jackson, Milt „Bags" 272, 300—303  
 Джефферсон, „Блайнд Лемон" / Jefferson, „Blind Lemon" 46, 99, 200, 242  
 Джозеф, Джон / Joseph, John 68, 173  
 Джозеф, Уилли „Уан Лер" / Joseph, Willie „One Leg" 49  
 Джозефсон, Барни / Josephson, Barney 225  
 Джойс, Джеймс / Joyce, James 72, 237  
 Джонс, Артур М. / Jones, Arthur M. 19, 21, 355  
 Джонс, Джо [Джонатан] / Jones, Jo [Jonathan] 124, 154, 180, 182, 205, 219, 245  
 Джонс, Дилл / Jones, Dill 137  
 Джонс, Дейвид / Jones, David 121, 132  
 Джонс, Клод / Jones, Claude 115, 148, 149  
 Джонс, Тед (*Таддеус Джозеф Дж.*) / Jones, Thad (*Thaddeus Joseph J.*) 8, 207, 350  
 Джонс, „Филли Джо" (*Джозеф Рудольф Дж.*) / Jones, „Philly Jo" (*Joseph Rudolph J.*) 307  
 Джонс, Элвин Рей / Jones, Elvin Ray 346, 347, 350  
 Джонсон, „Банк" (*Уильям Гери Дж.*) / Johnson, „Bunk" (*William Geary J.*) 80, 120, 121, 212  
 Джонсон, Билл (*Уильям Мануэль Дж.*) / Johnson, Bill (*William Manuel J.*) 80, 81  
 Джонсон, „Джей Джей" (*Джеймс Луис Дж.*) / Johnson, „Jay Jay" (*James Louis J.*) 274, 284—286, 318, 322  
 Джонсон, Джеймс П. (*Джеймс Прайс Дж.*) / Johnson, James P. (*James Price J.*) 9, 55, 95, 146, 158—162, 165, 168, 169, 172, 186, 221, 231, 236, 272, 290  
 Джонсон, Лонни / Johnson Lonnie 233, 242  
 Джонсон, Пит / Johnson, Pete 104, 167  
 Джонсон, Роберт / Johnson, Robert 104  
 Джонсон, Уолтер / Johnson, Walter 148, 154, 219, 245  
 Джонсон, Фрэнк / Johnson, Frank 37  
 Джонсон, Чарли (*Чарлз Райт Дж.*) / Johnson, Charlie (*Charles Wright J.*) 221—223  
 Джоуплин, Роберт / Joplin, Robert 51  
 Джоуплин, Скотт / Joplin, Scott 48—56, 74,

- 79, 127, 159, 165, 280, 290, 342  
Джоплин, Уилл / Joplin, Will 51  
Джордан, Джеймс / Jordan, James 328  
Джордан, Луис / Jordan, Louis 320  
Джордан, Тефт (*Джеймс Т. Дж.*) / Jordan, Taft (*James T. J.*) 205  
Джуэлл, Дерек / Jewell, Derek 355  
Диддли, Бо (*Элиас МакДэниел*) / Diddley, Bo (*Elias McDaniel*) 96, 105  
Диккенс, Чарльз / Dickens, Charles 216  
Диккерсон, Кэрролл / Dickerson, Caroli [Carroll] 168  
Диксон, Билл / Dixon, Bill 334  
Дилан, Боб / Dilan, Bob 208  
Дин-Майят, Уильям / Dean-Myatt, William 133, 355  
Доддс, Джонни / Dodds, Johnny 13, 60, 67, 80—86, 93, 108, 112, 127, 128, 146, 204  
Доддс, Уоррен „Беби" / Dodds, Warren „Baby" 67, 80, 82, 93, 108, 128  
Долфи, Эрик Аллан / Dolphy, Eric Allan 322, 333, 346, 347  
Домино, „Фэтс" / Domino, „Fats" 237  
Домнерус, Арне / Domnerus, Arne 237  
Дорси, Джимми / Dorsey, Jimmy 109, 111, 174, 175, 180, 199, 202, 217  
Дорси, Томас А. (*„Джорджия Том"*) / Dorsey, Thomas A. (*„Georgia Tom"*) 101  
Дорси, Томми / Dorsey, Tommy 13, 109, 111, 114, 167, 171, 174, 199, 202, 203, 207, 208, 211, 220, 221, 231  
Дорхем, Кенни (*МакКинли Хауард Д.*) / Dorham, Kenny (*McKinley Howard D.*) 286, 305, 315  
Дуглас, Томми / Douglas, Tommy 257  
Дункан, Хенк / Duncan, Hank 79  
Дэвин, Том / Davin, Tom 158, 159  
Дэвис, Бобби / Davis, Bobby 229  
Дэвис, Питер / Davis, Peter 120, 132  
Дэвис мл., Сэмми / Davis jr., Sammy 39  
Дэвисон, „Уайлд Билл" (*Уильям Д.*) / Davison, „Wild Bill" (*William D.*) 212, 213, 215, 290, 351  
Дэйр, Рег / Dare, Reg 229  
Дэнкворт, Джонни / Dankworth, Johnny 237  
Дютре, Оноре / Dutrey, Honoré 80—82
- Зено, Элис / Zeno, Alice 62**  
Зурк, Боб / Zurke, Bob 203, 215
- Ирвин, Букер / Irvin, Booker 318**  
Ирвис, Чарли / Irvis, Charlie 187
- Кайзер, Кэй / Kyser, Kay 13**  
Кайл, Билли (*Уильям Осборн К.*) / Kyle, Billy (*William Osborn K.*) 273  
Каллендер, Джордж „Ред" / Callender, George „Red" 316  
Камински, Макс / Kaminsky, Max 108, 211, 213, 214, 306, 351
- Кариси, Джон / Carisi, John 292, 295, 296  
Кармайкл, Хоуги (*Хоугленд Хауард К.*) / Carmichael, Hoagy (*Hoagland Howard C.*) 130  
Карни, Гарри / Carney, Harry 190, 191, 225  
Карр, Лерой / Carr, Leroy 97, 104  
Картер, Бенни (*Беннетт Лестер К.*) / Carter, Benny (*Bennett Lester C.*) 114, 137, 148, 170, 177—179, 201, 205, 207, 219, 221—224, 231, 258, 284, 292, 305, 332, 350  
Картер, Рон / Carter, Ron 309  
Касерес, Эрни / Caseres, Ernie 214  
Келли, Джон Диксон „Пек" / Kelley, John Dickson „Peck" 114  
Кениг, Лестер / Koenig, Lester 330, 331  
Кентон, Стен (*Стэнли Ньюкомб К.*) / Kenton, Stan (*Stanley Newcomb K.*) 55, 207, 224, 291—294, 299  
Кеппард, Фредди / Keppard, Freddie 70, 83, 85, 132, 173  
Керби, Джон / Kirby, John 224, 273, 282  
Керн, Джером / Kern, Jerome 14, 163  
Кессел, Барни / Kessel, Barney 233  
Кинг, „Би Би" („Блюз Бой") (*Рэйли Б. К.*) / King, „B. B." [„Blues Boy"] (*Railey B. K.*) 96, 105  
Кипньос, Орин / Keepnews, Orin 278  
Кирк, Расаан Роланд / Kirk, Rahsaan Roland 336  
Кирк, Энди (*Эндрю Дьюи К.*) / Kirk, Andy (*Andrew Dewey K.*) 202, 282  
Кларк, Кенни „Клук" (*Кеннет Спирман К.*) / Clarke, Kenny „Klook" (*Kenneth Spearman K.*) 237, 245—247, 250, 259, 270, 300, 302, 314, 321  
Клейтон, Уилбур „Бак" / Clayton, Wilbur „Buck" 178, 182, 200, 206, 208, 225, 306  
Клесс, Род (*Джордж К.*) / Cless, Rod (*George C.*) 215  
Кливленд, Джимми (*Джеймс Милтон К.*) / Cleveland, Jimmy (*James Milton C.*) 286  
Кмен, Генри А. / Kmen, Henry A. 60, 355  
Кнеппер, Джимми / Knepper, Jimmy 286, 318, 319  
Кобхем, Билли / Cobham, Billy 310, 350  
Кой, Джин / Coy, Gene 201  
Кокс, Ида / Cox, Ida 98—100  
Колак, Кинг / Kolax, King 341  
Коллиер, Джоффри Л. / Collier, Geoffrey L. 10  
Колтрейн, Джон / Coltrane, John 6, 34, 74, 113, 184, 208, 218, 237, 272, 304, 307, 309—311, 322, 327, 334, 335, 340—351  
Кольер, Кен / Colyer, Ken 237  
Комбель, Аликс / Combell, Alix 178  
Кон, Эл (*Элвин Гилберт К.*) / Cohn, Al (*Alvin Gilbert C.*) 291  
Кондон, Эдди (*Альберт Эдвин К.*) / Condon, Eddie (*Albert Edwin C.*) 108, 110, 112, 113, 171, 174, 211—216, 220, 221, 231, 235

- Кониц, Ли / Konitz, Lee 292, 294—299, 350  
 Коннор, Крис / Connor, Chris 224  
 Коннорс, Ред / Connors, Red 328  
 Коновер, Уиллис / Conover Willis 8  
 Копленд, Аарон / Copland, Aaron 359  
 Кориа, Чик / Corea, Chick 8, 280, 310, 349  
 350  
 Кориелл, Ларри / Coryell, Larry 310, 349  
 Коул, Уильям „Коузи" / Cole, William „Co-  
 zy" 219, 252  
 Коулмен, Билл (*Уильям К. Джонсон*) / Co-  
 leman, Bill (*William C. Johnson*) 144, 233,  
 234  
 Коулмен, Орнетт / Coleman, Ornette 6, 9,  
 55, 64, 113, 184, 218, 295, 312, 318, 323,  
 328—336, 338, 343, 346, 349, 352  
 Кофски, Фрэнк / Kofsky, Frank 340  
 Кребил, Генри Эдвард / Krehbil, Henry Ed-  
 ward 34, 44, 355  
 Кристи, Джун (*Ширли Ластер*) / Christy,  
 June (*Shirley Luster*) 224  
 Крисчен, Чарли / Christian, Charlie 182, 198,  
 204, 205, 215, 233, 241—247, 249, 294  
 Кро, Шарль / Cros, Charles 74  
 Кролл, Уильям / Kroll, William 10  
 Кросби, „Бинг" (*Харри Лиллис К.*) / Cro-  
 sby, „Bing" (*Harry Lillis C.*) 131, 203, 225  
 Кросби, Боб (*Джордж Роберт К.*) / Crosby,  
 Bob (*George Robert K.*) 171, 184, 203,  
 211, 215, 235  
 Кросби, Израэль / Crosby, Israel 215  
 Крупа, Джин / Krupa, Gene 108, 111, 170,  
 184, 199, 222  
 Крэйтон, „Пи Ви" / Crayton, „Pee Wee" 329  
 Квиничетт, Пол / Quinichette, Paul 183, 321  
 Кук, Уилл Марион / Cook, Will Marion 40,  
 55, 76, 85, 188, 190, 196, 228  
 Куллаз, Морис / Cullaz, Maurice 10  
 Кунстадт, Леонард / Kunstadt, Leonard 148,  
 354  
 Куоли, Челси / Qualey, Chelse 229  
 Кэй, Конни / Kay, Connie 302, 303  
 Кэйдж, Джон / Kage, John 324  
 Кэйри, Дик / Carey, Dick 214  
 Кэйси, Эл (*Альберт Алоуисиус К.*) / Casey,  
 Al (*Albert Aloysius C.*) 163, 233  
 Кэллоуэй, Кэб / Calloway, Cab 151, 183, 221,  
 245, 247, 254  
 Кэндоли, Пит / Candoli, Pete 291  
 Кэтлетт, „Биг Сид" (*Сидней К.*) / Catlett,  
 „Big Sid" (*Sidney C.*) 178, 182, 219, 222,  
 252  
 Лабба, Абба / Labba, Abba 159  
 Лайон, Альфред / Lion Alfred 79, 272, 274,  
 326  
 Ламберт, Г. Э. / Lambert, G. E. 355  
 Ламберт, Констант / Lambert, Constant 188  
 Ламберт, Ричард / Lambert, Richard 37  
 Ланг, Эдди (*Сальваторе Массаро*) / Lang,  
 Eddie (*Salvatore Massaro*) 109, 116, 231—  
 233, 242, 308  
 Лансфорд, Джимми / Luncexford, Jimmy  
 143, 205  
 Лапорта, Джон / La Porta, John 317  
 Ла Рокка, Ник (*Доминик Джеймс Ла Р.*) /  
 La Rocca, Nick (*Dominick James La R.*)  
 70—72, 74, 134  
 Лафарг, Пьер / Lafargue, Pierre 10  
 Ла Фаро, Скотт / La Faro, Scott 279, 333  
 Ледбеттер, Хадди („Ледбелли") / Ledbetter,  
 Huddy („Leadbelly") 41, 46, 103, 200  
 Ле Муан, Жан Батист / Le Moynе, Jean  
 Baptiste 60  
 Ленниген, Джим / Lannigan, Jim 111  
 Леонард, Харлан / Leonard, Harlan 202  
 Ли, Кэнада / Lee, Canada 241  
 Ли, Пегги / Lee, Peggy 224  
 Лист, Ференц / Liszt, Ferenc 160  
 Лителл, Джимми / Litell, Jimmy 107  
 Литтлтон, Хэмфри / Lytteltone, Humphrey  
 237  
 Ллойд, Чарлз / Lloyd Charles 8  
 Ломакс, Алан / Lomax, Alan 32, 88, 355  
 Ломакс, Джон Авери / Lomax, John Avery  
 32, 46  
 Ломан, Артур / Lohman, Arthur 10  
 Лоренц, Ли / Lorenz, Lee 10  
 Лоу, Манделл / Lowe, Mundell 278  
 Лоусон, Янк (*Джон Р. Лоусен*) / Lawson,  
 Yank (*John R. Lausen*) 203, 215  
 Лофредо, Карло / Loffredo, Carlo 10, 236  
 Льюис, Джон Аарон / Lewis, John Aaron  
 259, 271, 295, 296, 299, 300—305, 311,  
 331, 352  
 Льюис, Джордж / Lewis, George 62, 212,  
 236, 289  
 Льюис, Мел (*Мелвин Соколофф*) / Lewis,  
 Mel (*Melvin Sokoloff*) 8, 207, 350  
 Льюис, „Мид Лакс" / Lewis, „Meade Lux"  
 167, 215  
 Льюис, Тед / Lewis, Ted 13, 211  
 Лэдниер, Томми / Ladnier, Tommy 77, 79,  
 85, 147, 229, 236  
 Лэйн, Джек „Папа" (*Жорж Вителл Л.*) /  
 Laine, Jack „Papa" (*George Vitelle L.*) 70  
 Лэйн, Иствуд / Lane, Eastwood 137  
 Лэйн, Клео / Laine, Cleo 224  
 Лэйси, Стив / Lacy, Steve 323, 325—327,  
 336, 345  
 Лэмб, Джозеф / Lamb, Joseph 55, 74  
 Лэнд, Гарольд / Land, Harold 287  
 Лютер, Клод / Luter, Claude 237  
 Майли, Джеймс „Баббер" / Miley, James  
 „Bubber" 186, 187, 192—194  
 МакГи, Хауард / McGee, Howard 282  
 Макдональд Малькольм / Macdonald, Mal-  
 colm 10  
 МакДоуэлл, Эдвард / McDowell, Edward 137  
 МакКарти, Альберт Дж. / McCarthy, Al-  
 bert J. 355  
 Маккензи, Уильям „Ред" / McKenzie, Wil-  
 liam „Red" 110, 171, 177  
 МакКинни, Уильям / McKinney, William

- 150, 193, 199, 201, 222—224  
МакКуатер, Томми / McQuater, Tommy 229, 230  
МакЛафлин, Джон / McLaughlin, John 310, 349  
МакПартленд, Джимми (*Джеймс Дугальд МакП.*) / McPartland, Jimmy (*James Dilligala McP.*) 111, 152, 211  
МакПартленд, Дик / McPartland, Dick 111  
МакРей, Кармен / McRae, Carmen 224  
МакШенн, Джей / McShann, Jay 258, 259, 282  
Малер, Густав / Mahler, Gustav 55  
Маллиген, Джерри (*Джеральд Джозеф М.*) / Mulligan, Gerry (*Gerald Joseph M.*) 8, 295—299, 302, 305, 311  
Мангельсдорф, Альберт / Mangelsdorff, Albert 237  
Манон, Уинджи (*Джозеф Уингтон М.*) / Manone, Wingu (*Josef Wington M.*) 60, 108, 114, 134  
Мариано, Чарли (*Чарльз Хуго М.*) / Mariano, Charlie (*Charles Hugo M.*) 324  
Мармароза, Майкл „Додо“ / Marmarosa, Michael „Dodo“ 277, 293  
Марсала, Джо / Marsala, Joe 85  
Мартин, Сара / Martin, Sara 100  
Мартину, Богуслав / Martinu Bohuslav 359  
Марш, Уорн Марион / Marsh, Warne Marion 294, 295  
Маршалл, Джозеф „Кайзер“ / Marshall, Joseph „Kaiser“ 148  
„Ма“ Рэйни, Гертруда — см. Рэйни, Гертруда „Ма“  
Масеро, Тео / Масеро, Тео 303, 317  
Мастман, Тео Уден / Mastman, Theo Uden 231  
Матисс, Анри / Matisse, Henri 91, 145  
Меззроу, „Мезз“ (*Милтон Мезиров*) / Mezzrow, „Mess“ (*Milton Mesirov*) 236, 355  
Меримен, Ричард / Meryman, Richard 355  
Мерофф, Бенни / Meroff, Benny 213  
Метфессел, Милтон / Metfessel, Milton 31, 34, 355  
Мийо, Дариус / Milhaud, Darius 297, 359  
Милбэрн, Ричард / Milburn Richard 39  
Миллер, Гленн / Miller, Glenn 111, 171, 184, 199, 202, 207, 208, 214  
Миллер, Эдди / Miller, Eddie 184, 203, 215  
Миллер, Эрнест „Кид Панч“ / Miller, Ernest „Kid Punch“ 126  
Миллиндер, Лакки / Millinder, Lucky 205, 214, 221  
Миллс, Ирвинг / Mills, Irving 187, 189  
Мильтон, Джон / Milton, John 351  
Мингус, Чарли / Mingus, Charley 264, 275, 312, 375—320, 327, 331, 352, 355  
Минтон, Генри / Minton, Henry 246—248, 251, 252, 259, 267, 270, 273, 278, 292, 302, 350  
Митчелл, Джордж / Mitchell, George 90  
Митчелл, Луис / Mitchell, Louis 228
- Митчелл, Кейт „Ред“ / Mitchell, Keith „Red“ 330  
Мобли, Хенк / Mobley, Hank 315  
Молтсби, Порция К. / Maultsby, Portia K. 355  
Монк, Телониус Сфер / Monk, Thelonius Sphere 113, 246, 247, 254, 259, 270—277, 306, 320, 326, 327, 343, 345  
Монтгомери, Уэс / Montgomery, Wes 233  
Моргенстерн, Дэн / Morgenstern, Dan 6, 259  
Морелл, Марти / Morell, Marty 279  
Мортон, Бенни (*Генри Стерлинг М.*) / Morton, Benny (*Henry Sterling M.*) 115, 147, 149, 206, 207, 225, 284, 286  
Мортон, „Джелли Ролл“ (*Фердинанд Джозеф Ла Мент*) / Morton, „Jelly Roll“ (*Ferdinand Joseph La Menthe*) 14, 49, 64—66, 72, 79, 81, 83—86, 88—95, 101, 103, 104, 108, 146, 153, 154, 169, 192, 195, 204, 208, 210—212, 219, 220, 223, 229, 235, 241, 316, 349, 351  
Морфин, Мелвин Э. „Турк“ / Murphy, Melvin E. „Turk“ 212, 216  
Мотман, Стефан Пол / Motian, Stephen Paul 279  
Моул, „Мифф“ (*Ирвинг Милфред М.*) / Mole, „Miff“ (*Irving Milfred M.*) 107, 114, 211  
Моуэн, Бенни / Moten, Benny 59, 60, 95, 140, 184, 200—202, 221, 256  
Моффетт, Чарльз / Moffett, Charles 335  
Моцарт, Вольфганг Амадей / Mozart, Wolfgang Amadeus 290  
Муан, Жан-Багист ле — см. Ле Муан, Жан-Багист  
Мур, Сэм / Moore, Sam 49  
Мэй, Билли (Э. Уильям М.) / May, Billy (E. William M.) 199, 202  
Мэйбелл, Биг / Maybelle, Big 341  
Мэйрс, Пол / Mares, Paul 106, 108  
Мэндел, Джонни (*Джон Альфред М.*) / Mandel, Johnny (*John Alfred M.*) 293  
Мэнн, Шелли [Шелдон] / Manne, Shelley [Sheldon] 179  
Мэрейбл, Фейт / Marable, Fate 121, 150, 151  
Мэтлок, „Матти“ (*Джулиан Клифтон М.*) / Matlook „Matty“ (*Julian Clifton M.*) 203  
Мэттьюс, Арти / Matthews, Artie 50, 51, 74  
Мэттьюс, Дейв / Matthews, Dave 291  
Мюррей, Дон / Murray, Don 136  
Мюррэй, Санни / Murray, Sunny 334
- Наварро, Теодор „Фэс“ / Navarro, Theodore „Fats“ 281—287, 305, 306, 314, 320, 330  
Наполеон, Фил / Napoleon, Phil 107  
Нейдингер, Бьюэлл / Neidlinger, Buell 325  
Неймманн, Ульрик / Neumann, Ulrik 231  
Нельсон, Дейв / Nelson, Dave 140  
Николс, „Ред“ (*Эрнест Лоринг Н.*) / Nichols, „Red“ (*Ernest Loring N.*) 112, 140, 152, 174, 198, 220, 229, 232  
Николе, Херби (*Герберт Хорэйшо Н.*) /

- Nichols, Herbie (*Herbert Horatio N.*) 323, 326, 327
- Нкетия, Дж. Х. Квабена / Nketia, J. H. Kwabena 50, 355
- Норво, „Ред" (*Kenneth Норвилл*) / Norvo, „Red" (*Kenneth Norville*) 202, 224, 296, 301, 316
- Норрис, Уолтер / Norris, Walter 330
- Нун, Джимми / Noone, Jimmy 83—86, 90, 108, 110, 112, 168, 170, 175, 192, 198, 204, 351, 352
- Нуньес, Алсид „Йеллоу" / Nunez, Alcide „Yellow" 112
- Нури, Пьер / Noury, Pierre 233
- Нэбри, Чарлз / Nanry, Charles 355
- Нэнтон, Джо „Трики Сэм" / Nanton, Joe „Tricky Sam" 187, 189—192, 195, 196
- Ньюмен, Джерри / Newman, Jerry 259, 267, 270
- Ньютон, Фрэнки (*Уильямс Фрэнк Н.*) / Newton, Frankie (*Williams Frank N.*) 221
- Обрехт, Якоб** / Obrecht, Jacob 24
- О'Дей, Анита / O'Day, Anita 224
- Одер, Андре / Hodeir André 267
- Окегем, Иоганнес / Ockeghem, Johannes 24
- Оксли, Тони / Oxley, Tony 237
- Олби, Эдвард / Albee, Edward 103
- Олд, Джорджи (*Джон Альтвергер*) / Auld, George (*John Altwerger*) 184, 204
- Оливер, Джо [Джозеф] „Кинг" / Oliver, Joe [Joseph] „King" 13, 15, 60, 67, 72, 76, 80—86, 90, 91, 93—95, 100, 101, 103, 108, 120—122, 124—127, 130, 132, 140, 146, 147, 150, 151, 153, 173, 174, 180, 186, 187, 191, 192, 200, 201, 204, 210—212, 215, 223, 229, 235, 289, 349, 351
- Оливер, Пол / Oliver, Paul 355
- Онеггер, Артур / Honegger Arthur 359
- О'Нил, Юджин / O'Neill, Eugene 72
- Ори, Эдвард „Кид" / Ory, Edward „Kid" 84, 85, 120, 121, 127, 212, 286, 316
- Оссиан, Сильвестр „Весс" / Ossman, Sylvester „Vess" 54
- Отри, Герман / Autrey, Herman 163, 164
- Пайк, Дейв** / Pike, Dave 334
- Пальмери, Ремо / Palmieri, Remo 233, 252
- Панасье, Юг / Panassié, Hugues 117, 126, 207, 230, 233, 236, 237, 355
- Паркер, Лео / Parker, Leo 176, 252
- Паркер, Роберт Эндрю / Parker, Robert Andrew 10, 37
- Паркер, Чарли „Берд" (*Чарлз Кристофер П.*) / Parker, Charlie „Bird" (*Charles Christopher P.*) 6, 9, 118, 181, 184, 187, 190, 194, 196, 208, 209, 234, 235, 237, 238, 245—254, 256—266, 270, 271, 273—275, 279, 281—285, 287, 289, 292, 295—298, 302, 304—307, 311, 313, 315, 317, 320—322, 326, 328, 330—333, 340—342, 346, 348—353
- Пауэлл, Крис / Powell, Chris 286
- Пауэлл, Мел / Powell, Mel 155, 170, 171, 211
- Пауэлл, Ричи / Powell, Richie 273, 287
- Пауэлл, Уильям / Powell, William 273
- Пауэлл, Эрл „Бад" / Powell, Earl „Bud" 13, 264, 270, 271, 273—279, 287, 304, 314, 315, 320, 324, 327, 350
- Пейн, Льюис / Paine, Lewis 27
- Перримен, Руфус „Спеклд Ред" / Perryman, Rufus „Speckled Red" 167
- Петтифорд, Оскар Коллинс / Pettiford, Oscar Collins 179, 189, 251, 252, 316, 352
- Пикассо, Пабло / Picasso, Pablo 72, 145
- Пиккетт, Джесс / Pickett, Jess 49
- Пику, Альфонс / Picou, Alphonse 132
- Питерсон, Оскар Эммануэль / Peterson, Oscar Emmanuel 8, 276, 277
- Позо, Чано / Pozo, Chano 253
- Поллак, Бен / Pollack, Ben 152, 198, 203, 229
- Поллак, Джексон / Pollack, Jackson 333
- Понс, Фил / Ponce, Phil 163
- Портер, Коул / Porter, Cole 163, 358
- Постон, Джо [Джозеф] „Док" / Poston, Joe [Joseph] „Doc" 86, 352
- Пресли, Элвис / Presley, Elvis 163, 237, 320
- Престон, Джерри / Preston, Jerry 224
- Прокоп, Расселл / Procopé, Russell 190
- Прокофьев, Сергей Сергеевич 297
- Пти, Бадди (*Джозеф Кроуфорд*) / Petit, Buddy (*Joseph Crawford*) 80
- Пэйдж, Уолтер Сильвестр „Биг Фоур" / Page, Walter Silvester „Big Four" 153, 180, 201, 205, 208, 304, 319
- Пэйдж, Оран „Хот Липс" / Page, Oran „Hot Lips" 104, 183, 203, 209, 221
- Пэйн, Дон Рэй / Payne, Don Ray 330, 331
- Пэйс, Харри / Pace, Harry 77, 144
- Пэрриш, Лидия / Parrish, Lydia 31—33, 355
- Пэттон, Чарли / Patton, Charlie 96
- Равель, Морис** / Ravel, Maurice 137, 291, 359
- Рагас, Генри / Ragas, Henry 71
- Радд, Росуэлл / Rudd, Roswell 323, 326, 334, 335
- Разаф, Эндрю (*Андреа Менентаниа Разафинкериефо*) / Razaf, Andrew (*Andrea Menentania Razafinkeriefo*) 162
- Райт ст., Леммар / Wright sr., Lammarr 60, 201
- Райт, Ричард / Wright, Richard 241
- Рапполо, Джозеф Леон / Rappolo, Joseph Leon 70, 108, 112, 134, 198, 204
- Расселл, Джордж Аллан / Russell, George Allan 297, 311, 368
- Расселл, Диллон Керли / Russell, Dillon Curly 252, 274, 284
- Расселл, Луис Карл / Russell, Luis Carl 123, 129, 143, 150—152, 193, 208
- Расселл, Росс / Russell, Ross 59, 245, 256, 264, 282, 355

- Расселл, Снукем (*Исаак Эдвард Р.*) / Russell, Snookum (*Isaac Edward R.*) 284  
 Расселл, Уильям / Russell, William 212  
 Расселл, Феликс Александр / Russell, Felix Alexander 150  
 Расселл, „Пи Ви" (*Чарлз Элсуорт Р.*) / Russell, „Pee Wee" (*Charles Ellsworth R.*) 108, 111—114, 116, 135, 137, 152, 156, 171, 177, 198, 211—215, 272, 290  
 Раств, Брайан / Rust, Brian 10, 354, 355  
 Рашинг, Джимми (*Джеймс Эндрю Р.*) / Rushing, Jimmy (*James Andrew R.*) 104, 200, 226  
 Ред, Тампа / Red Tampa 101  
 Редмен, Дон (*Дональд Мэттью Р.*) / Redman, Don (*Donald Matthew R.*) 116, 136, 143, 145—148, 150—152, 174, 190, 205, 296, 308  
 Рей, Альвино / Rey, Alvino 316  
 Рейнхардт, Джанго (*Жан Р.*) / Reinhardt, Django (*Jean R.*) 6, 178, 193, 223, 230, 232—235, 238, 242, 244, 303, 352, 353  
 Рейнхардт, Джозеф (*Жозеф Р.*) / Reinhardt, Joseph 230, 234  
 Рейснер, Роберт / Reisner, Robert 355  
 Ривелли, Полин / Rivelli, Pauline 355  
 Риверс, Ларри / Rivers, Larry 326  
 Рифкин, Джошуа / Rifkin, Joshua 56  
 Рич, Бадди (*Бернард Р.*) / Rich, Buddy (*Bernard R.*) 202  
 Ричардс, Фрэнк / Richards, Frank 89  
 Ричман, Абрахам „Буми" / Richman, Abraham „Boonie" 184  
 Роббинс, Уильям Э. / Robbins, William A. 10  
 Робертс, Джон Сторм / Roberts, John Storm 17, 355  
 Роберте, Лакки (*Чарлз Лаккует Р.*) / Roberts, Lucky (*Charles Luckeyeth R.*) 146, 158, 159, 162  
 Робинсон, Билл „Боджанглс" / Robinson, Bill „Bojangles" 39  
 Робинсон, Принс / Robinson, Prince 174  
 Робишо, Джон / Robichaux, John 63  
 Робсон, Поль / Robeson, Paul 241  
 Роджерс, Ричард / Rodgers, Richard 25, 345  
 Родни, Ред (*Роберт Чадник Р.*) / Rodney, Red (*Robert Chudnick R.*) 209, 261, 262, 292, 305  
 Родриго, Хоакино / Rodrigo, Joaquino 309  
 Роллини, Адриан / Rollini, Adrian 111, 173—175, 191, 229  
 Роллинс, „Сонни" (*Теодор Волтер Р.*) / Rollins, „Sonny" (*Theodore Walter R.*) 287, 307, 312, 320—322, 342, 344  
 Ронгетти, Ник / Rongetti, Nick 211  
 Росс, Дайана / Ross, Diana 227  
 Росс, Энни (*Аннабелл Шорт*) / Ross, Annie (*Annabell Short*) 224  
 Ростен, Юбер / Rostaing, Hubert 235  
 Роуч, Макс / Roach, Max 176, 250—252, 261, 264, 273—275, 284, 286, 287, 314, 321  
 Роуч, Хилдред / Roach, Hildred 355  
 Рубловски, Джон / Rublowsky, John 355  
 Руссо, Анри / Russeau, Henri 330  
 Рэйберн, Альберт Бойд / Raeburn, Albert Boyd 293  
 Рэйми, Джин (*Юджин Глэско Р.*) / Ramey, Gene (*Eugene Glasco R.*) 257, 258  
 Рэйни, „Ма" (*Гертруда Малисса Никс Придджетт*) / Rainey, „Ma" (*Gertrude Malissa Nix Priddgett*) 39, 43, 98—102, 158, 227  
 Рэмси мл., Фредерик / Ramsey jr., Frederick 210, 212, 355  
 Садхолтер, Ричард М. / Sadhalter, Richard M. 124, 133, 135, 355  
 Сайкс, Рузвельт / Sykes, Roosevelt 167  
 Саймен, Омер Виктор / Simeon, Omer Victor 84, 85, 90, 91, 93, 192  
 Саймон, Билл [Уильям] / Simon, Bill [William] 242  
 Салливен, Джо (*Деннис Патрик Теренс Джозеф О'Салливен*) / Sullivan, Joe (*Dennis Patrick Terence Joseph O'Sullivan*) 170, 171, 203, 215  
 Салливен, „Максин" (*Мария Уильямс*) / Sullivan, „Maxine" (*Marie Williams*) 224  
 Сандерс, Фаррелл „Фарао" / Sanders, Farrell „Pharaoh" 347, 350  
 Сарджент, Уинтроп / Sargeant, Winthrop 45, 351, 355  
 Саутерн, Эйлин / Southern, Eileen 30, 36, 37, 355  
 Сбарбаро, Тони / Sbarbaro, Tony 71, 72, 154  
 Седрик, Юджин „Хониbear" / Cedric, Eugene „Honeybear" 163, 164, 229  
 Сент-Сир, Джонни (*Джон Александр С.-С.*) / St. Cyr, Johnny (*John Alexander St. C.*) 127  
 Силвер, Хорас Уорд Мартин Тавэйрс / Silver, Horace Ward Martin Tavares 315, 318, 321, 324, 325  
 Симпкинс, Катберт / Simpkins, Cuthbert 340, 355  
 Симс, Зут (*Джон Хэйли С.*) / Sims, Zoot (*John Haley S.*) 8, 291, 321, 350  
 Синатра, Фрэнк (*Фрэнсис Альберт С.*) / Sinatra, Frank (*Francis Albert S.*) 136, 163, 225  
 Синглтон, Затти (*Артур Джеймс С.*) / Singleton, Zatty (*Arthur James S.*) 67, 128, 131, 209  
 Синьорелли, Фрэнк / Signorelli, Frank 107  
 Сиссл, Нобл / Sissle, Noble 77, 167, 229  
 Скотт, Артур „Бад" / Scott, Arthur „Bud" 86  
 Скотт, Джеймс / Scott, James 51, 55  
 Скотт, Дороти Хейзел / Scott, Dorothy Hazel 269  
 Скотт, Раймонд (*Харри Ворнау*) / Scott, Raymond (*Harry Warnow*) 290  
 Скотт, Ронни / Scott, Ronnie 237  
 Скотт, Тони (*Энтони Шьякка*) / Scott, Tony (*Anthony Sciasca*) 278  
 Скриббин, Даблин / Scribbin, Dublin 33  
 Скроггинс, Вирджил / Scroggins, Virgil 217  
 Смит, Бесси (*Элизабет С.*) / Smith, Bessie

- (Elizabeth S.) 6, 9, 39, 45, 73, 74, 77, 98—103, 169, 198, 226, 227, 349
- Смит, Вернон / Smith, Vernon 314
- Смит, Генри Бастер „Проф" / Smith, Henry Buster „Prof" 248, 257, 258
- Смит, Джо / Smith, Joe 145—147, 169
- Смит, Карл „Тетти" / Smith, Carl „Tatti" 180
- Смит, Клара / Smith, Clara 100
- Смит, Мэми / Smith, Mamie 100, 102, 175, 186
- Смит, Пайн Топ / Smith, Pine Top 167
- Смит, Трикси / Smith, Trixie 100
- Смит, Уилли (Уильям МакЛейш С.) / Smith, Willie (William McLeish S.) 205
- Смит, Уилли „Лайон" (Уильям Генри Джозеф Бертол Бонапарт Бертоллофф) / Smith, Willie „The Lion" (William Henry Joseph Berthol Bonaparte Bertholoff) 146, 158, 160, 162, 165, 168, 169, 172, 186, 217
- Смит, Уоррен Дойл / Smith, Warren Doyle 203
- Смит, Чарльз Эдвард / Smith, Charles Edward 210, 355
- Снаер, Сэмюэль / Snaer, Samuel 37
- Снаулен, Элмер Честер / Snowden, Elmer Chester 186
- Солял, Марциал / Solai, Martial 237
- Спайви, Виктория / Spivey, Victoria 100
- Спеллмен, А. Б. / Spellman, A. B. 254, 324, 328, 355
- Сперриер, Эстен / Spurrier, Esten 124
- Спэниер, Маггси (Франсис Джозеф С.) / Spanier, Muggsy (Francis Joseph S.) 108, 203, 215, 231
- Стайн, Джонни / Stein, Johnny 71
- Старк, Джон Стиллвелл / Stark, John Stillwell 53, 55
- Стейг, Джереми / Steig, Jeremy 310
- Стернс, Маршалл / Stearns, Marshall 145, 245, 250, 355
- Ститт, „Сонни" (Эдвард С.) / Stitt, „Sonny" (Edward S.) 274, 281, 283—285, 287, 314, 321, 322
- Стоддард, Том / Stoddard, Tom 59, 354
- Стори, Джозеф / Story, Joseph 65
- Стоун, Джесс / Stone, Jess 202
- Стоун, Фред / Stone, Fred 51
- Стравинский, Игорь Федорович 56, 292, 297, 325, 326, 337
- Стрейхорн, Билли / Strayhorn, Billy 194—196
- Стэйси, Джесс Александрия / Stacy, Jess Alexandria 137, 155, 170, 171, 172, 203, 211, 215
- Стьюарт, Рекс Уильям / Stewart, Rex William 140, 148, 175, 177, 189, 191, /93, 206, 221, 266, 355
- Стьюарт, Слэм (Лерой С.) / Stewart, Slam (Leroy S.) 182, 252, 267
- Стьюарт-Бакстер, Деррик / Stewart-Baxter, Derrick 355
- Схилперорт, Петер / Schilperoort, Peter 236
- Сэмюэлс, Кларенс / Samuels, Clarence 328
- Сэндоул, Деннис / Sandole, Dennis 342, 343
- Тайнер, МакКой / Tyner, McCoy 269, 280, 346, 347
- Таккер, Бесси / Tucker, Bessie 100
- Таф, Дейв / Tough, Dave 211, 219, 220
- Тейлор, Сесил Персивел / Taylor, Cecil Percival 13, 323—328, 334—336, 338, 343, 349—351
- Тейтум, Арт / Tatum, Art 104, 170, 177, 178, 217, 221, 243, 248, 258, 266—271, 273—277, 294, 306
- Тернер, Брас / Turner, Bruce 337
- Тернер, Джо („Биг Джо" Т.) / Turner, Joe („Big Joe" T.) 104, 200, 226, 269
- Терпин, Том / Turpin, Tom 51, 74
- Терри, Кларк / Terry, Clarke 8
- Терри, Сонни (Саундерс Тедделл) / Terry, Sonny (Sounders Teddell) 103, 237
- Тешемахер, Фрэнк („Теш") / Teschemacher, Frank („Tesch") 108, 111, 112, 171, 198, 213, 215, 289
- Тигарден, Джек (Уэлдон Джон Т.) / Teagarden, Jack (Weldon John T.) 103, 109, 113—116, 137, 152, 156, 198, 207, 211, 219, 221, 224, 229, 230, 233, 272, 286, 289, 290, 332
- Тизол, Хуан / Tizol, Juan 191
- Тиммонс, Бобби (Роберт Генри Т.) / Timmons, Bobby (Robert Henry T.) 315
- Тио мл., Лоренцо / Tio jr., Lorenzo 67, 85, 132, 192
- Тициан Вечеллио / Tiziano Vecellio 351
- Толл, Роберт К. / Toll, Robert C. 38, 355
- Томас, Дж. / Thomas J. C. 340, 355
- Томас, Джо (Джозеф Льюис Т.) / Thomas, Joe (Joseph Lewis T.) 209, 221, 304
- Томпсон, Лакки (Эли Т.) / Thompson, Lucky (Eli T.) 281
- Торнтон, Аргонн Денс / Thornton, Argonne Dense 277
- Торнхилл, Клод / Thornhill, Claude 292, 295, 296, 305, 311
- Тосканини, Аргуто / Toscanini, Arturo 270, 324
- Трамбауэр, Фрэнки („Трэм") / Trumbauer, Frankie („Tram") 112, 135, 136, 139, 140, 173—175, 180, 182, 223, 233
- Трент, Альфонсо / Trent, Alphonso 201
- Тристано, Ленни (Леонард Джозеф Т.) / Tristano, Lennie (Leonard Joseph T.) 293—295, 297, 299, 300, 312, 325, 327, 331
- Турнер, Госта / Turner, Gosta 231
- Тэйлор, Джеспер / Taylor, Jasper 154
- Тэйлор, Монтана (Артур Т.) / Taylor, Montana (Arthur T.) 167
- Тэйт, Эрскин / Tate, Erskine 122, 168, 170
- Уайли, Ли / Wiley, Lee 224
- Уайтмен, Пол / Whiteman, Paul 13, 75, 109, 114, 136—138, 143, 174, 224, 290
- Уайтмор, Дик / Whitemore, Dick 327

- Уилбер, Боб / Wilber, Bob 216  
 Уилмер, Валери / Wilmer, Valerie 356  
 Уилсон, Джус (*Роберт Эдвард У.*) / Wilson, Juice (*Robert Edward W.*) 229  
 Уилсон, Люсилл / Wilson, Lucille 123  
 Уилсон, Тедди / Wilson, Teddy 155, 170—172, 178, 181, 202, 204, 206, 209, 219, 221, 222, 225, 252, 273, 276, 277  
 Уилсон, „Шедоу" (*Россиер У.*) / Wilson, „Shadow" (*Rossiere W.*) 251  
 Уильямс, Берг / Williams, Bert 39, 40  
 Уильямс, Кларенс / Williams, Clarence 77, 99, 102, 122, 126  
 Уильямс, Мартин / Williams, Martin 59, 193, 331, 333, 340, 356  
 Уильямс, Мери Лу (*М. Эльфрида Уинн*) / Williams, Mary Lou (*M. Elfrieda Winn*) 242  
 Уильямс, Сенди (*Александр У.*) / Williams, Sandy (*Alexander W.*) 149, 205  
 Уильямс, Тони / Williams, Tony 309  
 Уильямс, „Кути" (*Чарлз Альберт Мелвин У.*) / Williams, „Cootie" (*Charles Albert Melvin W.*) 189—193, 196, 204, 206, 209, 269, 274  
 Уильямс-Джонс, Перл / Williams-Jones, Pearl 356  
 Уиндинг, Кай Крестон / Winding, Kai Creston 285  
 Уинн, Альберт / Wynn Albert 126  
 Уланов, Барри / Ulanov, Barry 185, 355  
 Уокер, Фрэнк / Walker, Frank 101, 102  
 Уолдер, Герман „Вуди" / Walder, Herman „Woody" 59, 60  
 Уоллер, Томас „Фэтс" / Waller, Thomas „Fats" 6, 14, 146, 161—165, 168, 169, 171, 172, 186, 205, 221, 224, 266—268, 274, 276, 296  
 Уоллес, Сиппи / Wallace, Sippie 100  
 Уоллингтон, Джордж (*Джорджо Филья*) / Wallington, George (*Giorgio Figlia*) 251, 270, 296  
 Уолтон, Грили / Walton, Greeley 151  
 Уор, Чарлз Пиккард / Ware, Charles Pickard 31  
 Уорк, Джон / Work, John W. 356  
 Уоркмен, Регги / Workman, Reggie 335, 346  
 Уоррен, Эрл Рональд / Warren, Earl Ronald 206, 350  
 Уотерман, Ричард Алан / Waterman, Richard Alan 20, 34, 355  
 Уотерс, Мадди (*МакКинли Морганфильд*) / Waters, Muddy (*McKinley Morganfield*) 96, 105, 216, 237  
 Уотерс, Этель / Waters, Ethel 39, 103, 146  
 Уоткинс, Дуг / Watkins, Doug 315, 321  
 Уотсон, Лео / Watson, Leo 217  
 Уоттерс, Лу / Watters, Lu 211  
 Утесов, Леонид Осипович 231  
 Уэбб, Джордж / Webb, George 212, 236  
 Уэбб, Уильям „Чик" / Webb, William „Chick" 129, 151, 205  
 Уэбстер, Бен (*Бенджамен Фрэнсис У.*) / Webster, Ben (*Benjamin Francis W.*) 149, 180, 183, 184, 189, 196, 201, 220, 222, 225, 246, 256, 335, 342  
 Уэбстер, Фредди / Webster, Freddie 284  
 Уэйли, Том / Whaley, Tom 107  
 Уэлк, Лоуренс / Welk, Lawrence 200  
 Уэллс, Джонни / Wells, Johnny 86  
 Уэллс, Орсон / Welles, Orson 212  
 Уэллс, Уильямс „Дикки" / Wells, Williams „Dicky" 115, 149, 206, 207, 284, 286  
 Уэллстуд, Дик (*Ричард МакКуин У.*) / Wellstood, Dick (*Richard MacQueen W.*) 216  
 Уэлш, Алекс / Welsh, Alex 237  
 Уэсли, Джон / Wesley, John 28  
 Уэтсол, Артур / Whetsol, Arthur 186  
 Уэттлиг, Джордж Годфри / Wettling, George Godfrey 107, 108, 211
- Ф**  
 Фазола, Ирвинг (*И. Генри Престопник*) / Fazola, Irving (*I. Henry Prestopnik*) 85, 203, 215  
 Фарлоу, Тел (*Телмэйдже Холт Ф.*) / Farlow, Tal (*Talmadge Holt F.*) 233, 316  
 Фезер, Леонард / Feather, Leonard 8, 10, 252, 303, 354  
 Фезерстонхо, Бадди / Featherstonhaugh, Buddy 229  
 Фелл, Джон Л. / Fell, John L. 10, 351  
 Феннер, Томас П. / Fenner, Thomas P. 31, 34, 354  
 Фентон, Ник / Fenton, Nick 246  
 Филдс, Гичи / Fields, Geechy 93  
 Филлипс, Филип / Phillips, Flip 291  
 Филмер, Вик / Filmer, Vic 228  
 Финкл, Эдди / Finkle, Eddie 293  
 Фитцджеральд, Фрэнсис Скотт / Fitzgerald, Francis Scott 363  
 Фитцджеральд, Элла / Fitzgerald, Ella 151, 224  
 Фланеген, Томми (*Том Ли Ф.*) / Flanagan, Tommy (*Tom Lee F.*) 321  
 Фокс, Редд / Foxh, Redd 39  
 Форс, Леннарт / Fors, Lennart 10  
 Фостер, Джордж Морфи „Попс" / Foster, George Murphy „Pops" 59, 68, 72, 151  
 Фрид, Алан / Fried Alan 371  
 Фримен, Лоуренс „Бад" / Freeman, Lawrence „Bud" 111, 116, 152, 174, 175, 211, 215, 229, 231  
 Фримл, Рудольф / Friml, Rudolph 159  
 Фуллер, Кертис (*К. Дюбуа Ф.*) / Fuller, Curtis (*C. DuBois F.*) 286
- Х**  
 Хаббард, Фредди (*Фредерик Дуэйин Х.*) / Hubbard, Freddie (*Frederick Dewayne H.*) 313, 333  
 Хайнс, Эрл „Фата" (*Эрл Кеннет Х.*) / Hines, Earl „Fata" (*E. Kenneth H.*) 86, 93, 128, 167—172, 205, 251, 252, 260, 268, 270, 273—275, 277, 280, 281, 285, 351, 352  
 Хайт, Лес / Hite, Les 129  
 Хакко, Пинатс (*Майкл Эндрю Х.*) / Hucko, Peanuts (*Michael Andrew H.*) 85



- Хангерфорд, Джеймс / Hungerford, James 27, 28, 34, 36
- Хардвик, Отто „Тоби" / Hardwicke, Otto „Toby" 186
- Харди, Эммет / Hardy, Emmett 134
- Хардин Лил [Лилиан] (*Л. Хардин-Армстронг*) / Hardin, Lil [Lilian] (*L. Hardin-Armstrong*) 80, 121, 122, 123, 127, 168
- Харрис, Билл / Harris, Bill 285, 286, 291, 292, 335
- Харрис, Литтл Бенни / Harris, Little Benny 252, 292, 293
- Харрисон, Джимми (*Джеймс Генри Х.*) / Harrison, Jimmy (*James Henry H.*) 114, 115, 147—149, 205, 206, 223, 284, 286, 346, 347
- Харт, Клайд / Hart, Clyde 252
- Хатченрайдер, Кларенс / Hutchenrider, Clarence 152
- Хейвуд, Эдди / Heywood, Eddie 179
- Хелбок, Джо / Heibock, Joe 217
- Хемингуэй, Эрнест / Hemingway, Ernest 6, 228
- Хендерсон, Флетчер (*Джеймс Ф. Х.*) / Henderson, Fletcher (*James F. H.*) 60, 87, 95, 114—116, 122, 126, 136, 140, 143—152, 154, 169, 170, 175, 178—180, 183, 184, 190, 192, 193, 198—202, 206—208, 219, 221—224, 229, 231, 308, 314
- Хендерсон, Хорас / Henderson, Horace 201
- Хентофф, Нэт / Hentoff, Nat 272, 318, 327, 331, 340, 355
- Хиггинботем, Джей К. (*Джек Х.*) / Higginbotham, Jay C. (*Jack H.*) 123, 149, 151, 205, 286
- Хиггинс, Билли / Higgins, Billy 331, 333, 346
- Хикмен, Арт / Hickman, Art 13, 173
- Хилл, Берта „Чиппи" / Hill, Berta „Chippie" 98, 100
- Хилл Билли / Hill Billy 365
- Хилл, „Кинг" Соломон / Hill, „King" Solomon 96
- Хилл, Милдред Дж. / Hill, Mildred J. 34
- Хилл, Тедди / Hill, Teddy 221, 222, 244—246
- Хилтон, Джек / Hylton, Jack 175
- Хиндемит, Пауль / Hindemith, Paul 171
- Хинтон, Милт / Hinton, Milt 175
- Хит, Перси / Heath, Percy 300, 321, 331, 346
- Хобсон, Уайлдер / Hobson, Wilder 210, 355
- Хоган, Эрнест / Hogan, Ernest 39, 40
- Ходжес, Джонни (*Джон Корнелиус Х.*) / Hodges, Johnny (*John Cornelius H.*) 79, 150, 187, 189—191, 193, 194, 196, 208, 223, 225, 235, 258, 335, 341, 342
- Хокинс, Бадди Бой / Hawkins, Buddy Boy 200
- Хокинс, Коулмен „Бин" / Hawkins, Coleman „Bean" 9, 116, 137, 138, 145—149, 155, 156, 171, 173—180, 182—184, 191, 194, 208, 220—223, 229, 231, 234, 235, 246, 248, 250, 252, 253, 260, 266, 267, 269, 271, 282, 289, 296, 306, 308, 320—322, 325, 330, 335, 340, 342, 351
- Холдер, Теренс, Т. / Holder, Terence T. 201, 202
- Холидей, Билли (*Элинора Х.*; „Леди Дэй") / Holiday, Billy (*Eleonora H.*; „Lady Day") 6, 45, 74, 118, 170, 175, 181, 198, 203, 206, 218, 219, 224—227, 244, 254, 267, 355
- Холл, Аделаида / Hall, Adelaide 266
- Холл, Джим (*Джеймс Стэнли Х.*) / Hall, Jim (*James Stanley H.*) 233, 280
- Холл, Эдмонд / Hall, Edmond 155, 209, 211, 212, 214, 215, 221
- Холланд, Пинакс (*Герберт Лу Х.*) / Holland, Peanuts (*Herbert Lee H.*) 209
- Холман, Клифф / Holman, Cliff 60, 140
- Холмс, Чарли (*Чарлз Уильям Х.*) / Holmes, Charlie (*Charles William H.*) 123, 150, 191, 258
- Хопкинс, Клод / Hopkins, Claude 143, 214
- Хопкинс, Сэм „Лайтнинг" / Hopkins, Sam „Lightning" 200
- Хоуп, Элмо / Hope, Elmo 277
- Хукер, Джонни (*Джон Лу Х.*) / Hooker, Johnny (*John Lee H.*) 103, 105
- Хьюз, Патрик „Спайк" / Hughes, Patrick „Spike" 188, 223, 231
- Хьюз, Руперт / Hughes, Rupert 40
- Хьюмс, Элен / Humes, Helen 224
- Хэдлокк, Ричард / Hadlock, Richard 354
- Хэйг, Эл (*Алан У. Х.*) / Haig, Al (*Alan W. H.*) 209, 261, 270, 277, 350
- Хэйдэн, Скотт / Hayden, Scott 51
- Хэйдэн, Чарли / Haden, Charlie 333
- Хэжкетт, Бобби (*Роберт Лео Х.*) / Hackett, Bobby (*Robert Leo H.*) 202, 211, 213, 214, 304, 305
- Хэйр, Мод Кюри / Hare, Maud Currey 354
- Хэммонд, Джон / Hammond, John 167, 170, 180, 181, 198, 199, 202, 209, 224, 225, 242
- Хэмптон, Лайонел / Hampton, Lionel 199, 204, 224, 249, 284, 286, 287, 301, 302, 316
- Хэмптон, Слайд (*Локсли Уэллингтон Х.*) / Hampton, Slide (*Locksley Wellington H.*) 286
- Хэнди, Джордж (*Дж. Джозеф Хэндлман*) / Handy, George (*G. Joseph Handleman*) 293
- Хэнди, Уильям Кристофер / Handy, William Christopher 39, 40, 44, 49, 77, 96, 97, 144, 158, 173, 354
- Хэнкок, Херби / Hancock, Herbie 280, 310, 349, 350
- Ц**фасман, Александр Наумович 231
- Ч**айковский, Петр Ильич 332
- Чарлз, Деннис / Charles, Dennis 325
- Чарлз, Тедди (*Теодор Чарлз Коэн*) / Charles, Teddy (*Theodore Charles Cohen*) 317
- Чартерс, Сэмюэль Барклай / Charters, Samuel Barclay 148, 354
- Чеккерс, Чабби / Checkers, Chubby 237
- Челлис, Билл / Challis, Bill 136, 137, 190

- Чемберс, Пол Лоренс Данбар / Chambers, Paul Laurence Dunbar 307
- Чендлер, Гес / Chandler, Gus 71
- Черни, Карл / Czerny, Carl 167
- Черри, Дон (*Дональд Э. Ч.*) / Cherry, Don (*Donald E. Ch.*) 8, 330—334, 336, 346
- Чикаи, Джон / Tchicai, John 334
- Чилтон, Джон / Chilton, John 10, 118, 353
- Чисиза, Дундуза / Chisiza, Dunduza 17
- Чисхольм, Джордж / Chisholm, George 230
- Ш**
- Шалофф, Серж / Shaloff, Serge 291, 324
- Шапиро, Нэт / Shapiro, Nat 198, 355
- Шапо, Роже / Chaput, Roger 230
- Шевверс, Чарли (*Чарльз Джеймс Ш.*) / Shavers, Charlie (*Charles James Sh.*) 202, 221, 282, 283
- Шекспир, Уильям / Shakespeare, William 351
- Шепп, Арчи / Shepp, Archie 6, 295, 334, 335, 337, 349
- Шёнберг, Арнольд / Schönberg [Schoenberg], Arnold 55
- Шёпп, Франц / Schoerr, Franc 85, 197
- Шилдс, Ларри / Shields, Larry 59, 70, 71, 108, 112, 146
- Шиллингер, Джозеф / Schillinger, Joseph 160
- Ширинг, Джордж Альберт / Shearing, George Albert 276, 277
- Шоп, Манфред / Schoop, Manfred 237
- Шопен, Фредерик / Chopin, Frederick 54, 157, 195, 280
- Шортер, Уэйн / Shorter, Wayne 310
- Шоу, Арнольд / Shaw, Arnold 355
- Шоу, Арти (*Артур Аршавски*) / Shaw, Artie (*Arthur Arshawsky*) 85, 184, 203, 208, 209, 211, 220, 222, 225, 269
- Шоу, Билли / Shaw, Billy 251, 260—262
- Штокхаузен, Карлхайнц / Stockhausen, Karlheinz 324
- Шуберт, Франц Петер / Schubert, Franz Peter 160
- Шуллер, Гюнтер [Гантер] / Schuller, Gunther 55, 92, 93, 136, 147, 187, 304, 321, 331, 355
- Шуман, Роберт / Schumann, Robert Alexander 280
- Эванс, Билл / Evans, Bill 278—280, 309
- Эванс, Гершел / Evans, Herschel 183, 206
- Эванс, Гил (*Иан Эрнест Гилмор Грин*) / Evans, Gil (*Ian Ernest Gilmore Green*) 131, 292, 295, 296, 299, 305, 309, 311
- Эванс, „Стомп" / Evans, „Stomp" 174
- Эванс, Филипп Р. / Evans, Philipp R. 124, 133, 135, 355
- Эдвардс, Эдди „Дэдди" (*Эдвин Брэнфорд Э.*) / Edwards, Eddie „Daddy" (*Edwin Branford E.*) 71
- Эддерли, Джулиан „Кеннонболл" (*Дж. Эдвин Э.*) / Adderley, Julian „Cannonball" (*J. Edwin A.*) 307, 312, 334
- Эдисон, Томас / Edison, Thomas 74
- Экстайн, Билли (*Уильям Кларенс Э.*) / Eckstine, Billy (*William Clarence E.*) 251, 252, 260, 281, 282, 304, 305, 314, 323
- Экьян, Андре / Ekyan, André 178, 230
- Элдридж, Рой (*Дэвид Р. Э.*) / Eldridge, Roy (*David R. E.*) 156, 178, 179, 183, 209, 221—223, 225, 244—246, 248, 253, 282—284, 287, 289, 294, 296, 306, 350, 351
- Элизальде, Фред / Elizalde, Fred 229
- Эллингтон, „Дюк" (*Эдвард Кеннеди Э.*) / Ellington, „Duke" (*Edward Kennedy E.*) 6, 8, 55, 60, 73, 74, 76, 79, 85, 87, 91, 95, 107, 131, 136, 138, 143, 144, 148—152, 184—196, 203, 205—208, 219, 223, 231—233, 238, 251, 254, 266, 272, 291, 293, 296, 304, 311, 316, 342, 348, 352—354, 361, 363, 366
- Эллингтон, Мерсер / Ellington, Mercer 196
- Эллис, Дон / Ellis Don 8
- Элман, Зигги / Elman, Ziggy 204
- Эль Греко (*Доменико Теоотокопули*) / El Greco (*Domenicos Theotocopoulos*) 351
- Эндресс, Гудрун / Endress, Gudrun 6
- Энтони, Рэй (*Раймонд Антонини*) / Anthony, Ray (*Raymond Antonini*) 199
- Эпстайн Дина Дж. / Epstein, Dena J. 26, 354
- Ю**
- Юилл, Сэмми / Ewell, Sammy 49
- Юин, Дэвид / Ewen, David 73, 354
- Юманс, Винсент / Youmans, Vincent 148
- Юмер, Даниэль / Humair, Daniel 237
- Я**
- Янг, Билли / Young, Billy 192
- Янг, Лестер „През" (*Л. Уиллис Я.*) / Young, Lester „Pres" (*L. Willis Y.*) 6, 9, 13, 98, 118, 124, 149, 173, 175, 176, 179—184, 192, 200, 202, 206, 208, 220, 225, 226, 246, 250, 253, 256—260, 284, 294, 296, 299, 304, 316, 320, 321, 333, 340, 341, 367
- Янси, Джимми / Yancey, Jimmy 166, 167

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |   |
|--|---|
| <i>Александр Медведев. Путешествие в мир джаза . . . . .</i> | 5 |
| <i>Предисловие автора. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>   | 9 |

### I. ИСТОКИ

|   |    |
|---|----|
| <i>Африканские корни. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                     | 13 |
| <i>На американской земле. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                 | 25 |
| <i>Блюз. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                                  | 41 |
| <i>Скотт Джоппин и регтаймовая лихорадка. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i> | 48 |

### II. НОВЫЙ ОРЛЕАН. Зарождение классического джаза

|  |     |
|--|-----|
| <i>Первые звуки джаза. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                         | 59  |
| <i>За пределы Нового Орлеана. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                  | 70  |
| <i>Великий Джелли Ролл. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                        | 88  |
| <i>Бесси Смит и новый блюз. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                    | 96  |
| <i>Белые в джазе. Перевод Ю. А. Здорова . . . . .</i>                              | 106 |
| <i>Первый гений: Луи Армстронг. Перевод О. Р. Медведевой . . . . .</i>             | 118 |
| <i>Бикс Бейдербек: трагический темперамент. Перевод О. Р. Медведевой . . . . .</i> | 133 |

### III. ЭРА СВИНГА. Джаз становится зрелым

|  |     |
|--|-----|
| <i>Хендерсон, Голдкетт и становление биг-бэнда. Перевод С. В. Чугрова . . . . .</i>  | 143 |
| <i>Уоллер, Хайнс и страйд-пиано. Перевод М. Н. Рудковской . . . . .</i>              | 157 |
| <i>Хокинс и Янг: саксофонисты выходят вперед. Перевод М. Н. Рудковской . . . . .</i> | 173 |
| <i>Дюк Эллингтон: великий мастер. Перевод М. Н. Рудковской . . . . .</i>             | 185 |
| <i>Свинговый бум. Перевод М. Н. Рудковской . . . . .</i>                             | 197 |
| <i>Возрождение диксиленда. Перевод М. Н. Рудковской . . . . .</i>                    | 210 |
| <i>Рой, Билли и звезды «улицы свинга». Перевод М. Н. Рудковской . . . . .</i>        | 217 |
| <i>Джаз пересекает Атлантику. Перевод М. Н. Рудковской . . . . .</i>                 | 228 |

### IV. СОВРЕМЕННОСТЬ

|   |     |
|---|-----|
| <i>Мятежный боп. Перевод С. В. Чугрова . . . . .</i>  | 241 |
| <i>Чарли Паркер: полет диковинной птицы. Перевод С. В. Чугрова . . . . .</i>                    | 256 |
| <i>Тейтум и Пауэл преобразуют фортепианный джаз. Перевод С. В. Чугрова . . . . .</i>            | 266 |
| <i>Наследники Берда и Диззи: Клиффорд, Фэтс, Сонни. Перевод С. В. Чугрова . . . . .</i>         | 281 |
| <i>Европеизированный кул-джаз: Тристиано, Маллиген, Брубек. Перевод С. В. Чугрова . . . . .</i> | 289 |
| <i>MJQ и Майлс. Перевод С. В. Чугрова . . . . .</i>   | 300 |

|   |     |
|---|-----|
| Блейки, Мингус, Роллинс и стиль фанки. <i>Перевод С. В. Чугрова</i> . . . . . | 312 |
| Сесилл, Орнетт и авангардисты. <i>Перевод С. В. Чугрова</i> . . . . .         | 323 |
| Джон Колтрейн: мессия джаза. <i>Перевод С. В. Чугрова</i> . . . . .           | 340 |
| Будущее: некоторые предположения. <i>Перевод С. В. Чугрова</i> . . . . .      | 349 |
| Литература . . . . .  | 354 |
| <i>В. Ю. Озеров</i> . Словарь специальных терминов . . . . .                  | 357 |
| Указатель имен . . . . .  | 377 |

ИБ № 144

Редактор *Н. Н. Попов*

Художник *С. А. Гета*

Художественный редактор *Н. Н. Щербакова*

Технический редактор *И. К. Дерва*

Корректор *В. Ф. Пестова*

Сдано в набор 22.04.83. Подписано в печать 14.10.83. Формат 60x90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Условн. печ. л. 24,5+1,0 печ. л. вклеек. Усл. кр.-отг. 34,31  
Уч.-изд. л. 32,60. Тираж 50 000 экз. Заказ № 352. Цена 2 р. 20 к. Изд. № 133.

Издательство «Радуга» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и  
книжной торговли. Москва, 119859, Зубовский бульвар, 17

Можайский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Можайск, 143200, ул. Мира, 93

Одна из немногих фотографий  
Скотта Джоплина



Ансамбль «Original Dixieland  
Jazz Band». Слева напра-  
во: Тони Сбарбаро (позднее  
Спарго), Эдди Эдвардс, Ник  
Ла Рокка, Ларри Шильдс и  
Генри Регас. Из коллекции  
Калвер Пикчерз





Кларнетист Сидней Беше во время выступления в «Нью-Йорк сити джез клуб». Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эварда Готлиба

Ансамбль Джозефа „Кинга“ Оливера, известный как «Creole Jazz Band». Слева направо: Беби Доддс, Хонор Датри, Кинг Оливер, Луи Армстронг, Билл Джонсон, Джонни Доддс и Лил Хардин, которая вскоре стала миссис Армстронг







Великий Джелли Ролл Мор-  
тон. Коллекция Отто Ф. Хес-  
са. Нью-йоркская публичная  
библиотека



Бесси Смит. Библиотека  
Йельского университета



Пи Ви Расселл. Коллекция  
Уильяма П. Готлиба — Эдвар-  
да Готлиба



Джек Тигарден во время записи.  
Коллекция Уильяма П. Готлиба —  
Эдварда Готлиба



Луи Армстронг, каким его знала американская публика. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба



Одна из самых известных фотографий Луи Армстронга, сделанная в последние годы его жизни



Бикс Бейдербек

Фэтс Уоллер



Тедди Уилсон (1946 г.). Из коллекции Калвер Пикчерз





Коулмен Хокинс даже в преклонном возрасте поража́л молодых исполнителей мастерством и изобретательностью. *Нью-йоркская публичная библиотека*



Выступает Лестер Янг. *Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба*



Джонни Ходжес (40-е годы).  
Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эварда Готлиба



Дюк Эллингтон. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эварда Готлиба



Редкий снимок двух пионеров джаза: Банка Джонсона (слева) и Хадди Ледбеттера, более известного под именем Лидбелли. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба

Рой Элдридж. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба







Билли Холидей. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба



Джанго Рейнхардт. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба

Чарли Паркер и Диззи Гиллесли (1950 г.). Из коллекции фирмы «MGM»





Квинтет Чарли Паркера во время записи. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба



Арт Тейтум. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба



Телониус Монк. Коллекция Уильяма П. Готлиба — Эдварда Готлиба



Бад Пауэлл и контрабасист Чарли Мингус (август 1953 г.). Из коллекции Боба Парента



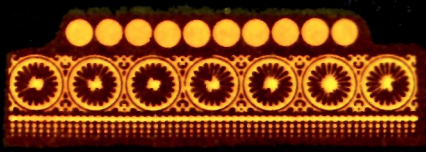
Майлс Девис. Из коллекции фирмы «Columbia Records»



Чарли Мингус. Из коллекции фирмы «Columbia Records»



Орнетт Коулмен. Из коллекции фирмы «Columbia Records»



ПОПУЛЯРНЫЙ  
ИСТОРИЧЕСКИЙ  
ОЧЕРК

