

Маршалл Стернс

ИСТОРИЯ ДЖАЗА

Оглавление

Введение.

Часть 1. Предыстория джаза.

1. Джаз и музыка Западной Африки.
2. От Африки до Нового Света
3. Вест-Индия и Соединенные Штаты

Часть 2. Новый Орлеан.

4. Культурный и исторический фон Нового Орлеана
5. Переход к джазу
6. Джаз начинается
7. Бадди Болден и рост джаза

Часть 3. Американские основы.

8. Великое пробуждение
9. Рабочие песни
10. Блюз
11. Менестрели
12. Спиричуэлс
13. Рэгтайм

Часть 4. Джазовый век - процесс распространения.

14. Джазовый век начинается (1917)
15. Расцвет джазового века (1924)
16. Джазовый век кончается (1927)

Часть 5. Джаз вчера и сегодня.

17. Эра свинга и эпоха возрождения
18. Боп и последующие годы
19. Афро-кубинская музыка

Часть 6. Природа джаза.

20. Европейская традиция. Гармония
21. Мелодия и ритм
22. Выразительность в джазе. Определение джаза

Часть 7. Джаз завтра.

23. Распространение джаза в мировом масштабе
24. Привлекательность джаза
25. Роль негров в джазе
26. Заключение. Будущее джаза

Коротко об авторе

ВВЕДЕНИЕ.

Чарльз Сигер как-то рассказывал мне о конференции музыкологов, посыле которой один из наиболее знаменитых корифеев в этой области доверительно признался!"Знаете, я отнюдь не ненавижу джаз - я думаю, что он в самом деле очень важен и заслуживает серьезного изучения. Но я не могу понять, почему все эти джазмены считают его чуть ли не чем-то священным!" На это Сигер ответил: "Что ж, а разве вы не считаете классическую музыку, которая является вашей специальностью, тоже священной?" - "Ну, что вы мне говорите", воскликнул музыколог, "ведь это же действительно нечто святое!" В своей книге я пытался не трактовать джаз или какую-либо другую музыку как нечто святое. Причина появления этой книги очень проста - многие люди у нас в США слушают и любят джаз (или что-то около джазовое) больше, чем любую другую музыку. Поэтому джаз имеет огромное значение хотя бы по одной своей количественной стороне. Вследствие своей всепроникающей особенности он оказывает большое влияние на всех нас. Джаз сыграл определенную роль (к лучшему или к худшему) в формировании американского характера вообще. Джаз - это реальный факт, к которому нужно повернуться лицом и изучить его. Подобно всякой другой музыке, джаз имеет свою эстетику и в этом заключается его решающее качественное отличие. Бывает хороший и плохой джаз и все нюансы между ними. Далее, джаз - это отличное, особое искусство, о котором следует судить по особым стандартам, и всякие сравнения здесь могут быть полезны лишь тогда, когда они помогают подкрепить эту точку зрения и не затемняют общей картины. Кроме того, джаз имеет свою древнюю и заслуженную историю, и эта книга как раз создана для того, чтобы рассмотреть в ней эти разнообразные и важные вопросы. Следует добавить, что в 4-й части, "Джазовый век", вместо перечня мест, людей и событий (работа, которая уже не раз проделывалась) я попытался исследовать весьма привлекательный, но сложный процесс, благодаря которому началось распространение джаза. Однако, при всем этом я не считал нужным устанавливать некое подобие абсолютной объективности. Я очень люблю джаз, но мое пристрастие вовсе не помешало мне определить, что же такое он собой представляет. В процессе работы обнаружилось, что мне приходится расширить музыкальную область, обычно определяемую словом джаз, и включить сюда много музыки, созданной вообще (благодаря американским неграм) в Соединенных Штатах. Хотя вся эта музыка одного и того же качественного происхождения, но исторически слово "джаз" стало использоваться лишь в 20-е годы нашего века. И я не нашел лучшего слова для определения всего этого явления в целом. Цель "Истории джаза" - выделить главные течения одной великой традиции.

Нью-Йорк, июнь 1956 г.

М. Стернс.

ЧАСТЬ 1

ПРЕДЫСТОРИЯ ДЖАЗА

Глава. 1. ДЖАЗ И МУЗЫКА ЗАПАДНОЙ АФРИКИ.

Отвечая на вопрос одной пожилой дамы "Что такое джаз, мистер Уоллер?", покойный пианист Фэтс Уоллер, как рассказывают, только вздохнул "Мадам, если вы этого не знали до сих пор, то и не пытайтесь узнать". В ответе Фэтса заключен глубокий смысл. Где бы вы ни слышали джаз - в Новом Орлеане или Бомбее (а там тоже играют нечто подобное), его всегда гораздо легче узнать, чем описать словами. Вероятно, в самом первом приближении мы можем определить джаз как результат 300-летнего смешивания на американской земле двух великих музыкальных традиций - европейской и западно-африканской. И хотя в отношении музыкальной культуры преобладающую роль здесь сыграла именно европейская традиция, но те качества, которые сделали джаз столь характерной и легко распознаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Западной Африки. В чем же проявляется связь между джазом и западно-африканской музыкой? Пожалуй, наиболее очевидное сходство заключено в ритме. Никто не утверждает, что западно-африканские племена играли джаз - они просто не могли этого делать. Здесь смешивание происходит гораздо глубже. Возьмем, например, ритуальные племенные обряды в Дагомее: музыканты играют на трещотках, гонгах и других ударных инструментах, в то время как все члены племени поют, танцуют, хлопают в ладони и притоптывают ногами. Однако, главным инструментом здесь является барабан (обычно это установка из 3-х барабанов, известная в музыкологии как "хор барабанов"), ибо их языческие боги говорят с помощью барабанов, танцоры обращены лицом к барабанам и все племя образует круг относительно барабанов. В иные моменты звучание этих барабанов может показаться комбинацией беспорядочных звуков пневматической дрели. Музыка негров исключительно полиритмична, т. к. в ней одновременно могут исполняться два и более различных ритмических рисунка, а иногда 5 или 6 сразу. Обычно базой для западно-африканской музыки служит комбинация временных размеров $3/4$, $6/8$ и $4/4$. Т. е. в нашем понимании - как если бы один оркестр играл одну и ту же тему как вальс, уан-степ и фокстрот - все одновременно. Помимо этого пение, хлопанье и топанье придают музыке дополнительную ритмическую сложность.

Для образованного классического музыканта эта западно-африканская музыка будет звучать просто как хаос, ибо негры Западной Африки не пользуются музыкально-нотной записью (они играют все по памяти и на слух) и в своем исполнении они не следуют таким общепринятым вещам, как например, тактовая черта в нашей европейской системе нотной записи. И действительно, если судить по какому-либо одному из наших известных ритмических размеров, то африканские ритмы как бы постоянно меняются где-то посередине, что неизбежно служило главным камнем преткновения для наших музыкологов, пытавшихся занести эти ритмы на бумагу. Но при всем том даже слушатель, не имеющий музыкального образования, не может не почувствовать силу и напор этого сложного ритмического потока, не может не ощутить, как, казалось бы, запутанные части этого неумолимо гипнотизирующего ритма прекрасно сливаются в одно целое.

По сравнению с этой африканской ритмикой наши джазовые ритмы довольно-таки просты. Мы прошли длинный путь, но африканского ритмического качества мы до конца так и не уловили и, вероятно, этого никогда не будет. Ведь и до сих пор еще в Новом Орлеане, например, некоторые "олд-таймеры" играют

тему "Didn't He Ramble", возвращаясь с похорон, которая звучит просто как марш. По традиции джаз в нотной записи представляют как правило в размере 4/4 или в двойном размере (хотя, на самом, деле он более сложен), а этот маршевый ритм является основой. Он отчетливо слышен в музыке новоорлеанских духовых оркестров, но к нему добавляется и нечто новое - музыка свингует. Совершенно очевидно, что это новое качество не могло прийти из Европы.

Теоретики говорят нам, что нет предела ритмическим сложностям, которые могут быть наложены на обычный маршевый ритм, и что именно это и происходит в джазе. Основа джаза - ритм марша, но джазмен накладывает на него более сложные ритмические рисунки. Он размещает множество разнообразных акцентов вокруг и около маршевого бита. И это гораздо более сложный процесс, чем простое синкопирование, которое обычно определяется как перенос ударения на слабую долю такта, что в свою очередь звучит крайне старомодно для любого джазмана. Стандартный бэнд из 6-ти человек, играющий в новоорлеанском стиле, создает такую ритмическую сложность исполнения, которую ни одна донныне изобретенная система не сможет полностью представить вам графически.

В начале сессии записи Луис Армстронг, держа платок в одной руке, а трубу - в другой, становится перед микрофоном и отбивает ногой четкий вступительный ритм. Как только оркестр подхватывает его, нога Армстронга удваивает бит и начинает стучать в два раза быстрее. А когда он сам поет или играет соло на трубе, он размещает акценты между и вокруг ударов своей ноги. Ряд записей показывает, что он иногда разбивает такт по меньшей мере вплоть до шестнадцатых, но это - обычная джазовая процедура.

Пианист Эррол Гарнер, в частности, известен тем, что джазмены называют "дурачиться вокруг бита", ибо иной раз кажется, что его левая рука не знает, что делает правая. В общем случае его левая рука исполняет постоянный 4/4 маршевый ритм, что в известной степени противоречит современным джазовым тенденциям, но его правая рука играет мелодию в самых разнообразных, меняющихся темпах: в начале он тащится где-то позади, но вот он как бы спохватывается и забегает чуть вперед постоянно изменяющимися долями бита. В результате получается весьма необычный эффект - подобно тому, как если вы будете потирать живот в одном направлении, а голову в другом. Отличным примером этого является начало 2-го квадрата в интерпретации Гарнера темы "What Is This Thing Called Love?" Коула Портера. Это и есть то ритмическое качество, которое придает джазу особую привлекательность. Психологически левая рука Гарнера постоянно наполняет вас ожиданием непрерывности ритма, а его запаздывающая правая рука создает некое контрастное напряжение, которое затем разрешается, когда посредством нескольких неожиданных акцентов он догоняет сам себя. Гарнер похож на спринтера, который резко наращивает скорость, чтобы не упасть лицом вниз. Это своего рода ритмическая игра. Гарнер именно "дурачится с битом", что производит на слушателя самый различный эффект: человек может захотеть танцевать, петь, кричать и т. д. в зависимости от темперамента. Ему, так или иначе, захочется выразить свои чувства и эмоции. Понимание и восприятие ритмической сложности джаза - это только вопрос тренировки и обучения. В противовес довольно распространенному мнению я считаю, что никто не рождается с готовым, прекрасным чувством ритма - люди просто учатся этому, порой даже бессознательно. Выдающийся исследователь данного вопроса Ричард Уотермен утверждает, что для этого надо обладать лишь "чувством метронома". И если это чувство будет у вас высоко развито, то вы сможете ощутить основной ритм даже тогда, когда он будет скрыт за целым потоком акцентов, наложенных на него. В этом смысле может быть вполне достоверной история о туземцах Конго, очарованных выхлопами одноцилиндрового газолинового двигателя, работающего с перебоями. Их высоко развитый слух даже в этом явлении уловил общий ритмический знаменатель.

Чувство метронома, несомненно, очень важно в джазе. Когда один джазмен уверяет, что другой "не имеет бита" (а более жестокой критики нельзя себе представить), то он руководствуется именно этим чувством и оспаривает наличие его у другого. Затруднительное положение классического музыканта, пытающегося играть джаз, стало уже аксиомой, и недавние записи известного классического пианиста Хосе Итерби

являются весьма характерным примером. Здесь нет никакого свинга. Вам и не нужно владеть этим высоко развитым "чувством метронома" при исполнении классической музыки. Ибо в этой музыке основной упор делается на "Up-beat" и "Down-beat" - акценты, которые в джазе используются лишь как отправные точки.

Итак, эти привлекательные ритмические качества, которые демонстрирует нам джаз, пришли в него из Западной Африки. Это исторический пережиток - правда, уже довольно разжиженный. Ничего подобного мы не найдем в Европе, которая послужила источником для всей остальной нашей музыки. Интенсивность и сложность ритмов, разумеется, зависят от того джаз-оркестра, который их исполняет, но даже Гай Ломбардо играет такие ритмы, которые, несомненно, не были известны 50 лет тому назад в нашей популярной танцевальной музыке, основанной в прошлом на европейских музыкальных традициях. Со временем эти джазовые ритмы распространились по всему миру, а их сложность и интенсивность неизмеримо возросли.

Почти каждый вид музыки, так или иначе связанный своим происхождением с американскими неграми, несет в себе эту ритмическую искру. Эта музыка содержит также и второе, но не менее важное качество - "блюзовые ноты" и "блюзовую гамму" или в общем случае - "блюзовую тональность". давно известна наизусть ("Silent Night", например), но при этом будет добавлять такие украшения и мелодические орнаменты, что у вас просто дух захватывает. Я помню, как один церковник из Маунт Вернон однажды говорил мне: "Махелия. Она к любой песне может добавить больше цветов и оперения, чем кто-либо другой, но все это будет точно на своем месте". Она нарушает все правила концертного пения, переводит дыхание посередине слова, а иногда вообще искажает слова или меняет их, но ее полновзвучное пение, глубокое чувство и манера выражения своих эмоций поистине неземные.

Здесь мы снова приблизились к особому качеству, которое придает джазу его притягательную силу. Говоря техническим языком, две компоненты октавы, а именно 3 и 7 ступени гаммы (ми-бемоль и си-бемоль до-мажорной гаммы), в джазе исполняются с бесконечным разнообразием внезапных понижений, скольжений, смазываний и глиссандо. Другими словами, певец или инструменталист, беря определенные ноты, как бы укачивает и гладит их любовно или неистово. Он не выходит на точно определенный звук, а лишь приближается к нему, несколько повышая или понижая тон. Но при этом, разумеется, вы должны знать, что вы делаете. Еще в 1930 г. саксофонист и "бэнд-лидер" Руди Вэлли писал о том, что мы можем назвать удачей новичка! Я сыграл определенную ноту, варварскую по своему качеству. Я взял ее на моем саксофоне очень мягко и увидел тот эффект который она произвела на публику. Среди молодежи сразу произошло оживление". Он как раз случайно нашел одну из этих нот, "блюзовых нот". (К 1950 году уже и пониженную 5 ступень стали относить к разряду "блюзовых нот".)

С добавлением лишь немногих "блюзовых нот" вся гармония джаза становится "блюзовой", ибо они придают особое ладовое строение обычным гармониям. В результате получается "блюзовая тональность". Это происходит почти во всей музыке американских негров, вокальной и инструментальной, народной и особенно - в джазе. Сами "блюзовые ноты" происходят от негритянской национальной манеры пения. Их можно услышать в "Field-Hollers" и "Work Songs" (трудовых и рабочих песнях), в спиричуэлс и госпелс, в песнях менестрелей прошлого века и в рэгтайме. Больше всего вы можете услышать их в горько-сладкой смеси блюзов. Но на этом дело не кончается. Многие популярные мелодии «Тин Пэн Эллей» пропитаны "блюзовыми нотами" и даже некоторые композиторы классической музыки применяли их в своих работах - правда, с известной долей дилетантства. В общем "блюзовая тональность" окрашивает всю музыкальную жизнь Америки.

Откуда же пришла эта "блюзовая тональность"? В Европе нельзя обнаружить даже и следов ее. Весьма вероятно, что она возникла также в Западной Африке, хотя мы и не знаем, насколько широко она была там распространена. Влияние арабской музыки через проникновение мусульманства в Западную Африку представляется нам, пожалуй, наиболее возможным путем. Существуют тщательно разработанные теории о

взаимном наложении африканской пентатоники на европейскую диатонику, которое произошло в Америке и которое привело к появлению двух "неопределенных" или "блюзовых" ступеней гаммы. Эти теории достаточно справедливы и близки к истине, хотя диатоническая гамма также существовала и в Африке. Но когда Бесси Смит поет свой знаменитый "Empty Bed Blues", мы слышим и определяем "блюзовую тональность" как бесспорный факт творчества американских негров. Здесь мы можем также почувствовать то блюзовое настроение, которое является, в сущности, почти универсальным.

Существуют и другие, менее очевидные характеристики западно-африканской музыки, которые помогли приобрести джазу его уникальный аромат. Настоящие негритянские молитвенные собрания, как пишет Алан Ломакс, "являются высшей ступенью американского народного театра". Церковь преподобного А. Чайлдса, устроенная под тентом в Гарлеме летом 1952 г., может служить отличным примером. Этот священник, следуя давней традиции, которая восходит еще к временам американской революции 18-го века, является великолепным проповедником, а его приход на все реагирует очень быстро.

Все это действие связано воедино простейшей формой - системой оклика и ответа. Известная среди музыкантов под названием антифона, она сочетает оклик проповедника переменной длительности с ответом его паствы регулярной длительности. Время от времени они частично совпадают и в результате образуются некоторые случайные гармонии. Сами слова молитвы здесь не очень важны, но "атака" проповедника варьируется бесконечное число раз. Отличным примером этого является запись, которую сделал в Баффало Элдер Бек со своим хором. Здесь мы наблюдаем волнообразные ритмические созвучия оклика "Что вы думаете об Иисусе?" и пронзительный, не менее горячий ответ "Он жив, мы верим в Него". Система оклика и ответа проходит через весь джаз. Та же запись Бесси Смит "Empty Bed Blues", в свое время запрещенная в пуританском Бостоне, является классическим примером. В то время, как Бесси излагает свою горестную жалобу, Чарли "Биг" Грин отвечает ей в аккомпанементе интерпретацией крика и стенаниями своего тромбона в манере "граул". Он звучит более чем сочувственно. Последовательное сольное исполнение квадратов музыкантами группы "Бикс энд Трам" в конце 20-х г. г. дает нам другой превосходный пример. Уже в 1953 г., когда блюзовый певец, "шаутер" Уайнони Гэррис выступал в театре "Аполло" в Гарлеме, ему аккомпанировал тенорист, исполнявший такие "ответы", от которых даже у менее чувствительных людей могла бы застыть кровь от ужаса. В больших же оркестрах "оклик-ответ" также становится важной частью аранжировки. Группы медных и саксофонов в "свинг-бэнде" Бэнни Гудмена 30-х г. г. постоянно перекликались и обменивались между собой музыкальными фразами. В 50-е г. г. малые экспериментальные составы используют эту систему наиболее явно в том случае, когда они играют "по четыре" - т. е. каждый музыкант по очереди солирует последующие 4 такта. Здесь строго соблюдается импровизационная непрерывность, т. к. каждый солист как бы отвечает на фразы своего предшественника. Такая игра часто становится своего рода соревнованием. Следуя за трубачом Диззи Гиллеспи, саксофонист Чарли Паркер поразил своих коллег на концерте в Карнеги Холле

в 1950 г., ибо он не только повторял сложнейшие фразы Гиллеспи, но и выкручивал их, а затем развешивал их сушить с дополнительными украшениями на глазах у публики - и все это за тот же самый период времени! Вряд ли кто другой смог бы сделать что-либо подобное. (Часть этого выступления, к счастью, сохранилась на записи любительской фирмы "Блэк Дьюс".)

Мы находим эту антифонную форму в музыке американских негров, начиная с самых ранних рабочих песен. Так было повсюду, где бы ни встречались два человека, необходимые для создания диалога, или просто человек и его инструмент, играя на котором он мог бы создавать себе ответ. Ту же самую форму мы встречаем везде в Западной Африке. В Америке же существовала некая музыкальная традиция, которая помогла неграм сохранить свою форму "оклика-ответа" в несколько преобразованном виде и ускорила смешивание с европейскими влияниями. Эта традиция - стиль распевания псалмов (существовавший в Новой Англии еще с 1650 года), стиль, который постепенно исчезал в городах по мере роста всей страны, но сохранился в сельских областях вдоль границ, куда его занесли белые учителя музыки. Разумеется, при

исполнении псалмов каждый пел свой собственный вариант мелодии, добавляя "по вкусу" отдельные импровизированные вставки и украшения, поэтому исполнение не теряло свою целостность только благодаря тому, что вначале сам проповедник произносил слова молитвы, а уже после него хор прихожан тянул их нараспев. Причем форма оклика и ответа продолжала использоваться также и после того, как все уже знали нужные слова молитвы. Когда африканец слышал этот народный, респонсорный стиль пения, он должен был чувствовать себя как дома.

Есть еще одна характеристика джаза, которая по всей вероятности произошла от музыки Западной Африки и которую можно назвать "брейк фальцетом". Когда Блайнд Сонни Терри появился на сцене Таун Холла, зажав в руках свою драгоценную гармонику, публике в этот вечер было представлено то, что он сам описывает как "гиканье". Будь то рассказ об охотнике или одиноком путнике в поезде или же просто блюз, Терри всегда "подстегивает" свою музыку электризирующими выкриками фальцетом. Они чем-то похожи на обычные крики ковбоев, за исключением того, что они могут быть более разнообразными, изысканными и помимо всего - "блюзовыми". Так называемые "Street Cry" (уличные крики) и "Field Holler" (трудовые песни) американских негров являются более ранними примерами той же самой музыкальной традиции.

В 1955 г. Джо Вильяме, певец оркестра Каунта Бэйси, объяснял происхождение тех пронзительных криков, которые он включает в свой вокал, следующим образом: "Я слышал эти уличные крики еще на Южной стороне в Чикаго". Одна из наиболее популярных записей 1953 года, "Лупид" в исполнении Томми Риджли была основана на сознательном смешивании "брейков фальцетом" и гиканий. Такие "брейки" вводились в инструментальный джаз уже с самых ранних дней. Рассматривая свой инструмент как продолжение человеческого голоса, современный джазмен часто использует подобные же технические эффекты. Фальцетный брейк вообще является весьма распространенным приемом в музыке Западной Африки, и он сохранился на Юге США вплоть до сего дня.

Если вернуться на момент к племенным ритуальным обрядам и барабанам Дагомеи в Западной Африке, то там слушатель мог также подметить (кроме сложных ритмических рисунков) использование "брейков фальцетом", "блюзовой тональности" и неизбежной формы "оклика-ответа". Все они сохранились, частично или полностью, в музыке Соединенных Штатов и их легко можно обнаружить в самом новом музыкальном направлении - в джазе.

Существуют ли какие-либо другие характеристики западно-африканской музыки, которые сохранились в джазе наших дней? Разумеется, таковые есть, но они состоят из странного ассортимента на первый взгляд не связанных друг с другом деталей. Одна из таких характеристик, например это те своеобразные слова, которые исполняются в той или иной песне. Новоорлеанский кларнетист Альберт Николас до сих пор еще поет румбы на языке французских креолов, которые сами новоорлеанские креолы называют "многозначными песнями".

Несмотря на свою веселость и ритмы румбы, эти креольские песни довольно двусмысленны, и в Западной Африке подобные номера называются песнями с намеком, так что те люди, которым адресованы эти песни, иногда платят певцам за то, чтобы они прекратили петь, и убралась подальше. Ловкий парень, обладающий воображением импровизатора, может неплохо прожить за этот счет. Песни того же самого типа, в частности, архаическая ритмическая разновидность калипсо, с успехом используются по сей день на Тринидаде в качестве весьма действенного политического оружия. Тексты многих джазовых песен также подсолены тем же самым сарказмом и издевательскими намеками. Особенно часто это встречается в блюзах. Тому немало примеров. (См. д-р Хайакава "Популярные песни и факты из жизни", 1955 г.)

Дальнейшая комбинация западно-африканских элементов сохранилась почти нетронутой в так называемом исполнении "ринг-шаут" глубокого сельского Юга страны. Джон и Алан Ломаксы наткнулись на подобное исполнение в Дженнингсе (шт. Луизиана) в 1934 г. и записали местный "ринг шаут" для Библиотеки конгресса в Вашингтоне. "С недавних пор эта община возродила исполнение "ринг-шаут" в

качестве средства привлечения и удержания в церкви молодых людей, которые хотят больше танцевать, чем молиться", пишет Ломакс. Он также наблюдал подобные "шаутс"-сцены в Техасе, м-с Лидия Пэрриш видела их в Джорджии, Джеймс Уэлдон Джонсон встречал "ринг-шаут" на Гаити и во Флориде, а я лично видел их в Южной Каролине буквально несколько лет тому назад. При исполнении "ринг-шаут" танцоры образуют круг в центре комнаты становясь в затылок друг другу. Затем они начинают вертеться и перемещаются в направлении против часовой стрелки, расставив руки и согнув плечи. Фантастический ритм, сопровождающий танец, создается остальной частью группы, стоящей вдоль стен, которая хлопает в ладони и стучит ногами о пол. Проходит волна за волной, пение направляется постоянно меняющимися криками проповедника, которые находят свой ответ в виде регулярного антифона прихожан. Но вот внезапно, подобно тому, как зерно начинает громко трескаться над горячим огнем, сестры и братья вскрикивают и безостановочно кружатся, охваченные религиозной истерией.

Это настоящий западно-африканский круговой ритуальный танец, сопровождаемый пением. Вплоть до наших дней он сохранился на Юге страны, хотя это произошло более или менее случайно. Протестантская религия вообще не одобряла танцы и игру на инструментах (на барабанах, в частности). Однако, танцы тогда определялись как скрещивание ног и поэтому в данной религиозной церемонии, дошедшей к нам из Западной Африки, ноги танцоров никогда не пересекаются никоим образом. Далее, здесь отсутствует ритм настоящих ударных инструментов, который, однако, легко имитируется и импровизируется с помощью хлопанья и топанья. Можно сказать, что в действительности единственная разница здесь заключается в том, что проповедник поет и кричит по-английски, хотя в содержании слов иногда имеется столько же сатиры, сколько и религии.

Несмотря на кажущийся хаос, здесь все строго контролируется. Как только какая-нибудь сестра становится одержимой, люди вокруг нее внимательно следят, чтобы она ничего себе не повредила. То же самое происходит в Африке и Вест-Индии, и я сам наблюдал это на Гаити. Ибо общая цель исполнения этой процедуры - приобщиться к религии посредством одержимости, но без всяких излишеств и ненормальностей. В сущности, это очень сложный священный ритуал. Помимо всего прочего, он предлагает вам то, что социологи называют эмоциональным облегчением, выходом душевных эмоций и, вероятно, именно поэтому такое явление, как нервное расстройство совершенно неизвестно в Западной Африке. Факт столь продолжительного существования "ринг-шаутс" имеет большое значение для джаза, ибо это означает, что ассортимент западноафриканских музыкальных характеристик сохранился почти нетронутым в США - от сложных ритмов и "блюзовой тональности", от фальцетных "брейков" и формы "оклика-ответа" до песен с намеками и даже движений африканских ритуальных танцев в "ринг-шаут". А вместе с этим сохранился и целый образ жизни. Многие джаэмены (даже из числа ультрамодернистов) хорошо знакомы со всем этим жизненным укладом, т. к. в детстве они жили вблизи той или иной из освященных негритянских церквей. И старейшины этой церкви, вероятно, не раз замечали - "Даже сам дьявол не мог бы иметь таких прекрасных ритмов". Все "ринг-шаутс" - это настоящий резервуар западно-африканских музыкальных качеств, которые столь продолжительное время вдыхали новую жизнь в джаз. Но, как и почему столь легко могли смешаться и слиться европейская и западно-африканская музыка? Дело в том, что в отличие от других типов музыки всего мира эти две музыкальные формы имели между собой много общего. Ведь в древние времена Европа и Африка были связаны, т. к. являлись частью одного континента (согласно данным археологии). Народные сказания, религия, доисторическое искусство и орудия производства этих двух областей были очень похожими. То же самое касается и музыки. Как европейская, так и западно-африканская музыка использовали диатоническую гамму (белые клавиши на фортепианной клавиатуре) в своих мелодиях и песнях, и обе они содержали определенное количество одинаковой гармонии. Время от времени диатоническая гамма встречается нам где-либо в музыке других народов мира, но аналогичной гармонии мы не встречаем нигде.

Однако, это сходство существует только между европейской народной музыкой и западно-африканской племенной музыкой, но оно отнюдь не относится к классической европейской музыке. При

всем этом сходстве мы замечаем и некоторые характерные различия, главное из которых заключается в том, что европейская народная музыка несколько более сложна гармонически, а африканская музыка более сложна ритмически. Они почти одинаковы в отношении мелодии. Если брать крайности, то переход из одной тональности в другую, например, неизвестен у африканцев, а усложненные ритмические размеры неизвестны у европейцев, но когда негр прибыл в Новый Свет, то народная музыка белых, с которой он там столкнулся, оказалась довольно знакомой и приемлемой для него, за исключением недостаточного ритма. Дальнейшее смешивание происходило уже на многих уровнях и самыми различными путями. Импровизированное соло на ударных в джазе является одним из наилучших примеров. Оно существовало во всех периодах и стилях джаза - от Бэби Доддса до Макса Роуча. Оно также существует и в Западной Африке. С другой стороны, вы никогда не встретите ничего подобного ни водной европейской музыке. Даже эффектное соло не переставшего жевать резинку, взъерошенного Джина Крупы, неистового кумира всех подростков 30-х г. г., по существу является чисто африканским в своей концепции. Инструменты, по которым он колотит, имеют европейское происхождение, но общая идея сольной игры на ударных могла возникнуть только в Западной Африке и нигде больше. Теперь же она распространилась по всему миру.

Глава 2. ОТ АФРИКИ ДО НОВОГО СВЕТА.

Каковы же корни джаза, и каким образом они могли пустить ростки в Новом Свете? Мы знаем довольно много о европейской музыке вообще и в частности о том, что вошло из нее в джаз. Но наши познания об африканской музыке, которая также стала существенной частью джаза, все еще весьма скудны. Многие африканские музыкальные характеристики, сохранившиеся в Новом Свете, были адаптированы, смешаны и иной раз изменены до неузнаваемости, дабы приспособить их к новым условиям. Однако, размер и сила влияния этих пережитков являются предметом, который требует более подробного изучения. Все же в настоящее время мы имеем достаточно сведений, чтобы отметить некоторые определенные общие положения. Вероятно, когда-нибудь мы сможем указать точные ритмы того или иного африканского племенного танца, которые и создали джаз.

К примеру, сейчас нам совершенно ясно, что на различных этапах развития работорговли решающее значение в музыкальном импорте имело то, из какой части Африки привозились рабы, а также - куда они попадали в Новом Свете. Когда-то считали, что рабы привозились со всей Африки по той причине, что только слабые и "низшие" по положению негры продавались в рабство. При таких обстоятельствах, разумеется, африканские племенные обычаи вряд ли могли бы сохраниться на американском континенте. На самом деле, большинство рабов прибывало с Западного побережья Африки - как доказал антрополог Мелвилл Герсковитц, преимущественно из Сенегала, с берегов Гвинеи, дельты Нигера и из Конго. В то время племенная вражда, набеги и войны между различными династиями в Западной Африке приводили к тому, что в рабство не раз продавали даже королей и жрецов, т. е. людей, которые были отличными знатоками музыки и обрядовых ритуалов своего племени.

Таким образом, не следует удивляться тому факту, что многие западно-африканские привычки и обычаи (как музыкальные, так и другие) хорошо сохранились в Новом Свете. Более того, эти обычаи продолжительное время обновлялись за счет прибытия новых партий африканцев, ибо хотя работорговля в США была запрещена уже в 1808 г., но контрабандные суда поставляли в страну рабов прямо из Африки вплоть до гражданской войны между Севером и Югом (1865 г.). В то же самое время часть населения из Вест-Индии с сильными африканскими традициями постоянно эмигрировала в США так же, как она, впрочем, делает это и по сей день. Поскольку Западная Африка не имела своей литературы, то обычаи и

ритуалы запечатлялись в памяти и передавались из поколения в поколение устно и на живых примерах. Благодаря этому многие элементы африканской музыки невидимые и сохраненные духовным состоянием негров, до сих пор еще находятся среди нас.

В развитии работорговли выделялись определенные направления. В поисках новых рабов Западное побережье Африки было "охвачено" работорговцами от Дакара до Конго, где вначале доминировали португальцы, потом голландцы и впоследствии — англичане. Французы пришли значительно позже. Каждая европейская держава имела свои колонии в Новом Свете и соответственно снабжала их рабами с территорий тех племен, которые захватывались ею в Африке. Естественно, плантаторы в каждой из колоний предпочитали вести работорговлю со своими соотечественниками. Только Англия, как исключение, продавала рабов всем, кто мог их купить, а Испания, наоборот, покупала у любого, кто мог их продать. Однако, национальное предпочтение в колониях вскоре стало общеизвестным фактом. Поэтому бразильские плантаторы, которые вначале получали сенегальских рабов через португальцев, впоследствии также отдавали предпочтение именно рабам из Сенегала. По той же самой причине испанские плантаторы выбирали себе негров из племени Иоруба, англичане - из Ашанти, а французы привозили рабов из Дагомеи. Разумеется, было множество исключений среди правил, но тем не менее, этот исторический выбор в конце концов привел к тому, что в наши дни преобладающая африканская музыка, которая сохранилась на Кубе (прежней испанской колонии), носит характер музыки племени Иоруба. на британской Ямайке - характер музыки Ашанти. а на Гаити (бывшей французской территории) имеет явно дагомей-ский характер. Кстати, в Дагомее был распространен оригинальный культ "водун" (змеиный бог Дамбалла служил у них главным божеством) и тот факт, что Новый Орлеан был когда-то французской колонией, помогает вам понять, почему этот город стал в США столицей культа "вуду". А он может дать нам ключ к объяснению, почему джаз в первую очередь зародился именно в Новом Орлеане. В более позднее время, после того как африканцы уже заметно пополнили собой население Нового Света, различное окружение привело к формированию новых музыкальных образцов. Негры вынуждены были приспосабливаться к новому окружению оптимальным образом и фактически подгонять свои прежние обычаи к требованиям богов своих новых хозяев. Все это привело к тому, что негры вскоре начали ассимилировать и новую культуру в целом. Колонии являлись четким отражением культуры своих отечеств, и рабы встретили там совершенно иную музыку и религию в зависимости от того, куда они попадали. Более того, они встречали и совершенно иное отношение к себе в разных колониях.

Например, многое зависело от того, был ли раб продан в протестантские (английские) или католические (латиноамериканские) колонии. Прежде всего, музыка латиноамериканских колоний (и особенно испанских) имела более ритмический склад и более мирской, светский характер. Вследствие завоевания маврами Испании в средние века (а мавры пришли из Северной Африки), испанская музыка узнала элементы импровизации и сложную ритмику. Примером такой музыки, сохранившейся и до наших дней, может служить испанское "фламенко" (ср. также португальское "фадо"). А многочисленные церковные праздники в латиноамериканских колониях давали рабам много возможностей слышать эту музыку. С другой стороны, протестантские гимны в британских колониях были зачастую слишком монотонны и заунывны - "как крики осла", замечает историк Джон Адамс. За малым исключением некоторых живых шотландских песен, несущих в себе простейшие элементы синкопирования, рабы там фактически не слышали музыки с достаточной степенью ритмической сложности (в африканском смысле этого слова). Вероятно, музыка маршей подходила ближе, чем любой другой тип музыки для понимания африканцев - просто потому, что она сама по себе годилась для дополнительного сложения более сложных ритмов в африканской манере.

Кроме того, общее отношение и точка зрения католических плантаторов в латиноамериканских колониях (по сравнению с отношением рабовладельцев-протестантов) допускали сохранение большего числа западно-африканских традиций и обычаев. Если плантатор был португальцем, испанцем или французом, он внешне управлял жизнью своих рабов (и с немалой жестокостью), но его совершенно не

интересовало, о чем раб думает или чем он занимается в свое свободное от работы время - просто потому, что это не касалось качества выполняемой им работы. Пожалуй, подобное отношение плантаторов определилось вследствие векового обмена культурными и материальными ценностями между средиземноморскими странами и Северной Африкой. И там, где проявлялась такая снисходительность, своего рода терпимость к чужой культуре, африканским рабам удалось сохранить свои традиции и обычаи в гораздо большей степени. Однако, если у раба хозяином был англичанин, то африканские обычаи менялись быстрее и заметнее - раб должен был во многом отказаться от своих собственных традиций и принять новые. Англичане в основном владели небольшими плантациями, рабов у них было немного, поэтому им было легче узнавать своих людей и контролировать их жизнь. С другой стороны, раб часто мог работать непосредственно в доме своего хозяина в качестве слуги и, попадая в эту обстановку, он сам начинал стыдиться своих обычаев и привычек, которые уже казались ему грубыми и варварскими. Желая улучшить свое положение, раб нередко стремился утаить от хозяина собственные традиции, которые во многом постепенно сводились на нет.

Кроме того, английские рабовладельцы-протестанты больше интересовались тем, что раб делает или о чем думает в свое свободное время и обращении он в христианскую веру. Вообще, обращение язычников в христианство служило одним из самых первых оправданий рабства. Но из этого логически следовало, что, будучи обращенным, такой раб должен стать свободным человеком. В штате Вирджиния эту проблему разрешили еще в 1667 году следующим церковным декретом: "Крещение язычника не должно изменить условия его жизни в отношении рабства или свободы". Таким образом, рабы становились христианами, оставаясь при этом рабами. В отличие от этого данная проблема никогда не вставала в латиноамериканских колониях. Тамашние плантаторы просто не допускали ничего другого, кроме того, что рабы остаются рабами, принимают ли они новую, католическую веру или нет. Огромнейшее значение имел тот факт, что в зависимости от того, делался ли раб протестантом или католиком, это оказывало прямое влияние на степень сохранения его родной музыки. Для западно-африканцев в латиноамериканских католических колониях вскоре становилось очевидным, что большое количество католических святых имеет сходство с их собственными богами. В церкви они могли наблюдать изображения святых, сделанные в виде множества дешевых хромофотографий, среди которых часто встречались явные параллели. Святой Патрик, изгоняющий змей из Ирландии, напоминал рабам своего Дамбаллу, змеиного бога Дагомеи. Поэтому в день Св.Патрика рабы исполняли барабанные ритмы, посвященные Дамбалле, и прославляли одновременно как Дамбаллу, так и Патрика на сдам и том же импровизированном алтаре. Та легкость, с которой смешивались западно-африканская и католическая религии (процесс, в антропологии называемый синкретизмом), а также исключительная гибкость рабов в восприятии новых божеств, замечательно иллюстрируются фотографиями, которые сделал Эрл Лиф будучи на о-ве Гаити. На них показан гаитянский "водун"-алтарь, где среди множества африканских амулетов и фетишей мы видим несколько хромофотографий католических святых и изображения религиозных сцен, а плюс ко всему и впечатляющее фото адмирала Эрнеста Кинга из военно-морского флота США. С твердым взглядом, направленным вперед, одетый в белую униформу, этот адмирал, несомненно, являлся у негров мощным противовесом всем темными злым силам. Аналогичным образом дагомейский бог дорог и перекрестков, так называемый Легба, нашел свое подобие в Св. Антония, т. к. оба они изображались в виде стариков, одетых в лохмотья. Иоанн-Креститель, опирающийся на пастушеский посох с крючком, отождествлялся с Шанго, богом грома и молнии у племен Иоруба, символом которого служил баран. У тех же Иоруба бог войны Огун напоминал Св. Михаила, обычно изображаемого с мечом в руках. Разумеется, это отождествление менялось по различным областям Америки - так, в Новом Орлеане, например, бог Лимба (или Легба) до сих пор ассоциируется со Св. Петром - но общий процесс был везде одним и тем же.

Эти параллели послужили своего рода мостом, благодаря которому западно-африканская музыка была перенесена, видоизменена и сохранена в Новом Свете. Таким образом, африканские ритмы сохранились более или менее случайно, благодаря определенному стечению обстоятельств. Ведь если взять

протестантскую религию в английских колониях, то там не было иерархии среди святых и, следовательно, были запрещены любые их изображения. К тому же баптисты и методисты на Севере, которые более активно обращали негров в свою веру, просто запрещали танцы и игру на барабанах, что являлось двумя основными характеристиками африканской религии, и не только из-за того, что они боялись бунтов (это был обычный повод для запрещения барабанов в католических колониях), а из-за своих религиозных принципов. В результате этого африканская музыка либо исчезала, либо подвергалась глубоким изменениям. К слову сказать, негры не имели так называемого врожденного или "инстинктивного" чувства ритма, которое могло бы сохраниться у них при любых внешних условиях. Негры, произошли от музыкальной культуры, которая была основана на фантастически сложной ритмике, но от нее сохранились лишь те ритмы, которые так или иначе было позволено им сохранить. Тем не менее, значительная часть западно-африканского музыкального наследия сохранялась в среде негров как бы бессознательно - через их взаимоотношения, движения, привычки, точку зрения на жизнь, манеры и жесты, переходящие от одного поколения к другому без какого-либо предварительного плана или замысла. Разумеется, ребенок мог впитать некую часть африканских ритмов - например, от своей матери, когда он просто следил за ее движениями и слушал ее песни во время выполнения различных работ в доме или на плантациях. В своей книге, посвященной песням рабов, Лидия Пэрриш приводит параллельно фотографии трех негритянок из Западной Африки, толкущих зерно в ступках, и трех американских негритянок из Джорджии, толкущих рис. Конечно, пестик и ступки очень похожи, но самое главное в том, что обе эти группы во время работы, оказывается, не только делают одинаковые движения, но и поют ритмически одно и то же. А на второй фотографии (тоже из шт. Джорджия) маленький ребенок стоит рядом с группой женщин, он полон сосредоточенного внимания и жадно впитывает все их действие в целом. Как же могли отразиться на истоках джаза эти всеобщие, характерные образчики, обычаи и привычки, сформировавшиеся в связи с развитием работорговли и изменившимися внешними условиями жизни негров в Новом Свете? Мы все еще продолжаем выяснять те формы, которые помогали (или мешали) сохранению африканской музыки в Новом Свете, но уже сейчас мы можем отметить связь джаза с доминирующим негритянским племенным стилем музыки, который существовал в определенных областях американского континента. Мы знаем, что эти исходные музыкальные негритянские характеристики имели шанс сохраниться в латиноамериканских, католических колониях и почти исчезали или переставали быть достаточно явными в английских, протестантских колониях. Отсюда не следует, конечно, что джаз развивался только в латино- и американском окружении вследствие большего распространения там африканской музыки или, наоборот, что глубоко скрытые негритянские обычаи и привычки в английском окружении косвенно привели затем к ускоренной эволюции джаза - хотя, как мы увидим, некоторая доля истины заключается в обеих гипотезах. Достаточно указать, что элементы западноафриканской музыки, которые привели к тому, что впоследствии стало джазом, определенно присутствовали и играли активную роль повсюду в Новом Свете. На следующих страницах мы рассмотрим разнообразие музыкальных форм и их слияние в различных частях Нового Света в качестве попытки воссоздать ту тропу, которая затем привела к возникновению джаза.

Глава. 3. ВЕСТ-ИНДИЯ И СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ.

Каждый остров той части Западного полушария, которая получила название Вест-Индии, явился своего рода музыкальной лабораторией, в пробирках которой западно-африканская и европейская музыки смешивались в более-менее известных количествах и, следовательно, образовывали основные предпосылки того, что должно было произойти позже в США. Вест-Индия, собственно говоря, это ключ к пониманию истоков джаза. Разумеется, ни на одном острове нельзя было встретить точно ту же самую, одинаковую

комбинацию ингредиентов, а США представляли еще более отличную и еще более сложную смесь из них. Но хотя результаты и были весьма различными, общий процесс смешивания был везде одним и тем же. Одной крайностью являлась голландская Гвиана, расположенная в северной части Южной Америки, где жили африканские негры-бушмены. Это была территория сплошных джунглей, и вначале многие рабы бежали вглубь страны, где они вели свободную жизнь. Большое количество образцов музыки голландской Гвианы записал М. Герсковитц, а затем их проанализировал Колинский, который обнаружил, что за исключением нескольких песен музыка бушменов содержит черты, по существу являющиеся сугубо африканскими. Действительно, поскольку в более позднее время на африканскую музыку значительно повлияла наша европейская культура, то в музыке бушменов Гвианы сейчас, пожалуй, больше африканского, чем в собственно африканской музыке наших дней. Колинский также нашел, что песни негров, живших на побережье Гвианы и подверженных большому влиянию европейской культуры, лишь на 23 % являются африканскими. Следовательно, если судить по голландской Гвиане, то вероятность сохранения национальных музыкальных форм составляет от одной четверти до почти полного их выживания.

Остров Гаити является более сложным, но и более ярким примером. Рабов туда привозили в основном французы, а французские плантаторы предпочитали негров-дагомейцев. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, хотя исследователь Гарольд Курлендер нашел на Гаити следы, по меньшей мере, 37 африканских племен, он обнаружил, что доминирующей культурой там была именно дагомейская. В настоящее время Гаити, вероятно, самый "первобытный" остров по эту сторону океана с точки зрения сохранившихся африканских традиций. Как пишет Курлендер: "И на плантациях и после работы негры никогда не забывали барабанных ритмов своих родных стран - они не забывали своих предков и их богов. Они также никогда не забывали традиционного умения делать прекрасные барабаны. Но был ли их барабан сделан по образцу Конго, Айбо или Арада, все люди слушали его ритм и охотно танцевали под него при свете коптящих керосиновых ламп". Племя Арада также происходило из Дагомеи и его энергичные члены были поклонниками культа "водун". В течение 12-ти лет, с 1847 по 1859 годы, "водун" фактически считался официальной религией на Гаити - и в то же самое время почти каждый человек на этом острове являлся членом католической церкви. Католичество и "водун" здесь полностью сливались, ибо негры охотно воспринимали новую католическую религию для подкрепления своих старых африканских верований. Во время своей краткой поездки на Гаити летом 1953 г. я был свидетелем церемонии культа "водун", которая проходила под председательством молодого священника по имени Жан Дьедонне. Внешне он был настолько похож на покойного саксофониста Чарли Паркера, что мне было немного не по себе. Более трех часов присутствующие танцевали и пели свой регулярный "Response" (ответ) на крики главного священника, в то время как ударное трио непрерывно выколачивало свои гипнотические ритмы. В задней комнате был установлен алтарь, похожий на печь, внутри которой находился бак с водой, содержащий змею, посвященную Дамбалле, а наверху этого алтаря был второй, меньший алтарь, в котором находились белокурая кукла с Кони Айленд и статуэтка мадонны как двойной символ Эоулии, богини плодородия и целомудрия. К 11-ти часам был дан выход избытку энергии. Отхлебнув из завернутой в бумагу бутылки, священник стал обрызгивать присутствующих водяной пылью и те, на кого попали эти брызги, были вмиг охвачены религиозной истерией или "одержимостью", весьма похожей на приступ эпилепсии. Остальные поддерживали этих "одержимых", чтобы они ничего себе не повредили. Одна из присутствующих "жриц", которая ранее произвела на меня впечатление изысканностью и достоинством своего танца, теперь колотилась о грязный пол в такт с ритмом ударных. Дух Дамбаллы, змеиного бога, видимо, вселился в нее.

Трудно сказать, насколько все это представление было аутентичным. Ударная группа и создаваемые ею ритмы имели явно дагомейское происхождение. Вся церемония была очень похожа (но более организована) на некоторые "ривайвл митинги" как белых, так и черных, которые я наблюдал в США. Вероятно, это можно объяснить тем, что на Гаити у них была одна формальная цель, а именно одержимость, которая достигалась в сугубо ритуальной манере. Я, например, отметил, что те из

присутствующих, на которых в тот раз не снизошла одержимость, просто садились на пол и погружались в глубокий спокойный сон.

На Гаити сохранились также африканские ритмы, не связанные с религиозными обычаями - это "кумбит" (дагомейское - "докпве") или, говоря иначе, групповая работа общины, сопровождаемая ритмом и пением. Эти песни очень похожи на наши "work songs" (рабочие песни). С другой стороны, на Гаити встречаются и музыкальные смеси с преобладающим европейским характером - например, "меренг" с явно французскими народными мелодиями и т. п. Гаитянский меренг иногда звучит немного похоже на наш рэгтайм, но без его силы и напора.

Эти параллели между гаитянской и американской музыкой помогают нам установить некоторые общие положения. Например, как Гаити, так и Новый Орлеан долгое время были колониями Франции и Испании - вплоть до 1800-х г. г. В обе эти области постоянно прибывали африканские негры из одних и тех же племен. Кроме того, множество рабов прибыло в Новый Орлеан прямо с Гаити во время революции, когда они были привезены туда бежавшими французскими плантаторами. Главное же различие заключается в том, что с этого времени именно Новый Орлеан (а не Гаити) начал подвергаться влиянию английского протестантизма и всего американского многообразия, а затем испытал внезапный расцвет и пришел к неслыханному благосостоянию. В 1885 г. корреспондент газеты "New York World", наблюдавший танцы негров на новоорлеанском Конго сквере, спросил одну цветную женщину, что это за танец. "Сэ ле Конго!" ("Это - Конго!"), ответила она. Однако, танец "конго" как таковой недолго был в ходу в Новом Орлеане, а на Гаити его танцуют и до сих пор, наряду с такими танцами, как бамбула, ююба, калинда и др. Все эти танцы часто упоминались в рассказах ранних посетителей Нового Орлеана. Если судить по ним, то гаитянские версии, которые сохранились до наших дней более-менее нетронутыми, вероятно, очень похожи на новоорлеанские танцы тех дней, которые теперь уже окончательно исчезли.

Другим образцом для сравнения может служить Куба. Тамашняя музыка охватывала диапазон от ритмов племени Иоруба до народных испанских песен. Столь широкий диапазон в точности отображает все историческое наследие этого большого острова. После многих лет испанского владычества, во время которого африканцы ввозились контрабандным путем вплоть до 1880-х г. г., Куба стала республикой лишь в 1902 г. В отличие от Гаити, Куба охотнее воспринимала внешние влияния (в частности, и американский капитал) и поэтому в деловом отношении стала процветать раньше. Мы хорошо знакомы с определенными разновидностями кубинской музыки, т. к. Куба имела свою собственную «Тин Пэн Эллей» для производства популярной музыки, которая последние годы была тесно связана с нашей. Танго и его ритмы, вызвавшие повальную моду в Нью-Йорке 1914 г., несмотря на протесты воспитателей и церковников, явилось развитием хабанеры (от слова «Гавана»). Само слово "танго" - африканского происхождения, а сам танец (согласно Николасу Слонимскому) показывает, что африканцы на Кубе могли сделать со старинным английским контрдансом. Из собственно кубинских танцев хабанера, гуахира, пунто и гуарача содержат сильные испанские элементы, тогда как румба, конга, сон, афро-кубано, мамбо и ча-ча-ча - преимущественно африканского происхождения. Главное их различие, разумеется, заключается в ритме. Но даже значение ритма в любом данном танце может меняться. Румба, например, которая наиболее популярна за пределами Кубы, довольно-таки разжижена для западного слуха и стала постоянной принадлежностью фешенебельных ночных клубов. В то же время, исполняемая настоящим афро-кубинским "бэндом", подлинная румба может превратиться в ритмический тайфун.

Однако, эти танцы и их ритмы показывают нам только внешнюю сторону кубинской музыки. На Кубе существует сильная религиозная группка, известная как "Лос Сантос" (или "Святые"), которая очень напоминает последователей Св.Отца Милосердия в США. "Святые" (обычно в белых одеяниях) разработали там свой религиозный ритуал, кульминация которого также приводит к состоянию "одержимости", как и церемония наших "ривайвл митинг". Но, музыкальные инструменты в этих случаях включают в себя барабаны племени Иоруба, сделанные в форме песочных часов, а сама игра на ударных и пение тоже

происходят чисто в стиле Иоруба. Другой, более важной разновидностью западно-африканской музыки на Кубе является музыка, исполняемая с песнями и танцами в тайных религиозных общинах ("кабильдос"). Основными последователями этих культов были племена Арара из Дагомеи (ср. Арада на Гаити, поклонники культа "вещун"), Кимбиса из Конго, Лукуми с побережья Гвинеи и Абаква из дельты реки Нигер. Каждое племя имело свой собственный тип африканских инструментов и ритмов и говорило на своем диалекте. Племя Абаква, члены которого также еще известны как "Нанигос", было одним из главных - к ним относились члены многих других культов, включая и некоторых белых, исповедовавших их религию. Эти тайные общества в сущности продолжили собой те организации, которые существовали у негров еще в Африке. Они были объявлены вне закона, ибо во всякой политической ситуации требуется "козел отпущения", но в то же время их часто просили создать ритмический пульс представления на ежегодном празднике Марди Грас. Кубинский танцор, ударник и композитор Чано Позо был также членом Абаквы и не раз являлся заводилой этих праздников. Позо оказал заметное влияние на музыку джаза своим афро-кубинским стилем, когда он присоединился к "бэнду" Диззи Гиллеспи в 1947 г. В поисках предшественников Позо посетил Кайо Хуэзо, район трущоб Гаваны. Я встретился там с его бабушкой в узком, людном переулке, где дюжины семей жили прямо на открытом воздухе в течение круглого года. Будучи единственным белым, в сопровождении одного местного гида, я был встречен с молчаливой враждебностью. Мой провожатый не осмелился спросить старуху, которая курила трубку, родилась ли она еще в Африке. Впрочем, это и так было видно. Позже я повстречал отца Чано Позо, он чистил ботинки на улицах Гаваны и поведал мне, что его сын отделен от Африки лишь двумя поколениями предков. В его глазах показались слезы недоумения, когда он спросил меня, почему его старший и последний из живых сын был так зверски убит в Гарлеме. До меня доходили только непроверенные слухи, поэтому я ничего не мог ему ответить. Мне было совсем нетрудно отыскать ударников на Кубе. Я снял в аренду простую комнату, где записывал песни и ритмы различных тайных обществ. Ударники знали большинство из них, но самыми излюбленными считались ритмы Иорубы, а также те, которые произошли от культов Лукуми. Наиболее впечатляющие номера были посвящены Чанго, богу грома и молнии у племени Иоруба, который известен как Шанго в Тринидаде. Другие номера, в честь "Легуа" (Легба), были явно похожи на ритмы дагомейского Легбы - повелителя дорог и перекрестков на Гаити. Каким же путем следовала Куба? Подобно Гаити, Куба дублировала латино-католическую подоплеку Нового Орлеана вплоть до 1803 г. Но, в отличие от Гаити, Куба стала относительно процветающим островом лишь в последующие годы. Однако, на Гаити, как и на Кубе, не ощущалось влияния британского протестантизма вплоть до самого последнего времени. Разумеется, никакого джаза не могло развиваться на Кубе и, тем не менее, кубинская популярная музыка и танцы, связанные с нею, получили распространение во всем западном мире. Смесь испанской и африканской музыки в разных пропорциях оказалась весьма приятным и привлекательным музыкальным продуктом. Вероятно, наиболее примечательным образцом для сравнения может послужить о-в Тринидад, ибо здесь мы уже находим дополнительное влияние британского протестантизма. Тринидад вначале принадлежал Испании, затем он принимал колонистов-католиков из Франции - с 1783 по 1797 г., а затем остров стал английской колонией, и его заполнили плантаторы-протестанты. Следовательно, хронологически аристократия острова состояла (и состоит) из испанцев, французов и англичан в последовательном порядке. В наше время сюда импортируются рабочие из восточных стран (Китая, Индии и др.), а с открытием нефти Тринидад начал процветать также и экономически. Музыка Тринидада охватывает диапазон от преобладающего европейского влияния до существенных западно-африканских черт. Калипсо, наиболее известное создание Тринидада, можно услышать и в США в виде разбавленных версий таких популярных шлягеров, как "Ром и кока-кола" (сестры Эндриус), а на самом Тринидаде - в более ритмичных версиях, исполняемых в настоящем западно-африканском стиле. Калипсо, в частности, развилось из язвительных западно-африканских песен-насмешек (или песен-намеков) и оно до сих пор еще используется там в качестве политического оружия, когда более открытые средства могут привести к репрессиям. Согласно утверждению некоторых теоретиков, калипсо содержит также мелодию и гармонию французских народных песен, диалекты нескольких языков и африканский ритм. Во всяком случае, влияние калипсо сейчас чувствуется по всей Вест-Индии.

Тем не менее, подобно Гаити и Кубе, Тринидад также имел свой африканский культ или музыку тайных обществ. Большинство этой музыки происходило от культов племени Иоруба и было посвящено Шанго, богу грома и молнии. Инструменты, однако, там менялись, ибо, когда барабаны были запрещены, то местные негры изобрели "тамбу" - бамбуковые палки, удлиненной формы, которыми стучали по полу один раз за такт. После запрещения "тамбу" (эти палки могли служить грозным оружием) на Тринидаде появился металлический бэнд - барабан со стальным обручем - и мода на него распространилась во многие другие области Вест-Индии, достигнув даже Нью-Йорка. (Композитор Генри Кауэлл написал часть своей новой симфонии специально для металлических ударных инструментов после того, как он услышал такой "Steel Band" в "Jazz Roundtable"). Собственно, здесь используется лишь один тип инструмента - это барабан, сделанный из верхней части огромной бочки из-под масла, нагретый и обработанный так, что он отзывается самыми разнообразными нотами, если по нему стучать в разных местах. Сотни ударников Тринидада маршируют вовремя фестивалей, исполняя новейшие популярные мелодии среди грохота котлов и бочек. Особо примечательной чертой Тринидада является относительно раннее принятие протестантства. Когда англичане в 1797 г. одержали верх на этом острове, то католичество и африканские фетиши прошлого там были уже частично смешаны воедино. Вначале религия северян не пользовалась там каким-либо значительным успехом, за исключением лишь небольшой группы обращенных в новую веру из Токо, маленького поселения в северо-восточной части острова. Довольно точно им дали название "Shouters" ("Крикуны"), ибо они вызывали слишком много шума и волнений, чтобы их можно было запретить официально. В отличие от "Святых" на Кубе тринидадские "Shouters" в своем кругу запрещали танцы и игру на ударных, следуя правилам протестантской веры. Хлопать в ладони и топать ногами - этого им было вполне достаточно, чтобы заменить барабаны, но их церемонии стали знамениты своей страстностью и безумной одержимостью. Жалобы на шум поступали в радиусе нескольких миль, где бы ни собирались "Крикуны" на свой "митинг". И здесь надо отметить следующую новую особенность - здесь протестантство оказалось наложено на готовую смесь африканских и католических ритуалов, что привело к возникновению "Revival" ("ривайвл") - музыки именно такого типа, какой мы встречаем и в США. Записи "Шаутерс", которые сделал М. Герсковиц, образуют поразительную параллель. Мелодия "Иисус - любовь моей души" - это обычная тема из книги гимнов. Начиная в очень флегматичной манере, "Шаутерс" исполняют мелодию "по написанному", но затем постепенно вводится ритм, затем один певец начинает имитировать барабан, другой помогает ему, хлопая в ладони на "офф-бите", а третий исполняет крик (типа "брейк") фальцетом. Вскоре уже известная форма оклика и ответа доминирует над всем этим действием, которое превращается в ритмическое празднество такой силы, что ее вполне хватает для возникновения религиозной одержимости. Эти записи, сделанные уже в наше время, являются блестящей демонстрацией "африканизации" английских гимнов. Всего за 4 минуты европейские элементы здесь почти полностью трансформируются в африканские. Таким образом, когда люди африканского происхождения исполняют европейские гимны согласно требованиям протестантской религии, то музыка в результате этого приобретает сильное сходство с одним из предшественников джаза в США, а именно - с "шаутинг спиритчуэл". Добавьте сюда европейские инструменты, и вы получите нечто очень близкое к ранним формам джазовой музыки. Другим образцом для сравнения могут быть Багамские о-ва, которые почти не испытали на себе влияния католицизма. Отличительной чертой этих островов всегда была ужасная нищета, несколько сглаженная в последние годы за счет притока туристов. Однако, их контакт с США был довольно тесным в течение полутора веков. Бимини считался крупным деловым портом во времена "сухого" закона, а в 1954 г. я обнаружил, что последние новинки "ритм-энд-блюза" из Гарлема уже исполняются в негритянских кварталах города Нассау. Глубокая связь с США символизируется и тем фактом, что местная английская знать предпочитает бьюик роллс-ройсу. Социальные различия, однако, здесь крепки и глубоки, ибо Багамы, в сущности, являются типичной британской колонией.

В связи с этим понятно, что и музыка на Багамах весьма схожа с музыкой США как в настоящем, так и в прошлом. Были, конечно, некоторые тонкости, определившие кое-какие различия. Влияние калипсо, например, здесь чувствуется гораздо сильнее, но его современный исполнитель Блайнд Блэйк

обнаруживает заметное влияние Бесси Смит. Спиричуэлс, называемые тут "гимнами", до сих пор еще поются в старом американском стиле точно так же, как и последние песни типа "госпел". За исключением дополнительного аккомпанемента мощного "бэнда" Армии Спасения, службы в церквях очень похожи на те, которые проводятся в США там, где совпадает вероисповедание. И, тем не менее, игра на местных ударных инструментах в характерной африканской манере все еще процветает на Багамах, хотя весь джаз там фактически американский. Вероятно, это произошло потому, что там было недостаточно католических основ, чтобы могло произойти более полное слияние, а также потому, что США с самого начала поставили под вопрос колониальный статус этих островов. Это означало социальный сдвиг, который изменил прежние колониальные отношения, обострил связи между неграми и белыми и позволил неграм полнее присоединиться к доминирующей культуре. В условиях английского колониального режима на Багамах, неизменного вследствие одного и того же правящего класса, нищеты и отсутствия индустрии, классовые противоречия постоянно отделяли негров от белых. Поэтому вначале африканская игра на ударных инструментах сохранялась просто по случаю, но позже она стала считаться ценным качеством всех фестивалей и экзотическим приложением для развлечения туристов, а потому и начала поощряться.

Остров Мартиника, с другой стороны, был колонизирован Францией еще в 1635 г., и он остается французской колонией по сей день. Музыка этого острова, весьма похожая на музыку Гаити, охватывает диапазон от культовой музыки Западной Африки до французских народных песен. Но в отличие от Гаити, Мартиника оставалась французским колониальным владением и, в результате музыкального смешивания оказалось, что местная музыка очень близка по духу к музыке новоорлеанских креолов, вплоть до стиля игры на кларнете и тромбоне и общей инструментовки. Музыка, записанная в танцевальном холле "Селект танго" города Форт де Франс, демонстрирует нам кларнет в стиле Сиднея Беше, тромбон в стиле Кида Ори и "рэговое" фортепьяно, играющее вальсы галопа и мазурки с разновидностью некоего "джазового" ритма. В общем, музыка о-ва Мартиника несколько менее воинственна, более сложна ритмически и немного легковеснее, чем креольская музыка Нового Орлеана, которая является очевидной и наглядной компонентой джаза. Какое же заключение можем мы сделать, исходя из известных нам музыкальных образцов голландской Гвианы, Гаити, Кубы, Тринидада, Багамских о-вов и Мартиники? Западно-африканская религиозная музыка, связанная с различными культами (такими, как "водун", например), сохранилась там лучше всего, ибо она имела высокоразвитые формы обрядовой музыки и в тоже время могла смешиваться с элементами христианской веры, особенно при католичестве. Там, где существовало протестантство, это смешивание шло в направлении музыки "шаутинг" и "ривайвл митинг". Главным образом, именно наличие католического окружения в латиноамериканских колониях помогло сохранению основных африканских качеств. Вообще говоря, в больших городах США и особенно в Новом Орлеане (а также в Мобайле и Чарльстоне) образовалось направление маршевой музыки и сатирических любовных песен, подобное (вплоть до инструментовки) французской и афро-французской музыке о-ва Мартиника. С другой стороны, в сельских местностях, где доминировала протестантская религия, развился стиль проповедников и "шаутинг митинг" с участием всего прихода, как например, в Токо на Тринидаде. А затем оба эти направления, разумеется, начали смешиваться и соединяться в южных штатах США самыми различными способами. Еще в 1880 г. известный исследователь Лэгдадио Херн, живший тогда в Новом Орлеане, писал: "Меланхоличная, вибрирующая красота и таинственность негритянских песнопений смягчены французским влиянием или подчинены и приглушены испанским настроением". Оттенки музыки Кубы и Мартиники, довольно контрастные, как бы подтверждают это проницательное замечание - первая соединила испанскую, а вторая - французскую музыку с западно-африканской. Здесь также развитие экономики и процветание данной страны в значительной степени повлияли на скорость слияния музыкальных форм, где бы это ни происходило. Могло ли быть так, что латино-католическая основа Нового Орлеана дала западно-африканскому музыкальному наследию главный толчок? Мог ли этот процесс привести к радикальному объединению двух различных культур и появлению новой музыки? На следующих страницах мы подробно исследуем эту гипотезу.

Часть 2. Новый Орлеан.

Глава 4. КУЛЬТУРНЫЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН НОВОГО ОРЛЕАНА.

Город Новый Орлеан занимает особое место в истории джаза. Будучи сферой латино-католического влияния в течение 82 лет, он стал полностью подчинен английскому протестантизму после продажи Луизианы США в 1803 г. Временами образцы музыки Нового Орлеана во многом напоминают музыку различных островов Вест-Индии. Однако, комбинация компонент в слиянии западно-африканской музыки с европейской здесь была поистине уникальной и привела к зарождению совершенно новой музыки, ибо сама среда Нового Орлеана явно отличалась от окружающей обстановки в остальной части Соединенных Штатов. В течение своих первых 46 лет существования Новый Орлеан был чисто французским владением. Это наложило свой отпечаток, и некоторые французские обычаи сохранились там и по сей день. Затем Франция уступила город с прилегающей территорией Испании, это произошло в 1764 году и испанское владычество длилось последующие 36 лет. Новый Орлеан, тем не менее, оставался в своей основе французским городом - по мыслям и по духу. На этой стадии он напоминал французскую Вест-Индию, а его музыка была похожа на современную музыку Мартиники или Гаити. Крупное изменение, политическое и экономическое, произошло на повороте столетий. В 1800 г. Наполеон принуждал Испанию вернуть эту заокеанскую территорию Франции, так что в течение 3-х лет в Новом Орлеане никто толком не знал, принадлежит ли город Франции или Испании. Дело кончилось тем, что в 1803 г. Наполеон продал всю эту территорию США.

Процветание, которому столь обязан Новый Орлеан и которое сыграло большую роль в оформлении новоорлеанской музыки, в частности, произошло благодаря массовому переселению американцев на Запад в долины рек Огайо и Миссисипи. Между 1776 и 1820 г. г. число жителей к западу от Аллеганских гор увеличилось с 12 тыс. до 2 млн. Они нуждались в постоянном снабжении, а наиболее дешевым путем подвоза продовольствия, товаров, материалов и т. п. был водный путь из Нового Орлеана по реке. Речные пароходы везли разнообразные товары вверх по реке, а плоты и плоскодонки переправляли сырье вниз по реке из новых освоенных земель в портовый город. К 1803 г. общая грузоподъемность пароходов, приписанных к новоорлеанскому порту, увеличилась на 50 процентов. Население города к этому времени насчитывало приблизительно 10 тысяч человек, половина из них белых и половина негров. С открытием территории Луизианы для американцев начался огромный приток людей в Новый Орлеан. В течение 7 лет население города удвоилось, а соответственно этому резко вырос спрос на развлечения - музыкальные и всякие другие. Но в то же самое время началось усиленное проникновение протестантской культуры английского происхождения. Новый Орлеан стал большим шумным городом и вообще одним из крупнейших городов Нового Света. Негры, разумеется, принимали самое непосредственное участие в развитии города и его музыки. Из какой же части Западной Африки пришли эти негры, и какие элементы их быта и их традиций сохранились в Новом Орлеане? Мы, вероятно, никогда не познаем всю эту историю в целом, но у нас есть к ней некоторые ключи. Очень многое пришло сюда с островов Вест-Индии. Саксон, Дрейер и Таллент, издатели книги "Гумбо я-я", указывают, что более 500 рабов из Мартиники, Гваделупы и Сан-Доминго (частью которого позже стало Гаити,) были привезены в Луизиану еще в 1776 г., а еще 3 тысячи - в следующем году. В то время эти острова относились к французским владениям и тамошние рабы были в основном из племен Иорубы и Дагомеи, т. е. поклонники культа "водун". В 1809-10 г. г. более 3-х тысяч рабов прибыло из Сан-Доминго через Кубу, куда их французские хозяева сбежали

после переворота на Гаити. Но еще большее количество рабов прибывало в Новый Орлеан непосредственно из Западной Африки. После окончания гражданской войны в США вы могли бы найти в Новом Орлеане африканцев из самых различных племен. В своем труде "Танцы на Конго сквере" (1886 г.) Дж. Кэйбл, живший в Новом Орлеане до и после гражданской войны, сообщает нам ценные замечания очевидца; "Вы только взгляните на них - высокие, крепко сложенные сенегальцы с Зеленого Мыса, черные как эбеновое дерево, с умными добрыми глазами и длинными прямыми носами безупречной формы; мандинго с берегов реки Гамбии, с более светлым цветом кожи, несколько более грубыми формами и с хитрым выражением лица; их порабощение кажется особенно постыдным, ибо их нация - нация коммерческих "королей Африки", обитающая в городах, трудолюбивая, прилежная, искусная в коммерции и земледелии и одновременно сведущая в обработке металлов, даже золота и серебра; а также здесь и фулахи, которым в шутку дали прозвище "пулярки" (упитанные цыплята), с красивыми фигурами и заметно розовым оттенком щек; и сосо, знаменитые воины, легкие и проворные в обращении с маленькими круглыми африканскими щитами; а в полном контрасте с ними - негры из Гвинеи, с небольшими ушами, густыми бровями и широко расставленными глазами, толстые, со вздернутым носом, блестящей кожей, губастым ртом и белыми зубами негры, чистокровные и не смешанные с другими племенами, негры с Золотого Берега, с Побережья Рабов и с Пальмового Мыса, но не с Грэйв Коуст (Берега Злаков), где работорговля была в руках англичан. Посмотрите, вот они - попо, котоколи, фида, соко, агва, низенькие, медно-кожие майны (какое опустошение произвели среди них работорговцы!) - и другие из внутренней Африки, одинаково гордые и воинственные; свирепые наго и фонды, рыжевато-коричневые авассы и айбо со столь светлой кожей, что их трудно отличить от мулатов не будь на них характерной национальной татуировки и полудивилизованные, сообразительные, но жестокие арада, первые поклонники культа "вуду". А сколько еще других! Ибо сюда прибывали негры, мужчины и женщины, со всего огромного побережья Конго - из Анголы, Малимбы, Амбрисы и т. д. Наибольшее количество негров пришло из колоний Конго и Франко-Конго, и хотя все они почитали змеиного бога, тем не менее, они были самыми спокойными и добрыми от природы существами, которые когда-либо выходили из черной Африки". Свыше 18-ти исторических названий племен и областей, многие из которых называются сейчас совсем по-другому, перечислены в этом отрывке и автор мог бы указать еще больше. Кэйбл вообще проделал огромную работу по систематизации, перечислив в своей книге все африканские племена от Дакара до Конго. Мандинго, сенегальцы, фулахи и сосо вышли из северо-западной Африки - из области, прилегающей к Дакару. Кэйбл здесь исключает область Грэйв Коуст (теперь это Сьерра-Леоне и Либерия). Агва и, пожалуй, соко вышли с Золотого Берега и Берега Слоновой Кости, т. е. они жили вблизи территорий племени Ашанти. Фида, котоколи, попо и арада вышли из области Дагомеи; наго, фонды, авассы и айбо - из Нигерии (племя Иоруба) и прилежащих областей, а Ангола, Малимба и Амбриса относятся уже непосредственно к самому Конго. Главный упор здесь приходится на 4 области, указанные также и в исследованиях Герсковича: это Сенегал, побережье Гвинеи, дельта реки Нигер и Конго. Племена Ашанти, которых предпочитали англичане, не слишком хорошо здесь представлены, тогда как племена Конго, прибывавшие несколько позже, относятся к наиболее многочисленным. Однако, 4 племени из областей Нигерии и Дагомеи выделились особо, т. к. именно им отдавали предпочтение французские и испанские плантаторы, которых было много в Новом Орлеане. Кроме того, Кэйбл упоминает Побережье Рабов, куда включает Дагомею, и выделяет "полудивилизованных, сообразительных, но жестоких арада, первых поклонников "вуду"- культа", куда относятся представители племен Дагомеи.

Поскольку культ "водун" ("вуду" или "худу") сохранился в США вплоть до сего дня, упоминание о племени арада (как мы видели выше) весьма многозначительно. Говоря о параллельности в этом отношении на примере о-ва Гаити, Гарольд Курлендер замечает "Айбо выучили танцы конголезцев, арада - сенегальцев и, тем не менее, лишь одна культура доминировала над всем этим - культура Дагомеи". Именно дагомейская религия "водун" дала свое имя и послужила опорной точкой для создания целой плеяды аналогичных ритуалов среди других племен Западной Африки, оказавшихся волею судьбы в Америке. Эта комбинация подучилась столь же мощной, как и продолжительной во времени, и позже она

всплыла на поверхность Конго сквера. Кроме вышеназванной книги Дж. Кэйбл написал также роман, посвященный "великим предкам" - историю жизни креолов в Новом Орлеане до времен гражданской войны. Ссылаясь на это произведение, Герскович делает следующий шаг, указывая: "В своем романе Кэйбл упоминает имена разных богов, которые фигурируют в культах "водун" на Гаити и в Дагомее. Папа Леба (Легба), Дэнни (Дамбалла), Агуссу Ассукве - знакомые символы, отлитые в новые формы, представление "зомби" (нечистой силы) как духа, волшебное обаяние, воплощенное в понятии "оуанган" - все это есть обычные аспекты гаитянской терминологии и важнейшие элементы в жизни Гаити не в меньшей степени, чем в западно-африканском бытие негров". Если судить по истории жизни французских аристократов и креолов в Новом Орлеане, которую изобразил Кэйбл в своем произведении, то создается впечатление, что эти люди проводили большую часть времени, насылая друг на друга чары и заклинания согласно дагомейским ритуалам типа "водун", которым они научились от африканцев. Общее окружение, среди которого африканские негры постоянно находились, живя в Новом Орлеане, было разнообразным, противоречивым и изменчивым. Томас Эш, посетивший этот город в 1806 г., высказался следующим образом относительно его экономической структуры (с точки зрения ее национальных истоков): "Торговой жизнью города управляют в основном 4 класса людей. Выходцы из Вирджинии и Кентукки господствуют в области маклерства и прочего комиссионного бизнеса, шотландцы и ирландцы забрали в свои руки всю наиболее респектабельную коммерцию, связанную с экспортом и импортом, французы содержат лавки и магазины, а испанцы ведут розничную торговлю бакалеей и владеют питейными заведениями. Цветной люд и свободные негры также занимаются мелкой торговлей, у них есть дешевые лавки, где они продают разные товары и фрукты".

Таким образом, испано-французские аристократы прежних дней оказались недостаточно хорошо оснащены и подготовлены, чтобы противостоять вторжению дельцов-янки в сферу экономики, которое началось вслед за продажей Луизианы США. С этого момента в Новом Орлеане стали уже заметно преобладать англо-протестантские привычки и традиции. Все же Новый Орлеан оставался (и остается по сей день) в принципе латино-католическим городом - фактор, который в значительной степени помог сохранению африканской музыки. Еще в 1646 г., когда геолог Чарльз Лайелл посетил этот город, ему говорили, что несмотря на засилье протестантства все еще существует достаточно развлечения, веселья и забавно традиционном ежегодном празднике Марди Грас. А та музыка, которую африканцы слышали в Новом Орлеане, была им гораздо ближе по духу в сравнении с музыкой, которую можно было услышать в остальной части Соединенных Штатов. Кроме того, негры из французской Вест-Индии, уже впитавшие кое-что из европейской музыки, продолжали постоянно прибывать в Новый Орлеан и таким образом происходило дальнейшее слияние музыкальных культур.

К тому же представители последующих поколений африканских негров сталкивались уже с музыкой поистине уникального диапазона. С одной стороны, американские креолы, объединившие в себе испанских, французских и африканских предков, в то время добились значительного социального положения и впитали все лучшее из европейской музыки. Они посылали своих детей в Париж получать образование и имели свою собственную оперу в Новом Орлеане со знаменитым европейским дирижером. После гражданской войны, когда на Юг начали проникать некоторые предрассудки северян-протестантов, расцвет креольской культуры заметно замедлился, а затем она вовсе застыла. Креолы были вынуждены присоединиться к своим более темным по цвету кожи собратьям и, как мы увидим, они во многом способствовали зарождению джаза - особенно со стороны развития его техники.

Другое положение заключается в том, что рабы на больших плантациях в округе Нового Орлеана почти не слышали европейской музыки. Предоставленные в основном самим себе, они в значительной степени сохранили свое музыкальное наследие и, таким образом, плантации стали настоящим резервуаром африканской музыки. Между этими двумя крайностями в общественном положении существовало много как рабов, так и свободных цветных, рассеянных по самому городу Новому Орлеану. В целях подавления всевозможных бунтов хорошим средством служила городская сегрегация, и эта тенденция к социальным

различиям (наряду с экономическими) также помогла ускорить процесс слияния музыки - причем даже больше, чем расовые причины, которые позже потеряли свою силу. Все эти изменчивые факторы, в какой-то степени, отделившие Новый Орлеан от остальной части США, помогли неграм сохранить основы западно-африканской музыки и в то же время осуществить довольно раннее слияние ее с европейской музыкой. Сама западно-африканская музыка (где мы можем точно определить доминирующее племя и подтвердить документально высокую степень влияния ритуала "водун") выжила поистине уникальным способом благодаря латино-католическому окружению. Главным толчком к слиянию западно-африканской неевропейской музыки послужила широкая ассимиляция последней со стороны цветных людей плюс ко всему необыкновенный экономический расцвет Нового Орлеана. Ибо уже в свои ранние годы Новый Орлеан явился великолепным музыкальным тигелем с преобладанием западно-африканских ингредиентов, доведенных до точки кипения под усиленной тягой со стороны финансового и экономического бума.

Глава 5. ПЕРЕХОД К ДЖАЗУ.

Каким же образом западно-африканское влияние сохранялось в Новом Орлеане и как происходило смешивание с европейской музыкой? В этом процессе нам наиболее ясны два момента - это тайные церемонии ритуала "водун" и публичные представления на Конго сквере. Первое сохраняло африканскую музыку (и особенно ритм) в среде самих ее ритуалов, а второе прокладывало путь той же самой музыке в открытое пространство ,в массы, где она могла легко смешиваться с европейской музыкой посредством взаимного влияния. Так называемый Черный Кодекс законов 1724 года запрещал все формы религиозного поклонения за исключением католицизма. Однако, преобладание культа "водун" среди рабов долгое время представляло собой проблему. В 1782 г. губернатор города Нового Орлеана Гальвец запретил ввоз негров с Мартиники именно потому, что они исполняли ритуалы "вуду" и "могли бы подвергнуть опасности жизнь граждан". Некоторые негры были даже отосланы назад в 1792 г. Затем, в 1803 г. муниципальный совет Нового Орлеана также запретил ввоз рабов из Сан-Доминго по тем же самым причинам, т. к. в то время культ "водун" распространился даже среди белых людей.

После приобретения Луизианы в 1803 г. Соединенные Штаты отменили всякие ограничения, и иммиграция возобновилась с небывалой силой, а с ней и "водун". Роберт Таллент в своей книге "Вуду в Новом Орлеане" (1946 г.) указывает, что воскресные танцы рабов на Конго сквере, легализованные городским советом в 1817 г., были "попыткой местных властей бороться против вудуизма". Предполагалось, что подобные меры послужат своего рода предохранительным клапаном, посредством которого можно будет частично управлять неудовлетворенными желаниями рабов. К тому же эти танцы вскоре стали весьма выгодным аттракционом для привлечения туристов. Музыка ритуалов "водун" звучала там уже не раз. Первые, заслуживающие доверия сведения о церемониях "водун" довольно редки. Кроме того, зачастую они значительно преувеличены. В своей книге, изданной в 1883 г., Дж. Бьюэл приводит один такой рассказ со слов своего друга, который наблюдал еще в 1825 г. настоящую церемонию культа "водун" под предводительством первой королевы "вуду" по имени Санита Деде: "Я увидел там старого негра, которого звали Зоэо, известного в Новом Орлеане в качестве продавца пальмовых и лавровых корней. Он сидел верхом на цилиндре, сделанном из тонких кипарисовых реек, стянутых обручем, и увенчанном плотной бараньей кожей. Двумя маленькими палочками он издавал монотонный "ра-та-та" ритм, слева от него на низком стуле сидел другой негр с двумя бараньими костями, а справа - негритянка, также вооруженная кастаньетами из костей сарыча или индюшки, и в качестве ритмического аккомпанемента они колотили ими по бокам цилиндрического барабана. В двух шагах от этих архимузыкантов сидел на

корточках молодой негр, энергично вращая длинную, пустую тыкву, имевшую форму бутылки". Эти инструменты и сам стиль игры до сих пор используются в Вест-Индии для аккомпанемента танцам юба и бамбула. А их "ра-та-та" очень похож на один из ритмов, которые я слышал во время церемоний "вуду" на Гаити. В более позднем сообщении из новоорлеанской газеты "Таймс" (от 21 марта 1869 г.) описывается публичная церемония на озере Пончатрэйн, проходившая под председательством Мари Лавю, наиболее известной из всех королей "вуду". Само присутствие репортера уже показывало, что она знает цену "паблисити". Подобный факт свидетельствует также и о том, что элементы культа "водун" стали уже тогда признанной частью новоорлеанской повседневной жизни. В этом сообщении говорилось!

"Пожилая женщина в тюрбане, одетая во все желтое и красное, поднялась на некий импровизированный помост и запела диковатую языческую песню, для которой окружающие создавали аккомпанемент своими голосами четкими ударами рук и ног. Одновременно они начали двигаться по кругу, постепенно увеличивая темп". Ритмы хлопанья и топая, напоминающие удары барабанов, ускоряющийся темп, танец в круге и система оклика и ответа - все эти элементы существенным образом являются западно-африканскими. Еще более достоверные факты сообщал Чарльз Д. Уорнер в 80 - х гг. прошлого века. (Это тот самый Уорнер, который сотрудничал с Марком Твенем в газете "Позолоченный век".) Он принял участие в одном нелегальном сборище, которое проходило на третьем этаже дома близ Конго сквера. Церемония началась с декламации апостольских заповедей, за этим последовали молитвы деве Марии, статуэтка которой была установлена на алтаре, заполненном в остальном разными фетишами и амулетами культа "водун". Затем началось пение: "Эта песня все росла и овладевала людьми, каждая отдельная строка ее произносилась ясно и четко с постоянно усиливающейся пульсацией, и вот уже другие голоса постепенно присоединились в диком рефрене - "Дано Калинда, будум, будум!" - Тела извивались, руки держали темп легким похлопыванием, а ноги - приглушенными акцентами". После того, как песня сделалась совсем буйной, главный "колдун" поджег немного брэнди в тарелке и исполнил танец с пылающим блюдом в руках.

Во время танца ритмический рисунок заметно изменился и возник новый, более мощный ритм! "Пение перешло в дикую "конга", более быструю в движении, чем "шансон Африкен" - "Хей, бомба, хен, хен! Канга бафио, канга муне, канга до ки ла!" Крутясь и танцуя, главный часто набирал в рот жидкость и затем обрызгивал ею окружающих. Не обращая внимания на пламя, он зачерпывал жидкость рукой из своего блюда и, затушив свечи молящихся, натирал ею их лица и головы. Если "клиент" давился и плевался, он хватал его правой рукой, поднимал и раскручивал так, что дальше тот вертелся уже сам". Приведенные здесь детали ритуала - перемена ритма, обрызгивание душ (ср. крещение), верчение новообращенных, а также поджигание брэнди - все это идентично деталям церемонии "водун". Ч. Уорнер в своем описании вряд ли мог изобрести нечто новое. Упомянутые же им слова песни (на афро-креольском диалекте) - это совсем другое дело. По всей видимости, это аутентичные слова, которые были перепечатаны более-менее без изменений целой серией авторов за предыдущую сотню лет.

В Новом Орлеане также произошло смешивание африканских богов и католических святых. Например, Легба (Лимба) - это дагомейский бог дорог и перекрестков, бог изобилия и удачи, поэтому церемонии культа "водун" в Западной Африке обычно начинались с обращения к нему. В Новом Орлеане Легба уже ассоциируется со Св.Петром - вероятно, потому что Св. Петр всегда изображается несущим ключи от рая, которые напоминают неграм признак власти всеведущего Легбы. Таким образом, святость Св.Петра помогает сохранить ритуалы и ритмы, связанные с Легбой. Вспоминая снова истории о Мари Лавю, покойная Джозефина Грин рассказывала интервьюерам: "Это было еще задолго до войны, которую вели с северянами. Моя мать слышала шум на улице во французском квартале, где она тогда жила, и собралась пойти посмотреть, что там такое. Дед сказал: "Куда ты идешь? Останься дома!" Она ответила! "Это, наверное, приближается Мари Лавю и я должна ее увидеть". Мать вышла на улицу и там увидела Мари Лавю в окружении огромной толпы людей. Потом мать рассказывала, что эта женщина шла с таким видом, как будто ей принадлежал весь город. Она была высокой и довольно красивой, ее длинные волосы свисали

вдоль спины. Она походила на индианку или цыганку и была обвешана всякими драгоценностями. Люди, вокруг нее кричали и вопили: "Мы идем, чтобы посмотреть на Папу Лимба! Скоро мы увидим Папу Лимба!" Дед побежал к матери и кричал на нее: "Сейчас же войди в дом! Разве ты не знаешь, что Папа Лимба - это дьявол?" Но потом мать узнала, что Лимба означает Св.Петра и что дед просто пугал ее". Все истории, связанные с культом "водун" в Новом Орлеане, полны несколько искаженных упоминаний о Легбе. "Олд-таймер" Александр Огюстен замечает, что "в старину поклонники "вуду" всегда толковали о Папе Ла Ба", а другой осведомленный человек по имени Мэри Эллис вспоминает, что "Мари Лавю обычно называла Св.Петра как-то вроде Лаба".

Сама христианская библия стала в то время как бы "колдовской" книгой благодаря ее тексту, приписываемому Альбертусу Магнусу. В этом виде книга была запрещена на Гаити и теперь ее можно найти только у букинистов Гарлема. Но "водун" все еще жив, он среди нас. Как заявляет антрополог Хэрстон, познакоившаяся с некоторыми новоорлеанскими культами уже в 20-е г. г. нашего века: "Город Новый Орлеан есть, и всегда был столицей «вуду» в Америке. Там всегда были великие имена и обряды, которые соперничают с Гаити в своих деяниях, сохраняющих живительную силу ритуалов Африки. Культ "худу" (или "вуду", как произносят белые) в Америке возгорелся ярким пламенем со всей своей интенсивностью запрещенной религии. Этот культ имеет тысячи своих тайных приверженцев". Хэрстон участвовала в одной церемонии, которая была предназначена для того, чтобы принести смерть какой-то жертве. При этом не присутствовало ни одного белого человека, а музыка состояла, как обычно, из пения, хлопанья и топанья. Ноги образовывали неотразимый ударный ритм, а руки создавали разнообразные стимулирующие "брейки", а неистовый ритм заставлял танцоров продолжать свой танец до тех пор, пока они не становились одержимыми. С течением времени элементы "водуна" всплыли на поверхность общественной жизни в самых различных обликах. Даже сегодня многие, так называемые "вуду-аптеки" в Новом Орлеане заняты выгодным бизнесом по продаже волшебных амулетов и магических брелков. Среди всяких принадлежностей культа "вуду" там продаются также изображения католических святых, и в своей книге "Вуду в Новом Орлеане" Р. Таллент отмечает: "За некоторыми католическими святыми закрепились власть и могущество определенных богов культа "вуду". Так, Св. Михаил считается способным помогать в победе над врагами, Св.Антоний из Падуи призывает удачу, Св.Мария Магдалина особенно популярна среди влюбленных женщин, Св.Иосиф (державший младенца Иисуса) помогает получить работу и т. д. Многие последователи "вуду" убеждены, что изображение девы Марии в их домах сможет предотвратить болезни, а Св. Петр с ключами от рая приносит большой и быстрый успех в финансовых делах (считается, что даже без ключей Св.Петр помогает достичь успеха, однако, могущество такого изображения значительно меньше). Картина же Святого Сердца Христова, по их мнению, обладает способностью исцелять болезни". Магнетит, напоминающий фетиши Гаити, также считается наделенным волшебными силами, а совсем недавно весьма популярным стал Джон-Завоеватель - говорят, он хорошо помогает как в любви, так и в азартных играх. (Производится он в Чикаго.) Другой аспект культа "водун" всплыл на поверхность под названием "спиритуализм". Например, 16 мая 1953 г. газета "Амстердам Н്യус", выходящая в Нью-Йорке, поместила на своих страницах 29 рекламных объявлений о спиритических сеансах. Один из таких спиритов упоминает Африку в качестве места своего рождения, а девять называют Новый Орлеан. Вот пример такого объявления! "Вы расстроены, несчастны, нуждаетесь в деньгах? Независимо от того, в чем ваши неприятности, я смогу помочь любому человеку. 25 лет изучений и поисков я провел в Кентукки, Южной Каролине, Вирджинии, Бирмингеме и Новом Орлеане, и я могу кое-что для вас сделать. В этих штатах я узнал все секреты от старых людей, которые знают, как делать подобные вещи. Мой метод приносит изумительно быстрые результаты, он действует с гарантией. Имею благодарности от 3 тыс. человек, которым я помог в жизни. Бишоп Муди, 3420 Парк авеню, Бронкс. Прием с 2 дня до 8 вечера". Как видите, это вполне узаконенная сторона большой индустрии спиритуализма, основанного все на том же культе "вуду". Знаменитый Джелли Ролл Мортон самым искренним образом верил в силы "вуду". Хотя его креольские предки в результате сложившихся жизненных обстоятельств и не оказали на него большого влияния, Мортон с детства воспитывался своей теткой Евлалией Эко, которую он совсем непреднамеренно

называл колдуньей "вуду". В молодости он исцелился от какой-то болезни с помощью "вуду", а позже, будучи в Нью-Йорке, он однажды сжег около дюжины своих новых костюмов, подозревая наговор и порчу. "Я истратил тысячу долларов", говорит Мортон в книге Алэна Ломакса, "пытаясь отделаться от злых чар". Подобно этому, на вопрос о "вуду" в своем интервью с Ларри Гара известный новоорлеанский ударник Бэби Доддс ответил: "Все это вздор. Конечно, я слышал об этом. Практически все люди из Нового Орлеана воспринимают это всерьез. Во всяком случае, очень многие". Отношение же некоторых современных джазменов, родившихся и выросших на Юге, весьма своеобразно! "Этого самого "вуду" нет нигде в природе", говорят они, "но будь начеку, приятель!" (Как говорится, береженого бог бережет.) То и дело в глаза бросаются другие очевидные факты существования пережитков культа "водун" в нашей культуре. Г. Курлендер заметил типичные "вуду"-фразы в одной креольской песне, записанной Алэном Ломаксом для Библиотеки конгресса. Раньше никто не отмечал этого, ибо различные упоминания и ссылки на фетишей "водуна" существовали фактически во всех или в очень многих блюзовых записях - от Кларенса Лофтона до Уилли Мэйбона и Бо Дидли. В 1953 г., например, Тони Шварц записал пение и игру на ударных в духе "вуду" уже в самом Нью-Йорке. Эти разбросанные примеры представляют, вероятно, очень малую часть того айсберга "водуна", большая часть которого скрыта под поверхностью общественной жизни. Тайный и нелегальный "водун" сохраняет главные элементы африканского ритуала. Но помимо всего прочего, это настоящий резервуар ритма для нашей музыкальной культуры. В свои ранние дни его огромное влияние особенно чувствовалось среди малообразованных, темнокожих негров верхней части Нового Орлеана (в верхнем городе). И, пожалуй, не случайно джаз вначале возник именно в этой части города. Публичные представления негров на большом пустом участке земли, известном как Конго сквер, происходили с незначительными перерывами с 1817 по 1885 г. г. Они выносили с собой на всеобщее обозрение ритуалы и музыку "водуна", ускоряя тем самым смешивание африканской музыки с европейской. В своей книге "Французский квартал" Герберт Эсбери так описывает те далекие дни: "По сигналу официального лица рабы сзывались в центр площади посредством длительного грохотанья двумя здоровыми бычьими костями по верху большой бочки, из которой было сделано некое подобие барабана или тамбурина под названием "бамбула". Излюбленными танцами рабов в те дни были "калинда", вариации которой также использовались на церемониях "вуду", и "танец бамбулы" или просто "бамбула" (по названию барабана). Очевидно, оба эти танца первоначально основывались на самых примитивных танцах африканских джунглей. Вскоре вся площадь уже представляла собой почти сплошную массу черных тел, притоптывающих, приплясывающих и колышащихся под ритмичные удары костей по верхней части бочки, слышалось исступленное пение женских голосов и звяканье кусков металла, привешенных на лодыжках негров".

Танец "калинда" был явно связан с гаитянским представлением т. н. "зомби" как духа, а танец "бамбула" является древним негритянским танцем, следы которого были потом обнаружены на Мартинике, Гаити и Виргинских островах. Как инструменты, так и музыка в этих танцах чисто западно-африканские. Архитектор Бенджамин Генри Лэтроуб посетил Конго сквер еще в 1819 г. и описывал увиденные им инструменты следующим образом: "Оркестр состоял из двух барабанов и одного струнного инструмента. Старый негр сидел верхом на цилиндрическом барабане около одного фута в диаметре и колотил по нему с невероятной скоростью кончиками своих пальцев. Другой барабан представлял собой открытую с одного конца бочку с заклепками, которую держали между коленями и по которой колотили тем же самым образом. Однако, наиболее необычным в этой группе был струнный инструмент, который, несомненно, вывезли еще из Африки. Верхняя часть грифа представляла собой грубо вырезанную фигуру человека в сидячей позе с двумя колышками возле него, к которым были привязаны струны. Основанием инструмента служила тыква в форме бутылки. В этом же оркестре был квадратный барабан, напоминающий стул, и еще одна тыква с большой круглой дырой, по которой стучала женщина с помощью двух коротких палочек". Такие же инструменты можно обнаружить и в Западной Африке, но они могут встретиться там более чем в одной области. Д-р Курт Закс, специалист в области истории музыкальных инструментов, пишет, что "тщательно вырезанная лютия с длинным грифом наводит на мысль о Конго, то же самое можно сказать и о

барабане, сделанном в виде коня-качалки". Гарольд Курлендер встречал на Кубе инструменты, похожие на биту для крикета, и он считает, что они произошли от Иорубы. Он также добавляет, что квадратный барабан можно найти на Ямайке и что он происходит от Ашанти. С другой стороны, будучи в Африке, проф. Алэн Мерриэм случайно встретил там квадратные барабаны среди племен Юго-Восточной Нигерии, тогда как проф. Лоренцо Д. Тернер из Рузвельтовского университета утверждает, что, в общем, все эти инструменты можно обнаружить среди племен Хауза или Иоруба в той же Нигерии. Еще в 1886 г., когда Дж. Кэйбл писал о танцах на Конго сквере, произошли значительные изменения в отношении инструментов. В своей книге Кэйбл говорит: "Барабаны были очень длинными и пустотелыми, часто они были сделаны из целого куска дерева, открытые с одного конца, а на другой натягивалась баранья кожа. Один барабан был большой, другой же мог иметь значительно меньшие размеры. Кожаный верх не всегда предназначался для того, чтобы по нему колотили. Часто барабаны укладывались боком на землю, барабанщики садились на них верхом и колотили по ним сбоку пальцами, кулаками и ногами, причем по большому барабану удары производились с медленной силой, а по меньшему колотили быстро и неистово. Иногда умелый исполнитель садился прямо на землю позади большого барабана со стороны его открытого конца и колотил по его боковым деревянным стенкам двумя палочками". Как мы видим, мо описание инструментов и техники игры на них может быть в равной степени отнесено к Западной Африке или к о-вам Вест-Индии. Тот факт, что барабаны укладывались боком на землю и по ним ударяли двумя палочками, указывает на близкое сходство танцев "юба" и "мартиник", до сих пор существующих на Гаити, где, согласно Г. Курлендеру, "местные жители утверждают, что это были одни из самых первых африканских танцев, появившихся в Новом Свете". (Я сам был свидетелем танцев на Гаити, но барабанщик больше приглушал вибрацию кожи барабана своей пяткой, нежели чем колотил по ней ногой, как считает Кэйбл). В ранних сведениях о Новом Орлеане также упоминается танец юуба, и впоследствии этот термин стал общепринятым у менестрелей. Кэйбл продолжает свое описание: "Одним из важных инструментов был "гурд", частично заполненный мелкой галькой или сухими зернами, которым сильно размахивали, крепко держа за конец одной рукой и колотя ладонью другой. Одни исполнители звенели в треугольники, а иные извлекали из варгана поразительное сочетание звуков. Были и такие инструменты, как кость от челюсти быка, лошади или мула (костяные кастаньеты), а также погремушки с их зубами, ритмически встряхиваемые во время исполнения. Временами для усиления ритма к группе барабанов добавлялась одна или несколько пустых бочек, по которым стучали костями".

Здесь типично африканские инструменты, как например, барабаны, гурд и разные погремушки составляют явный контраст с треугольником и варганом, имеющими сугубо европейское происхождение. Таким образом, слияние инструментов уже началось. Следующим инструментом, который описывает Кэйбл, является несколько необычный и совершенно неевропейский инструмент". Это маримба, представляющая собой соединение принципов язычковых и струнных музыкальных инструментов. Скрученная проволока натягивается вдоль небольшого куска деревянной доски (иногда это пустотелая коробка из тонкого дерева), имеющей около 8 дюймов в длину и 4-5 в ширину, поперек которой прямо под проволокой сделано несколько групп язычков, имеющих примерно четверть дюйма в диаметре и определенную длину в последовательном порядке. Исполнитель сидит по-турецки, держит эту доску обеими руками и дергает концы язычков ногтями больших пальцев". Маримба (или "маримба бретт") - это потомок африканского "пальцевого фортепиано", известного по всей Западной Африке и общераспространенного во всей зоне джунглей. Маримба до сих пор существует на Гаити, где она носит название "малимбы".

В описаниях Кэйбла есть кульминационный пункт, который дает нам еще один ключ к музыкально-инструментальному слиянию, имевшему место на Конго сквере: "Но величайшим инструментом там было банджо. Оно имело всего 4 струны, а не 6, ибо для настоящего африканского танца (танца не столько ног, сколько верхней половины тела) было необходимо лишь таинственное стимулирование со стороны африканских барабанов и ритмическое бречанье банджо. А помимо всего, там были продолжительные крики невероятной громкости, живости и звучности, с которыми не мог бы сравниться ни один

инструмент. Более того, все инструменты замолкали, когда крики танцующих достигали своей кульминации. Они поднимались и нарастали с необычайно мощной энергией и потом постепенно замирали. Затем снова вступал тревожный грохот первобытных барабанов, дудок и трещоток. Ко всему этому иногда добавлялись языческие свирели - "квиллы", как их называли негры, говорящие по-английски".

Вполне возможно, что банджо пришло тоже из Африки. В своей книге о неграх в 1781-82 г. г. Томас Джефферсон замечал: "Наиболее свойственный неграм инструмент - это банджор, который они привезли сюда из Африки". С другой стороны, "квиллы" (новоорлеанский ударник Бэби Доддс рассказывал, что его отец мог их делать и играть на них) существовали в Европе уже в античные времена (Древняя Греция). Однако, самым примечательным фактом является то, что рабы, повидимому, пели французско-креольские мелодии на французско-креольском наречии "патуа". Кроме того, сама песня исполнялась по системе оклика и ответа. Лишь немногие европейские инструменты и немногие европейские мелодии (несомненно, модифицированные) существовали в сердцевине этого преимущественно африканского исполнения. Слияние европейской и западно-африканской музыки уже шло полным ходом и, следовательно, начинался переход к джазу.

Глава 6. ДЖАЗ НАЧИНАЕТСЯ.

Если кое-что из западно-африканского влияния скрытно сохранилось в культе "водун" и затем вышло на поверхность Конго сквера, то каким образом это повлияло на рождение джаза? Два важных фактора дополнили эту эволюцию и помогли ей: громадная популярность военных духовых оркестров и постепенное заимствование европейских инструментов. Под всем этим, безусловно, скрывалось постоянное и мощное желание американских негров сделать свою заявку на эффективное участие в доминирующей белой культуре и на свою принадлежность к ней. И музыка была одним из немногих путей к счастью и известности. Популярность военных оркестров достигла своего апогея еще во времена наполеоновской Франции. Парады и концерты вскоре стали одним из излюбленных видов развлечения американцев на открытом воздухе. Негры тоже имели собственные бэнды. Описывая свое путешествие на Юг в 1853 г., Ф. Л. Ольмстед говорил, что "во всех южных городах существуют музыкальные бэнды, зачастую очень высокого качества, составленные из негров. Все военные парады там, как правило, сопровождаются большим негритянским духовым оркестром". Оценка высокого качества музыки данным автором здесь чисто европейская, и при этом он говорит именно о европейской маршевой музыке, исполняемой свободными неграми или рабами из числа домашней прислуги. Полевые рабы, большую часть времени работавшие где-то на плантациях, не имел такой возможности вплоть до окончания гражданской войны и отмены рабства. Но когда такая возможность им представилась, эти рабы принесли с собой гораздо ярче и сильнее сохранившиеся западноафриканские элементы, и это привело затем к решающему различию в их музыке. Влияние этих элементов было бесспорным. Как бывшая колония, Новый Орлеан во всем прилежно следовал французской моде, в том числе и на военные оркестры, и вскоре стал прямо-таки знаменит ими. (Даже значительно позже, в 1891 году, согласно воспоминаниям кларнетиста Эдмонда Холла, чей отец был членом "Онуорд брасс бэнда", этот оркестр, полностью составленный из новоорлеанских негров, занял первое место на соревнованиях бэндов в Нью-Йорке.) Духовые оркестры в Новом Орлеане использовались при каждом удобном случае (будь то парады, пикники, концерты, гуляния, экскурсии на речных пароходах, танцы или похороны), и они являлись безошибочным средством привлечения публики. В 1871 г. не менее тринадцати негритянских организаций Нового Орлеана были представлены своими оркестрами на похоронах президента Гарфилда. Что же может служить

объяснением превосходства и многочисленности негритянских бэндов в Новом Орлеане? Помимо тесных связей с Францией и всеобщей популярности "басс бэндов", Новый Орлеан имел также особый вид организаций, дающих работу этим оркестрам, и необычную традицию, согласно которой их присутствие приветствовалось по случаю почти каждого значительного события. Такое сочетание лишь помогло и ускорило появление первых бэндов, которые начали свинговать.

Особым видом организаций были всякие тайные общества. Негритянская жизнь в Новом Орлеане была буквально пронизана ими. "Вероятно, ни одна сторона жизни негров", писал Г. Одум в 1910 г., "не является столь характерной для этой расы и столь же быстро развившейся, как та, которая сконцентрирована вокруг тайных обществ и братств". Они оплачивают издержки на похороны, дают пособия по болезни и располагают определенными суммами на поминки своих умерших членов. А д-р Дюбуа добавляет, что "они также организуют проведение свободного времени после однообразной повседневной работы, представляют поле для честолюбивых интриг, возможность устроить парад и гарантируют страхование против несчастных случаев".

В своей книге "Моя жизнь в Новом Орлеане" Луис Армстронг упоминает названия не менее 22 таких братских обществ и добавляет, что сам он входил в братство "Пифийских рыцарей". Знаменитый корнетист Оскар "Папа" Селестин (1884-1954) принадлежал к "Филиалу принца Холла Ричмондского отделения 1", к "Консistorии Юреки номер 7" и к "Собранию ордена Радиант 1", согласно сообщению новоорлеанской газеты "Таймс пикаюн" от 12 декабря 1954 г. "Понимаете ли, два или три таких парня могли собраться вместе", объясняет Дэнни Баркер в книге "Послушай, что я тебе расскажу", "и организовать свой клуб, который тут же начинал функционировать и процветать". Эти тайные общества, несравненно более многочисленные, чем подобные белые организации, создали определенную экономическую базу для негритянских "басс бэндов", нерегулярно, но весьма часто предлагая работу для музыкантов. Почему же они были столь многочисленными? Этому мы находим весьма солидный прецедент еще в Западной Африке. Описывая группы "гбе" в Дагомее, Герскович говорит: "Благодаря избранному членству и тайным ритуалам в духе братств американских негров, такие группы часто имели огромное количество последователей и продолжали существовать довольно долгое время. Их главной целью было предоставить своим членам соответствующую финансовую помощь в любой момент, так что, например, в случае смерти своих родственников каждый член смог бы достойно похоронить их при всем честном народе, что подняло бы престиж, как его самого, так и его группы "братьев". При вступлении каждый член должен был дать клятву кровью и мог затем осуществлять равноправный контроль над казначеем группы. Каждое такое общество имело собственное знамя и устраивало публичную демонстрацию своей силы и богатства, особенно во время похоронных процессий". (Подобные же общества существовали повсюду, где только оседали африканцы на земле Нового Света, но в Новом Орлеане их было больше всего. В Тринидаде, например, они известны под названием "зузу" - от "эзузу" племени Иоруба в Нигерии.) Мы находим этому очень близкую параллель и в негритянской жизни Нового Орлеана. Когда мэром города Адольф Оси, член более чем 20-ти таких тайных обществ, скончался в 1937 г., то, как сообщают издатели книги "Гумбо я-я" Сэксон Дрейер и Таллент, он был "разбужен" на 5 дней и ночей (имеются в виду поминки), а оркестр из 13-ти человек сопровождал его гроб до самого кладбища. Огромную роль и большую притягательную силу этих тайных обществ объясняет в той же книге "Гумбо я-я" "сестра" Джонсон: "Женщине надо было принадлежать, по меньшей мере, к 7-ми тайным обществам, если она хотела, чтобы ее похоронили достойным образом. И чем к большему числу обществ вы принадлежали, тем больше музыки вас сопровождало, когда вы готовились предстать перед Создателем. Я теперь принадлежу уже к достаточному количеству обществ, чтобы меня похоронили обутой. Я точно знаю, какой будет моя похоронная церемония, и не беспокоюсь за это. Они "разбудят" меня на 4 ночи и я уверена, что это будут величайшие похороны, которые когда-либо устраивала наша церковь. Вот почему все, что я делаю, направлено на благо церкви и этих наших обществ".

Подтекст этого объяснения в скрытом и измененном виде основывается на древнем западно-африканском обычае почитания предков - дух умершего все еще находится среди нас, он постоянно активен и должен быть умиротворен. Отсюда произошли поминки. Кроме того, существует определенная традиция, которая в особенности привела к использованию "брасс бэндс" на негритянских похоронах. За небольшим исключением многодневных поминок по ирландскому обычаю, нигде в Соединенных Штатах не существует ничего, подобного новоорлеанским похоронам. Но Джелли Ролл Мортон, рожденный и воспитанный в Новом Орлеане, не усматривал в этом ничего особенного: "Каждый в нашем городе принадлежал к какой-нибудь организации и всегда был готов что-либо для нее сделать. Иногда покойник принадлежал к нескольким таким организациям или тайным орденам. Мы всегда гадали, где поместят его тело, но мы точно знали, что в эту ночь у нас будет вполне достаточно хорошего еды и выпивки". Негритянские похороны в Новом Орлеане всегда были важным и торжественным событием. В конце своего описания похорон Мортон каламбурит без какой-либо сознательной непочтительности: "Это был конец безупречной смерти". Фактически он суммирует западно-африканскую точку зрения в своем замечании, неточно приписывая это выражение библии: "Радуйся смерти и оплакивай рождение". А всякое веселье (в том числе и на поминках) неизбежно включало музыку духовых оркестров. "Было немало таких похорон", добавляет Дэнни Баркер, "которые сопровождалась Зили 4 музыкальными группами".

Описывая похороны "сестры" Корделии, Сэксон, Дрейер и Таллент в своей книге сообщают: "Поминки никак нельзя было назвать скучными. Одна из сестер так рассказывала о них: "Мы пели гимны соло и дуэтами в течение всей ночи. Женщины приходили и уходили. Доктор был очень занят, ибо нюхательная соль здесь требовалась чаще, чем еда". Муж и две дочери покойной имели наиболее импозантный вид на похоронах. Они поочередно поднимались по лестнице в комнату, как актеры на подмостках, скорбя и плача. Та дочь, которая не видела свою мать последние 9 лет, производила наибольший шум. Она падала на колени, раскачивалась во все стороны и рвала на себе волосы. Церковная служба была полна событиями. После молитв и проповедей с пением псалмов члены различных обществ окружили гроб с телом. Некоторые из них истерически кричали и плакали, после чего падали в обморок и их уносили. Одну крупную женщину пришлось тащить пятерым мужчинам. Другие сестры просто расхаживали взад и вперед, периодически издавая пронзительные крики. Это называлось "бродячие души". Одна солидная сестра чуть было не разнесла постройку, когда ее душа внезапно перешла на бег. Некоторые женщины занимались хозяйством, иные просто все время тряслись, а одна нашла себе занятие, сшибая шляпы с любой подвернувшейся головы. Все это никак нельзя было назвать скучным. Хотя идти с процессией на кладбище было очень печальным и унылым делом, но это были один из особых видов печали и один из самых впечатляющих видов уныния. Они маршировали с такой торжественностью, достоинством и смаком, которых вы вряд ли где еще встретите. Знамя организации было обшито серебром и несло на себе слова "От молодых и искренних друзей", написанные большими золотыми буквами. Церемония у могилы была простой и короткой, но каждый оставался на своем месте до тех пор, пока не был брошен последний ком земли. Сестра покойной ожидала, пока все не пройдут перед могилой, затем она начинала медленно двигаться вперед. Толпа расступалась и пропускала ее, две женщины поддерживали ее по бокам, и в состоянии полной прострации она снова и снова рвалась к могиле, крича: "О, я не могу перенести этого!" Как только она достигала могилы, ее колени подламывались, и она падала в совершенном изнеможении. Но когда процессия проходила с полквартила от кладбища, направляясь домой, духовой оркестр начинал играть "Погоди немного" и все эти "истинные друзья" ударялись в разнообразные индивидуальные танцы, а сама сестра, еще не пришедшая в себя от пережитого горя, грузилась на платформу с остальными гостями и ехала к дому".

Поведение плакальчиков на похоронах в данном случае было совершенно формальным и подчинялось требованиям определенного ритуала. Возьмите, например, истерическую сцену у могилы, исполняемую ближайшим родственником (в нашем случае сестрой покойной), быстро переходящую в радостную, танцевальную сцену возвращения домой. Бенджамин Генри Пэтроуб был свидетелем точно такой же

церемонии в Новом Орлеане в 1819 году: "Парады на похоронах - это явление, присущее исключительно Новому Орлеану. Когда священники в количестве 5-ти человек вступают на кладбище, то три мальчика перед ними обычно несут две урны и распятие. Священники начинают свою молитву в довольно медленном темпе, иона продолжается до тех пор, пока они не приблизятся к самой могиле. Затем одна из наиболее истеричных негритянок бросается в могилу и припадает к гробу. Я спросил одну из плакальщиц, действительно ли ее дочь, которая бросилась в могилу, испытывает такое чрезмерное горе. Та пожалала плечами и сказала: "Это просто такой обычай". Надо отметить, что и вся сцена похорон в целом представляет собой именно обычай, причем главным образом западно-африканский, чем европейский".

Новоорлеанский ударник Бэби Доддс как-то в разговоре доказывал мне огромное значение того, что барабанная дробь, возвещающая начало марша, должна вступить именно в нужный момент, ближе к концу причитаний родственников у могилы. "Это очень важный момент и его просто надо чувствовать", говорил Доддс с некоторой гордостью. "Меня всегда приглашали на похороны, потому что я точно знал, когда прервать церемонию и начать джазовый марш по дороге к дому". Другой "олд-таймер" из Вилмингтона (шт. Джорджия) вспоминает, как подобные церемонии проводились только с одними барабанами: "Когда какой-либо человек умирал, мы собирались у его дома и стучали в барабаны, чтобы каждый знал о его смерти. Затем мы стучали в барабаны во время похорон по дороге на кладбище, а на самом кладбище маршировали под этот стук вокруг могилы". Вероятно, использование больших духовых оркестров на похоронах в Новом Орлеане вообще началось лишь где-то после 1819 г., ибо и Б. Г. Лэтроуб говорит только о песнопениях и плаче на кладбище. С точки зрения джазмена наиболее интересная часть похорон начиналась, конечно, после погребения. Непревзойденное описание этой части церемонии сделал новоорлеанский трубач Банк Джонсон (записал Билл Рассел): "По пути на кладбище с клубом "Старых друзей" или "Масонским клубом" (как известно,они всегда хоронили с музыкой) мы обычно играли очень медленные мелодии - такие, как "Ближе к тебе, Господи", "Лети как птица в горах","Приди, о неутешный" и др. Мы использовали в основном размер 4/4 в очень медленном темпе и процессия едва двигалась за гробом. Когда мы, наконец, добирались до кладбища, мы редко входили за ограду. После того, как тело было предано земле, оркестр выстраивался впереди процессии, направлявшейся с кладбища. Затем выходила масонская ложа, и мы начинали маршировать вдоль по улице под ритм одного лишь малого барабана - это продолжалось до тех пор, пока ныне удалялись от кладбища на пару кварталов. Тогда мы сразу начинали играть рэгтайм (сегодня люди называют это "свинг") - да, это был настоящий рэгтайм. Мы играли "Диднт хи рэмбл" или брали какие-нибудь духовные гимны и превращали их также в рэгтайм - знаете, этот размер в 2/4 заставляет любого шагать живее. Мы играли "Когда святые маршируют" и всякие другие добрые старые номера, и все мы играли в 2/4 именно для этого эффекта.

Нас всегда сопровождала "вторая линия", которая была почти сравнима с парадом Короля Рекса на карнавале Марди Грас. Полиция была бессильна сдержать их - люди стояли вдоль всей улицы, шли за нами по тротуарам, забегали впереди "бэнда" и перед ложей. За нами всегда следовали несметные толпы народу. Они шли вплоть до самого кладбища во время похорон только для того, чтобы услышать музыку наших рэгтаймов на обратном пути. Некоторые женщины несли в руках кувшины с пивом, из которых они давали отхлебнуть музыкантам - это освежало наших ребят. Они шли за нами все время, а надо сказать, что дорога бывала очень длинной, в несколько миль, в пыли и грязи по улицам и переулкам города. Там никогда не случалось драк или чего-нибудь в этом роде, часто люди просто танцевали на улицах. Даже полицейские лошади гарцевали под нашу музыку. Она давала людям все блага на свете. Именно музыку такого типа мы обычно играли на похоронах".

Банк Джонсон упоминает здесь "вторую линию" ("Second Line"), а также танцоров из сопровождающей толпы - многие новоорлеанские джазменов молодости ходили в школу, будучи в этой "второй линии". Существует ли какой-либо прецедент в обычаях Западной Африки для этих негритянских похорон в Новом Орлеане? Разумеется, он есть. Описывая похороны в Дагомее, Герскович сообщает: "Приготовив могилу, ее покрывают сверху циновкой. Затем каждое утро, пока тело еще не погребено, дети и жены покойного

собираются в его доме и, упав на тело, громко плачут. После похорон в течение всей ночи и почти до самого рассвета люди пьют, танцуют и поют. Подробно излагаются всякие истории и рассказы на темы, связанные с многочисленными косвенными намеками на секс, т. к. считается, что сейчас как раз подходящее время позабавить дух покойного, а не поучать его, ибо это было бы нетактично и неразумно. Всякое напоминание о горе считается плохой формой выражения чувств и нарушает традицию", заключает Герсковиц. Сохранение западно-африканских традиций в негритянских похоронах Нового Орлеана объясняется следующими замечаниями Герсковица по поводу значения похорон в той же Дагомее! "Дагомейские похороны представляют своеобразный контакт между различными аспектами жизни в Дагомее. Это подлинно кульминационный пункт в жизни каждого индивидуума, это источник, из которого образуется родовой культ как духовное наследие для будущих поколений. Вследствие расхода пищи, денег и материалов, который он влечет за собой, этот культ постоянно связан с экономической жизнью Дагомеи. Кроме того, это один из главных племенных обычаев, который приводит к более полному пониманию дагомейской культуры в целом".

Известный историк Тальбот делает подобные же замечания о суданской культуре в южной Нигерии, Леонард пишет то же самое о племени Айоо в нижнем течении Нигера, а Ретрэй - об Ашанти. Похороны вообще были высшей точкой во всей западно-африканской жизни. Со временем Новый Орлеан становился более похожим на любой другой американский город и негритянские похороны стали постепенно исчезать. Существует ряд противоречивых сообщений и, как писал журнал "Эбони" в марте 1955 г., на похоронах известного трубача Оскара "Палы" Селестинане играли никакой джазовой музыки (а только духовную), независимо от того, что все питали к нему большое уважение. Католическая церковь всегда неодобрительно смотрела на этот обычай - и не без причины. Слыханное ли дело - вести себя столь легкомысленно над телом близкого человека? И постепенно глубоко укоренившиеся западно-африканские похоронные традиции стали заметно изменяться. В 1874 г. была создана так называемая "Белая лига". Ее целью было изгнать северных янки и поставить негров на свое место. В 1894 г. согласно законодательному кодексу № 111 сегрегации подлежал любой человек африканского происхождения. "Дискриминация наступила в 1889г.", решительно утверждает Банк Джонсон. Это был тяжелый удар для цветных креолов. Мало-помалу они лишились всякой работы, которую могли делать белые, и потеряли свое место на парадах в нижнем городе. "Вполне естественно", заявляет ударник Бэби Доддс, "что с того времени цветные ребята не могли получить хорошую работу". В конечном счете, креолы против своего желания оказались в верхнем городе и играли в одних "бэндах" вместе со своими более черными собратьями. Они умели играть на европейских инструментах более точно, к тому же могли читать ноты, хотя вначале они еще не умели играть джаз как настоящие негры. Откуда же появились эти цветные креолы? Черный Кодекс законов 1724 года разрешал частичное освобождение рабов своими хозяевами. Дети наследовали общественное положение матерей. Когда умирал белый аристократ, то в его завещании часто указывалось, что его хозяйка или наложница полуафриканского происхождения должна получить свободу, а его дети от этой женщины становились свободными автоматически. Так образовался особый класс людей, известных как цветные креолы, в жилах которых текла французская, испанская и африканская кровь. Иногда эти полуафриканские дети богатых плантаторов получали все преимущества, которыми располагала данная фамилия. Шарль Гайяр, например, пишет! "К 1830 г. некоторые потомки креолов достигли такой степени богатства, что могли иметь собственные хлопковые и сахарные плантации с многочисленными рабами, работавшими на них. Они воспитывали своих детей, как это было тогда принято, во Франции, а те из них, кто там оставался, нередко достигали большой известности в научных и литературных кругах общества. В Новом Орлеане креолы становились музыкантами, коммерсантами, торговцами недвижимостью и денежными маклерами. Выходцы из более скромного сословия становились механиками или монополизировали профессию сапожников, к которой они и по сей день имеют особое призвание. Из этой же среды выходили парикмахеры, портные, плотники, обойщики мебели и пр. Креолы были также довольно удачливыми охотниками и снабжали город дичью. Как портным, им исключительно покровительствовала городская элита и на этом поприще они нередко сколачивали состояние в несколько

сотен тысяч долларов. В новоорлеанском театре они появлялись со своими женами, сестрами и матерями всегда во втором ярусе, зарезервированном только для них, куда не разрешалось входить никому из белых". Герберт Эсбери добавляет, что "креолы, по выражению южан, знали свое место", хотя их роль в строгой кастовой системе была несколько неопределенной. В романе Дж. Кэйбла "Великие предки" описывается трагедия одного брата с более черным цветом кожи, оказавшегося на этой междурасовой, "ничейной" земле.

Падение креолов было постепенным, но окончательным. Примером тому может послужить судьба предков Джелли Ролл Мортон, о которых Алэн Ломакс писал в своей известной книге "Мистер Джелли Ролл" (1950 г.). Его дед был членом конституционного собрания Луизианы в 1868 г., но его отец был лишь небольшим бизнесменом, а сам Мортон занимался физическим трудом на фабрике бочек до того, как сбежал оттуда в "красно-фонарный" округ Сторивилль в качестве музыканта. Его креольская бабка немедленно отеклась от него, но Мортон делал там большие деньги и мог жить независимо. Знакомство с легкой классической музыкой и европейской техникой игры входило в его музыкальное образование как креола и впоследствии помогло ему внести новые элементы в джаз. Вообще говоря, цветные креолы должны были многое узнавать о джазе сами, т. к. их академическое образование могло дать им этих знаний. Светлокожий креол-кларнетист Альфонс Пику, которому было 73 года в 1953 году, когда я брал у него интервью, еще помнил те трудности, с которыми ему пришлось столкнуться, придя в джаз. "Когда я был очень молод", говорил он мне, "я брал уроки музыки у одного флейтиста из французской оперы. Он заставлял меня практиковаться в пальцовке целых 6 месяцев, до того, как мне было позволено сыграть хотя бы одну ноту". Еще подростком Пику был приглашен играть в джаз-оркестре своего друга, тромбониста Бубула Огюстата. Пику был просто шокирован, когда обнаружил, что у них нет никаких нот. Ему сказали, что надо импровизировать. "Бубул сказал мне: "Ты только слушай, что делают остальные, и все поймешь", и я сидел там, не зная, как быть. Наконец, через некоторое время я уловил такт и начал играть две или три ноты за раз".

Именно Пику был первым кларнетистом, который приспособил партию флейты-пикколо из маршевой версии "High Society" к джазу - это было довольно техничное по тем временам, но не слишком творческое проявление искусства. Вскоре эта партия стала своего рода стандартным, пробным соло для всякого джазового кларнетиста, когда бы и где бы эта мелодия ни исполнялась. Даже музыканты современного джаза, такие, как Чарли Паркер, иногда цитируют части этого соло в течение своих импровизаций. Глаза Пику до сих пор загораются веселым блеском, когда он вспоминает о том далеком времени и о своем первом исполнении этого соло: "Я как-то подумал однажды - не сыграть ли мне свою партию именно таким образом, и толпа слушателей тут же пришла в восторг. Они просили меня сыграть ее снова и снова и не давали мне остановиться". К концу жизни Пику сохранил свой наполовину "законный" тон и стиль, который, впрочем, не обладал той живостью, как например, стиль Джонни Доддса, кларнетиста не-креола.

Поль Домингес, креол-скрипач, объяснял Алэну Ломаксу, как его друзья должны были состязаться с более темными по цвету кожи неграми из верхнего города: "Видите ли, мы, люди из нижнего города, никогда всерьез не думали об этом грубом джазе верхнего города до тех пор, пока муже не могли прожить как-то иначе. Настоящий скрипач там превращался в уличного музыканта - я говорю о себе. Уличный музыкант не может быть настоящим скрипачом, хотя такой скрипач может быть уличным музыкантом. Если я хотел заработать на жизнь, то я должен был бы стать таким же головорезом, как и другие в нашей группе. Я должен был играть джаз, рэгтайм и прочую дикую музыку. Причиной всему этому был Бадди Болден. Именно он заставил этих молодых креолов, ребят вроде Беше и Кеппарда, играть совершенно в другом стиле в отличие от таких стариков, как Тио и Перез. Я не знаю, как они это делали. Но, черт возьми, они должны были делать это! Неважно, что там написано на бумаге - просто бери свой "хорн" и играй все, что взбредет в голову. Это же сущий ад!" В конце концов, Домингес сел на мель со своими креольскими предрассудками. Тем не менее, джазовая хроника наполнена именами креолов, которые успешно перешли к джазу - это Ори, Беше, Бигард, Селестин, Дютри, Пику, Робишо, Симеон, Сен-Сир и т. д. С другой стороны, они принесли с собой в джаз свое знание европейских инструментов и техники и

слились с черными пионерами джаза, которые всякий инструмент рассматривали просто как продолжение человеческого голоса. "Если вы не можете спеть это", говорил новоорлеанский трубач Мэтт Кэри, "то вы не сможете этого и сыграть. Когда я импровизирую, то я всегда пою про себя эту мелодию. Я пою то, что я чувствую, а затем пытаюсь воспроизвести это же на своей трубе". А все это, в свою очередь, смешивалось с бурно растущими "басс-бэндами", которые использовались различными братствами и общинами. Результатом была вполне компетентно исполняемая маршевая музыка, которая также начинала свинговать - элементарный вид джаза, который можно еще опознать как таковой и по сей день.

Глава 7. БАДДИ БОЛДЕН И РОСТ ДЖАЗА.

Музыкальные сражения и битвы, известные как "карвинг контестс" (или "каттинг контестс"), в истории джаза происходили (и происходят до сих пор) довольно часто. В ранние дни новоорлеанского джаза говорили, что Армстронг выступал против Кида Ори и Кида Рены (это была просто легенда), Рэд Аллен - против Гая Келли или Джо Оливер (позже "Кинг" Оливер) против Фредди Кеппарда. "А если вам не удавалось переиграть другого на своем инструменте", говорит трубач Мэтт Кэри в книге "Послушай, что я тебе расскажу", "то, по крайней мере, вы всегда могли использовать его для того, чтобы трахнуть им своего соперника по голове". В 30-х г. г. в Канзас-Сити саксофонист Коулмен Хокинс выступал против Лестера Янга, тогда как в Нью-Йорке тромбонист Чарли Грин играл против Джимми Гэррисона. Попытки переиграть друг друга в таком соревновании сохранились и по сей день - например, в нью-йоркском клубе "Бэндбокс" в 1953 г. целый биг бэнд Каунта Бэйси выступал против такого же бэнда Дюка Эллингтона. В такой свободной музыке, как джаз о музыканте судят лишь по его способности к длительной, творческой и свинговой импровизации.

Первой и наиболее типичной легендой в джазе является жизнь Чарльза "Бадди" Болдена, который никогда не имел поражений в подобных соревнованиях. Ему было уже 18 лет в то время, когда прекратились знаменитые танцы на Конго сквере, и он, очевидно, хорошо был осведомлен о культе "водун" и посещал всякие тайные сборища. Он рос среди повального увлечения "басс бэндами" и в совершенстве овладел игрой на европейском инструменте — корнете. Еще ребенком он участвовал в разных "шаутинг"-собраниях прихожан в негритянской церкви. Он унаследовал все музыкальные влияния, которые сохранились к тому времени в Новом Орлеане. И звуки, которые вырывались из его корнета, во многом помогли созданию новой музыки. Болден родился в 1878 г. в грубой и беспорядочной верхней части города Нового Орлеана. Согласно легенде, он держал парикмахерскую, издавал довольно скандальную газетку "Крикет", а в 1897 г. организовал свой первый бесподобный джаз-бэнд. Он был также первым джазменом, заслужившим титул "Короля" ("Кинг") благодаря своей огромной популярности. В течение 7 лет он был бесспорным чемпионом среди джазменов Нового Орлеана. Затем в возрасте 29 лет он сошел с ума во время одного парада и был помещен в государственный госпиталь Анголы 5 июня 1907 г. Он умер там спустя 24 года.

За 6 лет до своей смерти Болден был подвергнут профилактическому исследованию д-ром С. Б. Хейсом. Заключение врача гласило: "Вступает в контакт и отвечает довольно сносно. Параноические иллюзии, мания величия, слуховые и зрительные галлюцинации. Говорит сам с собой. Повышенная реакция. Снимает предметы со стен, иногда рвет на себе одежду. Потеря интуиции и рассудительности. Выглядит измученным и усталым, но память хорошая. Нить рассуждений бессвязна, часто слышит голоса людей, которые беспокоили его до того, как он попал сюда. История болезни за один месяц, проведенный

им в исправительном доме, относит его состояние за счет алкоголя. Окончательный диагноз: умопомешательство параноидного типа".

В официальных записях нет и намека на тот факт, что женщины когда-то чуть ли не дрались за привилегию нести корнет Бадди Болдена. Народные герои джаза часто прославляются за свои непомерные аппетиты всех видов, и Болден послужил образцом, которому следовали многие молодые трубачи джаза. Он прожил незаурядную жизнь и "умер" молодым. "Олд-таймер" Альберт Глени, проводивший 4-5 лет в оркестре Болдена, вспоминает, что Бадди всегда умел хорошо одеться, а Джелли Ролл Мортон говорит, что "он выпивал все виски, которое ему попадалось под руку, и всегда бывал в хорошем настроении". Кроме всего прочего, Болден был любимцем у женщин и, как пишет бельгийский автор Робер Гоффен: "Перед ним любая женщина сдавала крепость".

Болден, вероятно, записывал свою музыку, хотя эти древние цилиндры Эдисона для механического клавира никогда не были найдены. Мы знаем точно, что его бэнд состоял из корнета, кларнета, тромбона, скрипки, гитары, струнного баса и ударных. Они играли в сапунах, танцевальных залах, на парадах, пикниках, в парках, на приемах и карнавалах. В 1906 году, когда оркестр Болдена проезжал через Плакемину (шт. Луизиана), будучи на экскурсии, 13-летний Кларенс Уильямс убежал из дому и отправился с ними в Новый Орлеан. "До этого я никогда не слышал ничего подобного в своей жизни, говорил он. Излюбленным местом выступлений бэнда Болдена был Тин Тайп Холл на Либерти стрит в верхней части Нового Орлеана. Там они играли кадрили, польки, мазурки, рэгтайм и блюз. Именно блюз был "специальностью" Болдена. Танцы в Тин Тайп Холле хорошо описаны в книге Фредерика Рэмси "Джазмены": "В дневное время Тин Тайп Холл обычно представлял собой нечто вроде морга, т. к. здесь складывали тела всяких скандалистов, убитых накануне. Дельцы, игроки и любители скачек нередко работали здесь в качестве музыкантов в свободное время "мертвого" сезона или же в том случае, если фортуна от них отворачивалась, и они нуждались в небольшом скором заработке. Тем не менее, по вечерам Тин Тайп Холл весь трепетал от переполнявшей его жизни, особенно в том случае, когда Болден был в ударе. "Высший класс" и всякие "чистые" люди никогда не посещали столь низкопробное танцевальное заведение. Около 12-ти часов ночи, когда бал находился в самом разгаре, оттуда уходили даже некоторые негры, из числа наиболее респектабельных. Тогда Болден играл мелодию под названием "Don't Go Away Nobody", и танцы становились еще более бурными. Когда же оркестр принимался играть медленный блюз, музыка приобретала "грязные" тона, она становилась значительной и проникновенной. Тин Тайп Холл работал на полный ход". В таких медленных блюзах, как "Careless Love" и "2: 19 Took My Baby Away", Болден был недосыгаем. Это были его лучшие номера. Как говорил гитарист Бад Скотт: "По воскресеньям Болден ходил в церковь и именно там он собирал все свои идеи джазовой музыки".

Все музыканты, которые когда-либо слышали Болдена, соглашались с одним - что он играл значительно мощнее всех других музыкантов того времени. Луис Армстронг (которому было всего 7 лет, когда Болден сошел со сцены, и потому его свидетельство не слишком надежно) говорил о миле Болдена, как о "несколько грубоватом и громком", тогда как Джелли Ролл Мортон в книге Алэна Ломакса утверждает: "Бадди Болден был поистине самым могучим трубачом в истории джаза. Я помню, как-то раз, мы слонялись без дела по улицам, не зная, что в Линкольн парке должны быть танцы. Но затем мы услышали старую трубу Болдена и поняли, что там началось. Вообще, если из-за недостаточной рекламы в Линкольн парк собиралось мало народу на танцы, то Бадди один мог афишировать их как угодно. Он просто повертывал свою большую трубу в направлении к городу и громко играл какой-нибудь блюз, "сзывая своих детей домой", как он обычно говорил. И тогда все узнавали о том, что Болден находится в парке, хотя этот парк и был расположен в 10-12 милях от центра города. Я уверен, он был самым сильным трубачом в мире после архангела Гавриила". Альберт Гленни, басист Болдена, считает, что "Болден звучал громче, чем Луис Армстронг с включенным микрофоном". Но Фред Рэмси предположил, что термин "громкий", столь часто употребляемый при описании игры Болдена теми, кто действительно слышал его, на самом деле может означать, что его музыка в целом была грубой и необычной - "с некоторой хрипотцой,

заметными гармоническими недостатками и высоким уровнем гетерофонии" (голоса расположены близко, но не точно в унисон) - другими словами, это был лишь способ описания новой манеры игры, поскольку и сама музыка была новой. Это интересное умозаключение было сделано Рэмси в связи с прослушиванием музыки в стиле самых ранних "басс бэндов", которые он обнаружил в нескольких деревнях на Юге страны в 1939 г.

Что же играл Болден - рэгтайм или джаз? Звучал бы он сегодня старомодно или же современно? Альберт Гленни говорит, что "Бадди был очень хорош именно в рэгтайме", но Банк Джонсон утверждает, что "он мог бы с успехом выступать и сегодня, играя в своем собственном стиле, который теперь назывался бы "хот" ("горячим)". Уоллес Коллинз, игравший с Болденом на трубе, говорил как-то Руди Блешу, что "Бадди мог бы взять одну ноту и вложить в нее еще две или три". Это звучало наподобие рэгтайма. Но тромбонист Уилли Корниш, говоря о ритме, сообщает: "Когда у нас все шло хорошо, то порой наши ритмы пересекались одновременно три раза". Это уже похоже на джаз. Истина заключается в том, что Болден, видимо, играл в некоем промежуточном стиле, который мог быть либо "рэгги", либо "хот". Когда он играл такую рэгтаймовую тему, как например, "Maple Leaf Rag" Скотта Джоплина, которую он заучивал наизусть, то он просто следовал синкопированной мелодии, которая и придавала его музыке это "рэговое" звучание. С другой стороны, когда он играл блюз, то он, вероятно, использовал блюзовую тональность и текучие, свободные ритмы, "пересекающиеся трижды за такт".

До того, как Бадди Болден исчез с джазовой сцены в 1907 г., Новый Орлеан уже увидел стремительный взлет многих других джазменов. Они также использовали европейские инструменты, не прибегая к помощи общепринятых инструкций и наставлений, и играли европейские мелодии. Но их представление о том, как надо играть эти мелодии на этих инструментах, было полностью подчинено западно-африканскому влиянию. Сами мелодии служили им лишь отправной точкой для бесконечных вариаций, инструменты считались продолжением человеческого голоса, и те и другие объединялись в одно целое подвижным маршевым ритмом. В дни Болдена исполнение джаза было побочным занятием, временной работой для музыкантов, связанных с повседневной жизнью негритянского общества Нового Орлеана. Большинство музыкантов занималось днем какой-нибудь обычной работой", говорит ударник Зутти Синглтон. Джаз был просто народной музыкой, и различие между исполнителем и слушателями было неясным. Но с открытием Сторивилля (официального района "красных фонарей") в 1897 г. положение стало меняться. Исполнение джаза стало общепризнанной, постоянной профессией для некоторых музыкантов, и эта новая профессия, предназначенная для развлечения других людей, вскоре превратилась в одну из жизненных норм.

В 1910 г., согласно книге "Джазмены", в Новом Орлеане существовало уже около двухсот увеселительных заведений и "домов удовольствия", а также 9 крупных кабаре, много "танцевальных школ", бесчисленные салуны, притоны, игорные дома, "хонки-тонкс" и "баррел-хаус". Особенно известным было кабаре "101 Рэнч", поскольку туда приглашались на работу многие джаз-бэнды и, как вспоминает тромбонист Престон Джексон, именно там он впервые увидел белых ребят, прославившихся позже на весь мир как "Ориджинел Диксиленд джаз бэнд", которые в ту пору часто слонялись вокруг этого заведения и "с разинутыми ртами слушали нашу музыку". Смена составов музыкантов и мест их работы были бесконечными, но каждую ночь в Сторивилле работало около дюжины бэндов. "Джаз не был рожден в Сторивилле", говорил "олд-таймер" Джонни Уиггс, трубач и школьный учитель. "Он появился задолго до этого". Сторивилль фактически лишь помог джазу сформироваться; кроме того, там образовался особый тип джазмена - сольный пианист. Он в одиночку зарабатывал больше денег, чем целый джаз-бэнд. Например, Желли Ролл Мортон имел 15 долларов за ночь в заведении Лулу Уайт, тогда как музыканты бэнда получали от 1 до 2, 5 долларов на человека за всю ночную работу в самом шикарном кабаре. (Существует несколько поэтическое суждение о том, что вследствие своих маршевых традиций новоорлеанские джаз-бэнды никогда не использовали фортепиано в ранние дни.) "Вам нечего было беспокоиться о том, как получить работу в Округе", говорил гитарист Дэнни Баркер. "Во всяком случае, в

этом не было никакой проблемы до того, как Округ закрыли в 1917 году". Действительно, лишь немногие джазмены играли там без разбора.

В то же время сольные пианисты Сторивилля усвоили в своей работе различные ритмы "басс бэндов". Поступив так, они тем самым сделали шаг за пределы рэгтаймового стиля тех дней. Переходной фигурой в этом отношении является тот же пианист Желли Ролл Мортон, который помог распространению этого нового стиля во время своих бесконечных поездок по стране. Именно эти "оркестровые ритмы" сделали его победителем в многочисленных "карвинг контестах" во всей стране. Но в 1917 г. Сторивилль был закрыт. Новый Орлеан погрузился в деловую депрессию, и джазмены стали поглядывать на Север в поисках работы.

Начиная примерно с 1900 г., в Новом Орлеане стала исполняться фактически та музыка, которую мы сегодня определяем как джаз. Мы уже подчеркивали западно-африканские элементы ее происхождения, поскольку именно они определили уникальный характер этой музыки, но в чем же заключалось европейское влияние? В новоорлеанском джазе мы можем найти отголоски почти любого вида музыки Старого Света. Мало-помалу протестантская народная манера пения гимнов и псалмов с ее свободными голосовыми украшениями и вариациями, с ее линейной формой и негармоническим горизонтальным чувством восприятия стала также ощущаться и в латино-католической среде Нового Орлеана (особенно в песнопениях типа "ривайвл") и вскоре она уже полностью слилась с общим музыкальным развитием. Американским неграм не нужно было заимствовать никаких новых ритмов - наоборот, им пришлось даже ограничить свои ритмы и приспособить их к европейскому маршевому биту, построенному на них. Однако, негры охотно позаимствовали европейские мелодии и преобразовали их с помощью импровизации. Более того, постепенно они освоили и европейскую гармонию (элемент, который не был для них совершенно новым) и ухитрились приукрасить ее своей необычной блюзовой тональностью. Попытка проследить специфично европейские мелодии в джазе - это неблагоприятная задача. Например, английские баллады, несомненно, исполнялись джазменами, но главный упор при этом делался на манеру исполнения, тогда как сами мелодии быстро превращались в нечто другое. В этом смысле испанские мелодии были более прочными, главным образом потому, что они уже частично слились с западно-африканскими влияниями в Вест-Индии. Большое заимствование заключалось, прежде всего, в афро-испанских ритмах, как например, танго и румба, которые Желли Ролл Мортон называл "испанским оттенком". В 1914 г., когда У. К. Хэнди написал свой "St. Louis Blues", он использовал ритм "танганы" в середине этого блюза. Затем танго на некоторое время превратилось в повальное, модное увлечение по всей стране вплоть до Нью-Йорка.

Как и следовало ожидать, французское влияние оказалось, вероятно, самым сильным европейским влиянием в зарождающемся новоорлеанском джазе. Оно слилось с ритмами румбы и образовало так называемые «креольские песни», часть которых была опубликована еще в 1867 г. в сборнике песен США (Алден, Уэр и Гэррисон). (Интересно отметить, что спустя 80 лет румба стала одним из главных видов товарного производства «Тин Пэн Эллей».) Желли Ролл Мортон однажды демонстрировал, как джазовые идиомы легко могут быть применены к французской кадрили. Название кадрили было "Марсельеза" (не путать с французским государственным гимном) и необычные временные размеры пяти ее частей менялись на двойной ритм 2/4 с соответствующими приукрашиваниями. Вообще, судьба этой кадрили в Новом Орлеане стала легендой. Вначале называемая "Пралинэ" (сорт пирожного), она пользовалась известностью в Сторивилле под названием "Get Out Of Here And Go Home". Позже ее озаглавили "Джек Кэри" (по имени известного тромбониста), а затем называли просто "Рэг номер 2", когда группа "Dixieland Five" играла эту тему в 1914 году. Знаменитый состав "Ориджинел Диксиленд джас (!) бэнд" (белая группа из Нового Орлеана) избрал эту пьесу для своей первой записи на пластинки и в 1917 г. она вышла под названием "Tiger Rag". Так это название и осталось по сей день. Подтверждение французского происхождения "Тайгер рэга" пришло из совершенно неожиданного источника. Бельгийский автор Робер Гоффен опознал эту мелодию как "несколько искаженную версию темы 2-й части известной кадрили, которую я слышал еще мальчиком на всех балах в бельгийском городе Валлуне". Наконец, если мы должны назвать дату, когда

всеобщее направление музыкального развития стало определяться не доминирующими американскими элементами, а новой комбинацией элементов со значительным европейским влиянием, то это будет где-то около 1900 года. Правда, это вопрос общего направления. Разумеется, как европейская, так и африканская музыка продолжали свое взаимопроникновение и слияние, но с этого момента возникло нечто не совсем обычное, чего раньше не было и не могло быть. От первоначального слияния в Новом Орлеане образовалась новая музыка со своими собственными, особыми характеристиками. Она поразила публику, как и всякое новшество, а затем начала распространяться, расти и влиять на всю американскую популярную музыку.

Несколько позже этот музыкальный стиль, в общем, стал известен как "Диксиленд" (особенно в том случае, когда его играли белые музыканты). Он как поветрие очень быстро распространился на Север страны и в эпоху "золотого века джаза" все сходили с ума по диксиленду. Тем временем, "Великое пробуждение", менестрели, спиричуэлс, рабочие песни и рэгтайм - все эти формы американской музыки развивались независимо от Нового Орлеана. Конечно, все они тоже заимствовали определенные западно-африканские и просто африканские элементы и в огромной степени проложили путь к признанию джаза. Но, они в сущности были несколько более европейскими, чем джаз. Джаз же был чем-то иным, необычным - другими словами, это была новая музыка.

Часть 3. Американские основы.

Глава 8. "ВЕЛИКОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ".

Примерно в 1800 г. религиозное движение широких масс в Соединенных Штатах, известное как "Великое пробуждение", послужило причиной возрождения музыки, исполняемой людьми из народа для таких же людей из народа. В целой серии исторических "Camp Meetings" от Нотрхэмптона (шт. Массачусетс) до Кэйн Ридж (шт. Кентукки) духовные песни-"спиричуэлс" и религиозные гимны -"ривайвл" были воссозданы в новой форме и новом духе. Бедные и скромные люди, посещавшие "Camp Meetings", предпочитали такой стиль музыки, который помог бы им выразить всеобщее чувство братства и стремление к свободе. Таким образом, в США возник новый вид массового слияния двух великих музыкальных традиций - европейской и западно-африканской.

Еще до американской революции 1776 г. существовало немало знаменитых негритянских проповедников. Джеймс Уэлдон Джонсон в своей книге "Тромбоны бога" (1927 г.) писал: "История негритянских проповедников восходит еще к колониальным дням. До американской революции, когда рабство еще не приобрело свои наиболее жестокие и бессердечные экономические аспекты, существовало множество прославленных черных проповедников, которые выступали как перед белыми, так и перед неграми. Джордж Лайл проповедовал белым и черным в Огюсте (шт. Джорджия) еще в 1773 г., а Эндрью Брайен выступал в Саванне несколькими годами позже. Наиболее известным среди этих ранних проповедников был Блэк Гэрри, который во время революционного периода сопровождал епископа Эсбери и проповедовал с той же самой платформы вместе с другими основателями методистской церкви. Джон Ледмен в своей "Истории методизма в Америке" говорил о нем так: "Фактически Гэрри был более популярным оратором, чем сам Эсбери или чем кто-либо еще из проповедников тех дней". Блестящий ритмический стиль проповедей придавал выступлениям Блэка Гэрри огромную притягательную силу. Картер Вудсон в своей книге "История негритянской церкви" (1921 г.) рассказывает о таком эпизоде из поездки Блэка Гэрри с епископом Эсбери. "На одном выступлении в Вилмингтоне (шт. Делавэр), где

методизм не был тогда особенно популярен, большинство людей пошло послушать епископа Эсбери просто из любопытства. Но поскольку помещение было уже заполнено, многие смогли услышать проповедь только с улицы. Так и не увидев оратора, они, тем не менее, остались очень довольны его выступлением и в заключение сказали: "Если все методисты умеют проповедовать как епископ, то мы превратимся в постоянных слушателей". Кто-то из присутствовавших в зале заметил: "Но это же был не епископ, вы слышали выступление его служителя". Это произвело надлежащий эффект и один из вопрошавших решил: "Что ж, если таков слуга, то каким же должен быть сам его хозяин?" Технические приемы этих ранних негритянских проповедников и их влияние на аудиторию слушателей отлично показаны в описании проповедника Джона Джаспера, выступавшего на похоронах (из книги Пайпса "Аминь, брат мой", 1951 г. "Результатом его яркого и эффектного красноречия были шум, волнение, крики и стоны. Женщины падали в обморок, а некоторые люди лежали на земле в трансе целыми часами". По мере того, как росли плантации, и рабство становилось выгодным делом, негритянские проповедники постепенно исчезали, т. к. само их присутствие волновало рабов и мешало работе, что вызывало недовольство хозяев. Значительно позже, уже после гражданской войны 1865 г., они вновь появились в сегрегированных негритянских церквях, где они преуспевают в своих деяниях и по сей день. Как рабы, так и негры-проповедники в равной мере участвовали в создании религиозной музыки США до американской революции. Но это был особый вид религиозной музыки. В середине 18-го века евангелист из Вирджинии, Джон Дэйвис с большим успехом выступал со своими проповедями перед рабами, и в письме к преподобному Джону Весли он так отзывался об их вкусах: "Все книги ими очень хорошо принимаются, но более всего они склонны к псалмам и гимнам, которые доставляют им особое удовольствие, вследствие их природной склонности к пению. Я иногда просыпался в 2 или 3 часа утра от того, что целый поток священных псалмов доносился в мою спальню. Этому занятию некоторые из них отдавались ночь напролет". А в другом письме он сообщает: "Негры превыше всех человеческих существ обладают блестящим музыкальным слухом. Они находят некое экстатическое наслаждение в пении псалмов". Это псалмопение (т. е. распевание текстов библейских псалмов) часто образовывало свой собственный стиль, который весьма притягательно действовал на негров. В главе о ранних народных музыкальных стилях Новой Англии, где рассказывается о пении псалмов, Гилберт Чэйз в своей книге "Музыка Америки"(1955 г.) так описывает этот стиль: "Его главными характеристиками являются пение на слух, а не по нотам или "по правилам"; какое угодно повышение или понижение звуков, добавление дополнительных орнаментальных нот и других мелодических украшений, скольжение от одной ноты к другой, добавление частей нот в интервалах кварты, квинты и октавы, а также метод линейного антифона, когда лидер читал или пел одну-две строки псалма, а весь приход затем подхватывал их в качестве ответа". Эта серия характеристик представляет собой параллель многим чертам западно-африканской музыки - за исключением ритма. Но для новоприбывших африканцев эта музыка служила основой, на которой можно было построить нечто собственное. Возьмите обычай "линейного антифона", который стал непосредственно связан с западно-африканской системой оклика и ответа. Первый из них мы можем легко проследить вплоть до Британских островов, где еще в 1644 г. Вестминстерская ассамблея рекомендовала ввести его в практику английской церкви, т. к. прихожане не умели читать. Спустя два года этот прием уже практиковался повсеместно, и через сто лет церкви в Шотландии не отказались от подобной процедуры, хотя прихожане уже и так знали все слова наизусть.

Таким образом, антифон стал органической частью данного стиля пения. Однако, музыкальные реформаторы впоследствии неодобрительно отнеслись к этой системе и в 1699 г., например, она была уже отменена в фешенебельной церкви на Брэттл сквере в Кэмбридже. Но, несмотря на то, что большие города отвергли антифон, позже он проник в сельские области Юга и Запада США (посредством странствующих музыкальных учителей-янки) и укоренился в среде простого народа, где он существует практически и до сих пор.

Несколько позже, во времена "Великого пробуждения" стали очень популярны народные гимны. Представляя собой мелодически балладу с религиозным текстом, эти народные гимны нередко

заимствовали систему "оклик-ответ" для того, чтобы удовлетворить условиям контакта между проповедником и его приходом. Гармонией в европейском смысле здесь пренебрегали. В сборниках гимнов того времени делался основной упор на пение отдельных голосов, которые гармонизировались лишь случайно, и в нотной системе "фазола" (или "узорные ноты") подчеркивались только интересные, горизонтальные партии для каждого певца, а не вертикальные гармонические аккорды, объединяющие все голоса. Дни "парикмахерских" ("Barbershop") гармоний - смешанные аккордные образования в чистом параллелизме - последование двух или нескольких септаккордов (часто перед каденцией) - были еще в далеком будущем, а тем временем свобода от гармонии создавала мелодическую и ритмическую свободу, которая оказалась столь привлекательной для африканского слуха. Благодаря этому значительно ускорилось слияние африканского и британского народного стиля пения. Примером этого слияния является мелодия "Удивительная любовь", которая была взята из баллады "Злой капитан Кидд". В те ранние дни сборники гимнов содержали только тексты, но не ноты, и такая ситуация лишь поощряла всякую импровизацию. Как пишет Дж. Джонсон в своей книге "Довоенная Северная Каролина" (1937 г.): "Лидеры религиозных собраний типа "Camp Meetings" отказались от обычных церковных гимнов и создали (иногда путем импровизации) такие песни, которые больше соответствовали духу этих собраний". В таких импровизированных композициях, где "сила песни срывала все ограничения", мелодия также превращалась в некую смесь европейских и западно-африканских качеств. Гилберт Чэйз добавляет, что мелодия, известная как "Боевой гимн республики", была одним из лучших номеров в репертуаре "ривайвл" и содержала в себе нечто от песни "Аллилуйя" еще до того, как Джулия Уорд Хоув написала слова: "Мои глаза видели сияние победы". Ключом к общему процессу является открытие профессором Джоном Уорком измененной версии песни "Скала веков" ("Rock Of Ages"), которая была совершенно переделана при исполнении на многочисленных "ривайвл митинг", где мелодии, как правило, свободно варьировались и приукрашались в народном стиле.

Рассмотрим такую ситуацию: проповедник хочет, чтобы массы слушателей принимали большее участие в музыкальном событии. Следовательно, здесь особенно важна система оклика и ответа и неотразимый, подчиняющий себе ритм. Например, после каждой строки гимна Чарльза Весли "Он придет, суровый судья" ривайвлисты добавляли рефрен "Roll, Jordan, Roll !" (т. е. "Кати свои воды, Иордан"). Подобным образом гораздо чаще использовались именно ритмы марша, а не вальса, и слова подчинялись лишь экспрессии данного момента, что благоприятствовало импровизации и "композиции" непосредственно на месте. Короче говоря, смесь британских гимнов и народных песен стала частично африканизированной. Почему же движение "Великого пробуждения" распространилось столь быстро и достигло своего апогея на Юге страны? Причины весьма просты. В Новой Англии такие пуританские проповедники, как Джонатан Эдвардс (который даже свои письма подписывал "Ваш во имя страданий Христа"), постоянно приводили в ужас своих современников угрозами о неизбежной "геенне огненной". Согласно вере кальвинистов, лишь очень и очень немногие окажутся среди избранных и попадут на небеса, остальное же большинство людей осуждено на пребывание в аду за их грехи. Проповеди Эдвардса были не только страшными (люди иногда падали в обморок), но также обескураживающими и гнетущими.

В отличие от этого мы знаем проповедников-сектантов, отошедших от кальвинизма, которые путешествовали в наиболее плодородных областях Юга и заявляли, что божье милосердие будет всеобщим, и что каждый имеет все шансы на вечную жизнь в ином мире. До американской революции такие отступники заключались в тюрьму, потом их перестали трогать, и религиозная свобода превратилась в реальный факт. Среди пионеров-поселенцев, осевших на Среднем Западе (в Кентукки и Теннесси), эти проповедники были особенно популярны. Беднота, социальные низы и негры стекались целыми толпами, чтобы послушать новые, демократические проповеди.

Один из таких проповедников, Шубал Стернс, прозванный "Бостонским баптистом", был моим дальним предком. Он принял баптистское вероучение, основанное на "убеждении и обращении", и принес его из Новой Англии в Сэнди Крик (шт. Сев. Каролина). Один из очевидцев, Морган Эдвардс, посетивший

Сев. Каролину в 1771-72 г. г., отмечал, что "вся округа была потревожена, и божий дух распространялся как мощный ветер". Уже через три года отделившиеся баптисты имели там три церкви и свыше 900 членов. Характеризуя выступления Стернса, Эдвардс писал: "Его голос был сильным и музыкальным, он настолько владел им, что в одном случае мог вызвать мягкое, доброе сочувствие и исторгнуть слезы из глаз внимавших ему прихожан, а в другом - потрясти всю вашу нервную систему и привести в состояние крайнего смятения". Эдвардс также отмечал "выкрики, падение в обморок и пробуждение в экстазе".

Хотя в ранние дни движения "ривайвл" белые играли главную роль, негры также полностью участвовали в нем. В своей книге "Белые и негритянские спиритуэлы" (1943 г.) Дж. П. Джексон пишет: "Негр находился среди истинных друзей - среди тех, кто по причинам своего этнического, социального и экономического положения питал к нему минимум расовых предрассудков среди тех, чьи религиозные взгляды были наиболее близки к тому, что он (от природы существо религиозное) мог понять и в чем мог принять участие. У него еще не было своей церкви, а эти белые люди построили молитвенные дома и пригласили его туда не только для того, чтобы участвовать в их службе и петь их песни, но также и для того, чтобы присоединиться к ним в качестве полноправного члена. Причем эти белые люди заботились не только о спасении его души, но и о его фактическом освобождении от рабства". Эти проповедники были потенциальными аболиционистами, они проповедовали равенство всех перед богом, независимо от расы или касты. Белые и негры пели свои религиозные песни, стоя в церкви, рука об руку, их голоса сливались в едином рефрене.

Одной из высших точек "Великого пробуждения" был "Camp Meetings", происходивший летом 1801 г. в Кэйн Ридж, примерно 25 миль к северу от Лексингтона (шт. Кентукки). Общая картина этого религиозного собрания нарисована Ф. М. Дэвенпортом по рассказам многочисленных очевидцев в его книге "Черты примитивизма в религиозном возрождении" (изд. 1905 г.). Он пишет: "Той ночью можно было наблюдать ужасные сцены, когда вспыхнули бивачные костры, широким кольцом окружившие огромное сборище пионеров "ривайвл". Как только сгустилась темнота, призывы проповедников стали более пылкими и страстными, их красочные пророчества о судном дне - более трагическими и взволнованными. Сила песни срывала все ограничения, она превзошла все возможные границы контроля и рвалась в небо из глоток тысяч людей, а в перерывах были слышны резкие экстатические крики, рыдания и стоны. Во время проповеди мужчины и женщины громко кричали и тряслись, находясь в состоянии близком к тому, что называлось "песенным экстазом". Толпа бросалась от одного проповедника к другому, как только проходил слух, что тот вещает "более живо", кишела с энтузиазмом вокруг "павших" братьев, люди смеялись, прыгали, стонали, кричали, плакали, падали в обморок. Количество тел, упавших на землю в изнеможении за время бесконечной проповеди, насчитывало более трех тысяч, их сносили в близлежащий молитвенный дом. Весь пол там был покрыт лежащими людьми, некоторые вели себя тихо, будучи не в состоянии говорить или двигаться, другие говорили, но не могли двигаться. Иные пронзительно кричали в агонии и бились как рыба, вытщенная из воды, многие катались по полу целыми часами. Некоторые выбегали, не разбирая дороги, и бросались в лес, их дикие крики постепенно удалялись и затихали".

Что ж, все это явно напоминает западно-африканскую религиозную церемонию, приводившую людей чуть ли не к сумасшествию. Таким образом, в британско-протестантской религии имели место постепенные, но значительные изменения, а отсюда возникли и новые методы религиозного богослужения. Социальное положение человека определялось (и довольно точно) по симптомам его религиозной истерии. Разумеется, богатые плантаторы, которые владели как лучшими табачными и хлопковыми плантациями, так и большим количеством рабов, неодобрительно относились ко всяким "Camp Meetings", т. к. эти сборища делали их рабов непослушными. Дж. Джонсон в "Довоенной Сев. Каролине" пишет так: "Многие образованные священники и миряне держались в стороне от "Великого пробуждения", да и вообще эти господа, как правило, чуждались "Camp Meetings". Обычно движение "ривайвл" встречалось с довольно активной оппозицией". Например, преподобный Сэмюэль МакКоркл так и не мог решить, является ли "Великое пробуждение" божьим актом или нет - он был пресвитерианцем.

Преподобного МакКоркла, как и некоторых других священников, очень беспокоил класс людей, посещавших " Camp Meetings " и получавших от них удовольствие. Он отмечал, что люди со слабыми нервами, женщины, молодежь и негры наиболее часто впадали в состояние истерии, природа которой не подчинялась никаким определенным правилам. С другой стороны, преподобный Джозеф Трэвис не раз наблюдал некоторых, довольно известных в обществе людей, которые посещали " Camp Meetings "; "Они бились о пол, как подстреленные, и потом часами оставались бездыханными, безмолвными и, судя по всему, совершенно мертвыми". Затем, с блаженной улыбкой они открывали глаза, вставали и громко кричали: "Слава, слава богу. Моя душа обратилась в истинную веру, и я счастлив". Так вели себя на " Camp Meetings " даже богатые и состоятельные люди. Однако, поведение огромного большинства, других людей характеризовалось такими симптомами, которые можно было классифицировать как смех, пляска, кручение, крики, лай и конвульсии. Проповедник Лоренцо Дау (1777-1834), выступавший с проповедями не только в США, но и в Англии, писал в своем журнале - "Я видел пресвитерианцев, методистов, квакеров, баптистов, представителей англиканской церкви и индипендентов, одинаково охваченных экстатическими религиозными конвульсиями - джентльмены и леди, черные и белые, старые и молодые, богатые и бедные, все без исключения". Подобно некоторым другим проповедникам с Севера, Дау был вынужден не раз прерывать свою деятельность вследствие того, что он выступал с открытыми обвинениями против дурного обращения с неграми. Вообще, конвульсии верующих считались наиболее вульгарным проявлением религиозного экстаза, но постепенно они стали весьма распространенными. Дж. Джонсон писал: "Конвульсивные движения наряду с пляской, криками и лаем нечасто появлялись в начале "Великого пробуждения". Преподобный Эли Карузерт относился к этим явлениям как к своего рода "фанги", поскольку они возникли в среде "ривайвл", когда это движение находилось уже на грани упадка. Вначале конвульсии обнаруживались в виде непроизвольного подергивания рук, но позднее эти судороги распространились на все тело. И это было, пожалуй, наиболее заразительным проявлением экстаза. Иногда простого упоминания об этом было достаточно, чтобы заставить прихожан подергиваться. . . . Когда женщину на "кэмп митинг" охватывали судороги, ее друзья тут же образовывали кольцо вокруг нее, ибо она билась столь неистово, что едва ли могла сохранять правильную позу. Мужчины же колотились о скамейки и стены, бросались на деревья, и если друзья не успевали поймать и удержать их, то они рисковали серьезно зашибиться или пораниться. Некоторые потом стыдились своих конвульсий, но все соглашались с тем, что противостоять им невозможно". Я сам был свидетелем аналогичных явлений (даже с кругом друзей, охраняющих одержимого) на церемониях культа "водун" во время своего пребывания на Гаити. Несмотря на то, что музыка там была весьма возбуждающей, поведение участников церемонии было довольно сдержанным. Откуда же взялись эти конвульсии и можно ли объяснить их происхождение? В Ольстере (Ирландия) во время движения «ривайвл» 1775 года ми экстатические симптомы были несколько отличными. Описывая их, Ф. М. Дэвенпорт приходит в затруднение: «В Кентукки двигательный автоматизм и произвольные мышечные сокращения были преобладающим типом одержимости, но чувствительность при этом сохранялась. С другой стороны, в Ольстере преобладали автоматизм чувств, транс, видения, физическое бессилие и упадок мускульной энергии, хотя двигательные функции при этом не затрагивались. Я не знаю, как объяснить это". Другими словами, в Старом Свете ривайвлисты предпочитали спать, а в Новом Свете они пробуждались, неистово содрогаюсь. "Именно формы моторного поведения являются главной отличительной характеристикой автоматизма "ривайвл" в Кентукки", говорит проф. Герскович, "ибо туземные обычаи африканского культа прошли мимо Европы".

К 1820 г. существовало уже около 40 тыс. негров-методистов и 60 тыс. негров-баптистов. Вообще, баптистская церковь являлась огромной притягательной силой для негров вследствие ее неофициальной организации. Группы из 4-х человек было достаточно, чтобы образовать конгрегацию, и каждый, кто чувствовал призвание, мог выступать с проповедями. Будучи бедной, но горячо верующей сектой, баптисты были очень близки к экономическому уровню жизни негров, к тому же их религиозная практика напоминала неграм некоторые африканские обычаи - включая "полное погружение", которое переключалось со многими западноафриканскими речными культами, и несдержанную манеру

"предаваться религии", которая была похожа на африканскую духовную одержимость. Сегодня колесо истории описало полный круг и уже белые "Camp Meetings" переняли и усвоили негритянские песни, стили и ритмы. Тем не менее, между ними еще остается заметное расхождение. Сравнивая "Camp Meetings" белых и черных, д-р Гортенс Паудермэйкер в своей книге "После свободы" (1939 г.) пишет: "Некоторые, не поддающиеся твердому определению различия существуют благодаря впечатлению большей ритмичности и большей спонтанности негритянских "ривайвл митингс", не говоря уже о большем участии самой аудитории. Ритм речи белых священников больше колеблется и хромает, чем у негров, к тому же у белых он обрамлен менее энергичной мелодической линией. Однако, движения белых прихожан более конвульсивны и судорожны, чем у негров". Неудивительно, что негры превосходят белых манерой богослужения, поскольку она является центральной частью их векового наследия.

Таким образом, "Великое пробуждение" привело к первому значительному слиянию в США (помимо Нового Орлеана) традиций европейской и западно-африканской музыки. Оно было глубоким явлением в общественной жизни страны, затронувшим, главным образом, сельское население и тысячи пионеров Запада, хотя частично оно коснулось также и аристократии Восточного побережья Штатов. Одним из побочных результатов этого движения было детальное знакомство многих американцев с африканскими музыкальными характеристиками, которые говорили сами за себя. И когда наступил следующий этап этого всеобщего процесса, то все дальнейшее слияние могло уже начаться на более высоком уровне.

Глава 9. РАБОЧИЕ ПЕСНИ.

Благодаря "Великому пробуждению" слияние европейских и африканских элементов стало очевидным фактом в религиозной музыке, благодаря же рабочим песням аналогичное слияние началось и в музыке светской. Поскольку рабочие песни были связаны помимо всего прочего именно с трудом, а не с церковью, то они не повлияли на широкие слои населения и, следовательно, на американскую популярную музыку столь же быстро и заметно, как например, спиричуэлс. Рабочие песни остались в основании основ, не достигнув слуха большинства белых людей и сохранив, таким образом, значительную часть своих западно-африканских качеств.

Вероятно, машины являются величайшим врагом рабочих песен. Неудивительно, что эти песни сохранились сегодня лучше всего именно на Юге в исправительных домах и каторжных тюрьмах, где до сих пор существует принудительный ручной труд. Функция всякой рабочей песни (как указывает само название) сугубо утилитарна - она заключается в координации усилий работающих людей. Наилучший пример - это кандальные команды и их песни. Связанные вместе одной цепью, люди должны двигаться тоже вместе, и рабочая песня образует ритмический ключ этого движения. В такой ситуации охранник вряд ли может быть заинтересован выбором стиля пения, поэтому многие африканские характеристики сохранились здесь просто за неимением ничего другого.

Как однажды хвалился Лидбелли (Хадди Ледбеттер), на хорошего "лидера" - запевалу рабочих песен - всегда был большой спрос. Для работающего человека это означало, что рабочее время проходило более сносно, а для босса это означало, что его люди работают более эффективно. Исполнение рабочей песни талантливым лидером иногда напоминало хождение по проволоке. С одной стороны, он мог надеть на себя маску кажущегося почтения к "капитану" или белому боссу, но с другой он одновременно развлекал команду импровизированными сатирическими прикрасами, двусмысленностями и даже скрытыми угрозами побега. Алэн Ломакс называет рабочие песни "духовной пищей, которая ускоряла процесс работы

людей". В данном случае "духовный" - "спиричуэл" - можно понимать в буквальном смысле слова, особенно когда кандальные команды (как это часто бывало) приспособляли религиозные мелодии "спиричуэла" для своих собственных целей. К тому же рабочие песни давали моральную поддержку так называемому пассивному сопротивлению, которое заставляло прибегать к африканским идиомам, чтобы как-то замаскировать открытую враждебность. Поэтому в рабочих песнях и по сей день мало заметно европейское влияние, но зато сохранилось большое количество африканских элементов.

Если мы исследуем музыку Западной Африки, то обнаружим, что рабочая песня является там почти универсальным средством. Африканский студент Николас Балланта-Тэйлор говорит: "Музыка в Африке всегда использовалась в связи с танцами либо как аккомпанемент для работы. Ритмическое содержание песни заставляло людей работать быстрее и их физические действия уже не были им в тягость. Рабочие песни вообще очень ритмичны - короткие фразы в 2-3 такта, затем сольный голос и хор немедленно отвечают друг другу, причем обычно партия хора состоит всего из 2-3 восклицательных слов". Значение ритма и непрерывное применение системы оклика и ответа здесь абсолютно ясны. Где бы ни находились африканцы, в любой части Нового Света, там всегда исполнялись рабочие песни, ибо этот вид музыки был неотъемлемым элементом африканской традиции взаимной помощи. Герскович показывает, насколько широко распространилась эта традиция по всей Америке: "Традиция взаимопомощи и сотрудничества в области экономики является выдающейся во всех негритянских культурах. Перенесенная в Новый Свет, она обнаруживается в создании общины рубщиков деревьев, состоящей из бушменов, в виде крестьянских комитетов на Гаити и в других различных формах групповых работ в земледелии, рыболовстве, строительстве и т. п. - во французской Вест-Индии, на Тринидаде, на Ямайке и где бы то ни было. В дни рабства эта традиция нашла себе своеобразную копию в существовавшей тогда плантационной системе, а когда пришла свобода, то ее первоначальная форма добровольного объединения была вновь восстановлена. Она также появилась снова в Южной Каролине и Джорджии сразу же после гражданской войны, но ее самой выдающейся формой из числа существующих в настоящее время является групповая работа в кандальных командах". И во всех вышеупомянутых группах всегда использовались рабочие песни. На территории Соединенных Штатов рабочие песни начали исполняться, вероятно, сразу же, как только первые рабы высадились на берег и ими трудиться. По описанию некоторых ранних путешественников первым типом рабочей песни были песни гребцов, поскольку водный путь являлся наиболее распространенной практической формой связи на Восточном побережье того времени. Начиная с 1820-х г. г., такие наблюдатели, как Бэзил Холл, Фанни Кембл и Чарльз Лайелл писали о "странных и диких песнях" негритянских гребцов, которые производили глубокое впечатление на белых. Например, в 1845 г. Лайелл рассказывал о песнях, которые он слышал во время одной такой поездки: "Далекое эхо разносилось от песни наших черных гребцов. Один из них вел мелодию, вначале импровизируя текст, чтобы сделать комплименты семье своего хозяина и знаменитой черной красотке, жившей по соседству, которая сравнивалась с "красной птицей". Затем остальные пятеро гребцов присоединялись к нему, образуя целый хор, повторяющий те же самые слова. Время от времени они начинали петь гимн". Здесь мы находим описание, как системы оклика-ответа, так и использование гимна в качестве рабочей песни, но, пожалуй, больше всего заслуживает внимания факт импровизационной природы всего исполнения. Слова определены, а музыка — вероятно, были здесь созданы экспромтом.

Первый опубликованный сборник, включающий рабочие песни, появился в 1867 г. Это была книга "Песни рабов в США", причем ее издатели указывали, что невозможно было точно записать эти негритянские "Work Songs". Об одной из песен говорилось, что "ее до сих пор можно слышать на пароходах Миссисипи", а другая была взята из репертуара негров-пожарных в Саванне (шт. Джорджия). "Каждая компания имеет свой собственный набор рабочих песен и своих собственных умелых лидеров", писал обозреватель.

Издатели этой книги, В. Аллен, К. Уэр и Л. Гэrrисон также напечатали интересные воспоминания "одного джентльмена из Делаверэ": "Лучшими негритянскими песнями, которые мне довелось услышать,

были песни, обычно исполняемые черными портовыми грузчиками или самими судовыми командами на вест-индских кораблях, нагружавшихся и разгружавшихся у причалов Филадельфии и Балтимора. Я часто стоял там целыми часами, слушая их, в то время как они поднимали или опускали тяжелые бочки и ящики со своим грузом. Кто-нибудь один тянул канат и брал на себя главную ношу песни, а другие вступали согласным хором вслед за ним". Этот наблюдатель времен до гражданской войны, несомненно, слышал хоровые рабочие песни матросов - это такой тип рабочей песни, который впоследствии слился с популярной музыкой в виде "минстрел шоу". В истории джаза песни матросов и гребцов по существу никогда не обсуждались. Изобретение хлопкоочистительной машины сделало выгодным экспорт американского хлопка на крупные британские фабрики. Ежегодный морской грузооборот хлопка вырос с 96 млн. фунтов в 1815г. до 444 млн. фунтов в 1837 г., и американские корабли стали принимать все большее участие в мировой торговле. Они заходили во все хлопковые порты от Саванны до Нового Орлеана и популярность рабочих песен моряков достигла наивысшей точки.

Вследствие различной национальной принадлежности моряков и далеко отстоящих друг от друга портов назначения, морские рабочие песни разошлись по всему свету. К 1845 г., когда группы "минстрел шоу" стали заметно процветать, то рабочие песни моряков часто присутствовали в их репертуаре и наоборот (интересный факт) - такие "минстрел"-песни, как "Gimme The Banjo", "Do John Booker" и "Camptown Races" стали широко известными в качестве морских рабочих песен! А поскольку многие из этих мелодий были первоначально заимствованы из негритянской народной музыки, то сплошь и рядом бывает очень трудно отличить - оказались ли они на море в своей народной или менестрельной форме. "Нет на свете лучших певцов, чем негритянские матросы", пишет Дорфлингер в своей книге "Шанти мен" (1951 г.). Будучи чернорабочими на Миссисипи, грузчиками в портах Восточного побережья или отплывая от пристаней Мексиканского залива в качестве членов судовой команды, негры накладывали неизгладимый отпечаток на такие рабочие песни моряков того времени, как "Roll The Cotton Down", "Long Time Ago". И хотя на корабле, как правило, с правого борта находились негры, а с левого - белые, но лидером рабочей песни обычно бывал именно негр. Лидер должен был придать песне достаточный подъем и напор, чтобы всем хорошо работалось:

Там на Юге, где я рожден -

Скатывай хлопок вниз!

Растут кукуруза, маис и лен -

Скатывай хлопок вниз!

Там я работал во цвете лет -

Скатывай хлопок вниз! Свободный перевод

Хотел я уйти и увидеть свет - " Roll The Cotton Down"

Скатывай хлопок вниз!

Никто моряка нигде не ждет -

Скатывай хлопок вниз!

Плыви же вперед, мой пароход -

Скатывай хлопок вниз!

И так далее. Лидер импровизировал слова и мелодию, какие только

приходили ему в голову, а вся команда выкрикивала рефрен, образуя постоянный хор и одновременно выполняя необходимую работу. Хотя мы здесь рассматриваем в основном манеру и стиль пения, надо сказать, что общие контуры некоторых мелодий мы можем проследить вплоть до их первоначальных источников. Так, мелодия песни "Lowlands", в которой высмеиваются условия работы грузчиков в Мобайле, взята из британской баллады, рассказывающей об одной семейной трагедии. Вообще, многие морские песни пришли прямо из английских музыкальных традиций. С другой стороны, такая песня, как "Rock About My Sorrow Jane", которую часто пели на Миссисипи, очень близка к блюзу - главной основе джаза. Количество европейских или западно-африканских фонетических влияний на какую-либо морскую рабочую песню во многом зависело от того, кто и как пел ее в то или иное время, но как своеобразный тип "Work Song" эти хоровые песни моряков образуют собой характерный пример раннего и широкого слияния различных евро-африканских музыкальных качеств. Многие морские рабочие песни практически давно уже исчезли, хотя, как утверждает Тони Шварц, их до сих пор еще поют ловцы сельди у Барнхэт Лайт. Однако, в своих других видах рабочие песни сохранились вплоть до наших дней. В 1924—25 г. г. Одум и Джонсон собрали большое количество рабочих песен из разных областей, которые они потом издали в сборнике "Повседневные негритянские песни" (1926 г.). "Каждый, кто когда-либо видел на железной дороге канальную команду негров, работающих кирками, лопатами, лотами и золотками, и слышал их совместное пение, едва ли усомнится в эффектности этой сцены. Четверо работают кирками и поют, вращая инструменты над головой и затем одновременно опуская их вниз, это движение подчеркивается криканием и нарастанием песни. Другие группы разгружают уголь, асфальт, известь и песок, распевая бесчисленные песни и импровизации. Иные поют о своей работе - они толкают тачки с камнями и бетоном или выстраиваются в линию вдоль самой дороги со своими кирками и лопатами, разбивая грунт. И все, что вы при этом слышите, это подлинные песни канальных команд, а сами певцы - это огромная масса рабочих, которых вы можете встретить по всей стране, и которые располагают, повидимому, неограниченным репертуаром". Если первые путешественники слышали в основном песни гребцов и морские рабочие песни, то более поздние наблюдатели встречали уже рабочие песни повсюду, где только существовали ручной труд и групповая работа. Классическое описание рабочей песни в ее полном виде приводят Джон и Алэн Ломаксы в своей книге "Народные песни США" (1947 г.): "Горячее южное солнце освещает лоснящиеся черные мускулистые тела рабочих канальной команды. Вращающиеся кирки образуют цветную радугу за плечами людей, и когда они врубаются в скалу, слышен глубокий и резкий выдох - их скрытое напряжение как бы стекает через рукоятки инструментов и они на мгновение расслабляются, чтобы подготовиться к следующему удару. Теперь вступает лидер-запевала - вращая свою кирку так, что она нестерпимо сверкает на солнце, он поет: "Take Hammer! - Nah!" ("Возьми молот!"). Люди крикают, когда их кирки одновременно врезаются в грунт. Они подхватывают строку песни лидера сразу вслед за ним - один гармонично, другой просто выговаривает слова, третий мычит их сквозь сжатые зубы, а еще один вдруг вырывается надо всеми высоким тонким фальцетом. На заключительном слоге кирки синхронно опускаются, и снова отбивают кусок скалы, а за этим опять следует единый, резкий выдох: "Carry It To My Captain! - Nah!" ("Отнеси его к капитану"). Вращаясь в солнечном свете, кирки снова вздымаются все вместе, разом, и снова падают вниз, они звенят, ударяясь в грунт, и, может быть, одна или две пару раз отскакивают от него, создавая своего рода синкопирование. Когда лидер переходит к третьей строке "Carry It To My Captain!", он задерживается на последнем слове как можно дольше, оглядывается на босса и ухмыляется - его приятели рады расслабиться на момент, они посмеиваются про себя, зная, что лидер дает им небольшую передышку. Затем сталь врежется в скалу и вся команда выкрикивает заключительную строку, так что от холмов отражается громкое эхо". Ломаксы добавляют, что "манера пения уникальна, и чтобы понять, как здесь используется голос и "атакуются" ноты мелодии, их надо услышать самому".

Уникальный способ пения, о котором упоминается выше, есть, вероятно, результат западно-африканского влияния - это всеобщая блюзовая тональность и выразительности благодаря относительно свободному использованию человеческого голоса. Европейская гармония как таковая здесь почти

полностью отсутствует, а мелодия в своей простоте напоминает "Street Cry" (уличные крики) или "Field Holler" (крики на полевых работах). Ритмическое акцентирование голосов, равно как и "синкопирование" киров, является полиритмичным. В то же время манера, в которой команда отвечает своему лидеру (ворчанием, бормотанием, фальцетом и пр.), представляет собой вариацию западно-африканской системы оклика и ответа. Даже скрытый юмор имеет свою африканскую аналогию (ср. песни насмешки).

Пожалуй, лучшие из записанных рабочих песен можно найти сегодня в коллекции Тони Шварца, на частным образом выпущенной долгоиграющей пластинке под названием "If He Ask You Was I Laughing". Другие отличные примеры встречаются в 3 и 8 альбомах музыкального отдела Библиотеки конгресса, которые содержат песни "Long John", "Jumping Judy" и "Hammer Ring". Записанные братьями Ломакс далеко на Юге, эти песни аутентично и наглядно демонстрируют африканский стиль. Песни кандалных команд, как их поет сейчас Джош Уайт, несколько манерны, тогда как рабочие песни Лидбелли звучат исключительно правдиво. Такие записи Дидбелли, как "Lookie Lookie Jonder" и "Black Betty" иллюстрируют ритмическую сложность рабочих песен в минорной гамме. В 1-й мелодии молот 'падает' на первый бит 2/4 маршевого размера, а во 2-й теме удар приходится на "офф-бит" - шестой по счету в размере 8/8.

Вследствие скромной и изолированной роли, которую играли рабочие песни в американской жизни, они сохранились относительно нетронутыми в укромных уголках негритянского сельского Юга, особенно там, где люди работали вместе. В то же время они содержат такой тип экспрессии, который помог сохранению западно-африканских музыкальных элементов, вплоть до сего дня рабочие песни являются важной частью исчезающего источника африканских музыкальных качеств глубоко в сердце Соединениях Штатов.

Глава 10. БЛЮЗ.

Хотя блюз не был известен широкой публике до самого окончания первой мировой войны, он всегда находился в центре джазовых традиций, начиная с ранних дней джаза. После 1917 года блюз, а также псевдоблюз и даже не-блюз, называемый блюзом, глубоко проникли в нашу популярную музыку. Уже тогда почти каждый человек знал, например, "St. Louis Blues" У. К. Хэнди. Но широкая публика считала блюзом любую популярную музыку, которая была медленной и грустной. В действительности же блюз - это особая, характерная форма джаза и когда музыкант говорит: "Давайте сыграем блюз", он имеет в виду нечто совершенно специфичное. Пожалуй, за исключением ритма наиболее важным элементом блюза является крик или также "Holler", который характеризует большую часть джаза вообще. Он нераздельно связан с блюзовыми нотами и блюзовой тональностью. Этот "крик" был описан Джоном Уорком из университета Фиска как "фрагмент фальцетного пения в манере "йодель", когда наполовину поют, наполовину выкрикивают". В своей книге "Песни американских негров" (1940 г.) Д. Уорк пишет: "Приближаясь к своему дому ми к дому своей возлюбленной поздним вечером, или просто для того, чтобы скрасить свое одиночество, человек издавал "холлер". Те, кто слышал его, говорили: "Вот идет Сэм" или "Уилл Джексон едет" или "Я только что слышал Арчи где-то там на дороге". В этих "холлере" явно виден идиоматический материал, обычно встречаемый в блюзах: чрезмерное портаменто, медленный темп, предпочтительное использование пониженной третьей ступени (или блюзовых нот), меланхоличный тип мелодии и т. п. Все эти идиомы стали главными элементами блюза". Именно в криках и заключается основа постоянно меняющегося напряжения в блюзе и в его мелодии. На морских о-вах Джорджии писательница Лидия Пэрриш была очарована и поражена теми же самыми звуками. Она пишет: "В старые дни, когда негры еще не ездили на работу в автомобилях, они пели во время ходьбы, да и большая часть работы также сопровождалась песней. Одним из моих приятнейших воспоминаний было слышать их пение рано утром на

рассвете и на закате солнца, а в течение жаркого летнего дня - их переключку друг с другом на полях и плантациях. Эти "полевые крики" были очень своеобразными, и я всегда удивлялась, как они пришли к такой странной форме вокальной гимнастики, ибо я никогда не слышала ничего подобного среди белых". Она добавляет, что эти крики напомнили ей песню дождя племени Банту, записанную в Африке, которая имела тот же самый "направленный вверх прорыв голоса". Одна из первых иллюстраций процесса, благодаря которому эти крики постепенно объединились в групповую песню, была сделана Л. Олмстедтом, который путешествовал по Югу США перед гражданской войной в 1856 году. Он спал в железнодорожном пассажирском вагоне, но потом "среди ночи я был разбужен громким смехом и, выглянув, увидел, что целая группа негров-грузчиков зажгла неподалеку огонь и предавалась веселой трапезе. Неожиданно один из них издал невероятно высокий звук, таких я раньше никогда не слышал - это был продолжительный, громкий, протяжный музыкальный крик, поднимающийся и падающий, переходящий на фальцет. Его голос отдавался эхом в лесу, он разносился в чистом, холодном воздухе как боевая труба. Когда он кончил, мелодия была тут же подхвачена другим человеком, а затем целым хором. Через несколько минут я услышал, как один из них предложил закончить перерыв и приступить к работе. Он взялся за кипу хлопка, приговаривая: "Пошли, братья, пошли! А ну, навалился вместе! Эо-вио-и!" и мгновенно остальные подставили свои плечи и покатали кипы хлопка вверх по насыпи". Здесь, прежде всего, крики приводят к групповому пению, а затем и к рабочей песне. Эксперты пытаются анализировать необычную вокальную манеру исполнения криков и "холлерс". В своей книге "Повседневные негритянские песни" Одум и Джонсон приводят 4 отдельных графика для звуков типа "холлерс", сделанных с помощью фонофотографического метода записи. Эти авторы в числе первых признали, что такие звуки являются действительно уникальными и не поддаются полному анализу, но они отметили необычайно горячее вибрато и резкие изменения высоты звука. Они также заключают, что "вокальные аккорды должны подчеркивать энергичность исполнителя". Это неожиданное проявление энергии, которое, по мнению Гарольда Курлендера, выражается в фальцете, несомненно, происходит из Западной Африки. Проф. Уотермен также говорит об "обычае петь фальцетом, общепринятом среди негров, как в Западной Африке, так и в Новом Свете". Гораздо сложнее и глубже, чем, например, крики ковбоев, эти "холлерс" проникают в джаз, где их можно слышать и по сей день. Фактически они существуют почти в неизменном виде в рабочих песнях, спиричуэлс и, конечно, в блюзе.

Примеры таких криков или "холлерс" можно услышать в 8-м альбоме записей музыкального отдела Библиотеки конгресса. В частности, запись "Архули" является одним из наиболее интересных примеров, поскольку там представлены фальцет, портаменто (т. е. скольжение от одной ноты к другой) и блюзовая тональность - практически это и есть блюз, но без ритма и без европейской гармонии. Лидбелли записал аналогичный "холлер", который он назвал "Ain't Goin' Down To The Well No More". Идентичные мелодические фразы встречаются и в записях 1947 г. ударника Чано Позо, принадлежавшего к нигерийскому культу у себя дома в Гаване. Совершенно другим аспектом является гармония, используемая в блюзе. По всей видимости, она возникла из европейской музыки, хотя и окрашена блюзовой тональностью криков и "холлерс". В своей простейшей форме гармония блюза содержит три основных аккорда, если говорить на нашем музыкальном языке. Те же самые аккорды, например, используются в аккомпанементе к таким знаменитым мелодиям прошлого века, как "Yankee Doodle", "Silent Night" и "Swanee River". Эти аккорды в музыкальной технике известны как тоника, субдоминанта и доминанта (во всех тональностях), и вы можете услышать их в том же порядке, если внимательно прослушаете сопровождение к простейшей версии темы У. К. Хэнди "Careless Love".

Каким же образом блюз приобрел эту гармонию? Вероятно, она пришла в блюз из нашей религиозной музыки, в которой использовались эти аккорды. Гитарист Ти-Боун Уокер говорил! "Конечно, блюз во многом произошел от церкви. Помню, первый раз в жизни я услышал фортепианное буги-вуги именно тогда, когда я впервые пошел в церковь. То была церковь Святого Духа в Далласе, шт. Техас. Буги-вуги всегда было разновидностью блюза, как известно". С другой стороны, как утверждает Руди Блеш в своей

книге "Сверкающие трубы", "How Long Blues" произошел непосредственно от спиричуэлс, а такие спиричуэлс, как "Precious Lord Hold My Hand" и "Nobody's Fold But Mine", по существу являются блюзами. Параллельные примеры встречаются также и там, где сохранились гармония и даже часть мелодии. Так, "Сен-Джеймс инфермари" во многом происходит от спиричуэлс "Hold On Keep Your Hands On The Play", а последний квадрат "Сен-Луи блюза", по словам самого Хэнди, обязан своей мелодией проповеди Лазаруса Гарднера, который был старейшиной церкви во Флоренсе (шт. Алабама). В этой примере, как мы видим, происхождение блюза тесно связано с криками.

Однако, в 1955 г. были записаны такие блюзовые певцы, которые все мне использовали европейскую гармонию. Вообще говоря, блюзовый стиль можно определить по сложности гармонии. Гитарист Джон Ли Хукер, чьи записи производились исключительно для продажи среди негров, использовал басовую трубку, звучание которой очень напоминало волынку, и он говорил, что еще его дед играл подобным же образом. Однако, его ритмы были очень сложными и запутанными. А Биг Билл Брунзи даже гордился тем, что он не применяет европейскую гармонию, хотя и понимал под этим нечто другое: "Чтобы по-настоящему спеть старый блюз, чему я научился в Миссисипи, я должен возвратиться к своему первоначальному звучанию и не использовать те правильные аккорды, о которых мне не раз толковали музыканты, пытавшиеся заставить меня сделать это. Просто они никогда не встречались с подлинным блюзом и не играли его. Ведь блюз вышел не из книг и учебников, он никогда не строился на правильных аккордах. Настоящий блюз играется и поется так, как вы его чувствуете, и ни один человек, мужчина или женщина, не чувствует его одинаково каждый день" (из книги "Big Bill Blues", 1955 г.). Другие, популярные в наши дни блюзовые певцы, как Мадди Уотерс, Смоки Хогг и Лил Сон Джексон иногда используют некоторую гармонию, но зачастую без какого-либо последовательного или предварительного плана.

Этот не-гармонический стиль является архаичным и его можно отнести еще ко времени, предшествующему гражданской войне в Америке. Уайлдер Хобсон в своей книге "Американская джазовая музыка" (1939 г.) пишет: "Первоначально блюз состоял просто в пении строк текста различного содержания и различной длительности на фоне постоянного ударного ритма. Продолжительность строки обычно определялась тем, какую фразу хотел произнести исполнитель, а аналогичным образом варьируемые паузы (при непрерывном ритмическом аккомпанементе) определялись тем, сколько времени у него занимало продумывание следующей фразы". Другими словами, в этом раннем стиле певец вовсе не нуждался в предварительно аранжированной серии гармонических аккордов, поскольку сам был их исполнителем и пел для себя.

Однако, когда блюз превратился в групповое исполнение, уже появилась необходимость в заранее продуманном плане, ибо каждый должен был знать, где начать и где остановиться. В блюзах Лидбелли мы находим примеры промежуточного этапа. Например, в некоторых записях, исполняя соло, он иногда пренебрегает общепринятыми аккордными ходами и обычной продолжительностью каждого аккорда, колотя по струнам гитары до тех пор, пока он не вспомнит следующие слова текста. Вероятно, в эти моменты он что-то ищет в своей памяти, но пока он играет один, разница, в общем, невелика. С другой стороны, когда тот же Лидбелли играет в группе, он автоматически воспринимает общую гармонию и действует согласованно с другими. Форма блюза представляет собой некую смесь. Полная продолжительность блюза и его общие пропорции происходят от европейской гармонии, но его внутреннее содержание берет свое начало от западно-африканской системы оклика и ответа. Как и в рабочих песнях, которые немало внесли в формирование блюза, система оклика и ответа здесь появилась первой и сохранилась нетронутой до конца. Европейская гармония и соответствующие ей формы пришли несколько позже и впивались блюзом постепенно. Однако, в наши дни формы европейского происхождения стали наиболее легко распознаваемой характеристикой блюза. Продолжительность блюза вначале варьировалась, как мы уже видели, посреди современных джазменов она стала вполне фиксированной и занимает 12 тактов. Эти такты подразделены на три равные части, причем каждая часть имеет разные аккорды. Это подразделение следует логически из самого текста блюза. Вообще говоря, время, требуемое для пения слов каждой строки текста, лишь немногим больше половины каждой из трех равных музыкальных частей, что

оставляет значительную свободу для инструментального отклика после каждой строки текста. Таким образом, даже в каждой части блюза мы снова встречаем эту же систему оклика и ответа, и аккомпанемент корнетиста Джо Смита для Бесси Смит в "Сен-Луи блюзе" является тому блестящим примером. Следует обратить внимание и на такой довольно необычный факт в отношении этой блюзовой формы, что она состоит из 3-х частей, а не из 2-х или 4-х. Стихотворная или песенная строка такой формы очень редка в английской литературе и может происходить в основном только от американских негров. Подобно балладной строфе, она может служить хорошим средством выражения для повествования любой длительности. При этом подобная структура более драматична - первые две строки создают атмосферу просто за счет повторения, а третья наносит завершающий удар. Блюзовая структура - это своего рода оболочка средства общения, предназначенного для живого контакта с участвующей, слушающей или танцующей аудиторией. Дата рождения блюза, вероятно, никогда не будет определена. Чем больше мы узнаем, тем более ранней нам она представляется. "Африканские песни остроумия и осмеяния могут считаться одним из первых правдоподобных источников блюза, тогда как африканские песни жалобы и скорби - другим", пишет Рассел Эймс в своей книге "История американской народной песни" (1955 г.). Некоторые новоорлеанские "олд-таймеры", появившиеся на свет еще в 60-х г. г. прошлого века, говорят, что "блюз уже был, когда я родился". Гертруда "Ма" Рэйни, одна из величайших певиц блюза, рассказывала проф. Джону Уорку, что впервые она услышала блюзы в 1902 г. и с тех пор всегда пела их. Сам У. К. Хэнди сообщает, что настоящие блюзы он слышал еще в 1903 г., а ударник Бэби Доддс (р. 1894 г.) говорит: "Блюз играли в Новом Орлеане с незапамятных дней". Джелли Ролл Нортон утверждает, что почти каждый, у кого в Новом Орлеане было под рукой фортепиано, разрабатывал свою собственную версию блюза в "баррел-хаус"- стиле, который позже стал известен как буги-вуги. "Они просто не могли играть ничего другого", говорит с пренебрежением Мортон. Он был склонен рассматривать блюз (весьма типичное для креолов отношение) как грубое и неотесанное искусство. Но, в то же время он делал превосходные аранжировки блюзов и сам играл их изысканно и утонченно. Ретроспективно нам кажется, что Мор-тон не одобрял только "баррел-хаус"- стиль блюза, т. е. буги-вуги, которое является действительно архаичным. Ведь блюзовая форма - это просто обрамление для музыкальной картины, своего рода отливка, которую джазмен заполняет своей творческой энергией и фантазией. Мелодия, гармония и ритм блюза могут стать бесконечно сложными и зависящими только от утонченности исполнителя и его таланта. И до сих пор еще исполнение блюза является серьезным пробным испытанием для джазмена. Среди музыкантов использование слова "блюз" по отношению к специфичной 12-тактовой форме появилось несколько позже. Но, в практике музыкальных издательств, эта форма в свое время казалась столь необычной, что "Memphis Blues" Хэнди (который помог установить традицию) был даже отвергнут несколькими издателями из-за своей формы, пока он не был, наконец, опубликован в 1912 г. Каунт Бэйси, игравший на фортепиано в Нью-Йорке еще в 1925 г., рассказывал мне, что он никогда не слышал такого употребления этого слова до тех пор, пока он не перебрался в Оклахома Сити в 1926 г., где он встретил вокалиста Джимми Рашина, которого в 1915 г. его дядя с далекого Юга научил истине, что "блюз означает 12 тактов". Несколько позже (1927 г.) в Нью-Йорке появился Джек Тигарден, тогда он был чуть ли не единственным известным белым музыкантом, который умел петь блюз в "аутентичной" манере. Только лишь в 30-х г. г. некоторые записи Фэтса Уоллера, Арти Шоу и многих других музыкантов были впервые с достаточной степенью точности названы "блюзом".

Хотя рынок популярной музыки был переполнен весьма отдаленными имитациями блюза уже до 20-х г. г., подлинный блюз оставался более или менее неизвестным для широкой публики, и распространение любого блюза было очень медленным. В основном блюз распространялся среди негров. Одной из таких фокусных точек была система "ТОБА" ("Theatre Owners And Bookers Association" - ряд зрелищных предприятий под одним общим управлением), которая объединяла целую сеть негритянских театров на Юге страны и руководила гастролями негритянских артистов. В поэме Стерлинга Брауна "Ма Рэйни" хорошо передано чувство восторга, которое в те дни вызывало у людей прибытие блюзовой певицы в какой-либо город. И какой-бы блюз она ни пела, публика неизменно воспринимала его как свой

собственный - таким образом, частично сочиненная музыка сразу же становилась народной. В то же время различие между религиозной музыкой и блюзом никогда не было особенно острым. Только слова отличались во многих случаях, но порой даже они были похожими. Например, мы знаем записи, сделанные в конце 20-х г. г. такими исполнителями, как Мэми Форхэнд и Блайнд Уилли Джонсон - они пели спиричуэл в форме 12-тактового блюза! Аналогичным образом преподобный МакГи и его конгрегация записывали музыку в блюзовой форме, но в стиле так называемых "шаутинг спиричуэлс". Начиная с 1920 г. компании грампластинок обнаружили, что среди негров существует отличный рынок сбыта блюзовых записей. Первой нашумевшей пластинкой (но отнюдь не лучшей) был "Crazy Blues" в исполнении Мэми Смит. Ее поддельные копии продавались по цене, завышенной в три раза от номинальной стоимости. Один из негров, теперь известный профессор Говардского университета, вспоминает, как он купил экземпляр этой пластинки и проигрывал ее поздно ночью за опущенными занавесями. Он знал, что его непосвященные белые коллеги сочли бы ее грубой и вульгарной. Кроме того, в 20-е г. г. специально для негритянской публики выпускалась особая категория пластинок под названием "Race Records" ("расовые записи"). С наступлением депрессии этот рынок сбыта значительно сократился, и такое положение сохранялось вплоть до 1945 г., когда небывалая распродажа записи "I Wonder" Сссила Гэнта снова заставила компании грампластинок заинтересоваться этой "расовой" областью. Отнесенная к категории "ритм-энд-блюза" в 1950 г., запись Гэнта была распродана в количестве 100 тыс. экземпляров и даже коммерческие белые бэнды часто записывали свои разжиженные версии этой темы. Следующим большим шагом вперед был период 1955 г. с его музыкой "рок-н-ролла" - это был предельно упрощенный, но ритмичный и "заводной" блюз, который белые подростки в своей массе услышали впервые в столь безвкусной версии, извратившей подлинное искусство блюза.

Настроение блюза оценить и передать очень трудно. Появившись после 1-й мировой войны, когда популярная музыка была либо грустно-сентиментальной, либо радостно-шумливой, эта горько-сладкая блюзовая смесь определила возникновение новой традиции. Как говорил проф. Джон Уорк, "блюзовый певец преобразовывал каждое событие в свое собственное, внутреннее беспокойство". Здесь мы находим юмор стоика: "Я смеюсь, говорит блюзовый певец, "чтобы удержаться от слез" или "Я чувствую блюз, но мне чертовски трудно не заплакать". Некоторые приходят в отчаяние: «Я так любил тебя, но теперь пусть тебя проклянет Бог!" И т. д. Язык блюза, как мы видим, обманчиво прост, но подо всем этим существует постоянный слой прозаического скептицизма, который проникает сквозь цветистый фасад нашей культуры подобно ножу. Блюз и до сих пор живет среди нас. Наша популярная музыка глубоко пропитана блюзовой тональностью. Произведения таких популярных композиторов, как Хоги Кармайл, Джонни Мерсер и Джордж Гершвин всегда были насыщены блюзовыми нотами. "Если существует национальная американская песенная форма", говорит Рассел Зиме, "то это блюз". Кроме того, 12-тактовый блюз - это попрежнему сердцевина современного джаза. Лучшие композиции Дюка Эллингтона обычно являются трансформацией блюза. Наиболее влиятельный из всех современных джазменов, саксофонист Чарли Паркер записал больше версий блюза (под разными названиями), чем каких-либо других музыкальных форм. И до тех пор, пока импровизация является жизненным, неотъемлемым элементом джаза, блюз, вероятно, будет оставаться наилучшей формой для ее выражения.

Глава 11. МЕНЕСТРЕЛИ.

Искусство менестрелей господствовало в американском мире популярных развлечений примерно с 1845 и по 1900 г. г. В отличие от рабочих песен или блюза оно не внесло столь заметных характерных черт в развитие и становление джаза. Тем не менее, жанр менестрелей имеет большое значение для истории джаза в целом, т. к. это особое искусство послужило средством для повсеместного распространения американской негритянской музыки. За 50 лет своего существования менестрели познакомили широкую публику с таким типом развлечений, который был основан на негритянских элементах рассказа, шутки, танца и песни. Таким образом, менестрели как бы воспитали слух самой разнородной аудитории, подготовив этим путь для вступления джаза.

Даже в своей лучшей форме искусство менестрелей больше походило на бурлеск, чем на правдоподобную имитацию негритянской жизни. Однако, привлекательность его была огромной, так что вскоре менестрели стали большим бизнесом, объединив свои силы с музыкальным бизнесом и позаимствовав материал из каждого возможного источника. В свою лучшую пору среди прочих аттракционов менестрели также демонстрировали цирковых акробатов, китайских великанов, пародии на "Гамлета", африканские деревни с их обычаями и обязательно - негров. В свою очередь это привело к рождению водевиля, бурлеска (в его первоначальном значении) и музыкальной комедии. Характерно, что три больших компании менестрелей находились на гастролях еще в 1919 г., а более мелкие группы выступали на Юге вплоть до 1955 года.

Почему же искусство менестрелей некогда было столь популярным? Км говорит известный историк Констанция Рурк, американская публика любила его потому, что оно отражало ее точку зрения. Менестрели играли роль негров в духе комической торжественности, непочтительной мудрости и с некоторой скрытой ноткой сопротивления. Пожалуй, именно эта комбинация театральных качеств больше всего привлекала практичных людей Нового Света. Не случайно искусство менестрелей зародилось в течение неопределенной эры Джексоновской демократии и выросло в то время, когда начало процветать движение аболиционистов. Констанция Рурк подкрепляет свои утверждения рядом фактов. Читая ранние американские издания - альманахи, юмористические книги, театральные афиши, мемуары, отчеты о путешествиях, трактаты, проповеди, брошюры и памфлеты, она обнаружила, что среди людей Америки существовала некая постоянная тенденция представлять типичного американца в образе корабейника-янки, обитателя лесной глуши или негра. (Точно так же, как в 1955 г. мы могли представить себе типичных американцев в образе Уолли Кокса, Молли Бирг или Амоса и Энди и других известных артистов того времени.) Она заключает, что из этих трех типов "ни один не оставил большего впечатления в искусстве менестрелей, чем негры", ибо их появление в представлениях менестрелей служило как бы символом и вызывало сочувствие у тех американских пионеров, которые "считали эластичность основной чертой характера" (из книги К. Рурк "Американский юмор", изд. 1931 г.).

Движение менестрелей начинало расти постепенно. До 1800 г. существовали лишь отдельные сольные выступления белых артистов с зачерненными женой пробкой лицами, причем их номера вставлялись в паузах между действиями. В целом эта концепция появления негров на сцене была, вероятно, заимствована в какой-то степени из английских водевилей 17-го века. В повести Афры Бен "Ориноко" (1688 г.) и в основанной на ней популярной пьесе того времени были уже смешаны более поздние стереотипы "королевских рабов" из колониальной беллетристики и "благородные дикари" Руссо. Менестрели никогда не выдерживали никакого реального сравнения с американскими неграми, но аболиционисты, казалось, верили в это. К 1810 г. чернолицые персонажи с такими именами, как "Негро бой", уже были взяты на вооружение многими клоунами и актерами и представлялись на сцене под аккомпанемент танцев джиги или клога. Так, в 1795 году Готлиб Граупнер (теперь историческое лицо) прибыл в г. Чарльстон из

Ганновера (Германия) - он очень любил игру на банджо и, зачернив себе лицо, стал выступать под именем "Гэй Негро бой" в бостонском театре "Federal Street". Насколько известно, это происходило еще до того, как были организованы цирки в нашей понимании этого слова.

Примерно в то же время сольные "чернолицы" номера с тамбуринами, костяными трещотками (кастаньетами) и банджо стали исключительно популярными. Дело в том, что эти примитивные инструменты, которые, по всей видимости, имели своих прототипов еще в Западной Африке, долгое время использовались неграми на Юге США и затем стали обычными инструментами в представлениях менестрелей. По существу своему исключительно перкуссивные, они помогали образовать хорошее ритмическое сопровождение для каждого такого "минстрел шоу". Оснащенные этими инструментами (среди прочих других), различные группы и театры менестрелей гастролировали по только что освоенным пограничным областям Среднего Запада, включая штаты Кентукки, Огайо и Теннесси. Там артисты часто вступали в непосредственный контакт с горячими "Camp Meetings" и знакомились с музыкой, которая играла столь большую и важную роль во всем движении "ривайвл". Как мы знаем, негры были очень активны на этих религиозных сборищах. Так участники гастролирующих групп менестрелей, постоянно стремящиеся обнаружить новые источники музыкального материала, попадали под влияние негритянской музыки и негритянского фольклора. Человек, который высек искру, воспламенившую эру менестрелей, как раз жил и воспитывался на пограничной территории. Это был Томас Д. Райе, более известный под своим профессиональным сценическим именем как Дэдди "Джим Кроу" Райе. Один из заслуживающих доверия очевидцев, Эдмон С. Коннер, в 1881 г. вспоминал, как все это начиналось где-то примерно в году 1828-29. "Мистер Лудлов привез группу менестрелей в Луисвилль. Среди членов этой группы были Сол Смит и Том Райе. То был первый регулярный театр в этом городе. Задняя сторона театра примыкала к платной конюшне, которую содержал человек по имени Кроу. Актеры нередко заглядывали в конюшню прямо из театра - их особенно забавлял там один дряхлый негр, который обычно выполнял кое-какую случайную работу для Кроу. Как это бывало тогда среди рабов, они часто называли себя именем своего хозяина, и так эту старик "Дэдди" присвоил себе имя Джима Кроу. Он был заметно изуродован - правое плечо задрано вверх, а левая нога не гнулась и была искривлена в колене, что придавало ему болезненную, но одновременно забавную хромоту. Он обычно напевал какую-то странную старую мелодию со своими собственными словами, а в конце каждого куплета слегка подпрыгивал и сучил ногами. Он называл это "джампинг Джим Кроу" ("прыгающий Джим Кроу"). Райе наблюдал за ним не раз с близкого расстояния и понял, что это типаж, до сих пор еще неизвестный для сцены. Он написал несколько стихов, немного изменил внешний вид, значительно оживил образ, загримировавшись под Дэдди, и стал петь в его манере перед публикой Луисвилля. Хюди сходили с ума от восторга и после первого же вечернего представления Райса вызывали около 20 раз!"

Поскольку Коннер является одним из немногих очевидцев с острой памятью, то его свидетельство очень пронизательно и важно. Слова песен негров часто отражают близкое наблюдение жизни животных, обычно встречаемое в негритянском фольклоре. Например, пение петуха, прыжки и скачки, нежели чем шаги или походку человека. А отождествление с верным цветом кожи дает нам дополнительный ключ к истокам этого негритянского фольклора. Номер "Джамп Джим Кроу" с песней Райса приобрел чудовищную популярность. Он прошел через всю страну с небывалым успехом, а позже стал известен в качестве "величайшей песни столетия" даже в Лондоне. Бэйярд Тэйлор, например, слышал однажды, как эту мелодию пели индийские менестрели в Дели. К 1840 г. чернолицы имитаторы Дэдди Райса (включая даже самих негров) появились уже во всевозможных театральных программах американского континента. Примерно в 1843 г. различные артисты этого специфического жанра были объединены в одно большое шоу под названием "Вирджиния минстрелс" в Нью-Йорке. В следующем году Э. П. Кристи разработал единую форму таких менестрельных представлений. Успех этой группы был поразительным. Другая компания менестрелей, "Брайэнт'с минстрелс", назначив по 25 центов за вход, выступала в Нью-Йорке непрерывно в течение 16 лет. Хотя группы менестрелей, составленные только из негров, не появлялись вплоть до

окончания гражданской войны, некоторые отдельные негры стали знаменитыми в этой области еще раньше. Вильям Генри Лэйн (1825-62), известный по театральным афишам под именем "Юба", был повсеместно признан величайшим "менестрельным танцором" (см. М. Уинтер "Юба и американские менестрели. Хроника американского народного танца", 1948 г.). В 1845 г. он фактически выступал как "звезда" в одной белой компании менестрелей, а во время двух конкурсов он победил даже Джека Дайэмонда, который считался лучшим танцором среди белых менестрелей. Специальностью Лэйна была имитация приемов других хорошо известных танцоров, которая всегда вызывала бурные аплодисменты зрителей в театре.

В 6-й главе своих "Американских заметок" (1842 г.), описывая "Юбу", Чарльз Диккенс говорил следующее: "Он делает глиссад, двойной глиссад, шассе и круазе, он щелкает пальцами, вращает глазами, выбрасывает вперед колени, вывертывает ноги, кружится на носках и пятках в манере, которая больше всего напоминает, как пальцы отбивают ритм на тамбурине, он танцует так, словно у него две левые ноги, две правые ноги, две деревянные ноги, две проволочные ноги, две пружинные ноги - всякие ноги и никаких ног - все ему нипочем". Сравнивая танец Лэйна с ритмами пальцев на тамбурине, Диккенс этим самым указывает на важнейший элемент всемирной привлекательности искусства менестрелей - их обостренную стучащую ритмику.

Более специфично один критик из Ливерпуля сравнивает танцы "Юбы" с ритмами костяных кастаньет и банджо (обычные негритянские инструменты), добавляя, что "этот молодой человек вызывал восторг и удивление у всех, кто был очевидцем его выдающегося танцевального искусства. Можно сказать, что на наш взгляд он танцевал половинные ноты, четверти и восьмые так же хорошо, как и более медленные па". Английская публика видела, слышала и восторгалась гораздо более сложными ритмами, чем те, которые были тогда общеизвестны в Европе. Разумеется, большая часть этих похвал и восторгов относилась к самому театру менестрелей, чем непосредственно к их сложным ритмам. Другой критик в журнале "Theatrical Times" (август 1848 г.) так объяснял это явление: "Исполнение своих номеров этим молодым человеком значительно превосходило обычные исполнения тех фигляров, которые подражают американским и негритянским характерам. В том, что он делает на сцене, существует такое совершенство, которое придает всем его номерам одновременно гротеск и поэзию без потери чувства реальности в изображении". Таким образом, отделенная Атлантическим океаном от места рождения менестрелей, британская пресса была способна анализировать это явление более объективно. В данном случае критик видел самого Юбу, а не обычного белого подражателя, и существенное различие было для него совершенно явным.

Слияние этих театральных форм привело к тому, что музыка и танцы менестрелей стали неким новым жанром. Пожалуй, наиболее четко выразил его дух писатель Вильям Мейкпис Теккерей: "Недавно я слышал певца юмористических баллад, менестреля ультраэфиопского вида с шапкой волос на голове, который исполнял негритянскую балладу. Все это придавало зрелищу весьма необычный стиль. Я видел тысячи трагедийных актрис, умирающих на сцене и выдыхающих при этом соответствующие лирические стихи, но мне никогда не приходилось смахивать слезу или протирать очки. Они не затуманивались даже во время наиболее трогательных проповедей священников, но тут какой-то бродяга с лицом, зачерненным жженой пробкой, и с банджо в руках поет простенькую песенку, сопровождая ее такими неистовыми, дикими нотами, что сердце начинает трепетать от радости и жалости". Вероятно, эти ноты произошли от "Field Hollers" (полевых криков), ибо притягательная сила этой музыки была подлинной и прочной. Какие бы сложные импульсы ни определяли эмоциональную реакцию Теккеря, знаменитого английского романиста, он и миллионы других людей были глубоко задеты и растроганы искусством менестрелей. Влияние менестрелей в Англии заметно ширилось. Несколькими годами позже "такие английские клоуны, как Мэджилтон и Хэнлон-Ли вернулись к выступлениям с белым лицом", пишет Марион Уинтер в "Хронике американского танца", "но сохранили определенные характеристики чернолицых исполнителей - ненормальную веселость, типаж "тот, кто получает оплеухи" и танцевальную акробатику, превратившись в

несколько мрачноватые, почти сюрреалистические персонажи". Чарли Чаплин, например, позаимствовал кое-что от той же самой традиции. Английским названием менестрельных шоу стало "Кристис" - по имени знаменитого импресарио Э. П. Кристи, а герой романа Д. Г. Лоуренса "Сыновья и любовники" (1916 г.) говорит о том, чтобы провести вечер и пойти к "Кристи" (ср. аналогичное упоминание в "Дублинцах" Джеймса Джойса). У себя дома, в США, менестрели продвигались вместе с расширяющими свою географию пограничными селениями. Во время "золотой лихорадки" 1849 года менестрели появлялись даже в горняцких поселках и только что отстроенных городках Калифорнии, где несколько позже целые менестрельные труппы демонстрировали "спиричуэлс" и "Camp Meetings" песни с огромным успехом. Например, в начале 50-х г. г. прошлого века молодой танцор по имени Ральф Килер гастролировал с компанией менестрелей наречном пароходе по Миссисипи: "Мы проплыли также тысячи миль по рекам Запада и Юга", пишет он. "Мы прошли, например, по всей судоходной части рек Кумберленда и Теннесси" (Р. Килер "Три года с негритянскими менестрелями", июль 1869 г.). В другом случае Килер и группа менестрелей отправились из Нового Орлеана на речном пароходе на Север и по пути давали представления всюду, где можно было собрать публику. Они даже выступали в тюрьмах, вероятно, развлекая гитарных предшественников Лидбелли: "По причинам любопытства, благотворительности и рекламы вместе взятым мы часто посещали государственные тюрьмы, где пели и играли для заключенных", говорит Килер. В своих многочисленных и длительных путешествиях он, несомненно, испытал на себе значительное влияние самой разнообразной музыки американских негров. После гражданской войны в США начался настоящий бум искусства менестрелей. Финансовая паника 1857 г. оказала слабое влияние на его быстрый рост и послевоенная организация негритянских групп (таких, как "Джорджия минстрелс" в 1865 г.) еще больше стимулировала развитие этой профессии. Хорэс Уэстон, Билли Керсэндс, Сэм Лукас, Джеймс Блэнд (композитор песни "Carry Me Back To Old Virginia"), Билли Спид, братья Бухи и многие другие негритянские исполнители стали знамениты во всех Соединенных Штатах. (Причем все эти люди имели белых менеджеров и играли "чернолицых" персонажей.) Многие из них гастролировали в Европе с группой "Хэверли минстрелс". Джеймс Бухи, например, давал уроки игры на банджо принцу Уэльскому. К 90-м г. г. прошлого века грим женой пробкой вышел из употребления и три первоклассные негритянские труппы гастролировали по стране - это "Хикс энд Соьер минстрелс", "Ричард энд Прингл минстрелс" и "МакКэйб энд Янг минстрелс", все целиком состоящие только из негритянских артистов.

Будучи основаны на глубоко негритянских характеристиках, на истории, танцах и песнях негров, "минстрел шоу" по существу представляли бесконечные возможности для использования негритянской американской музыки и соответствующих элементов. Формула типового менестрельного представления обычно состояла из трех более—менее независимых частей: это собственно шоу, попури и иногда небольшие пародийные пьесы и скетчи. Первая часть или шоу начиналось с обычного полукруга, составленного из артистов, где каждый последний человек и собеседник отпускали шутки, обменивались остротами и делали свои обычные трюки. Все это заканчивалось общим проходом по сцене, грандиозным финалом, в котором участвовал каждый артист труппы. Надо сказать, что на вершине развития менестрельного искусства этот проход по сцене представлял собой ничто иное, как просто "Cakewalk" ("кэкуок"). Пары величаво двигались по сцене, высоко поднимая ноги, помахивая тростями, снимая шляпы и низко кланяясь. Сам "кэкуок", как утверждает Шепард Эдмондс в книге Блеша и Джениса "Все они играли рэгтайм" (1950 г.), возник еще на плантациях: "Они делали пародии на роскошные манеры богатых белых людей в больших домах, но те, их хозяева, которые собирались вокруг, чтобы получить удовольствие и посмеяться, не замечали этого". (С другой стороны, вполне возможно, что в этом проходе по кругу кое-что было позаимствовано от "ринг-шаутс" в их оригинальном виде.) Такой финал первой части менестрельного представления оживлялся всевозможными негритянскими песнями и танцами. Дэниель Эмметт, белый композитор и импресарио, всегда настаивал на том, чтобы этот проход по кругу исполнялся по возможности в наиболее аутентичной негритянской манере. И аккомпанементом к нему служил рэгтайм. Вторая часть или попури ("олио") состояла из серии сольных номеров, которые позже превратились в варьете или водевиль. Обычно эта часть тоже заканчивалась шумным, веселым

негритянским "хоудаун", в котором, как пишет Карл Уитке, "каждый участник поочередно танцевал в центре сцены, в то время как остальные пели и энергично хлопали в ладони, подчеркивая ритм". Этот негритянский обычай окружать солиста-танцора и подбадривать его хлопками сохранился вплоть до наших дней и его можно наблюдать каждую ночь на танцах в "Savoy Ballroom" в нью-йоркском Гарлеме. Заключительное "хоудаун" объединяло в себе разнообразные негритянские элементы - от хлопков и притоптывания на месте до характерных черт круговых игр и "шаутинг спиричуэлс". Значительная ритмическая сложность создавалась за счет таких простых инструментов, как тамбурины, костяные кастаньеты и банджо, а над всем исполнением постоянно доминировала та же система оклика и ответа. Как правило, соло в песне не играли большой роли - они были нужны лишь для того, чтобы как-то приукрасить звучание ударных инструментов. Третья часть представления, т. е. разные пародийные пьесы, довольно часто включала карикатурный вариант "Хижины дяди Тома", излюбленной темы многих американских театров того времени. Но даже в эту часть шоу в некоторых случаях вводились группы различных "Jubilee Singers", исполнявших "песни прославления" и "песни плантаций". В 1875г. группа певцов "Норт Кэролайнэнс" была подобным же образом представлена в Кейс Холле в Кливленде. Их афишировали как "группу настоящих полевых рабочих с южных плантаций, состоящую из мужчин и женщин, которые прежде были рабами. Их музыка странна и гротескна, но всегда мелодична". Таким путем песни "Camp Meetings", а также "Field Hollers" и "Work Songs" достигали все более широкой известности.

К 90-м г. г. прошлого века искусство менестрелей начало страдать своего рода прогрессирующей "слоновой болезнью". Нэт Сэлсбери, агент и менеджер Буффало Билла (1846-1917), поставил спектакль под названием "Черная Америка" в Бруклине (Нью-Йорк). В этом спектакле была представлена целая негритянская деревня с настоящими хижинами, мулами, лоханями для стрики белья и стиральными досками (которые в данном случае не использовались как музыкальные инструменты), а также с молитвенным домом и проповедником. Представляя "африканские племенные эпизоды и военный танец", это шоу включало хор из 500 человек, набранных с "ферм, мельниц и плантации Джорджии, Алабамы и Флориды". Это было в 1894 г. А в 1902 г. некто Мартин поставил в Нью-Йорке "эффектную сцену культа вуду, которая служила интермедией между двумя актами комической пародии "Хижины дяди Тома". Будучи совершенно не-аутентичным, каким только может быть подобное шоу, сам спектакль, артисты и их музыка произвели, тем не менее, глубокое впечатление на публику. Проникновение в нашу культуру (посредством менестрелей) негритянских музыкальных характеристик можно проследить на призере некоторых мелодий. Такой подход несколько необычен, ибо главный вклад негров в музыку заключается в неуловимых чертах музыкального исполнения, в текучих, непредсказуемых импровизационных приемах и в экспромтном мелодическом украшательстве. Тем не менее, многие песни известного американского композитора Стивена Фостера (1826-1864) обнаруживают сильное влияние песен "Camp Meetings". Фостер воспитывался няней-мулаткой и уже с детства научился любить негритянскую музыку. Все его наиболее известные, "вечнозеленые" песни, которые поистине стали частью нашей народной музыки, являются песнями менестрельного типа с лирическим текстом на негритянское диалекте - "Swanee River", "Old Black Joe", "Oh Susanna", "My Old Kentucky Home" и др. Его знаменитая "Old Fox At Home" имеет те же три вступительные ноты, что и негритянский спиричуэл "Deep River", и тот же самый переход на октаву выше.

Другой знаменитый композитор, Дэниель Эмметт, также не раз использовал эту "иорданскую" тему в своей менестрельной музыке. Автор мелодии "Dixie", Эмметт тоже был белым, как и Фостер, и заслужил большую популярность своей песней "Old Dan Tacker". В оригинальном тексте песни, однако, описывается негр и, как замечает Констанция Рурк, "грубоватое содержание песни, система оклика и ответа и сама мелодия показывают заметное негритянское влияние". Совершенно ясно, что многие темы менестрелей (такие, как "Джамп Джим Кроу") были заимствованы частично или полностью от негров. В этом смысле белые, конечно, находились в лучшем положении и, тем не менее, именно негритянский композитор Джеймс Блэнд написал такие песни, как "In The Evening By The Moonlight" и "Carry Me Back To Old Virginia". Здесь мы имеем прямой вклад негров в народную музыку, но негритянские музыкальные характеристики

весьма немногочисленны. С другой стороны, истоки темы "Зип кун" (более известной под названием "Индюшка в соломе") можно проследить вплоть до мелодии стремительного танца, исполнявшегося на речных пароходах Миссисипи. Танец назывался "Patches Under The Hill". В первоначальной версии этой песни рассказывалась история одного старого негра. Другая менестрельная песня, "Clare The Kitchen", повидимому, была творением негритянских кочегаров, работавших на речных пароходах. Имевшие несколько позже большой успех песни "Тарарабумбия", "Bally Song" и "Hot Time In The Old Town Tonight", по всей вероятности, возникли в знаменитом негритянском кабаре "Бэйб Коннор'с" в Сент-Луисе. Но в большинстве случаев количество негритянских элементов в любой из этих песен изменялось в зависимости от их интерпретации. Движение менестрелей и зарождающийся джаз впервые столкнулись в 90-х г. г. прошлого века. Помимо распространения музыки американских негров среди широкой публики, менестрели также послужили хорошей школой для многих ранних джазменов. Точнее говоря, многие музыканты менестрельных трупп просто обратились к рэгтайму, а затем и к джазу по мере того, как движение менестрелей стало приходить к упадку. Известный джазовый музыкант Джек "Папа" Лэйн еще в 1895 г. руководил "менестрельным бэндом" в округе Нового Орлеана. В следующем году Стэйл Брэд (Эмиль Лакум) и его "Спазм бэнд" присоединились к группе "Doc Malny's Minstrels". Новоорлеанский гитарист Дэнни Баркер говорит: "Все эти "минстрел шоу" подобно "Rabbit Foot Minstrels" и "Sipas Green And Georgia Minstrels" из года в год использовали у себя новоорлеанских музыкантов". У. К. Хэнди присоединился к группе "Mahara's Minstrels" в 1896 г., а уже в следующем году, когда наступил конец депрессии и президентом страны был избран МакКинли, Хэнди стал солистом на корнете и лидером менестрельного оркестра. Примерно с 1850 г. установился такой обычай, что вновь прибывающие в город менестрельные труппы устраивали своего рода рекламный парад (гала-представление) с целью вызвать интерес к предстоящему шоу - точно таким же приемом пользуются и бродячие цирки. Вспоминая о том времени в своей книге "Отец блюза" (1944 г.), Хэнди пишет: "Мы играли труднейшие пьесы Чэмберса. Далби и Барнхауса, даже сложная композиция Петти "Элвин Джослин" была нам по плечу. И лишь когда наши губы сильно уставали, мы отходили от этого репертуара к более легким, свинговым маршам Р. Б. Холла и Д. Ф. Сузы". Группа "Mahara's Minstrels" была тогда очень знаменитой, и музыканты, работавшие в ней, гордились своим современным классическим репертуаром. Между прочим, марши Сузы, если они исполнялись достаточно живо и ярко, были очень близки к джазу.

Далее, во время публичного выступления оркестр Хэнди играл "Брудер гарднер'с пикник" - попури, составленное из мелодий Свивена Фостера. В качестве специального номера они могли изобразить так называемую "Забастовку музыкантов" к вящему ужасу и последующему восторгу простодушных горожан. Один за другим, музыканты прямо на сцене начинали ссориться друг с другом и покидали оркестр, чтобы собраться за углом и затем внезапно закончить эту шутку дружным исполнением одной из лучших мелодий того времени, как пишет Хэнди - "Creole Bells" или "Georgiia Camp Meeting". С этой точки зрения присутствие нескольких потенциальных джазменов было весьма существенным, а звучание оркестра почти соответствовало музыке новоорлеанского маршевого оркестра, составленного из духовых инструментов.

Вообще, на повороте столетий джазменов можно было уже встретить почти в любой менестрельной группе. Пианист, "олд-таймер" Кларенс Уильяме убежал из дома в возрасте 13 лет, чтобы присоединиться к "минстрел шоу". Великая блюзовая певица Гертруда "Ма" Рэйни была одной из ведущих "звезд" в труппе "Рэббит фут минстрелс". Желли Ролл Мортон работал с "МакКэйб энд Янг минстрелс" в 1910 г. (говорили, что хуже него комедианта нельзя было отыскать на всем свете), а Джеймс П. Джонсон играл рэгтаймы с группой менестрелей-любителей в 69-й школе Нью-Йорка. Трубочник Банк Джонсон, вновь открытый в 40-х г. г., гастролировал с различными "минстрел шоу" начиная с 1903 г. . когда он присоединился к "Хоулкэмп'с Джорджия смарт сет", и вплоть до 1931 г., когда он вернулся к работе на сельскохозяйственных плантациях. И даже джазмены более позднего времени, как например, Хот Липс Пэйдж и Лестер Янг в самом начале своей карьеры тоже играли в "минстрел шоу". "Множество наших людей", заключает ударник Джо Джонс,

"прошло через эти менестрельные шоу". Однако, движение менестрелей было обречено. Оно встретилося с жесткой конкуренцией со стороны других шоу, водевилей, кабаре, первых кинофильмов, а после 1917 года - и со стороны самого джаза. Танцы менестрелей постепенно превратились в общественные, светские танцы, особенно благодаря паре танцоров, Вернону и Айрин Касл, которые изобрели и ввели в моду фокстрот. Старые менестрели винили во всем одно. Еще в 1902 г., когда преуспевающего импресарио Лью Докстедера спросили, почему искусство менестрелей постепенно скользит вниз, он ответил, что существенные негритянские качества менестрелей либо устарели, либо уже утеряны. То и дело, опытные обозреватели высказывали подобное же мнение - что вклад американских негров прямо или косвенно давал движению менестрелей его жизненную силу, но когда основные негритянские качества начали разжижаться, а характерные типы потеряли всякую связь с реальной жизнью, искусство менестрелей стало неотвратно умирать. Американский мир популярных развлечений все еще находится в большом долгу перед менестрелями. Джозеф Джефферсон, Эдвин Бут, Чонси Олкотт и Эл Джолсон - все они были связаны с менестрелями. А также и Фред Стоун. Бэнни Филд и Эдди Кантор. Искусство таких танцоров, как Билл Робинсон и других, произошло непосредственно от искусства менестрелей. Мелодии менестрелей до сих пор появляются в категории ежегодных "Хит пэрейдс". Например, тема "Dance With A Dolly" (в исполнении сестер Эндрьюз) впервые была написана для "минстрел шоу" Джоном Ходжесом еще в 1840-х г. г. Совсем недавно воспитанники Корнельского университета обнаружили, что их гимн первоначально был тоже менестрельной мелодией! Эффект влияния менестрелей на всю американскую культуру в целом почти не поддается полной оценке. Базисом, на котором негры создали этот неповторимый вид искусства, служила, разумеется, европейская и американская популярная музыка. Скрипичные мелодии, волынки, джиги и народные танцы были стандартной духовно-эмоциональной пищей первых поселенцев, но все это постепенно трансформировалось и видоизменялось американскими неграми благодаря их специфическим манерам и самому стилю исполнения. Слияние было широким и продолжительным, если и не очень глубоким. Но в течение этого процесса менестрели раз и навсегда познакомили широкую публику со многими характерными чертами музыки американских негров.

Глава 12. СПИРИЧУЭЛС.

Спиричуэлс, т. е. негритянские религиозные песни, были излюбленной частью нашей музыкальной культуры на протяжении по меньшей мере сотни лет. С трудом вы найдете человека, который не слышал бы "С неба мети, карета", "Кто даст свободу нам?" и др. Спиричуэлс (или что-то подобное им) исполнялись еще на заре "Великого пробуждения" в самом начале 19-го века. В отличие от менестрелей они представляли негра как мыслящее человеческое существо и раскрывали его глубокие желания перед теми, кто хотел слушать. Они были первым и наиболее выразительным средством, благодаря которому Соединенные Штаты, а потом весь мир, познакомились с негритянской музыкой. Процесс распространения спиричуэлс также помог знакомству с некоторыми ритмическими идиомами негров и особенно с блюзовой тональностью, которая стала впоследствии столь важной характеристикой джаза.

Спиричуэлс привлекли к себе внимание широких слоев публики уже после гражданской войны. Такие северяне, как например, полковник Хиггинсон, который во время войны командовал негритянским полком, не раз упоминали о спиричуэлс в своих статьях и книгах. Спиричуэлс были включены в первый сборник негритянских мелодий, который назывался "Песни рабов Соединенных Штатов" и был издан под редакцией Аллена, Уэра и Гэррисона в 1867 г. Затем в 1871 г. "Фиск джубили сингерс" начали свои знаменитые гастроли по стране и за границей, упрочив этим самым, раз и навсегда, положение спиричуэлс как "респектабельной музыки". (Содержание спиричуэлс и некоторых других типов негритянских песен

подробно рассматривается в книге Джона Гринуэя "Американские народные песни протеста", Филадельфия, 1953 г.)

Сколько же лет существуют спиричуэлс? Можно ли определить их возраст? Проф. Джон Уорк из университета Фиска доказывает, что некоторые из них существовали еще до 1800 года. Он говорит, например, что группа отпущенных на свободу негров из штатов Кентукки, Пенсильвания и Южная Каролина эмигрировала в 1824 г. на Гаити, где спиричуэл "Roll Jordan Roll" исполняется еще и до сих пор. Эмигранты, вероятно, привезли туда эту песню с собой и таким образом, учитывая время, необходимое для ее сочинения и распространения в США, проф. Уорк считает, что данный спиричуэл можно датировать по меньшей мере самым началом 19-го века. Аналогичные примеры на Багамских о-вах могут быть сведены к 1780 году и даже ранее.

Религиозная музыка американских негров очень многообразна и имеет глубокие корни. Кроме самих спиричуэлс она включает также и другие виды песен - это "ринг-шаут", "сонг-сермон" (песни-проповеди), "госпел" и "джюбили сонгс" (песни прославления). Само слово "гимн" является слишком общим термином, который относится к любому церковному пению. Каждый из этих песенных видов имеет свои собственные характеристики, и по сей день исполняется в различных частях США.

Профессор Уорк подразделяет эту музыку на три типа, согласно разному способу трактовки мелодии - 1)мелодия, основанная на системе оклика и ответа (те же "ринг-шаут", "сонг-сермон" и иногда "джюбили" и "госпел сонге"); 2)короткая, ритмическая мелодия (обычно "госпелс" и иногда "джюбили"); 3)продолжительная, постоянно поддерживаемая мелодия ("спиричуэлс"). С другой стороны, проф. Джеймс из университета Атланты говорил мне, что он проводит разделение этой музыки не по мелодическим формам, а согласно ее настроению и другим эмоциональным качествам - от радостного энтузиазма "джюбили" до глубокого благоговения "спиричуэлс". Кроме этого следует помнить, что существует также большое различие между народной и концертной манерой исполнения любого вида песни религиозного характера.

Но из всего того, что мы знаем, спиричуэлс являются действительно очень редким типом песни. Огромное количество религиозных песен американских негров содержит в себе принцип оклика-ответа и имеет бодрое настроение. Однако, спиричуэлс (особенно те, которые лучше всего знакомы широкой публике - и в первую очередь "Sweet Chariot" и "Go Down Moses") вовсе не обязательно должны быть построены по принципу оклика и ответа. Они в меньшей степени африканские и в большей - европейские, чем вся остальная афро-американская религиозная музыка. Вероятно, именно поэтому для огромного большинства людей спиричуэлс представляют верх совершенства негритянской музыки.

Откуда же появились спиричуэлс? На этот счет существуют две диаметрально противоположные точки зрения. Согласно первой, спиричуэлс возникли ниоткуда и являются просто естественным результатом самовоспламенения негритянского гения. Согласно второй, они были взяты полностью из европейской музыки, особенно из западных религиозных гимнов, поскольку у негров просто не могло быть никаких других источников. Каждая из этих точек зрения, пожалуй, верна наполовину. Но обе они не принимают во внимание факт существования африканских музыкальных традиций и их слияние с европейской музыкой, которое неизбежно должно было произойти.

Таким образом, третья, некая средняя гипотеза о появлении спиричуэлс заключается в том, что они представляют собой результат сложного и продолжительного смешивания европейской и африканской музыки. Для такого слияния существовало множество причин. Как замечает Гилберт Чэйз, "еще до появления спиричуэлс существовала вековая негритянская традиция находить экстатическое наслаждение в пении псалмов" ("American Music", 1955 г.) На негра, прибывшего в то время в Америку, не оказали никакого влияния гимны, распеваемые в фешенебельных церквях городскими жителями - его внимание привлекли народные гимны, которые брали свое начало в Новой Англии, а теперь сохранились только

лишь в сельских районах. Определенные элементы в стиле исполнения народного гимна делали его привлекательным для выходцев из Западной Африки. Как уже упоминалось в главе о "Великом пробуждении", народные гимны всегда исполнялись не по нотам, а на слух, причем каждый певец импровизировал сколько его душе было угодно. Различные вокальные приукрашивания, изгибы, переходы, скольжения от ноты к ноте и слитные звуки можно было ожидать от каждого исполнителя. Кроме всего прочего, существовал и такой обычай, когда проповедник читал слова гимна перед тем, как весь приход начинал их петь. Этот обычай возник на Британских островах в средние века и просуществовал свыше 300-т лет. Он использовался даже после того, как прихожане уже запомнили слова наизусть, и стал органической частью церковной музыки. Он полностью согласовывался с африканским обычаем антифона, заключающегося в применении системы оклика и ответа. Далее, этот народный стиль пения гимнов был основан на случайных гармониях. Хотя каждый пел одну и ту же мелодию в унисон, но никто не пел абсолютно одинаковые ноты и в результате возникала гетерофония или одновременные различные версии той же самой мелодии. Аналогично этому, когда учителя пения из числа белых янки вторгались в сельские области со своими системами чтения нот ("фазола", "узорные ноты" и пр.), они встречались там с народными гимнами, исполнение которых было в гораздо большей степени связано с совместным пением мелодии, чем со следованием общепринятым гармониям. Каждый исполнял свою интересную партию и был активным участником процесса пения, ибо основная идея заключалась именно в горизонтальном движении (мелодически), нежели чем в вертикальном (гармонически). Для западно-африканского негра здесь не хватало только блюзовых нот и нужного ритма. Мы недостаточно хорошо знаем западно-африканские музыкальные традиции, но один пример их, а именно круговой танец, сохранился в Америке вплоть до наших дней почти в неизменном виде в качестве "ринг шаут". Это танец, описанный в гл. 1, один из немногих, который не нарушал протестантские запреты, направленные вообще против танцев и игры на ударных инструментах. Антрополог и историк Эрнест Борнеман называет его "прямым приспособлением африканского церемониала к христианской литургии". В своей книге "Народные песни США" Алэн Ломакс так описывает "ринг-шаут": "Мы встречали "шаутс" в Луизиане, Техасе, Джорджии и на Багайских о-вах, мы видели танцы "вуду" на Гаити, мы читали сообщения об аналогичных ритуалах негритянской жизни в других частях западного полушария. Все это вместе взятое имеет одни и те же общие черты: 1) «Песня "танцуется" всем телом - руками, ногами, животом, всем корпусом; 2) сама культовая церемония в основном представляет собой явление симбиоза песни и танца; 3) при исполнении этого танца танцоры всегда двигаются по кругу против часовой стрелки; 4) песня всегда имеет форму "от лидера к хору" с множеством повторений и большим нажимом на ритм, чем на мелодию, т. е. форму, которая побуждает и, в конечном счете, усиливает групповую активность; 5) пение непрерывно продолжается иногда в течение часа и более, оно ускоряется и постепенно приобретает все большую интенсивность, приводящую к своего рода массовому гипнозу. Этот принцип "шаут"- пения наглядно демонстрирует нам свое западно-африканское происхождение". В дополнение ко всему в 1934 г. Джон и Алэн Ломаксы записали превосходное исполнение "ринг-шаут" и "сонг-сермон" в Дженнингсе (шт. Луизиана) под названием "Run, Old Jeremia".

В "ринг-шаут" мы обнаруживаем основное сочетание качеств, которые проходят через всю музыку американских негров. Ломакс подчеркивает принципиальное значение ритма и постоянное использование системы оклика и ответа. Он мог бы еще добавить сюда и замечание насчет мелодии, ибо в ней применяется блюзовая тональность. Все эти качества встречаются в большинстве религиозной музыки негров, а также в рабочих песнях, блюзе, рэгтайме, у менестрелей и во всей истории джаза.

Явление "ринг-шаут" было замечено и описано еще в дни Гражданской войны в Штатах. Малоизвестное теперь описание "шаут" Г. Сполдингом появилось в журнале "Continental Monthly" в августе 1863 г. Там Сполдинг пишет: "Во время молитвенных собраний на плантациях обычно председательствует кто-нибудь из старших. Целые куски из библии цитируются на память, а гимны, которые составляют главную суть такого собрания, читаются вслух как в церкви. После того, как все это заканчивается, обычно следует весьма своеобразное и впечатляющее исполнение "шаут", религиозного танца негров. Три-четыре человека,

стоя на месте, хлопают в ладони, отбивают ритм своими ногами и начинают петь в унисон одну из странных "шаут"- мелодий, в то время как другие собираются в круг и присоединяются к пеним. Вскоре стоящие в круге прекращают пение, но остальные подхватывают его с нарастающей силой и пускаются в танец "Shout-step" ("шаут-степ"), весьма точно соблюдая ритм музыки. Их движения представляют собой нечто среднее между шарканьем и танцем, что для непосвященного человека столь же трудно описать, как и изобразить. В конце каждой строфы песни танцоры на короткое время останавливаются с легким притопом на последней ноте, а затем, выдвинув другую ногу вперед, приступают к следующему куплету. Часто они танцуют таким образом под одну и ту же песню 20-30 минут, пару раз изменяя свои монотонные движения - они делают небольшой проход и продолжают петь дальше. Физическое напряжение, которое действительно очень велико, поскольку танец заставляет работать каждый мускул тела, нисколько их, невидимому, не утомляет и иногда они исполняют этот "шаут-степ" целыми часами, отдыхая только в небольшие интервалы времени между разными песнями. Однако, пытаясь подражать им, я быстро устал за очень короткое время. Лучшими танцорами являются дети, их родители разрешают им танцевать и петь "шаут" в любое время, хотя у самих взрослых "шаут" всегда следует после религиозного собрания и никто кроме членов церковного прихода не имеет права к нему присоединиться. Негры никогда не позволяют себе танцевать "шаут", если по тем или иным причинам они чувствуют себя подавленно или уныло, присутствуя на своих молитвенных собраниях. "Шаут" - это яркое проявление их религиозной страсти. Некоторые мелодии их песен странны и необузданны ("варварские мадригалы"), тогда как другие приятны и выразительны и производят на вас глубокое впечатление. В их музыке есть нечто неуловимое, что невозможно описать словами, однако, многие из них легко запомнить, просто прослушав несколько раз".

Другое, хорошо известное описание молитвенного собрания негров появилось в журнале "Natoin" 30 мая 1867 г., т. е. четырем годами позже: "Это церемония, которую белое духовенство в основном не одобряет, причем к ней относится весьма сдержанно даже отдельные благоразумные негритянские старейшины. Хотя оправданием для "шаут" служит использование библейского материала, они все же считают богохульным и совершенно неуместным, когда молодые парни и их девушки проводят такой вечер просто для развлечения, не имея глубокого намерения "помолиться". Но настоящий "шаут" бывает по воскресеньям или во время "молитвенных ночей" на неделе, он проходит в молитвенном доме либо в каком-нибудь специальном помещении, где обычно собираются религиозно настроенные люди. В таких случаях туда приходит более половины населения данной плантации или деревни. Дело происходит вечером, и яркие факелы горят красным огнем перед дверью этого дома и у камина. Время от времени, даже на большом расстоянии можно слышать многоголосый крик или проповедь старейшины или "брата", который имеет на это особый талант и не находится "на заднем сидении" (фраза, смысл которой сводится к осуждению кого-либо церковными властями за плохое поведение), а в равных промежутках времени можно слышать, как старший брат читает вслух псалмы из книги гимнов, которые поются по две строки за раз и жалобные каденции которых зарождаются в ночном воздухе и наполняют вас неопишуемой меланхолией. Но, когда официальная часть собрания закончена, скамьи отставляются к стене и молодые и старые, мужчины и женщины (женщины обычно в платочках, повязанных на головы, и в коротких юбках, парни одеты в брюки и оборванные рубашки, а молодые девушки просто босиком), все они становятся посреди комнаты и, запевая "сперичил", начинают двигаться и мало-помалу, один за другим образуют круг. Ноги почти не отрываются от пола и развитие танца идет главным образом за счет резких, толчкообразных движений тела, которые возбуждают каждого из участников, так что о них градом катится пот. Некоторые танцуют молча, иногда выкрикивая отдельные строчки спиричуэлс, но затем песня исполняется уже всеми танцорами. Довольно часто группа, образованная из нескольких лучших певцов и уставших танцоров, стоит в стороне от круга и подбадривает остальных, исполняя основу песни и хлопая руками. Песня и танец равным образом исключительно энергичны и иногда, когда "шаут" продолжается далеко за полночь, резкие крики и монотонный стук ног не дают уснуть людям в округе на расстоянии полумили от этого молитвенного дома".

Здесь мы впервые встречаем упоминание о спиричуэлс, но хотя репортер и рассматривает эту музыку как "сперичил", она бесконечно далека от музыки того типа, которую Джон Чарльз Томас, например, исполняет теперь на концертной сцене. Огромное различие между этим "ринг-шаут" (с потными танцорами, шаркающими в круге ногами и, то и дело, начинающими петь отдельные строчки песни) и концертным спиричуэл показывает нам широкий диапазон религиозной музыки американских негров. Как же могло слияние европейской и африканской музыки произвести на свет две столь различных формы? Одна - это танец, а другая — песня "ринг-шаут" в отличие от спиричуэл имеет энергичный, подталкивающий ритм, но ему недостает постоянно поддерживаемой мелодии, а также и гармонии.

Одно общее направление кажется нам достаточно ясным. Если мы начнем с такого, более-менее африканского примера, как "ринг-шаут", то увидим, что как только роль ритма сокращается, мелодия удлиняется и развивается гармония. Этот процесс исключительно усложняется за счет западно-африканского традиционного стремления к импровизации, что усиливается свободным характером самого народного гимна - ни одна мелодия не является неприкосновенной, она всегда может быть как-то изменена с помощью спонтанного мелодического приукрашивания. Таким образом, хотя многие спиричуэлс были записаны на ноты, а "ринг-шаутс", как правило, никогда не записывались, четкая мелодия первых может ежеминутно возникать из "ринг-шаут". Эволюция происходила очень плавно, с разной скоростью в разных областях смешивания, во многом завися от каждого индивидуального исполнителя.

Взять, например, эволюцию мелодии. Песни типа "сонг-сермон" ("Song-sermon"), исполнявшиеся обычно во время "Camp Meetings", являются лишь первые небольшим шагом от "ринг-шаутс". Пылкая речь проповедника создавала оклик, а выкрики конгрегации служили ему ответом. Проповедник в своем выступлении мог использовать "зунинг"- стиль (по типу полевых или уличных криков) и "грэйви"- стиль (типа ворчания в рабочих песнях) или же их комбинацию одновременно. Это уже был не танец, а именно процесс пения во время проведения проповеди. Мелодия приобретала дополнительное значение, ибо она несла в себе слова, какое-то непосредственное сообщение. В этом переходе текущий ритм и блюзовая тональность могли оставаться без изменений, но мелодия уже начинала выкристаллизовываться. Проповедник импровизировал мелодию внутри определенных традиционных границ, но теперь она заключала в себе новый смысл, к которому прислушивался весь приход. Правда, люди могли при этом и танцевать, хотя это уже не являлось общепринятым.

Вскоре проповедник нашел определенные мелодические фразы, которые ему понравились, и он стал их повторять (точная аналогия с джазменом, играющим одну и ту же мелодию много раз и остановившимся на избранных музыкальных фразах). Таким образом, "сонг-сермон" были уже на пути к установившейся и, вероятно, более продолжительной мелодии. Увеличившаяся длительность мелодии неизбежно вела к совпадающей с ней и свойственной ей гармонии, к тому же общий процесс был значительно ускорен мощным и всепроникающим влиянием со стороны европейской музыки, что привело к дальнейшему усложнению почти во всем, кроме ритма.

Песни типа "сонг-сермон" чрезвычайно расцвели в наши дни. Евангелистские религиозные общины (белые последователи по примеру негров) исполняют их регулярно. Их можно слышать во время церковной службы различных священных сект в любом американском городе достаточных размеров, а в больших городах их можно услышать даже по радио. Записи "сонг-сермон" успешно продаются на цветном рынке сбыта с середины 20-х г. г., а в 50-е г. г. они стали расходиться лучше, чем когда-либо еще. Связь с джазом здесь самая прямая. "Многие считали, что я должен стать проповедником, когда уйду из дела, потому что я хорошо пел блюзы", говорит гитарист Ти-Боун Уокер. "Они говорили, что у меня блюзы звучат как проповедь". И объясняя, почему вибрафонист Милт Джексон имеет такое великолепное чувство ритма, Диззи Гиллеспи со всей серьезностью заметил: "Да ведь он же освященный!" Джексон рос и воспитывался (как и Гиллеспи) под сильным влиянием церкви.

Тот же самый процесс происходил и с мирскими, светскими песнями американских негров. По поводу спиричуэл и его истоков Дж. Миллер МакКим из Филадельфии в 1862 г. писал следующее: "Я спросил одного из черных, довольно интеллигентного на вид, откуда они взяли эти песни. "Мы сами сделали их", ответил он. "Но как вы могли их сделать?" Он помедлил, очевидно обдумывая ответ, и сказал: "Что ж, это просто. Я скажу вам, как это могло быть. Мой хозяин, например, вызвал меня к себе и приказал дать мне сто ударов плетью. Мои друзья видели это и очень сильно жалели меня. Когда они пришли на молитвенное собрание в ту же ночь, они пели об этом. Некоторые были очень хорошими певцами и знали что к чему, и так они сами работали над этой песней - работали, вы понимаете, до тех пор, пока она не получилась у них как надо. Они сами сложили ее. Вот и все".

Все это относится еще к "ринг-шаут" - "быть хорошим певцом и знать что к чему" означает, в частности, совершенство владения формой оклика и ответа, но теперь уже слова становятся более важными, т. к. несут какую-то информацию, а вместе с ними - и мелодия. Это рождение актуальной негритянской песни. Вышеупомянутый полковник Хиггинсон, который был озадачен "методом композиции" спиричуэлс, столкнулся с аналогичным случаем, который он описал в журнале "Atlantic Monthly" за июнь 1867 г.: "Мы ничего не знаем о методе композиции этих песен. Аллен Рэмсей говорил о шотландских песнях, что независимо от того, кто их создает, они вскоре приписываются священнику данного прихода, откуда бы они ни появились. Я всегда поражался тому, как создаются эти песни. Всегда ли они задумываются их композитором сознательно и определенно или же они формируются путем постепенных наслоений, т. е. почти бессознательно? На сей счет у меня не было никакой информации, хотя я спрашивал многих, пока, наконец, однажды, когда я переплывал в лодке из Бьюфорта на Лэдис Айленд, я с восторгом обнаружил подлинные следы происхождения таких песен. Один из гребцов, проворный молодой парень, которого я попросил высказать свое мнение по этому поводу, застенчиво признался: "Многие спиричуэлс", сказал он мне, "возникают просто от любознательности. Я сам как-то сочинил одну песню". Моя мечта сбылась, ибо я обнаружил не только песню, но и ее автора. Я стал просить его приступить к делу. "Однажды мы, ребята", сказал он, "хотели достать немного риса, но негр-надсмотрщик прогнал нас, и я сказал: "О, этот проклятый старый негр!", а другой добавил: "Моя мать всегда говорила мне, что ничего нет хуже негра-надсмотрщика". Затем я стал петь эти слова, добавил к ним еще другие и так у меня получилась песня". После этого он начал петь, а остальные гребцы, послушав с минуту, присоединились к нему целым хором, как если бы это была старая, знакомая для них песня, хотя и было совершенно очевидно, что раньше они ее никогда не слышали. Я мог воочию убедиться, как легко эта новая песня пустила свои корни среди них".

Здесь мы снова сталкиваемся с созданием актуальной негритянской песни в духе все тех же традиций, показывающих тесное знакомство с системой оклика и ответа. Единственным действительно новым элементом здесь являются слова, которые импровизируются так, чтобы удовлетворить требованиям этой старой формы. В то же самое время мелодия начинает удлиняться - эта тенденция значительно усилилась за счет контакта с европейскими мелодиями.

Следующим шагом в этом слиянии, которое происходило между "ринг-шаутс" и "спиричуэлс", являются песни типа "джюбили" (песни прославления). Они веселы и ритмичны и сообщают обычно какие-либо хорошие новости. Пожалуй, наиболее широко известным примером этого типа является тема "Когда святые маршируют". Она имеет определенную и ясную мелодию, но в то же время прекрасно укладывается в форму оклика и ответа. Действительно, большинство людей предпочитает петь ее именно в такой форме, ибо при этом мелодия явно приобретает больше жизни. Однако, ее можно исполнять любым способом, и она всегда может быть легко опознана. Поскольку мелодия теперь начала устанавливаться и удлиняться, то и форма оклика-ответа должна была как-то модифицироваться. В случае отдельных спиричуэлс эта форма вообще исчезла, т. к. сама мелодия исполнялась в медленном темпе. Таким образом, переход от "джюбили" к "спиричуэлс" был очень коротким и часто определялся просто задумчивым настроением исполнителя. Для спиричуэлс характерна музыка печали и глубокого религиозного убеждения, т. е. такого настроения, которое было бы разрушено, если использовать форму оклика-ответа и ее возбуждающий ритм.

В полумимпровизационной музыке, форма которой уже установлена, чувство исполнителя всецело важно - здесь все зависит от его индивидуальной интерпретации. Это создает невероятную текучесть эволюционного процесса. Здесь мы имеем своего рода обратную связь в области культуры - мелодии "джюбили" и "спиричуэлс", например, до сих пор используются на далеком Юге как музыкальные отправные точки для создания "ринг-шаутс". Все, что может мешать ритму, снова исчезает - мелодия сводится на нет, гармония игнорируется, слова становятся почти невнятными. Все исполнение в целом возвращается назад, в направлении к западно-африканскому круговому танцу, с которым оно имеет весьма близкое сходство. С другой стороны, те же самые "джюбили" или "спиричуэлс" на концертной сцене имеют определенную и ясную мелодию и точную гармонию. В этот момент они кажутся полностью европейскими. Поиски истоков "фиксированных" мелодий неизбежно приводят нас к теории "самовоспламенения" негритянского гения. В некоторых случаях мелодии могут импровизироваться сразу, под влиянием минуты, хотя и эта импровизация происходит вдоль традиционных линий, внутри определенной формы. Ранние исследователи были поражены обилием и разнообразием мелодии, которые могут неожиданно возникать при исполнении любой песни. Пробуя их записать и признавая, что наша система нотации здесь непригодна, эти пионеры как-то ухитрились занести на бумагу несколько мелодий (вероятно, "джюбили", отдельные части "сонг-сермон" и даже отрывки из "ринг-шаут"), которые, несмотря на дополнительную аранжировку записывающего, были по праву прекрасными мелодиями и сохранили оттенок оригинального, окрашенного блюзом очарования. Именно таким путем и родились на свет спиричуэлс.

Первое определение спиричуэлс дал Р. Гордон: "Это мелодия, никогда не бывающая одинаковой дважды, содержащая не свыше двух стандартных строф, всегда также неодинаковых, за которыми следует столько других строф, сколько может припомнить исполнитель". Что ж, это довольно смутное, но, тем не менее, реалистичное определение. Перед тем, как "Фиск джюбили сингерс" в 1871 г. начали свои знаменитые гастроли, существовало, например, 2 или 3 различных мелодии на слова спиричуэлс "Swing Low, Sweet Chariot". Для концертов директор хора выбрал одну мелодию - ту, которую все мы знаем сегодня. Многие сектантские школы, основанные богатыми и культурными северянами для бедных и необразованных негров, играли главную роль в распространении спиричуэлс. В каждом таком негритянском заведении был свой хор, директор которого имел естественное сильное желание изучить все тонкости европейской музыки, чтобы применить их у себя оптом. Правда, если звучание "ринг-шаут" сделать наподобие северной версии "Скалы веков", то вся его жизненная сила будет потеряна. Но негритянские студенты, только что вышедшие с полей и плантаций, были членами различных "джюбили"-групп, так что какой-то части блюза и ритма удалось сохраниться в спиричуэлс.

Рассмотрим теперь развитие гармонии, которое проходило столь же сложным путем, как и развитие мелодии. До тех пор, пока последняя не была установлена достаточно четко, не могло быть и речи о какой-либо определенной гармонии, сопровождавшей мелодию. Первое появление регулярной гармонии в религиозной музыке негров, вероятно, произошло в исправленных нотных записях белых коллекционеров этой музыки или в лучших аранжировках различных хоровых дирижеров в южных школах. В общем случае влияние европейской музыки было непреодолимым, и гармония протестантских гимнов накладывалась абсолютно на все. Живя на плантациях шт. Джорджия в 1839 г, актриса и музыкантша Френсис А. Кэмбл писала в своем дневнике: "Мои ежедневные поездки вверх и вниз по реке познакомили меня с огромным количеством новых музыкальных исполнений наших лодочников, которые неизменно во время гребли сопровождали удары весел звуками своих голосов. Мне казалось, что я различаю какую-то знакомую популярную мелодию почти во всех их песнях, но я была в совершенном затруднении, пытаюсь определить хоть какую-либо основу всего того, что я слышала позже, и что показалось мне исключительно диким и необъяснимым. Манера, в которой хор врвался со своим припевом между каждой фразой мелодии, исполняемой отдельным голосом, была очень любопытной и эффектной, особенно на фоне ритма уключин. Высокие голоса, поющие все в унисон, восхитительный темп и четкий акцент, с которыми шла переключка хора. с солистов, постоянно заставляли меня желать, чтобы какой-нибудь великий композитор

услышал эти неотразимые, полудикарские исполнения". Это указание на "темп и четкий акцент" (вероятно, ритм) и упоминание "переключки" делают для нас очевидным, что Кэмбл слышала музыку негров именно в форме оклика и ответа. Заметьте, однако, что рабы пели "все в унисон". Другими словами, там не было никакой гармонии - каждый пел свой собственный вариант мелодии в манере народного гимна. Тем не менее, Кэмбл нашла эту музыку восхитительной, хотя она и была "исключительно дикой и необъяснимой". Почему? Потому что каждый отдельный голос пел свой вариант мелодии (с "блюзовыми нотами" и всем прочим) в прекрасном темпе, с прекрасным чувством ритма. Результатом была свободная, но ритмически сложная гетерофония, т. е. комбинация голосов, проводящих различные мелодические линии в одно и то же время. Добавьте к этому экзотическую окраску криков, и у вас получится неумышленная, но случайная гармония, которая с успехом могла очаровать (или возмутить) человека, воспитанного в обычных европейских нормах.

Это пение в унисон считалось "настоящим стилем песен плантаций" среди группы "Virginia Minstrels", образованной в 1843 г. (Первая 4-х частная гармонизация песен менестрелей появилась только в 1848 г.). Унисонное исполнение религиозной музыки было подробно описано в книге "Песни рабов в США" (1867 г.), редакторы которой находили эту манеру пения удивительной, но, тем не менее, глубоко захватывающей: "Здесь нет исполнения отдельных партий, как мы это понимаем, и даже два голоса поют свои собственные варианты. Ведущий начинает петь слова каждой строки, часто импровизируя, а остальные, которые создают ему, как говорится, "основу", подхватывают припев и даже присоединяются к его соло, если слова им знакомы. Когда вступает "основа", лидер обычно останавливается, так что об остальных его словах можно только догадываться или же они исполняются другим певцом. Сам хор иногда следует своей собственной прихоти, вступая и заканчивая где ему угодно, переходя на октаву выше или ниже (если мелодия им кажется слишком низкой или слишком высокой, соответственно) и, попадая на другие ноты этого же аккорда, - как бы специально для того, чтобы произвести впечатление изумительной сложности и разнообразия, тем не менее, всегда оставаясь в пределах абсолютно точного размера и никогда не допуская диссонансов. Нередко певцы издают такие звуки, которые не могут быть правильно представлены или воспроизведены - скольжения от одной ноты к другой, изгибы и модуляции в неясно выраженных тонах. Не считая очевидного использования ритма, этот вид пения немногим отличается от народного стиля пения псалмов. "Впечатление изумительной сложности и разнообразия" наряду с соблюдением "абсолютно точного размера" (т. е. с чувством ритма) частично происходит при унисонном пении формы оклика и ответа. Ссылки на "скольжения, изгибы и модуляции" есть ничто иное, как указание на блюзовую тональность, которой было наполнено все исполнение в целом. В этой манере спиричуэлс исполняются и по сей день. В 1951 г. во время своей поездки в Блафтон в штате Южная Каролина (это небольшой поселок в 30 милях к северу от Саванны) Артур Альберте и я записали более дюжины религиозных песен именно в этом стиле. Сами певцы отлично знали, что они поют в "старом" стиле, и даже гордились этим. Данный стиль пения пережил некоторое "возрождение" в начале 30-х г. г., когда проводились разные конкурсы и соревнования, но сразу же после этого он стал постепенно отмирать. В Блафтонской группе, состоящей из восьми певцов и возглавляемой преподобным Л. Е. Грэхемом, каждый исполнитель поочередно является лидером песни. "Мы поем не так, как написано - каждый из нас просто поет мелодию", говорили они. Это означало, что каждый певец имеет возможность сделать "оклик", тогда как остальная часть группы создает ему "ответ". Между прочим, наиболее захватывающие песни вел фермер по имени Джордж Буш, который только что присоединился к этой группе, и горячие импровизации которого даже смущали некоторых других певцов. Все они отрицали какую-либо связь своих песен с мелодиями протестантской церкви и с популярными "госпел-сонгс", которые они ассоциировали с более широкими и менее стойкими в религии людьми. Например, одна из певиц, Джинева Митчелл, в разговоре со мной заметила: "Я чувствую себя удовлетворенной, ибо я освящена". В 40-х г. г. Тони Шварц также удачно записал идентичный пример стиля унисонного пения - это была религиозная мелодия в исполнении рыбаков, которые обычно ловят сельдь у Барнгэт Лайт. Эти рыбаки, завербованные со всего Восточного побережья и особенно из Флориды, использовали религиозные мотивы в качестве рабочих песен, когда

вытягивали свои сети. Оклику лидера отвечал унисонный рев всей команды, а звучание случайных гармоний было странным и чудесным. В записях, которые в 20-е г. г. и позже делал вокальный квартет, известный как "Митчелл Крисчиен сингерс", мы находим изумительную переходную ступень в эволюции гармонии. Я не знаю, можно ли верить легенде о том, что они никогда не слышали рояля, но эта группа поет "Swing Low, Sweet Chariot" так, как если бы они только что изобрели три самых простых аккорда нашей музыки. Здесь мы видим европейскую гармонию (гармонию гимна), с которой еще не сошла роса первого открытия. Переходы к финальному аккорду, то, что по выражению Ф. Кэмбл можно описать как "исключительно дикие и необъяснимые" слияния, отклонения и скольжения - все это вызывает самые восторженные восклицания со стороны современных музыкантов академического толка, которые не раз пытались (и безуспешно) записать на ноты эти исполнения.

Поиски истоков гармонии спиричуэлс (а иногда и их мелодии), такой, какой она записана, могут привести к убеждению, что и сами спиричуэлс вообще были взяты из протестантских гимнов. Однако, истина заключается в том, что только лишь гармония спиричуэлс пришла непосредственно от протестантских гимнов, да и то она сразу же была превращена с помощью "криков" во всеобщую блюзовую тональность, совершенно неизвестную в Старом Свете. Эта трансформация гармонии была не так давно объяснена с помощью теории, согласно которой негры были неспособны точно копировать протестантские гимны, что вполне может быть правдой. Переход к своеобразной блюзовой тональности, которая в зависимости от настроения исполнителя может одновременно передавать и печаль и радость, придал музыке спиричуэлс одно из ее самых привлекательных и необычных качеств.

Использование гармонии (аналогично мелодии и ритму) в негритянской религиозной музыке бесконечно варьировалось в зависимости от времени, места и исполнителя. Спиричуэлс, как мы знаем их по концертной сцене, имеют много европейских и очень мало африканских качеств по сравнению со всей остальной музыкой американских негров. В то же время на негритянских религиозных службах по всей стране до сих пор импровизируются мелодии несравненной красоты. Причем их можно записать на пластинку, но не на ноты - особенно так, как они поются. "Несмотря на безразличие и даже возмущение со стороны многих образованных негров среднего класса", пишет Стерлинг Браун из Говардского университета, "спиричуэлс до сих пор исполняются, распространяются, изменяются и создаются неграми из народа". И Алэн Ломакс добавляет: "Для тех, кто слышал негритянские спиричуэлс, не может быть ни малейшего сомнения в том, что народное искусство Америки достигло в них своего наивысшего выражения. Мы утверждаем, что эти песни являются самым значительным достижением музыкальной Америки, созданиями, достойными занять свое место в одном ряду с выдающимися образцами мировой музыкальной культуры".

Религиозная музыка негров продолжает служить источником вдохновения для всей джазовой традиции в целом.

Глава 13. РЭГТАЙМ.

Расцвет рэгтайма занимает около 20 лет - с 1896 по 1917 г. г. В отличие от спиричуэлс и блюза настроение, создаваемое рэгтаймом, почти всегда бодрое и веселое. Этим и можно объяснить его внезапную популярность в конце продолжительной депрессии 90-х г. г. прошлого века. Широкая публика впервые услышала рэгтайм в самом конце этого десятилетия во время выступлений на всемирной выставке, которые проходили целыми сериями в Чикаго, Омахе, Буффало и Сент-Луисе, где странствующие пианисты с Юга и Среднего Запада находили себе временную работу. К 1900 г. «Тин Пэн Эллей» ("Tin Pan

Alley” - корпорация нотных издательств) взяло бизнес популярной музыки в свои руки, и рэгтайм стал повальной модой от побережья до побережья (наряду с танцем под названием "кэкуок"), потом захватил Париж и Лондон и обошел практически весь земной шар. При этом характер музыки рэгтайма был неизбежно смягчен в сравнении с оригиналом, но ее существенная ритмическая природа не могла быть скрыта. Рэгтайм стал неотъемлемой частью американской музыкальной сцены, а в широких кругах он постоянно ассоциировался с характерным звучанием механического фортепиано (клавира). Вплоть до сего дня, когда радио, кино или телевидение желают создать соответствующее настроение для какой-нибудь сцены из того времени, они всегда обращаются к рэгтайму. Рэгтайм представляет собой более глубокое и более полное слияние западно-африканских и европейских музыкальных элементов (с большим заимствованием от европейских), чем все другое в американской музыке, что было до него. Не случайно рэгтайм возник на Среднем Западе, а не в Новом Орлеане, и не случайно среди его композиторов и исполнителей помимо негров были также и первосортные белые. Величайший из этих композиторов, Скотт Джоуплин, которому довелось быть негром, долго и много изучал классическую музыку, как того требовала сама форма рэгтайма. Вскоре после этого «Тин Пэн Эллей» решило опубликовать печатные ноты некоторых его рэгтаймов в упрощенном виде.

Рэгтайм - это в основном записанная на ноты фортепьянная музыка, следующая общей европейской традиции сочиненных композиций. Вообще говоря, каждый, кто умеет читать ноты, может играть рэгтайм. Однако, лучшие композиции рэгтайма очень сложны и трудны для исполнения, т. к. требуют от музыканта типично джазового чувства ритма. С другой стороны, рэгтайм являлся настолько сбалансированным слиянием африканских и европейских традиций, что его конец был уже предreshен, когда его стали с легкостью применять как стиль ко всей музыке, которая попадалась под руку (в принципе вы можете сыграть в рэгтаймовом стиле любую мелодию). Именно в этом смысле рэгтайм был ограничен и поэтому он постепенно отошел от "главного течения" джаза.

Будучи фортепьянной музыкой, рэгтайм потерял ту выразительность, которую можно было встретить в полевых криках и рабочих песнях. Он был заключен в тесные рамки темперированного строя. Конечно, это было большим прогрессом, если говорить о форме и структуре. Вначале рэгтайм строился по принципу формы псевдо-рондо. Он имел структуру, которая более-менее напоминала собой рондо-сонатную форму менуэта и скерцо (эта структура также встречается и в марше, более подходящем источнике для рэгтайма). Как бы там ни было, эта форма являлась крупным заимствованием из европейской музыки. Например, "Maple Leaf Rag" Скотта Джоуплина состоит из 4-х различных мелодий или напевов, каждая часть продолжительностью 16 тактов. Если мы обозначим их буквами, то они расположатся в следующем порядке - ААВВССДД. (В классическом рондо, имеющем наиболее простую форму как АВАСА, первая мелодия регулярно появляется перед каждой новой частью.) Третий мотив СС или трио (название взято также из марша) в рэгтайме обычно представляет собой главную тему, часто повторяемую. Благодаря этой европейской форме появилось различие между композитором и исполнителем. Джоуплин, например, сочинял свои лучшие рэгтаймы как композитор, но другие могли исполнить их более эффектно, чем он. Тем не менее, рэгтайм был решительно новым явлением в музыке. Благодаря своему характерному ритму он мог быть тотчас опознан где угодно во всем мире. Хотя в книге "Все они играли рэгтайм" Блеш и Дженис указывают, что мелодии рэгтайма часто выходили из народных песен, эти мелодии здесь являются менее очевидными, чем сам ритм. У. К. Хэнди, поборник блюза, определял рэгтайм как "ритм без значительной мелодии" - определение, которое вполне соответствовало огромному количеству более поздних рэгтаймов коммерческого типа. Но в отличие от европейской музыки рэгтайм синкопировался с самого начала и до конца. Синкопирование (т. е. акцентирование на обычно слабой доли такта) используется в классической музыке для того, чтобы передать чувство беспокойства и возмущения. Однако, оно должно применяться с уверенностью, ибо довольно скоро устанавливается некий новый, не синкопированный бит, поскольку первоначальный бит тут же стирается в памяти. Рэгтайм разрешил эту проблему по-своему (лучшим или худшим способом), сохранив исполнение

синкопированного и не синкопированного битов в одно и то же время. В своей простейшей форме ритм рэгтайма состоит из постоянного бита левой руки и синкопированного бита правой. Таким образом, левая рука играет устойчивый 2/4 размер наподобие марша, откуда он по всей вероятности и был заимствован. Правая рука исполняет 8 битов в одном и том же интервале, но акцентирует каждый 3-й бит - этот эффект вполне мог быть взят от менестрельного банджо. Это так называемый "вторичный рэг", звучит он, например, как начало "Рэгтайма 12-й улицы" или как тема "Я не могу тебе дать ничего, кроме любви" в более медленном темпе.

Эрнест Борнеман описывает это явление как "расщепление такта метрически, нежели чем тонически" и добавляет, что оно "безошибочно африканское по своему происхождению и подходу". Эта ритмическая комбинация, перемежающаяся и несовпадающая по фазе, наводит на мысль о компоненте регулярного "вуду"-ритма. Такое непрерывное синкопирование, которое легко отметить в нотной записи, есть просто основание рэгтайма. Поверх этого хороший пианист импровизирует бесконечное множество ритмических наложений и остановок-пауз, необычных акцентов и других между-битовых эффектов. Другими словами, лучший рэгтайм включает в себя горизонтальный ритмический поток всего лучшего, что есть в музыке американских негров. При этом он также сохраняет свою европейскую форму. Результатом этого необыкновенного слияния является превосходная фортепьянная музыка, которая может быть хорошо исполнена только немногими, высокоталантливыми пианистами-виртуозами. Они и были первоисточником моды на рэгтайм. Поскольку рэгтайм был во многом заимствован из европейской музыки, то он мог быть, в известной степени, смягчен и записан на ноты, которые затем продавались повсюду. В форме печатных нот рэгтаймом торговали в разнос и в розницу в любой музыкальной лавке. В результате этого неизбежно возникла музыкальная монотонность рэгтайма, которую мы обычно связываем с механическим клавиром. Многие копаний, выпускавшие "плэйер роллс" (т. е. цилиндры с записью для механического клавира), использовали приспособление, которое могло превратить в рэгтайм любую мелодию (одна такая фирма работала вплоть до 1956 года).

Выпуск подобных поделок, естественно, обезличивал рэгтайм, но на нем можно было сделать хорошие деньги в течение, по меньшей мере, целых двадцати лет. В период царствования рэгтайма формальные европейские элементы, пожалуй, слегка уменьшились в процентном отношении, в то время как возросла роль африканских элементов. Действительно, с одной стороны, форма псевдо-рондо сводилась всего к 2-3 мотивам вместо обычных 4-х, а иногда фактически исполнялся всего лишь один. С другой стороны, и гармония и ритм рэгтайма развивались в направлении, противоположном общепринятым европейским образцам. Пианисты всячески стремились исполнять нечто похожее на блюзовую тональность, но поскольку из всех инструментов фортепиано наименее эффективно в создании блюзового чувства (т. к. тон извлекается ударом), то "блюзовые" тона на фортепиано обычно достигались путем смешивания одного тона с другим - например, исполнением мажорной и минорной терции (ми и ми-бемоль в тональности до-мажор) либо последовательно, либо одновременно. Подобный прием Джордж Гершвин то и дело использует в своей "Rhapsody In Blue". Образующийся в результате диссонанс (хотя и незначительный) был вопиющим нарушением старой классической гармонии. И он стал отличительным признаком рэгтайма. Мало-помалу рэгтайм превратился в более плавную музыку.

Попытка проследить развитие ритмической сложности рэгтайма встречает большие трудности, ибо здесь снова многое зависит исключительно от исполнителя. Если мы воспользуемся указаниями с печатных нот нашего времени и попытаемся по ним представить рэгтайм, то в результате получится полная неразбериха, ибо многие ритмические приемы, всегда подробно указываемые в нотах, изданных в ранние годы рэгтайма, были постепенно изъяты. Дело в том, что средний покупатель музыки тех лет вряд ли мог их сыграть, и такое положение дел вскоре было исправлено путем значительного упрощения печатных нот, так что всякое сходство с оригинальным рэгтаймом стало теперь чисто случайным. Тем не менее, мы имеем некоторые "пиано роллс", наигранные, вероятно, самыми первыми пионерами рэгтайма, а также отдельные свидетельства очевидцев, которые слышали этих пионеров лично.

Развитие этой ритмической сложности стало ассоциироваться (по праву или нет) с определенными географическими областями Соединенных Штатов. В действительности же нет никаких причин считать, что тот же самый эволюционный процесс не мог иметь места, скажем, на всем Восточном побережье в целом, где он мог проходить с меньшей или, точнее, с менее очевидной скоростью. Во всяком случае, исходный, "родительский" миль рэгтайма был назван "Седалия", т. к. этот город в шт. Миссури был первым свидетелем растущей славы Скотта Джоплина. Джоплин указывал, что его "рэги" должны исполняться медленно, в маршевом темпе, и его "пиано роллс", которые еще сохранились (если только они подлинные), доказывают, что он делал то, о чем говорил. Впечатление от них получается как от простого "вторичного рэгтайма" - тяжелое, сильное синкопирование с неопределенным ритмическим потоком. Тем не менее, общая структура и мелодические линии превосходны - факт, благодаря которому прославились эти композиции, когда их играли более одаренные исполнители-пианисты.

Следующая ступень в этом географическом процессе связана с Сент-Луисом - городом, который также часто считают местом рождения рэгтайма. Пионеры рэгтайма (белые и черные) такие, как Том Тюрпин, Луис Шовен и позже Артур Мэтьюз начали там играть "рэги" Джоплина и свои собственные композиции с новым огнем и жизнью. Их исполнение наэлектризовывало, различие было очевидным. Вероятно, одно из новых, не слишком технических изменений можно описать как постепенное исчезновение тяжелого маршевого "ту-бита" левой руки. Вместо этого левая рука в том же самом временном интервале стремилась играть 4 бита, равным образом акцентированные (больше не было такого "ум-па, ум-па"). А в дополнение к более сложной акцентировке правой руки, это помогло создать и более плавный, текучий ритм. В конечном счете, музыка просто мала более заразной и танцевальной. Четко выраженную иллюстрацию этого изменения можно наблюдать в последнем квадрате записи темы "Grace And Beauty" пианиста Ральфа Саттона, где он отходит от партитуры в бурном финале, импровизируя в джазовом стиле.

Третья ступень на пути к развитию более сложного ритма связана с Новым Орлеаном и умело иллюстрируется в работах Джелли Ролл Мортон. Мортон, который в значительной степени находился под влиянием Тони Джексона, и другие видные новоорлеанские пианисты того времени часто слышали раскатистые ритмы популярных маршевых бэндов, и они начали вносить эти ритмы в свои импровизации на фортепиано. В левую руку, например, Мортон добавил так называемый "качающийся бас" (т. е. басовая линия с мелодическими фигурами), а также контрапунктическую мелодию. В правую руку он внес дополнительные между-битовые акценты. Хотя темп стал более медленным, музыка приобрела новый, усиленный свинг и плавность ритмического потока. Отличие этого стиля замечательно демонстрируется в двух его версиях "Maple Leaf Rag".

Четвертая и последняя ступень лучше всего представлена музыкой, игравшейся в Нью-Йорке в конце 10-х и начале 20-х г. г. Это был большой шаг рэгтайма вперед, включающий новое и более глубокое слияние европейской гармонии и африканских ритмов. Ближайшие предки этого мила долгое время были скрыты под такими ярлыками, как "хаус-парти", "рэнт-парти", "парлор-сошиэл" и просто стиль "Гарлем" или же "страйд пиано". Здесь рэгтайм достиг своей вершины как гармоничное слияние композиции и исполнения в единое целое в работах Лаки Робертса, Джеймса П. Джонсона, Уилли Смита, Фэтса Уоллера и многих других с менее известными именами. Музыка рэгтайма простиралась от ритмов "ривайвл-митинг" ("Carolina Shout" Джонсона) до напоминающего Дебюсси импрессионизма ("Morning Air" Смита), ибо, ассимилируя различные европейские элементы, эти музыканты всегда продолжали играть с исключительно сильным ритмом.

Тем временем, успех рэгтайма и его различных, слегка разжиженных форм - был ошеломляющим. Рэгтайм стал главным козырем в выступлениях поздних менестрелей, все номера в водевилях, кабаре и кафе сопровождалась музыкой рэгтайма. Он стал воплощением синкопированного образа жизни, даже легкая классическая музыка перекладывалась на рэгтайм. Вовремя своих европейских гастролей, начавшихся в 1900 г. Джон Филип Суза демонстрировал номера "кэуока" в рэгтаймовом стиле под аккомпанемент таких

мелодий, как "Georgia Camp Meeting", "Смоки моукс" и "Ханки Дори". Все это было, конечно, весьма далеко от подлинного рэгтайма и, тем не менее, некоторые старые записи свидетельствуют в поддержку легенды, что Суза предпочитал "джазовых" ударников. "Кукольный кэкуок" Дебюсси и "Рэгтайм для 11 инструментов" Стравинского указывают на тот глубокий отпечаток, который рэгтайм наложил на музыку в Европе еще до того, как Мийо и другие европейские композиторы в 20-х г. г. начали интересоваться джазом.

В конечном счете, рэгтайм не выдержал своего собственного веса. Постепенно его развитие остановилось, вероятно, из-за сложности самой музыки и трудности ее исполнения. Простые музыканты не могли играть настоящий рэгтайм, а издатели теряли деньги, выпуская печатные ноты, не находящие широкого сбыта. Правда, некоторые храбрые издатели (например, Джон Старк, очень любивший музыку рэгтайма) не сложили оружие, но их было немного. Скотт Джоуплин поставил перед собой огромную задачу, решив написать рэгтайм-оперу, которую он назвал "Тримониша", однако, она была исполнена только один раз (1915 г.). Аналогично ему, Джеймс П. Джонсон также сочинял хоровые композиции, концерты и симфонии в стиле рэгтайм. Внутренним побуждением композиторов рэгтайма (как и большинства джазменов) во всех этих случаях было желание достичь музыкальной респектабельности, что означало лишь одно - принятие европейских концепций. Но время для этого еще не настало.

В начале 50-х г. г. Джеймс П. Джонсон, уже старый и больной человек, часто выражал удивление, что же случилось с его любимым рэгтаймом. На короткий момент казалось, что большие композиции, над которыми он всю жизнь упорно работал, будут вот-вот исполнены и приняты широкой публикой наряду с освященной временем классикой Моцарта и Бетховена. Концерты Джонсона были столь же сложны, как и Моцарта, играть же их в определенном смысле было, пожалуй, раза в два трудней. Джонсона предало его афро-американское происхождение, ибо средний классический музыкант не обладает тем чувством ритма, которое необходимо для исполнения таких пьес. Лишь целый оркестр, составленный из Робертсов, Смитов, Уоллеров и Джонсонов, мог бы сделать это. Джеймс П. Джонсон умер в 1955 г., так и не услышав своих работ с концертной сцены.

Однако, менее сложная часть рэгтайма нашла себе подходящее место:

она вошла в оркестровый джаз. Этот переход от рояля к джаз-бэнду был еще раз выразительно продемонстрирован талантливым Джелли Ролл Мертоном и его группой "Red Hot Peppers". Эта тенденция уже носилась в воздухе и быстро превращалась в реальность, но Мортон придал ей блестящую форму и содержание. Фактически он просто оркестровал свои же собственные фортепьянные композиции рэгтайма для джаз-бэнда из 7-ми человек. Может быть, именно оркестровыми качествами его фортепьянного миля, сформировавшегося благодаря знакомству с музыкой маршевых бэндов, можно объяснить его яркий успех в новом оркестровом обличии. Сравните, например, сольный и оркестровый варианты его "Канзас Сити стомпс" и вы получите поразительное доказательство. В своих записях с группой "Red Hot Peppers", сделанных в середине 20-х г. г., Мортон постарался убрать все случайное. Например, в таких темах, как "Doctor Jazz", "Black Bottom Stomp" и "The Chant", он тщательно выписывал ансамблевые партии кларнета и корнета - это было неслыханным вмешательством в новоорлеанские традиции импровизации. Однако, он оставлял достаточно места для своих фортепьянных соло. Полностью подчиненные сильной личности Мортон, эти записи представляют собой образец редкой сплоченности. Сегодня они звучат слишком аранжированно - они начинаются и заканчиваются как по нажатию кнопки, но они имеют также яркий собственный пульс, и слушателю остается только удивляться, что могло бы случиться, если бы "бэнду" и его музыкантам была предоставлена большая свобода. Рэгтайм стал выходить из моды примерно с 1917 г., когда началось пришествие блюза. Это подтверждается перечнем рэгтаймовых тем и количеством нотных публикаций, появлявшихся в те годы. Правда, многие элементы рэгтайма продолжали исполняться под новым названием "джаза", и он исполняется вплоть до сего дня как значительная часть музыкального репертуара, связанного со стилем диксиленд. Помимо подлинных фортепьянных "рэгов", как например,

"Maple Leaf" или "Excentric", которые стандартны в диксилендовом репертуаре, следует отметить стиль диксиленд за его постоянное стремление к возрождению таких мелодий с рэгтаймовым оттенком, как "Sensation", "Original Dixieland One-Step", "Muskrat Ramble" и многих других. За исключением отдельных известных блюзов, диксиленд по существу есть ничто иное, как оркестровый рэгтайм, формально упрощенный и ритмически усложненный.

К 20-м г. г. блюз стал уже популярным, фонограф сделал доступной любую оркестровую музыку, а радио сделало саму музыку дешевой и всеобщей. Фортепьянный рэгтайм перешел в популярную, но не слишком вдохновенную область творчества - он попал в руки таких исполнителей-пианистов, как Руб Блум, Омэн и Арден, Зэз Конфри (помните его "Котенок на клавишах"?) и т. п. Позже большие свинговые бэнды 30-х г. г. - Чика Уэбба, Томми Дорси, Бэнни Гудмена и Эрла Хайнса - не раз записывали мелодии рэгтайма (например, "Maple Leaf Rag" и "Down Home Rag"), которые были, однако, переаранжированы и почти неузнаваемы после первого же квадрата. В течение 40-х г. г. только возрождение рэгтаймового материала на Западном побережье страны помогло записать много старых мелодий и сделать их доступными.

С появлением рэгтайма произошло более широкое и глубокое слияние европейских и африканских музыкальных элементов, чем когда-либо раньше. Рэгтайм принес с собой в афро-американскую музыку такое сильное влияние формальных европейских характеристик, что (хотя он на протяжении своей 20-летней популярности вбирал все больше и больше от африканской ритмической сложности) он никогда не был способен дойти до конца и объединить в себе "горько-сладкое" настроение блюза. Рэгтайм всегда оставался бодрым и веселым, пианистичным по своей концепции и преимущественно европейским. Но именно благодаря этому рэгтайм смог распространиться дальше (и глубже), чем любая предшествующая ему волна афро-американской музыки, неся с собой элементарное, но основное введение к новым ритмам.

Часть 4. Джазовый век - процесс распространения.

Глава 14. ДЖАЗОВЫЙ ВЕК НАЧИНАЕТСЯ (1917 г.)

"Это было время мальчишеской стрижки и ультракоротких юбок, время сбежавших сыновей и уведенных дочерей, поветрие измен и разводов. Эпоха нашла своего Оффенбаха. Его имя - джаз!", писал в своем романе "Джаз" Ганс Яновиц, один из авторов программного экспрессионистского фильма "Кабинет доктора Калигари" (1920 г.). И когда писатель Ф. Скотт Фитцджералд назвал 20-е г. г. "Джазовым веком", то в данном случае его не интересовала именно музыка. С помощью этого названия он пытался лишь охарактеризовать состояние умов. ("Появилось новое поколение, которое, едва повзрослев, нашло всех богов мертвыми, всякую веру в человека поколебленной", писал он в своей книге "По ту сторону рая".) Но здесь имелась в виду также и музыкальная сторона вопроса, т. к. в 20-х г. г. джаз развился от редкостной, "полудикарской" музыки, рассчитанной на успех у публики в отдельных водевильных номерах, до таких музыкальных форм, которые стали приемлемы в любой семье. Он быстро распространялся (на этот раз под своим собственным именем) и утверждал себя одним своим проникновением и количеством (отвлекаясь от вопросов эстетического порядка) как самая мощная сила в нашей цивилизации. Во время и после "Джазового века" эта музыка могла критиковаться и часто критика была недоброжелательной, но игнорировать джаз означало потерять контакт с существенными элементами американской культурной жизни. Что же представлял собой этот процесс распространения и проникновения?

В 20-е г. г. очень быстро увеличилось число каналов, по которым джаз, называемое джазом, близкое к джазу и то, что называлось джазом, не будучи им на самом деле, могли достичь широкой публики. В быт вошли фонограф, радио и говорящее кино. Мировая война, "сухой" закон и бум перед депрессией еще больше оттенили, оформили и ускорили этот процесс. Джаз распространялся в различных направлениях, в различных плоскостях и с различной скоростью. Ни один человек, даже среди самих музыкантов, не слышал, да и не мог слышать его всего. Здесь все зависело от того, кто вы, где вы были и когда слушали. Происходила музыкальная революция невероятного значения и небывалой сложности на основе культурного взаимообмена.

В то же время, весь этот процесс еще больше усложнялся за счет таких решающих факторов, как продолжительная и непрерывная миграция негров из деревни в город и с Юга на Север в поисках работы и лучших условий существования, бешеное распространение и распродажа джазовых грампластинок, а также культурный разрыв между исполнением негров и белых музыкантов, с одной стороны, и между отношением негритянской и белой публики к джазу, с другой. И, однако, из всего этого выделились четыре ясно различимых вершины джазовой интенсивности, связанные с городами Новый Орлеан, Чикаго, Нью-Йорк и Канзас Сити, т. е. с местами, где авангард джаза существовал до и после 20-х г. г.

Имели и имеют место множество нелепых недоразумений. Лэнгстон Хьюз описывает, например, один из таких случаев, который произошел в 20-е годы. "Однажды, когда м-р Ван Вехтен сопровождал принца Уэльского в его поездке на корабле "Кунардер", перед отплытием был устроен прием, на котором, после выпитого шампанского, Нора Холт, прелестная негритянка из Невады, спела весьма фривольную песенку "Мой милый качает меня". Когда она закончила, одна хорошо известная матрона из Нью-Йорка воскликнула в экстазе, со слезами на глазах! "О, моя милая, как прекрасно вы поете негритянские спиричуэлс!" Сегодня немногим больше людей знают разницу между спиричуэлс и блюзом.

Широкие слои публики впервые услышали о джазе в 1917 г. - пожалуй, этот год можно считать точной датой начала "Джазового века". (Слово "джас" - позднее "джаз" - возникло впервые в Чикаго в середине 10-х г. г. и употреблялось тогда в непристойном смысле.) Вечеров 26 января 1917 года "Original Dixieland Jass Band" дебютировал в Нью-Йорке в кабаре Рейзенвебера на Колумбус Серкл. Этот оркестр состоял из пяти белых пионеров джаза, только что оторвавшихся от негритянской музыки Нового Орлеана, игравших джаз на слух и настолько "горячо", как только они умели. (По словам тромбониста Престона Джексона, бэнд имитировал музыку Джо Оливера из Нового Орлеана, но годом позже в Мемфисе кларнетист Бастер Бэйли уже имитировал записи "Ориджинел Диксиленд джас бэнда".) Для слуха публики, привыкшей к рэгтайму, их музыка была столь новой и непривычной, что посетителей вначале нужно было специально приглашать потанцевать. Когда я спросил об этом ударника Тони Сбарбаро, он сказал: "У нас был хороший пресс-агент, он поместил нас на 2-м этаже - Гас Эдвардс и его ревю были на 1-м, а Эмиль Коулмен с высшим обществом - на 3-м. Мы трудились в поте лица две недели, а затем пожинали плоды - все помещение, где мы выступали, было набито до отказа".

Сообщая важные новости с такой поспешностью, что кларнет был даже назван флейтой, "Вэрайети" писала: "Одна вещь была несомненной - мелодии, которые играла джазовая группа у Рейзенвебера, давали полную волю танцующим и не ограничивали их движения". А Джимми Дюранте, который тогда только начинал свою карьеру как музыкант рэгтайма, добавляет: "Это было не только новшество - это была революция". С этого времени все кабаре уже включали в свои программы джаз-бэнды, способности которых более или менее соответствовали этому названию. Хотя другие оркестры (как белые, так и черные) выступали еще и до "Ориджинел Диксиленд джас бэнда", но этот бэнд появился в подходящем месте и в подходящее время, он первым поднялся на такую высоту, что прогремел по всей стране от побережья до побережья. Еще более важно то, что он сделал первые настоящие джазовые записи, которые были выпущены фирмой "Victor" миллионным тиражом. (Впоследствии они были переизданы в 1954 г.).

Почти сразу же после той ночи у Рейзенвебера слово "джаз" прочно вошло в разговорный словарь американцев, означая эту шумную музыкальную новинку. В том же году новоорлеанский округ Сторивилль был закрыт военно-морскими властями. Таким образом, Нью-Йорк, а затем и Чикаго и большинство других больших городов Севера открыли свои двери для этой новой музыки.

Первоначальное впечатление было вскоре ослаблено появлением множества подражателей. Действительно, этот процесс является обычным в развитии и распространении джаза. Ранние менестрельно-водевильные оркестры Уилбура Светмена. Уилла Мариона Кука и Джеймса Р. Юропа (любимца танцевальной пары Вернона и Айрин Касл) были постепенно вытеснены Винсентом Лопезом, Белом Селвином, Эрлом Фуллером (с Тэдом Льюисом) и Полом Уайтменом, которые предлагали "новую" джазовую музыку, приспособленную для танцев. Оркестр Бенсона сделал то же самое в Чикаго, Пол Спект - в Детройте, а Арт Хикмен - в Сан-Франциско. К 1922 году "Ориджинал Диксиленд джаз бэнд", подобно всем остальным "бэндам", уже играл обычные коммерческие фокстроты, т. к. они приносили им больше денег.

В то же время были люди, которые никогда не слышали ни один из этих бэндов, но которые сыграли большую роль в становлении и развитии джаза. Годом раньше один из них, например, бежал из тюрьмы и направился в Новый Орлеан. Он отлично играл на гитаре, родился в Луизиане и вырос в Техасе. Его звали Хадди Ледбеттер или Лидбелли. Проф. Джордж Хэрцог, африкановед и музыковед из университета Индианы, утверждает, что Лидбелли являлся талантливым композитором и что его "холлер"-музыка значительно отличалась от всей западной музыки (т. е. европейской и британской) - даже больше, чем блюзы. Другими словами, она звучала по-африкански. В возрасте 16-ти лет Лидбелли убежал из дому в Шривпорт и оттуда начал свои путешествия по Югу. Он входил в одну странствующую негритянскую группу, которая зарабатывала на жизнь своей музыкой - это была традиция, возникшая после гражданской войны, когда освобожденные от рабства негры столкнулись с проблемой своего обеспечения. Примерно в 1905 г. Лидбелли забрел в один из салунов Далласа и здесь лицом к лицу столкнулся со знаменитым блюзовым певцом по имени Блайнд Лимон Джефферсон. Некоторое время после этой встречи они работали вместе, и Лидбелли многое узнал от него о блюзах. (Позже, в 20-е г. г. Джефферсон сделал несколько блюзовых записей, которые продавались среди негров в качестве "расовых" серий, и на короткое время даже стал довольно зажиточным человеком и широко известным певцом перед тем, как он умер в нищете где-то в Огайо в 1930 г.). Но в 1905 году, когда распродажа печатных нот достигала миллионных тиражей, ни Блайнд Лимон, ни его ученик не могли прочесть ни одной ноты.

С другой стороны, в противоположность блюзу ново-орлеанский джаз никогда особенно не интересовал Лидбелли. Он слышал его в Техасе еще в 1910 г., но его привлекла только манера игры левой руки пианиста - тогда это еще не называлось "буги-вуги". Он мог копировать этот прием на своей гитаре. Но он даже ненавидел Новый Орлеан: "Пройдись по Рэмпарт-стрит и увидишь там что угодно. Например, мужчину без ног или женщину без носа, а вот идет человек с дыркой вместо рта. Да, на Рэмпарт стрит в Новом Орлеане можно увидеть любое чудо". Он совершенно не стремился присоединиться ко всем этим виртуозам игры на стиральных досках, кувшинах, "казу" или самодельных скрипках, игравших за гроши на улицах для белых людей. Город для него был слишком организован. Фактически музыка Лидбелли акклиматизировалась в городе быстрее, чем он сам. В этом отношении "басс бэнды" и пианисты из "веселых домов" настолько крепко стояли на ногах, что в их среде не оставалось места для старомодного гитариста. Его джиги, шотландские танцы, баллады и блюзы могли нравиться в сельской местности, где без них не обходилось ни одно общественное событие, но они не производили особого впечатления в большом городе. Поэтому он работал в одиночестве, зарабатывая себе на жизнь среди своего народа игрой и пением на всяких деревенских танцах и празднествах.

Члены "Ориджинал Диксиленд джаз бэнда" в свои очередь никогда не слышали о Лидбелли, но если бы даже и услышали, он все равно не заинтересовал бы их своей музыкой. Контакт Лидбелли с джазом по

существо был ранним и касательным, тем не менее, он и множество подобных ему гитаристов сохранили неисчерпаемый резерв музыки, к которому часто обращался джаз и близкие к нему течения. Фактически большая часть музыки Лидбелли, с ее мощными элементами рабочих песен, полевых криков и "ринг-шаут", активно способствовала тому динамичному слиянию, в котором были полностью представлены многие качества западно-африканской музыки. Джаз никогда не смог бы развиваться без этого оригинального, аутентичного влияния.

В то же время были и другие люди, которые также сыграли важную роль в истории джаза и которых мог удивить весь этот шум с "Ориджинел Диксиленд джаз бэндом". Ведь для них джаз в 1917 году был уже старой, старой историей. Уильяму Кристоферу Хэнди, например, к этому времени было почти 45 лет и он уже создал и опубликовал свои знаменитые "Memphis Blues" (1912), "St. Louis Blues" (1914), "Yellow Dog Blues" (1915 и "Bill Street Blues" (1916). Он был, собственно говоря, коллекционером от музыки с глубокой способностью проникновения в красоту джазовых мелодий. Фирма "Колумбия" пригласила его в Нью-Йорк, чтобы сделать несколько записей, которые могли бы конкурировать с записями "Ориджинел Диксиленд джаз бэнда" фирмы "Виктор". Его собственный оркестр был не в состоянии проделать длинное путешествие из Мемфиса, поэтому по приезде в Нью-Йорк Хэнди был вынужден набрать новых, совершенно неизвестных ему музыкантов. Результаты записи были ужасными. Никто не мог отрицать, что "Ориджинел Диксиленд джаз бэнд" играет с большим огнем и живостью. Хэнди был композитором и музыкальным издателем, который стал известен задолго до того, как появилась легенда о молодом человеке с трубой. Он был на 5 лет старше самого Бадди Болдена и происходил из семьи методистов, которые ненавидели джаз (как и всякую другую мирскую музыку) еще тогда, когда джаз даже не имел собственного имени. В своей книге "Отец блюза" (1944 г.) Хэнди вспоминает: "Когда я слышал, как преподобный Корди Уайт пел "Подходит поезд", там-тамы, казалось, стучали в моей крови. А когда брат Тоуб Райе запевал "Расскажи мне обо всем мире, Джон" и дядя Джоб Киркмен затягивал "Жених пришел домой", мой путь окончательно определился".

Отсюда видно, что между светской и религиозной музыкой не было особых различий, за исключением слов или названий песен. Тем не менее, когда Хэнди сказал, что хочет стать музыкантом, его отец ответил, что он охотнее увидит своего сына мертвым.

В конце 80-х г. г. Хэнди услышал, как бэнд Террела в Хантсвилле (шт. Алабама) заменил металлическую трубу на струнный контрабас, в начале 90-х он уже играл на корнете с "Лард-Кэн Чарли" в Бессемере. Он слышал "амбарные" имитации Джима Тернера на скрипке и Билли Николса на "крэкер-боксе", а в 1896 г. в возрасте 23 лет он присоединился к труппе "Махара'с минстрелс". Он работал день и ночь, совершенствуясь на своем инструменте, корнете, подробно штудировав всевозможные самоучители и пособия, которые ему попадались. Это означало, что он стал "образованным" музыкантом, и в силу своих заслуг вскоре он получил должность дирижера.

В то же время Хэнди хорошо знал и высоко ценил таких гитаристов, как Лидбелли. В конце прошлого века он слышал одного из них вблизи железнодорожной станции Татвайлер (шт. Миссисипи) и никогда не мог забыть его: "Пока я спал, худой, разбитый негр около меня начал перебирать струны гитары. На нем были какие-то лохмотья, пальцы ног выглядывали из ботинок. Его лицо было отмечено печалью веков. Когда он играл, он прижимал к струнам свой ножик на манер гавайских гитаристов, которые используют для этого стальные бруски. Эффект был незабываемый. Его песня сразу же потрясла и покорила меня. "Он ушел туда, где Южная пересекает Собаку" - певец повторил это три раза, аккомпанируя себе на гитаре чудеснейшей музыкой, которую я когда-либо слышал. Звуки этой песни навсегда остались в моей памяти".

Железные дороги "Великая Южная" и "Язу Дельта" пересекались около каторжной тюрьмы Мурхэд в Алабаме, и этот коллега Лидбелли пел, вероятно, о том, что он узнал из первых рук. Случай, который превратил Хэнди в американского композитора, произошел в Кливленде (шт. Миссисипи) в 1903 г. Он

дирижировал та[^] танцевальный оркестром из 9 человек, они исполняли мелодию, ноты которой были только что получены из Нью-Йорка. Внезапно подошел один из гостей и попросил, чтобы местному трио (мандолина, гитара и бас) было разрешено сыграть несколько номеров. Хэнди вспоминает: "Музыка, которую мы исполняли, была для них довольно хорошей и имела с ними нечто общее. Они снова и снова играли мелодии, которые, казалось, вообще не имели ни начала, ни конца. Бренчанье продолжалось и вскоре достигло такой степени одуряющей монотонности, что стало походить на шум тростника или на постройку дамбы. "Тамп, тамп, тамп" отстукивали их ноги, глаза округлились, плечи раскачивались. А сквозь все это проходил один, настойчиво однообразный, агонизирующий мотив. Однако, это не надоедало, не было неприятным. Да, "однообразие", пожалуй, самое удачное слово, характеризующее их игру, но я подумал, действительно ли посетители из близлежащих мест пришли сюда ради этого. Ответ не замедлил последовать. Поток серебряных долларов полился к нелепо притоптывающим ногам, и танец стал более бурным. Доллары, четвертушки, половинки - этот ливень все рос и продолжался так долго, что я даже вытянул шею, чтобы получше все разглядеть. Там перед ребятами лежало больше денег, чем мои 9 музыкантов заработали за весь свой ангажемент на танцах. Здесь я увидел превосходство примитивной музыки. Они играли то, чего хотели от них люди. Это попадало в цель. Их музыка нуждалась в отделке, но она была полна чувства и содержала самую сущность. Люди всегда, будут платить за это деньги. Старая общепризнанная музыка была хороша на своем месте, и она не отрицала этой музыки - не стал отрицать ее и я. Какой смысл казаться слепым, если у вас хорошее зрение? И в эту ночь родился композитор - американский композитор".

В конце концов, здесь были деньги, но никто не имел достаточно таланта, не заинтересовался или не догадался записывать это до тех пор, пока не пришел Хэнди. Работа Хэнди имела большой успех и была чревата многими последствиями. Он первым доказал, что джаз может делать деньги. Точнее говоря, Хэнди показал, как что-то из этой джазовой музыки можно записать на ноты и продать - "St. Louis Blues", например. И когда эти мелодии, отдаленно похожие на джаз, принесли множество денег, сам джаз немедленно привлек к себе внимание. Рост и распространение джаза резко ускорились. И лучшие образцы волей-неволей получили признание: не-джаз или называемое джазом прокладывало путь чему-то близкому к джазу, а это последнее открывало дорогу самому джазу. Музыка получила широкую возможность продавать себя.

Многие блюзы Хэнди были опубликованы и не раз исполнялись (по правде говоря, довольно плохо) задолго до того, как широкие слои публики слышали о джазе. Многих музыкантов и некоторую часть публики эти мелодии познакомили с блюзом еще до 1917 года, когда был записан "Ориджинел Диксиленд джаз бэнд", и, конечно, задолго до появления радио и "говорящего" кино. Ранние оркестры, например, Пола Уайтмена, Арта Хикмена, Вилбура Светмена, Эрла Фуллера и другие (включая даже военные духовые оркестры), исполняли блюзы Хэнди со значительным успехом, а лейтенант Джеймс Риз Юроп, который мог бы стать по заслугам негритянским Полом Уайтменом, если б остался жив, произвел фурор в Европе мелодиями Хэнди еще во время 1-й мировой войны.

Были и другие важные люди и события, которые сплелись воедино как раз в 1917 г., когда "Ориджинел Диксиленд джаз бэнд" сделал первые джазовые записи и когда, можно сказать, начался "Джазовый век". Здесь был, например, и первоклассный негритянский бэнд - Фредди Кеппард и его "Ориджинел Креолс", который отверг предложение записаться всего несколькими месяцами раньше. Причина этого до сих пор толком не выяснена. По одной версии Кеппард не захотел, чтобы копируют его миль с пластинок, а по другой руководители записи решили, что он играет слишком "горячо и вульгарно" для успешной массовой распродажи пластинок. Обе эти версии вполне вероятны.

Джелли Ролл Мортон отмечает, что Кеппард и его "Креолы" с такой же инструментовкой, как у "Ориджинел Диксиленд джаз бэнда" (плюс скрипка) играли самый лучший джаз в Новом Орлеане в 1908 г. "Мне хотелось бы, чтобы вы послушали этих ребят, когда они разойдутся", говорил Мортон. Оркестр

Кеппарда покинул Новый Орлеан в 1912 г. и появился в Лос-Анжелесе в 1914 г. и затем играл на Кони-Айленд в Нью-Йорке в 1915 г. Как видно, их маршрут не соответствовал обычной дороге речных пароходов из Нового Орлеана в Чикаго, ставшей своеобразным клише в истории джаза. Музыканты путешествовали также па поездах, в частных автомобилях, фургонах и даже пешком по всей стране.

Другой, белый бэнд из Нового Орлеана в 1915 г. впервые выступил в чикагском "Лэмб'с кафе". Объявленный как "Том Браун'с бэнд прямо из Диксиленда", он играл в "Century Theatre" в Нью-Йорке целых 11 недель, а затем участвовал в водевиле уже как "Пятеро деревенских парней". Их "открыватель", Джо Фриско, вытащивший их из Нового Орлеана, впоследствии называл себя "создателем джазового танца". Оркестр Брауна, однако, был весьма специфичным, рассчитанным на успех у публики "бэндом", отпрыском тех самых "спазм бэндв", которые были столь популярной новинкой во всех водевилях. Мортон называет и "плохими оркестрами, которые соглашались на любую работу из того, что они могли достать, играя на улицах", но в действительности они следовали по тропе, проторенной негритянскими музыкантами - подлинными пионерами джаза.

Незадолго до 1920 г. центр джазовой интенсивности переместился из Нового Орлеана в Чикаго. Вскоре после дебюта "Ориджинел Диксиленд джаз бэнда" у Рейзенвебера молодая девушка из Мемфиса, учившаяся в университете Фиска, на время каникул устроилась работать в музыкальный магазин Джонса в Чикаго. Она должна была демонстрировать чтение с листа и играть новые мелодии. Ей платили там три доллара в неделю. Но вскоре ей улыбнулось счастье, когда трубачу "Шугар" Джонни и его ново-орлеанскому "бэнду", которые работали в Чикаго также с 1915 г., понадобился пианист. Так Лил Хардин, позже мисс Луис Армстронг, получила свою первую работу в джазе. Она описывает эту свою первую встречу с музыкантами следующим образом: "Когда я села за фортепиано, я попросила ноты - как они удивились! Потом они вежливо пояснили мне, что у них нет никаких нот и более того - никогда не было. Тогда я спросила, в какой тональности пойдет первый номер. На меня посмотрели так, как будто я говорила на иностранном языке и, наконец, лидер сказал мне: "Когда ты услышишь два удара о пол, просто начинай играть и все тут" Мне это показалось весьма странным, но я как следует уселась за фортепиано и когда услышала два этих удара, я тоже ударила по клавишам изо всей силы и так громко, что все с изумлением покосились на меня. Мне потребовалась всего одна секунда, чтобы почувствовать, что они играет и в какой тональности - и я была готова. Этот ново-орлеанский "Креол джаз бэнд" принял меня на работу, и я уже не вернулась в музыкальный магазин. Более того, я не вернулась и в университет Фиска". Луис Армстронг тогда тоже находился в середине подобного образовательного процесса, но в качестве учителя. В 1920 г., сойдя на берег с парохода "Дикси Белл" в Сен-Луи, он побывал на местных танцах в так называемом "Клубе шоферов". Об этом событии он вспоминал впоследствии в своей книге "Джаз - это музыка" (1936 г.): "Мы внимательно слушали, как играли там ребята, потому что они пользовались хорошей репутацией у себя в Сен-Луи. Конечно, нам было интересно, что получится при сравнении их с нашими ново-орлеанскими "бэндами" - такими, как бэнд Кида Ори и др. Мы были удивлены. Через минуту мы все могли сказать, что они играют так, как играли у нас дома несколько лет тому назад. Руководитель, казалось, лез вон из кожи, чтобы заставить музыкантов оторваться от нот и импровизировать, но они, видимо, не знали, как это сделать. Мне показалось, что он прочел наши мысли, т. к. всякий раз он старался посмотреть в нашу сторону и улыбнуться, поскольку он не знал, нравится ли нам все это или нет. После нескольких номеров он велел своему трубачу протрубить сигнал внимания, а когда публика успокоилась, он выступил вперед и объявил: "Сегодня вечером мы имеем честь приветствовать здесь трех знаменитых исполнителей из Нового Орлеана - города, где джазовую музыку можно услышать с первым завтраком". После этого мы (со мной были Фэйт Марейбл и Бэби Доддс) отхватили одну из самых новых "горячих" вещей, которую слышали, когда уезжали из дома - и мы заставили ее свинговать. Каждый из нас троих имел чувство свинга от природы, и ни о каких нотах не было, конечно, и речи. Казалось, мы разнесем всю эту комнату - как ни играли! Да, всем это очень понравилось. Люди громко кричали, столпившись вокруг нас, просили сыграть еще и еще, ребята из

местного "бэнда" тоже вскочили на ноги, а их руководитель подбежал и долго тряс наши руки. Это был первый крупный город, в которой я удостоился такого большого успеха после Нового Орлеана".

Джазмены Сент Луиса да и других городов вскоре тоже привыкли к новой, более "горячей" манере исполнения. Процесс ассимиляции не замедлил наступить. Как свидетельствует Фредрик Рэмси, к 1920 г. свыше 40 выдающихся джазменов в Чикаго были из Нового Орлеана. Этот переезд казался прямо-таки семейным делом. В каком-то смысле так оно и было. Но широкая публика и даже большинство белых джазменов тогда фактически ничего еще толком не знали о джазе. В Чикаго имелаась значительная конкуренция и местные музыканты, контролирующие чикагское отделение союза музыкантов, чинили всякие препятствия ново-орлеанским джазменам в получении работы.

Джазовый век, однако, уже быстро набирал ход. Пока белая публика восторгалась пением Эла Джолсона, который исполнял популярную песенку Гершвина в "Синбаде", в Атланте Бесси Смит пела в шоу под названием "Колокола свободы". 14 сентября 1920 г. состоялась первая в мире радиопередача джаза. Кид Ори, Реб Спайкс и Матт Кэри пропустили ее - они только что выехали из Нового Орлеана в Лос-Анжелес. ("В городе не было места, где можно было бы купить пластинки с записями негритянских артистов".) Настоящая, живая музыка находилась в процессе распространения по всей стране.

Глава 15. РАСЦВЕТ ДЖАЗОВОГО ВЕКА (1924 г.)

Если "Ориджинел Диксиленд джаз бэнд" сделал джаз хорошо знакомым, повседневным словом в 1917 г., то Пол Уайтмен сделал джаз полуреспектабельным в 1924 г. Другими словами, джаз стал настолько респектабельным, насколько это смогла сделать всемогущая реклама. Публика в то время слышала очень много о джазе, и ей нравилось то, что она слышала. Руди Вэлли описывал новую музыку как "символизированное синкопирование", что было довольно точным названием той легкой классики, которую играл Уайтмен с профессиональным блеском. Когда мы слушаем сейчас эту музыку на старых пластинках, то ее звучание кажется нам жидким и разбавленным. Однако, в 1924 г. эти пластинки распродавались неплохо, а эта музыка образовывала внешнюю поверхность нового, быстро растущего музыкального явления. Уайтмен родился в 1890 г. в Денвере (шт. Колорадо) и работал скрипачом на Западном побережье. У него был свой оркестр, с которым он уехал из Сан-Франциско в 1919 г. и начал выступать в Атлантик Сити. В следующем году Уайтмен появился уже в фешенебельном отеле "Pale Royal" в Нью-Йорке и одновременно его первая пластинка ("Wispering" и "Japanise Sandman" на обороте), записанная в ноябре 1920 г., стала продаваться повсюду с феноменальным успехом. Кстати, он перезаписал эти же самые мелодии в том же самом стиле в 1954 году.

Для любителей музыки тех лет звуки оркестра Уайтмена казались более полными, богатыми и плавными, чем нам теперь - и не без причины, поскольку он свел воедино огромный оркестр и играл тщательно отрепетированные аранжировки, в которых часто использовал элементы полуклассической музыки. К 1922 г. он уже контролировал 20 оркестров, игравших на Востоке страны, получал еженедельно 7500 долларов на ипподроме и таким образом имел свыше миллиона долларов в год. Весьма важное событие произошло 12 февраля 1924 г. В тот вечер Уайтмен давал джазовый концерт в Эолиен холле, твердыне классической музыки. Разумеется, до этого было много других концертов, где так или иначе звучал джаз, но на сей раз это был первый джазовый концерт во всей истории, который привлек пристальное внимание влиятельной части американской публики. Целью Уайтмена было получить одобрение "признанных авторитетов" и, надо сказать, он преуспел в этом. Как сам он пишет: "Целью моего концерта было показать этим скептикам, как далеко продвинулась вперед популярная музыка - от первых диссонансов раннего джаза и

до мелодичных форм настоящего". Среди видных гостей на концерте присутствовали Дэмош, Хейфец, Стоковский, Крайслер, Мак Кормэк и С. Рахманинов. Виктор Герберт написал для этого случая специальную сюиту.

В первую часть программы был умышленно включен старинный вариант "Ливери стэйбл блюза" со всеми криками, шумами, ржанием и прочими приемами оригинального водевильного джаза с намерением показать, какой грубой эта музыка была до Уайтмена. Это произвело большой успех: "Когда они засмеялись и весело захлопали в ладоши после "Ливери стэйбл блюза", представлявшего джаз прошлого, меня охватил панический страх. Мне показалось, что они не поняли, что это - пародия и аплодируют вещи по ее достоинству". Критик Олин Даунс сделал ту же ошибку. Он чувствовал, что "Ливери стэйбл блюз" был сделан Уайтменом гораздо лучше, чем другие, более изящные композиции, исполненные позже. Сейчас легко видеть, что он был прав. бэнд Уайтмена со множеством всяких невероятных инструментов (флюгельгорн, эвфониум, челеста, геккельфон, бассетгорн, октавина и др.) исполнил 26 номеров - были представлены композиции Элгара. Фримля и МакДауэлла, "переложенные на танцевальную музыку". Однако, сенсацией концерта был Джордж Гершвин, исполнивший свою "Рапсодию в стиле блюз". Единственным критиком, который не пришел от нее в большой восторг, был Лоренс Джилмен. Он писал: "Эта музыка лишь наполовину живая. Как банальны, слабы и условны мелодии, как пресна и сентиментальна гармония! Все это старо. Вспомните наиболее честлюбивую пьесу, "Рапсодию в стиле блюз", и поплачьте над безжизненностью ее мелодий и гармоний, такими надуманными, безвкусными и невыразительными". Однако, Джилмен восхваляет "богатую изобретательность ритмов, выпуклость и яркость оркестровых тонов". Если судить не только по европейским, но и по джазовым стандартам, Джилмен имел на то причину.

Своим концертом Уайтмен неизмеримо продвинул дело джаза вперед. Вскоре после концерта многие джаз-бэнды (как плохие, так и хорошие) могли легко найти себе работу, и эволюция внутри самой музыки значительно ускорилась. Собственная тенденция Уайтмена была направлена к восприятию элементов европейской концертной музыки и слиянию их с джазом. Результаты были поразительными, легко воспринимаемыми и выгодными. Правда, на этом концерте Уайтмен потерял 7 тыс. долларов, но зато рекламы он приобрел гораздо больше. Его агентам было довольно просто провозгласить его "Королем джаза", в то время как часть интеллигенции начала серьезно обсуждать джазовую музыку.

В 1924 г. по всей стране произошло много других важных событий, на первый взгляд друг с другом не связанных, тем не менее, решающих в истории джаза. Как мы уже видели, большие компании записи обнаружили существование огромного рынка сбыта блюзовых пластинок среди негритянского населения и начали выпускать все больше и больше блюзов на специальных пластинках так называемой "расовой" серии. Это означало, что вы можете купить эти записи лишь в лавках негритянских кварталов, но никак не там, где живут белые, если только вы не могли достать их по специальному заказу. Пианист и композитор Кларенс Уильямс рассказывал мне, что примерно в 1924 г., когда он открыл свою музыкальную лавку на Южной стороне в Чикаго, "цветные выстраивались в двойную очередь вдоль всего квартала, когда привозили новые записи Бесси Смит или Ма Рэйни. Иногда эти пластинки продавались из-под полы на улицах по 4-5 долларов за штуку, но никто не спрашивал там записи Поля Уайтмена. и я сомневаюсь, знали ли негры вообще о нем".

Аналогично этому, когда Лидбелли, некоторое время находившийся в техасской тюрьме, был освобожден из заключения в 1925 г., он ничего не слышал о Поле Уайтмене, но был поражен новыми блюзами - он всюду слушал Бесси Смит и иногда копировал ее. Когда Бесси выступала на Южной стороне Чикаго в мае 1924 г., дело чуть было не дошло до беспорядков. Одиноким эмигранты из глубокого Юга, которые переселились сюда во время 1-й мировой войны в поисках лучшей работы, набивались в театр, где выступала Бесси, чтобы согреть души музыкой своего детства. Ходили упорные слухи, что только за счет

продажи пластинок с блюзами Бесси Смит фирме "Колумбия" удалось спастись от разорения, т. к. в связи с появлением радио в первой половине 20-х г. г. общая продажа пластинок упала на 85 процентов.

Однако, выступления Бесси Смит были редким и дорогим удовольствием. Большую часть свободного времени люди проводили обычно на частных вечеринках ("хаус-рэнт парти"). Это социальное явление было стимулировано введением "сухого" закона и стало просто необходимым в годы депрессии. Такие вечеринки организовывались для того, чтобы собрать квартирную плату (ренту), и каждый, кто мог оплатить четвертую часть билета, сердечно туда приглашался. Центром таких вечеринок был, как правило, пианист, чей стиль исполнения определился в результате многих подобных сборищ - он играл очень громко и ритмично. Элементы этого стиля вскоре стали известны под названием "буги-вуги", но большая часть их существовала уже давно, когда негры без каких-либо ортодоксальных инструкций пробовали изложить на клавиатуре рояля свои собственные мысли.

Легендарные пианисты, носившие такие звучные имена, как "Гарри -кошачий глаз", "Джек-медведь", "Подвыпивший Том", "Жук", "Красный в крапинку", "Зубочистка" и многие другие были хорошо известны в начале 20-х г. г. по всему Востоку от Чикаго до Флориды. Тогда существовало более дюжины различных региональных стилей (часто по одному исполнению можно было определить, откуда прибыл тот или иной музыкант) и тысячи характерных фигур для левой руки. Кау Кау Дэвенпорт вышел из Алабамы, Монтана Тэйлор был уроженцем Индианаполиса, Дуг Саггс' происходил из Сент Луиса, а Пит Джонсон - из Канзас Сити, но большинство из них в первой половине 20-х г. г. попало в Чикаго, где они образовали значительную, но незаметную для посторонних школу джаза. t

Но по-своему эти пианисты домашних вечеринок были также важны для джаза, как и гитаристы-коллеги Лидбелли. Некоторые из них оставили после себя неизгладимый отпечаток. Джимми Янси, например, который ушел из театра водевилей еще в 1913 г., чтобы работать в Уайт Сокс парке садовником, очень часто использовал басовую фигуру, обычную для стиля буги-вуги, которая исполняется и до сих пор. Пайнтоп Смит, игравший с Альбертом Эммонсом и Мид Лакс Льюисом в Чикаго, также использовал в левой руке фигуру, ставшую впоследствии стандартной для буги-вуги. А когда Мид Лакс Льюис симпровизировал свой знаменитый "Honky Tonk Train Blues" (импрессионистическая интерпретация звуков поездов, идущих туда и обратно по Южной стороне), который выгодно отличался от современного ему "Пасифик 231" Онеггера, он создал как бы городской вариант творчества того самого гитариста, который "ушел туда, где Южная пересекает Собаку". (Позлее темы Эллингтона "Daybreak Express" и "Happy Go Lucky Local" представили собой более сложные оркестровые примеры той же самой традиции.)

Ранние пианисты "буги-вуги", "хонки-тонк", "баррел-хаус", "хаус-рэнт парти" и других течений вырабатывали свой стиль игры без какой-либо оглядки на традиции европейского концертного исполнения на фортепиано. (Лишь рэгтаймы в той или иной степени отражали это европейское влияние). Подобно Лидбелли, но с помощью фортепиано вместо гитары, они как можно больше старались сохранить в своей игре элементы полевых криков, рабочих песен и "ринг-шаутс", поэтому эффект, производимый их игрой, был исключительно перкуссивным. Гармония могла не существовать, мелодия терялась, но ритм обычно был чудом волнующей силы, он был также удивительно сложным и утонченным.

В ночь, когда состоялся первый концерт Поля Уайтмена в Эолиан холле, Луис Армстронг уже находился близко к зениту своей славы и играл всего за несколько кварталов на Бродвее в "Роуэлэнд боллрум". Он покинул Новый Орлеан в 1922 г., чтобы присоединиться к оркестру Кинга Оливера в Чикаго, а в 1924 г. приехал на Восток и вошел в бэнд Флетчера Хэндersona. Sensация, которую Армстронг вызвал в негритянских джазовых кругах, указывала на то, что нью-йоркские музыканты не были еще к этому достаточно подготовлены. Ударник Кайзер Маршалл говорит: "Я хорошо помню тот день, когда Луис впервые появился на репетиции. Он носил большие ботинки на толстой подошве вроде тех, что обычно носят полицейские; он пересек комнату

- хлоп-хлоп - улыбнулся и сказал: "Хэлло!" Луис играл очень хорошо". А трубач Рекс Стюарт рассказывал мне, что Армстронг носил старомодную куртку из хромовой кожи: "Но, старина, когда он начинал играть, эта куртка казалась нам последним криком моды"

С помощью аранжировщика Дона Рэдмена Флетчер Хэндерсон понял, как заставить свинговать "биг бэнд". (В течение некоторого времени другим "бэндом" в "Роуэленде" был оркестр Винсента Лопеса.) Стандартным числом музыкантов в танцевальном оркестре было девять - две трубы, два саксофона, один тромбон и четверо в группе ритма (т. е. банджо, фортепиано, ударные и туба). Для записей Хэндерсон добавлял еще один саксофон или трубу, и он почувствовал, что Армстронг прекрасно выполнит эту роль в его "бэнде" из 10-ти человек. Это был очень хороший оркестр перед приходом Армстронга, но его появление создало некоторые дополнительные проблемы. "Я должен был изменить свой стиль аранжировки", говорит Дон Рэдмен, "после того, как я услышал Армстронга". Луис своим присутствием зажигал всю группу и, как свидетельствуют записи, возвышался над всеми остальными.

Оркестр Хэндерсона в "Роуэленд" знали белые гости-танцоры и некоторые любознательные белые музыканты. Со своей стороны Хэндерсон также знал о Поле Уайтмене и, если судить по его ранним записям, пытался имитировать аристократические аранжировки Уайтмена, т. к. это приносило ему деньги. Однако, Хэндерсону очень нравились такие солисты "горячего" джаза, как Армстронг, поэтому он пригласил его к себе и постепенно бэнд Хэндерсона перестал звучать наподобие оркестра Уайтмена - он стал более горячим и ритмичным. После ухода Армстронга аранжировщик Дон Рэдмен разработал своего рода формулу свингового состава, свинга как стиля - и это было за 10 лет до того, как это слово услышала широкая публика. Между тем, Уайтмен купил 20 аранжировок у Рэдмена, заплатив за них 2000 долларов и наперед зная, что его оркестру будет много хлопот с ними. Было даже условлено, что Рэдмен поможет репетировать с его оркестром. "Этот оркестр из 30 человек, конечно, умел читать ноты", вспоминает Рэдмен, "но они не умели играть с настоящим чувством". Действительно, этот факт легко подтверждается сравнение записей Хэндерсона и Уайтмена одних и тех же аранжировок Рэдмена. С точки зрения осведомленности широкой публики в 1924 г. Флетчер Хэндерсон еще не существовал. Тем не менее, публика слышала о джазе и из других источников помимо Пола Уайтмена. Ровно через 9 дней после концерта Уайтмена трое шумных белых любителей из Сент Луиса (два торговца содовой водой и вышедший из веса экс-жокей) сделали запись в Чикаго по предложению Айшема Джонса, популярного бэнд-лидера. Джек Бленд, Дик Сливен и Рэд МакКензи играли на банджо, расческе, завернутой в папиросную бумагу, и "казу" (игрушечная труба также с папиросной бумагой, которая вибрировала от гудения с закрытым ртом). Объявленное как "Маунд Сити блю блюэрс", это трио подражало старым традициям негритянских уличных оркестров ("спазм бэнд") и имитировало их шумно и хорошо.

Первые записи трио, "Блю блюз" и "Арканзас блюз", были выпущены фирмой "Брансвик" в виде популярной серии (что означало их самое широкое распространение) и оказались лучшими записями дня. Было распродано так много пластинок, что лавки старьевщиков до сих пор завалены ими. Подобно "Ориджинел Диксиленд джаз бэнду" в 1917 г., "Маунд Сти блю блюэрс" в 1924 г. играли так "горячо", как только могли - это было необычно и произвело сильное впечатление в то время. Они были представлены публике как новинка, и высшее общество нашло их забавными. Во время их выступления на свадьбе Алисы Буш из фамилии Анхойзер-Буш произошел один характерный случай, о котором Джек Бленд впоследствии писал в своих воспоминаниях в журнале "Джаз рекорд": "Кто-то из гостей подошел к нам и полюбопытствовал, можем ли мы сыграть им вальс из "Веселой вдовы". При этом он дал 20 долларов Сливену, после чего тот сказал: "Конечно!". Мы начали "Розу Рио Гранде" и продолжали играть ее всю ночь, разумеется, больше, чем за двадцатку". Затем "Блю блюэрс" играли в "Паласе", совершили турне по Европе и стали любимцами общества, которое не могло отличить одну мелодию от другой, но млело от радости при звуках этих "дьявольских инструментов". (Впоследствии к ним присоединился гитарист Эдди Лэнг.)

Если мы окинем взглядом историю джаза, то мы сможем теперь сказать, что группа "Маунд Сити блю блюэрс" играла (и вполне компетентно) на своих импровизированных инструментах грубоватую, кое-как сделанную музыку, которую молодой Лидбелли играл еще в 1900 г. и которую У. К. Хэнди слышал в Кливленде в 1903 г. (хотя он слушал только струнные инструменты). Это была своего рода традиция любителей, сохранившаяся и в 20-е г. г., по которой каждый, кто мог издавать более-менее мелодичные звуки, участвовал в подобных оркестрах. Традиция в "спазм бэнде" во многом зависит от этого участия. Такие бэнды существуют и сейчас, преимущественно в сельских районах и что интересно - среди фанатичных поклонников джаза. В первый, известный нам бэнд этого рода входили Эмиль Лакум, "Высохший хлеб", "Виски", "Теплая подливка", "Пит кривая нога" и др. Они играли на улицах Нового Орлеана еще в 1896 г. Их инструменты так же, как и их музыка, были импровизированными. (Например, в 1902 г. Кид Ори, по его собственным словам, играл "на скрипке домашнего изготовления, на самодельных гитарах и банджо, а вместо ударных - на стуле"). Некоторые из них стали потом профессиональными музыкантами. Вопрос о том, играли они джаз или нет, относится скорее к терминологии, т. к. было бы неправильным совершенно игнорировать их. Между прочим, что-то вроде взаимной обратной связи наблюдалось в джазе и там, где белые любители выступали в традициях негритянских песенно-танцевальных бэндов на уличных углах. Здесь мы находим параллель к представлениям артистов-менестрелей с черными лицами. Эти любители, беззаботно и весело ошибаясь, копировали мелодическую свободу полевых криков и рабочих песен негров, исполняя их хотя и очень громко, но ритмично. И они нашли свою публику. Со временем лучшие из них стали профессионалами и объединились с другими профессионалами, которые обожали старый джаз. В этом особенно четко проявляется элемент участия. Кое-что из этого процесса помогает также объяснить и возникновение ново-орлеанского движения "ривайвл", которое началось примерно с 1940 г. и сыграло большую роль в распространении джаза.

В 1924 г. появились также записи более "горячие", чем те, которые были сделаны группой "Маунд Сити блю блюэрс". Речь идет о группах Кинга Оливера, Флетчера Хэндersona. Бэнни Моутена и Кларенса Вильямса (последние - с Беше и Армстронгом). Однако, "Блю блюэрс" получили тогда более широкое распространение и привлекли внимание американской публики. Их влияние ощущалось повсюду. Живя в Спокене (шт. Вашингтон), 20-летний Бинг Кросби был очарован ими и стал им усердно подражать: "Временами я использовал "казу", засунув его в жестяную банку и водя ею взад и вперед, чтобы получить эффект звучания тромбона. Этот прием я тоже подцепил у "Блюэрс". Как и тысячи других юношей по всей стране в середине 20-х г. г., Кросби был самоучкой, и в этом ему помогали джазовые пластинки. Классной комнатой для него являлся магазин "Бэйли мьюзик компани", куда молодой Кросби приходил с друзьями просто послушать пластинки, не покупая их. Для Кросби и многих ему подобных внезапно открылся короткий и прямой путь к славе и счастью. Все, что вам надо было сделать, это освоить приемы "горячей" игры на любом инструменте. Этому не обучали в школе, и даже преподаватели музыки не могли бы научить вас этому. Вам не нужно было даже учиться читать ноты - все можно было играть на слух. Кросби вспоминает: "Мы выбирали несколько пластинок и затем проигрывали их. Эл Ринкер обычно запоминал фортепианные аккорды, а я стиль солиста и разные вокальные приемы. Другие музыканты умели читать ноты, но они не умели играть так, как мы". Таким образом, вы становились "гением" чуть ли не за одну ночь - даже среди музыкантов, т. к. большинство из них не могло играть "джазово". Вы были молодым человеком с трубой и, самое главное, делали неплохие деньги.

Спустя несколько лет другая группа белых молодых людей из "Остин хай скул" в Чикаго начала копировать пластинки совместно. Трубоч Джимми МакПартлэнд так рассказывает об этом: "Обычно мы ставили какую-нибудь пластинку (естественно, из репертуара "Нью Орлеанс Ритм Кинге"), проигрывали несколько тактов, а затем разбирали свои ноты. Мы настраивали наши инструменты по звучанию пластинки на проигрывателе, отвечая высоту тона, и играли каждый свои партии. Затем останавливались и играли еще несколько тактов - 2, 4, 6 и т. д. до самого конца, пока не заучивали всю вещь. Можете себе представить, как трудно было нам в самом начале. Через 3-4 недели мы могли проиграть целиком только

одну вещь - тот самый "Farewell Blues", с которого мы начинали". В данном случае группа белых северян копировала более опытную группу белых музыкантов из Нового Орлеана, которые (как сообщает их трубач Поль Марес) в свою очередь "старались как можно лучше скопировать музыку цветных бэндов, которую мы слышали у себя дома".

Граммофонные пластинки в те годы были, вероятно, наиболее эффективным средством распространения джаза. Разумеется, если слушать джаз непосредственно, то это могло бы дать более сильное впечатление. При мерно в 1917 г., когда "Ориджинел Диксиленд джаз бэнд" сделал свои первые записи, студент из Блумингтона (шт. Индиана) по имени Хоги Кармайкл услышал их и сделал для себя волнующее открытие. Его мать нередко играла рэгтаймы, но тут было нечто другое, совершенно новое. Он назвал эту музыку "ударным стилем", она ассоциировалась у него с великим кларнетистом Леоном Рапполо и "Ново-орлеанскими королями ритма" - третьим белым "бэндом", прибывшим в Чикаго из Нового Орлеана. "Дуд-дуд-дудл. ла-ди-эй-ди-эдл-ла-да! Т. е. удар, который получается, когда вы бьете кулаком в ладонь", объяснял он своим товарищам. К тяжелому акценту на 1-м и 3-м бите (наподобие маршей Сузы) добавлялся вторичный акцент на 2-м и 4-м бите. В этом "ударном стиле" использовался "офф-бит"- акцент, который сделался стандартным в 20-е г. г., но опять же он был более сложные и плавным, что сделало звучание рэгтайма старомодным.

В 1924 г. Кармайкл услышал группу "Вулверинс" с трубачом Биксом Байдербеком. Она была первым "горячим" джаз-бэндом, составленным из белых северян и выходцев со Среднего Запада. Признание было мгновенным, а восхищение безграничным: "Я почувствовал, что мои руки затряслись и похолодели, когда я увидел, как Бикс достал свою трубу. Вот он взял ее - только четыре ноты! Он их выдул, как будто ударил ими, как бьет деревянный молоточек по колокольчику - а его тон, богатство звука. Я встал из-за пианино, пошел, пошатываясь, в угол и упал на тахту". Чистые, прямые звуки трубы Бикса ударили по слуху Кармайкла в подходящий психологический момент, как они и до сих пор поражают слух людей, еще не родившихся в то время.

С этого момента Бикс и джаз стали синонимами для Кармайкла. Через год Кармайкл, Бикс и Боб Джиллет слушали Армстронга, который играл тогда вторым корнетистом у Кинга Оливера: "У Кинга было два трубача, фортепиано, бас и кларнет. Бикс дал знак толстому черному парню и тот начал играть стремительный "Bugle Call Rag". Я посмотрел на Бикса. Он вскочил на ноги, его глаза округлились. Ибо этот первый квадрат играл 2-й трубач Оливера, Луис Армстронг. Он был скор на руку. Наш Боб Джиллет даже упал со стула и очутился под столом - так он выражал свой восторг. Каждая нота Луиса казалась совершенством". Однако, и двадцать лет спустя Кармайкл еще сравнивал Бикса и Луиса в пользу первого: "Бикс играл не так грубо, как Луис. Его "брейки" были не менее горячими, но он тщательно отбирал каждую ноту с поистине музыкальным вкусом. Он показал мне, что джаз может быть музыкальным и красивым и в то же время "горячим". Его музыка волновала меня как-то по-особому".

Другие молодым слушателем Армстронга и Оливера в 20-е г. г. был трубач Френсис Спэниер. Он был белым и ему только что исполнилось 14 лет - слишком мало, чтобы ему разрешали присутствовать в общественном дансинге, так что он усаживался просто на краю тротуара и слушал: "Я ходил на Южную сторону и часами слушал этих двух великих трубачей - Оливера и Луиса. Тогда они играли вместе в старом здании "Линкольн гарденс". Дошло до того, что я уже знал каждую фразу и каждую интонацию в их игре прямо со слуха и затем дома пытался делать то же самое на своей трубе". Спэниер, позже прозванный "Маггзи", не мог много слушать Бикса, поскольку он не вращался в студенческих кругах, но, несмотря на это, он четко предпочитал Армстронга 1924 года в любом случае, о чем свидетельствует его собственная игра на трубе.

Стиль Байдербека вырос из "ударного стиля" трубача Ника ЛаРокки из состава "Ориджинел Диксиленд джаз бэнд", но он усовершенствовался, почистился, и это становление произошло еще до того, как Бикс

услышал Армстронга, которым он всегда искренне восхищался. Несмотря на свои попытки, Бикс не мог играть в ново-орлеанском негритянском стиле с достаточной уверенностью. Контраст между чистым и мелодичным звучанием корнета Бикса и неистовой, драматической трубой Армстронга лишний раз отражал разницу между мелкобуржуазным жизненным фоном Байдербека в его родном Дэвенпорте и детством Армстронга в верхней части Нового Орлеана. Позже были трубы более грубые и более драматические, чем у Армстронга, но никто не мог играть искуснее и сдержаннее Байдербека. Недавно группа бывших джазменов, ставших теперь бизнесменами, под названием "Сыновья Бикса" собралась вместе и играла в память о Байдербеке на концертах в Чикаго. Манеру его игры можно также проследить в стилях Банни Беригена, Бобби Хэкета и Руби Браффа. Может быть, если бы он был жив, он стал бы потом классическим музыкантом. Для Бикса и его группы "Вулверинс" большую роль сыграл и другой существенный фактор - восторженная и понимающая аудитория. Джордж Джонсон, саксофонист этого оркестра, вспоминает: "Мы играли в студенческой среде для восторженных танцоров, полных энтузиазма, которые понимали нашу музыку так, как мы ее играли. Это были веселые дни, заполненные питьем джина, поездками на лошадях и купанием в озере". В таком свободном окружении серьезные джазмены имеют широкие возможности учиться, практиковаться и совершенствовать свой стиль. Несколькими годами позже Бикс отправился на Восток, чтобы присоединиться к Полу Уайтмену, как это немногим раньше сделал Армстронг по отношению к Флетчеру Хэндерсону.

Это было началом "белого" джаза на Среднем Западе. За "Вулверинс" последовала группа "Остин хай скоул гэнг", с которой были тесно связаны Джо Салливен, Джимми МакПартлэнд. Джин Крупа, Мэз Мэзроу, Фрэнк Тешемахер, Бад Фримен, Эдди Кондон, Дэйв Таф, Пи-Ви Рассел и некоторые другие джазмены. В отличие от ново-орлеанского стиля, стиль игры этих музыкантов (часто по принадлежности называемый "чикагским", что звучит довольно туманно) пожертвовал легкостью и ослаблением в пользу напряжения и "драйва", вероятно, потому что они разрабатывали свои новые идеи в более "чахоточном", городском окружении. Они читали много литературы тех лет (ударник Дэйв Таф, например, любил Менкена и зачитывался "Американским вестником") и их протест против своего же собственного среднего класса и своего окружения был вполне сознательным. Роль импровизирующего (обычно не умеющего читать ноты) музыканта стала прямо-таки героической. "Я сомневался", говорит Тешемахер, "что нам когда-нибудь придется играть хотя бы за кусок хлеба". А ведь это было еще до депрессии, которая больно ударила как по этим, так и по всем другим джазовым музыкантам.

В 1926 г., когда газеты рассказывали истории о смерти знаменитого киноактера Рудольфа Валентино, в кинотеатрах впервые появились объявления о джазах с Южной стороны Чикаго. Однако, в добавление к первым признакам депрессии чикагский джазовый бум сам по себе уже увядал, т. к. к тому времени Нью-Йорк забрал в свои руки большую часть музыкального бизнеса - перетягивание, который позже занялся Голливуд. К середине 20-х г. г. большинство танцевальных бэндов уже находилось в Нью-Йорке, большинство радиопрограмм шло из Нью-Йорка, большинство записей делалось именно в Нью-Йорке, а «Тин Пэн Эллей» превратилось в общепризнанный центр музыкальных издательств. Поодиночке или целыми оркестрами все лучшие джазмены постепенно перемещались на Восток. Тем временем Пол Уайтмен со своими музыкантами играл в лагунах под сиянием жаркого солнца Флориды, помогая буму недвижимого имущества, который взлетел на воздух в сентябре 1926 года.

Глава 16. ДЖАЗОВЫЙ ВЕК КОНЧАЕТСЯ (1927 г.)

В известном смысле после громадного успеха концерта Пола Уайтмена в 1924 г. широкая публика больше не слышала о джазе. А вместо этого все слышали о "свинговой музыке", которую в 1935 г. играл Бэнни Гудмен и другие. Однако, джаз и в течение этих лет продолжал упорно проникать во все уголки американской жизни. Некоторые из этих событий, происходивших приблизительно в 1927 г. (год знаменитого перелета Чарльза Линдберга через Атлантику), дают нам представление о длительности и сложности этого процесса. Но через два года депрессия опять загнала "хот джаз" в подполье.

Во время бума, предшествующего бесчисленным банкротствам, джазовая сцена находилась в весьма запутанном состоянии. На поверхность выплыли Руди Вэлли и Гай Ломбарде и оба хорошо начали свой путь. Первый удачный звуковой фильм "Певец джаза" с Элом Джолсоном в главной роли вышел 6 октября 1927 г. Киностудия "Братя Уорнер" заработала на нем свыше трех миллионов долларов и все кинозвезды стали брать уроки ораторского искусства. "Великий немой" заговорил. Однако, какая-либо связь между этим первым звуковым фильмом и джазом была чисто случайной (несмотря на его название), хотя Джолсон бил большим мастером искусства менестрелей, которому он научился от негритянских артистов. В этом фильме он выступал с зачерненным лицом.

Перед этим, в 1925 году, было зарегистрировано уже 563 радиостанции, и множество танцевальных оркестров вскоре открыло себе новый путь к славе и богатству. "Хей-хо, внимание всем, говорит Руди Вэлли", - ежевечерне слышался в эфире робкий, вкрадчивый голос, в то время как приглушенный оркестр приятными звуками создавал соответствующий фон. Винсент Лопез, Бен Бери, Джордж Олсен, Эйб Лаймен, Айшем Джонс, Тед Льюис, Рэй Миллер, Пол Эш, Хэл Кемп, Джен Гарбер. Пол Тремэйн, Кун Сэндерс, Тед Уимс, Пол Спект и сотни других начинали с радио, а затем постепенно переходили в театры, танцзалы и в студии записи. Число преуспевающих популярных танцевальных оркестров постоянно увеличивалось, хотя их джазовое содержание попрежнему оставалось очень слабым. В то время были популярны танцы "чарльстон", "блэк боттом" и "линдси хоп" ("линда"), поэтому оркестры старались оказать услугу танцующим, играя слегка "горячий" джаз. Пол Спект, например, выделил из своего оркестра небольшую группу "Джорджиэнс" с трубачом Фрэнком Гваренте, который играл "хот джаз" еще в начале 20-х г. г. и в 1923 г. выступал даже в Европе. Позже Эйб Лаймен организовал комбо под названием "Дизеи и бемоли", которое также играло джаз, и даже Тед Льюис в 1929 г. ввел в свой состав двух "горячих" солистов - Магтзи Спэниера и Джорджа Бруниса. Большинство этих оркестров время от времени записывало музыкальные новинки, "подпорченные" джазом.

Однако, ни один из этих больших танцевальных оркестров не мог свинговать как единое целое. Обычно туда приглашали одного или двух "горячих" солистов или людей на время, изредка позволяя им сыграть импровизированный квадрат, округленный целыми аранжированными гектарами вдохновенной музыки других оркестрантов. "Такие руководители, как Моер Дэйвис или Джо Мосс, всегда хотели иметь, по крайней мере, одного хорошего джазмена в своем составе", говорит кларнетист Тони Паренти. Именно такую роль должен был выполнять Бикс Байдербек, когда он пришел в оркестр Пол Уайтмена в 1927 г. Ему там очень хорошо платили и его коллеги смотрели на него с почтением: ("хот"-солисты всегда считались элитой), но разочарование от того, что ему позволяли играть так мало (хотя его пригласили именно из-за того, что он так много умел), постоянно приводило к разнообразным личным проблемам и косвенно - к многочасовым "джерм-сэшнс" после работы, где музыкант мог играть, сколько его душе угодно.

Как уже указывалось, к середине 20-х г. г. вершина джазовой интенсивности переместилась из Чикаго в Нью-Йорк. Авангард джаза и почти каждая ступень в истории его роста претворялись в жизнь в нью-йоркском Гарлеме. Как и в Чикаго, здесь основой этого развития служили импровизированные домашние вечеринки - "хаус-рэнт парти". "Почти каждую субботу, когда я бывал в Гарлеме", пишет Лэмгстон Хьюз, "я отправлялся на такие вечеринки. В маленькой квартире, где бог знает кто живет, но только не кто-либо из гостей, стоит в углу пианино, к которому часто присоединяется гитара или корнет, а потом кто-нибудь может зайти прямо с улицы с парой барабанов.". Это был настоящий городской водоворот жизни для таких гитаристов, как Лидбелли, и таких пианистов буги-вуги, как Янси, Льюис и Смит.

С другой стороны, в Нью-Йорке развился свой собственный фортепьянный стиль, подверженный сильному влиянию рэгтаймавых традиций Скотта Джоплина. Представителями этого стиля были прошедшие большую школу музыканты и композиторы, которые смотрели на буги-вуги несколько свысока. Это были Лаки Роберте, Джеймс П. Джонсон, Фэтс Уоллер, Уилли "Лайон" Смит и другие, включая молодого Дюка Эллингтона, недавно прибывшего из Вашингтона и присоединившегося к нью-йоркским пианистам. Их имена как по волшебству открывали перед ними любую дверь в Гарлеме. В своей биографии Эллингтона Барри Уланов описывает одну личность - пианиста по прозвищу "Липпи", который, как говорит Эллингтон, "слушал столько фортепианной музыки, что сам уже больше не мог играть. Он только думал о фортепиано. "Липпи" знал, наверное, каждый рояль, каждого пианиста и каждый механический клавишник и где они расположены в городе. Он обычно шатался всю ночь, а с ним бывали Джонсон, Фэтс, Смит и я. Его могли пустить в любой дом во всякое время дня и ночи. Он звонил в колокольчик у двери и в конце концов кто-нибудь высовывался в окно и, ругаясь на всю улицу, спрашивал, кто это таи шумит в такой час. "Это я", отвечал Липпи, "а со мной здесь Джеймс П. " Эти магические слова немедленно открывали любую дверь, мы могли войти и играть хоть до самого утра". Так возникала очередная "party", озаренная игрой гигантов рояля, обладающих феноменальной техникой и невероятным огнем.

Параллельно с этим зарождалась традиция больших негритянских свинговых бэндов. Флетчер Хэндерсон начал создавать свой оркестр, начиная с 1923 г., Сэм Вудинг со своим оркестром играл в клубе "Alabama" на Бродвее в 1925 г., Сесил Скотт с оркестром появился в Гарлеме в 1926 г., Чик Уэбб играл в "Savoy Ballroom" в 1927 г., а оркестры Дона Рэдмена, Чарли Джонсона, Уильяма МакКинни, Элмера Сноудена, Луиса Рассела и других уже формировались, или были почти сформированы к тому времени. У них была своя аудитория слушателей, свое место - весь Гарлем был покрыт центрами "хот"-джаза: "Омолл'с пэредайс", "101 Рэнч", "Бэнд бокс", "Ленокс клуб" и, конечно, "Коттон клуб", где вскоре стал знаменитым Дюк Эллингтон. Клубы непрерывно открывались и закрывались как затвор кинокамеры, но там всегда звучал "хот-джаз".

Вообще, развитие джаза в Гарлеме происходило довольно словно. Популярный "бэнд-лидер", кумир тех дней Руди Вэлли был искренне озадачен: "По правде говоря, я не имел четкого представления, что такое "джаз", но я полагал, что это слово должно относиться к необычным оркестровым достижениям различных цветных бэндов в Гарлеме. Они имеют свой собственный стиль, но по временам их музыка напоминает адское столпотворение. Очень часто нет никакой возможности различить мелодию и уж совершенно невозможно даже человеку, обладающему музыкальным слухом, определить название пьесы". Вэлли здесь выступает в духе шутиливой серьезности, но его отношение было типичным для большинства белых музыкантов того времени. Музыка была тогда не единственной вещью, которая казалась сложной. Это был период, известный как "Черный ренессанс Мэнхэттена", когда белая интеллигенция вдруг обнаружила, что все негры или непризнанные гении или, на худой конец, восхитительно талантливы. Так, например, Этель Барримор играла в "Алой сестре Мэри" с зачерненным лицом, Бес-си Смит, наоборот, часто появлялась и пела на литературных вечерах в нижнем городе среди белых, хотя ее замечания бывали порой нецензурными, а вечеринки белых интеллектуалов в трущобах Гарлема иной раз всю ночь не давали заснуть проработавшим целый день неграм. Эта необычная, фальшивая черта "Джазового века" была музыкально

суммирована в то время в одной незаметной записи состава "Mills Blue Rhythm Band", озаглавленной "Футуристический джунглизм".

В гарлемском "Линкольн-театре" на 135-й стрит (место, где не раз выступали Этель Уотерс, Баттербинс и Сьюзи. Снэйк Хипс Такер и Луис Армстронг) выдающийся негритянский актер Джюлс Бледсоу появился в главной роли в пьесе Юджина О'Нила "Император Джонс". (В одноименном к/фильме 1933 г. эту роль играл Пол Робсон). Среди публики находился Лэнгстон Хьюз. Он пишет: "Присутствующие не знали, что "Император Джонс" дается на той же сцене, где недавно негры выступали совсем в другой роли. И когда император голый бежал через лес, слыша "Маленькие страхи", публика стонала от смеха. "Это не привидения, глупый", кричали из оркестра. "Почему бы тебе не выйти из этих джунглей и не вернуться в свой Гарлем?" Граждане Гарлема никогда не встречались с джунглями и никогда не отождествляли себя с Африкой. "Хот"-джаз имел для них больше смысла.

Величайшим джазовым событием 1927 г. была, пожалуй, премьера Дюка Эллингтона с его оркестром в гарлемском "Коттон клуб". Широкая публика тогда ничего не узнала об этом, но рано или поздно весь джазовый мир ощутил на себе его влияние. Между прочим, премьеры как таковой могло и не быть, т. к. оркестр Эллингтона уже имел договор, подписанный и заверенный, с филадельфийским театром. Но гангстеры, заправлявшие в "Коттон клуб", знали, что надо делать. Они послали в Филадельфию своего представителя с оттопыренными карманами и с настоятельной просьбой порвать этот контракт. "Будьте благоразумны", объяснил он тамошнему агенту, "иначе вы будете мертвы". После этого Эллингтон начал по расписанию и без всяких хлопот.

Представления в "Cotton Club", куда допускались только гангстеры, белые и некоторые негры из числа знаменитостей, были невероятной смесью талантливости и глупости, которая могла бы очаровать как социолога, так и психиатра. Я помню, как на одном из вечеров, прорвавшись сквозь джунгли, сделанные из папье-маше, в зал выскочил светлокожий мускулистый негр в авиационном шлеме, темных очках и шестах. Он, очевидно, изображал вооруженного воина черной Африки, который в центре зала внезапно набрел на "белую богиню" в длинных золотых одеждах, вокруг которой в свою очередь на коленях стояли молящиеся чернокожие. Достав неизвестно откуда кнут, авиатор спасает эту блондинку и начинает с ней эротический танец. В это время на заднем плане Баббер Майли, Трики Сэм Нэнтон и другие члены оркестра Эллингтона рычат, тяжело дышат и непристойно пыхтят.

Самое интересное, конечно, было то, что оркестр Эллингтона продолжал играть джаз. Более того, он процветал в "Коттон клубе". Когда для шоу потребовались новые "звуки джунглей", Эллингтон выступил со своей темой "Black And Tan Fantasy", содержавшей архаичные, но подлинно джазовые эффекты, которые поразили и удовлетворили каждого слушателя. Крики и элементы "филд-холлер" сделали свое дело. Построение этой мелодии фактически основывалось на традиционной 12-тактовой блюзовой форме, а соло трубы Майли перекликалось с пасхальной церковной кантатой "Священный город" в минорной тональности, которую часто пела его мать. Дюк Эллингтон, который никогда не был южнее Вашингтона, места своего рождения, стал знаменит как мастер "звуков джунглей", исходящих прямо из "сердца Африки".

Величайшим и продолжительным вкладом Эллингтона в джаз следует считать его широкую музыкальную палитру, которая создает самые разнообразные, непреходящие настроения. Эллингтон всегда работал, учитывая индивидуальный стиль и манеру каждого музыканта своего оркестра. "Я часто наблюдал, как он меняет партии в середине той или иной пьесы", говорит аранжировщик Билли Стрэйхорн, "потому что музыкант и его партия по своему характеру не подходили друг другу". Вернее всего будет сказать, что в известном смысле весь эллингтоновский оркестр в целом сам сочинял свои вещи. Ритмы оркестра Чика Уэбба в "Сэвой боллрум" могли иметь большой подъем и большую легкость, а позже оркестр Каунта Бэйси из Канзас Сити мог иметь большой "драйв", но Дюк Эллингтон продолжал создавать целые музыкальные

картины, импрессио-мистические этюды, следующие джазовой традиции, которые были далеко впереди своего времени. А при случае его оркестр мог также неотразимо свинговать.

Менеджер Нэд Уильяме вспоминает, что "когда Дюк еще только зарабатывал себе всеобщее признание, Поль Уайтмен и его аранжировщик Ферд Гроффэ в течение целой недели каждый вечер просиживали в "Коттон клабе", в конце концов, согласившись, что они и двух тактов не могут стянуть из этой неподражаемой, изумительной музыки". В течение пяти лет, предшествующих депрессии, Эллингтон играл шоу на концертной сцене в системе "Парамаунт" и был признан лидером лучшего оркестра в 30-ти городах. В большинстве случаев он играл для белой публики - такую политику избрал его новый менеджер Ирвинг Миллс, т. к. это было более выгодно. Зато влияние Эллингтона стало значительно заметнее среди белых музыкантов, которые старались подражать ему. На Среднем Западе в 1927 г. джаз стал иссякать. "Звезды" из маленьких белых групп начали покидать их, чтобы соединиться с более процветающими оркестрами - Бена Поллака, Роджера Вольфа Кана, Жана Голдкетта и, конечно, Пола Уайтмена. Эти оркестры были действительно большими и известными, а Голдкетт и Поллак время от времени имели действительно "горячие бэнды". Огромную популярность приобрела запись "Май блю хэвен" в исполнении Дхина Остина, которая была сделана примерно в то же время, что и "Honky Tonk Train Blues" Мид Лакс Льюиса. (В 1954 г. пластинка последнего была продана на аукционе за 75 долларов, тогда как "My Blue Heaven" вообще никто не купил.)

Большие оркестры тогда были всем. Бинг Кросби, например, вступил в оркестр Уайтмена в 1927 г. и сразу же сблизился с ядром музыкантов "хот"-джаза. Он вспоминает: "Я упивался возможностью работать с такими мастерами своего дела, как Бикс Байдербек. Джо Венути, братья Дорси. Макс Фарли, Гарри Перелла, Рой Барджи, Майк Пингатор и другими" Для Кросби, как и для большой группы подобных ему людей, большие оркестры были хороши, но "горячие" джазмены в них были еще лучше. Отсюда следовало, что "хот"-джаз был для них хорошим, а любой другой -вид - плохим. В 1928 г. Кросби уже посетил Гарлем, чтобы послушать Эллингтона, к 1931 г. он сам стал по праву признанным джазменом, но, в 1954 г. он сознавался в печати, что потерял контакт с джазом: "Боп совершенно ускользнул от меня".

Среди студентов колледжей появилось много последователей джаза, и настали горячие дни коллекционеров граммофонных пластинок. Как гласит история, в 1928 г. обследование коллекционеров в Принстоне показало, что только один из них владеет всеми записями Луиса Армстронга, и этот коллекционер был признан специалистом в области довольно грубой музыки! Тем не менее, общая тенденция определялась влиятельными, собранными специально для записи "бэндами" Рэда Николса и др. Примерно с 1926 по 1932 г. г. Николс перебрал всех музыкантов, которые его удовлетворили, для серии записей по контракту с фирмой "Брансвик", причем все музыканты были представителями "хот"-джаза. В 1929 г. от него ушел Мифф Моул и вместо него появился Джек Тигарден, затем вместо Артура Шатта пришел Джо Салливен, а Фада Ливингстопа заменил Бэнни Гудмен. В то время белые музыканты возражали против перехода от "белого" к "цветному" джазовому стилю, хотя сегодня это звучит так, как если бы бэнды Николса в конечном счете начали свинговать несколько больше.

Подо всем этим внешним покровом происходило большое, но малозаметное на первый взгляд изменение. К концу 20-х г. г. вершина джазовой активности передвинулась на Юго-Запад. Это был длительный процесс. Начиная с 1900 г., постоянно шла большая миграция населения с Юга на Север, которая была особенно заметна во время двух мировых войн. Опустошение хлопковых плантаций и слухи о лучших жизненных условиях на Севере ускорили этот процесс. Согласно исследованиям Ф. Л. Аллена. в 1900 г. "почти три четверти негров Америки проживало на сельском Юге, а к 1950 г. там осталось менее одной пятой".

Юго-Запад, открытый после гражданской войны, являлся последним источником дешевого негритянского труда - и музыки. Например, после 1-й мировой войны миграция с Юга на Север удвоилась

и устроилась, поскольку негры из Миссисипи, Луизианы и Техаса стали прибывать в Оклахому, Арканзас и Канзас, т. е. на Юго-Запад страны. Арендаторы и издольщики за одну ночь превращались в городских жителей. Это оказало большое влияние на распространение джаза, т. к. сами исполнители и их аудитория слушателей одновременно прибывали в те места, где танцевальная музыка была большим бизнесом. Вся музыкальная картина в целом медленно, но верно изменялась.

Одной из фокусных точек этой музыкальной революции был город Канзас Сити, который, благодаря гангстерам и их местному главарю Тому Пендергасту, был широко открыт для всех с 1927 по 1938 г. г. "Для гангстеров не было депрессии", говорит пианист Сэмми Прайс, который жил там с 1929 по 1933 г. г. "У них все шло хорошо и поэтому джаз-бэнды всегда могли получить там работу". - "Я не знаю другого такого очага музыки, каким являлся Канзас Сити", говорит ударник Джо Джонс. "Влияние Канзас Сити ощущалось в радиусе от Техаса до Оклахомы и по всему течению Миссури". Регулярные места выступлений для негритянских танцевальных оркестров существовали от Хустана и Далласа до Канзас Сити и Оклахома Сити, и целые группы танцевальных оркестров разъезжали по этим округам - это были бэнды Терренса Холдера из Далласа, Джепа Аллена (с Беном Уэбстером) из Талсы, Троя Флойда из Сан-Антонио, Альфонса Трента из Кливленда, Джорджа Моррисона (с Джимми Лансфордом) из Денвера, Бэта Брауна, Джина Коя и многие другие. Развивался новый, более мощный джазовый стиль, как это показывают старые записи.

Вскоре после 1927 г. Уолтер Пэйдж и его группа "Blue Devils" совершали турне по Арканзасу, Оклахоме, Техасу и Миссури. На теноре в этом составе играл Лестер Янг, а несколько позже пришел пианист Каунт Бэйси. Он был родом из г. Рэд Бэнк (шт. Нью-Джерси), а Лестер - из Вудвилля (шт. Миссисипи), но подобно многим другим музыкантам их привлек к себе ренессанс джаза на Юго-Западе страны. В 1929 г. Энди Кирк и его оркестр из 12-ти человек под названием "Clouds Of Joy" прибыли в Канзас Сити из Далласа вместе с молодой девушкой Мэри Лу Вильяме, которая играла на фортепиано в этом же оркестре. По этому поводу "бэнд-лидер" Харлен Леонард вспоминает: "Мы впервые увидели девчонку, которая могла бы заткнуть за пояс местных ребят". Вскоре Мэри Лу стала легендой.

Бен Уэбстер, бывший солист из оркестра Кирка, впоследствии описывал, как действовала эта "солидная" организация, зарабатывая себе на жизнь (иной раз их приглашали играть на всю ночь за 45 долларов) "Мы въезжали в город и на заправочной станции спрашивали у кого-нибудь, где находится танцзал, в котором мы должны были играть. Затем Маус, наш шофер, подвозил нас за квартал до этого места, мы вылезали, причесывались, разглаживали одежду и направлялись к этому танцзалу с небрежным видом, как будто мы только что вышли из отеля. Через некоторое время к нам подъезжал Маус на своем грузовике, радостно здоровался и сгружал инструменты. В этих случаях Маус всегда надевал фуражку водителя грузового такси, так что он выглядел заправским шофером. Да, это были денечки!"

Бэн Уэбстер до сих пор с большим удовольствием вспоминает эти дни депрессии несмотря ни на что, т. к. подобно группе "Вулверинс" их оркестр тоже играл перед публикой, которая понимала и любила эту музыку. Однако, если говорить о публике в масштабах страны, то у нее складывалось впечатление, что наиболее популярные бэнды Юго-Запада состояли из белых. Дело в том, что Кун Сэндерс, Тэд Уимс, Берни Камминс и Генри Хэлстед транслировали свои "белые" оркестры по радио и выступали на танцах в лучшем отеле Канзас Сити "Мюлебах". К тому же они были известны по всей стране благодаря своим записям на пластинки. С другой стороны, большинство записей развивающегося джазового стиля Юго-Запада в исполнении негритянских бэндов Альфонса Трента, Джесса Стоуна, Джорджа Ли и Бэнни Моутена отсутствовало в перечнях и каталогах популярных пластинок.

Вместо "офф-бит"-ритма, который Хоги Кармайл открыл в 1924 г., в новом стиле использовались четыре равных бита. "Мне не нравится этот "ту-бит", который обычно играют ребята из Нового Орлеана", говорил Каунт Бэйси, "поэтому я со своими музыкантами играю четыре тяжелых бита за такт без всякого обмана". Акценты здесь действительно располагались равномерно вдоль и поперек этих четырех ударов, поэтому

юго-западный стиль был ритмически более сложным и более плавным. Позже одной из его наиболее примечательных характеристик стал текучий и ровный пульс гитары Фредди Грина в ритм-группе оркестра Бэйси. Кажется вполне вероятным, что этот стиль рано или поздно должен был появиться и на Востоке. Однако, в 1928 г. этого не случилось. Наоборот, в этом году, как вспоминает писатель Ральф Эллисон, он сам спешил послушать бэнд великого Флетчера Хэндersona, когда тот выступал в Оклахома Сити. Этот знаменитый бэнд с Востока совершал широко разрекламированное турне с такими солистами-джазменами, как Бэнни Картер, Рекс Стюарт, Бастер Бэйли, Джимми Гэrrисон и Коулмен Хокинс. Прибыв в танцзал, оркестр распаковывал свои инструменты и приступал к исполнению своих хорошо известных по пластинкам номеров. То ли из-за самой поездки или из-за климата, но их музыка не затронула юго-западную аудиторию слушателей, для которых музыка, заставлявшая ходить ходуном весь Нью-Йорк, казалась недостаточно энергичной. Джазовый стиль Юго-Запада вырос как прямое отражение повседневных потребностей танцующей и слушающей аудитории, где в большинстве были выходцы из сельских местечек глубокого Юга. Они хотели, чтобы их музыка была горячей и сильной. Что касается самих музыкантов, "никто не уставал", как говорит ударник Джо Джонс. Народные танцевальные ритмы глубокого Юга оказали, и сами испытали на себе влияние фешенебельных больших оркестров. В этом процессе проблема играть "хот"-джаз большим оркестром была успешно разрешена (как и у Хэндersona) благодаря гармонизации сольной линии, применению формы оклика и ответа и изобретению "риффа". Это был именно тот стиль, который стал знаменитым благодаря Бэнни Гудману, который был доведен до совершенства Каунтом Бэйси и который характеризует собой всю эру свинга.

Тем временем, в декабре 1929 г. президент Герберт Гувер заявил, что "условия создались совершенно здоровые". Для джаза и джазменов это было не совсем верно. За некоторыми исключениями вплоть до 1935 г., т. е. в течение 6 лет джаза почти не было слышно. Группа "Austin High School Gang" из Чикаго, переселившаяся в Нью-Йорк, жила это время на жареных бобах и сэндвичах с солью и перцем в захудалом отеле, перебиваясь всевозможными разовыми работами на одну ночь. Джек Тигарден в своей вокальной записи "Making Friends" выразил подлинные чувства джазменов: "Лучше я буду пить грязную воду и спать на голом дереве, чем оставаться здесь в Нью-Йорке, где со мной обращаются как с грязной собакой". Настроения 20-х г. г. "золотого века джаза", уже испарились и публика, казалось, хотела только спокойной и мягкой танцевальной музыки. Так обстояло дело на Востоке в годы депрессии.

Некоторые из оркестров (Дюк Эллингтон, Нобл Сиссл, Луис Армстронг и др.) спаслись временным бегством в Европу, зато коммерческие "суит бэнды" (Гай Ломбардо, Уэйн Кинг, Фред Уоринг, Руди Вэлли) выжили и процветали. Джен Гарбер преодолевал это препятствие дважды - в 1929 и 1939 г. г., когда ему оба раза пришлось переключаться на "хот"-джаз и обратно. Против своего желания он понял, что "суит"-музыка хорошо оплачивается. Некоторые белые джазмены также ушли в коммерческие бэнды, или же получили работу на радио. Например, Магси Спэниер и Джордж Брунис играли с Тедом Льюисом, Джин Крупа работал у Мала Холлеса и затем у Чарльза "Бадди" Роджерса, Уинги Манон присоединился к орк. Чарли Стрэйта, а Бэнни Гудман нашел работу на радио в оркестре "Лаки страйк" Б. А. Рольфа. Цветные музыкантам приходилось хуже. Сидней Беше открыл стойку для чистки обуви, Томми Лэдниер - лавку готового платья, а тромбонист Чарли "Биг" Грин из оркестра Хэндersona умер от цирроза печени и недоедания, как говорят, на пороге какого-то дома в Гарлеме. "Джазовый век" подошел к концу.

Ретроспективно 20-е г. г. были решающими годами, когда джаз более или менее утвердил себя. В это время возникли определенные факторы, которые помогают нам объяснить рост и распространение джаза, а также и природу этой музыки. Из всех технических средств (фонограф, радио, микрофон, звуковые фильмы, "джук-боксы" и телевидение), которые ускоряли распространение джаза, фонограф, безусловно, является наиболее важным фактором. Развитие джаза в определенных областях США и даже в таких местах, как Южная сторона в Чикаго и Гарлем в Нью-Йорке, можно проследить уже хотя бы по типу и доступности музыки, записанной на граммпластинки. То же самое справедливо и для 40-х г. г., как рассказывает кларнетист Тони Скотт: "Когда "Берд" и Диззи пришли на 52 Street, все музыканты были поражены, и никто

не мог даже приблизиться к манере исполнения. Наконец, они сделали записи и тогда ребята смогли хотя бы имитировать технику и стиль боба, разучивая его прямо с пластинок. С этого момента все быстро двинулось вперед". Посредством записей, как мы видим, джазовые музыканты нередко проходили неплохую школу. С другой стороны, авангард джаза мог достигнуть наибольшего расцвета, когда он пользовался постоянной поддержкой танцующей и понимающей аудитории. Это было справедливо для группы "Вулверинс" в университете шт. Индиана в 1924 г., для "бэнда" Энди Кирка в Канзас Сити в начале 30-х и для оркестра Бенни Гудмена во 2-й половине 30-х г. г. Эта моральная и практическая поддержка началась среди относительно бедных слоев населения, затем с помощью студентов колледжей она проявилась у средних классов и, наконец, дошла до интеллигенции. Впрочем, интеллигенты, как замечает Нэт Хентоф, никогда полностью не признавали джаз американской формой искусства. В лучшем случае они восторгались джазом как новинкой, а некоторым нравилась лишь его шумная и грубоватая сторона в виде, например, "спазм бэндов". И только солидная, зажиточная буржуазия джаз, казалось, никак не затрагивал - по крайней мере, до тех пор, пока эта музыка не была уже признана всеми.

Культурный разрыв в исполнении джазовой музыки неграми по сравнению с исполнением белых музыкантов в 20-е г. г. все еще оставался важным фактором. Это не означает, что негры не влияли на негров, а белые - на белых (иногда просто подавляюще), но общее направление показывало влияние негров на белых. Стиль почти всех джазовых трубачей, например, был во многом заимствован у Луиса Армстронга. Негры давали джазу огонь и чувство, а белые добавляли лоск и окончательную отделку. В известном смысле коммерческий успех белых оркестров проложил путь для лучших негритянских бэндов, но положение негров было еще очень неудовлетворительным. В 20-е г. г. негритянские музыканты редко получали вознаграждение за свое новаторство. Постепенно этот культурный разрыв уменьшился. Это началось, прежде всего, внутри самого джаза, где о музыканте судили лишь по его музыкальным способностям, а не по цвету кожи или по внешнему виду. Когда Джек Тигарден впервые появился в нью-йоркской закусочной, "одетый в ужасную шляпу и не менее ужасное пальто" (как свидетельствует Джимми МакПартленд), которые он, без сомнения, притащил из самого Техаса, он сыграл только один сольный квадрат на тромбоне, и ему все простили. Он тут же был приглашен в бэнд Бена Поллака, где играл вместе с Гленном Миллером. Постепенно обычная точка зрения изменилась на обратную - белые музыканты начали брать пример с негритянских и делать из них кумиров.

Это отношение вскоре передалось критикам и писателям. Например, французский критик Юго Панасье в своей второй книге "Настоящий джаз" (издание 1942 года) находит в себе честность и смелость извиниться за свою первую книгу "Хот джаз", опубликованную в 1934 г.: "Мне не повезло в том смысле, что впервые я познакомился с джазом через белых музыкантов. Только спустя несколько лет после публикации моей первой книги я изменил свою точку зрения и понял, что в джазе большинство белых музыкантов проигрывает от сравнения с черными музыкантами". Частично причиной затруднительного положения Панасье было распространение во Франции пластинок с определенным видом джазовой музыки. Когда Панасье, который постоянно жил на юге Франции в районе виноградников, приехал в США понаблюдать за записями некогда отвергнутых им музыкантов, Эдди Конден притворился оскорбленным его заявлениями. "Можно я расскажу ему", требовал Кондон, "как надо топтать виноград?"

Но в более широком смысле постепенное изменение в отношении публики к джазу происходило, благодаря большой притягательной силе самой музыки. Шел длительный процесс песков и ошибок, в течение которого различные элементы афро-американской музыки (наряду со значительным ростом ее гармонической, мелодической и ритмической сложности) предлагались вниманию широкой публики, а затем и воспринимались ею. Процесс слияния продолжался быстро и неуклонно. Внутри него перекачивались различные волны - от деревни к городу, с Юга на Север и от негров к белым. Эти волны достигали различной приливной силы во время и после двух мировых войн, особенно в больших городах и в периоды процветания. Таким образом, все лучшее в джазе проникало более глубоко во многие области американской культуры.

Часть 5. Джаз вчера и сегодня.

Глава 17. ЭРА СВИНГА И ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Во время десятилетия с 1935 по 1945 г. г., известного как "Эра свинга", произошли величайшие превращения в истории джаза. Свинговая музыка продавалась (как новый вид музыки) по всей стране под высоким давлением всех современных средств рекламы. Внимание публики привлекалось к ней посредством прессы и кино, на сцене и в танцзалах, через "джук-боксы" и по радио. И она обратила в свою веру тех, для кого были потом созданы такие новые слова, как "джиттербаг" и "бобби-соккер" (Первое - человек, самозабвенно предающийся танцам под джаз, а в более общем смысле - молодой любитель джаза в 30-40-е г. г. Второе - девочки-подростки, "тинэйджеры", неистовые поклонницы и почитатели популярной джазовой музыки. - (Прим. перев.) Но поскольку большинство этих новых приверженцев составляла молодежь, любившая просто потанцевать, свинговая музыка сохраняла свое господствующее положение весьма недолго. Правда, в какой-то степени она еще живет среди нас, хотя ее поклонники стали теперь значительно старше.

В 20-е г. г. выражения "суит" и "хот", т. е. спокойная и горячая музыка, часто использовались среди музыкантов для того, чтобы провести различие между музыкой, скажем, Гая Ломбарде и Дюка Эллингтона. Но оба эти слова были неотделимы от джаза как такового. Слово "свинг" означало тогда только глагол ("свинг" - качаться), который применялся для описания основного джазового качества: хороший джаз должен свинговать. Это было его главным элементом. Рассказывает, что английская радиоккомпания "Би-Би-Си", столкнувшись с проникновением американского джаза, почему-то нашла безнравственным выражение "хот-джаз". Возможно, эти люди были в чем-то и правы, но они опоздали на 50 лет. Тем не менее, они отдали распоряжение, чтобы все дикторы заменили выражение "хот-джаз" на "свинговую музыку". Эта фраза была затем подхвачена и вскоре уже все дельцы и агенты использовали слово "свинг", чтобы продавать "новую" музыку. В действительности же эта музыка была лишь логическим завершением того, что было прежде.

Вообще говоря, свинговая музыка была ответом на стремление американцев ко всему большому, поэтому и была так охотно воспринята формула больших гарлемских бэндов, которая разрешила трудную проблему - как играть "хот-джаз" большим оркестром. К тому же в это время возникли и реальные предпосылки. С отменой "сухого" закона в 1933 г. джаз вышел из своего вынужденного подполья, из пивных и закусочных с незаконной торговлей спиртными напитками. Возникла возможность большего распространения джаза, чем это было раньше. Для американцев среднего класса депрессия постепенно отошла в прошлое, и ребята из колледжей образовали шумную аудиторию потребителей джазовой музыки. Они хотели, чтобы их музыка была горячее, а оркестры - большими. И они могли платить за это. Какая же разница была между свинговой музыкой и джазом, который предшествовал ей? Это станет особенно ясно, если сравнить записи "Ориджинел Диксиленд джаз бэнда" (1917 г.) и записи оркестра Бэнни Гудмена (1935 г.). Слушатель сразу же обратит внимание на то, к каким результатам привело различие в размерах ансамблей. Число музыкантов поднялось от 5 до 12 (более чем вдвое), а сама музыка стала звучать мягче, ровнее, более полно и более плавно и, как ни парадоксально, проще.

В своей автобиографии "Kingdom Of Swing" (1939 г.) Бэнни Гудмен вспоминает: "Примерно в это время (1934 г., или немного раньше число инструментов в больших оркестрах стало стандартным: 5 духовых, 4 саксофона и 4 в группе ритма.) Десять человек обычно считалось достаточным количеством даже для большого танцевального оркестра".

Тринадцать музыкантов стандартного белого свингового биг бэнда подразделялись на группы или секции: духовые (медные) - 5 человек, язычковые (тростевые) - 4 и ритм-группа - 4. Ритмическая секция поддерживала всех остальных постоянным и неизменным (как теперь кажется, несколько тяжелым) пульсом бита. Четыре саксофона играли вместе как один голос, а пять медных (за исключением тех случаев, когда 3 трубы и 2 тромбона исполняли разные партии) тоже играли вместе как второй голос. Имея два этих мощных голоса, задача заставить "биг-бэнд" свинговать казалась для аранжировщика удивительно простой. Так, с помощью аранжировщика Дона Рэдмсна Флетчер Хэндерсон понял это еще в начале 20-х г. г. В самых первых аранжировках сольная партия гармонизировалась и расписывалась на целую секцию, свингующую вместе. Затем аранжировщик обращался уже к испытанной западно-африканской форме оклика и ответа, сводил две секции вместе и заставлял их отвечать друг другу бесконечным количеством способов. Поверх всего этого, конечно, оставались еще "хот"-соло, которым одна или две секции создавали подходящим образом аранжированный фон, но это было не ново. Повторяющиеся мелодические фразы, которыми перебрасывались саксофоны и медные, получили название "риффов", и этот технический прием вскоре превратился в целое искусство, на котором строился каждый номер, квадрат за квадратом, в манере болеро.

В то же самое время аранжировщики заимствовали европейскую гармонию, чтобы приспособить ее для своих "риффов". 4 саксофона повторяли какую-нибудь сложную фразу с гармонией на 4 голоса, а 5 медных отвечали своей фразой с гармонией на 5 голосов, и все это было окрашено блюзовой тональностью. Каждый индивидуальный музыкант должен был работать больше, чем когда-либо раньше. Он должен был уметь "свинговать" как отдельно, так и со всей своей секцией. А помимо этого секции должны были свинговать еще и вместе. Это означало бесконечные репетиции, относительную потерю индивидуальности (за исключением отдельных "звезд", которые играли соло) и высокий уровень коллективной работы всего ансамбля.

Разумеется, вначале почти все было необходимо записать на бумагу, т. к. именно аранжировка создавала бэнд. Бэнни Гудмен в своей книге рассказывает, что могла сделать хорошая аранжировка: "Вплоть до того времени (1934 г.) единственным видом аранжировок, которые могли бы привлечь внимание публики, были тщательно разработанные творения вроде тех, что делал Ферд Гроффэ для Пола Уайтмена. Но, искусство сделать такую аранжировку, которую бэнд мог бы играть со свингом (а я убежден, что это - искусство), как раз и заключается в том, чтобы действительно помочь солисту выйти на свое соло и создать ему правильный фон. В этом искусстве есть нечто особое, почему им и владеет лишь очень небольшое число музыкантов. Основная идея заключается в том, что ансамблевые пассажи там, где весь бэнд играет вместе или ведет одна секция, должны быть написаны в более-менее том же самом стиле, в котором играет солист во время своей импровизации. Это как раз то, чем в совершенстве владел Флетчер Хэндерсон. Он брал, например, тему "Sometimes I'm Happy" и фактически импровизировал над ней сам с помощью карандаша и нотной бумаги, за исключением определенных частей в различных квадратах, которые были отведены для солиста на трубе, теноре или кларнете. Но даже здесь сопровождение для остальной части оркестра было написано им в том же самом духе, поэтому вся вещь была действительно крепко сшита и звучала как единое целое. Кроме того, очень важен выбор аранжировщиком различных тональных изменений и порядок расположения соло, чтобы аранжировка имела свою кульминацию. Во всех этих отношениях идеи Флетчера были далеко впереди своего времени".

К концу 1934 г. Гудмен имел уже 36 аранжировок Хэндерсона. Однако, идеи Флетчера были не так уж "далеко впереди" - он писал хорошие аранжировки, которые были новыми для широкой публики и даже для белых музыкантов, но они были, по меньшей мере, 10-летней давности для Гарлема и для таких людей, как Дон Рэдмен, который руководил оркестром из 14 человек в заведении "Конни'с Инн" еще в 1931 г., имея аналогичные аранжировки.

Популярность свинговой музыки создавалась в течение довольно длительного времени. Еще в начале 20-х г. г., когда Пол Уайтмен показал, сколько денег дает "симфонический джаз", исполняемый большим оркестром, белые бэнд-лидеры начали бороться за увеличение размеров своих оркестров. Это было особенно важно, если бэнд выступал в сценических шоу или играл в театре водевилей. Танцевальные бэнды стиля "суит" без особых хлопот увеличивали число своих музыкантов до 9 человек, и плюс имели еще одного скрипача. Однако, они использовали самые заурядные аранжировки, которые не вызывали никаких творческих затруднений. При отсутствии импровизации и весьма слабом ритме эти оркестры (джазмены называли их "мики-маус бэнды") весело исполняли танцевальную музыку, которая была мелодичной и не мешала беседам с патронами.

С другой стороны, множество высокоодаренных "хот"-джазменов не умело или не хотело читать ноты. Больше того, если полдюжины таких музыкантов играло вместе, то результат был не блестящим, т. к. каждый стремился играть по-своему. Коллективная импровизация более чем 8-ми человек, когда каждый был сосредоточен только на своем экзотном творчестве, приводила к такой музыкальной запутанности, которая никому не доставляла удовольствия. Иногда компромисс достигался тем, что нескольких "хот"-джазменов приглашали в большие танцевальные оркестры типа "суит бэндов", где они время от времени играли соло на фоне тяжелых аранжировок. Они были дрожжами в музыкальном тесте. Бикс Байдербек, например, получал очень большие деньги за то, что он иногда 12 тактов за раз мог свинговать в большом концертном "бэнде" Поля Уайтмена. С помощью нескольких джазменов из этого состава он ухитрялся делать это довольно часто. Любители джаза покупали такие пластинки, и дома вконец заигрывали отдельные их места, где было записано удачное соло Бикса. Их оценка остается верной и сегодня.

Ново-орлеанский пианист Арманд Хаг вспоминает: "Когда Уайтмен со своим оркестром приехал в Новый Орлеан, то мы пробрались за сцену поболтать с Биксом в перерыве между отделениями. В это время мимо нас как раз прошел Уайтмен и я сказал: "Послушай, Пол, если ты не позволишь Биксу побольше играть, то мы разнесем все это заведение". Тот ухмыльнулся и вежливо ответил: "Не беспокойтесь, ребята, после перерыва он будет играть сколько угодно". И, действительно, в течение всей остальной части программы мы слышали со сцены чудесный джаз". Большой танцевальный "суит бэнд" был очень выгодным бизнесом. Но, где же был в это время большой танцевальный "свинг бэнд"? Еще в 1923 году у Флетчера Хэндersona имелся свой состав из 10-ти музыкантов, и перед ним стояла задача заставить их играть как одно целое. С помощью аранжировщика Дона Рэдмена он постепенно разрешил эту проблему. К 1926 г. Хэндerson руководил уже настоящим свинговым "бэндом" из 11-ти джазменов - факт, в котором можно убедиться, прослушав его запись темы "Стэмпид". Этот оркестр регулярно выступал в "Roseland Ballroom" на Бродвее, где он быстро стал легендой среди слушавших его белых музыкантов. Белые джазмены 20-х г. г. были восхищены огнем и силой оркестра Хэндersona и копировали его, как могли, но одновременно считали, что, в общем, его музыка все же груба и топорна. Оркестр, говорили они совершенно искренне, играет не в тональности, фальшивит, а отдельные музыканты все время "киксуют" и играют неверные ноты.

Судя по европейским стандартам, белые джазмены были, конечно, правы. Однако, сегодня большинство музыкантов имеет гораздо лучшую подготовку и можно положиться на их джазовый слух. То, что для белых джазменов тогда звучало грубо и фальшиво, сегодня звучит расслабленно и свингово. Представление джазменов о музыкальной свободе, взятое из канонов европейской музыки, постепенно расширилось и привело к легко предсказуемому результату - к свободе уличных и полевых криков, к свободе рабочих песен. Джаз, звучание которого когда-то подвергалось пытке слух белых, вскоре стал звучать для них правильно и аккуратно. Тем не менее, даже в 1939 г. Бэнни Гудмен еще говорил о "выкапывании музыки" из аранжировок Хэндersona. Такое отношение было одновременно и типичным и честным. За несколько лет до этого популярный "бэнд-лидер" Айшем Джонс, охотно купивший одну из аранжировок Дона Рэдмена, вдруг обнаружил, что его оркестр не может ее играть.

Флетчер Хэндерсон и его бэнд были не одиноки. Еще до конца 20-х г. г. негритянские оркестры, которыми руководили Чик Уэбб, Эрл Хайнс, Сесил Скотт, Вильям МакКинни, Чарли Джонсон, Луис Рассел и, наконец, Дюк Эллингтон, играли в этом же стиле, когда весь бэнд свинговал вместе. А до 1935 г., т. е. до появления Бэнни Гудмена к числу этих бэндов присоединились Кэб Кэллоуэй, Джимми Лансфорд, Тедди Хилл, Лес Хайт, Дон Рэдмен. Энди Кирк и особенно Бэнни Моутен со своими оркестрами. Эта музыка была свинговая, расслабленная и мощная, но по большей части оригинальная и ранее неслыханная. Различие между этими цветными "бэндами" и большим оркестром Гудмена, с которого и началось повальное увлечение свингом, указывалось самим Гудменом в следующем высказывании: "Вот почему я столь требователен к аккуратности исполнения, к игре без фальши, и ценю только те ноты, которые к месту и которые имеют нужную длительность. Я хочу, чтобы в написанных партиях оркестр звучал точно так, как он может, как позволяют его возможности". Гудмен подчеркивал точность и аккуратность, присущую европейской гармонии, и неизменно работал со своим оркестром именно в этом направлении. В то же время он говорил: "Один хороший ударник может заставить свинговать бэнд больше, чем любой другой человек в ансамбле". И место ударника у него занял Джин Крупа. Добавив сюда аранжировки Флетчера Хэндерсона, Джимми Манди и Эдгара Сэмпсона, пригодные для отличной ритмической трактовки, Бэнни Гудмен выступил с такой очищенной свинговой смесью, что широкая публика именно в этот момент с радостью приняла ее.

Надо отметить, что и до Гудмена существовало еще, по крайней мере, два белых "биг бэнда" пионеров свинга - это оркестр братьев Дорси и "Casa Loma Orchestra". (Оркестры Жана Голдкетта и Бена Поллака считаются до-свинговыми - у Поллака состав был небольшим и исполнял своего рода аранжированный диксиленд, правда, с большим успехом, а у Голдкетта был большой, тяжелый и впечатляющий бэнд, но он не свинговал в Гудменовском понимании этого слова.) Джимми и Томми Дорси делали записи под собственными именами с различными музыкантами, как, например, Гленн Миллер) еще в 1928 г. К 1934 году они имели уже довольно-таки постоянный, прекрасно укомплектованный бэнд из 12-ти музыкантов - 2 трубы, 3 тромбона, 3 саксофона и 4 в группе ритма. Здесь было на один саксофон меньше по сравнению со стандартной свинговой инструментровкой. "Мы пытались быть чем-то средним между "Каса Лома бэндом" и Хэлом Кемпом", говорил мне как-то Томми Дорси. К сожалению, их аранжировки звучат теперь тяжело и громоздко, а ритм был однообразным и затяжным ("шаркающий" - "шафл"-ритм).

"Casa Loma Orchestra" из Детройта был совсем другим. С той же инструментровкой, что и оркестр братьев Дорси, но без солирующих "звезд", "Каса Лома" применял аранжированные "риффы" с чересчур большим энтузиазмом. Благодаря мастерству и предвидению таких аранжировщиков, как Джин Джиффорд, который родился и воспитывался на Юге, оркестр научился читать гармонизированные соло и играть "риффы", а медь и саксофоны перекликались друг с другом на различный манер. Более того, они отлично научились работать все вместе, создавая неплохой свинг единым ансамблем. (В начале 30-х г. г. они записали, например, композиции "Белый джаз", а затем "Черный джаз", и когда фирма пластинок "Десса" выпустила альбомы под теми же самыми названиями, то никто, даже джазмены не увидели в этом ничего особенного.) Оркестр Жана Голдкетта и "Каса Лома" вышли из Детройта и играли по одним и тем же аранжировкам. "Однако, "Casa Loma Orchestra" мог свинговать гораздо больше", сказал мне однажды Рэдмен, "вероятно, потому что это была великолепная, дружная команда без множества высоко оплачиваемых и темпераментных звезд".

Как же весь "Каса Лома бэнд" научился свинговать, используя просто формулу "оклика и ответа" между секциями? Они, должно быть, имели коллективный слух, относительно непо потревоженный так называемыми "грубостями" музыки Флетчера Хэндерсона и других негритянских оркестров. Кроме того, их аранжировщик Джин Джиффорд был хорошо знаком с блюзом и с пением традиционных "госпел" на Юго-Западе страны, поскольку он имел возможность познакомиться там с ними еще в молодые годы, гастролируя с оркестрами Боба Фостера и Ллойда Вильямса. В этих местах форма "оклика и ответа" была стандартом практически для всей музыки, а свинговая формула для биг бэндов также не была здесь в

новинку. Помимо всего прочего, здесь уже в 1932 г. могли слышать первые выдающиеся записи большого свингового "бэнда" из 13 человек - 5 медных, 4 саксофона и 4 в ритме (именно эту инструментовку Бэнни Гудмен позже помог сделать стандартной для свинга). Эти записи были выпущены в виде популярной серии фирмой "Victor" и распространялись через музыкальные магазины, где также бывали и белые. Это был "Канзас Сити бэнд" Бэнни Моутена с Каунтом Бэйси за фортепиано. А в том же самом году мот оркестр играл в нью-йоркском танцзале "Savoy Ballroom", где опрокинул все джазовые устои. "Мы были встревожены лишь тогда", говорит Бэйси, "когда играли против маленького парня по имени Чик Уэбб".

Оркестр Моутена довел "риффы" до уровня прекрасного и даже импровизированного искусства, в то же время оставляя место для блестящих сольных работ ведущих джазменов, а иногда и комбинируя оба эти приема. Лидеры саксофонной и медной группы могли изобретать серии восходящих "риффов" под влиянием момента (т. е. экспромтом, так называемая аранжировка по памяти, или "Head Arrangement"). Эти импровизированные "риффы" тут же подхватывались далее всей секцией, а затем они могли перебрасываться (на манер болеро) от одной секции к другой, и так квадрат за квадратом, от простого к более сложному, вплоть до напряженной свинговой кульминации. Но всегда общей целью "бэнда" был подвижный, вдохновляющий ритм, который никогда не затенялся даже самыми мощными и эффектными "риффами". Во имя этой же цели гитара заменила собой банджо, а струнный контрабас "качался" или играл мелодические фигуры вместо обычного выколачивания одной-двух нот. Все эти новшества оркестра Моутена 1932 года стали общепринятым стандартом свинговой музыки спустя всего 5-6 лет.

Тем не менее, в среде восточных колледжей наибольшей популярностью в 1931 г. пользовался именно "Каса Лома бэнд". Он послужил как бы образцом, моделью для замыслов Бэнни Гудмена о своем собственном биг-бэнде. Говоря о своем друге и музыкальном агенте Уилларде Александре, который в то время только что окончил один из восточных колледжей, Бэнни Гудмен в своей книге писал! "Поскольку "Каса Лома" был так популярен среди студентов колледжей, то было бы трудно противопоставить ему какой-либо "суит бэнд", и поэтому Уиллард решил создать своего рода молодежный бэнд, который мог бы играть в той же самой среде такую музыку, которая нравилась бы молодежи". В 1936 г. оркестр Гудмена уже занял место "Каса Ломы" в хорошо оплачиваемом радио-шоу "Кэмел-караван".

В своем интервью, опубликованном в журнале "Down Beat" в 1954 году, бэнд-лидер и саксофонист Лес Браун превозносил Пэта Дэйвиса как своего музыкального кумира начала 30-х г. г. Кто же такой Пэт Дэйвис? Он играл на теноре-саксофоне вместе с кларнетистом Кларенсом Хатченрайдером, тромбонистом Пи-Ви Хантом и трубачом Сонни Данхэмом в "Каса Лома" еще до того, как этот состав стал известен как оркестр) Глена Грэя. В 1930 г. каждый средний белый подросток из небольшого городка (особенно на Восточном побережье), который любил джаз, слушал только "Каса Лома". В сущности, тогда этот бэнд не с чем было сравнивать. Будучи крайне популярным, он исполнял хороший свинговый джаз (вперемешку с изрядным количеством такой "суит"-музыки, как например, известная тема-сигнал "Кольца дыма") на пластинках, в танцзалах и по радио. Как первый белый "биг-бэнд", способный свинговать, он пользовался огромным влиянием на Востоке страны, где добиться этого было довольно-таки непросто в то время.

История Бэнни Гудмена есть история о том, сколько разных качеств внезапно слилось в одном оркестре и произвело на свет совершенно новую музыкальную смесь, обладающую невероятной притягательной силой. Гудмен родился в Чикаго в 1909 г. и был хорошо известен среди музыкантов по своей работе с несколькими группами еще до того, как он впервые приехал в Нью-Йорк вместе с "бэндом" Бена Поллака в 1928 г. В этом составе Гудмен и Джек Тигарден были ведущими солистами, но подобно братьям Дорси, Поллак еще не имел свинговых аранжировок. Тем не менее, наряду с другими чикагскими музыкантами они стали известны среди белых джазменов за свои собственные заслуги, играя в нью-йоркском отеле "Park Central". "Это были самые счастливые дни нашей жизни", вспоминает Бад Фримен, "только мы не понимали этого тогда, а, возможно, не понимаем и сейчас". На некоторое время оркестр Поллака с белыми чикагскими джазменами стал самой "горячей" группой в джазе, по мнению нью-йоркской публики. (В те

дни самым волнующим вопросов для приверженцев "хот-джаза" был вопрос о том, кто является лучшим кларнетистом - Бэнни Гудмен или Джимми Дорси.) Однако, депрессия вскоре положила конец всему этому. "Множество людей устраивало вечеринки", говорит Джимми МакПартлэнд, "вы могли там пить, сколько угодно, но есть там было нечего".

Пока "Каса Лома бэнд" приобретал своих последователей в колледжах, Бэнни Гудмен зарабатывал на жизнь, играя на клубных вечерах (это были местные одноразовые ангажементы) и в радиопрограммах на студиях с различными большими коммерческими оркестрами, которыми руководили Б. А. Рольф, Рубинов, Эл Гудмен или Джонни Грин. Гудмен научился быстро и хорошо читать ноты, т. к. это сулило больше возможности получить работу. Это отнюдь не внушало уважения его коллегам из Чикаго, которые насмехались над ним, считая людьми симфонической музыки всех тех, кто умел грамотно читать ноты. ("Я могу читать эти ноты", возмущенно кричал Уинги Манон, "но я просто не могу различить их - пять бемолей выглядят для меня как кисть винограда".)

В 1933 г. Гудмен встретил одного предприимчивого критика, которого звали Джон Хэммонд. Во время своей поездки в Англию Хэммонд нанес визит вице-президенту английской граммофонной компании и подал ему идею о продаже специальной серии пластинок с записями "хот-джаза". Он даже пообещал лично проследить за этими записями, произвести отбор вещей и представить исполнение Бэнни Гудмена. Хотя в этот момент Хэммонд еще не был знаком с Гудменом, но вскоре он с ним встретился и убедил его в выгодах своей идеи. Договорившись между собой, они решили пригласить музыкантов специально для этой сессии записи. Каких же музыкантов они наняли? Хэммонд проголосовал за Джина Круппу и Джека Тигардена, одновременно настояв на исключении ударника, игравшего тогда с оркестром Мейера Дэйвиса, где работал Гудмен. Со своей стороны Бэнни Гудмен настаивал на сильных, тяжелых аранжировках пианиста Артура Шатта. Однако, им пришлось оставить одного "суит"-тенориста, поскольку он был местным подрядчиком, поставлявшим музыкантов в соответствии с правилами музыкального союза.

В те дни, если музыкант хотел записать какую-либо популярную тему, музыкальные издатели требовали, чтобы он использовал стандартную аранжировку, благодаря которой мелодию можно было узнать, где бы вы ее ни слышали (хотя при этом исполнение оставалось не вдохновенным и шаблонным). Однако, музыканту разрешали записать свою собственную аранжировку той или иной мелодии в "горячем" исполнении, но при условии, если он откажется от всех прав в пользу руководителя записи - "супервайзера". Это давление иногда заставляло его играть в старомодном стиле, т. к. тогда была уверенность, что запись будет распродана, и он получит деньги. Например, Гудмен записал "Short Tale Stomp" в типичном стиле "Hillbilly" по настоятельной просьбе представителей записывающей компании. Когда она была выпущена в 1928 г., то Тэду Льюису, которого Гудмен отлично пародировал в этой вещи, она так понравилась, что он предложил ему работу. Эта работа помогла Гудмену благополучно выбраться из тисков депрессии.

Однако, Хэммонд настаивал на специальных аранжировках и первая же пластинка Гудмена для английской граммофонной компании приобрела большой успех в Англии. Когда очнулись руководители американской записи и решили выпустить ее в США, то только резкий протест Хэммонда остановил их от "спаривания" каждой вещи Гудмена с каким-нибудь коммерческим номером на другой стороне пластинки. Они хотели выпустить вместе с Гудменом отдельные записи Клайда МакКоя и Гарри Резера, чтобы быть уверенными в успехе каждой пластинки. Гудмен же продолжал делать серии записей для "Колумбии" по новой цене 100 долларов за одну сторону, причем он приглашал таких музыкантов, как Тедди Уилсон и Коулмен Хокинс, и таких вокалистов, как Джек Тигарден (он же - тромбонист), Милдред Бэйли и Билли Холидэй.

По мере того, как продвигались эти серии, Гудмен начал ценить и понимать первоклассных негритянских музыкантов, которых он часто нанимал для работы в студии записи. С этой точки зрения он совершенно откровенно высказывается о важности влияния Джона Хэммонда: "Именно за эти месяцы, где-то в конце

1933 и начале 1934 г. г., я впервые сделал ряд записей с цветными музыкантами. Это можно целиком приписать влиянию Джона, который заставил меня соприкоснуться с тем видом музыки, которую они играли. Я открыл для себя много нового, и это случилось только потому, что в течение этих 7-8 лет я не работал с ними вместе". Позже Бэнни Гудмен первым нарушил предрассудок (и не без некоторого труда), существовавший тогда против "смешанных" оркестров, взяв к себе негритянского пианиста Тедди Уилсона во время своих выступлений в отеле "Конгресс" в Чикаго.

В 1934 г. Гудмен имел уже свой собственный оркестр и постоянную работу на радио, которая, правда, оплачивалась хуже, чем в мюзик-холле Билли Роуза. Однако, короткие радиопередачи приобрели ему много новых друзей. Спустя три месяца, как пишет Гудмен, "люди обнаружили более дешевый оркестр" - и это было началом большого перелома. Национальная бисквитная компания готовилась пустить в продажу свою новую марку печенья, и рекламная фирма подала им идею сделать регулярную радиопрограмму под названием "Давайте потанцуем", состоящую из выступления трех оркестров: вначале Ксевьер Кутат играл румбы, за ним Кел Мюррей играл легкую танцевальную музыку в стиле "суит", а следом выступал Гудмен, играя более ритмичный джаз в свинговом стиле. Три этих "бэнда" чередовались таким образом с 11-ти часов вечера до 2-х ночи каждую субботу, а программа транслировалась 53-мя радиостанциями по всей Иране, от побережья до побережья.

Были слухи об удержании части зарплаты музыкантов, но на самом деле бисквитная компания финансировала только 8 новых аранжировок, выбранных Гудменом в течение первых 13-ти недель работы на радио. Выбор его был ясен. Сразу же, благодаря постоянным советам Хэммонда, Гудмен пригласил к себе лучших "хот"-джазменов и обратился к Флетчеру Хэндерсону за новыми аранжировками. На этой стадии развития свинговой музыки мы можем отметить весьма тесные музыкальные связи. Хэндерсон продал Гудмену аранжировки, которые сам он использовал уже в течение 3-5 лет. Однако, именно точный и безупречный стиль исполнения этих аранжировок Гудменом покорила широкую американскую публику как нечто новое и восхитительное. Например, в декабре 1932 г. Хэндерсон записал тему "New King Porter Stomp", используя свою собственную аранжировку, над которой он работал в течение ряда лет. Позже он продал ее Гудмену и в июле 1935 г. тот со своим оркестром записал ее как "King Porter Stomp". Несмотря на то, что пластинка Гудмена вышла на 2, 5 года позже, ее экземпляров было распродано в тысячу раз больше, чем записей Хэндерсона. Но что бы ни доказывали самые твердолобые поклонники Гудмена, запись Хэндерсона кажется сейчас лучше во всех отношениях, хотя этот некогда великий бэнд в то время был отнесен к второразрядным оркестрам. Такие картины являлись типичными для всей эры свинга.

Радио-шоу "Давайте потанцуем" (наряду с целой серией новых записей на пластинки) создало Гудмену пока немногочисленных, но весьма преданных сторонников. "Я должен был делать то, на что, как мне казалось, я был больше всего способен", говорит Гудмен, "а тогда это означало создать и иметь хороший "хот-бэнд". В оркестр он вкладывал все свои силы и буквально от недели к неделе его бэнд на радио звучал все лучше и лучше (хотя только каждый третий номер там исполнялся в "горячей" манере). Но широкие слои публики были еще по-прежнему недостижимы. Музыкальная Корпорация Америки (МКА) по настоянию своего молодого работника Уилларда Александера решила ангажировать бэнд Гудмена к большой досаде остальных работников этого агентства. В те времена МКА занималась только "суит-бэндами". Они направили Гудмена играть в нью-йоркском отеле "Рузвельт", который до этого был родным домом для оркестра Гая Ломбардо. "Во время нашего первого выступления всякий раз, когда я оглядывался", вспоминает Гудмен, "один из лакеев или главный из них махали мне руками, чтобы мы играли потише". Оркестр Гудмена не имел там никакого успеха. В отчаянии Александер ангажировал Гудмена на серию одноразовых выступлений на Западном побережье (с месячной остановкой в Денвере), где Гудменом и его музыкой интересовались еще меньше. Оркестр работал изо всех сил, играя в своем прежнем стиле. По дороге на Запад они выступали в Питсбурге, Колумбусе, Толедо, Лэйксайде (шт. Мичиган), Милуоки и, наконец, в Денвере, где их конкурентом оказался Кэй Кайзер со своим оркестром. Место их работы называлось "Элитч гарденс" и владелец, сразу же созвонившись с МКА, заявил, что

"музыка отвратительная, а руководитель крайне надоедливый человек", как вспоминает сам Гудмен. Дела шли ужасно. Переключившись на избитые аранжировки, оркестр Гудмена все же удержался на этой работе, но потерпел новый моральный урон, а настроение музыкантов падало все ниже.

Моральное состояние оркестра было по-прежнему низким и после выступлений в Солт Лэйк Сити и в Сан-Франциско. Музыканты не раз вспоминали замечание трубача Уинги Манона: "Приятель, хороший джаз никогда не сможет перевалить через Скалистые горы". Когда они прибыли в Лос Анжелос и начали выступать в "Palomar Ballroom", где должны были оставаться в течение месяца, оркестр был прямо-таки испуган. Танцзал имел чрезвычайно большую танцевальную площадку, вдобавок много места занимали столы, которые шумно обслуживалась едой и выпивкой. Но они взялись за эту работу, т. к. деваться было некуда. В течение первого часа оркестр играл спокойные мелодии в самых мягких аранжировках. Гудмен был в отчаянии: "Если уж нам суждено было с треском провалиться, то, по крайней мере, я хотел бы проделать это по-своему, играя ту музыку, которая мне лично нравится. Я знал, что это, возможно, последняя ночь, которую мы играем вместе, но мы можем неплохо провести это время, пока еще для этого есть шанс. Я объявил следующие номером одну из лучших аранжировок Флетчера, и ребята подхватили мою идею. С этого момента они почувствовали себя свободно и наиграли настолько хорошо, как я не слышал с тех самых пор, когда мы покинули Нью-Йорк. И первый одобрителный рев толпы показался мне самым сладостным звуком, который я когда-либо слышал в своей жизни. Это и было настоящим началом. Эра свинга родилась в ночь на 21 августа 1935 г.

Причина неожиданного успеха оркестра Гудмена, по его словам, заключалась в том, что "это была публика, пришедшая потанцевать - она получила то, что хотела, и пошла за нами". Кроме того, сами пластинки Гудмена предварили его успех, т. к. радиокomentаторы по всей стране запускали в эфир лучшие из них. Далее, программа "Давайте потанцуем" была слышна в Лос-Анжелосе где-то между 7 и 11 часами вечера - время наиболее интенсивного слушания, когда ее могли слышать даже подростки. Они до сих пор еще танцевали "линди-хоп", и музыка Гудмена была прямо-таки сделана для этого. Уже через несколько месяцев "джитербагс" и "боббисоксерс" танцевали свои "биг эппл" и "шэг" даже в проходах театров во время выступлений оркестра Гудмена. Помимо всего прочего, оркестр Гудмена был первым, придавшим джазовую окраску таким популярным мелодиям того времени, как "Goody Goody" Джонни Мерсера и др. Подобные пластинки быстро распродавались с огромным успехом.

Если Бэнни Гудмен, получив рекламу и прибыли, стал "Королем свинга" в 1935 г., то "человеком за троном" был Каунт Бэйси, поскольку именно его оркестр придал глубину и динамику всей эре свинга и в то же время посеял семена, которые позже дали жизнь "бопу" и джазовой школе "кул". В том же 1935 г. после смерти Бенин Моутена Бэйси постепенно создал свой собственный оркестр. Они играли в "Renault Club" в Канзас Сити в 1936 г., когда Джон Хэммонд случайно услышал их по одной экспериментальной радиостанции и тотчас поднял на ноги Бэнни Гудмена и Уилларда Александра.

Бэйси имел поистине боевой оркестр. "Это был город мошенников, но счастливые времена", вспоминает он о Канзас Сити. В "Рено клуб" глоток настоящего шотландского виски стоил 15 центов, местного изготовления - 10 центов, а стойка с бутербродами располагалась рядом с баром. "Мы играли с 9 вечера и до 5-6 часов утра, включая всякие ревью", говорит Бэйси, "ребята из оркестра получали по 18 долларов в неделю, а я - 21". Это была трудная работа. Когда к ним присоединился трубач Бак Клэйтон, ребята жертвовали для него по 25 центов каждый и так он получал всего 2 доллара за ночь. Ниже по той же улице в "Sunset Club" пианист буги-вуги Пит Джонсон и блюзовый певец Джо Тернер (который прославился своими записями рок-н-ролла в 1954 г.) работали за еще меньшую плату. На самом деле это было не так уж плохо, как может показаться - цены тогда были значительно ниже, а чаевые от гангстеров очень высокими.

Музыкальная корпорация Америки ангажировала Бэйси с его оркестром для пробного выступления в чикагском танцзале "Гэнд террас". Ничего особенного не произошло. Тогда бэнд появился в Нью-Йорке на 52-Street в заведении "Фэймос дор". Молва о нем быстро распространилась по городу. По пути в Нью-Йорк Бэйси увеличил свой оркестр с 9-ти до 15-ти человек: "Я хотел, чтобы мой оркестр из 15-ти человек сработался и играл так же, как и та девятка из Канзас Сити. Я хотел, чтобы 15 человек думали и играли одинаково, чтобы эти 4 трубы и 3 тромбона жалили с настоящей силой и огнем. Но я также хотел, чтобы это острое звучание было настолько же приятно и искусно, как если бы на их месте было всего 3 медных инструмента, которые я использовал в Канзас Сити. И я хочу сказать, что если у медных каждая нота не имеет своего точного и определенного значения, если они просто вопят и режут слух, то здесь немедленно следует произвести кое-какие изменения". Действительно, двух трубачей Бэйси вскоре сменил, был добавлен другой тромбонист и появился новый гитарист Фредди Грин.

Клуб "Фэймос дор" бил величиной с большой чулан и, зайдя внутрь, посетители чувствовали себя как под ружейным прицелом. Когда оркестр начинал играть, слушателям казалось, что они находятся внутри репродуктора очень большого размера, включенного на полную громкость. Вы могли или любить или ненавидеть это - середины не было, но для нью-йоркских музыкантов мощь и свинг оркестра Бэйси были настоящим откровением.

Поддерживаемый фундаментальным успехом Бэнни Гудмена и проницательным руководством Уилларда Александера и его агентства, оркестр Бэйси со своим более расслабленным и мощным битом немедленно снискал себе прочную и неизменную славу. "В Нью-Йорке мы вначале попробовали экспериментировать - мы решили играть современные аранжировки типа Ф. Хэндерсона", говорит ударник Джо Джонс. "Бэйси думал, что мы играем по старинке, но после целой недели подобных экспериментов мы обнаружили, что наш стиль вовсе не устарел". За короткое время Бэйси оказал глубокое влияние на Гудмена. Гудмен заимствовал некоторые из его приемов и даже отдельные номера, например, "One O'Clock Jump" (это была первая запись Гудмена, распроданная миллионным тиражом), а затем начал приглашать самого Бэйси и его музыкантов на свои сессии записи. К счастью, семью месяцами раньше Бэйси успел записать свой собственный вариант темы "One O'Clock Jump" (в частности, ее знаменитый "рифф" был взят из аранжировки Рэдмена "Six Or Seven Time") и хотя эта запись не распродавалась столь же хорошо, как запись Гудмена, но оригинал получил широкое распространение, что дало возможность тысячам музыкантов послушать и оценить его.

Музыканты, связанные и работавшие с Бэйси, все как один были с Юго-запада страны: Хэршел Эванс — Дентон (Техас), Джимми Рашинг — Оклахома Сити (Оклахома), Бак Клэйтон — Парсонс (Канзас), Джек Вашингтон — Канзас Сити (Канзас), Оран "Хот Липе" Пэйдж — Даллас (Техас), Дон Байес — Маскоджи (Оклахома), Джо Кейс — Хьюстон (Техас), Джо Тернер — Канзас Сити (Миссури), Уолтер Пэйдж — Гэллатин (Миссури), Эдди Дурхэм — Сан-Маркое (Техас) и Лестер Янг — Вудвилль (Миссисипи).

Оркестр Бэйси завершил революции в джазе, которую мы все еще пытаемся оценить. В частности, фортепианный стиль игры Бэйси с его частыми выходами для контрабаса привел к снижению роли левой руки пианиста в современной джазе. Стиль ударника Джо Джонса, который постоянно использовал тарелки "хай-хэта", оставил свой отпечаток в игре всех ударников боба, а расслабленный стиль тенориста Лестера Янга помог возникновению новой, "холодной" школы джаза. Молодой саксофонист Декстер Гордон говорит, что он перестал играть после того, как услышал Янга: "Это было уж слишком. Я забросил свой инструмент и не прикасался к нему целых два года". Бэнни Гудмен реагировал на это иначе. "В первый раз", рассказывал он Джону Хэммонду, "я услышал тенор-саксофон, на котором без всякого напряжения играли так, как нужно и в то же время не переигрывали". (Однажды он поменялся с Лестером своим инструментом и, говорят, играл целый вечер очень похоже на него.) Помимо всего прочего, оркестр Бэйси в значительной мере развил использование так называемого "хэд-риффа" до уровня настоящего искусства (букв. "головной рифф" — это импровизированная унисонная "рифф"-фраза, перебрасываемая взад и вперед

саксофонной и медной группами). Внеся, быть может, менее наглядные внешне, но более важные преобразования, чем оркестр Гудмена, оркестр Бэйси красочно оттенил эру свинга.

За последующие 10 лет свинговая музыка сделала большие деньги, а бэнд-лидеры стали (порой неожиданно) столь же популярны, как кинозвезды. Были записаны величайшие свинговые исполнения - "King Porter Stomp" Гудмена (1935), "Dixieland Shuffle" Боба Кросби (1936), "Mary" Томми Дорси (1937), "Begin The Beguine" Арти Шоу (1938), "In The Mood" Гленна Миллера (1939) и "Woodchoppers Ball" Вуди Германа (1939). (Значение музыкальных радиокomentаторов становится очевидным.) То, что являлось музыкальным источником для всех этих свинговых бэндов, показал, в частности, оркестр под руководством Чарли Барнета. Он сделал запись пластинки с темой "Duke's Idea" с одной стороны и темой "Count's Idea" с другой), принеся этим самым дань уважения Дюку Эллингтону и Каунту Бэйси.

Еще до того, как закончилась эра свинга больших оркестров, джаз малых составов начал развиваться в двух диаметрально противоположных направлениях: возрождение новоорлеанского стиля ("ривайвл") и новый стиль "боп". В отличие от бона новоорлеанское возрождение произвело на свет мало чего нового в музыкальном отношении, но оно привлекло на свою сторону множество новообращенных фанатиков джаза среди белых из средних зажиточных классов (вероятно, это происходило вследствие того, что подобно традиционному новоорлеанскому джазу этот стиль был довольно беспорядочный, расслабленный и имел все качества музыки, исполняемой на открытом воздухе). Как бы там ни было, движение "ривайвл" значительно способствовало распространению джаза по всему свету. Оно представило людям джаз в одном из его наиболее простых и радостных аспектов, а потому и приобрело огромную популярность.

Хотя новоорлеанское возрождение включала лишь немногих старых негритянских музыкантов-ветеранов и хотя фактически оно полностью основывалось на самом раннем негритянском джазе, теперь эта музыка исполнялась почти исключительно молодыми белыми музыкантами для белой же аудитории слушателей совершенно в другой обстановке. Основой для нее служили записи 20-летней давности Кида Ори, Джелли Ролл Мортон и особенно Кинга Оливера, значение которых принимало теперь преувеличенные размеры. Затем появление живых ветеранов - таких, как Кид Ори, Кид Рена ("открытый" в 1940 г.) и, наконец, Банк Джонсон (записанный снова в 1944 г.) - еще больше подлило масла в огонь. История возрождения Джонсона (от новой вставной челюсти до новой трубы) прошла большими заголовками во всех публикациях газетного магната Генри Люса от побережья до побережья. К этому моменту уже несколько групп молодых белых музыкантов, многие из которых в прошлом были коллекционерами пластинок, прорвалось в джаз.

В 1935 г. в Окленде Лу Уоттерс руководил оркестром, который играл несколько номеров диксиленда. Примерно в 1939 г. на всемирной ярмарке в Сан-Франциско он пригласил в свой состав трубача Боба Скоби и тромбониста Терка Мерфи. Его бэнд приступил к тщательной переработке записей Кинга Оливера, включая и те, которые были сделаны его группой с двумя корнетами, когда к нему присоединился Луис Армстронг в 1922 г. Музыканты Уоттерса снова вернулись к трубе вместо струнного контрабаса, а гитару заменило банджо. В 1941 г. Лу Уоттерс и его бэнд сделали первые значительные записи в духе новоорлеанского возрождения, которые оказали большое влияние на все последующие события. В 1944 г. известный джазовый критик Билл Рассел записал несколько превосходных номеров Банка Джонсона с помощью фирмы пластинок "Америкен мьюзик", а Кид Ори вместе с Омером Саймоном, Динком Джонсоном и Маттом Кэри записывался фирмой "Кресент".

Плотина была прорвана и были даже такие моменты, когда кое-кто хотел обратиться к бопу (например, Пи-Ви Хант и Арт Муни) только из-за того, что их жидкие диксилендовые варианты не вошли в число лучших исполнений "ривайвл". В это время "Касл бэнд" записывал аранжировки Джелли Ролл Мортон, "Фриско джаз бэнд" уже имитировал Лу Уоттерса, ранний состав Боба Уилбса (связанный со "Скарсдэйл хай скул") копировал Кинга Оливера, "Тэйл-гэйт джаз бэнд" играл в стиле Уоттерса-Оливера, если можно

так выразиться, а Терк Мерфи, который покинул группу Уоттерса и организовал свой собственный бэнд, начал сочинять и исполнять новые мелодии, тождественные старому стилю Оливера.

Но это было только начало. Ветераны 20-х г. г. (Эдди Кондон, Фил Наполеон, Джимми МакПартлэнд, Пи-Ви Эрвин, Маггзи Спэниер и другие) обнаружили, что сами они играют в сравнительно "модерновом" стиле, который много заимствовал из эры свинга. (Для коллекционеров-пуристов эта музыка, конечно, не являлась "подлинным" джазом.)

По всей стране возникали джаз-бэнды, составленные из молодых белых) энтузиастов этой музыки, а "Record Changer" (журнал для коллекционеров) устроил конкурс на лучшую пластинку, который был переполнен названиями тем старого стиля. В 1956 г. на концерты диксилендовых оркестров молодых студентов, которые никогда не видели Нового Орлеана и которые порой играли с большой энергией, но малым искусством, были проданы все билеты даже в нью-йоркском Карнеги Холле. По крайней мере, их энтузиазм был подлинным, и такие действительно новоорлеанские составы, как оркестр Джорджа Льюиса, благодаря этому получили возможность быть услышанными широкой публикой. Вероятно, наиболее удивительным результатом движения "ривайвл" было то, что происходило вне Соединенных Штатов - оркестры в стиле ново-орлеанского "ривайвл" быстро возникали и развивались в таких странах, как Голландия, Франция, Япония, Австралия, Англия, Уругвай и во многих других местах, где раньше джаз был практически неизвестен. Невозможно проследить их все, но французский бэнд кларнетиста Клода Лютера, например, по общему признанию овладел звучанием оркестра Кинга Оливера лучше, чем любой из молодых американских бэндов.

В определенном смысле новоорлеанское возрождение показало, что значительная часть мира белых восторженно подхватила (вплоть до активного участия) идею имитации музыки, которую американские негры играли 20-30 лет тому назад. Более того, оно снова показало (если судить по степени распродажи записей Гудмена 30-х г. г. в 1954 г.), что в истории джаза практически нет такой эры или эпохи, которая не имела бы возможности стать привлекательной в качестве "возрождения". В течение процесса новоорлеанского "ривайвл" были вновь оживлены многие прекрасные мелодии прошлого времени. Свинговая музыка биг бэндов была прямо на публику - она была очень эффектна, сделала невероятные деньги, а затем увяла, тогда, как музыка небольших новоорлеанских бэндов росла медленно, но верно - вполне вероятно, что она останется среди нас навсегда.

В течение эры свинга биг бэнды успешно проявили себя в трех разных плоскостях. Гай Ломбардо, разумеется, продолжал увеличивать свой оркестр и регулярно получал постоянный доход. Однако, за 10 лет он должен был несколько потесниться и разделить свои прибыли с оркестрами свинга. В то же время примерно 20 цветных биг бэндов во главе с Эллингтоном и Бэйси играли значительно лучший джаз, чем белые бэнды, и хотя зарабатывали вдвое меньше по сравнению с ними, но также имели свой постоянный доход. Новая мировая война, прекращение производства записей, новая такса за пользование танцзалами, широкое распространение микрофона (который помог многим слабым голосам), новый стиль "боп" и другие, не поддающиеся прямому учету факторы, привели в 1945 г. к концу эпохи больших оркестров.

Глава 18. БОП И ПОСЛЕДУЮЩИЕ ГОДЫ.

К 1940 г. джаз достиг достаточной силы и зрелости, чтобы совершить внутреннюю революцию. Новые события не могли больше сравниваться в какой-то степени с прежним влиянием Юга, хотя это влияние продолжалось и усиливалось шумной рекламой, связанной с появлением граммпластинок в стиле

"ритм-энд-блюз" (ранее - "расовые серии" и впоследствии - "рок-н-ролл"), особенно популярных в негритянской среде. Боп помог произвести внезапный взрыв внутри самого джаза и привел к стремительному, но логически оправданному усложнению мелодии, гармонии и ритма. Здесь произошло слияние европейских и не-европейских компонент согласно единому европейскому музыкальному образцу, что придало джазу своеобразный оттенок. В результате все это сделало джаз полнее и глубже, хотя иногда это слияние было несколько односторонним.

Звуки боба, доселе неслыханные, естественно, многим казались спорными. Само название "боп" как бы бросало вызов. Вначале это было названо "ри-боп", затем "би-боп" и, наконец, просто "боп". Музыканты сами объясняют происхождение этого слова как результат подражания типичным звукам новой музыки. (Насколько известно, впервые это слово появилось в 1928 г. в записи "Four Or Five Times" группы "Cotton Pickers" Уильяма МакКинни, затем оно встречалось в конце одной записи Чика Уэбба в 1939 г. и в названии нашумевшей в свое время записи Лайонела Хэмптона "Хей-ба-ба-ри-боп", в 1945 г. - однако, ни одна из этих записей не обнаруживает какого-либо влияния стиля боп). Пожалуй, наиболее правдоподобным источником появления этого слова, как указывает проф. Морис Крэйн, является испанское выражение "Арриба!" или "Риба!" (буквально "Давай!"), которое в свою очередь является афро-кубинским эквивалентом часто употребляемого музыкантами джаза слова "Go!" ("Давай!", "Играй!"). Данная версия появления термина "боп" соответствует также широко известному факту влияния латиноамериканской музыки на джаз вообще и на боп в особенности.

Хотя истоки боба можно легко проследить вглубь истории джаза, новый стиль появился с поразительной внезапностью. Первокласные джазмены неожиданно обнаружили, что их манера игры устарела, что они звучат уже старомодно. Это было ужасно, если учесть, что в джазе музыканты оцениваются по качеству собственной импровизации. Луис Армстронг, например, нарушил свое многолетнее правило никогда открыто не критиковать джаз или джазменов, охарактеризовав боп как "современное зло". Говоря о боперах, Армстронг выходит из себя. Однажды он заявил: "Они хотят уничтожить всех остальных, потому что они полны злобы на мир, и единственное, что они хотят сделать, это обескуражить вас. Они хотят показать, как стар и негоден тот путь, который прошли вы, но даже любая старая манера исполнения годится для них, если только она отличается от той манеры, которой вы придерживались раньше. Вы только послушайте эти странные и непонятные аккорды, которые лишены всякого смысла! Что ж, вначале люди заинтересовались ими, потому что они были новыми и необычными, но вскоре они уже устали от этой музыки, поскольку в ней действительно нет ничего хорошего - там нет мелодии, которую можно было бы запомнить, нет ритма, под который можно было бы танцевать. И вот все они снова остаются не у дел, и никто не работает, потому что их музыка никому не нужна, и это все, что может сделать для вас современное зло, называемое «боп»" (журнал "Down Beat", 1948 г.).

Появление боба было не только внезапным, но и весьма угрожающим для многих известных музыкантов. Различные экономические факторы к тому времени значительно сгладили противоречия и отставание в культурном развитии между негритянскими и белыми джазовыми музыкантами и тем самым ускорили распространение новых идей. Во время 2-й мировой войны снова повторилась история массовой миграции населения с Юга на Север. Во многих штатах ограничения против цветных рабочих в этот период были устранены, и военная работа хорошо оплачивалась. Одновременно появилась необходимость в привлечении негритянского населения в самые разнообразные сферы общественной жизни страны, и в связи с этим ряд ночных клубов 52 Street и Бродвея впервые за всю свою историю обратился к неграм-джазменам с предложением участвовать в их работе. Здесь была на редкость восприимчивая и понимающая аудитория слушателей, которая со своей стороны повлияла на развитие новой музыки. К 1947-48 г. г. огромные очереди восторженных посетителей выстраивались ежедневно около заведения "Ройял Руст" (или, как его называли, "Метрополитен бопера хаус") на Бродвее. с нетерпением ожидая возможности посетить это святилище боба.

Между тем в джаз-оркестрах различие по цвету кожи фактически перестало существовать. Еще в начале 20-х г. г. цветные аранжировщики вроде Дона Рэдмена работали для таких белых оркестров, как например, оркестры Голдкетта и Уайтмена. К 30-м г. г. смешанные оркестры в студиях записи уже не были в новинку. (В этом отношении Джелли Ролл Мортон, пожалуй, был самым первым, ибо еще в 1923 г. он записывался с белой группой Нового Орлеана "New Orleans Rhythm Kings"). Позже, в 1936 году Бэнни Гудмен пригласил к себе (не без трудностей) пианиста Тедди Уилсона для концертных выступлений в чикагском отеле "Конгресс". В 1938 г. негритянская певица Билли Холидей успешно выступала с белым бэндом Арти Шоу. Джен Сэвитт также имел негритянского певца, которого объявляли просто "Бон-Бон". Немного позднее Томми Дорси включил в состав своего оркестра цветного трубача Чарли Шэйверса, Чарли Барнет пригласил трубача Хауарда МакГи и певицу Лину Хорн, Джимми Дорси - Джун Ричмонд и т. д. В 1951 г., когда знаменитый негритянский трубач Рой Элдридж заявил, что он мог бы на слух отличить белого музыканта от негра просто по манере их исполнения, то критик Леонард Фезер провел с ним так называемый "блайндфолд тест" (своего рода музыкальное интервью – отгадка исполнителей «вслепую»), в результате которого оказалось, что Элдридж был совершенно не прав. К этому времени отличить на слух негра от белого было уже невозможно.

Лед был сломан еще в 30-х г. г. и хотя такие бэнды иногда сталкивались с известными трудностями, гастролируя на Юге, практика создания смешанных оркестров стала повсеместной. Причина была простая: с одной стороны, негритянские музыканты являлись прекрасным дополнением к белым оркестрам, а с другой стороны, сами негритянские оркестры, независимо от их качества, оплачивались в два раза ниже, чем белые. Тот же Рой Элдридж, возглавляя собственный бэнд, зарабатывал не более 125 долларов в неделю, и когда Джин Крупа, лидер белого биг-бэнда, предложил ему 150 долларов в неделю как ведущему солисту в своем оркестре, то Элдридж присоединился к нему. (Правда, позже, он ушел от него из-за непрерывной расовой дискриминации и невозможных условий работы). Одним из важных результатов этого процесса явилось усиление влияния новаторских негритянских бэндов и их музыкантов на коммерческие белые оркестры. Если раньше это влияние просачивалось по каплям, то теперь оно превратилось в быстрый, стремительный поток, и новая музыка стала распространяться значительно быстрее.

Интерес публики к бопу просуществовал недолго, да и сами музыканты, казалось, охладели к нему, и вскоре угроза существованию бопы стала носить скорее психологический, чем экономический характер. Но молодые и по-прежнему почитавшие боп музыканты не упускали случая заявить какому-нибудь ветерану: "Если ты еще не освоил новых звуков, приятель, то ты действительно туп". Фактически подобные мысли в тех или иных выражениях высказывались довольно часто и многие. старые музыканты остро чувствовали эту враждебность. Революция бопы часто принимала крайне возмутительный характер.

Кроме того, было несколько и не-музыкальных актеров, усиливающих этот антагонизм внутри джаза. Во время 2-й мировой войны негры в Гарлеме и других местах приходилось убеждать (с малым толком) в необходимости войны против желтокожих "джэпов" (японцев). Некоторые негритянские лидеры не без основания заявляли, что эта война - война белых и что плоды победы над врагом все равно не достанутся неграм. Одновременно с этим в Гарлеме неожиданно возник культ магометанской религии, который стал пользоваться большим влиянием. Сторонники этой веры из числа негров (в частности, музыканты) принимали мусульманские имена, носили соответствующую одежду, а некоторые даже изучали арабский язык. Многие искренне и всерьез думали, что они вышли прямо из Африки. Другие путешествовали по Югу в тюрбанах и халатах и всем своим видом старались доказать отсутствие сегрегации (что их, правда, не спасало от расовой дискриминации). Несколько музыкантов бопы также примкнуло к этому течению (Арт Блэйки, Кенни Кларк, Бад Пауэлл и др.) и журнал "Лайф" совершил наихудшую ошибку, поместив неуместную карикатуру на Диззи Гиллеспи, поклоняющегося Мекке.

Переход от "горячего" джаза к "холодному", ставшему эпитетом наивысшего одобрения среди музыкантов, делался все заметнее. "Будь холодным, парень!" - так выглядело наиболее распространенное приветствие среди джазменов в те годы, и каждый музыкант стремился погрузиться в свое собственное "полу замороженное" состояние. Причиной такого ненормального поведения негров-музыкантов было нежелание играть стереотипную роль развлекателя белой публики, этакое "дядюшку Тома". Наоборот, самый революционный джаз негры теперь играли с крайне скучающим, безразличным видом, совершенно игнорируя аудиторию слушателей. И в этом также была своя причина, более связанная с музыкой. Ведь музыка боба с ее нарочитой рассеянностью и внешней отрешенностью была основана, в частности, на желании музыканта быть оцененным с точки зрения достоинств лишь самой его музыки и ничего другого. Однако, в этом отношении музыканты боба заходили слишком далеко, иногда играя спиной к публике или же вообще уходя со сцены сразу же после исполнения своего соло.

Также неприветливо они относились к каждому новому музыканту, желающему попробовать свои силы в стиле боп. "Модуляции, которые мы исполняли, были невероятными", рассказывал Диззи Гиллеспи, "особенно когда какой-нибудь новый парень приходил со своим инструментом и пытался поиграть с нами". (То же самое проделывал раньше и Джелли Ролл Мортон.) Однако, это приводило, в частности, к созданию неплохих новых гармоний и мелодий такими талантливыми музыкантами, как Телониус Монк, чьи очаровательно непонятные, удивительно новаторские модуляции сами музыканты скорее с благоговением, чем со страхом, называли не иначе как "зомби"-музыкой (по аналогии с "фильмами ужасов"). Так, например, в 1955 г. во время концерта, посвященного памяти только что скончавшегося Чарли Паркера, где должны были выступить совместно 20 музыкантов, Монк для общего финала выбрал такую тему, которую знал когда-то лишь один Гиллеспи, да и тот ее уже забыл. Это был поздний, но типичный выпад представителя Минтоновской школы джаза, заставившей в свое время трубача Генри "Рэд" Аллена переключиться на блюз. Изменения, происходившие в области музыкальной вежливости, характеризует также еще одна небольшая деталь. Обычно музыкант кивает головой, как только он приближается к концу своего соло, чтобы ориентировать следующего солиста на выход. "У Минтона" же музыкант начинал играть новый квадрат, а затем внезапно останавливался, предоставляя своему последователю выпутываться самостоятельно. Для представителей старой школы такое отношение было явным саботажем. Однако, через некоторое время даже большие оркестры (например, оркестра Вуди Германа с ударником Дэйвом Тафом) начали копировать другую "боповскую" деталь - так называемую "рваную коду".

Как бы там ни было, но музыканты "У Минтона" тоже были людьми, и революция этой школы имела свои пределы. "Когда знаменитый Бенни Гудмен зашел туда поиграть с нами, мы даже немного изменили свой стиль, чтобы приспособиться к нему", вспоминает ударник Кенни Кларк, "поэтому Бэнни остался очень доволен, т. к. в сущности, он играл все то, что он сам хотел. Мы иногда делали такое и для других солистов".

Из всех явлений, связанных с возникновением боба, наименее привлекательной, пожалуй, является фигура "хипстера", несмотря на то, что он зачастую мог быть весьма интеллигентным человеком. Сами музыканты боба были еще довольно терпимы, но как меньшинство в меньшинстве, которое по-своему боролось за признание, они выработали свой собственный определенный кодекс поведения. "Хипстер" же, сам не играющий ни на каком инструменте, ускорил развитие этого своеобразного кодекса, расширил его и стал известен больше своей модели. Добровольный приверженец новой музыки, принадлежащий к крайней группе последователей джаза, "хипстер" гордился своей особой музыкальной честностью. "Хипстеры" не шли ни на какие компромиссы и порой это превращалось в нетерпимость. Армстронг, например, после своего успеха перед белой публикой был предан ими анафеме. Сам Армстронг был озадачен и огорчен таким холодным отношением "хипстеров", которые отказывались видеть, что он уже добился большой победы над своим собственным окружением. "Хипстер" был очень изысканным и утонченным существом - в том смысле, что его чувства были как бы анестезированы. Его лицо представляло собой маску, которую могли поколебать лишь очень немногие вещи. Поза, в которой он слушал записи Майлса Дэйвиса, должна

была выражать безысходное отчаяние. Он на все смотрел как будто с высоты птичьего полета. И в то же время он мог оказаться на вершинах бесстыдства и обмана. "Давай не будем торговаться насчет платы за вход, приятель", лениво говорил такой тип Бобу Райзнеру, который организовывал джазовый концерт в клубе "Open Door". "Джаз - это форма искусства, парень, так что не будь настолько тупым и дай мне пройти бесплатно". И так как он действительно любил музыку, Райзнер был вынужден пропустить его. Можно сказать, что "хипстер" 40-50-х г. г. - это был "джиттербаг" 30-х г. г., одетый в костюм от братьев Брукс и со строчкой по последней моде. Возможно, и наркотики сыграли немалую роль в создании такого образа любителя джаза, ибо все неистовые переживания перешли в скрытую форму. В некотором смысле "хипстер" находился на границе отчаяния и, отрицая все на свете, оказался в тупике перед реальной действительностью. Роман Джека Керуака "В дороге" содержит ряд проницательных суждений об этом необычном аспекте джаза.

В 1948 г. контрабасист Оскар Петтифорд руководил группой "вигов" (так называемых "неистовых ребят") в клубе "Клик" на Бродвее. В его оркестр входили Фэтс Наварро, Майлс Дэйвис, Бад Пауэлл, Декстер Гордон и Лаки Томпсон. "В то время, как мы старались затмить друг друга и играли получасовые соло, чтобы доказать это", вспоминает Лаки, "Петтифорд сзади со своим великим басом неизменно поддерживал нас". Оркестр играл 45-минутные пьесы и пока один или два музыканта солировали, остальные просто уходили со сцены. "Никто никогда не задумывался о слушающей нас публике", говорил Петтифорд с грустью.

Следует заметить, что боп начал созревать задолго до того, как наступил конец эры свинга. В 1940 г., когда Андре Костеланец открыл для себя свинговую музыку, заявив: "Этим ужасным свингом могут наслаждаться только те, кто его исполняет", небольшая группа музыкантов-революционеров боба собиралась после работы "У Минтона" и часами экспериментировала с такими "ужасными" звуками, от которых у Костеланца вообще застыла бы кровь в жилах. Однако, в то время эти пионеры были еще сокрыты внутри больших негритянских танцевальных бэндов. Популярность больших белых свинговых бэндов тогда была по-прежнему очень высокой - Гудмен, Шоу, Миллер, Барнет, Дорси, Крупа, Герман и дюжина других делали большие деньги. Но, в дальнейшем из этого свингового окружения стал выделяться новый тип белого биг бэнда - это были ансамбли Бойда Рэйберна, Эрла Спенсера и особенно Стэна Кентона. Именно эти оркестры явились пионерами стиля, который затем стал известен как "прогрессив" - стиля, в котором особое значение приобрели аранжировки, отражающие сильное влияние современных классических композиторов. В известном смысле они перевернули формулу Пола Уайтмена о приспособлении джаза к академической музыке и послужили большой движущей силой в распространении джаза. Неизбежно, но несколько позже, идеи боба начали просачиваться в эту музыку. Однако, из всех этих групп выжил только один оркестр Кентона как свидетельство предприимчивости и гибкости его руководителя.

Одним из первых известных белых биг бэндов, который довольно рано и с успехом воспринял элементы боба, был оркестр Вуди Германа. С небольшой группой музыкантов ударник этого оркестра Дэйв Таф (один из немногих, кто пережил все перемены в джазе) заглянул как-то на 52-Street в 1944 г., где услышал, вероятно, первый сформировавшийся "боп-бэнд" - квинтет Гиллеспи-Петтифорда. О своем первом знакомстве с бопом он рассказывает следующее: "Как только мы вошли внутрь, ребята на сцене взялись за инструменты и начали исполнять какую-то какофонию. Все было очень странно - один исполнитель внезапно остановился, оборвав импровизацию, а другой вступил в совершенно неожиданном для нас месте. Невозможно было понять, когда у них начиналось и кончалось соло. Вдруг музыка оборвалась, и музыканты ушли со сцены. Мы были ошеломлены".

И, тем не менее, спустя год оркестр Германа записал очень удачные, окрашенные бопом джазовые темы "Caldonia", "Apple Honey" и др. В этих исполнениях самым отличным образом сочетались свинг, прогрессив и боп. Для молодежи, служившей в те годы в армии и флоте, появление этих пластинок было

первым намеком на изменения, происходящие в джазе, ибо запись оркестра Германа была сделана фирмой "V-Disc", продукция которой предназначалась специально для воинских частей. (V – Victory – победа). Что же касается цветных оркестров, то два биг бэнда – Эрла Хайнса и Билли Экстайна – взяли на свое вооружение боп значительно раньше, чем другие бэнды, поскольку два великих пионера боба. Диззи Гиллеспи и Чарли Паркер, долгое время были членами этих оркестров. Вначале у Хайнса в качестве вокалистов-инструменталистов работали Сара Возн (фортепиано) и Билли Экстайн (тромбон) – последний сделал очень многое для популяризации нового стиля, организовав затем свой собственный бэнд, включавший таких первоклассных музыкантов, как Фэтс Наварро, Лео Паркер, Лаки Томпсон и Джей Джей Джонсон (каждый из них стал впоследствии знаменитым индивидуально). Нельзя сказать, чтобы эти оркестры играли настоящий боп – экспериментальная природа бона требовала наличия малой группы, где было проще играть соло, слушать и оценивать новые веяния в джазе, но, тем не менее, они подходили к бону все ближе и ближе. Здесь опять экономические факторы привели к еще более внезапному, чем можно было ожидать, становлению боба. Оркестры Хайнса и Экстайна достигли наивысшего успеха во время запрещения производства записей в 1942-44 г. г. и лишь оркестру Экстайна удалось запастись несколькими пластинками. Тираж их был очень незначителен, а качество записи – весьма низким. Поэтому только горстка людей в больших городах, которым посчастливилось лично услышать игру оркестров Хайнса и Экстайна, имела возможность усвоить новое звучание и познакомиться с новым направлением в джазе. Любители же джаза по всей стране, которые целиком и полностью зависели от граммпластинок, не могли слышать никакого боба вплоть до тех пор, пока он не заполнил их уши в 1945 г. Широкая публика была страшно поражена, услышав его.

И ее недовольство бопом было вполне оправданным. Технические требования к исполнению боба были очень высокими, а мастеров этого нового стиля было крайне мало. Большинство того, что считалось тогда бопом, ничего не стоило как музыка и не имело даже ничего общего с бопом, поэтому благожелательному слушателю приелось пережить трудные времена, отсеивая пшеницу от соломы. Но два гиганта боба выстояли. Это были трубач Диззи Гиллеспи и саксофонист Чарли Паркер. В общем случае стиль Гиллеспи можно проследить вплоть до Луиса Армстронга через влияние Роя Элдриджа (который в свою очередь также слушал Рекса Стюарта, поклонника Луиса), и эта эволюция подтверждается существующими записями. Однако, промежуточное влияние Элдриджа на Гиллеспи было так велико, что уже в 1955 г. молодые музыканты, выросшие только под влиянием Гиллеспи, наткнулись на Элдриджа как на недостающее звено. Гиллеспи всегда преклонялся перед Роем Элдриджем, чье место он занял в 1937 г. в бэнде Тедди Хилла, который играл в "Savoy Ballroom" в Гарлеме. В то время Гиллеспи во многом старался подражать Элдриджу, но постепенно он выработал свой собственный стиль, отличавшийся от старого гармонией, мелодией и ритмом. В начале 40-х г. г., когда завоевавший впоследствии огромную популярность трубач "кула" Майлс Дэйвис обратился к нему за советом, Диззи сказал: "Учись играть на фортепиано, приятель, и тогда ты сможешь выделять свои собственные сумасшедшие соло". Это явилось поворотным пунктом в игре Майлса Дэйвиса. Несколько позже тромбонист Бэнни Грин получил такой же урок: "Диззи приводил меня к себе домой и показывал на фортепиано чередование аккордов и разные прочие вещи, которые он использовал в своей игре. Для меня это было все равно, что ходить в школу".

В своем чувстве и понимании гармонии Диззи на много опередил свое время и когда он играл, многие из его современников думали, что он берет неверные ноты. "Я не потерплю, чтобы в моем оркестре ты играл эту китайскую музыку", кричал на него Кэб Кэллоуэй. Поэтому Диззи вынужден был разыгрывать из себя шута, чтобы иметь возможность играть эти "сумасшедшие аккорды" – выражение, которое еще 20 лет назад употреблял Джелли Ролл Мортон. (Гиллеспи всегда отличался чувством юмора и однажды, когда один из его недругов поинтересовался, носит ли он свою козлиную бородку для пущего эффекта, он ответил: "Нет, приятель, это – фетиш!"). В то же время Гиллеспи соединил свои невероятные гармонии со сложными мелодиями, которые исполнялись с ослепительной технической легкостью. К этой передовой гармонии и сложным мелодическим линиям он добавлял свое чувство ритма, показывающее явное влияние афро-

кубинской ритмики - предмета его раннего увлечения. Пианист Джо Локо, кубинец по происхождению, как-то говорил мне: "Диззи очень хорошо исполнял эти ритмы, и он сделал их доступными для всех". Именно Гиллесли впервые пригласил в свой биг бэнд в 1947 г. лучшего кубинского ударника Чано Позо. Это было направление, по которому отказалась идти более поздняя, "холодная" школа джаза. Гиллесли играл "горячо", а не "холодно", хотя для того, чтобы понять это, даже "хипстерам" потребовалось известное время.

Гигантом среди гигантов был саксофонист Чарли Паркер, известный вначале как "Yardbird" (прозвище пошло из шуточной песенки), а затем просто как "Bird" ("Птица"), родившийся в Канзас Сити в 1920 г. (ходят слухи о более ранней дате). Паркер рассказывал, что в возрасте 10 лет он заучил наизусть на старом саксофоне первые 8 тактов песни "Swanee" и пришел на "жем-сэшн", где пытался играть эту мелодию под любую другую тему. Однако, общий смех музыкантов заставил его убежать из дому в Элдон (шт. Миссури), летний курорт близ озера Озаркс, где он практиковался на своем инструменте в одиночку с 1932 по 1933 г. г. в промежутках между случайной работой мальчика на побегушках. Тогда ему было только 13 лет. Когда он вернулся в Канзас Сити и закончил там школу в 1936 г., люди говорили, что никто не может сравниться с ним в игре на альт-саксофоне.

К тому времени, когда ему исполнилось 30 лет, джазовый мир звучал для Паркера как музыкальный зал с зеркалами, ибо почти каждый музыкант, стремившийся казаться современным, копировал что-либо из его стиля независимо от того, на каком инструменте он сам играл. "Работа этого гениального импровизатора явилась наиболее совершенным выражением современного джаза", писал известный французский музыкальный критик Андре Одер. Подобно Луису Армстронгу в 1930 г., Паркер доминировал во всей сфере джаза в 1950 г. Фактически диапазон и богатство его изобретательного стиля были столь велики, что впоследствии два более-менее противоположных стиля развились целиком только на основе его музыкального наследия. Это объясняется тем, что ни один музыкант не был в состоянии вобрать всего Паркера, хотя некоторые считались большими знатоками отдельных аспектов его стиля. Так же, как и Гиллесли, Паркер обладал удивительным чувством и пониманием гармонии и блестящей техникой. Чувство ритма у Паркера было более широко и утонченно - оно охватывало не только афро-кубинские ритмы, но, тем не менее, оставалось четко в пределах джазовых традиций. Разнообразные мелодические фразы, импровизируемые Паркером, так же, как и самые передовые гармонии, на которых они были основаны, стали чуть ли не шаблоном в последующем джазе 50-х г. г., проникнув даже в аранжировки коммерческих танцевальных оркестров. Послушайте, например, сопровождение в последнем квадрате темы "Mood Indigo" в исполнении Ф. Синатры, запись 1955 г.). "Горячий" стиль Паркера с его мучительной, опаляющей, разрушающей красотой, напоминающей пение "шаутинг"-конгрегаций на Юге, хорошо сочетался с порывистой и мощной игрой Гиллесли. "Холодный" стиль Паркера с его чарующей лирикой, мягкой неопределенностью и как бы примирительными нюансами помог созданию новой, "холодной" школы джаза. Но никто не мог сравниться с ним в ощущении ритма. Хэмптон Хоуз, одаренный пианист с Западного побережья, рассказывает о том, что значил для него ритм Паркера: "Именно его ритмическая концепция повлияла на меня больше всего. Она заставила меня понять, как важен метр и размер в джазе, если вы хотите свинговать. Это было основным. Я начал экспериментировать, допуская значительные вольности в ритмическом размере или выпуская пару битов, чтобы выделить общий темп и не играть все на одном уровне". Джазмены до сих пор еще изучают и усваивают ритмические элементы стиля Паркера.

Итак, что же произошло за период, начиная с 1940 года? В отношении гармонии джаз продолжал развиваться в том же направлении, что и классическая музыка (добавив следующую ноту в серии обертонов), но более неустанно и стремительно. Однако, он все еще отставал. Боп явился как бы решающей стадией в гармонической эволюции джаза, которую можно грубо сравнить с периодом, следовавшим в классике за Вагнером и Дебюсси. Девятые ступени и увеличенные четвертые (пониженные квинты) стали основным клише боба, хотя они по-прежнему звучали "неверно" для среднего музыканта диксиленда, чей слух не мог приспособиться к этому новшеству. "Мы действительно учились заново", рассказывал мне

трубач Майлс Дэйвис. "Если дверь скрипела, мы брали точно такую же ноту. Каждый раз, когда я слышал аккорд соль-мажор, например, мои пальцы автоматически занимали на трубе позицию до-диез (пониженная квинта), независимо от того, играл я или нет". Для легендарного "молодого человека с трубой", Бикса Байдербека, чье глубокое увлечение Дебюсси отражалось в его импровизациях, боп наверняка звучал бы прекрасно. Для Эдди Кондона, истового сторонника "джазового века", новый стиль был непостижимым. "Мы не понижаем наши квинты", замечал он, "мы их проглатываем".

В отношении мелодии линии боба казались умышленно запутанными. На первый взгляд это было слабым местом боба. Если вы не являлись знатоком, там не было ничего, что вы смогли бы насвистеть как мелодию, но даже если вы и были специалистом, вы все равно смогли бы выбрать для этой цели из бона очень мало. Тем не менее, довольно много номеров боба основывалось на аккордовых последовательностях стандартных джазовых тем - таких, как "I Got Rhythm", "Indiana", 12-тактовом блюзе и, конечно, "How High The Moon". Например, рояль, гитара и бас играли тот же самый аккомпанемент к "Индиане", как и обычно, и солист импровизировал, как обычно, но никто не играл саму мелодию. Это не было чем-то абсолютно новым для джаза, но боп узаконил преобладание вариации над мелодией, чего не было никогда до этого. Вместо мелодии боп ввел свое собственное новшество, а именно - записанный или заученный унисонный квадрат темы в блюзовом стиле, исполняемый в начале и в конце каждой музыкальной пьесы. В общем, это было довольно сложно, но иногда запоминалось. Если вы могли одновременно просвистеть оригинальный мотив (основную мелодию), то это соответствовало тому, что именно эта мелодия исполняется в данный момент в боповом стиле. В промежутке между унисонным исполнением мелодии в начале и конце каждого номера музыканты солировали по очереди.

Чарли Паркер, который подобно Гиллеспи и другим ранним боперам обладал высоким, но неподдающимся оценке "показателем интеллекта", всегда точно знал, что он делает. Он считал, что впервые он начал играть боп вполне сознательно в декабре 1940 г. в маленьком доме на 7-й авеню между 139-й и 140-й стрит: "Я устал от стереотипных приемов игры (модуляций), которые тогда повсюду использовались, и часто думал, что музыка должна быть какой-то иной. Иногда я уже "слышал" ее внутри себя, но я еще не мог ухватить и сыграть это. В тот вечер вместе с гитаристом Бадди Флитом мы исполняли тему "Cherokee", и я внезапно обнаружил, что использую более высокие интервалы аккордов в качестве мелодической линии, и поддерживая их соответствующими гармоническими изменениями, я могу сыграть все то, что давно уже звучало во мне. После этого я ожил". Это точное и довольно техническое описание случившегося.

Поскольку боп исполнялся малыми группами, где допускалось всякое экспериментирование, то "риффы" или повторные фразы свинговых оркестров стали постепенно отмирать в джазе, уступая место более продолжительной сольной линии. Теперь солист боба вступал и останавливался в самых неожиданных местах, переставляя свои дыхательные паузы и акценты, а иногда он создавал такую длинную и ломаную мелодическую линию, которая шла вразрез с обычными интервалами. Здесь уже больше не было восходящих и нисходящих аккордов, столь характерных для всей эры свинга.

В области ритма бон также произвел несколько радикальных изменений. При первом прослушивании боба даже доброжелательно настроенный слушатель приходил в уныние. "Если бы ударник перестал все время колотить по этой тарелке", замечал какой-нибудь сторонник традиционного джаза, "я был бы в состоянии услышать большой барабан". В действительности там нельзя было услышать большой барабан - по крайней мере, ничего похожего на тяжелый однообразный ритм времен Джина Круппы. Вместо этого над всем ритмом доминировало шипение большой тарелки (а в ранние дни боба тарелки даже заглушали солиста), иногда меняя свои ритмический рисунок, чтобы подладиться к изобретательным вариациям солистов. Большой барабан предназначался лишь для отдельных ударов (взрывов) или специальных акцентов и только один струнный контрабас играл постоянный неакцентируемый ритм 4/4. Бит при этом сохранялся, но он был легким, плавным и более утонченным.

Многие слушатели были поставлены в трудное положение, т. к. любое сходство ритма боба с тяжелым маршевым ритмом старого диксиленда было чисто случайным явлением. Однако, для солиста боба эти изменения доказали большую поддержку, они дали ему новую свободу и новое чувство ответственности. Очень точно подмечает это пианист Ленни Тристано,

который был важной фигурой в промежуточный период перехода от "hot" к "cool". Он так говорит об этом: "Свинг был горячим, тяжелым и громким. Бибоп - холодным, легким и мягким. Первый звучал подобно проносающему мимо вас изношенному локомотиву, последний же имеет гораздо более искусный и тонкий бит, который ощущаешь скорее мысленно, интуитивно, чем физически. На этом спокойном и негромком ритмическом фоне можно производить много интересных и сложных акцептов с удивительным эффектом. Ритмическая группа вместо того, чтобы наполнять каждый аккорд по 4 удара за такт, когда 3 или 4 солиста могут играть один и тот же аккорд, в бибопе использует систему аккордной пунктуации. Посредством этого солист может слышать аккорд, не позволяя ему застрять в своем горле. Он может думать в то время, когда он играет" (из журнала "Метроном", июнь 1947 г.).

Гений Чарли Паркера, подобно гению Армстронга, до него, сделал очень многое, чтобы открыть новый простор для импровизации в джазовой музыке. И Паркер эффективно и наглядно пользовался им. Трубочник Майлс Дэйвис, как указывается в журнале "Даун бит" (ноябрь 1955 г.), вспоминает один прием Паркера: "Когда я играл с Паркером, с нами были также Дюк Джорден. Томми Поттер и Макс Роуч. Договорившись исполнить блюз, Паркер мог начать свое соло с 11-го такта, а поскольку секция ритма оставалась там, где она и была, в то время как Паркер играл там, где он начал, то это звучало так, как если бы ритм шел на 1-3 вместо 2-4. Каждый раз после этого Макс кричал на Дюка, чтобы тот не слушал Паркера и оставался в своем ритме. Но, в конечном счете, выходило так, как планировал Паркер, и дальше мы уже играли все вместе". Дэйвис называет этот прием "вращением ритмической группы" и добавляет, что вначале это настолько сбивало его с толку, что "я каждый раз пытался улизнуть оттуда". Соответственно и гармонии боба становились столь сложными, что три инструмента ритм-группы, которые могли поддерживать своими аккордами мелодию (т. е. гитара, фортепиано и бас), никак не могли сойтись на одинаковом "сумасшедшем" переходе или одновременно заменить аккорд в течение импровизации. Слишком много направлений можно было избрать в этой "отдаленной" гармонии, слишком легко они пересекались, особенно когда включался солист. Поэтому вскоре стало обычным уделять почти все внимание солиста, а когда не было соло, музыканты играли меньше, ограничиваясь подчеркиванием отдельных аккордов подобно большому барабану. Лишь только контрабас здесь держал постоянный бит, что привело к переходу от последовательных (диатонических) нот к интервалам кварты или квинты, которые не подчеркивали какую-либо определенную последовательность аккордов. Диссонанс (и ощущение тональности) таким образом, был сведен до минимума и солист был предоставлен практически самому себе.

Еще более специфичным явилось то, что два музыканта обычной ритм-группы (пианист и ударник) выработали свой собственный новый стиль. Отчасти это был процесс приспособления к новым концепциям нескольких великих солистов, и прецедент этому мы находим еще в оркестре Каунта Бэйси. Позже, в конце 30-х г. г. Джимми Блэнтон с Дюком Эллингтоном и Чарли Крисчиен с Бэнни Гудменом превратили соответственно контрабас и гитару в сольные инструменты новой силы и гибкости. Эти два необычайно одаренных и преждевременно умерших музыканта не были боперами в полном смысле слова, но оба они осветили новые пути, которые оказались столь существенными для развития боба.

Новый ударный стиль был впервые отображен в случайной записи, сделанной молодым энтузиастом джаза по имени Джерри Ньюмен в гарлемском клубе "У Минтона" в мае 1941 г. Гитарист Чарли Крисчиен, трубач Джо Гай, пианист Телониус Монк и басист Ник Фентон играли еще очень ранний боп, в то время как ударник группы Кенни Кларк играл уже в стиле абсолютно зрелого боба. Он использовал свой большой барабан, но лишь для того, чтобы сделать неожиданный удар ("бомбу"), т. е. он как бы подстегивал этим солиста и выталкивал его вперед на соло с помощью редкого, но безошибочного по времени "взрыва"

ритма. Солист выписывал предложения, а Кларк подразделял их на абзацы, при этом давая солисту подъем и ощущение, что тот надежно поддерживается ритмическим сопровождением вплоть до малейшего мелодического куска своей импровизации.

Рассказ самого Кении Кларка о том, как он прицел к такой манере исполнения, достаточно прост, чтобы походить на правду. Он работал с биг бэндом Тедди Хилла в "Savoy Ballroom" в 1937 г., играя для понимающей аудитории танцоров, полных безграничного энтузиазма: "Обычно мы играли так много танцевальных номеров в быстром темпе, как например, "Harlem Twister", что моя правая нога начинала просто неметь и поэтому я перестал давать постоянный ритм правой ногой, ограничиваясь лишь отдельными ударами". В то время от ударника требовалось отбивать 4 бита за такт правой ногой на большом барабане, что было почти невозможно в очень быстрых номерах. Поэтому Кларк, поощряемый и поддерживаемый трубачом Диззи Гиллеспи, который тогда только что присоединился к бэнду Хилла, сконцентрировал свое внимание на отдельных ударах по большому барабану в психологически подходящие моменты. Он "играл", например, партию трубы, всячески помогая солисту. "Диззи выписывал мне обычную партию трубы и оставлял на мое усмотрение. Я использовал оттуда те места, которые мне казались наиболее эффектными для ударных. Т. е. я играл некие ритмические фразы, которые были наложены на регулярный бит ударных", говорит Кларк. Фактически он связал свои удары по большому барабану с игрой на тарелках и ударами по краю малого барабана. Этот способ игры заслужил ему прозвище "Клук-моп", что звучало очень похоже на то, что он делал на своих барабанах.

Довольно примечательно то, что Кларк подобно Гиллеспи некоторое время играл с "испанскими" оркестрами и был достаточно хорошо знаком с афро-кубинскими ритмами. Но самое первое и основное влияние оказал на него, вероятно, ударник Джо Джонс из оркестра Каунта Бэйси, который начал применять "ударный" стиль в виде одновременного удара ногой по педали барабана и рукой по краю тарелки "хай-хэта", ставший стандартным после 1936 г. Джонс так же, как и Кларк, применял "бомбы" еще в 1938 г., если судить по радиопередачам, но в студиях записи на пластинки ему не разрешали это делать довольно долгое время.

Мало-помалу Кларк стал использовать одиночные удары правой руки по большой верхней тарелке, что стало ритмическим центром музыкального исполнения ударника. Его левая рука добавляла акценты на малом барабане, левая нога играла на педали "хай-хэта", а правая создавала "бомбы" на большом барабане. Однако, звучание большой тарелки было единственным регулярным, и непрерывным звуком, создаваемым ударником, хотя оно могло иногда меняться, чтобы соответствовать намерениям солиста. В общем, подобное ритмическое исполнение ударника образовывало удивительно легкий и гибкий пульс всего "бэнда" в целом. Для ударника ритмический центр исполнения переместился с правой ноги на правую руку - это был переход, который многие "свинговые" ударники оказались не в состоянии совершить. (Джин Крупа, например, в 1955 г. пошел на компромисс, добавив некоторые акценты к своему регулярному 4/4 биту на большом барабане.) Фактически, джазовый ритм стал более условным и отрывистым, более искусным и утонченным, а сверх того - и более плавным.

Новый фортепианный стиль частично оформился за счет растущей гибкости контрабаса. Выступая в "Spotlight Club" на 52-Street в 1945 г., пианист Клайд Харт решил поручить басисту Оскару Петтифорду вести ритм, который обычно пианист должен был исполнять своей левой рукой. "У меня потому возникла такая мысль", говорил мне Клайд, "что Петтифорд обладал большим и мощным битом". После этого Клайд Харт сконцентрировал все свое внимание на быстрой и сложной мелодической линии правой руки, оставив на долю левой лишь отдельные акценты и вставки. Таким образом, пианисту больше уже не надо было использовать все время обе руки в попытке имитировать диапазон и звучание целого оркестра. Вскоре пианист уже начинал чувствовать себя неуверенно, если лишался поддержки контрабаса. И в этом отношении также существовало достаточно прецедентов в оркестре Каунта Бэйси. Сам Каунт имел давнюю привычку играть короткие и выборочные фразы правой рукой, тогда как его левая оставалась без движения,

чтобы мог быть слышен контрабас. "Я всегда был рад басу", говорит Бэйси, "и мы то и дело разговаривали с ним". Во времена Бэйси этот прием был весьма новым, т. к. Эрл Хайнс, Тедди Уилсон и особенно Арт Тейтум уже исчерпали все возможности фортепиано.

Позже Джордж Ширинг в своем комбо тщательно отрегулировал соотношение между контрабасом и ударником и вернулся к полностью "аранжированной" клавиатуре с целью сделать новые гармонии более приятными для слуха, тогда как Чет Бейкер с Джерри Маллигеном вообще обходились без рояля. С другой стороны, Дэйв Брубек с помощью Пола Дезмонда сознательно внес в игру на фортепиано некоторые элементы классической музыки. Используемые экспромтом, эти элементы придавали значительное оживление игре пианиста, не нарушая целостности бита, и во время каждого выступления Брубек полностью полагался на них в течение своей импровизации.

После Крисчиена и Блэнтонна стиль игры на гитаре и контрабасе уже не подвергался большим изменениям - он просто стал более гибким и рельефным, поскольку гитару и бас стали чаще использовать в качестве солирующих инструментов. Действительно, слушая лучшие записи боба от 1945 года (например, альбом Диззи Гиллеспи), создается впечатление, что каждый человек в ритм-группе озабочен тем, как лучше помочь солистам, т. е. самому Диззи и, кроме того, Чарли Паркеру. Музыканты начали говорить о поддержке солиста. Фактически музыканты, в конце концов, приспособившиеся к бопу, были именно теми джазменами, которые учились заполнять промежутки точными неударными вставками в игре таких солистов, как Паркер и другие. Некоторые из них, например, трубач Майлс Дэйвис, постепенно выработали свой собственный стиль. В 1955 г. басист Чарли Мингус экспериментировал с пальцовой и различными аккордовыми идеями, почерпнутыми им во время изучения игры великого гитариста Андре Сеговия.

Одним из побочных продуктов музыкальной революции, вызванной бопом, явилось выражение "кул" (т. е. прохладный, холодный). В различные времена это слово использовалось для того, чтобы описать изысканный, утонченный (если не высокомерный) взгляд на жизнь, некую умудренную точку зрения. С другой стороны, оно означало также определенную школу игры джазовых музыкантов, особую манеру исполнения джаза, характерное музыкальное звучание и т. д. В своей "Энциклопедии джаза" (1955 г.) Леонард Фезер считает началом эры "кул-джаза" записи, сделанные группой Майлса Дэйвиса для фирмы "Capitol" в 1949-50 г. г. Если стиль кул можно описать как бесстрастный, спокойный, почти мечтательный, с запаздывающим битом, но тем не менее, аппелирующий к чувству расслабленного свинга (и с этим согласятся многие современные музыканты), то эта "прохладная" манера исполнения джаза, бесспорно, имела своего первого выдающегося представителя в лице Лестера Янга, Сезанна современного джаза, который играл на теноре в оркестре Каунта Бэйси еще в 1936 г., т. е. задолго до рождения кула.)

Среди всех прочих вещей происходила также постепенная эволюция и в области джазовых ритмов. В дни диксиленда музыканты-пионеры джаза стремились играть с небольшим опережением бита, в течение эры свинга они играли точно на бите, а затем Лестер Янг начал затягивать его. (Немного позже пианист Эрролл Гарнер сделал этот прием частью своего необычного фортепьянного стиля.) Уже в октябре 1936 г., когда Янг записал свою первую пластинку "Lady Be Good" с квинтетом музыкантов из оркестра Бэйси, его манера исполнения продемонстрировала всем джазменам свой революционный характер. Он звучал невозмутимо спокойно и прохладно в то время, когда "Давай погорячей!" разносилось повсюду как военный клич, а новое молодое поколение с восторгом следило, как взмыленный Джин Крупа неистово работает на своих барабанах. "Я играю на свинговом теноре", говорил Янг, "в этом самом затяжном стиле, где вы вовремя расслабляетесь вместо того, чтобы непрестанно колотить каждого по носу своим битом". К тому же, он обладал более легким и тонким по сравнению с обычным теноровым звуком. "Почему ты не играешь на альте, парень?", спрашивал его

Хэршел Эванс, его давний соперник по тенору в оркестре Бэйси, который резко отличался от Янга своим полным, сочным вибрато совсем как у Коулмена Хокинса, ведущего тенориста джаза тех лет. Лестер Янг был по-настоящему оригинальным музыкантом, а его влияние - глубоким и продолжительным. Он говорил, что частично заимствовал свою манеру игры у Бикса Байдербэка и белого саксофониста Фрэнка Трамбауэра, ветерана 20-х г. г. Медленно, но неуклонно, большинство современных тенористов начало копировать стиль Янга, почти ноту за нотой, тогда как другие инструменталисты усвоили его "прохладное", затяжное чувство ритма и лишенный всякого вибрато, иногда даже плоский тон звучания. Янг создал новую концепцию в джазе. По словам французского писателя и музыканта Андре Одера: "Отпечаток искусства Янга вышел за пределы саксофонной сферы. Одно время полагали, что он дал лишь новый стиль тенору-саксофону, но в действительности Лестер Янг послужил причиной появления новой концепции в джазе". Это было частью джазового наследия, которое Чарли Паркер сделал своим собственным - одним из элементов своего разностороннего стиля.

Между тем другая переходная фигура - пианист Ленни Тристано и целая школа его последователей (в число которых одно время входили Ли Кониц, Уорн Марш, Билли Бауэр, Джон ЛаПорта, но ни одного негритянского музыканта) установили другое, менее важное значение слова "кул" в джазовом смысле, получившее особенно сильное признание среди интеллектуально настроенных белых музыкантов. Приехав в Нью-Йорк в 1946 г. в период наибольшего расцвета боба, Тристано направил джаз в сторону его дальнейшего усложнения и слияния с классической музыкой. В своей статье в журнале "Метроном" (1955 г.), посвященной характеристике стиля Тристано, критик Эл Зейгер писал: "Хроматические проходящие тона образуют новые аккорды, различное голосоведение аккордов производит диссонансные звуки, интервалы остаются неразрешенными, дополнительные ноты в аккордах создают связанные структуры, биаккордные соединения формируются в целях политональности, а тенденция к атональности становится все более явной. Ленни проводит свои аккорды вне бита путем использования нерегулярных акцентов, которые превращаются в короткие хроматические, часто меняющиеся фразы, угловатые по своей природе. Широкие скачкообразные диссонирующие интервалы также создают подобный же эффект".

Весьма образованный, но догматичный Тристано несколько опередил свое время, пытаясь использовать расширенные формы и контрапунктные структуры в своем альбоме записей 1946 года, но его более позднее произведение под названием "Интуиция" (1949 г.), которое Барри Уланов характеризует как "свободно свингующее, свободно мыслящее, свободно чувствующее умение исследовать коллективное подсознание", по мнению многих, было лишено ритмического "драйва". Проблема заключалась в том, что нужно было быть "прохладным", не становясь слишком хладнокровным.

Один из самых знаменитых учеников Тристано, альт-саксофонист Ли Кониц, продемонстрировал свою способность оказывать большое влияние на музыкантов - большее, чем даже его учитель. Будучи ведущим солистом в оркестре Клода Торнхилла в 1947-48 г. г., Кониц на время отошел от так называемого "главного течения" в джазе, но затем снова всплыл на его поверхность в 1952 г. в оркестре Стэна Кентона, а в 1954 г. появился уже во главе своего собственного большого состава. "Я чувствую, что можно добиться максимальной интенсивности в своей игре, оставаясь при этом расслабленным", говорил Кониц, неумышленно раскрывая одну из главных целей школы "кул-джаза". "Слишком много людей забыли о том, что делал Лестер Янг в дни Бэйси - он никогда не звучал неистово. Это было очень красиво и мелодично и в то же время очень напряженно и свингово" (журнал "Down Beat", 1954 г.).

Подобно всякому другому современному джазмену, Кониц преклонялся перед Чарли Паркером, хотя влияние Паркера в его игре не было столь явным и сильным, как влияние Лестера Янга. "Послушайте его "Yardbird Suite", говорил мне как-то Кониц. "Вот это - Паркер, которого я люблю". В этой сюите Паркер исполнял свои самые лиричные, нежные и как бы застенчивые импровизации. Невероятная мягкость Паркера как одна из сторон его многогранной музыкальной натуры оказала глубокое влияние на весь "кул"

в целом, в то время как мятежная, опаляющая красота его музыки в духе церковных "ривайвл" и "шаутинг"-песнопений прошла мимо "кула".

К 1948 г. элементы стиля "кул" впервые стали обнаруживаться и в больших оркестрах. Композиция Ральфа Бернса "Early Autumn", записанная биг бэндом Вуди Германа, сделала знаменитым тенориста Стэна Гетца буквально за одну ночь. В возрасте 21 года Гетц уже наилучшим образом соединял в себе легкость звука и затяжной ритм Лестера Янга с характерной лирической нежностью Паркера. Позже Гетц заявил, что он меняет свой стиль и переходит на "stomping tenore", что даст ему возможность восполнить недостающий пробел - огонь в его игре, но это относилось уже ко всей школе "кул-джаза". Некоторые говорили, что Гетц имеет звучание типа "West Coast" (т. е. характерное для джаза Западного побережья), что в те времена означало примерно то же самое. (Уинги Манон утверждал, что Гетц имеет звук такой же, как у трубы.) Интересно отметить, например, что ранние последователи школы "кул" чуть ли не убегали со сцены, едва заведя там конга-барабаны или другие афро-кубинские инструменты.

Первым биг бэндом, в котором были аранжированы и исполнены соло Чарли Паркера, был оркестр Клода Торнхилла. "Аранжировщики всегда первыми схватывали наши идеи", говорил Диззи. Гил Эванс, канадец по происхождению, создал оркестровые версии паркеровских тем "Anthropology" и "Yardbird Suite" (записанные на "Колумбии"), в которых свинговый, танцевальный бит отлично сочетался с мелодическими линиями Паркера и служил обрамлением для сольных работ Джерри Маллигена и Ли Коница, которые были тогда в составе этого бэнда. Путем использования валторн и необычного голосоведения Эванс добился нового сочетания звуков, которое немедленно получило характеристику "прохладного" и стало очень популярно среди музыкантов. Ретроспективно эта музыка, казалось, принадлежала к эре свинга, но она уже содержала более глубокие признаки того, что должно было придти следом.

Ядро музыкантов из оркестра Клода Торнхилла (Ли Кониц, Билл Барбер, Джерри Маллиген, Джо Шульман и Гил Эванс) приняло также участие в исторических сессиях записи Майлса Дэйвиса 1949 года. Эти записи включали такие темы, как "Move", "Budo", "Jeru", "Israel", "Boplicity", "Venus De Milo" и "God Child", которые ознаменовали собой появление новой трактовки джаза и оказали глубокое влияние на всю школу "кула". С точки зрения художественной ценности эти записи были результатом совместного труда (не без некоторых пререканий), содержащим ряд конструктивных компромиссов. Именно здесь, впервые в современном джазе, нашли себе серьезное и удачное применение валторна и туба. Контрапунктическое и сдержанное слияние звуков в аранжировках Гила Эванса и Джерри Маллигена внезапно открыло новые горизонты в развитии джазовой музыки.

В одном отношении записи оркестра Дэйвиса можно было посчитать концом эры "прохладного" джаза. Действительно, усталое безразличие и высокомерность, обычно связываемые с музыкантами стиля "кул", здесь совершенно отсутствовали - оркестр был представлен активными, творческими музыкантами, в равной степени серьезными и искренними. Само звучание было, по меньшей мере, приятным и сочным, а мелодические инструменты, включая валторну и тубу, имели теплый тон и низкий голос, подстать баритону-саксофону, контрабасу и тромбону. Лишь труба и альт саксофон имели высокий звук, но Майлс Дэйвис играл в нижнем или среднем регистре. Таким образом, музыкальная ткань получилась подлинно полноголосой, тесно переплетенной и почти "горячей".

Но, с другой стороны, эта звуковая смесь была поразительно новой, гармонии были по-современному "прохладны", ритм содержал характерное чувство затягивания, а тон солирующих инструментов был сухим и легким в лучшем смысле стиля «кул». Кроме того, эти записи продемонстрировали, что инструменты европейской классики, ранние формы и более современные гармонии могут быть введены в джаз без обязательного разрушения чувства легкого, свингового ритма. Были открыты двери для нового (но не всегда столь же удачного) вида джаза, который легко аранжировался, но не так уж легко мог быть исполнен

музыкантами, получившими образование в консерватории. Это была музыка, требующая настоящего чувства контрапунктического джаза в его расширенной форме.

Вскоре после записей Майлса Дэйвиса 1949-50 г. г. на передний план выдвинулась так называемая школа джаза "West Coast", возглавляемая Шорти Роджерсом из Массачусетса и Джерри Маллигеном из Нью-Йорка, которая наводнила рынок сбыта своими интересными пластинками. Вот как валторнист Джон Граас вспоминает об этом времени: "Шорти хорошо знал, что творилось по всей стране в области джаза. У него вообще были хорошие музыкальные знания, как результат занятий с д-ром Уэсли Ла Вайолеттом. Надо сказать, что Ла Вайолетт оказал большое влияние на всех нас. Он был композитором и преподавателем музыки и отлично владел способом передачи знаний музыкальной формы (особенно контрапункта) любому музыканту, независимо от его образования или подготовки. Некоторые из нас в свою очередь многому учились у Шорти. Он заставлял нас слушать Бэйси, Паркера, Диззи. Янга и других. Мы слушали эти записи в музыкальных магазинах, где покупать их было необязательно. На мой взгляд, Шорти Роджерс и Джерри Маллиген были, так сказать, фундаментальными музыкантами, в равной степени положившими начало "West Coast" джазу, но главным намерением Маллигена было свести джазовую динамику до диапазона струнного контрабаса, а затем использовать контрапункт в его натуральном виде. Таким образом, сдержанность и строгость стиля "West Coast" можно приписать в основном влиянию Маллигена. Я согласен с некоторыми людьми, утверждающими, что те из нас, кто может использовать более широкий диапазон для выражения своих эмоций, не должны слишком ограничивать себя и играть только в узких динамических пределах. Но именно влияние Маллигена позволило раскрыть секрет мелодических линий этого диапазона и породило целый ряд ударников нового, более мягкого стиля".

Когда фирма "Пасифик джаз" записала квартет Чета Бейкера и Джерри Маллигена (без рояля) с помощью диск-жокея Джина Нормана, который потом проигрывал эти записи на радио, то плотина была, наконец, прорвана. "Лед тронулся, и вскоре у нас было уже много шансов записаться на студии", добавляет Граас.

Сначала школу "Вест Коуст" представляли исключительно белые музыканты, которые играли спокойно, лирично, придерживаясь мелодии, контрапунктически и с более широким диапазоном мелодий и инструментов. Некоторые люди прозвали этот стиль "бопсиленд" (по аналогии с диксилендом). Пластинка "My Funny Valentine", наигранная квартетом Бейкера-Маллигена, стала поистине небывалым бестселлером. Публика полюбила ее, сама мелодия Роджерса и Харта, написанная еще в 30-е г. г., вновь стала популярной, а трубач Чет Бейкер доброжелательно сравнивался с Биксом Байдербеком. Так называемые "прохладные" характеристики предстали здесь как сочетание контрапунктической окраски с чувством сдержанности и строгости. Однако, ударника Чико Хэмилтона и баритониста Джерри Маллигена (участников этого квартета) едва ли можно было назвать холодными. (Сам Маллиген как-то отвечал, что он "почти в равной степени" находился под влиянием Лестера Янга, Диззи Гиллеспи и Чарли Паркера.) А с приходом нескольких негритянских музыкантов (таких, как Хэмптон Хоуз, Чак Томпсон, Кертис Каунс, Бадди Колетт, Фрэнк Морган и др.) "Вест Коуст" джаз окончательно "потеплел".

Слово "кул" потеряло свое прежнее значение и стало употребляться лишь в общем смысле для обозначения всего утонченного и приятного.

Вероятно, течение "кул" на Западное побережье пережило свой последний подъем в конце 1955 г., когда аранжировщик и саксофонист Джимми Джюффри ликвидировал в своем небольшом составе постоянный пульс ударных и контрабаса одновременно. "Бит лишь подразумевается - он не должен быть явным", писал Джюффри. "Другими словами, он узнаваем, но не слышен". При этом предполагалось, что каждый слушатель должен чувствовать, нежели чем слышать ритм. Здесь Джюффри как бы дублировал исполнение классических музыкантов. Хотя мелодические инструменты получали при этом новую свободу (им не

нужно было подлаживаться к аккордам фортепиано или к биту ударных), но они могли создать лишь та кой свинг, который можно, например, ожидать от группы классических музыкантов, играющих вместе.

К 1956 году название "Вест Коуст джаз" было уже столь же неопределенным, как и термин "кул". В журнале "Playboy" (март 1955 г.) Боб Перлонго заявил, что такой вещи, как "Вест Коуст джаз" вообще не существует, и попытался обосновать это: "Здесь джаз подвергся коренным изменениям. Это какой-то плавильный котел, в котором смешалось все:

шипящие сгустки хриплого джаза (Сесил МакНили), классический джаз (Дэйв Брубек), джаз свинговой ориентации (Тедди Чарльз, Уорделл Грэй), экспериментальный джаз (Бейкер, Маллиген) и нео-афрокубинский джаз (Шорти Роджерс)". Другими словами - все.

Тем временем далеко на Востоке страны биг бэнд Каунта Бэйси вновь ошеломил музыкантов невероятной движущей силой своего ритма. Кроме того, "свинг" (в смысле расслабленного, но плавного ритмического пульса) был попрежнему главной целью различных малых составов - от "Модерн джаз квартета" до "экспериментальных" групп Бада Пауэлла, Билли Тэйлора, Хорэса Силвера, Оскара Питерсона и Телониуса Монка. Фактически, наряду с такими добавлениями, как трубач Дональд Берд из Детройта и альтист Джулиан "Кэннонболл" Эддерли из Флориды, современный джаз в Нью-Йорке (как его всегда играли Арт Блэйки и "Джаз мессенджерс", Макс Роуч и Сонни Роллинс, Арт Фармер и Джиджи Грейс, Гиллеспи, Дэйвис и другие) никогда не терял своего огня. Гармонии бопа и кул-джаза были давно усвоены, роль отщепенцев джаза и отрицательное отношение к ним постепенно сошли на-нет, утвердился легкий, лишен , ный вибрато звук, но в любом случае музыка джаза всегда сохраняла и имела свою остроту, свою живость, свой определенный критерий. Другими словами, она менялась, но в своей основе по-прежнему оставалась "горячей" и свинговой.

Пришествие бопа для многих показалось радикальной революцией в джазе - главным образом, потому что оно было опустошающим и внезапным. (Даже в 1955 г. известный журнал "Таймс" поместил кроссворд, где боп был обозначен как "так называемая музыка".) В своем лучшем проявлении боп был лишь логическим усложнением многих вещей, которые уже были до него. Более сложные формы и гармонии бопа были, конечно, преимущественно европейскими - точно так же, как и ровный, лишенный вибрато тон, что пошло в ущерб выразительности. В то же самое время более сложные африканские ритмы, пришедшие через Кубу в США, значительно оживили всю джазовую сцену. К середине 50-х г. г. "боперские" клише уже проникли даже в аранжировки популярных песен с пресловутой «Тин Пэн Эллей».

Глава 19. АФРО-КУБИНСКАЯ МУЗЫКА.

Мощное влияние ритмов афро-кубинской музыки на джаз и особенно на боп достигло своей вершины зимой 1947 г., когда Диззи Гиллеспи, руководивший тогда своим биг-бэндом, пригласил кубинского ударника Чано Позо для выступления на концерте в Таун Холле. Поддерживаемый резкими звуками медных инструментов молодого активного бэнда, Чано Позо распластался в центре сцены над своими многоголосыми бонго и конга-барабанами, по которым он молниеносно молотил своими мозолистыми руками. Его мастерство внушило публике благоговейный страх, и она просидела в полном молчании целых 30 минут. Одновременно он распевал что-то на западно-африканском диалекте, переходя с шопота на "шаут"-крики и наоборот. "Это был величайший ударник, которого я когда-либо слышал", говорит Гиллеспи.

Широко известный у себя на Кубе как танцор, ударник и композитор, Лючано Позо-и-Гонзалес родился в Гаване 7 января 1915 г. Он вел изнурительную, лихорадочную: жизнь в кубинском подпольном мире культов, почти сплошь пронизанном чисто африканскими ритмами. Во время традиционного 5-недельного праздника Марди Грас, когда "Лос Нанигос" (термин, который приблизительно определяет то, что первоначально было религиозным культом племени Абаква из области реки Нигер в Западной Африке) позволяли себе выступить в открытую, Чано Позо своей игрой на барабанах вносил яркую ритмическую искру в этот праздник. Он также был автором нескольких удачных мелодий (среди них "Эль Пин Пин" и "Нагю"), которые сделали его относительно богатым. На эти деньги Позо купил, а затем разбил в авариях ряд автомобилей, чудом оставшись целым и невредимым. Когда его музыкальный издатель в Гаване отказал ему в выдаче аванса на тысячу долларов, то, как гласит история, Позо напал на него с ножом в руках, после чего сам очутился в госпитале с четырьмя пулями в боку от телохранителей этого издателя.

Затем Чано Позо эмигрировал в Нью-Йорк, где слава о нем разнеслась как на крыльях, но счастье от него отвернулось. В 1948 г. его застрелили в одном баре в Гарлеме под названием "Рио кафе". Убийца был пойман и его судили, но подробности о том, как и почему был убит Чано Позо, так и остались неясными. Правда, шли слухи, что Позо якобы отказался уплатить "нелегальный" долг культовой организации, к которой он принадлежал в бытность на Кубе, хотя деньги у него имелись - около тысячи долларов были найдены спрятанными в подошву левого ботинка, когда его тело лежало в морге.

Еще подростком Чано Позо был очарован западно-африканской музыкой, которая сохранилась практически нетронутой в трущобах Гаваны, и вскоре стал настоящим мастером африканских ритмов, ударником-виртуозом. То были ритмы, которые Чано Позо привез с собой прямо в Соединенные Штаты, в передовой оркестр того времени под управлением Диззи Гиллеспи. Влияние этого афро-кубинского ударника определенно повлияло на появление целого направления в развитии джаза.

Многие современные джазовые ударники до сих пор еще говорят о Позо с искренним восхищением. Постоянным ударником у Диззи Гиллеспи на концерте в Таун Холле работал Тедди Стюарт, который признает, что во время игры Чано Позо сам он оказался на задней плане и испытал чувство собственной неполноценности. "Но, послушайте, приятель", добавляет он серьезно, "ведь этот Чано далеко опередил всех нас, ударников джаза". Даже бассист того же бэнда Эл МакКиббон решил взяться за конга-барабаны: "Во время переездов между концертами Позо обычно делил на части среди нас свои сложные ритмы, и мы отбивали какие-то невероятные ритмические комбинации прямо на спинках своих сидений, в автобусе". Один из ведущих ударников бопа, Макс Роуч специально учился этому искусству на Гаити, тогда как его коллега Арт Блэйки ездил за этим в Северную Африку. После Чано Позо ритмический потолок джаза стал уже практически безграничным.

Однако, яркий пример с Чано Позо был, пожалуй, единственным случаем в истории влияния на Соединенные Штаты музыки Западной Африки через Южную Америку, Вест-Индию и, в частности, Кубу. Ибо фактически в наше время вся эта музыка уже до известной степени смешалась с музыкой Северной Америки. Просто то, что звучало до нее, включало в себя несколько более мощные африканские элементы, и общий эффект от слияния различных видов этой музыки в США заключался лишь в увеличении удельного веса этих элементов. Внутри самих Соединенных Штатов окончательное слияние происходило с различной скоростью, в разных местах и в разное время.

Начиная с ранних дней джаза, когда в креольских, "многозначительных" песнях в Новом Орлеане постоянно использовался ритм румбы, а Джелли Ролл Мортон ввел в свои исполнения ритм танго (который он называл "испанским оттенком"), влияние латиноамериканской музыки на музыку в Соединенных Штатах постепенно росло и усиливалось. Оно не было ограничено одним лишь Новым Орлеаном - раньше или позже оно проникло почти во все большие города Восточного побережья. Ветеран джаза, композитор и пианист Юби Блейк, например, вспоминает сложную композицию под названием "Dream" с типичной

басовой линией танго, которую исполнял один заезжий музыкант по имени Джесси Пикетт в Балтиморе еще в 1898 г.

Эта же самая музыка, разбавленная и разжиженная тысячью способов, вскоре достигла и «Тин Пэн Эллей». Танго, которое заимствовало свой характерный ритм из Гаваны, согласно Николасу Слонимскому, было всеобщим повальным увлечением на Бродвее в 1914 г. Два года раньше У. К. Хэнди применил тангообразный ритм в своем "Мемфис блюзе" – деталь, которая затем была им повторена в "Сен-Луи блюзе" (1914 г.). Стала очень популярной мелодия "Дворцы танго" (наряду с "Эль чокло" Виллольдо), а "Четыре всадника Апокалипсиса", нашумевший кинофильм по книге Бласко Ибаньеса, снятый студией "Метро-Голдвин-Мейер" с участием Рудольфа Валентино в 1921 г., демонстрировался под звуки того же "сладострастного танго". Примерно с 1929 г. в США стала популярной румба (тогда почти вся кубинская популярная музыка считалась "румбой"), к 1937 г. была уже хорошо известна конга (кубинский карнавальная танец, ассоциируемый с Дэзи Арназ), а Кармен Миранда и бразильский танец самба имели огромный успех в 1946 г.

С внешней стороны модные оркестры в дорогих ночных клубах исполняли упрощенные версии танго, румбы, конги и самбы для светского общества. Ксевьер Кугат, например, считавшийся "Гаем Ломбардо латиноамериканской музыки", вскоре обнаружил, что американские танцоры не в силах следовать подлинным версиям кубинской музыки. Поэтому он упростил и обрубил их, поместив главный акцент конга-барабана на 4-й бит и заставив их звучать наподобие марша, за которым мог уследить каждый. Но, как и Пол Уайтмен за много лет до него, Кугат помог этим самым популяризировать латиноамериканскую музыку, сделав ее проще и приятней. Он открыл один из первых и наиболее легких путей нового музыкального слияния.

Однако, настоящая латиноамериканская музыка нашла свое место в "испанских" районах некоторых больших городов (таких, как Майами, Лос Анжелес, Нью-Йорк), где проживало значительное количество населения латиноамериканского происхождения. Во время депрессии 1930 года Норо Моралес со своей небольшой группой играл настоящие, огненные румбы в заведении "Эль тореадор" – это был ночной клуб в Гарлеме, которым владел Фрэнк Мартини, тоже кубинец по происхождению. Ксевьер Кугат постоянно импортировал в Штаты первоклассных кубинских музыкантов, среди которых были Мигелито Вальдес, Ансельмо Сакарас, Дэзи Арназ и Луис дель Кампо. Вскоре они оставили Кугата и начали выступать самостоятельно с более динамичной музыкой. Часть этих музыкантов вышла из оркестра "Казино де ла Плайя" в Гаване, который явился как бы инкубатором кубинских талантов, что в последствие использовал также и Перез Прадо.

С другой стороны, даже солидные джаз-оркестры давно уже начали экспериментировать с латиноамериканской музыкой. Кэб Кэллоуэй записывал румбы еще в 1931 г., а затем с помощью кубинского трубача и аранжировщика Марио Бауза он выпустил большое количество "кубинского джаза" на пластинках, которые выходили под такими названиями, как "Конго конга" и "Чили кон конга". В то же время Дюк Эллингтон, пригласив в свой оркестр в 1932 году пуэрториканца-тромбониста по имени Хуан Тизол, начал создавать и записывать с его помощью такие темы, как "Караван", "Конга bravo" и "Бакиф", которые продемонстрировали новое и более глубоко ассимилированное слияние с музыкой Карибского моря. Между тем дополнительно происходил более или менее незаметный процесс – в больших городах ОМА джазовые и "латиноамериканские" музыканты уже играли вместе на различных вечеринках, небольших концертах и других одноразовых работах.

Надо сказать, что основные джазовые традиции по своему собственному праву настолько хорошо упрочились за многие годы существования джаза, что появление новых, латиноамериканских джазовых традиций в начале 40-х г. г. было по существу внезапным и неожиданным. Многочисленные афро-кубинские бэнды быстро стали очень популярными, как в самом Нью-Йорке, так и в его округе, а танец

«мамбо» превратился в общенациональное увлечение. В появлении этого танца на Востоке страны можно отметить один яркий момент. На пасху 1946 г. в Мэнхэттен Центре устраивались танцы под общим названием "Тико тико". Это было одним из многих типичных мероприятий. Там выступало пять афро-кубинских бэндов поочередно, каждый из которых играл по 3 часа танцевальной музыки (после 3-х часов работы по правилам музыкального союза требовалась более высокая оплата музыкантам). Этими оркестрами руководили Хосе Будэ, Альберто Изнага, Эль Бой, Луис дель Кампо и Мачито (Фрэнк Грилло). Танцы продолжались с часу пополудни и до часу ночи, но уже к трем часам дня (т. е. спустя всего 2 часа после начала) пожарные были вынуждены закрыть двери зала перед орущей толпой из 5000 человек, каждый из которых заплатил 2, 75 доллара за вход. (Накануне этого дня выступление Гарри Джеймса со своим "бэндом" привлекло только 500 человек.) Мэнхэттен Центр уже больше не мог вместить народа. К восьми вечера (спустя 7 часов после открытия) все запасы богатого бара, обслуживаемого 10-ю буфетчиками, оказались истощены. "Различные компании из числа присутствующих", вспоминает Гэбриел Оллер из "Испанского музыкального центра", участвовавший в подготовке этого мероприятия, "прямо с балкона бросали бутылки вниз на танцующих, а военнослужащие в форме просто стреляли из своего оружия в потолок". Единственным средством против этих беспорядков было продолжать непрерывно играть музыку. "Когда музыка прекращалась, каждый начинал кого-нибудь колотить, но при первых же звуках музыки все сразу начинали танцевать", добавляет Оллер. Несмотря на присутствие 8-ми профессиональных вышибал и 14-ти полисменов, четверо посетителей прямо с танцев были отправлены в госпиталь Св.Винсента, а одному лейтенанту полиции разбили голову брошенным стулом.

Огромный танцзал был ярко разукрашен гирляндами флагов, оставшихся с предыдущей авто выставки. Ближе к полуночи Оллер заметил, как один посетитель быстро полез по веревке от флага, привязанной у края балкона. Но когда он достиг балкона, другой парень сбросил его с 10-ти фуговой высоты на толпу танцующих. Тот повис на веревке, и картина оставалась неизменной до тех пор, пока ближайший полисмен не нокаутировал второго человека, вытащив первого в безопасное место. Лицензия на проведение танцев "Тико тико" была отменена на следующий же день.

Афро-кубинские бэнды, игравшие на этих танцах, использовали простые танцевальные ритмы, основанные на традиционных "офф-бит" акцентах, которые образовывались с помощью так называемых "клэйвс" или деревянных палочек, издающих острый, щелкающий, пустотелый звук, если ими стучать друг об друга. Кубинский музыковед Фернандо Ортиц говорит, что "клэйв"-ритм является "душой кубинской музыки, ибо он встречается практически во всей кубинской музыке, включая афро, болеро, сон, гуарачу. мамбо, ча-ча-ча и т. д. ". Чтобы воспроизвести этот ритм, посчитайте до восьми дважды, акцентируя 1, 4 и 7, а затем 3 и 5 единицы счета (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), или же повторяйте какую-нибудь созвучную аллитерацию.

Поверх бита палочек "клэйвс" в кубинской музыке накладываются дополнительные ритмы, которые исполняются на конга-барабанах, бонго, тимбалах и даже на контрабасе и фортепиано. Хотя каждый из этих ритмов сам по себе сравнительно прост, но их комбинация может быть исключительно сложной, создавая при этом непреодолимый свинг. Общее впечатление, как однажды заметил кларнетист Тони Скотт, напоминает мощный локомотив с различными группами неудержимо катящихся колес и толкающих поршней. С другой стороны, такой локомотив находится на рельсах и движется прямо вперед, не испытывая никаких отклонений в своей простой гармонии. В кубинской музыке "монтуну" или импровизированный пассаж, который может быть вставлен в любую румбу по желанию солиста, часто бывает основан даже на одном и иногда на двух аккордах. Другими словами, ритм здесь сложен, но гармония проста.

Кубинская музыка ставит определенные проблемы перед джазменом так же, как и джаз представляет определенные трудности для кубинского музыканта. Ведь в джазе главным образом используется значительно более простой ритм - это 4/4 маршевый бит, на который, однако, может быть наложено

бесконечное множество "офф-битов" и необычных акцентов. Слушатель джазового толка может легко различить ритмы джаза (по сравнению с ритмами кубинской музыки) и судить о вдохновенности их исполнения - различие здесь совершенно очевидно. Соответственно, и джазмен встречает некоторые трудности, когда он учится импровизировать на "клэйв"-бите (акценты весьма запутаны), привязываясь всего лишь к одному-двум аккордам. Такая импровизация в течение "монтунго" кажется ему излишне ограниченной и монотонной.

В свою очередь кубинский музыкант считает основной джазовый ритм слишком ограниченным, тогда как джазовые гармонии для него оказываются весьма сложными. Ему трудно уловить разнообразные проходящие ноты, модуляции и замену одного аккорда другим. Однако, он способен довольно быстро научиться тому, как "оторваться" от "клэйвс", т. е. игнорировать "клэйв"-акценты на протяжении нескольких тактов, когда музыкой управляет джазовый ритм. В результате образуется некая переходная ступень среди джазовых составов - когда солистами являются джазмены, а ударниками - кубинцы. В 1950 г. музыканты, которые чувствовали себя свободно как в джазе, так и в кубинской музыке, были еще очень редки и находились в большом спросе.

Есть много таких переходных ступеней в процессе слияния джаза и кубинской музыки, которые существовали одновременно. С одной стороны, например, после триумфа Чано Позо с бэндом Гиллесли в Таун Холле многие известные оркестры и их руководители (Стэн Кентон, Джерри Уолд, Джин Крупа, Вуди Герман) начали приглашать к себе одного или даже нескольких кубинских ударников. Как говорит Стэн Кентон "С ритмической точки зрения кубинцы играют просто восхитительно. Мы не собираемся их в точности копировать, но мы будем использовать некоторые их инструменты применительно к тому, что мы сами хотим играть. Именно это и делают ребята из нашей ритм-группы. То же самое происходит и в оркестре Вуди Германа. Это очень полезно - пока мы двигаемся к кубинцам в ритмическом отношении, они идут к нам навстречу в смысле мелодии. Им и нам следует многому учиться друг у друга" (журнал "Метроном", январь 1947 г.). Один из лучших альбомов записей Кентона тех лет так и назывался - "Кубинский огонь".

За исключением некоторых характерных сольных работ кубинские ударники в этих оркестрах должны были приспосабливаться к джазовым ритмам. С другой стороны, многие "латино-американские бэнды" (Мачито, Тито Пуэнте, Мигелито Вальдес и другие) часто приглашали к себе в состав джазменов в качестве солистов. Эти музыканты должны были импровизировать поверх "клэйв-бита". Таким образом, это был двусторонне направленный процесс музыкального образования.

Наиболее интересно и драматично этот процесс проходил в малоизвестных латиноамериканских оркестрах, где коммерческий успех никогда не являлся помехой экспериментам. Для этого был нужен кубинский "бэнд-лидер" и один или несколько энергичных джазменов. Например, кубинец-пианист Рене Тузе, "румба-бэнд" которого играл по воскресениям в "Эйвдон боллрум" в Лос-Анжелесе, в 1946 г. пригласил к себе ударника по имени Джеки Миллс. Тот принял это предложение, поскольку знал основные кубинские ритмы, но лидер, видимо, недооценил его сильную приверженность к джазу. Не прошло и года, как Миллс фактически реконструировал весь этот бэнд, уговорив Тузе пригласить в оркестр также своих друзей-джазменов.

"Приятно было снова встретить своих ребят", вспоминает Миллс. "Так один за другим в оркестре Тузе оказались Боб Купер, Арт Пеппер, Пит Кандоли, Бадди Чайлдс, Чико Альварес и другие". То были первоклассные джазмены, незадолго до этого оставившие бэнд Стэна Кентона на небольшой срок. Работа закипела, когда Тузе, наконец, пригласил к себе Джонни Мэндела в качестве бас-трубача и аранжировщика. Мэндел пробовал экспериментировать, аранжируя по-джазовому различные латиноамериканские мелодии и, наоборот, используя кубинские ритмы в джазовых темах. Он как-то уместил даже 12-тактовый блюз в ритм мамбо и назвал эту композицию "Барбадос". Позже Чарли Паркер

записал ее. Джазмены в этом оркестре учились импровизировать на "клэйв-бите", а кубинцы учились отходить от него, когда это было необходимо. Танцорам все это очень нравилось, чего нельзя было сказать о самом лидере. Тузе чувствовал себя как болтающийся хвост несущегося воздушного змея. Когда Кентон реорганизовал оркестр и позвал обратно своих музыкантов, Тузе вздохнул с облегчением.

Другим интересным явлением в этом процессе слияния была внезапная любовь какого-либо кубинского бэнд-лидера к джазу. Например, вышеупомянутый Луис дель Кампо, которого привлек в Нью-Йорк Ксевьер Кугат, вскоре превратился в искреннего любителя джаза. Ему удалось организовать свой собственный джаз-оркестр, и он стал общепризнанным джазовым лидером в районе Йорквилль острова Мэнхэттен. Нельзя сказать, чтобы местные бюргеры немецкого происхождения стремились послушать этот оркестр, зато в "Domino Ballroom", где играл дель Кампо, всегда набивались пуэрториканцы из Гарлема. Уже в 1949 г. сам дель Кампо начал приглашать к себе в оркестр джазменов и первым из них был саксофонист Фрэнк Соколов, который тогда играл с большим экспериментальным бэндом Бойда Рэйберна. "Луис по-настоящему любил джаз", говорит Соколов, "я предложил ему заполучить к себе таких аранжировщиков, как Джонни Мэндел, чтобы дружно взяться за работу и окончательно сформировать стиль оркестра".

Ритм-группа из 5-ти человек оркестра дель Кампо (три ударника, бас и фортепиано) осталась полностью кубинской и создавала необходимый ритмический фундамент музыки. Доминирующее положение в ритм-группе занимал исключительно толстый парень, распространявший свои визитные карточки с надписью: "Джимми Сантьяго (Ла Вака), ударник", в левом верхнем углу которых была изображена корова. (В 1954 г. он работал ударником у Чико О'Фаррелла). Поверх этого чисто кубинского ритма солировали джазмены Соколов и Мэндел. Поиски трубача, который мог бы подойти к этой группе (одно время это пробовал сделать Рэд Родни), не увенчались успехом. Несмотря на это, Мэндел с головой ушел в свои аранжировки, которые, по его словам, были сделаны в стиле "ку-боп" (выражение, которое было очень популярно в конце 40-х г. г. в течение короткого времени - т. е. это кубинская музыка, объединенная с бопом).

К 1950 г. оркестр дель Кампо играл джазовые номера с "заводным", раскатистым ритмом румбы, который привлекал большую аудиторию любителей танцев. Сам дель Кампо, очень симпатичный молодой джентльмен, давал полную свободу своему оркестру, пока он танцевал с какой-нибудь привлекательной посетительницей. Легенда, что он умер в приступе восхищения своим собственным оркестром, не совсем верна. Просто он знал, что у него очень плохое сердце и что ему осталось жить всего несколько месяцев. Дель Кампо умер прямо во время танца с одной прелестной блондинкой, пытаясь исполнить какое-то трудное па под музыку своего оркестра. Это был конец одного из самых блестящих экспериментов в джазовой музыке.

Вероятно, наиболее характерным и устойчивым примером слияния кубинской и джазовой музыки может служить Мачито (Фрэнк Грилло) и его "афро-кубинский бэнд". Организованный еще в 1940 г., этот оркестр медленно, но верно впитывал идиомы джаза, хотя все его музыканты были кубинцами, и в конце концов пришел к новой форме - к слиянию джазовых и кубинских элементов. В 1950 г. даже соперники ставили Мачито во главе всех "афро-кубинских бэндов" США, а на его оркестр всегда был огромный спрос в дюжине танцзалов, как в самом Нью-Йорке, так и в его округе. Ключом к успеху "бэнда" был Марио Бауза, зять Мачито, который собственно организовал оркестр, аранжировал музыку и играл партию ведущего трубача.

Уроженец Кубы, Марио Бауза прибыл в Нью-Йорк еще подростком и вскоре стал интересоваться джазом. Он научился играть на трубе, копируя записи Филадельфа и Рэда Николса. В 1931 г. он играл в оркестре, которым руководил Нобл Сиссл, а в следующем году его уже можно было видеть в бэнде Чика Уэбба, чье имя стало синонимом для танцзала "Savoy Ballroom" в Гарлеме. После 6-ти лет работы с Уэббом Марио Бауза присоединился к Кэбу Кэллоуэю, который (по словам гитариста Дэнни Баркера) несколько

раз слышал выступление Ксевьера Кугата в "Уолдорф-Астории" и решил свой следующий шаг сделать по направлению к кубинской музыке: "У него был верный взгляд, приятель!" Марио Бауза был именно тем человеком, который уговорил Кэллоуэя пригласить в оркестр молодого Диззи Гиллеспи - трубача, знавшего толк в новых кубинских ритмах.

"Марио делал тогда множество аранжировок для Кэба", вспоминает Диззи, "и он дал мне несколько прекрасных идей". Сидя бок о бок в оркестре Кэллоуэя, Бауза и Гиллеспи обменялись своими музыкальными идеями и вскоре с помощью ударника Кози Коула разработали ряд собственных специальных приемов. В свободное время Бауза руководил небольшим кубинским бэндом, который играл на одноразовых концертах, и в его составе нередко появлялся Гиллеспи. Когда Бауза ушел от Кэллоуэя, чтобы организовать оркестр Мачито, он знал уже как кубинскую, так и джазовую музыку с самых основ. Вначале он писал просто аранжировки для двух труб, четырех саксофонов и ритма из 4-х человек, пытаясь таким образом сохранить баланс между двумя различными музыкальными традициями. Это у него получалось неплохо. Затем в 1946 году он ввел третьего трубача и ударника на конга-барабанах, а позже (насколько позволяли средства) - еще одного тромбониста и ударника-конгиста. Способ увеличения инструментовки здесь был очень примечателен: дополнительная труба и тромбон сделали более полной гармонию в ее настоящих джазовых традициях, а дополнительные конга-барабаны помогли сохранить сложность и первостепенность кубинских ритмов. Это был двойной синтез.

"Мы играем кубинскую музыку", утверждал Бауза в 1952 г., "и мы всегда будем ее играть". С точки зрения качества доминирующего ритма это была сушая правда. Но как однажды заметил их соперник Тито Пуэнте:

"Мачито обладает наиболее прогрессивным оркестровым звучанием во всей латиноамериканской музыке". Другими словами, это означало, что оркестр Мачито впитал много джаза, особенно джазовых гармоний. С ним нередко выступали ведущие джазмены - например, Флип Филлипс и Чарли Паркер (на записях), Хауард МакГи и Брю Мур (в "Ройял руст", ночном клубе на Бродвее). Позже весь этот бэнд играл в знаменитом джазовом клубе "Birdland". Сама музыка Мачито была новой, восхитительной и приятной для слуха широкой публики. Ее привлекательность по существу определялась тем фактом, что если ударники бэнда были родом с Кубы или Пуэрто-Рико, то два-три солиста-джазмена происходили из Балтимора или Бостона.

Такое более-менее механическое смешивание оказалось удивительно удачным. В 1948 г. Стэн Кентон позаимствовал нескольких ударников из оркестра Мачито для записи темы "Peanut Vendor", которая до сих пор пользуется заслуженным успехом. Затем в феврале 1949 г. ударники Мачито по предложению импресарио Боба Баха появились в радиостудии, где они выступили в радиопередаче вместе с диксилендовым оркестром Уилла Брэдли. Вокалисткой была Элла Фитцджералд. Комбинация из пяти кубинских и джазовых ударников столь наэлектризовала атмосферу, что записи этой сессии по сей день считаются коллекционной редкостью. "Мы не знали точно, чего следует ожидать", говорит Бах, "но получилось нечто действительно свинговое".

К 1955 г. всеобщая популярность танца мамбо отодвинула на второй план достижения оркестра Мачито за счет множества эффектных, но разжиженных исполнений мамбо, которые едва ли можно было назвать слиянием джаза и кубинской музыки. С другой стороны, к тому времени лишь немногие люди в больших городах могли отличить мамбо в чистом виде, без каких-либо примесей бопа или сильного кубинского влияния. Однако, были и такие "мамбо-бэнды", которые не пошли на компромисс. Тито Пуэнте был одним из лучших лидеров этого направления. Он родился в Нью-Йорке в 1925 г. в пуэрториканской семье и может служить живым примером убежденности некоторых музыкантов в том, что пуэрториканцы - самый ритмичный народ. Оркестр Пуэнте в зале "Палладиум" на Бродвее состоял (помимо фортепиано и баса) только из труб и барабанов, это был состав, известный под названием "кон-хунто" или "джет-бэнд".

Путь бэнд-лидера Переса Прадо, который во многом способствовал возникновению моды на мамбо, образует значительный контраст с непрерывным взлетом Тито Пуэнте. Вместе с другим пионером мамбо по имени Ансельмо Сакарас, Прадо уже отождествляли с этим танцем на Кубе, начиная с 1943 г., когда он работал пианистом в оркестре "Казино де ла Плайя" в Гаване. Затем он перебрался в Мексико-Сити (по каким-то причинам ему не дали визу на въезд в США) и воспламенил весь музыкальный мир Латинской Америки своими первоклассными записями высокого качества (с искусственным эхо и т. п.), которые производились южным филиалом студии "RCA-Victor". Вследствие своей новизны и особых привлекательных джазовых элементов эта музыка вскоре стала пользоваться самой широкой популярностью в Америке.

Затем бэнд-лидер и представитель студии записи "Декка" Сонни Берк услышал в исполнении Прадо "Кве рико эль мамбо", будучи в это время на отдыхе в Мексике, а, вернувшись в Штаты, сделал свою собственную версию этой темы, назвав ее "Еще мамбо!". Фирма "Columbia" тоже не теряла времени даром и "открыла" несколько других аутентичных "мамбо-бэндов", а фирма "Capitol" попросила гитариста Дэйва Барбора сделать "его собственную версию" этой популярной новинки. Но в этот момент "RCA-Victor", наконец, перевела некоторые наиболее успешные записи Прадо из раздела испанских в популярные, выпустила их большим тиражом, и вскоре их можно было уже свободно купить в любом музыкальном магазине страны.

Наибольшее и единственное влияние на Прадо (помимо Кубы) из американских музыкантов оказал Стэн Кентон, так что Прадо даже назвал одну из своих пластинок "Мамбо а ля Кентон". Сходство, однако, здесь было лишь поверхностным. В аранжировках Прадо медная группа из 6-ти человек показывала чудеса искусства в обращении с ритмом, гармонией и мелодией, тогда как саксофоны у него оставались более-менее на заднем плане - это обратная перестановка обычной джазовой процедуры. Исполнения Прадо сопровождалась характерными "мамбовыми" выкриками, вся эта комбинация была очень артистичной и четко сработанной, но без плавного ритмического пульса Пуэнте и без хорошо усвоенной джазовой техники оркестра Мачито.

Таким образом, пробел между афро-кубинской музыкой и джазом постепенно заполнялся. В 1954 г. одна группа музыкантов Западного побережья (которую организовал Хауард Рамси в зале "Лайтхаус" в Гармоза Бич) исполняла неплохие номера мамбо, тогда как другая группа кубинских музыкантов, которую затем записал импресарио Норман Грэнц, играла хороший джаз послебоповского направления. К тому же Дюк Эллингтон, Вуди Герман и Каунт Бэйси в числе многих других тоже начали время от времени исполнять мамбо. Танцоры в знаменитом "Savoy Ballroom" в Гарлеме часто настаивали на этом, и оркестры должны были соглашаться.

С другой стороны, такие музыканты, как Джо Локо или Эд Боннемер добились огромной популярности, играя стандартные мелодии «Тин Пэн Эллей» на фортепиано под аккомпанемент кубинского ритма. В этом процессе "клэйв-бит" постепенно исключался. "Я вообще его не применяю", говорил Боннемер, "за исключением некоторых, типично кубинских номеров". Разумеется, и американские джаз-оркестры также почти никогда его не применяли. В то же время ритм стал теперь гораздо более сложным, чем он был в годы свинговой эры, т. к. определенные комбинации кубинских ритмов сохранились в джазовой музыке и они в значительной степени содействовали созданию дополнительной сложности в ритмах бопа. Но отказ от кубинского "клэйв-бита" стал теперь обычным явлением - "клэйв-бит" превратился теперь в джазовый "джамп".

Будучи последней волной западно-африканского влияния, пришедшего через Кубу, афро-кубинская музыка вернула танцорам аутентичный танец в форме мамбо, ча-ча-ча и других известных танцев. Люди могли участвовать в нем и разделять радость музыки. Но по сравнению с любителями мамбо, "джиттербагс" конца 30-х г. г. выглядели добропорядочными гражданами, хотя коммерческие танцевальные студии

широко занимались преподаванием современного исполнения мамбо. Согласно рекламе, танцевать его мог быстро научиться каждый человек, но в действительности никто не умел правильно танцевать мамбо.

Кроме того, благодаря афро-кубинской музыке в процессе слияния ее с джазом появилась большая восторженная аудитория слушателей - это был новый музыкальный пролетариат, состоящий из уроженцев Вест-Индии, Мексики и Южной Америки, осевших в Штатах. Сам факт слияния заставил многих истинных поклонников джаза обратить свое внимание на латиноамериканскую музыку. Спрос на эту музыку был искренним и огромным, поддержка весьма существенной и твердой, а сама комбинация кубинских и джазовых элементов в значительной степени стимулировала продвижение джазовой музыки вперед.

Часть 6. Природа джаза.

Глава. 20. ЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ. ГАРМОНИЯ.

У меня есть один старинный приятель, который всю свою жизнь посвятил изучению, преподаванию и исполнению "классической" музыки. Он называет ее "серьезной" или "художественной" музыкой - нельзя сказать, чтобы он делал это совсем неумышленно, т. к. здесь сразу напрашивается вывод о том, что все другие виды музыки доставляют нам "нехудожественное" удовольствие. Но вместе с тем он благосклонно относится к джазу, доброжелательно отзывается о нем на своих занятиях и считает его беспрецедентным явлением в популярной музыке. Такое отношение к джазу создало ему репутацию либерально настроенного человека и завоевало любовь и симпатию студентов. Как-то совершенно случайно я обнаружил, что в действительности он считает джаз безнравственным.

"Джаз", говорил он мне в один из вечеров, "неестественен, ненормален и даже откровенно нездоров". Я не знаю эффективного ответа на подобные заявления по поводу любого проявления человеческой деятельности. Однако, когда я начал настаивать на конкретных доказательствах, он выступил с более рациональными замечаниями: "Гармонии в джазе - попросту детские, мелодии представляют собой серии штампов, а ритмы до монотонности просты". Это уже что-то более техническое и специфичное. Кроме того, эта критика является также весьма типичной и исчерпывающей. Поскольку мой друг(и подобные ему) занижает видное место в мире музыки в силу своих собственных, неоспоримых заслуг, то его замечания следует рассматривать со всей серьезностью.

Позволю себе сразу сказать, что я считаю эту критику необоснованной. Она вытекает из непонимания того, что джаз - это особое и отличное от других искусство, к которому применимы только особые и отличные от других критерии. Подобно любому другому динамичному искусству эти особые качества джаза не могут быть описаны в нескольких словах. Историю джаза можно рассказать, могут быть выявлены его технические характеристики, можно также проанализировать реакцию, которую он вызывает у отдельных личностей. Но определение джаза в наиболее полном смысле - как и почему он дает удовлетворение человеческим эмоциям -

- вероятно, никогда не может быть окончательно сформулировано.

Тем не менее, для начала можно сказать, что перспективное сравнение джаза с музыкой всего мира показывает, как и чем он отличается от нее. Таким путем можно прийти к пониманию музыкальных целей и отличительных характеристик джаза. Любую форму искусства надо рассматривать с учетом ее конечных

целей, и джаз особенно пострадал от критики, которая обвиняла его за то, что он не сделал того, чего он и не собирался делать. Эта ошибка получила большое распространение в различных критических высказываниях, которые по существу вовсе не относились к делу.

Поскольку все мы пропитаны классическими традициями Европы и -

-сознательно или бессознательно - считаем эти критерии универсальными, то классическая музыка неизбежно должна служить базой для противопоставления и сравнения при определении джаза. Классическая музыка и джаз имеют крайне различные характеристики(хотя этот факт часто игнорируется или забывается) и правильное понимание этих различий является первым шагом на пути к действительному пониманию джазовой музыки.

Для того, чтобы оценить причину многих фундаментальных различий джаза и классической музыки, мы должны отметить действие одинакового равного "темперирования" или настройки в истории европейской музыки. Если говорить упрощенно, то в дни Баха(который умер в 1750 г.) большинство клавиров, предков нашего фортепьяно, благодаря своей особой настройке звучало совершенно иначе, чем звучит фортепьяно сего-

дня. фактически тогда каждый клавир зачастую был настроен совершенно отлично от другого. Однако, клавиатура была уже более или менее стандартизирована, как и сегодня.

В то время существовало несколько систем настройки, но даже лучшие клавиры звучали хорошо только тогда, когда сами пьесы исполнялись в простых тональностях - таких, как до, соль и фа-мажор - т. е. тональностях, в которых использовались преимущественно белые клавиши. Если композитор или исполнитель пробовал взять аккорд, включающий много черных клавиш, то музыка звучала плохо, как будто играли на расстроенном инструменте. Более того, за очень редким исключением нельзя было производить модуляции и переходить из одной тональности в другую. Между тем, одна из самых четких и известных теорий о том, как еще дует настраивать клавир, претерпела ряд изменений. Она была основана, в частности, на законах акустики и была известна как теория "чистого темперирования". Это "чистое" генерирование являлось излюбленным занятием таких математиков, как Кеплер и Декарт. Была ли когда-нибудь эта теория применена на практике - весьма сомнительно, ибо по ряду причин она так и не была окончательно разрешена. Однако, эти причины являются очень существенными для понимания джаза, т. к. в результате был принят компромиссный метод настройки, который в свою очередь привел к основным различиям между классической музыкой и любой другой музыкой мира. Очевидно, самый легкий способ понять теорию "чистого" темперирования - это рассмотреть стандартную диаграмму вибрирующей струны (или столба воздуха). Интересен тот факт, что пока струна вибрирует вся и создает при этом целую ноту с определенной высотой звука, она одновременно также вибрирует в половину своей длины, треть, четверть, пятую часть и т. д. Каждая из этих частей струны имеет более быструю вибрацию и звучит со все более возрастающей высотой(хотя сам звук может быть относительно мягким) в соответствии с математическими отношениями. Эти звуки известны как "частичные" в гармонических сериях и поскольку число и интенсивность их варьируются для различных инструментов, это объясняет, почему различные инструменты звучат по-разному, когда они играют одну и ту же ноту.

Однако, математиков привлекает интересное соотношение между этими "частичными" звуками и всей гаммой на фортепьяно. Предположим, что наша струна после удара издает ноту до (это 256 колебаний в секунду в соответствии со стандартом). Если разделить струну пополам, число колебаний удвоится, и высота звука станет точно на октаву выше. Если же струну разделить на три части и заставить звучать только одну ее часть, то мы получим ноту соль(более чем на октаву выше);если возьмем пятую часть, то в результате получим ноту ми(более чем на две октавы выше) и т. д. Перенесите эти частичные звуки в

среднюю октаву и вы получите "мажорное трезвучие" из нот до, ми и соль - это так называемые ноты "бьюгл-колл", т. е. сигнала на горне.

Именно в этом, как считают, заключается доказательство того, что это "чистая" гамма (или серия нот) является научной и "инстинктивно естественной". Однако, вся хитрость в том, что это не всегда так. Во-первых, вы должны будете следовать за "гармоническими сериями" до тех пор, пока эти "частичные" ноты не станут столь многочисленными и не ясными, как звезды в Млечном пути, так что вы уже не сможете точно определить место двух последних из семи нот в нашей октаве. С учетом числа колебаний в секунду применительно к каждой ноте вы получите следующую картину (в скобках указана разница между каждыми двумя нотами): 256 288 320 341,3 384 426,6 480 512

до ре ми фа соль ля си до

(32) (32) (21,3)(42,7) (42,6) (53,4) (32)

Согласно такой настройке, если вы начнете с до и проиграете последовательно вверх по гамме каждую ноту, то это будет звучать прекрасно. Неприятности начнутся в том случае, если вы возьмете ре(или же любую другую ноту) в качестве отправной точки для другой гаммы. Начав с ре, вы увидите, что эта октава будет звучать расстроено, т. к. расстояния между нотами будут находиться совсем в другом математическом соотношении - ноты не равняются прежнему числу колебаний в сек. Более того, эта ошибка в дальнейшем увеличивается, когда вы попытаетесь сыграть аккорд - "черные" клавиши у вас при этом совсем не будут использоваться.

Один музыковед установил, что для того, чтобы сделать такую "чистую" настройку чистой, позволяющей модулировать и переходить из одной тональности в другую, понадобилось бы 72 клавиши в октаве. Однако, сама идея создания "научно правильной" и в то же время "инстинктивно естественной" гаммы еще и сегодня увлекает музыкантов(которые также говорят о некой "совершенной высоте" звука как о врожденной характеристике), хотя эта идея чрезвычайно непрактична и от нее следует отказаться. Сэр Губерт Парри объясняет это следующим образом: "Причина заключена в природе самих чисел. С точки зрения математики, расширение соотношения между октавами несоизмеримо с расширением отношений между всеми другими интервалами. Другими словами, 12-тоновое деление октавы будет абсолютно несовершенным вследствие природы самого ряда чисел". По этой и по разным другим причинам мечта о совершенной гамме на ф-но, научно основанной на законах акустики, остается только лишь мечтой.

Но в дальнейшем постепенно был достигнут очень важный компромисс, известный под названием "темперированной" гаммы. Этот метод настройки впервые был применен еще в 1482 г., но получил широкое распространение в Европе только с 1850 г. Сама идея "темперированной" гаммы (или "равного темперирования") заключалась в том, что каждая нота на клавиатуре имела определенное, одинаковое число колебаний в секунду. Это была произвольная система, где "чистая" высота звучания нескольких нот возрастала, а высота других нот уменьшалась, так что ошибки в большей или меньшей степени равномерно распределялись между октавами. Следовательно, современная "темперированная" гамма не имеет под собой научной основы - это практический компромисс.

Однако, это открытие привело к невероятным результатам. Впервые в истории музыки стали выявляться возможности гармонии. Бах написал свой "Хорошо темперированный клавир", который состоял из отдельных пьес, написанных во всех тональностях поочередно. Этим он показал, что любое произведение может звучать одинаково хорошо(или плохо) в любой тональности. Некоторые ноты сначала звучали, может быть, несколько раздражающе, но человеческое ухо - это чудо приспособляемости - сделало для себя необходимые поправки и к 1850 г. новая система настройки была признана "естественной".

Величайшим преимуществом нового открытия в музыке явилось то, что композитор или исполнитель могли теперь свободно модулировать мелодию из одной тональности в другую. Благодаря этому была

открыта обширная область аккордовых взаимосвязей, и началось бесконечное перемешивание и сочетание гармоний. Один из ранних французских композиторов, Жан-Филипп Рамо, скрипач, органист и теоретик, заявил в 1726 г.: "Мелодия вытекает из гармонии". Другими словами, вначале появляются аккордовые последовательности, а затем уже мелодия. Таким образом, хотя мелодия и ритм по-прежнему оставались частью общей музыкальной картины, но теперь исключительный упор делался на всяческое использование гармонических возможностей (около 1940 года боп сделал подобное же открытие в джазе).

В процессе специализации по гармонии, где чрезвычайно сильно доминировала клавиатура ф-но, классическая музыка довела гармоническую сложность до ее величайшей и, возможно, последней вершины. В связи с этим развились также и другие важные характеристики и особенности. Поскольку главный упор теперь делался на гармонию, все то, что могло как-то нарушить "чистоту" гармонии, стало постепенно исчезать. Аккорд превратился в самодовлеющую величину и для того, чтобы заставить его звучать гармонично, каждая нота в аккорде должна была звучать абсолютно правильно и точно. Таким образом, теперь решающей стала характеристика "истинной" или точной высоты звука.

В дальнейшем, чтобы поддерживать чистоту гармонии, было значительно ограничено использование глиссандирующих или скользящих звуков, вибрато было стандартизовано и почти упразднено, а тональная окраска зачастую сводилась до минимума. В пении единственной целью стали подражание "совершенству" инструментов и сокрытие всей техники вокала как искусства человеческого голоса. Другими словами, многие естественные качества человеческого голоса, этого богатейшего источника музыкальной выразительности, были ограничены или даже исключены из сферы вокала (в 50-х г. г. "кул"-джаз возглавил то же самое направление).

Классическая музыка является одним из самых юных видов Прекрасных Искусств, ибо к тому времени уже существовали творения великой классической литературы, театра и скульптуры в греко-романском стиле. Большая и сложная структура симфонии и других форм классической музыки развилась менее, чем за 200 лет. Знаменателен тот факт, что благодаря "темперированной" гамме это быстрое развитие шло вдоль условных структурных линий в направлении увеличивающейся гармонической сложности, поэтому симфонию по аналогии можно было бы сравнить с музыкальной архитектурой.

Однако, с технической точки зрения методы, с помощью которых гармония "классической" музыки приобретала разнообразие, стали относительно ограничиваться - они сводились к изменениям полноты звука, темпа и тональности, к противопоставлению мажорного и минорного ладов, к разлитою мелодии внутри определенных пределов, которые уже были описаны, и к частичному изменению инструментовки. Правда, эти методы не являлись препятствием к усложнению гармонии, однако, как мы видим, они в известной степени ограничивали возможное развитие музыки в области мелодии и ритма.

В дополнение к этому, когда музыканты начали сочинять все более сложные пьесы, которые должны были тщательно выписываться в партитурах, по ряду причин стало необходимым, чтобы эту музыку исполняли квалифицированные специалисты под руководством великих дирижеров в больших залах после интенсивной подготовки для пассивно участвующей аудитории слушателей. Это неизбежно привело классическую музыку к потере таких важных музыкальных характеристик, как спонтанная импровизация, групповое участие в исполнении и других качеств прямой и непосредственной коммуникации между самими музыкантами и слушателем. Однако, общий выигрыш от стремительного развития гармонии в дальнейшем превзошел эти недостатки. Классическая музыка создала своеобразный, ранее неизвестный структурный словарь на формальном и интеллектуальном уровне, который способен связать воедино (для тех, кто сам расположен к его пониманию) огромный диапазон человеческих чувств и эмоций. Но в силу особых технических причин (как "темперированная" гамма и последовательная разработка гармонических возможностей) классическая музыка развилась до определенного этапа, на котором она уже больше не

могла использовать простейшие и основные средства выразительности. Важнейшие возможности остались неиспользованными.

Глава 21. МЕЛОДИЯ И РИТМ.

Характеристики, которые классическая музыка не смогла развить в достаточной степени (причем соответствующие характеристики могут быть также найдены и в джазе), становятся совершенно очевидными при сравнении с музыкой различных частей света, ибо принятие "темперированной" гаммы и последовательная эволюция классической музыки имели место только в Европе. Музыка же остальной части мира развивалась (или уже завершила свое развитие к тому времени) совсем по другим законам и в других направлениях.

Например, наиболее высокое развитие мелодии, как самого простого и непосредственного элемента музыкальной связи, было достигнуто на Востоке. Проф. Курт Закс говорит, что там мелодия была доведена "до изящества, неизвестного на белых континентах". Индийская музыка, например, отличалась "наиболее искусно артикулированной мелодией" во всем мире. Другими словами, роль мелодического языка в индийской музыке представляла собой вершину человеческих достижений в этой области. В Индии существует большое количество разновидностей музыки и правил ее исполнения в соответствии с этим разнообразием. В Соединенных Штатах наиболее доступна, пожалуй, музыка Рави Шанкара. Это образец классической индийской музыки, отличающейся от популярной и народной музыки, и правила ее исполнения сравнительно хорошо известны. Но для большинства американцев (и европейцев) она звучит немного неприятно и почти расстроено.

Поскольку индийская музыка никогда не принимала "равно-темперированную" гамму, то она никогда не использовала и гармонию. Вместо этого каждая творческая попытка была направлена на максимальное усовершенствование мелодии, на придание ей наибольшей выразительности и артикуляции. Для того, чтобы отразить все нюансы человеческих эмоций, была разработана сложнейшая мелодическая система, связанная с большим количеством различных правил исполнения, которые никто не подумает сравнивать с правилами исполнения классической музыки.

Говоря более конкретно, в индийской музыке используется так называемая система "рагас", т. е. определенные серии нот между октавами, которые очень сходны с нашими ладами. Но если мы имеем только мажорный и минорный лады, то в индийской музыке существует около 500 "рагас" на практике и свыше тысячи в теории. Подобно тому, как европейские композиторы используют мажор и минор, а также контрасты между ними, чтобы связать вполне определенные человеческие чувства и настроения и выразить их в музыке, индийские музыканты применяют свои пятьсот "рагас" для передачи более широкого и, самое главное, более точно выраженного многообразия эмоций.

Например, "Танец Индры" Шанкара был написан как композиция в так называемой "Бхаирава рага" - это означает, что здесь использована гамма из семи нот, среди которых две понижены, что высота звучания должна быть низкой, а темп исполнения - средний. Эта "рага" по своему настроению согласуется с сентиментальным спокойствием, утренним временем и периодом ранней осени. Она также имеет свою собственную специфическую окраску, которая создает колорит, включающий крики животных, налет индийской божественности и другие характерные атрибуты индийского исполнения. Другими словами, эта "рага" может передать вам сложнейшую комбинацию человеческих чувств и различных жизненных явлений. А ведь это одна из простейших "рагас". Однако, более глубокое различие между европейской и

индийской музыкой существует в построении гаммы. Наша "темперированная" гамма подразделяет октаву на 12 нот (т. е. 7 белых и 5 черных клавиш на клавиатуре ф-но), а в индийской музыке октава делится на 22 ноты. Вследствие этого индийская октава разделена на интервалы, каждый из которых лишь немного больше четверти ноты. Хотя ни в одной индийской мелодии не используются все 22 интервала, но различные мелодии используют все эти интервалы в то или иное время, и музыкант может повышать или понижать высоту звука одной или двумя "ступенями". Одним из самых очевидных результатов такой системы являются микро тональные вариации высоты звука, которые звучат как жалобный вой и практически непостижимы для европейского слуха.

Индийская музыка исполняется только по памяти, а не по нотам, и чтобы стать выдающимся музыкантом в этой области, необходима целеустремленная, необычайная преданность ей. Это своего рода высшее посвящение. Ударник Карандикар, который сопровождал Шанкара во время выступлений в Нью-Йорке в 1949-50 г. г., говорил, что его друзьям уже надоело останавливать его от разучивания ритмов во сне, а также приводил пример одного мастера-ударника из Бомбея, который продолжал играть даже тогда, когда услышал о смерти собственного сына. Однако, Карандикар и его друзья утверждали, что в Индии есть и еще лучшие ударники.

Пожалуй, решающее различие между индийской и европейской музыкой заключается в высоте звука. Для музыканта академического толка, который вследствие главенства гармонии в европейской музыке считает наиболее важным именно точную высоту звука, микро тональные вариации индийской музыки могут причинить настоящую боль. Однако, в отличие от джаза индийская музыка всеми признана как нечто различное и самобытное и воспринимается как таковая, ее вариации по высоте звука давно известны своей намеренной спецификой и поэтому никому не приходит в голову судить о ней по классическим европейским стандартам.

Возвращаясь к вопросу о ритме, который частично был затронут в первой главе книги, мы можем сказать, что свое высочайшее развитие этот основной элемент музыки получил в Африке. Никто не знает, почему это так. Темперированная гамма никогда там не появлялась, и не было никакой нотной системы, так что гармония оставалась там сравнительно неразвитой. Но, несмотря на то, что в западно-африканской музыке существовала какая-то гармония и имелось некоторое количество мелодий, основной ее характеристикой всегда были сложные ритмы и полиритмия. "Синкопа ("офф-бит"), имеющая место повсюду в африканской музыке", говорил покойный проф. Хорнбостел, "для европейской музыки является достижением".

Сравнивая и сопоставляя музыку различных народов всего мира, профессор М. Герскович так описывает африканскую музыку: "Музыкальные стили обнаруживаются там, где полиритмы взаимно дополняют полифонию евро-американской музыки, где ударные инструменты более важны, чем певцы, где голосовые качества имеют меньшее значение, но зато преобладает внимание к ритмическим деталям, где именно ударник, а не певец считается виртуозный музыкантом".

Африканская музыка также исполняется на слух и по памяти, она не использует выгоды системы нотации. Наша система временных обозначений с четко фиксированными тактами, в которых мы ведем счет на 2, 3, 4, 6 и 8 долей (5 и 7 у нас не предусматриваются), не позволяет раскрыть все возможности музыкального исполнения и часто делает просто невозможной запись какой-либо не-европейской музыки на ноты. "Западная система нотации", говорит проф. Курт Закс, "с ее точно расположенными линиями и интервалами между ними всегда искажает специфический характер и особый аромат примитивной музыки". Западно-африканский ударник ничего не знает о разных подобных системах нотации, но он уже давно установил для себя стандартные ритмические комбинации из размеров 6/8, 4/4, 3/4 и иногда добавляет размер 5/4. Антрополог Алэн Мерриэм обнаружил одну афро-бразильскую песню, исполняемую в размере 12, 5/4, т. е. имеющую по 12 с половиной битов в каждом такте. (Профессор Уотермен дважды

проверял это.) Кроме того, сообщают и о таких африканских ударниках, которые акцентировали, например, каждый 15-й бит в такте по своим собственным причинам. Знаменательно, что африканской музыке(в отличие от нашей) не сопутствует солидное количество теоретической и прочей литературы, но тем не менее, африканские музыканты(опять-таки в отличие от наших) твердо знают, что значит для них музыка.

Африканские ритмы проявляются по-разному. Вероятно, самой яркой иллюстрацией влияния западно-африканских ритмов на тот музыкальный сплав, который теперь называется джазом, может служить сравнение двух фортепьянных записей - это "Этюд буги-вуги" в исполнении Хосе Итерби(композиция Мортон Гудла, "Виктор" 10-1127) и "Пайнтопс буги-вуги" в исполнении Пайнтоп Сюита (собственная композиция) Поскольку в фортепианной музыке стали пользоваться "темперированной" гаммой, то вопросы, связанные с блюзовой тональностью, никогда не поднимались и поэтому проблемы выразительности мы рассмотрим в следующей главе.

В данном случае Итерби, высокообразованный классический музыкант, сравнивается с самоучкой Смитом, пианистом джаза. Сразу становится очевидным, что Итерби использует ритм буги-вуги просто в качестве постоянно повторяющегося пульса. Вы можете, если это вам необходимо, танцевать под его музыку, но у вас определенно не возникнет желания притоптывать ногой под этот ритм. С другой стороны, Пайнтоп Смит своей музыкой заставляет вас делать именно это. Слушателю не только хочется притоптывать ногой, но и кивать головой, качаться в такт с музыкой и, возможно, даже станцевать - это зависит от индивидуальности слушателя и его темперамента. Все мы знакомы с этой реакцией, но чем она вызывается?

Первой и главной отличительной особенностью являются различные цели и намерения двух этих пианистов. Итерби играл свою пьесу как новинку перед публикой в Концерт Холле (для забавы на-бис) в точности так, как она была написана в нотах. Его главной заботой было исполнить драматическую и виртуозно сделанную интерпретацию этой композиции перед аудиторией слушателей, которых забавляло уже одно то, что великий Итерби играет "буги-вуги". Он блестяще исполнил эту пьесу с помощью всех проверенных временем приемов классической музыки, имеющихся в его распоряжении. Смит же играет буги-вуги как импровизацию музыкального сопровождения для нового танца, который он пытался популяризировать по коммерческим причинам, и его главной заботой было заставить своих слушателей участвовать в нем. Согласно этому он исполняет самые заразительные и неотразимые ритмы, какие только он смог придумать для публики, среди которой присутствует много знатоков танцев. Это весьма специализированная музыка, ибо здесь ритм является единственным занятием музыканта, чей хлеб насущный зависит только от его собственных ритмических способностей.

Методы, с помощью которых два эти пианиста достигают своих различных целей, также весьма различны. Итерби делает основной упор на мелодию, какова она есть, и вносит лишь небольшие изменения в отдельные мелодические фигуры(напоминающие скорее продукцию Тин Пэн Элли, чем джаз) посредством педали и динамических изменений в объеме звучания Пайнтоп тоже проводит определенный ритмический рисунок, но его мело дия всецело подчинена именно ритму. Этот рисунок как формула буги-вуги повторяется настойчиво и гипнотически, без какого-либо изменения по громкости, а правая рука пианиста играет дополнительные ритмы.

Итерби опять-таки старается всячески выявить и подчеркнуть гармонию, которая здесь достаточно сложна, чтобы эту пьесу можно было посчитать "серьезной" композицией, а не только джазовым оригиналом. Это также достигается им за счет использования педали и внезапных изменений силы звука. Фактически Итерби идет еще дальше, применяя стандартные "классические" приемы и не отпуская педаль на протяжении нескольких аккордов - этим самым он усиливает переходы звуковых оттенков по громкости. В

результате получается некая "современная", диссо-нансная музыка с неясными ритмическими очертаниями, имеющая весьма отдаленное сходство с буги-вуги.

Пайнтоп же твердо придерживается трех-аккордовой гармонической последовательности (12-тактовый блюз) и не делает попыток усложнить гармонию. Эта простая последовательность аккордов служит ему лишь для подчеркивания ритмических контрастов, а именно - в то время, как "брейк" основан на тонике, он сохраняет свой ритм, переходя к доминанте, что образует двойной контраст.

Наконец, что касается ритма, Итерби просто удерживает строгий темп, который часто затеняется его мелодическими и гармоническими эффектами. Ради восстановления общего баланса он очень громко играет случайные элементарные синкопы. В результате у слушателя возникает чувство натянутости и напряженности, которое не находит своего разрешения. Итерби хорошо понимает, что буги-вуги, даже если его играть в шутку на концерте классической музыки, должно быть ритмичным. Но он не может сделать большего, чем воспроизвести партитуру, как она написана варьируя лишь громкость звучания, что только нарушает ритм.

Пайнтоп Смит, с другой стороны, придает второстепенное значение как мелодии, так и гармонии, почти не использует педаль и не злоупотребляет изменениями громкости звучания во имя драматических эффектов. Немногочисленные динамические подъемы в его исполнении носят чисто ритмический характер, присущий его личной изобретательности как пианиста - например, когда он меняет акцент на протяжении четырех тактов ради контрастного "брейка", а затем снова подхватывает общий ритм. В результате его исполнение содержит постоянный, непрерывный ритмический поток, который создает легкое, расслабленное и, тем не менее, неотразимое качество. С технической точки зрения от игры Итерби остается впечатление, что он исполняет просто восьмые ноты(а не восьмые с точкой), тогда как Смит играет триолями(три акцента на каждую четверть ноты). Другими словами, можно сказать, что Итерби играет буквально то, что написано, тогда как ритмы Смита слишком сложны, чтобы их можно было точно отразить в нашей системе нотной записи.

Таким образом, вся суть дела заключается в том, что Пайнтоп Смит создает свой легкий, плавный стиль путем усложнения ритма. Он делает это посредством "ритмических остановок", т. е. он подразделяет обычные ударения на множество необычных акцентов, которые располагаются поверх, вокруг и около основного бита. Исходный же маршевый ритм в 4/4 не только им не акцентируется, но даже нигде явно не излагается, хотя чувствуется все время. Основной бит становится как бы шаблоном, который Смит использует в качестве отправной точки для разработки своих сложных комбинаций из двухтактных ритмов.

Здесь может нам помочь следующая аналогия. Когда вы перебираетесь через ручей, наступая на лежащие в нем камни, то чем больше там будет таких камней, тем легче вам пересечь этот ручей любым способом. Со своими четырьмя неизменными акцентами в каждом такте Итерби разрешает вам пройти только строго установленным маршем по этим четырем ритмическим "камням". Но, Пайнтоп Смит, благодаря своему разнообразному акцентированию поверх, вокруг и около этого маршевого бита, создает причудливую ритмическую дорожку - он не только позволяет, но и понуждает слушателя танцевать по этому музыкальному руслу, устланному разнообразными ритмическими "камнями", любым способом, каким он желает. Возможности сложных комбинаций двухтактного ритма поистине безграничны, тем не менее, как Пайнтоп Смит, так и другие джазовые музыканты, явно ограничены той степенью ритмической сложности, которая может быть понятной и привлекательной для широкой публики. Не случайно, например, что самую ритмически сложную музыку, исполняемую в США на коммерческом уровне, вы можете обнаружить либо в Гарлеме, либо в афро-кубинских бэндах, играющих для танцоров латино-американского происхождения. Характерный, затяжной фортепьянный стиль Эррола Гарнера представляет собой наиболее легко воспринимаемый вид ритмической сложности. Но высшая степень этой сложности еще

ждет изобретения такого инструмента, с помощью которого можно было бы нанести эти ритмические тонкости на бумагу.

При сравнении с игрой Смита ритмы Итерби кажутся механическими, неуклюжими и непригодными для танца. Различие между этими двумя стилями может быть установлено довольно просто - европейская концепция ритма является в основном аккордовой или "вертикальной", тогда как джазовая концепция ритма является линейной или "горизонтальной". Кроме того, любая джазовая музыка, заслуживающая упоминания, характеризуется, прежде всего, горизонтальным течением своих ритмов, ибо (в противовес классической музыке) постоянное использование ритмических акцентов при игре на любом инструменте является как раз главной отличительной особенностью джаза.

Глава 22. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ДЖАЗЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДЖАЗА.

Пытаясь постепенно придти к определению джазовой музыки, мы должны добавить, что в дополнение к различиям в гармонии, мелодии и ритме джаз также отличается от классической музыки своей выразительностью, степенью экспрессии. В джазе как правило используются вариации по высоте звука, импровизация, более гибкое вибрато, необычное глissандо и другие многочисленные элементы, которые редко применяются в классической музыке вследствие ее академических традиций. Один из главных элементов этого различия заключается в том, что в джазе существует особая характеристика, называемая "блюзовой тональностью", которая является причиной многих неправильных представлений о джазе.

Например, историк Натали Кертис-Берлин в своей книге "Народные негритянские песни"(1918 г.) делает следующее замечание:"Особая мягкость произношения певцов наряду со специфичными вокальными приемами(искусные голосовые украшения, мелодическая фигурация, трели и изгибы голоса) едва ли могут быть указаны в нотах. Каждый, кто попытается это сделать, быстро поймет, насколько приблизительной является любая система нотной записи вокальной музыки, которую сами народные певцы никогда не представляют как нечто написанное".

Заключение историка совершенно справедливо. В джазе таких трудностей встречается еще больше, ибо там каждый инструмент стремится издавать звуки одновременно вдоль линий своих же собственных характеристик. Поэтому классический музыкант, приученный воспринимать музыку только по написанной нотной партитуре, получит совершенно неверное представление о джазе, если будет изучать его таким же методом.

Более того, обычная нотная система не оставляет места для обмана чувств, к которому так восприимчиво наше ухо. Для музыканта, воспитанного на "равно-темперированной" гамме(т. е. практически для всех классических музыкантов), было бы вполне естественным связать любое отклонение от нее с ближайшей половиной ступени гаммы и заключить, что это отклонение является просто грубой ошибкой в высоте звука. (Зигмунд Спэт, например, идет в этом вопросе еще дальше. Он утверждает, что все "примитивные" народы обладают плохим слухом, поскольку они не пользуются цивилизованной "равно-темперированной" гаммой.)

Вопрос точной высоты звука самым непосредственным образом связан с противоположными средствами выразительности в классической музыке и джазе. К счастью, этот вопрос покоится на довольно прочной научной основе в виде исследований известного психолога, д-ра Милтона Метфессела, который написал

первую книгу подобного рода, озаглавленную "Фонофотография в народной музыке" (1928 г.) . С помощью аппаратуры, состоящей из "оптического рычага, синхронизирующего приспособления и модифицированной кинокамеры", Метфессел сумел записать и проанализировать с подлинно научной точностью голоса многих певиц, начиная с Нелли Мелби и до Бесси Смит включительно.

Своими исследованиями Метфессел документально подтвердил тот факт, что негритянские народные певцы(и в особенности исполнители блюза) используют невероятное количество необычных вокальных приемов, которые включают, согласно его терминологии, "интонационные тона" (т. е. звуки, непрерывно меняющие свою высоту в пределах данного тона) "фальцетные повороты" и "вставные ноты", а также скользящие, стремительные спады, колебания и многие другие разнообразные формы атаки или ослабления каждой ноты голосом. При этом он делает вывод, что в отличие от классического пения, где целью вокалиста является имитация инструмента, блюзовый певец стремится свободно использовать свой голос. Другими словами, он стремится использовать каждый звук, который способен издать его голос (включая и технику дыхания), для того, чтобы добиться наибольшей выразительности - главным образом, ритмической выразительности.

Однако, здесь два момента заслуживают особого упоминания. В своем анализе блюзового пения(прототипа джаза) Метфессел приводит многочисленные свидетельства того, что он называет "образчиками интерполированных тонов" - т. е. внезапные голосовые прорывы(вверх или вниз до известной степени) на продолжении одного звукового тона. Множество таких примеров мы встречаем в полевых криках и рабочих песнях негров. Африканский студент Николас Баллаита-Тэйлор высказал Метфесселу свое предположение о том, что "интерполированный тон в пении американских негров является аналогом гласного звука в языке африканцев, тогда как два других тона в законченной фразе принадлежат к мелодии самой песни". Эта догадка подкрепляется еще и тем фактом, что в африканской речи высота звука играет первостепенную роль, и даже значение слова совершенно меняется в зависимости от изменения этой высоты. /Более того, как замечает нигерийский писатель Чинуа Ачебе: "Нельзя приписывать жестам и мимике африканца то же значение и смысл, которые они имеют для человека европейской культуры". - Прим переводчика. /

Кроме этого, Метфессел обнаружил, что негритянские народные певцы (и особенно певцы блюза) имеют привычку изменять саму ноту, они делают это часто и самими разнообразными способами. Вы не встретите ничего подобного в классической музыке, основанной на "равно-темперированной" гамме. Например, эти певцы исполняют так называемую "нейтральную терцию" - нейтральный терцовый звук, т. е. ноту, расположенную точно между до и соль(тонику и квинтой), что несколько больше пяти колебаний в секунду и ниже по высоте звука, чем нота ми на клавиатуре ф-но. Для классического музыканта этот звук покажется детонирующим. В действительности же эта "нейтральная терция" редко исполняется певцами сама по себе, с точной высотой звука. Д-р Метфессел определил, что они берут какую-то среднюю высоту всех нот, расположенных в этой области, которые группируются в пределах "нейтральной терции". Очевидно, что это далеко не просто грубая ошибка в высоте тона - это характерная черта джаза, которая является намеренной и фундаментальной для него. В данном случае самым логичным объяснением может служить то, что это постоянное тяготение к "нейтральной терции" происходит благодаря чувству не-европейской гаммы(совершенно отличной

от "равно-темперированной" гаммы классической музыки) - по всей видимости, той самой гаммы, которая существует в Африке.

Например, Натали Кертис-Берлин сообщает об одном интересном факте. Когда негр по имени Симанго, уроженец португальской части Восточной Африки, впервые увидел ф-но, то он решил попробовать, как оно звучит, и стал нажимать на клавиши, но через некоторое время заявил:"Эта нота слишком высока, а следующая слишком низка, и между ними не хватает еще одной!" Английский музыковед А. Джонс,

который большую часть своей жизни провел в Африке, изучая различные виды африканской музыки, писал мне, что он никогда не слышал, чтобы африканский певец точно брал третью или седьмую ступень нашей "темперированной" гаммы (т. е. так, как они звучат на фортепьяно).

Доказательство такого предположения получить довольно трудно - вследствие крайне недостаточной информации об африканской музыке. Тем не менее, некоторые догадки подтверждаются имеющимися в нашем распоряжении фактами. Например, мы имеем совершенно точное представление о джазовой гамме. Здесь термин "гамма" означает "определенные серии звуков внутри октавы, используемые в качестве основы музыкальной композиции" - так критик Уинтроп Сарджент определяет джазовую гамму, исходя из анализа огромного количества джазовых записей. Если эти тона расположить в логической последовательности, то это будут как раз те ноты, которые джазмен стремится применить во время своей импровизации: В двух местах джазовой гаммы (3 и 7 ступени, т. е. ноты «ми» и «си») вышеуказанная "квадратная" нота, связанная с обычной, приведена здесь для того, чтобы показать, что в этих местах с мелодией происходит нечто не совсем обычное. Это так называемые "блюзовые ноты" или те самые области, где высота звука меняется в широких пределах, а эта необычная нотная запись является лишь попыткой указать на то, что здесь происходит. Как свидетельствуют исследования д-ра Метфессела, две эти ноты варьируются блюзовыми певцами практически бесконечным количеством способов со всеми теми необычными вокальными приемами, которые известны в негритянском народном пении. В результате этого образуется "блюзовая тональность".

Хотя разнообразие гамм в африканской музыке весьма обширно, но мы знаем, что один тип гаммы, наиболее часто там встречаемый (да и вообще повсюду за пределами Европы), содержит "нейтральную секунду" так же, как и "нейтральную терцию". "Нейтральная секунда" называется так потому, что она расположена на два тона выше квинты, точно на полпути между квинтой и октавой. Другими словами, "нейтральная секунда" располагается прямо под септимой(нота си) в верхней половине джазовой гаммы. Здесь снова мы встречаемся с такой высотой звука, которая не существует на нашей фортепьянной клавиатуре.

Вообще говоря, музыка на всей земле по всей видимости развивалась в следующем общем направлении. Она началась с открытия октавы(когда мужчины и женщины пели вместе), затем появилась квинта, потом "нейтральная терция" и, наконец, "нейтральная секунда", поскольку мелодия становилась все более сложной и поскольку стали употреблять все большее число интервалов. Однако, после этого всякое сходство начало исчезать и различные виды музыки на нашей земле пошли в своем развитии по разным направлениям.

Если мы обратимся к "диатонической" гамме классической музыки (т. е. к гамме, которую приблизительно можно описать как те звуки, которые вы слышите, когда играете по "белым" нотам на клавиатуре ф-но от нижнего до к верхнему до), то мы заметим, что она содержит целую ступень(не считая черных клавиш), затем еще целую ступень, полступени, целую ступень, целую ступень, целую ступень и еще полступени. Это означает, что(держа в уме черные клавиши) белые клавиши образуют гамму, если двигаться вверх по двум целым ступеням, затем полступени, трем целым ступеням и еще полступени. В этой гамме существуют два места - после терции(нота ми) и септимы(нота си) - где нет ни одной черной клавиши между белыми и, следовательно, разность между белыми клавишами составляет только полступени.

Понимание природы этой диатонической гаммы очень важно, ибо это была господствующая гамма в музыке той цивилизации, с которой негры столкнулись в Новом Свете. В течение трехсот лет в США негры сумели приспособить свое собственное музыкальное наследие к требованиям существующих традиций белых и, таким образом, имело место широкое музыкальное слияние. Волей-неволей негр был вынужден воспринять эту диатоническую гамму, которая была повсюду вокруг него, но в то же самое время его

собственные музыкальные традиции, связанные с "нейтральной терцией" и "нейтральной секундой", смогли сохраниться на достаточно долгий срок, чтобы в свою очередь повлиять на диатоническую гамму и внести в нее эти две характерные особенности. Следует помнить, что диатоническая гамма именно в этих местах имеет половинные ступени, которые заметно повышают звук. Негритянское же влияние сказалось в понижении двух этих нот в соответствии с африканской традицией и, таким образом, возник компромисс, заключающийся в применении переменной высоты звука. В результате этого на свет появилась джазовая гамма со своими отличительными характеристиками, т. е. двумя "блюзовыми" нотами и общей "блюзовой" тональностью.

Джазовая гамма явилась новым и примечательным достижением в истории музыки вообще и в американской музыке в частности. Наряду с исследованием Метфессела, посвященном тому, как различные элементы функционируют в действительном блюзовом пении, эта гамма дает нам возможность понять решающее различие между джазом и классической музыкой. Кроме того, она глубоко проникла и в нашу популярную музыку. Помимо главного различия в области ритма, мелодия и даже гармония джаза явно отличаются от классических стандартов, которые в обоих случаях не могут быть полностью применены. Что же касается особой выразительности, которая проистекает из суммы этих различий, то она принадлежит целиком одному джазу.

Важнейшим следствием этой выразительности является уникальная непосредственность, прямое общение между людьми, которое возникает в джазе. Существует довольно распространенное отношение к джазовому и к народному искусству вообще, которое заключается в том, что они не требуют специального изучения - другими словами, их достоинства и недостатки якобы можно легко понять и без детального ознакомления. Но если вы тщательно прослушаете импровизацию джазмена, то вы сможете даже сказать, что он ел за обедом, настолько выразительно это искусство общения. (Существует легенда о том, что в конце 30-х г. г., когда Луис Армстронг записал ряд прекрасных исполнений, он в это время переживал свой медовый месяц в 4-й раз.) Во всяком случае, связь и общение между людьми в джазовой музыке часто носят прямой и непосредственный характер, между ними образуется ясный и искренний контакт.

Возвращаясь к моему другу, посвятившему всю свою жизнь изучению, преподаванию и исполнению классической музыки и считавшему джаз безнравственным, я думаю, что его специфичная критика джазовой музыки ("гармонии в джазе - детские, мелодии представляют серии штампов, а ритмы просты до монотонности") должна быть решительно отвергнута.

Действительно, за исключением более современных экспериментов в области модерн-джаза, гармонии джаза относительно просты. Джазовая гармония была взята из европейской музыки и развивалась вдоль тех же самых линий, что и гармония классической музыки. Это развитие происходило значительно позже и значительно быстрее, так что некоторое отставание в джазовой гармонии наблюдается и до сих пор. Но если сказать только это и ничего больше, то это значит упустить из виду самое главное. Европейская гармония, воспринятая джазом, просто образует своего рода форму, которая заполняется джазовым содержанием. Более того, в течение джазового исполнения эта гармония в корне изменяется. Мелодические тенденции, присущие "блюзовой" тональности, способствуют развитию уникальной манеры исполнения каденций и подбора европейских гармоний. Таким образом, в музыке Соединенных Штатов появились новые гармонические образцы, совершенно неизвестные среди более простых форм европейской народной музыки. (Например, созвучие мажорной и минорной терции, взятых одновременно на клавиатуре ф-но дабы имитировать "блюзовую ноту" негритянских полевых криков, полностью противоречит академическим концепциям европейской гармонии).

По той же самой причине мелодии джаза отличаются от европейских мелодий. Во многом это происходит из-за того, что импровизация играет столь большую роль в джазе. Как отмечал критик и композитор Эдуард

Ханслик, "импровизация создает такой тип музыки, который следует оценивать по своим собственным стандартам". Кроме того, в мелодиях джаза также используется "блюзовая" тональность и "блюзовая" гамма и все те необычные музыкально-технические приемы, которые встречаются только в негритянском народном пении в США. Незначительные, но вполне намеренные изменения высоты звука могут вызвать явное раздражение у музыканта с классическим образованием, который превыше всего ценит гармонию, но для джазмена это норма.

Критика, направленная в адрес джазового ритма и обвиняющая его в монотонности, пожалуй, встречается наиболее часто, но в то же время ее легче всего опровергнуть. Со своей стороны классический музыкант тут совершенно прав, т. к. он исследует джазовую партитуру, исходя из своих собственных критериев. Он замечает, естественно, что в качестве временных обозначений там всегда указан размер 4/4, и делает вывод, что ритмы джаза очень просты и однообразны. Он совсем не понимает, что джаз не может быть точно записан на ноты, что джаз почти никогда не играют точно "на бите" и что двухтактный ритм сам по себе приводит к бесконечно сложным комбинациям. Ведь уже тот факт, что академические музыканты не могут играть джаз, во многом связан с природой джазовых ритмов. Несмотря на быстрое и непрерывное слияние европейской музыки с западно-африканской, вплоть до сего дня еще не было ни одного музыканта, которого по праву можно было бы назвать выдающимся исполнителем в обеих этих областях - в джазе и в классике. Безусловно, когда-нибудь такой момент настанет, но сейчас, в 1955 г, этого еще нет.

Пока же джаз является особым и отличным от других видом искусства, о котором следует судить только по особым, отличным от других критериям. Соединив вместе эти и другие замечания, которые были сделаны на протяжении данной книги, мы можем в общих чертах определить джаз как полумимпровизационную американскую музыку, отличающуюся непосредственностью связей, свободным использованием выразительных характеристик человеческого голоса и сложным, текучим ритмом. Эта музыка является результатом 300-компонентами служат европейская гармония, евро-африканская мелодия и африканский ритм летнего слияния в США европейских и западно-африканских музыкальных традиций, а ее главными.

Часть 7. Джаз завтра.

Глава 23. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ДЖАЗА В МИРОВОМ МАСШТАБЕ.

Фанатическая преданность, которую джаз зажег в сердцах уважаемых граждан Мельбурна и Стокгольма, Буэнос-Айреса и Исландии, с трудом поддается пониманию американцев. Общий интерес к джазу, например, содействовал успеху мирных переговоров и даже сближал две нации, находящиеся в состоянии войны. Так, известный немецкий джазовый критик, д-р Дитрих Шульц-Кен, во время оккупации французской территории Германией находился там в чине лейтенанта и был в конечном счете представителем армии завоевателей, вторгшихся в чужую страну. Тем не менее, он проводил почти все свое время за работой над выпуском книги "Хот-дискография" Шарля Делонэ - это был каталог джазовых записей по 1943 г. В его совместной работе с Делонэ никого не беспокоил тот факт, что последний был активным участником движения французского сопротивления, мастерская которого служила перевалочным пунктом для спасения английских летчиков.

Лейтенант Шульц-Кен фактически стал чем-то вроде интернациональной легенды. В книге "Черный корпус", официальном издании штурмовых отрядов, предупреждалось, что в немецкой армии есть люди, зараженные страстью к "американской свинговой музыке". Впоследствии лейтенант Шульц-Кен нарушил

переговоры о капитуляции немецких войск в Сен-Назере и Лориенте своими вопросами о том, имеет ли кто-нибудь в этих местах коллекции пластинок Бэнни Гудмена. Как он сам потом вспоминал: "Я был заключен в тюрьму в Сен-Назере. Вначале Шарль Делонэ послал мне карандаши и бумагу, затем мы получили фонограф из Швеции. Я написал несколько писем насчет пластинок в Стокгольм и в Париж, Эрнесту Борнеману в Лондон и Хэмпусу Морнеру в Нью-Йорк". Призыв был интернациональным и ответ не замедлил последовать. Вскоре военнопленный Шульц-Кен мог вволю слушать свой любимый джаз.

С другой стороны, поражает степень проникновения и распространения джаза среди самых различных наций - даже среди тех, которые порой не слишком дружелюбно настроены по отношению к американцам. Например, в Японии джаз был запрещен во время 2-й мировой войны. Тэй Мураока, президент японского "Хот клуба", ранним декабрьским утром был вытаскен из своей постели военной полицией, отправлен в штаб и лишен всех своих джазовых пластинок. Его самым ярким воспоминанием от последовавшего 18-часового допроса остался отвратительный запах, наполнявший помещение. Оказалось, что за неимением места под штаб была занята бывшая конюшня. "К моему удивлению", пишет Мураока, "они не замечали никакого запаха, хотя я указал им на это". После своего освобождения он продолжал втайне слушать джазовую музыку, которую по 15 мин. в день передавало радио Токио, чтобы заставить американских солдат ощутить тоску по дому. Он также утешался несколькими уцелевшими пластинками, которые поздно ночью прослушивал у себя в квартире, накрывшись одеялом.

Запрещенный по указанию Муссолини, джаз в Италии(как и во Франции) стал одной из отличительных особенностей движения сопротивления. С прибытием первых американских отрядов, кое-что соображавших в джазе, этот подпольный интерес превратился в ритмическую бурю. В Риме, Падуе и Алессандрии открылось более 18-ти "хот-клубов", а в римском "Кончилья клуб" каждую пятницу устраивались традиционные "жем-сэшнс", хотя прямо через дорогу находился оплот итальянской классической музыки - зал "Санта Сесилья". Сын министра юстиции - "диск-жокей" Леон Пиччиони каждые две недели устраивал часовые сессии, которые транслировались по государственной радиосети.

В Дании "Порги и Бесс" Гершвина стала символом национального сопротивления. Во время одного специального сообщения по радио, когда Гитлер бойко распинался о своих победах, на ту же волну влез тайный передатчик датского сопротивления с насмешливой песней Спортинга Лайфа - "It Ain't Nesesserely So!".

Среди наших бывших союзников популярность джаза стала еще более резко выраженной. Во время австралийской джазовой конференции, состоявшейся в Мельбурне в 1948 г. , было проведено соревнование пятнадцати местных "бэндв", после чего группа Грэхема Белла на целых 14 месяцев отправилась в турне по Европе.

Популярность джаза в Швеции просто невероятна. Сейчас почти каждое учебное заведение в Стокгольме имеет свой "джаз-банд", а многочисленные опросы показали, что двое из каждых трех молодых людей играют на каком-нибудь "джазовом" инструменте(обычно это саксофон или кларнет). Знаменитый концертный зал Стокгольма "Национальный дворец" принадлежит энтузиасту джаза Топси Линдблему, который(довольно логично) был когда-то олимпийским чемпионом по прыжкам. Даже лапландцы принимают участие в джазовых конкурсах и фестивалях, которые проводит Линдблом. В 1948 г. группа студентов-музыкантов п/у Олле Графстрема вышла победителем на всех конкурсах, затем она гастролировала в Финляндии и сделала ряд удачных короткометражных фильмов.

По-видимому, своей вершины популярность джаза достигла во Франции. В 1949 г. в Ницце состоялся тщательно подготовленный фестиваль джазовой музыки, а в 1950 г. в Париже было проведено аналогичное, более-менее конкурсное мероприятие под названием "Салон дю джаз", которое привлекло внимание свыше 5 тыс. человек. Там было показано 130 работ таких художников, как Леже, Дали, Дюбуффе, Северини, Баумайстер и Мондриан, демонстрировались специальные джазовые фильмы, ученые мужи джаза Р.

Гоффен, А. Одер и Радзицкий читали свои лекции, а в концертах принимали участие ведущие американские джазмены Сидней Беше, Джеймс Муди, Рой Элдридж и Дон Байес, которым аккомпанировали французские джазовые музыканты. Французский министр национального образования официально присутствовал на открытии "Салона" и затем остался на просмотр кинофильмов.

Американских джазменов, бывающих на гастролях за границей, просто поражает такое отношение к джазу в Европе. Трубоча Рекс Стюарт, например, так вспоминает о своем концерте в Берлине: "Бесконечные аплодисменты меня там едва не докатали", говорил он мне. Когда Луис Армстронг находился в Европе в 1950 г., понадобилась вооруженная охрана, чтобы оградить его от бесчисленных поклонников во всех девяти странах, где проходили его гастролы. "Я никогда не забуду эту поездку", писал он позже. "Боже мой, как только я это вынес!" Он имел аудиенцию у папы, который благосклонно расхваливал о здоровье детей Луиса. Армстронг ответил, что у него нет детей, но это вовсе не потому, что у него не хватает на это сил (замечание Луиса было вычеркнуто из отчета об этой встрече, появившегося в "Holyday Magazine"). По возвращении домой Армстронг получил благодарность правительства за эти гастролы. В 1952 г. джазовое трио, в которое входили Джин Крупа, Тедди Наполеон и Чарли Венчура, посетило Японию. "Это была самая потрясающая поездка, в которой я когда-либо участвовал", восклицал Крупа. "Мне довольно трудно сравнивать ее даже с теми великими днями, когда я работал у Бэнни Гудмена". Саксофонист Венчура был просто ошеломлен: "Впечатление было слишком огромным. Пожалуй, не было ничего такого, что бы люди для нас ни сделали. Они часами ждали нас для того, чтобы получить автограф, фотографию или просто пожать нам руку. Когда мы уходили со сцены, то в раздевалке нас всегда ожидали три корзинки чистых полотенец, три бутылки пива и три кучки сэндвичей - все было сделано для троих". Неделью спустя после возвращения домой эти джазмены все еще развешивали подарки, которыми их завалили при отъезде из Японии.

Музыкальные агенты долго сомневались, будет ли успешным заграничное турне Нормана Грэнца с девятью музыкантами и Эллой Фитцджералд, известными как группа "Джаз-филармоник". Билеты на первый их концерт в Стокгольме были полностью распроданы за 6 часов после того, как о нем было объявлено, а затем эта группа совершила очень успешную поездку по Швеции, Дании, Франции, Бельгии, Голландии, Швейцарии и Германии. Норман Грэнц, ранее изучавший философию в калифорнийском университете, был изумлен отношением европейской публики: "В Швеции мне больше всего понравилось отношение к джазовым артистам. Как только мы прибыли, тут же была организована пресс-конференция, на которой корреспонденты всех газет интервьюировали и фотографировали нас. Европейская публика горячо реагирует на все формы искусства, будь это танцы, живопись или, в нашем случае, джаз".

В 1953 г., после пяти неистовых недель, проведенных в Европе, Стэн Кентон и его оркестр вернулись домой на отдых. Кульминационным пунктом этого турне был концерт в Дублине, который закончился "сплошной стеной приветственных криков. Собственно, там ничего нельзя было разобрать - это был просто один непрерывный, громкий шум". Эмоциональное впечатление от этой поездки невозможно было описать. Кентон говорит: "В Германии к нам за сцену приходили ребята, которые не умели объясниться по-английски. Они просто брали меня за руку и говорили:

"Стэн!", и я чувствовал, как они дрожат от волнения".

Оркестр Лайонела Хэмптона, играющий совершенно в ином стиле, проследовал за Кентоном с неменьшим успехом. Они вернулись с твердым полугодовым ангажементом на будущий год. Хэмптон был потрясен серьезностью, с которой джаз обсуждается и воспринимается в Европе: "Там джаз напоминает вид интеллектуального спорта, причем довольно серьезного. Порой дело доходит и до столкновений. На одном концерте известный французский критик Панасье слишком долго аплодировал нашему выступлению. Это, видимо, не понравилось сидевшему сзади человеку и он ударил Панасье по голове. Тот замахнулся, было, в ответ своей тростью, но тут вмешалась полиция и прекратила их спор".

Существуют различные версии о событиях в Гамбурге во время гастролей Армстронга в 1955 г. Как сообщает Белэйр в газете "Нью-Йорк тайме", тамошние беспорядки были вызваны толпой людей, которых не пустили в зал. Французский репортер обвиняет устроителей концерта, ужасную акустику и медлительность Армстронга. Однако, сам Армстронг говорил: "Люди просто хотели, чтобы мы еще поиграли. Что ж, мы сыграли им на-бис. Я несколько раз выходил кланяться, но они не хотели покидать зал. . . То же самое было во Франции и в других местах. В Лионе мы, например, играли в течение трех часов, а потом люди нам аплодировали до половины второго ночи".

Между прочим, каждый, кто усомнится в незаменимости Луиса Армстронга в качестве "посла доброй воли", может ознакомиться со следующим интервью. В ответ на вопрос о своей религиозной принадлежности Армстронг сказал: "Да, я - баптист и хороший друг папы, но я также ношу еврейскую звезду, которую один друг подарил мне на счастье". Какая европейская страна ему больше всего нравится? "Все очень хороши", не задумываясь, ответил Луис. Почему люди так внимательно слушают его игру? Потому ли, что он - великий артист? "Нет, просто потому, что я играю то, что они хотят от меня слышать".

Совершенно новая идея популяризации джаза была выдвинута в 1956 году, когда Диззи Гиллеспи и его оркестр были посланы в 8-недельное турне по Среднему Востоку. Они играли в таких странах, где испокон веков не было ни одного "джаз-банда" - Пакистан, Иран, Ливан, Сирия, Турция и т. д. Оркестр Гиллеспи представлял собой дружную команду из 16-ти музыкантов, хотя в нем участвовали четверо белых и двенадцать цветных джазменов. "Люди не могли понять этого вначале", говорит Диззи. "Большинство думало, что цветные и белые никогда не смогут работать вместе. И они были страшно удивлены, когда узнавали, что мы живем в Лонг Айленде, а не в Гарлеме".

Диззи не раз проявлял настоящее искусство государственного деятеля. В Карачи он убедил заклинателя змей сомнительного вида сыграть дуэтом в его комнате. Забеспокоившемуся менеджеру Гиллеспи возразил: "Ведь этот же человек - музыкант, не так ли?" Вы часто можете слышать, как наши мальчишки-посыльные, продающие газеты на улицах, выкрикивают новости. Такой обычай существует почти в каждой стране. В Анкаре Диззи отказался играть во время приема гостей в одном загородном саду, если туда не будут допущены мальчишки, собравшиеся на улице и облепившие стены. "Во всяком случае, я приехал сюда, чтобы играть для всех людей", проворчал он.

Одним из номеров "шоу" Гиллеспи во время гастролей была история джаза в миниатюре. С этой целью оркестр исполнял короткие отрывки из каждой фазы развития джаза, начиная от спиричуэлс и рабочих песен, блюза и диксиленда до свинга(включая известные интерпретации различных именитых "бэндсов"), бопа и модерн-джаза в больших и малых форматах ("биг бэнды" и "комбо").

В известном смысле джаз теперь является разновидностью международного сотрудничества. Любителей джаза можно встретить в Египте, Уругвае, Яве, Испании, Индии, Аргентине, Северной Африке, а также и в Европе практически в любой стране. Начиная с 1949 г., свыше сотни журналов, посвященных джазовой музыке, выходит в Рейкьявике, Дублине, Батавии, Барселоне, Токио, Мельбурне и Цюрихе. Мировое распространение джаза можно считать действительно законченным.

Глава 24. ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ ДЖАЗА.

Единственной группой ученых социального плана, которые пытались хотя бы частично объяснить привлекательность джаза, являются ученые-психиатры. В 1951 г. д-р Аарон Эсмен вывел основные

теоретические предпосылки, а в 1954 г. д-р Норман Марголис подтвердил их дополнительно. Их гипотеза заключалась в том, что "джаз по существу является музыкой протеста", причем они мотивировали это весьма серьезными аргументами. Не касаясь технической стороны вопроса, главное положение этой теории гласило, что поскольку на джаз смотрит свысока широкая публика, то люди, которым нравится подобная музыка, избирают джаз именно потому, что он является способом выражения их протеста против существующего положения дел вообще.

Спрашивается, почему же широкая публика отвергает джаз? Люди обычно вспоминают о джазе в связи с неграми или с "красно-фонарным" округом Сторивиллем, с Чикаго и другими большими городами, они вспоминают о джазе в связи с гангстерами и "сухим" законом("золотой век джаза"), в связи с периодами "моральной распушенности", которые последовали за 1-й и 2-й мировыми войнами. Во всяком случае, это слишком тяжелая ноша для любой музыки. В какой-то степени джаз символизировал моральную свободу и даже анархию и, согласно этой теории, внедрял революционные настроения в массы.

Более того, джаз противостоял(порой ненамеренно) господствующему моральному климату. В своей книге "Теория психологии джаза"(1954 г.) д-р Марголис пишет: "Как только джаз перешел границы своего места рождения, он проник в американскую культуру, которая характеризовалась высокой степенью собственности, контроля и ограничения. Другими словами, рядовые пуритане, следуя вековым англосаксонским традициям, которые к тому времени прочно утвердились в этой стране, диктовали жесткую культурную мораль, требующую подавления всяких нежелательных импульсов, с которыми ассоциировался джаз и которые он собой символизировал".

(Вероятно, в этом и заключается причина того, почему европейцы с их менее пуританской культурой восприняли джаз таким, каким он был, тогда как американцы винили джаз практически во всем - от юношеских правонарушений до всеобщего безразличия). Эти "нежелательные импульсы", которые джаз возбуждает в людях(наряду с необычностью самой этой музыки), создавали угрозу пуританскому укладу, вызывали сильное беспокойство и, следовательно, должны были подавляться.

Поэтому психиатры считают, что сторонники джаза своей преданностью ему, сознательно или бессознательно, выражают своеобразный протест и что в нашем обществе существуют три основные группы людей, к которым это относится, а именно - негры, интеллектуалы и подростки, хотя могут быть и исключения. Из всех этих групп подростки составляют наиболее значительную, поскольку "психологическим ключом к пониманию джаза является психология молодежи", как говорит Марголис. В отличие от всех других видов искусства нашей культуры джаз затрагивает столь противоречивые положения, что он как будто сделан по заказу для беспокойной молодежи.

Психиатры и другие социологи(включая самих родителей) признают, что молодежь часто проникается мятежным духом. На это есть свои причины. Подросток находится на полпути между детством и совершеннолетием. С одной стороны, он хочет поскорее вырасти, жить отдельно от родителей, стать независимым, зрелым человеком, но с другой стороны, его самостоятельность постоянно ограничивается, выражение всяких "нежелательных импульсов" пресекается, и он не может уйти из-под опеки родителей. Взрослые отделены от него возрастным интервалом, который все никак не сокращается. Таким образом, перед подростком закрыты все пути к желанной независимости и, как результат этого, вначале он находится в замешательстве, затем наступает конфликт, возникает чувство обиды и враждебности.

Но в джазе подросток находит себе полное утешение, своего рода отдушину. (Аналогично этому, в современной социологии есть термин "канализация" - отвод брожения и недовольства определенных социальных групп в безопасное для государства русло. - Прим. перев.). Стать фанатичным приверженцем джаза - это хороший (правда, иногда очень шумный) способ выразить свой протест против родителей и общества, поскольку они относятся к джазу отрицательно. К тому же с этого момента он уже принадлежит к тесно связанной группе приятелей, таких же, как он любителей джаза, он чувствует себя уверенно и

независимо, поскольку все они становятся нетерпимыми сторонниками музыки, к которой почти никто не питает восторга. (Правда, это может привести к положению "собаки на сене", которое автоматически бросает тень сомнения на чистоту интереса к джазу каждого человека. С другой стороны, это может также привести к вспышкам великодушия.)

Между прочим, эта двойственность объясняет, почему любители джаза обычно набрасываются на одну эру в джазе и на нескольких музыкантов с фанатической преданностью, ведя "священную войну" со всеми неверующими. Переход такого любителя от старого джаза к "бопперам" или наоборот считается непростительной ересью. Подобное отклонение представляет угрозу безопасности данной группы любителей и в то же время нарушает иллюзию их независимости.

Джазовая общность отражает также и другие качества, присущие молодежи. Причудливая одежда (цветные пиджаки, "боповые" галстуки, береты), необычная наружность (козлиные бородки, крашенные волосы) и излишне преувеличенный, но довольно бедный жаргон ("величайший", "наилучший") выделяют такую группу из остального общества и в то же время сохраняют ее единство. Здесь мы снова сталкиваемся с двойной иллюзией независимости и безопасности. Кроме того, применение алкоголя и наркотиков, которое якобы противостоит общественному мнению и внешне кажется бунтарским, может дополнительно создавать иллюзию безопасности, чем оно всегда и становится.

Эта двойная психология, которая (по мнению психиатров) характеризует джаз, может превратиться в ловушку, куда попадают многие подростки. Социолог Брюс Камерон из университета Брэдли приводит пример политической позиции одного джазмена во время 2-й мировой войны: "Оставьте меня в покое, приятель, и дайте мне только возможность играть". Это скорее наивное самомнение, чем эгоизм. Подобные примеры можно обнаружить также и в том случае, когда пресловутая терпимость джазмена в отношении расы, религии и класса на деле продиктована лишь его индифферентностью. Джазмен, наивно занятый своим любимым искусством (а джаз может быть очень ревнивой возлюбленной), тем не менее, может придти от индифферентности к терпимости и в конечном счете к признанию насущных проблем нашего времени.

С другой стороны, джазмен словно находится на каких-то подвижных качелях, где (чувствует ли он себя слишком зависимым или слишком независимым) результат может оказаться в равной степени саморазрушительным. Выдающийся тенорист Стэн Гетц, который начинал играть со знаменитыми бэндами Кентона, Гудмена и Германа во время 2-й мировой войны в возрасте 14 лет, почти с детской простотой и непосредственностью рассказывал о своем знакомстве с наркотиками, когда он был арестован после неудачной попытки ограбить аптеку и добыть героин (его схватили в то время, как он звонил по телефону, чтобы извиниться: "Когда мне исполнилось только 13 лет, я захотел научиться игре на саксофоне. Отец целый год ходил на работу без завтраков, чтобы скопить деньги на покупку хорошего инструмента. Я не брал никаких уроков. Я просто начал играть, вот и все. Но я считал, что должен достичь вершины в этом деле. Я стал баловаться героином - трудно объяснить, зачем я так поступил. Я думал, что это поможет мне творить нечто новое и неслыханное. Когда я играл, вокруг меня всегда было столько слушающих людей, что я уже не мог отделить себя от них. Героин же отодвигал их всех куда-то вдаль, и я мог лучше сосредоточиться на своей музыке. Однако, на это уходили все мои деньги, и я решил, что надо остановиться" (из "Нью-Йорк пост", 16 февраля 1954 г.).

Здесь мы встречаем аналогичный конфликт, может быть, не столь явно выраженный. Во-первых, желание освободиться от слушателей, которые не могут тебя оценить в достаточной степени, а во-вторых, желание быть независимым в своем творчестве.

Теория протеста, выдвинутая психиатрами, в самом деле как нельзя лучше соответствует поведению некоторых индивидуальностей, особенно из числа молодежи. В ней заключена доля истины, которую трудно оспаривать. Именно она объясняет тот истерический идиотизм, который подчас встречается в сверх

восторженных оценках джаза и джазменов. Подобная группа людей, любителей джаза, в действительности не любит и не слушает джазовую музыку – музыка для них просто служит поводом для социального протеста самого грубого качества. Их поведение, например, на концертах группы "Джаз-филармоник" в 40-х г. г. превзошло все гротескные стороны поведения молодых "джиттербагс" в эпоху Бэнни Гудмена (своего рода "протестантов" 30-х г. г.) . Но и те и другие покажутся нам просто солидными гражданами по сравнению с приверженцами "рок-н-ролла" 50-х г. г.

(В конце 40-х и начале 50-х г. г. нью-йоркские заведения "Стайвесант казино" и "Сентрал плаза" были свидетелями сцен, которые должны были означать чистый "протест". Все это было запечатлено в короткометражном фильме "Джазовые танцы". Характерно, что там исполнялась музыка в стиле "диксиленд", изобретенном негритянскими музыкантами тридцать лет тому назад, а публика была исключительно белой. Я только раз видел там негритянскую пару и то в состоянии, близком к шоку).

Время от времени какая-нибудь школьница может "превзойти" своих товарищей, взобравшись на стол и начав неуклюже, но энергично кричать и топтать под музыку ногами. Ирония (и, вероятно, спасительная сила) такого поведения заключается в том, что у нее вовсе нет желания казаться "сексуальной" – просто она поступает в соответствии с манерами, определенными данным местом, временем и музыкой, не более того. Никто не посмотрит на нее косо и не посчитает ее забавной или смешной (это напоминает поведение участников церемонии "водун" на Гаити), в то время как она счастливо и безопасно может выражать свой "протест". Чтобы дать выход своей энергии, она и ее друзья избрали более безопасный путь, чем, скажем, вооруженные шайки подростков. Тот же "рок-н-ролл", правда, в менее эстетичной манере, может оказать известную помощь в борьбе с юношескими правонарушениями.

Для музыканта, который в частной беседе потом извиняется за ту музыку, которую он вынужден играть в таких условиях, это просто заработок на жизнь и далеко не первая работа, не имеющая для него ровно никакой привлекательности. Та же двойственная проблема окружает любого джазмена с самого начала и, вероятно, она будет существовать до тех пор, пока джаз не станет полностью респектабельным и, следовательно, молодежь перестанет его слушать. Социолог Говард Бекер обнаружил, что большинство музыкантов питает заметную неприязнь к широкой публике ("Американский социологический журнал", 1951 г.) . Публика для них кажется ограниченной и неотесанной, потому что она не понимает джаз и, следовательно, как потребитель представляет угрозу. Однако, ужимки подростков (может быть, потому что они выражают какие-то аналогичные эмоции) в этом смысле досаждают джазмену в меньшей степени, чем равнодушие и непонимание.

Далее, даже психиатры признают, что возможен вполне зрелый интерес к джазу. Как пишет д-р Марголис: "Существует и такая группа людей, которые, сначала втянувшись в джаз по молодости лет, сохраняют свой интерес к нему даже после того, как они достигают эмоциональной зрелости, ибо они способны получать от джаза художественное и эмоциональное удовлетворение, которое усиливает их творческую индивидуальную деятельность и помогает самовыражению". Другими словами, здесь подчеркивается, что джаз является художественным искусством, которое может дать вполне взрослому человеку богатые и благотворные переживания. Однако, здесь же становится очевидной ограниченность точки зрения психиатров. Ведь если джазмен может интересоваться музыкой как творческим искусством, то, следовательно, джаз уже не может быть только музыкой протеста. Если есть люди, которые интересуются джазом в зрелом возрасте, как вполне сознательные взрослые люди, то значит, джаз не может быть музыкой протеста вообще, как это подразумевают психиатры по отношению к молодежи. Джазмен имеет огромное стремление к позитивному и творческому самовыражению с помощью своей музыки. Спрашивается, может ли какое-нибудь великое искусство создаваться людьми, которые на самом деле просто "протестуют" против того или этого? Положительный акт созидательного творчества не обязательно должен быть протестом.

Кроме того, теория, что джаз является музыкой протеста, игнорирует сложное сплетение социально-экономических факторов, которые являются по существу причиной появления общих тенденций внутри большой группы людей и которые в той или иной степени диктуют, где, когда и за какую оплату должен играть любой джазмен. Теория протеста - это просто одно из многих неравноценных объяснений очень сложного вида искусства. Бесспорно, джаз также отражает некоторые сексуальные и другие аспекты нашей культуры, но ведь то же самое справедливо и для немецкой, китайской, эскимосской и любой другой популярной музыки, ибо пение и танец - это одни из основных способов выражения человеческих чувств, связанных с музыкой.

Нет сомнения, что джаз также часто преступает некоторые наши освященные временем запреты и пуританские табу. Американские негры(а, следовательно, и Соединенные Штаты в целом) унаследовали сложную западно-африканскую культуру, которая в основном не имела собственной письменности, а поэтому была особенно богата музыкой и танцами. Эта культура проявлялась в виде мощных барабанных ритмов(как основной и универсальный способ связи), что помогает объяснить глубину ее влияния. Вследствие их природного происхождения, эти ритмы невозможно было полностью игнорировать, хотя они и не получили широкого общественного признания. В этом смысле джаз явился вызовом нашему восприятию, новой и свежей силой в нашей культуре.

Существуют также положительные причины, определяющие привлекательность джаза. Преподобный Алвин Кершоу, известный по своим телевизионным выступлениям, говорит об этом с обезоруживающей откровенностью: "Настоящий джаз по существу является более церковной музыкой, чем все эти религиозные песни, которые я заучивал в воскресной школе". Он считает, что слушание джаза приносит облегчение и вознаграждает вас сторицей. "Джаз помогает глубже ощутить все существующее вокруг нас в природе", пишет Кершоу. "Он не предлагает вам смотреть на мир сквозь розовые очки, а реалистично говорит о горе и страданиях, он помогает нам связать и интерпретировать большое разнообразие нашего жизненного опыта. Джаз побуждает нас чувствовать глубже и искреннее, он громогласно говорит нам свое мощное "да", он настойчиво убеждает нас жить полнее".

Могут сказать, что эти обобщения(а подобные обобщения встречаются повсюду) на первый взгляд не имеют глубокого смысла. Тем не менее, они указывают на вполне определенные истины. Совершенно ясно, что всякое значительное произведение искусства(роман, симфония, картина и т. д.) "побуждает нас чувствовать глубже и искреннее". Но практически все зависит от того, насколько мы восприимчивы к нему, т. е. действительно ли мы заинтересованы им настолько, что можем попытаться понять его, ибо этого требует от нас любое произведение искусства. Человеку необходимо затратить определенные умственные усилия, чтобы полностью понять и оценить, скажем, Шекспира, Бетховена, Леонардо да Винчи и их творения и в меньшей степени(но столь же искренно) - хороший джаз. Как и во всех других видах искусства, так и в джазе человек извлекает пользу из своего изучения данного предмета в прямой пропорции к сумме тех усилий, которые он затрачивает, чтобы полнее понять его. Джаз дает каждому то, что тот может взять.

Преподобный Кершоу утверждает, что джаз "реалистично говорит о горе и страданиях". Действительно, одной из главных характеристик джаза является импровизация, а хорошая импровизация в любом искусстве всегда бывает спонтанной, живой и творческой. В джазе совершенно невозможно скрыть качество вашей импровизации, ибо только по ней люди судят о ваших заслугах, причем люди такие же, как вы сами, ваши коллеги-музыканты. Следовательно, обман, неискренность и претенциозность в джазе можно распознать легко и быстро. Хороший джазмен должен играть "от сердца" (если использовать это избитое, но весьма многозначительное выражение), он должен быть честным перед самим собой, он должен играть так, как он сам в действительности чувствует свою музыку. Кроме того, если ему не о чем сказать, то все остальное будет пустой потерей времени. "Музыка - это твой собственный жизненный опыт,

твоя мудрость, твои мысли", говорил Чарли Паркер. "Если ты не живешь ею, то из твоего инструмента никогда ничего не выйдет". Поэтому хороший джаз всегда реалистичен и по существу честен.

В наше время джаз развенчал миф о "чистом искусстве" и о социальных претензиях концертного зала. Если допустить, что джаз сейчас играет определенную роль в мире искусства, то тут же возникает ряд вопросов, приводящих в замешательство, о том, кого же можно считать действительно культурным человеком в нашем обществе. Яркая иллюстрация здоровых, реалистических качеств джаза образуется при сравнении прусского "гусяного шага" со свободно свингующей поступью новоорлеанского марша. И то и другое связано с военной музыкой, но различие между ними огромно. В противоположность механическим движениям прусского шага новоорлеанские марши основаны на свободе движения, в котором как в зеркале отражается дух самой музыки. Участники новоорлеанских маршей на первый взгляд могут показаться относительно неорганизованными, но характер их движений допускает значительно большую индивидуальную экспрессию и символизирует истинную общность их интересов.

В более абстрактном смысле джаз содержит некую общую основу, на которой могут быть успешно разрешены все конфликты между индивидуумом и группой, столкновения публичного с интимным, т. е. те самые проблемы, которые так волнуют всех наших современников. Сам джазмен, танцоры и даже симпатизирующий джазу слушатель могут выразить себя индивидуально и в то же время свободно участвовать в процессе творчества в целом. Другими словами, джазмен принадлежит всей группе своим участием в коллективной импровизации и одновременно выражает свои собственные качества и эмоции в виде соло. Нечто подобное мы встречаем также и в народных плясках, но этот процесс происходит ежедневно и массово во время танцев в "Savoy Ballroom" в Гарлеме.

Преподобный Кершоу также говорит о джазе, как о церковной, религиозной музыке. Он называет его "актом поклонения", а другие (например, трубач Банк Джонсон) даже считают джаз "образом жизни". Следует ли эти выражения в устах подобных людей считать неопределенными обобщениями? Эти люди подвергались глубокому и сильному(и иногда странному) влиянию джаза, они росли вместе с ним и, таким образом, джаз для них косвенно мог быть вопросом жизни или смерти. Вспоминая о годах 2-й мировой войны в Германии, пианистка Ютта Хипп пишет: "Вы не сможете этого понять, потому что вы родились в Штатах, но для нас джаз был неким видом религии. Нам действительно приходилось бороться за него. Порой мы не хотели спускаться в бомбоубежище, потому что в это время слушали джазовые пластинки, и хотя бомбы падали рядом, мы чувствовали себя в безопасности". Какой бы непрактичной нам ни казалась Ютта Хипп (ибо ее любовь к джазу могла окончиться вместе с таким "образом жизни"), религиозный оттенок в ее поступках является типичной реакцией, которую джаз вызывает во многих людях.

В своей книге "Заметки о родном сыне" негритянский писатель Джеймс Болдуин говорит о "глубине запутанности и невысказанном признании того разделенного житейского опыта, который создает образ жизни человека", имея в виду особую внутреннюю связь, объединяющую негров друг с другом. Примечательно, что любовь к джазу создает аналогичные связи между самыми разными людьми, ибо джаз проявляется на эмоциональном уровне прямых и непосредственных контактов между человеческими существами - контактов, которые к тому же поощряют их самовыражение. В нашем обществе с увеличивающейся продукцией массового развлечения, когда каждый индивидуум рассматривается как некий пустой сосуд, который надо заполнить извне, хороший джаз сохраняет дух искусства ручной работы прошлых лет. Отпечаток человеческой личности, человеческой души постоянно согревает его. Кроме того, джаз выражает принудительно-сострадательную позицию группы меньшинства и может быть для нас привлекательным просто потому, что все мы иногда бываем в грустном настроении, а самое главное, потому что никто из нас никогда не бывает совершенно свободным.

Глава 25. РОЛЬ НЕГРОВ В ДЖАЗЕ.

Будущее джаза зависит от скорости и направления музыкального слияния. Если преобладающую роль будут играть европейские формы, а влияние африканских ритмов (подобно тому, как оно проявилось во время моды на мамбо) сойдет на нет, то вполне возможно, что джаз станет очень похожим на ту музыку, которая обычно звучит в наших концертных залах. Танцевальный ритм и свинг постепенно исчезнут (как это мы уже видим в работах Стэна Кентона и других), а шансы на признание и респектабельность такой музыки значительно возрастут. С другой стороны, если преобладает тенденция "кубинских" и им подобных ритмов, то джаз по-прежнему останется танцевальной музыкой, хотя, вполне вероятно, и не столь респектабельной. Оба направления, кроме того, могут исследоваться и развиваться одновременно, ибо этому было немало примеров в прошлом.

В любом случае скорость и направление этого музыкального слияния будут зависеть в основном от изменения положения негров в нашем обществе, поскольку именно негры всегда были главными новаторами на протяжении всей истории джаза. Известный семасиолог д-р Хайакава придерживается того мнения, что если бы негры полностью ассимилировались в нашем обществе, то мы никогда бы не имели джаза. Но если бы негры сохранили свою аутентичность, то их музыка до сих пор оставалась бы более или менее африканской и примитивной (как мы видим сегодня на Гаити) и не оказала бы значительного влияния на остальную часть нашей музыки. Тот факт, что негры были частично приняты, а частично отвергнуты нашим обществом, привел к уникальному слиянию, в результате которого и возникла новая музыка.

Эта проблема в перспективе была поставлена проф. Морроу Бергером из университета Принстона, подобравшим интересные сведения о джазе, которые были опубликованы в газетах и журналах с 1919 по 1944 г. г. Он обнаружил, во-первых, что белые лидеры общества (и лишь немногие негры), особенно министры и педагоги, противились джазу потому, что он был "примитивным" и безнравственным, т. е. джаз отвергался ими по немзыкальным причинам. Во-вторых, он нашел, что музыканты, не связанные с джазом (т. е. классические музыканты), противились ему потому, что джаз был чем-то новым, что он исполнялся людьми без общего традиционного музыкального образования и что он нарушал правила исполнения музыки в концертных залах. Эти мнения были подробно изложены в журнале "Этюд" - журнале для преподавателей музыки, которые в общем случае являлись приверженцами музыкальной ортодоксальности. (Позже, в 1935 г. этот журнал стал пропагандировать своего рода музыкальную шизофрению - поскольку ученики хотели играть либо джаз, либо ничего, то редакция рекомендовала им тяжело аранжированный, коммерческий вид джаза, который она считала "лучшим типом подобной музыки").

Третье открытие Бергера заключалось в том, что белые северяне (судя по сравнительной распродаже грампластинок) оказались более склонными к джазу, чем белые южане. Наконец, он также обнаружил, что джаз не воспринимается столь же легко, как спиричуэлс, например, поскольку негритянский джазмен не соответствует тому счастливому и беззаботному музыкальному стереотипу, который обычно связан со спиричуэлс. В заключение Бергер делает предположение, что джаз связывает негров и белых такими взаимоотношениями, где негр часто становится кумиром белых, и задает вопрос, почему же джаз продолжает распространяться, несмотря на значительную оппозицию лидеров общественного мнения в самих США. Ответ, очевидно, заключается в тех представлениях, которые существуют у белых и у негров как отдельно, так и взаимно.

Здесь мы касаемся более глубокой проблемы. Вопрос о том, что белые и негры думают и чувствуют относительно самих себя и относительно друг друга, является столь же сложным, как и сама человеческая природа. Хотя мы и не можем найти четкий ответ, но, по крайней мере, существуют некоторые указания на него. Мы уже упоминали о превосходных исследованиях Констанции Рурк ("Американский юмор", 1931 г.), которая в результате широкого изучения всех сторон американской жизни пришла к заключению, что американской публике всегда нравились романы, пьесы, пародии, поэмы, мемуары, альманахи и проповеди, а также истории о корабейниках-янки, пионерах Запада и неграх. Особенно о неграх (см. главу о менестрелях). "Образовался определенный портрет негра", пишет Рурк. "Несмотря на свое общественное положение, негр стал доминирующей фигурой".

Таким образом, с ранних времен каждый американец охотно выслушивал какую-нибудь историю о неграх. Кроме того, негры явились центром конфликта между Севером и Югом, который привел к гражданской войне. Выступая в роли правящего класса, белые рабовладельцы стремились свалить вину за свое отношение к неграм на самих негров, и это отношение, как оно было описано не раз в литературе тех дней, дает нам другой ключ к пониманию проблемы. В повести Марка Твена "Гекльберри Финн", например, белый мальчик Гек с обожанием взирает на своего цветного товарища как на кумира, обладающего чуть ли не волшебной силой. Аналогично этому, цветной гарпунер Квиквег в романе Германа Мелвилла "Моби Дик" очаровывает всех остальных персонажей данной истории, а в "Мошеннике" того же Мелвилла мы находим еще один пример подобного типа. Таким образом, мы видим, что в ткани американской жизни и литературы всегда существовала сильная, предпочтительно негритянская нить.

Почему же негры заняли столь прочное и необычное место в американской жизни и литературе? Вероятно, ответ нам поможет найти наиболее яркая литературная иллюстрация - "Сказки дядюшки Римуса" Джоэля Чэндлера Гарриса. Кстати, эта тема была блестяще разработана Бернардом Вольфом, соавтором книги "Подлинный блюз", которую он написал вместе с Милтоном Меззроу в 1946 г. В наше время истории о дядюшке Римусе пользуются исключительной популярностью, включая полнометражные фильмы Уолта Диснея, комические пародии и песни из разряда "Хит пэрэйдс". Внешне эти истории рассказывают о том, как более слабый братец Кролик перехитрил более сильных Лису, Волка и Медведя. Совершенно ясно, что Кролик является как бы народным героем у негров, символом того, как негр благодаря своей природной хитрости и смекалке сумел выжить во враждебном ему окружении.

Однако, после, более детального рассмотрения Вольф пришел к заключению, что "все эти персонажи - далеко не сказочные существа, ибо они говорят на водевильном диалекте, выставляют свои кандидатуры в законодательные органы, разрабатывают золотые прииски, соревнуются из-за женщин, прибегая к сложным ритуалам ухаживания и к самовозвеличиванию, распевают плантационные песни о "Джиме Кроу", читают газеты за ужином, убивают и калечат друг друга во имя престижа, занимаются интригами и находят сообщников". Действительно, братец Кролик ошпарил Волка до смерти, погубил в огне невинного Оппоссума, измучил Медведя и подстроил избиение Лисы - все это просто во имя своего собственного удовольствия. Разве можно эти истории назвать сказочными?

Джоэль Чэндлер Гаррис лично собирал эти рассказы среди сельских негров. Каким образом ему удавалось это делать? Вначале он сам рассказывал какую-нибудь историю, негры начинали хохотать и тут же, не оставаясь в долгу, сообщали ему какую-либо свою "сказку", которую Гаррис мог записать. Вероятно, неграм доставляло удовольствие сыграть над ним шутку, поскольку во всех негритянских историях главным было то, что ловкий негр всегда оказывался хитрее глупого белого человека.

Сам Гаррис частично понимал это, т. к. в последствие пытался оправдываться. Ему нравилось называть самого себя "дядюшкой Римусом", он любил говорить на негритянском диалекте и "играть в менестрели", т. е. отождествлять себя с неграми. С другой стороны, он был болезненно стыдлив, постоянно чувствовал себя неуверенно и ужасно боялся общества (однажды он сбежал с вечеринки, выпрыгнув из окна). Однако,

главное заключалось в том, что Гаррис находил очарование во всем негритянском и поэтому хотел быть таким, как негры. Правда, не таким, какими были негры в реальной действительности. Гаррис верил в некий стереотип счастливого, свободного и беззаботного черного дикаря и именно таким он хотел быть. Поскольку такой стереотип существовал лишь в его воображении, то и все остальное должно было следовать ему, как ночь следует за днем, ибо это одна из форм фантастического ухода от действительности, которая привлекает всех людей на свете.

Сопоставьте жизнь и истории Гарриса и вы придете к заключению, что он интересовался неграми потому, что приписывал им точно такие характеристики, которые желал бы иметь сам. При всем этом Гаррис, разумеется, также разделял общераспространенное на Юге убеждение, что негры должны занимать низкое положение в обществе. Как пишет Вольф: "Истории о дядюшке Римусе являются памятником двойственности жизни на Юге. Гаррис, архитипичный: южанин, искал любви негров и притворялся, что добился этого(усмешка Римуса). Но он также искал ненависти негров(братец Кролик) и бессознательно наслаждался этим своеобразным мазохизмом, наказывая себя за то, что он никогда не мог стать этим воображаемым стереотипным негром". Подобно многим белым, Гаррис считал негра добрым ребенком и опасным животным одновременно. Парадоксальным образом он был очарован неграми и завидовал им, одновременно продолжал смотреть на них сверху вниз.

Самым наглядным примером этого явления в американском театре может служить "минстрел-шоу". Белые люди переняли негритянские песни и танцы, раскрасили свои лица в черный цвет и играли сценки из жизни негров, вызывая огромное удовольствие со стороны белой публики. В известном смысле сами негры не имели почти ничего общего с этими "шоу", особенно вначале. Здесь снова публика встретила (и полюбила) определенный стереотип негра - некое счастливое и талантливое, но невежественное и комическое существо, не имевшее никакого сходства с настоящим негром. Этот стереотип был изобретением белого человека, своего рода проекцией, в которой желаемое выдавалось за действительное. И это был также факт (столь же реальный, как и цвет кожи), с которым негры должны были смириться и жить, наряду с горьким и противоречивым фактом существования расовых предрассудков.

Трудно себе представить широту и глубину влияния этого негритянского стереотипа на всю американскую культуру. В Соединенных Штатах всегда было множество шаблонных портретов и картин из негритянской жизни, которые производились и потреблялись почти исключительно на белом рынке сбыта. Сами негры ничего с этим не могли поделать. Пройдитесь сегодня по любому большому универмагу и вы увидите статуэтки, нейлоновые чулки, нижнее белье, носовые платки всех цветов, кольца, серьги, браслеты, пепельницы, обои, шорты, абажуры, свитера, салфетки, игрушки, куклы, поздравительные открытки и т. д. и на всем вы заметите изображение негра. В любом случае негр предстает перед вами счастливым и улыбающимся, готовым услужить или предложить публике нечто хорошее и интересное. Фактически изображение довольного и дружелюбного негра на любом продукте, выпускаемом в нашей стране, стало чем-то вроде торговой марки и способствует его продаже, но этот негритянский стереотип, придуманный белыми, создает резкий контраст с действительным образом жизни негров и с подлинным отношением белых к ним. Другими словами, отношение большинства белых к неграм глубоко двойственно - это комбинация из чувств привлекательности и отвращения, признания и отвержения. Негра попеременно считают, например, лояльным слугой и хищным зверем, который может угрожать жизни белого человека. Несомненно, подобное отношение со стороны белых было (и осталось) главным фактором в формировании образа жизни негров, которые должны были постоянно жить в тесном и унижительном контакте с белыми.

Какой же отпечаток наложило подобное отношение на негра и его музыку? Негр был вынужден играть роль, в которую ему самому иногда приходилось верить (ср. дядюшку Тома). Он прикидывался дружелюбно настроенным, веселым парнем, чтобы выжить в окружении белого мира. Если вам не позволялось быть самим собой, то гораздо безопаснее было притвориться добрым и счастливым, чем опасным и диким. Историк Гуннар Мюрдал называет это состояние "тиранией ожидания". В то же самое время негр пробовал

бороться против такого отношения к себе (еще до гражданской войны Севера и Юга было по меньшей мере 109 кровавых негритянских восстаний). Но по большей части американские негры (в отличие от американских индейцев) сумели выжить потому, что они принимали вид именно тех людей, которых белые и ожидали в них увидеть. Негр надолго надел на себя маску, сконструированную для него белыми.

Но такой образ жизни с надетой маской - далеко не самый удобный, тем более, что этот простодушный фасад должен был отражать чьи-то путанные мнения. Негритянский писатель Джеймс Болдуин с глубокой проницательностью говорит о сложностях такой ситуации: "Я хорошо знаю, что видят белые, когда они смотрят на меня, и это позволяет мне играть бесконечные варианты той роли, которую они мне предопределили. Эта роль нужна не для меня, а для них самих, поэтому я знаю, что я должен делать. В любой ситуации я имею преимущество перед ними, сохраняя внутри себя гордость и презрение".

Негр всячески использует свои многочисленные таланты в этой игре с маской. Он добавляет к ней кое-что свое, временами намеренно приоткрывает ее или же сам забавы ради начинает ее высмеивать. Порой он действует несколько иначе, чем обычно, делая то, чего белые от него никак не ожидают - это волнует и вызывает опасное чувство одновременно. Негр может сказать вам именно то, что он в данный момент думает, но только в косвенной форме, прикрыв комедией все то, что для вас может быть оскорбительным или неприятным. Его враждебность к белым тщательно замаскирована - он может высмеять боязнь белого человека и даже свое собственное чувство обиды, находя смешные моменты в самой невероятной и запутанной ситуации.

Например, в конце 40-х г. г. бэнд-лидер Флетчер Хэндерсон принимал участие в шоу под названием "Кавалькада джаза", которое ставилось в "Ройял руст" на Бродвее. Там не было ничего нового в смысле джаза, но два негра изображали следующую сценку по ходу программы. Они сидели за столиком и позади одного из них торчал мощный белый вышибала. Этот негр его не видел, тогда как другой, сидевший напротив, был до смерти напуган угрожающим видом белого. Первый негр, не понимая в чем дело, начинал подшучивать над своим приятелем. "Что это с тобой парень?", спрашивал он громко. "Ведь мы же на Севере!" Тот факт, что он искренне верил, что все его беды кончились после того, как он попал на Север, заставлял публику корчиться от смеха. Подобная сверх наивность постоянно служила предметом шуток среди негров. Затем первый негр начинал шуметь все громче, вышибала вел себя все более угрожающе, а второй негр безуспешно пытался успокоить своего товарища. "Ты же теперь на Севере, приятель!", кричал тот с торжеством в голосе. Наконец, он перехватил его взгляд, обернулся и увидел за собой наклонившегося грозного вышибалу. В первый момент его вера не пошатнулась - он дернул второго негра за рукав, драматическим жестом указал на вышибалу и скомандовал: "Ну-ка, выпрями этого дурака!" От такой неслыханной дерзости могло захватить дух, но публика продолжала истерически хохотать. Это было одновременно и остроумным, и сильным выражением подлинных чувств человека с черной кожей, сбросившего маску. В конце концов, вышибала хватал этого негра и немилосердно вышвыривал его под визг и вопли неудержимо хохочущей публики.

С одной стороны, в этом номере, где участвовала пара "Стамп и Стампи", высмеивался деревенский негр, который только что прибыл на Север - так поступали многие негры и с тем же печальным итогом. Но здесь также высмеивался и весь тот запутанный клубок взаимоотношений, существующих между белыми и черными - первый негр с неиссякаемым оптимизмом, присущим каждому человеку, считал, что, выбравшись с Юга, он уже больше не должен носить маску перед белыми людьми, но его вера приводила к вполне предсказуемым и давно известным результатам. Его убежденность была исключительно человеческой - он надеялся на лучшее и своим поведением вновь говорил о гуманности человека.

Самый ранний джаз в Новом Орлеане, вероятно, исполнялся неграми еще без этой маски. Будучи имитацией белых музыкальных образцов, негритянский маршевый "бэнд", тем не менее, играл музыку негров и для негров. Эта музыка носила по существу открытое качество - и не только потому, что она

обычно исполнялась на открытом воздухе. Возможно, латино-католические основы в Новом Орлеане со своей слабо выраженной сегрегацией создали для негров более сносную окружающую обстановку, а, возможно, кодекс поведения был столь жестким, что негры по крайней мере точно знали, что они могут и что они не могут делать. При встречах с белыми людьми маска у негров всегда была наготове, но в любом случае ново-орлеанский джаз был относительно спокойной адаптацией этой маски без последующего запутанного отношения негров к белым вообще.

В Новом Орлеане музыкант не зависел от джаза с точки зрения заработка на жизнь - во всяком случае, вначале это еще не было постоянной профессией. Как вспоминает ударник Зутти Синглтон: "В Новом Орлеане тогда существовало великое множество оркестров, но большинство музыкантов имело дневную работу - я хочу сказать, что у них была другая профессия. Они могли работать каменщиками и плотниками, продавцами и штукатурами. Некоторые имели свое собственное дело - дровяные, угольные или овощные лавки. Другие работали на разгрузке хлопка, а также швейцарами в гостиницах или проводниками на железной дороге". Поэтому ново-орлеанский джаз (как его играет сейчас, например, Джордж Льюис) до сих пор имеет несколько беспорядочное, счастливое и почти благодушное звучание, в котором ансамблевый тип групповой импровизации как в зеркале отражает устойчивую жизнь крепко сбитой негритянской общины, где джаз не занимает полностью все время и не является предметом честолюбивой карьеры.

Ново-орлеанский джаз - это музыка людей, соприкасающихся лишь с краями горькой паутины, сотканной из расовых предрассудков. Поэтому он не мог долго просуществовать, особенно если музыкант хотел играть так, как он чувствовал свою музыку. Уже Джелли Ролл Мортон играл для белых посетителей в Сторивилле, затаив на них обиду. Он написал тему "На враждебном балу", в которой слышались противоречия раздраженного гетто, а в тексте он изобразил уничтожение своих врагов. Широко известный хирург д-р Эдмонд Сушон говорил, что Кинг Оливер в конце 10-х г. г. на вопросы белых подростков по поводу названия любой, только что сыгранной им темы, неизменно отвечал: "Кто побил Джона". Может быть, он боялся, что кто-нибудь украдет его репертуар, но грубость его манер в отношениях с белыми скорее всего указывает на чувство обиды, скрытое все под той же маской.

Вскоре ново-орлеанскому джазу пришлось совершить переход от музыки более-менее частной, т. е. исполняемой неграми для негров, к публичной музыке, которая должна была выжить коммерчески на просторах широкого мира белых. Эта музыка снова вошла в двери домов, переключившись с маршей на танцы, а сами музыканты из любителей превратились в профессионалов, играющих музыкальную смесь, более приятную для слуха белой публики. На этом раннем переходном этапе, т. е. задолго до того, как о джазе узнала самая широкая публика, маска уже была надета. Когда развитие джаза достигло своего очередного пика в форме "чикагского" стиля, в начале 20-х г. г. стали обнаруживаться постепенные изменения. Маска была немного приоткрыта. Индивидуальные соло стали главной тенденцией в развитии джаза и эти соло были необычно напористыми и (на примере Армстронга) почти взрывчатыми. Фактически они отражали стремительность тех бурных дней "сухого" закона и "золотого века" джаза. Джимми МакПартлэнд так описывает это время: "Не раз гангстеры могли разбить бутылку о вашу голову, а затем сунуть ее прямо в лицо. Человека превращали в котлету. Я никогда не видел ничего более ужасного в своей жизни. Но мы продолжали играть". Одаренная певица, танцовщица и актриса Эдит Уилсон как-то рассказывала мне об одном своем выступлении в начале 30-х г. г. в Нью-Йорке. Это была вечеринка по случаю дня рождения Голландца Шульца, где все были вооружены до зубов. "Когда бы мы ни работали для гангстеров", говорила она, "мы всегда испытывали беспокойство, т. к. в любую минуту могли случайно получить пулю". Домой ее провожал джентльмен по имени Лаки Лючиано, который "предложил мне бросить эту грязную сцену и устроиться в новый первоклассный бордель".

Окружающая обстановка тех лет создавала такой профессиональный риск, которого джаз никогда не переживал и который, как ни парадоксально, дал джазу и джазовым музыкантам возможность

почувствовать определенную степень свободы, одновременно формируя их стиль. Необходимость постоянно оставаться за маской была минимальной.

Записи Луиса Армстронга (особенно вокальные), сделанные во второй половине 20-х г. г. , свидетельствуют о творческом обращении с этой маской. Армстронг брал самые банальные из существующих в то время мелодий, но при записи постоянно превращал их в нечто иное, нечто крайне привлекательное. Разумеется, он достигал этого за счет своей исключительной музыкальности, но завершающий мазок накладывался только силой его гения. Он делал забаву из каждой мелодии, делился со слушателем своим проникновением в глупость ее содержания, но в то же время он импровизировал с таким вкусом и вдохновением, что даже мишурная баллада у него превращалась в шедевр красоты.

Например, его запись 1931 года темы "All Of Me" является как бы тайным культурным заговором одного человека. В середине вокальной части его акцент становится ненормально английским, и он поет такой текст, которым внешне как бы говорит слушателю: "Это все, что я могу сделать с этими банальными словами, чтобы не показаться шутом". В то же время за счет изменений мелодии и за счет необычных акцентов ритма он заставляет слушателя поверить, что он, Армстронг, полностью контролирует данное музыкальное событие, приукрашивая стереотипную маску и наслаждаясь всей этой ситуацией в целом. Одним словом, он - мастер, и не только по части музыки, но также и в своем сложном, ироническом отношении к жизни, в своем необыкновенно честном взгляде на жизнь. (Фэтс Уоллер в этом отношении тоже был превосходен.) Разумеется, различные иронические нюансы и намеки встречаются у многих других, не менее прекрасных вокалистов джаза.

Тем временем, там, где джаз находил восприимчивую аудиторию слушателей, которая могла понять и поддержать его, маска становилась менее необходимой. В течение многих лет такую аудиторию можно было найти только среди бедных негритянских слоев населения, но постепенно эта картина менялась. Можно отметить высшие точки на пути развития джаза - это Новый Орлеан на повороте столетий, Сен-Луи и Мемфис в 10-х г. г., Чикаго в -20-х, Канзас Сити в 30-х и Нью-Йорк в 40-х. Следующим может быть Западное побережье(50-е г. г.). В любом случае каждому локальному расцвету джаза предшествовало наличие такой понимающей аудитории слушателей, определяющей восприятие джаза, и миграция населения с Юга страны во все эти места сыграла немалую роль в подобных переменах.

В конце 20-х и начале 30-х г. г. , например, громадный скачок в развитии джаза произошел в Канзас Сити, причем исключительно среди негритянских "бэндов", так что маска была там почти отброшена. Между музыкантами возникло настоящее чувство товарищества, чувство групповой солидарности. Ударник Джо Джонс говорит: "В любом клубе города, где шла сессия, ребята просто выходили на сцену и играли. Они заранее, как- бы спиритически знали, когда им надо вступить. Тогда никто не уставал. Ударник не менялся и я играл просто в свое удовольствие. Я не замечал времени, час ли уже прошел или больше - все равно. Этот опыт помог мне выработать хорошую выносливость". Здесь уже не было нужды в маске, за исключением тех случаев, когда музыканты играли для белых танцоров - тогда эту маску заменяло своего рода бдительное безразличие.

С появлением Бэнни Гудмена и наступлением эры свинга в середине 30-х г. г. негритянские музыканты начали всячески экспериментировать со своей маской. Число случаев, когда она была не нужна, значительно увеличилось. Перед понимающей и восприимчивой негритянской публикой в знаменитом зале "Savoy Ballroom" в Гарлеме, где то и дело стали появляться белые биг бэнды, участвующие в музыкальных сражениях, эта маска отбрасывалась. Взаимное чувство персональной идентичности в биг бэнде значительно возросло в результате групповой работы музыкантов, которая стала необходимой в силу самих аранжировок для больших оркестров. Одновременно негритянские музыканты все больше и больше превращались в кумиров для молодых белых музыкантов, а ведущие белые биг бэнды начали все чаще

приглашать к себе на работу негров(правда, такие смешанные составы решительно отказывались от гастрольных ангажементов на Юге страны).

В начале 40-х г. г., когда на сцене джаза появился боп, стереотипная маска негра исчезла практически полностью. Но в результате этого часто возникала нескрываемая враждебность (своего рода антирасизм). Так, некоторые музыканты играли, повернувшись спиной к публике, уходили со сцены после своих индивидуальных соло или играли "сверх-прохладно" вплоть до коммерческой непригодности и разрушения самой музыки. Некоторые вняли здравому смыслу и просто зарабатывали себе на жизнь своей музыкой, а другие, идя на поводу у "хипстеров", оказались в беспомощном состоянии и с одинаковым жаром критиковали как Луиса Армстронга, так и Диззи Гиллеспи. Здоровая сторона этого своеобразного мятежа заключалась в твердом решении больше не играть роль стереотипного негра-развлекателя и в желании получать оценку только за свою игру. Сбросив маску, негр получил меньше возможности доказать свое алиби, но этот путь был гораздо лучше и честнее.

С самого начала существования джаза, вероятно, сильнейшим побудительным мотивом у джазовых музыкантов было желание добиться признания и уважения. Всякий человек всегда стремится стать лучше, чем он есть. В середине 40-х г. г. под всеми этими беретами, козлиными бородками и цветистыми одеждами (костюмы, напоминающие о французских левых уклонистах 90-х г. г. прошлого века) скрывалось сильное желание приобщиться к музыкальной и интеллектуальной культуре белого общества. Это желание постепенно удовлетворялось путем длительного и серьезного изучения этой культуры. Хотя, образно выражаясь, негр и до сих пор творчески создает новейшую джазовую продукцию, а белому приходится лишь упаковывать ее, культурный разрыв между ними постепенно сходит на нет и поэтому потребность в стереотипной маске отпадает.

Если басист Чарли Мингус говорил мне: "Наступает время, когда мы, негры, забудем о блюзе", то при этом он вовсе не имел в виду отказ от использования традиционной 12-тактовой блюзовой формы, а нечто совсем иное. В самом деле, негр имеет достаточно поводов протестовать в наше время, и в том смысле, что джаз отражает отношения негров к окружающим условиям, он действительно является музыкой протеста. (Существуют, конечно, и другие причины для такого протеста.) Но должно ведь так или иначе наступить время, когда потребность в протесте явно уменьшится. Значит ли это, что тогда исчезнет и сам джаз? Думаю, что нет. К 1956 г. мы уже достаточно наслышались "прохладных" джазовых звуков, которые кажутся нам менее "воинственными", зато более полно соответствующими подлинно музыкальным факторам и критериям. Опасность заключается в том, что мы можем ошибочно принять это за слабость и потерю свинга. Однако, "коэффициент агонии" джаза все время снижается, и маска становится ненужной. Ведь и современный джаз с таким же успехом может быть бодрой, веселой музыкой.

Наряду с болезненным и медленным уничтожением "белого" стереотипа, придуманного для негров, слияние различных компонент в джазе происходит как нельзя лучше. С каждым днем негритянский музыкант чувствует себя свободней и поэтому он полнее может вложить в джаз свое музыкальное дарование. Вероятно, самая большая ирония заключается в том, что представление среднего белого человека(часто подсознательное) о негре связано со свободой - умственной, моральной и физической. Без этого сложного двойственного представления джаз, может быть, никогда бы и не возник, но как только он освободится от него, его будущее окажется безграничным.

Глава 26. ЗАКЛЮЧЕНИЕ: БУДУЩЕЕ ДЖАЗА.

Изучение джаза и его будущего, полное парадоксов, может неожиданно приобрести огромную важность, ибо рост и распространение джаза иллюстрируют собой главное явление нашей цивилизации, а именно - процесс взаимного культурного обмена или аккультуризации (специалисты спорят над термином, но соглашаются, что сам этот процесс имеет громадное значение). В нашем случае он включает взаимное влияние европейской и западно-африканской музыки, что и привело к возникновению джаза. Если мы установим общее направление этого процесса путем изучения джаза (одного из немногих вероятных предметов изучения), то мы сможем лучше понять, каким образом различные культуры влияли друг на друга, как развивалось наше собственное общество и как был сформирован так называемый американский характер.

Поскольку мир, в котором джаз существует, стал теперь реальностью, как и сам джаз, то джаз будет постоянно продолжать абсорбировать, адаптировать и воссоздавать те многообразные характеристики, которые приходили и приходят из других видов музыки нашего мира. Тому было немало примеров в прошлом. Джаз воспринимает все, что ему попадает в руки, и на все накладывает свой характерный бит. Наоборот, различные попытки внести джазовые элементы в другие традиционные музыкальные формы постоянно терпели неудачу (хотя со временем их становилось все меньше). По своей специфике джаз и классическая музыка, например, развивались в столь различных традициях, что для большинства музыкантов они до сих пор представляют собой взаимно исключающие музыкальные формы.

Тем не менее, как заявляет валторнист Гюнтер Шуллер, музыкант из оркестра Метрополитен Оперы: "Более глубокое слияние джаза и классической музыки является только вопросом времени". Несмотря на эти, с самого начала смешивание и взаимопроникновение джаза и классической музыки никогда не приводили к созданию настоящих шедевров музыкального искусства - если судить об этом с точки зрения европейских стандартов. Так, известная "Рапсодия в стиле блюз" Джорджа Гершвина не была по существу ни джазовой, ни классической, хотя она многое заимствовала из обеих сфер. "Ebony Concerto" Игоря Стравинского, произведение, специально написанное для биг бэнда Вуди Германа, было фактически классической композицией, которая имела очень мало общего с джазом. Несколько позже Роберт Грэттинджер написал композицию "Стеклянный город" - она исполнялась оркестром Стэна Кентона, в ней были применены самые современные диссонансы, но все это отнюдь не являлось джазом. "Концерт для джаз-бэнда и симфонического оркестра" Рольфа Либерманна, исполненный бэндом Сотера-Финегена внутри симфонического оркестра, не допускал никакой импровизации музыкантов, но мог служить отправной точкой для будущих успехов - ячейка джазменов, импровизирующая в окружении симфонических музыкантов. Те, разумеется, в свою очередь должны достаточно хорошо знать джаз, чтобы не быть помехой импровизации. В таком случае они могут даже помочь созданию подходящего фона солистам.

Например, Роджер Войзин, трубач-солист бостонского симфонического оркестра, как-то говорил мне: "Мой отец ненавидел джаз и не умел его играть, я люблю джаз, но не могу играть его достаточно хорошо - надеюсь, что мои дети будут и любить и играть джаз так же хорошо, как и классическую музыку". В известном смысле подобное отношение типично для симфонических музыкантов нашего времени, показывающих возрастающий интерес к джазовой музыке.

Однако, социально-экономические факторы сильно усложняют общую картину. Продукция «Тин Пэн Эллей», состоящая из огромного количества популярных мелодий, является крупным бизнесом, в который вложены значительные суммы денег. Разумеется, вкладчики хотят иметь хорошие и, самое главное,

постоянные прибыли, поэтому они выискивают то, что может быть выгодно продано, низводят это до наиболее простых формул, а затем размножают на своем конвейере как оловянные кастрюли. Музыкальные агентства и ночные клубы, ангажирующие "бэнды" и "комбо", постоянно следуют тому же самому принципу. "Когда вы получаете работу", говорил басист Томми Поттер, который даже подумывал бросить свою профессию, "менеджеры никогда не попросят вас играть хорошо - они лишь приказывают вам следить за расписанием согласно контракту". И вся ирония заключается в том, что эти агенты, менеджеры и клубные дельцы в конечном счете полностью зависят от творческого вдохновения джазменов - людей, которых они нанимают.

Положение творческого артиста - художника, писателя, композитора, скульптора и кого бы то ни было - в меркантильном мире давно и хорошо известно. Положение же джазмена не столь хорошо известно, но оно значительно хуже. Он играет музыку, которую лидеры нашего общественного мнения в общем-то презируют, хотя его профессиональные неудобства ужасны - джазмен работает, когда все другие люди отдыхают. (Известный ударник джаза Куба Остин говорил: "Вы обычно видите, как музыканты на сцене держатся весело и непринужденно, они болтают друг с другом, что-то там кричат во время номеров, и кажутся вам вполне довольными своей жизнью и всем на свете. Но это лишь внешне. Вы никогда не узнаете, глядя на сцену, что кто-то из этих веселых ребят, может быть, страдает или болен и т. п. Конечно, иначе им держаться и нельзя, но, как всякий человек, музыкант может устать или заболеть, на нем могут висеть заботы о своей семье и куча других личных проблем, однако, находясь на сцене, он должен улыбаться и показывать людям всем своим видом, насколько он счастлив". - Прим. перев.).

Более того, сама природа джаза с ее подчеркнута большой ролью, которая отводится импровизации, делает неизбежным музыкальный плагиат. Да и как вы можете запретить какому-либо джазмену копировать ваши записи на пластинках во время его импровизации? Творческий человек, как личность, в джазе редко получает награду за свои творения, хотя

он и видит, как другие пользуются его материалом, который превращается в нечто разжиженное и коммерческое. В этом факте заключается основа трагедии "молодого человека с трубой".

Что представляет собой джазовая публика и откуда она берется? Один из видных издателей, Эрик Ларраби говорит: "К тому времени, как средний любитель джаза оседает на одном месте, обзаводится семьей, а затем возвращается к музыке, которую он когда-то любил слушать, джазовая сцена уже настолько изменяется, что он чувствует себя за бортом и осуждает все, что он слышит. Джаз развивается столь быстро, что для него очень трудно сохранять постоянно увеличивающийся прирост публики, которая понимала бы все, что происходит на джазовой сцене". Другие издатели в 1955 г. столкнулись с той же самой проблемой. За последние годы они почувствовали, что не нужно быть "экспертом", чтобы писать о джазе. Затем, поскольку они поняли, что джаз является одним из искусств, с которым у людей связаны глубокие и зачастую иррациональные эмоции, они выбрали себе таких писателей, которые могли бы писать статьи о диксиленде - единственной музыке, с которой эти издатели, находящиеся теперь уже в пожилом возрасте, сами сталкивались в молодые годы и знали под видом джаза. Тем временем фанатические культы внутри модерн-джаза раздули такие облака словесной пыли, что могли отпугнуть любого издателя от любой, более современной музыки.

Несмотря на все это, джаз продолжал процветать, и, судя по последним 50 годам его существования, вкусы публики продолжали улучшаться. Предложите среднему слушателю все виды популярной музыки и можно с уверенностью сказать, что рано или поздно он осознает превосходство жизненности и честности джаза. Даже джазовые критики (хотя эта квалификация весьма туманна) значительно расширили свои интересы и вкусы. Более хороший джаз сейчас становится и более хорошо известным. Лишь немногие из приверженцев рок-н-ролла середины 50-х г. г. натолкнулись, например, на запись темы "Every Day" в исполнении Каунта Бэйси (с вокалом Джо Вильямса) - каждое поколение находит свой собственный путь.

Но лишь немногие записи из области рок-н-ролла могут сравниться по степени своей известности с этим великолепным блюзом.

В будущем авангард джаза(а мы говорим здесь о пионерах джаза в самом широком смысле), вероятно, будет по-прежнему состоять из высоко одаренных индивидуальностей, играющих вместе в малых группах, где есть достаточно возможностей для свободной импровизации. С другой стороны, биг бэнды будут служить для консолидации и популяризации идей этих пионеров. Вследствие того, что там главный упор по необходимости делается именно на аранжировку, биг бэнды стремятся вобрать и объединить (довольно элементарным способом) как можно больше европейских характеристик, иногда даже за счет импровизации. (Сотер и Финеген, например, утверждают, что импровизация должна быть подчинена целям всей пьесы вообще.) Кроме того, "биг бэнды" обрекли на гибель солистов, которые не могли читать ноты и играли только на слух. Поскольку грамотных музыкантов стало больше, то это привело к прогрессу всего джаза в целом. Но "биг бэнды" стоят слишком дорого, поэтому к 1955 г. в клубах и студиях записи преобладали в основном малые составы - комбо из 4-6 музыкантов.

В будущем, как это было и в прошлом, мы можем ожидать увеличения гармонической, мелодической и ритмической сложности джаза. В гармоническом отношении джаз идет по тому же пути, что и классическая музыка, т. е. к атональности, но ему еще предстоит немало пройти. Композиция Ленни Тристано под названием "Интуиция", в которой небольшая группа друзей-музыкантов играет одновременно все, что, можно сказать, взбредет им в голову, является характерным сдвигом в этом направлении. Недовольные такой музыкой обычно говорят, что она не свингует (хотя это очень субъективный критерий), но ведь нет никаких причин на то, почему бы она не могла этого делать. Вероятно, для значительного успеха атональной музыки требуется наличие более искусных музыкантов, глубоко знающих как джаз, так и классику. Кроме того, подобные эксперименты, несомненно, потребуют определенной финансовой поддержки.

В процессе ассимиляции все большего количества элементов классической музыки (и, следовательно, приобретения социального статуса) джаз все чаще обращается к ранним классическим формам, особенно к свободному контрапункту - никто не может отрицать его классическое происхождение. Однако, главная проблема здесь заключается в том, что необходимо ассимилировать контрапункт, сохранить свинг и вдохновенно импровизировать в одно и то же время. К середине 50-х г. г. квартет Дэйва Брубeka и «Модерн Джаз квартет» достигли этого различными способами. Музыканты последнего, например, больше полагаются на предварительно написанные партитуры, а потому и создают более согласованное единое целое. Квартет же Брубeka почти все время импровизирует и, следовательно, создает музыку, основанную на вдохновении музыкантов в каждый данный момент.

Мелодия в джазе также становится все более сложной. Общая тенденция сейчас заключается в удлинении мелодической линии импровизируемой темы и в отказе от традиционных пауз, т. к. новая мелодия создается за счет перехода через границы каденций. Таким образом мелодически квадрат не сохраняется. Стандартные 12, 16 и 32-тактовые формы нашей популярной музыки теперь являются лишь отправными точками для импровизированных пассакалий и даже сонат. Данная тенденция приобрела конкретную форму особенно в импровизациях Чарли Паркера. Ее дальнейшее усложнение происходило благодаря применению более сложных гармоний. Поскольку модуляции становились все более сложными, импровизация следовала их примеру и наоборот. Вероятно, именно поэтому в 50-е г. г. лишь немногие джазмены могли играть "приятно" (в лучшем смысле этого слова), т. к. все их внимание было сконцентрировано на том, чтобы уследить за всеми модуляциями согласно новым гармониям. (Если вы не могли как-то улучшить это, то почему бы тогда не импровизировать на любой мелодии?).

Джазовые ритмы также стали более сложными. Несмотря на неприязнь и даже страх некоторых представителей диксиленда и кул-джаза в отношении афро-кубинских ритмов, эти ритмы стали жизненной

и необходимой частью джаза, начиная с 1945 г. (правда, это произошло отнюдь не механически). Здесь опять же Чарли Паркер блеснул своим невероятным чувством ритма, дробя на части даже секунды. Слушая его, многие современные джазмены теряли всякую надежду когда-либо справиться с подобной ритмической сложностью. Некоторые джазовые ударники специально посетили Гаити и Африку, и влияние этих стран заметно чувствуется в их игре. Теперь их главная цель во время ударного соло - сыграть мелодию на барабанах и рассказать вам свою историю. Нет предела ритмической сложности, которую может вобрать в себя джаз.

Теперь настало такое время, когда джаз заслуживает самого серьезного изучения, когда студенты наших колледжей должны проходить курсы по истории американской музыки, включая джаз, когда такой предмет, как "Мировые истоки американской популярной музыки", например, должен преподаваться во всех центрах воспитания молодежи от побережья до побережья и во всех университетах страны, а институт изучения джаза должен приступить к самому полному исследованию роли джаза в американской цивилизации. Джаз больше уже не может быть пасынком в ряду других искусств.

(Редактировал – А.Козлов)

Юрий Верменич

Коротко об авторе.

Маршалл Стернс, известный джазовый историк и профессор английского языка в Хантер-колледже Нью-Йорка, умер 18 декабря 1966 года после сердечного приступа в г. Ки-Уэст (шт. Флорида). Ему было 58 лет. Родился он в Кембридже (шт. Массачусетс) в 1908 году. В 13 лет он начал учиться игре на ударных инструментах и позже играл с малыми группами в своем родном городе. Однако, он вскоре отказался от карьеры музыканта и поступил учиться в колледж. Вначале он был студентом на факультете права в Гарварде, но потом понял, что его наибольший интерес связан с английской литературой и поэтому он перешел в Йэлский университет. Во время учебы в университете он начал писать статьи в джазовый периодический журнал "Down Beat", а также принимал активное участие и в других публикациях.

Преподавательская карьера привела вначале Стернса в университет на Гавайях, затем в Индиану, Корнелл и, наконец, в Хантер-колледж. Он также вел курс джазовой истории в новой школе социальных исследований при нью-йоркском университете. Он был членом известной школы джаза в Леноксе (шт. Массачусетс).

Поклонник Чосера, Стернс привлек к себе внимание в академических кругах еще в 1949 году своей работой о Роберте Генрисоне ("Исследование шотландской поэзии 15-го века"), который считается в принципе последователем Чосера. Эта работа была переиздана в 1966 г.

В джазовой области Стернс широко известен, благодаря своей книге "История джаза", опубликованной впервые в 1956 году издательством Оксфордского университета. Это научный и весьма компактный обзор по данному предмету, в котором рассматривается развитие музыки джаза от Африки и до наших дней с особым акцентом на социальные и экономические основы джаза. По сообщениям было продано свыше 125-ти тысяч экземпляров первого издания, а в последствие эта книга не раз переиздавалась (данный перевод был сделан с издания 1963 года).

Стернс был главным основателем института по изучению джаза в Нью-Йорке, где он являлся президентом и директором с самого начала (1952-1966). К настоящему времени коллекция института насчитывает свыше 12-ти тысяч пластинок, целые архивы книг и журналов, а также такие памятные предметы, как тенор Л. Янга и корнет Б. Байдербека.

Стернс являлся также ведущим джазовым консультантом и в этом качестве сопровождал "биг бэнд" Диззи Гиллеспи во время его турне на Ближнем Востоке в 1956 г.

Вместе со своей женой Джин Барнет он недавно закончил целую книгу о джазовых танцах. Кроме того, перед смертью Стернс работал над новой книгой о поэте Дилане Томасе.

В своих джазовых публикациях, лекциях и концертных выступлениях Стернс всегда горячо отстаивал более широкое признание джаза как формы искусства. "Вся беда в том", писал он еще в 1954 году, "что слишком мало людей воспринимают его достаточно серьезно, а ведь джаз - это одно из немногих, действительно оригинальных явлений в искусстве, и я глубоко убежден, что он - самая жизненная часть нашей культуры. И раньше или позже люди оценят его по заслугам".