

## Джеймс Линкольн Коллиер Становление джаза



«Становление джаза. Популярный исторический очерк»: Радуга; Москва; 1984

### Аннотация

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

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

## ДЖЕЙМС ЛИНКОЛЬН КОЛЛИЕР

### Становление джаза

Популярный исторический очерк

### ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР ДЖАЗА

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

«разливанно», как эстрада, но достаточно основательно.

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

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

Коллиер дал своей книге подзаголовок: «популярный исторический очерк». Действительно, работа носит не узкоспециальный, исследовательский характер, она адресована самой широкой читательской аудитории, в том числе и тем, кто мало знаком с историей джаза. Отсюда, по-видимому, желание автора вместить без разбора в книгу как можно больше имен и фактов, сказать «все обо всем». Это намерение вряд ли идет на пользу: подменить энциклопедию книга не может, и порой она становится многословной, ее перечислительные интонации начинают утомлять. Популярность — понятие неоднозначное: выигрывая в доступности, в масштабе читательского «адреса», книга не должна проигрывать в глубине и серьезности анализа, в обобщении Разнохарактерного материала. Историческое повествование на любом уровне не есть бесстрастная опись и хронология происшедших событий; главная его цель — обнаружение внутренних связей между этими событиями, их соотнесенность с жизнью в целом, их проекция на сегодняшний день. Все это справедливо и для истории джазового искусства как одного из нерасторжимых звеньев общего художественного процесса.

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

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

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

Джаз — не только особый, специфический род музыки, но и особая, неповторимая среда, и люди, создающие эту музыку. Книга Дж. Л. Коллиера представляет нам множество музыкантов, которые на протяжении минувших десятилетий «делали джаз». Мы видим

среди них неистовых новаторов, кого при жизни называли гениями, и тех, чья роль в искусстве была более скромной. Широчайшая панорама личностей джазового мира не может не впечатлять. В этом мире есть свое обаяние, притягательность, но чем глубже погружаешься в него, тем больше понимаешь, как далек он от безмятежности, сколько скрыто в нем горя и трагедий. Пожалуй, только два великих джазовых музыканта прожили отпущенную им жизнь сполна — это Армстронг и Эллингтон. Жизни многих других по самым разным причинам ломались в пору молодости или творческой зрелости, внезапно обрывались на самой высокой ноте. Словно какой-то рок неустанно пополнял печальный джазовый мемориал: Бикс Бейдербек, Фэтс Уоллер, Бесси Смит, Билли Холидей, Чарли Паркер, Джанго Рейнхардт, Лестер Янг, Джон Колтрейн...

И здесь мы подходим к вопросам, на которые книга Коллиера не дает ясного и четкого ответа. Автор подробно описывает джазовую среду, но крайне скупно исследует ее социальную природу, не объясняет причин ее обособленности. Один европейский критик верно подметил, что джаз, при всей к нему любви миллионов людей, не имеет в Америке «надлежащего общественного и художественного кредита», и это нередко ставит джазового музыканта на обочину жизни.

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

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

*Morgenstern D. Ornette Coleman: From the Hearts Журнал «Down Beat», 8 апреля 1965 г.*

*Endress G. Archie Shepp: ...aber mann kann nicht immer lachen. — Журнал «Jazz Podium», 1966, № 5.*

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

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

Я особенно это почувствовал в главе, посвященной искусству знаменитого «Modern

Jazz Quartet». На одном из джазовых фестивалей в Праге мне посчастливилось слышать этот удивительный ансамбль, познакомиться с его участниками. Впечатление от музыки и от самих музыкантов осталось ярчайшее. Я ждал новой встречи с ними на страницах книги Коллиера. К сожалению, она не открыла ничего примечательного: краткая биография ансамбля, излишне подробное описание структуры нескольких пьес, взятых с различных пластинок, — и отсутствие широкого взгляда на творческие тенденции, породившие эту музыку и этот ансамбль.

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

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

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

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

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

Александр Медведев

*Моему брату*

## Предисловие автора

В этой книге я рассматриваю джаз как явление искусства. Некоторые не согласятся со мной в том, что джаз — искусство, и, наверное, будут правы. Джаз, видимо, недостаточно

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

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

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

Поскольку эта книга предназначена для широкого круга читателей, я старался не перегружать ее ссылками и цитатами. Однако в тексте самой книги я по возможности указывал основные источники, и читатель легко определит, какие из них я особенно ценю. Что касается биографических данных, то в тех случаях, когда не было иных источников, я использовал «Новую энциклопедию джаза» Леонарда Фезера [24] \*, «Кто есть кто в джазе?» Джона Чилтона [13]. Хотелось бы отметить также фундаментальный труд Брайана Раста «Джазовые грампластинки 1897-1942» [75].

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

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

По ряду причин мне не удалось рассказать сколько-нибудь подробно обо всех интересных исполнителях джаза. Я сосредоточил свое внимание лишь на крупнейших

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

Джеймс Л. Коллиер

## ИСТОКИ

### АФРИКАНСКИЕ КОРНИ

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

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

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

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

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

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

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

Понимание джаза затрудняется тем, что большинство его лучших исследователей воспитано в европейской музыкальной традиции. Некоторые из них, конечно, знакомы в общих чертах с африканской музыкой, но тем не менее они, оперируя понятиями аккордов, ключевых знаков и размеров, с абсолютной неизбежностью будут слышать европейскую музыку в том, что создано по совсем иным законам, хотя в известной мере и сходно по звучанию с музыкой Баха или Джерома Керна. Джаз — это вещь в себе, и попытка анализировать его, используя методы европейской теории музыки, имеет не больше шансов на успех, чем старания понять поэзию, исходя из законов прозы. Например, европейская музыка культивирует определенный стандарт тембровой окраски звука, то есть считается, что у трубы или скрипки есть некий «звуковой идеал», который и должен воспроизводиться исполнителем с соблюдением принятых норм. В джазе тембр в высшей степени индивидуален. Он может изменяться — в зависимости от задач выразительности, от возможностей каждого музыканта — в любой момент внутри музыкальной фразы. В европейской музыке высота каждого звука фиксирована (небольшие отклонения допустимы только в ведущем мелодическом голосе) и может быть измерена с помощью приборов. В джазовой музыке звук в значительной степени изменчив по высоте, и в отдельных стилях джаза некоторые тоны мелодии постоянно и сознательно «смещаются» (с точки зрения европейских норм). Европейская музыка, по крайней мере в ее традиционных формах, основывается на темперации мажора и минора. Блюз — одну из важнейших разновидностей джаза — нельзя считать ни мажорным, ни минорным, в его основе лежит совершенно иная ладовая структура. В европейской музыке основная метрическая пульсация, или граунд-бит, заложена в самой мелодии: вы легко сможете «отбивать такт ногой». В джазе граунд-бит не связан с мелодией и выдерживается самостоятельной ритм-группой. Очевидно, что джаз устроен по своим законам, и его специфику невозможно понять с традиционной европейской

точки зрения.

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

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

Необходимо также понять, что специфическая звуковая линия в соло Оливера — лишь канва, графический эскиз, на основе которого он создает живописное полотно. Важное значение имеют тембровые модуляции, варьирование высоты звуков и, что особенно существенно, несовпадение мелодии с граунд-битом. В европейской музыке звуки определенной высоты — в данном случае «блюзовые» *ре* и *си-бемоль* — составляли бы главный аспект музыкального построения, а динамические изменения служили бы лишь окраской. Для Оливера же мелодические тоны — это всего лишь контуры будущей джазовой картины. Данное различие принципиально. Для джазового музыканта важно не то, *какие* тоны или аккорды он играет, а то, *как* он их играет. Прекрасный джаз может быть исполнен на основе одного или двух тонов, что в европейской музыке, конечно, невозможно.

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

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

\* *В своем роде (лат.).*

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

На Африканском континенте (по площади он в четыре раза больше США) имеется множество различных природных и культурных зон. При всем разнообразии африканских культур у большинства из них имеются общие черты, среди которых выделяется особая социальная организация, свойственная племенным обществам и почти незнакомая западной цивилизации. Большая часть нашей жизни, особенно в США, где так много говорят о свободе личности, сконцентрирована вокруг нашего «я». Многие из нас придают огромное значение своей «частной жизни». Африканец же гораздо менее расположен отделять личную жизнь от общественной. Многие события, которые мы привыкли рассматривать как «личные» или «семейные»: рождение, смерть, вступление в брак, — для африканца связаны с жизнью всего его рода. Рождение, достижение совершеннолетия, свадьба празднуются всей общиной. Джон С. Робертс пишет в книге «Черная музыка двух миров» [72]:

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

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

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

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

Поэтому нет ничего удивительного в том, что африканская музыка существует в самых

различных формах, каждая из которых соответствует определенной деятельности. Обрядовые песни сопровождают церемонии, связанные с рождением, достижением совершеннолетия, смертью и другими подобными событиями. Существуют так называемые «окациональные» песни, которые исполняются, чтобы вселить мужество в охотников и воинов, оплакать погибших или отпраздновать победу. Известны также песни, сопровождающие и совсем обыденные события; У некоторых племен, например, есть песня, которой отмечают выпадение У ребенка молочного зуба. Многочисленные трудовые песни приспособлены к конкретным работам — с ними африканцы тянут рыболовные сети, молотят зерно, обрабатывают землю, рубят деревья. Есть величальные песни, которые исполняются профессионалами за соответствующую мзду, есть песни-проклятия, которые поют, чтобы отомстить за неуважение. Общественная природа африканца проявляется и в многочисленности групп, на которые подразделяется его община: это группы, осуществляющие погребения умерших, занимающиеся охотой, рыбной ловлей и т. п. Каждая такая группа обычно имеет свои «профессиональные» песни и танцы: погребальные песни, музыку охотничьих ритуалов, песни и танцы в честь принятия в группу нового члена.

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

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

Хотя в Африке преобладает вокальная музыка, инструментальная музыка представлена также достаточно широко. Ведущая роль среди музыкальных инструментов в Африке, как известно любому школьнику, отводится барабану — от самых маленьких ручных до громадных, размером в 4-5 футов, на которых играют сидя верхом. Кроме барабанов, имеется множество трещоток, хлопушек, колокольчиков, погремушек — так называемых идиофонов, которые используются как ритмические инструменты. Мелодические инструменты представлены относительно слабо. К ним относятся несколько типов простых флейт с небольшим диапазоном, духовые инструменты, изготовленные из морских раковин, бивней слона и т. д., на которых можно извлечь только одну или две ноты; несколько струнных, ксилофоны и родственные им инструменты, звуковысотные возможности которых обычно ограничены полудюжиной тонов (хотя встречаются и большие ксилофоны с

диапазоном до двух — трех октав).

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

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

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

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

Один из основных типов перекрестного ритма в африканской музыке строится на противопоставлении двухдольного и трехдольного метров, на контрасте между схемами с двумя, четырьмя или восемью акцентами на единицу времени, с одной стороны, и тремя или шестью — с другой. Многие ритмические структуры строятся по принципу гемииолы, причем так, что мы воспринимаем их как чередование тактов двухдольного и трехдольного

размеров. В других случаях два метра сосуществуют одновременно, что создает напряжение и контраст. Такой тип перекрестного ритма не является единственно возможным; как я уже говорил, ритмические контрасты могут быть чрезвычайно сложными. Но перекрестный ритм, построенный на сопряжении двухдольности и трехдольности, встречается повсеместно в музыке африканских народов, живущих южнее Сахары.

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

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

Звукоряд есть система тонов, расположенных в порядке постепенного изменения их высоты. В европейской музыке имеются два основных звукоряда: мажорный и минорный; минорный звукоряд существует в трех разновидностях. Каждый звукоряд опирается на тонику, или *опорный тон*. *До* — тоника звукорядов *До мажора* или *до минора*; *ре* — тоника *Ре мажора* или *ре минора* и т. д. Из тонов звукоряда и строятся мелодии. Эти гаммы являются *диатоническими*, то есть они состоят из комбинаций полутонов (полутоном — интервал между двумя соседними клавишами на фортепиано) и тонов (тон — интервал, образуемый суммой двух полутонов).

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

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

Как бы там ни было, но африканская музыка, и особенно музыка Западной Африки, откуда большей частью вывозили рабов в Новый Свет, по-видимому, всячески избегает полутонов, без которых не может обойтись европейская музыка. При анализе десяти песен (главным образом западноафриканских), записанных А. М. Джонсом, я установил, что движение по полутонам здесь используется крайне редко. В девяти из десяти песен

полутоновых сопряжений звуков нет вообще; в десятой песне шесть раз встречается построение с переходом от *си* к *до*. Но и эти редкие полутоновые переходы только кажущиеся, так как, если верить Джонсу, полутоном в африканской музыке всегда расширен (например, до трех четвертей тона) за счет незначительного повышения верхнего звука или понижения нижнего.

Джонс обнаружил, что в Африке весьма распространен еще один звукоряд, который он назвал «эквигептатоническим». Подобно нашей диатонической гамме, это семиступенный звукоряд, но вместо привычных нам полутонов и тонов он разделен на интервалы, которые больше полутона, но меньше целого тона. (Естественно, для нашего слуха эти звуки душераздирающе фальшивы.) И здесь вновь наблюдается «избегание» полутонов, которое, как я готов предположить, является принципом не только африканской фольклорной музыки, но и многих других музыкальных культур мира.

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

Leader. Give flesh to the hyenas at daybreak.

Chorus. Oh, the broad spears.

Leader. The spear of the sultan is the broadest.

Chorus. Oh, the broad spears.

Leader. I behold thee now — I desire to see none other.

Chorus. Oh, the broad spears.

Leader. My horse is as tall as a high wall.

Chorus. Oh, the broad spears.

[Солист. Дайте мясо гиенам на рассвете.

Хор. О, мощные копья!

Солист. Копье вождя — самое мощное.

Хор. О, мощные копья!

Солист. Я смотрю на тебя сейчас и не хочу видеть другого.

Хор. О, мощные копья!

Солист. Моя лошадь ростом с высокую стену.

Хор. О, мощные копья!]

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

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

Различные средства динамизации тембра применяются и в инструментальной музыке. Африканское «ручное фортепиано», которое представляет собой несколько пластинок, закрепленных на резонаторе специальной формы, часто снабжают металлическими

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

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

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

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

И это далеко не единственная общая черта африканской и американской музыкальных культур. Пентатоника не так уж противоположна нашему диатоническому звукоряду, с давних пор она используется, в частности, в шотландском и ирландском музыкальном фольклоре. Ритмические контрасты, хотя и в простейших формах, находят применение в европейской музыке уже на протяжении многих веков; полиритмия нидерландской школы Окегема и Обрехта весьма сложна, что может подтвердить любой музыкант, пытавшийся исполнять их произведения. Но различия между африканской и европейской музыкой существуют, и они значительны. Остается вопрос, как эти различия ужились друг с другом в новом удивительном музыкальном явлении, которое мы называем джазом.

## НА АМЕРИКАНСКОЙ ЗЕМЛЕ

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

силы. Но большая часть негров прибывала в Америку, не имея при себе ровным счетом ничего.

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

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

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

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

Самым известным из них был «Пинкстер» («Троицын день»), получивший название по известному церковному празднику. Фестиваль «Пинкстер» продолжался несколько дней подряд, а иногда и целую неделю. Сотни негров собирались на открытой, специально оборудованной площадке. Те, кто мог себе это позволить, наряжались в маскарадные костюмы — это могла быть английская военная форма или смесь диковинных нарядов, собранных отовсюду. Из музыкальных инструментов были барабаны африканского типа, набор идиофонов, сделанных из костей, ракушек или дерева по африканским образцам, и,

возможно, какие-то европейские инструменты типа флейты или скрипки. Произносились речи; выбирался руководитель или король фестиваля; и день за днем продолжались танцы, нередко доводившие участников до экстаза. Эти фестивали, очевидно, были по природе своей африканскими, но приспособленными к новым условиям. Несмотря на запрещение барабанов, фестивали устраивались и на Юге, прежде всего в Новом Орлеане, где они, по крайней мере до 1851 года, проходили каждое воскресенье на знаменитой Конго-Сквер. В Новом Орлеане неграм разрешали устраивать празднества, и это позволяло сохранять старые африканские музыкальные традиции.

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

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

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

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

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

Solo. Farewell, fellow servants  
 Chorus. Oho, oho  
 Solo. I'm gwine way to leabe you

Chorus. Oho, oho  
 Solo. I'm gwine to leabe de ole country  
 Chorus. Oho, oho  
 Solo. I'm sold off to Georgy  
 Chorus. Oho, oho  
 [Соло. Прощайте, друзья по неволе.  
 Хор. Охо, охо!  
 Соло. Я скоро расстанусь с вами.  
 Хор. Охо, охо!  
 Соло. Я скоро покину родимый край!  
 Хор. Охо, охо!  
 Соло. Я продан в Джорджию.  
 Хор. Охо, охо! (*англ. искаж.* )].

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

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

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

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

целыми часами, а часто и всю ночь напролет слушали страстные проповеди и пели пламенные гимны. Кульминацией этих церемоний были эмоциональные «просветления» молящихся, которые с криком или стенаниями просили о спасении души и благословении церкви. Нередко члены конгрегации впадали в состояние транса.

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

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

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

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

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

[Я знаю, как восходит луна, я знаю, как восходят звезды.

Опустите это тело в могилу.

Я иду в лунном свете, я иду под звездами,

Чтобы опустить это тело в могилу.

Я пойду на кладбище, я пройду через кладбище,

Чтобы опустить это тело в могилу.

Я лягу в могилу и вытяну руки вдоль тела;

Опустите это тело в могилу... (англ. искаж. )]

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

«Неожиданно один [из рабов] издал такой звук, какого мне не доводилось слышать

ранее, — громкий, протяжный, мелодичный крик. Голос то поднимался, то опускался, то срывался на фальцет; он звенел в ясном ночном холодном воздухе как призыв горна. Как только первый закончил мелодию, ее подхватил второй, третий, а потом хором еще несколько человек».

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

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

I live four miles out of town,  
 I am going to glory;  
 My straw berries are sweet and sound,  
 I am going to glory;  
 I fotched them four miles on my head,  
 I am going to glory...  
 [Я живу в четырех милях от города,  
 Я иду к славе;  
 Моя клубника вкусна и спела,  
 Я иду к славе;  
 Я несла ее четыре мили на голове,  
 Я иду к славе...].

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

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

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

После Гражданской войны несколько белых музыкантов, главным образом северян, заинтересовались фольклором негров-южан. С этого времени, можно сказать, и начинается

изучение музыки американских негров. Стали появляться сборники негритянских песен; самыми значительными из них были «Песни рабов Соединенных Штатов» Уильяма Фрэнсиса Аллена, Чарлза Пикарда Уора и Люси МакКим Гаррисон (1867) [3] и «Песни рабов с островов Джорджии» [67], собранные за несколько десятилетий, начиная с 1909 г., Лидией Пэрриш. Эти и другие исследователи не раз указывали, что им было чрезвычайно трудно записать негритянскую музыку с помощью европейской нотации. Люси МакКим Гаррисон пишет:

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

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

Трудности были связаны главным образом с тем, что в пении черных американцев сохранялось много африканских традиций. Высота звука оказалась менее устойчивой, чем в европейском пении, при переходе от одного тона к другому часто использовалось глиссандирование. Мелодическая линия приобретала особый колорит за счет неожиданно возникающих фальцетных звуков, хрипловатых горловых тембров и похожих на мелизмы вибрирующих тонов в опорных точках мелодии. Эти наблюдения, в большинстве своем любительские, подтверждаются в работе «Фонофотография фольклорной музыки», опубликованной Милтоном Метфесселом в 1928 году [57], в которой негритянское пение сравнивается с европейским. Метфессел и его коллеги работали с приборами, которые «фотографировали» звук и обеспечивали возможность весьма точного исследования отдельных тонов. Метфессел пишет, что «негр во многих случаях сознательно берет звук не сразу, а начинает плавно подходить к нему снизу... Негр проявляет интерес к определенным мелодическим украшениям и ритмическим приемам...». Автор отмечает также, что вибрато у негров характеризуется большой частотой, широтой и учащенностью и что в конце фраз, где певец берет дыхание, интонация резко понижается, иногда на целый тон.

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

В музыкальном фольклоре американских негров можно выделить три основные особенности. Первая касается ритмики и заключается в попытке приспособить африканские перекрестные ритмы к европейской системе. В одном современном исследовании говорится: «Одна из отличительных черт песен, исполняемых неграми-гребцами, состоит в том, что их поют с небольшим ритмическим запаздыванием...». Есть и много других свидетельств о том, что мелодии поются «не в ритме». Поскольку мы не располагаем точными нотациями, мы не можем судить наверняка, как эти певцы обращались с ритмом. Правда, существуют записи народной музыки американских негров, сделанные в XX веке (большей частью в 30-40-х годах) Джоном и Аленом Ломаксами, и по этим записям, по исследованиям Гаррисон, Пэрриш и других, а также на основании того, что мы знаем сегодня о джазе, можно сделать достаточно четкие выводы о ритмической организации негритянской музыки того времени. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что исполнители песен нарушали основную

метрическую схему, достигая, по крайней мере в некоторых мелодиях, значительной ритмической свободы. Фраза могла начинаться не на одной из основных долей или строго между двумя долями, как это принято в практике европейского синкопирования, а в любом месте, независимо от тактовой сетки; остальные звуки музыкальной фразы могли исполняться одинаково, независимо от граунд-бита и метра.

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



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

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



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



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



Ее может воспроизвести только опытный музыкант.

Нотации музыки американских негров пестрят такими вариантами модели «3 на 2». Очевидно, что они заимствованы из африканской музыки, для которой очень типичны. Но какими бы ни были варианты модели «3 на 2», из нотных записей и тех фонограмм, которыми мы располагаем, ясно, что данные мелодии, по крайней мере частично, были «аритмичными» — другими словами, свободными от тактовой схемы, подчеркиваемой хлопками в ладоши, притопыванием, взмахами весел, ударами топоров или молотов работающих. И здесь мы вновь сталкиваемся с синтезом. В своем пении американские негры не воссоздавали систему перекрестных ритмов, существующих в музыке африканских барабанов, а, используя только сам принцип перекрестной ритмики, нашли новый способ его воплощения путем смещения мелодии относительно метрической пульсации, которая лишь формально служит ей поддержкой. Этот принцип стал основополагающим в джазе. Далее мы увидим, как один стиль джаза сменялся другим, но исполнители всегда находили способ смещать мелодические линии относительно метрической основы. «Аритмичные» мелодии были характерны для джаза с самого начала. Позднее музыканты бопа ввели в практику

метрические сдвиги, при которых в мелодии акцентировались вторая и четвертая доли такта, в то время как ритм-группа играла с акцентами на первую и третью доли. Впоследствии они вообще разрушили метрическую основу, используя фразы протяженностью в три и пять тактов или менее такта вопреки обычной четырехдольной схеме. Еще позднее Джон Колтрейн и его последователи стали противопоставлять модальные мелодические структуры метрически акцентированным аккордам или выдержанным басовым звукам, постоянно выходя за рамки привычных гармонических оборотов. Как бы это ни выражалось — гармонически, ритмически или метрически, но фразировка мелодии, независимая от устойчивой основы сопровождения, была главным принципом джаза во все периоды его развития. А истоки этого явления следует искать в музыке американских негров, разработавших свои способы воссоздания того ощущения, которое достигалось с помощью перекрестных ритмов в африканской музыке.

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

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

Окончательную ясность в этот вопрос внес на рубеже XIX-XX веков замечательный музыковед Генри Эдвард Кребил. Он писал: «Мисс Милдред Дж. Хилл из Луисвилла, которой я обязан несколькими весьма интересными песнями в моей коллекции — она их сама слышала от старой негритянки-рабыни из графства Бойль в штате Кентукки, — скрупулезно отметила все отклонения от правильной интонации, и, изучая эти песни, я пришел к выводу, что негры склонны к интонационным отклонениям не только на VII, но и на III ступени» [50]. Подтверждение этого наблюдения мы снова находим у Метфессела, работавшего с фонофотографическим прибором. В одной из рассмотренных песен, «I Got a Mule», он обнаружил, что III ступень не относится ни к минорному, ни к мажорному звукорядам и что соответствующие звуки группируются в интервале между III ступенью минора и III ступенью мажора. Результирующий тон он назвал «нейтральной III ступенью», указав, что в музыке, которую он исследовал, встречается множество подобных тонов [57].

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

Третья важная особенность музыкального фольклора американских негров — специфическая практика колорирования мелодии за счет применения горловых тонов, шумовых призвуков, фальцета, широкого вибрато и мелизмов. Эти приемы были заимствованы непосредственно из африканской музыкальной традиции и почти не претерпели изменений, но, как легко заметит каждый любитель джаза, со временем они

проникли и в инструментальную музыку. Наконец, африканская музыка не знала настоящей гармонии. Певец, конечно, мог вступить на тот или иной интервал выше или ниже большинства поющих, но это не было гармонизацией мелодии в европейском смысле.

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

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

Как я уже говорил, предложенный мной обзор музыки американских негров раннего периода носит достаточно умозрительный характер, но можно с уверенностью утверждать, что негры создали новую музыкальную традицию. Это была не просто европейская музыка с некоторыми африканскими вкраплениями и не ее искаженный вариант, который, по мнению многих исследователей, возник якобы из-за неспособности негров правильно воспроизводить европейскую музыку. Негритянская музыка, конечно, была вначале не столь богатой, как музыкальные культуры, из которых она развилась, что вполне понятно, поскольку в Америке доступ негров к музыкальным инструментам был ограничен, да и времени на музицирование у них оставалось немного. Но музыка эта была выразительной и хорошо служила негритянскому населению. Именно благодаря ей рождались спиричуэлы, негритянские трудовые, игровые и каторжные песни.

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

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

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

Сейчас мы рассматриваем ту часть музыкального наследия негров, в которой африканская традиция сталкивалась с весьма сильной местной культурой. В негритянских

трудовых песнях смогли сохраниться многие африканские элементы, поскольку аналогичных песен у белых не было. Но танцевальной музыки у белого населения было предостаточно, и негры учились ее исполнять. Закономерно, что здесь традиции белых постепенно одержали верх, причем даже в той танцевальной музыке, которую негры играли сами для себя. Здесь мы снова можем обратиться к наблюдениям Хангерфорда. На одной из плантаций, которые он посетил, жил негр по имени Дядюшка Порринджер — домашний слуга и скрипач, игравший на танцах как для белых, так и для негров; и в описании Хангерфорда нет и намека на то, что стиль его игры был разным в каждой из этих ситуаций. Хангерфорд описывает котильон, который танцевали белые под аккомпанемент дядюшки Порринджера и еще одного раба, которого одолжили у соседей:

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

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

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

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

Но особенно высоко ценились негры в военных оркестрах. Художник Роберт Эндрю Паркер, знаток военных реалий, отмечал, что, по крайней мере с начала XIX века, во многих европейских армиях, особенно в Германии, Австро-Венгрии и Франции, музыканты военных оркестров были неграми. И не в силу своей музыкальной одаренности, а из-за цвета кожи. Согласно традиции, если обычные военнослужащие носили красные мундиры с белой отделкой, то музыкантов одевали в белые униформы, отделка которых была красной. Точно так же если кавалеристы носили черные кивера, восседали на вороных лошадях, то кивера и лошади музыкантов были белыми. И вероятно, по аналогии кому-то пришла в голову мысль,

что если у солдат белые лица, то музыкантам подобает иметь черные. Эту традицию восприняли и в Америке, и она существовала еще во время первой мировой войны, когда превосходные негритянские оркестры имелись как во французской, так и в американской армиях. Когда эти квалифицированные музыканты увольнялись из армии, они часто сами создавали оркестры, игравшие на парадах, в концертах или же для собственного удовольствия. Таким образом, начиная с XVIII века традиционные негритянские духовые оркестры были всегда популярны в Новом Свете.

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

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

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

Закономерно, что идея показа в менестрельном театре реальной негритянской жизни способствовала возникновению чернокожих менестрелей. Действительно, кто мог быть более негром, чем сам негр? Первая негритянская менестрельная труппа была образована в 1855 г., и постепенно спектакли с участием негров стали доминировать в этом жанре. Содержание представлений почти не менялось, и иногда негров даже дополнительно гримировали, чтобы они больше походили на традиционного менестрельного персонажа. Эта волна негритянской менестрельной эстрады вызвала к жизни особую профессию — черного энттертейнера (эстрадного актера-музыканта). Чтобы получить работу в минстрел-шоу, негры становились певцами, танцорами и комиками. Некоторые из них добились большой известности. Негритянский актер Джеймс Блэнд написал несколько популярнейших в США песен, среди них «Carry Me Back to Old Virginny» и «Oh, Dem Golden Slippers». На менестрельной эстраде начинали свой творческий путь У. К. Хэнди, Берт Уильямс, Эрнест Хоган и две величайшие исполнительницы классического блюза — Гертруда Ма Рэйни и

Бесси Смит. Жизнь негритянских менестрелей, конечно, была нелегкой. Платили им, как правило, меньше, чем их белым коллегам; нередко случалось, что белые антрепренеры их просто обманывали; во время гастролей им было трудно устроиться на ночлег; подчас они подвергались нападениям белых расистов. Но тем не менее для большинства негров попасть на коммерческую эстраду было большой удачей.

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

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

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

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

Итак, мы видим, что к 1890 г. американские негры в самых широких масштабах занимались разнообразной музыкальной деятельностью. Харри Бёрли, Уилл Марион Кук и другие писали музыку в европейских классических традициях. Берт Уильямс, У. К. Хэнди и

многие другие музыканты играли в менестрельных шоу и варьете. Миллионы неизвестных негров пели в церквах. И в какой-то момент из всего этого возникла новая музыкальная форма, которая вот уже почти целое столетие продолжает оказывать глубочайшее влияние на музыку всего мира. Это был блюз.

## БЛЮЗ

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

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

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

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

Leader. I wonder what's the matter.

Workers. Oh-o, Lawd.

Leader. I wonder what's the matter with my long time here.

[Солист. Хотел бы знать почему.

Работающие. О-о, Господи.

Солист. Да, хотел бы знать, почему я здесь так долго.]

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

Well, God told Norah [Noah].

You is a-going in the timber.

You argue some Bible.

Well, Norah got worried.

What you want with the timber?

Won't you build me a ark, sir?

[И повелел Бог Ною.

Иди в лес.

Ты подтвердишь сказанное в Библии.

И Ной забеспокоился.

Что мне делать в лесу?

Ты построишь мне ковчег.]

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

Walk to the car, steady yourself.

Head high!

Throw it away!

That's just right.

Go back and get another one.

[Подойди к вагону, держись ровнее.

Выше голову!

Бросай подальше!

Вот так, хорошо!

Возвращайся и бери следующий.]

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

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

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

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

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

If you see me comin', heist your window high;  
 If you see me comin', heist your window high.  
 If you see me goin', hang your head and cry.  
 [Как увидишь, что я иду, открой окно пошире;  
 Как увидишь, что я иду, открой окно пошире.  
 Как увидишь, что я уйду, склони голову и плачь].

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

Подчас довольно трудно установить, каким был размер такта (в прямом смысле) при исполнении этих ранних блюзов. Представляется, что естественным для них был не идеальный четырехчетвертной размер, а такой такт, первая половина которого шла в более быстром темпе, а остальная его часть — медленнее. Этот принцип восходит к трудовой песне или, возможно, к перекрестной ритмике. Очень интересный пример представляет собой запись популярного блюза «Joe Turner No. Two» в исполнении „Биг Билла" Брунзи, который, по его мнению, пели еще в 1890 году. Куплет песни, в которой много речитатива, расширен до шестнадцати тактов, поскольку Брунзи дополняет его развернутыми инструментальными вставками. Но важнее то, что гитарная фигура, выполняющая роль «ответа», начинается на две доли раньше времени, и это приводит к неожиданным смещениям всей метрической структуры музыки. Излишне напоминать, что такое отношение к метроритму полностью противоречит европейской практике, тогда как в африканской музыке оно является основополагающим. Во всяком случае, ясно, что ранние блюзы не имели устойчивого метра и определенной тактовой структуры — это указывает на их происхождение от гораздо более свободных форм афроамериканской музыки, подобных трудовой песне.

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

Не каждый тон в гамме может быть блюзовым. В джазовой практике считается вполне допустимым брать звук чуть ниже и затем плавно «входить» в него; возможно также — хотя этот прием встречается реже — понижение высоты звука в его конечной фазе. Однако

настоящий блюзовый тон — это не просто понижение или повышение ступени диатонического звукоряда, а самостоятельный звук, занимающий определенное место в звукоряде. А именно: блюзовые тоны заменяют III и VII ступени обычной диатонической гаммы (*ми* и *си* в *До мажоре*). Я хочу, чтобы меня поняли правильно: исполнители ранних блюзов не понижали звуки произвольно. Они руководствовались устоявшимися нормами, требующими использования „блюзовой“ VII и „блюзовой“ III ступеней вместо III и VII ступеней обычной диатоники. Это не значит, что обычные минорные и мажорные III и VII ступени не применялись. Они использовались, но очень экономно. В основном диатонические III и VII ступени замещались „блюзовыми“.

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

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

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

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

С точки зрения западной музыки в блюзе роль гармонии ничтожна. Со времен Баха европейская музыка основывается на двух ладах — мажорном и минорном. Основное и принципиальное различие между ними связано с III ступенью, которая может быть высокой (мажорной) или низкой (минорной). В блюзе находит применение не мажорная и не

минорная, а своя особая, „блюзовая" III ступень. У блюзового певца диатонический звукоряд может быть использован в полном объеме, подчас он даже заменяет „блюзовые" III и VII ступени диатоническими III и VII ступенями. Но подлинный блюз может обходиться только тоникой, „блюзовой" III, „блюзовой" V, натуральной V и „блюзовой" VII, и я полагаю, что эти тоны и составляют основу блюзового звукоряда.

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

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

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

Джефферсон и Ледбелли были самыми популярными из многих исполнителей кантри-блюзов. Несколько десятков таких певцов мы можем сегодня услышать на пластинках, записанных в 20-е и 30-е годы. Созданные ими образцы блюза стали подтверждением того, что блюз — это один из самых долговечных и привлекательных музыкальных жанров XX века. Подобно сонету, блюз отличается лаконичностью и законченностью, он способен возбудить в каждом из нас непосредственные эмоциональные переживания. Его сложившаяся гармоническая основа — традиционная последовательность тоники, субдоминанты и доминанты — была и остается главенствующей и в европейской гармонии: на ней построено бесчисленное множество музыкальных произведений. Три раздела блюзовой формы можно соотнести с тремя частями классической драмы, т. е. началом, серединой и концом, согласно формуле Аристотеля. Сочетание принципов европейской и африканской мелодики придает блюзу особую окраску, которая ранним исследователям часто давала повод говорить, что они слышат в блюзе «крик истерзанной негритянской души». Нет ничего удивительного в том, что джазовые музыканты вновь и вновь возвращаются к этому маленькому чуду. Вот уже почти сто лет они очарованы блюзом, этим неиссякаемым источником вдохновения.

## СКОТТ ДЖОПЛИН И РЕГТАЙМОВАЯ ЛИХОРАДКА

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

Найти первооснову регтайма ничуть не легче, чем проследить становление блюза. К счастью, мы располагаем хорошей публикацией «Все они играли регтайм», которая написана

известным специалистом по джазу Руди Блешем и Харриет Джейнис [8]. Авторы вели исследования главным образом в 40-е годы нашего века, когда некоторые из исполнителей раннего регтайма были еще живы, и, следовательно, могли получить информацию о периоде расцвета этого жанра из первых рук. Однако предыстория регтайма остается для нас неясной.

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



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

Белые музыканты и негры, воспитанные в европейской музыкальной традиции, пользуясь привычными понятиями, принимали регинг за синкопирование. Термин синкопирование применяется к отдельным звукам или ритмическим фигурам, которые начинаются между долями или же построены так, что их главные тоны приходятся на промежутки между долями. В короткой формуле, о которой шла речь, хотя последняя нота фигуры и начинается на второй половине доли, синкопирование воспринимается нами на средней ноте, между ритмическими акцентами. Синкопирование часто встречается в произведениях классической музыки: синкопами, например, изобилует «Искусство фуги» И. С. Баха. Читатель может ощутить синкопирование при ходьбе, делая между каждым шагом хлопок в ладоши.

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

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

Эти исполнители много путешествовали. Как правило, это были любители и полупрофессионалы — умеющие петь и играть на банджо. Они развлекали по вечерам своих товарищей по работе на судоверфях или на строительстве железных дорог. Но были и профессионалы, которые, подобно У. К. Хэнди, колесили по стране вместе с менестрельными или водевильными труппами. Некоторые из них устраивались работать на речных пароходах, старых колесных посудинах, поскольку на них для привлечения

пассажиры часто имелись оркестры. Элитой среди них считались пианисты, прозванные «профессорами», которые кочевали по увеселительным заведениям, игорным домам, салунам, клубам в гетто больших городов, развлекая весьма пеструю в расовом отношении публику.

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

«На фортепиано лежало много нот, — вспоминает Джелли, — и меня спросили, играю ли я по нотам; я ответил, что немного. Мне тотчас дали несколько трудных пьес, но для меня они все были простыми, потому что я уже знал их. Когда я сыграл все, что мне дали, принесли пьесы Скотта Джоплина; я знал их наизусть и с легкостью исполнил. А потом мне предложили пьесу „Poet and Peasant“. В Сент-Луисе в то время считалось, что если пианист может правильно сыграть „Poet and Peasant“, то он — настоящий мастер. Я знал эту вещь не первый год, и, когда передо мной оказались ноты, я стал внимательно изучать их, как будто видел впервые, хотя в свое время мне пришлось потратить месяца два на разучивание. Я стал играть и, когда дошел до конца страницы, никак не мог перевернуть ее, потому что в данном месте нужно было играть очень быстро. В это время мистер Мэтьюз выхватил стоящие передо мной ноты и сказал: „Черт возьми, с этим парнем лучше не тягаться, он любому даст сто очков вперед“».

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

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

Такой подход к музыкальному обучению оказал огромное влияние на развитие джаза. Многие стороны джаза трудноуловимы и едва ли могут быть описаны на бумаге или объяснены в привычных терминах. Система традиционного музыкального образования не в состоянии охватить существенные особенности джаза; единственный выход для обучающегося джазмена — это слушать джаз, а затем стараться его воспроизвести. Если бы первые исполнители джаза имели европейское музыкальное образование, то развитие джазовой музыки пошло бы совсем по иному пути. Кроме того, неформальное обучение воспитывало в джазмене потребность самовыражения. Начинающий музыкант не привыкал к бесконечным повторениям одного и того же материала — по большей части скучных упражнений, — который предлагался педагогом, а отбирал те пассажи, те фрагменты

мелодий, те пьесы, которые ему хотелось исполнять, и таким образом вырабатывал необходимую технику. Он мог сосредоточиться на темпе, на особенностях звучания, на определенных типах гармоний; но, что бы он ни делал, это всегда отражало его собственные пристрастия в музыке.

Однако существенным недостатком было то, что в техническом отношении такая система заводила музыканта в тупик, из которого не было выхода. До 40-х годов нашего века только единицы джазменов могли исполнить сколько-нибудь сложное произведение европейской музыки — их техника была совершенно непригодна для этого. И тем не менее лучшего способа обучения джазу не было. Чаще всего молодой негритянский музыкант находил себе наставника, иногда нескольких, среди тех, чью игру он любил и пытался копировать, а они со своей стороны делились с ним «секретами ремесла».

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

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

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

Судя по всему, сильное влияние на Джоуплина оказала его мать. Именно она следила за его музыкальным образованием. Возможно, опера «Treemonisha», с ее центральной фигурой

Жанны д'Арк, была связана для него с образом матери. Она умерла в 1882 году, когда Джоплину было четырнадцать лет, и вскоре после этого он покинул отчий дом и стал одним из тех музыкантов, которые ради заработка кочуют по всей Америке.

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

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

Тогда же он начинает сочинять музыку. Его первые произведения — типичные для того времени сентиментальные песенки — мало отличались от тысяч им подобных. К 1897 году страну охватило повальное увлечение регтаймом. Это было сущее безумие, одно из многих, которые Америка пережила в связи с популяризацией разных форм негритянской музыки. Подобно джазовой лихорадке 20-х годов, свинговому буму 30-х и бешеной моде на соул 60-х, увлечение регтаймом было связано с танцем; танцем этим был кэйкуок. Белые музыканты быстро освоили регтайм, и в период между 1900-1915 годами он доминировал в популярной музыке США. Регулярно устраивались конкурсы регтайма, получили распространение школы регтайма, издавались популярные книги и учебные пособия. Мода перекинулась в Европу, где композиторы стали использовать темы из регтаймов в своих сочинениях. Наиболее известное из них «Galliwog's Cakewalk» К. Дебюсси.

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

«Maple Leaf Rag» имел быстрый и грандиозный успех: в течение шести месяцев было продано несколько сотен тысяч экземпляров нот; это позволило Старку перевести свое дело в Сент-Луис. В последующие десять лет он оставался издателем, другом и доверенным лицом Джоплина.

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

Джоплин не терпел упрощенчества в популярных регтаймах и осуждал пианистов, которые ради дешевого эффекта ускоряли темп. Он настаивал, чтобы его регтаймы исполнялись так, как написаны.

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

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

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

Большинство тем регтаймов состоит из двух — или четырехтактовых фигур, которые, повторяясь или варьируясь, образуют шестнадцатитактовые — или тридцатидвухтактовые построения. Рег состоит из трех, четырех или даже пяти таких построений, обычно

повторяемых или варьируемых через определенные интервалы по типу рондо, с которым такой музыкант, как Джоппин, безусловно, был знаком.

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

Истоки регтайма находят во многих музыкальных формах, и прежде всего танцевальных кадрилиях, лансье, польках, но самое большое влияние на регтайм оказал марш. Марширующий оркестр имеет долгую историю в США и, как мы уже видели, в течение многих десятилетий играл большую роль в негритянской музыке. Марш был самой популярной музыкальной формой, известной любому негритянскому музыканту, и поэтому неудивительно, что именно марш сыграл решающую роль в становлении регтайма. Немало регтаймов в нотных изданиях назывались маршами, например «Champagne Rag» Лэмба и «The Fascinator» Скотта.

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

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

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

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

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

Оперу «Treemonisha» можно отнести к разряду именно таких произведений. Язык ее либретто наивен и прямолинеен. Музыка оценивалась критиками по-разному — от «вполне профессиональной» до «небезынтересной». Некоторые критики, и среди них Гюнтер Шуллер, дирижировавший оперой на Бродвее, отмечали, что во времена Малера, Шёнберга и Стравинского Джоппин говорит музыкальным языком 30-х годов прошлого века. Но несмотря на недостатки, «Treemonisha» заслуживает определенного внимания. В опере

Джоплина есть несколько эпизодов, построенных на принципах народной африканской музыки, прежде всего хоровод «We're Goin' Around» и заключительная часть «A Real Slow Drag». Эти музыкальные фрагменты — одни из самых заразительных и веселых, когда-либо написанных американцем, и я уверен, что они займут достойное место в нашем культурном наследии.

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

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

## **НОВЫЙ ОРЛЕАН. ЗАРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ДЖАЗА. ПЕРВЫЕ ЗВУКИ ДЖАЗА**

### **НОВЫЙ ОРЛЕАН. ЗАРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ДЖАЗА. ПЕРВЫЕ ЗВУКИ ДЖАЗА**

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

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

То, что Новый Орлеан — колыбель джаза, подтверждают и грамзаписи. Все без исключения джазовые пластинки, записанные и неграми и белыми до 1924, а может быть, даже и до 1925 года, сделаны музыкантами из Нового Орлеана или откровенными имитаторами стиля их игры. Показательны в этом смысле ранние записи Бенни Моутена,

возглавлявшего ведущий негритянский ансамбль на Юго-Западе США в 20-х и 30-х годах. В этих записях, сделанных в 1923 году, например в «Elephant Wobble», хорошо слышен оркестр, играющий по преимуществу регтайм с едва заметными блюзовыми интонациями в партии корнета. Кларнетист Вуди Уолдер подражал белому новоорлеанскому исполнителю Ларри Шилдсу, чья игра в оркестре «Original Dixieland Jazz Band» производила на всех большое впечатление. К 1925 году, начиная с пьесы «18th Street Strut», группа Моутена подхватывает новоорлеанский стиль, разработанный оркестром «Creole Jazz Band», возглавляемым Оливером. Теперь уже Уолдер играет в манере кларнетиста Джонни Доддса из оркестра Оливера, а корнетист Ламмар Райт осваивает быстрые вибрато в концовках фраз, весьма характерные для новоорлеанского исполнения.

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

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

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

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

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

Итак, Новый Орлеан был весьма своеобразным американским городом. Веселый,

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

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

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

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

Согласно закону, в штате Луизиана человек с любой примесью африканской крови считался негром. Темнокожие креолы, которые прежде считали себя скорее белыми, чем неграми, неожиданно были преданы анафеме. Их вытеснили со сколько-нибудь влиятельных постов, лишили средств к существованию, а позднее и постоянной работы. В этих условиях им удалось сохранить лишь осколки старой креольской культуры. Желали они того или нет, их отношения с неграми становились все теснее, и наконец к 90-м годам XIX века общественное положение креолов уже почти ничем не отличалось от положения негров. И все-таки креолы пытались выстоять: они жили не в негритянских кварталах, а во французских, в центре города; продолжали говорить на своем диалекте французского языка, сохраняли тесные семейные узы и воспитывали своих детей на манер французских буржуа — в духе скромности, добропорядочности и строгой морали.

Музыка была важной составной частью культуры креолов, которой они очень дорожили. Умение петь, играть на фортепиано или на каком-либо другом инструменте считалось среди креолов признаком хорошего воспитания, поэтому молодежь было принято учить музыке. Как и в семьях белых американцев, из них не думали делать музыкантов-профессионалов. Профессия музыканта в Америке прошлого века не была престижной. Темнокожий креол хотел, чтобы его ребенок был музыкально образован. Это предполагало лишь посещение оперы, игру на фортепиано в кругу друзей или же в любительском ансамбле. Понятно, что при таком отношении к музыке креолов ничто не могло заинтересовать в негритянском музыкальном фольклоре. Креолы были преимущественно городскими жителями. У них не существовало традиции трудовых песен; будучи католиками, они не посещали негритянских церквей, где звучали спиричуэлы и хороводные

шауты, в которых четко прослеживалось африканское влияние. Темнокожие креолы были, если так можно выразиться, «правильными» музыкантами. Они играли по нотам, не знали импровизации, их репертуар был ограничен набором популярных арий, песен и маршей — репертуар, обычный для большинства белых музыкантов того времени. Этот факт имеет большое значение: музыкант-креол был воспитан исключительно в европейских традициях и обычно презрительно относился к неграм, которые не знали нотной грамоты и играли «низкопробные» блюзы. Элис Зено, мать одного из первых новоорлеанских джазовых кларнетистов Джорджа Льюиса, вспоминает, что в 1878 году темнокожие креолы танцевали вальс, мазурку, польку, кадрили.

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

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

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

Одно из важнейших событий в истории джаза — предпринятые в конце прошлого века первые попытки исполнения блюзов не только как вокальной, но и как инструментальной музыки. Здесь мы снова вынуждены строить догадки. При изучении джаза самое мучительное — сознавать, что мы не знаем и, по-видимому, никогда не узнаем, как звучал ранний джаз. Грамзаписей нет, свидетельства современников противоречивы и путанны,

отчасти потому, что большинство из них не умели описать особенности своей музыкальной практики. По записям, сделанным до 1923 года, трудно судить, слушаем ли мы джазовую музыку господствующего направления или же это случайный, нетипичный пример. Многие из новоорлеанских пионеров джаза вообще не записывались на пластинки. Тем не менее сохранилось много свидетельств современников о том, что на рубеже веков небольшие негритянские оркестры стали исполнять блюзы на духовых инструментах, аккомпанируя чувственным медленным танцам. Инструментальные блюзы — разумеется, это только наше предположение — родились, когда исполнители на духовых инструментах, прежде всего медных, стали имитировать звучание человеческого голоса. С помощью специфического интонирования, употребляя множество сурдин, музыканты извлекали из своих инструментов «смазанные», глиссандирующие звуки и тоны, характерные для блюзового пения. Но одно несомненно — к 1900 году духовые оркестры, исполнявшие блюзы, стали обычным явлением в увеселительных заведениях и танцевальных залах.

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

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

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

тромбонах.

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

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

Здесь следует выделить два основных момента. Во-первых, музыкальные формы, породившие джаз, обладали ярко выраженным граунд-битом, нетипичным для классической европейской музыки. Для регтаймов был характерен «шагающий» (stride) бас; марши отличались ударной ритмикой, танцы основывались на своей особой ритмике. Не случайно, что негров, с их поразительным чувством ритма, привлекала любая музыка, основанная на граунд-бите. Тесно общаясь с креолами, они постепенно стали усваивать репертуар креольских оркестров: марши, регтаймы и танцы. Конечно, некоторые негритянские музыканты играли эту музыку и раньше; но теперь, овладев оркестровыми инструментами, они заиграли ее в чем-то по-новому. Воспитанные в традициях афроамериканского фольклора, негритянские музыканты скорее всего бессознательно, лишь в некоторых фразах, как бы разводили мелодию и ритм, привнося таким образом в музыку свой принцип сдвига мелодической фразы с ее метрического пульса. В то же время молодые креольские музыканты, посещая, к неудовольствию родителей, негритянские бары, слушали там блюзы; постепенно креольские музыканты начинают играть свои мелодии, внося в них характерные для негров блюзовые тоны и особую ритмику. Две музыкальные культуры неуклонно двигались навстречу друг другу. Вопрос о приоритете одной из них в раннем джазе остается открытым. Многие первые джазовые музыканты были цветными креолами, ими были и первые по-настоящему знаменитые исполнители, например Мортон и Беше. Но среди пионеров джаза были и негры.

Во-вторых, становление джазовой музыки связано с попыткой сочетать двухдольные музыкальные структуры с четырехдольным басом. Здесь необходимо сделать пояснение. Любая музыка имеет ритмическую основу, мы обычно не думаем об этом, когда отбиваем

ритм хлопками в ладоши, притопываем в такт музыке или танцуем. Акцентированные ритмические доли, однако, не абсолютно регулярны, как, например, тиканье часов, а объединены в такты из двух, трех, четырех и большего количества долей. Внутри этих тактов существуют сильные и слабые доли: в двухдольном размере первая доля сильная, а вторая — слабая; в трехдольном размере сильной является первая доля, слабыми — вторая и третья; в четырехдольном размере первая и третья доли сильные, вторая и четвертая — слабые и т. д. Метроритм в европейской классической музыке, как правило, не воспроизводится барабаном или каким-либо другим ударным инструментом, а подразумевается в самом мелодическом развитии. Характер музыки определяет расстановку акцентов в мелодической линии, гармонические сдвиги, изменения в инструментровке и т. п. Порой композитор, желая удивить слушателя, может сместить музыкальные акценты вопреки метру, но это никогда не становится нормой, правилом.

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

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

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



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

представляется очень динамичной.

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

Разумеется, процесс метроритмической организации в раннем джазе происходил далеко не так прямолинейно, как может показаться на первый взгляд. Многие креолы отказывались перенимать негритянскую технику исполнения. Популярнейший в 20-х годах Лоренцо Тио продолжал играть в строгой манере, практически при полном отсутствии джазовых элементов. Но взаимопроникновение негритянской и европейской музыкальных традиций, начавшееся на рубеже веков, к 1910 году зашло настолько далеко, что музыканты уже не могли не ощущать нового качества музыки. Эту музыку, однако, еще не называли джазом, а по-прежнему говорили о ней «регтайм» или «горячее исполнение» (playing hot). Вероятно, только в следующем десятилетии возникло выражение jazzing it up 'играть с воодушевлением, энергично', в значении которого, несомненно, присутствовал элемент фривольности.

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

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

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

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

вибрато, что это вскоре стало отличительной чертой их стиля. Они как бы отрывали мелодию от основной метрической пульсации. Иначе говоря, они свинговали.

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

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

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

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

## ЗА ПРЕДЕЛЫ НОВОГО ОРЛЕАНА

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

Многие десятилетия исследователи джаза не могут скрыть недовольства и раздражения по поводу того, что запись первой джазовой пластинки принадлежит группе белых музыкантов, а не негритянскому оркестру. Но здесь, как и на других этапах истории джаза,

правил случай. Говорят, что ранее Фредди Кеппард имел возможность записаться на пластинку, однако не воспользовался ею, поскольку не хотел, чтобы кто-то «стянул его музыку»; правда, в одном из источников указано, что он записывался в 1916 году, но пластинка не была выпущена в свет.

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

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

Как пишет Бранн [9], в декабре 1915 года некто Харри Джеймс, хозяин чикагского ночного клуба, приехавший в Новый Орлеан посмотреть боксерский турнир, случайно услышал «горячий» ансамбль барабанщика Джонни Стайна, в котором играл и Ла Рокка. (Сам Стайн утверждает, что это произошло в 1916 году и что «открыл» их актер Гес Чендлер.) В начале 1916 года группу Стайна пригласили работать в один из ночных клубов Чикаго. Но это была не первая поездка новоорлеанских музыкантов на Север. Двумя годами ранее в Чикаго гастролировал оркестр белых музыкантов «Ragtime Band» под руководством Тома Брауна, а негритянские ансамбли выезжали на Север из Нового Орлеана регулярно начиная с 1912 года. Но группе Стайна повезло больше других, в частности потому, что клуб, где она выступала, был постоянным местом встреч дельцов индустрии развлечений, которые и разнесли весть о новой, необычной музыке по всему Северу. Группа провела в Чикаго несколько месяцев. Сам Стайн вынужден был уйти из группы из-за денежных споров, а название ансамбля изменилось на «Original Dixieland Jazz Band». В начале 1917 года последовало приглашение на работу в известный нью-йоркский ресторан и танцзал «Рейзенуэберс», расположенный на пересечении 58-й улицы и 8-й авеню.

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

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

инструментов наизусть. Оркестры с устоявшейся репутацией, поддавшись модному поветрию, пытались имитировать джаз и воспроизвести характерный рег-ритм.

Один вопрос не перестает волновать исследователей — была ли игра «Original dixieland Jazz Band» типичной для музыки негров Нового Орлеана, а также для новоорлеанских групп белых музыкантов. Записи этого ансамбля заметно отличаются от записей 1923 года других новоорлеанских коллективов, и в частности такого негритянского ансамбля, как «Creole Jazz Band» Оливера, или же группы белых музыкантов «New Orleans Rhythm Kings». К исполняемой музыке лучше всего подошло бы название регтайма. Ла Рокка и его биограф Бранн утверждали, что музыка его группы никак не связана с негритянской традицией и создавалась самими музыкантами. Играя регтаймы или же их производные, эти музыканты не хотели признавать заслуг негров в создании и становлении этого жанра. И все же, несмотря на заверения Ла Рокка, негритянская традиция в музыке ансамбля безусловно присутствовала. И дело тут не в копировании негритянского стиля, а в самой приобщенности к специфической музыкальной атмосфере Нового Орлеана. В игре ансамбля подчеркнута выделены особенности европейской музыки. Мелодическая линия сильно синкопированная, как в регтайме, твердо соотносена с ритмической основой; собственно джазовая свободная ритмика лишь иногда проскальзывает в игре самого Ла Рокка. Игра Сбарбаро на ударных тяжеловесна. В целом для игры ансамбля характерно полное отсутствие блюзовых тонов.

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

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

Итак, поколение 20-х годов признало джаз (имея о нем, как правило, искаженное представление) и более того — сделало его своим. В 20-х и даже 30-х годах художники и интеллектуалы Лондона и Парижа, Нью-Йорка и Чикаго преклонялись перед Дюком Эллингтоном и Бесси Смит — они покупали пластинки, а иной раз даже ходили на концерты этих исполнителей в Гарлем. Нью-йоркский писатель Карл ван Вехтен, к мнению которого

прислушивались во всех слоях общества, а также в мире искусства, особенно активно пропагандировал джаз. К 1930 году европейские интеллектуалы уже всерьез писали о рождении новой музыки.

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

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

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

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

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

Негры ехали на Север, надеясь найти там новую жизнь, новые возможности, новые впечатления. Однако многих из них, соблазненных сказками о хорошем заработке и роскошной жизни, ожидало разочарование, одиночество, тоска по оставленному дому. Поэтому они тянулись ко всему, что хоть немного напоминало о прошлом: к родным или просто знакомым, к религии, музыке. Любовь негров к своей музыке еще более увеличила спрос в северных городах на негритянских музыкантов с Юга США — исполнителей регтаймов, блюзов и зарождающегося джаза. И музыканты-южане также покидали родные места и отправлялись на Север, где их слушали не только негры, но и белые, рискнувшие посетить Гарлем или Саут-Сайд. Белая публика состояла в основном из молодых музыкантов, желающих понять новое для них искусство. Но широкая публика тогда почти ничего не знала о подлинной негритянской музыке; знакомство с ней шло через музыку танцевальную, которую исполнители в той или иной степени насыщали элементами джаза.

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

вмонтированным в механическое фортепиано специальным устройством. Одним из таких пианистов был Дюк Эллингтон.

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

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

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

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

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

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

Первые джазмены стали уезжать из Нового Орлеана еще в начале 10-х годов, но массовый их отъезд начался в 1917 году, после закрытия Сторивилля. Занятость музыкантов в связи с закрытием Сторивилля вопреки утверждениям некоторых исследователей отнюдь не уменьшилась, ведь большинство оркестров, как мы уже говорили, работали вне Сторивилля. Таким образом, этот факт имел чисто символическое значение. Музыкантов влекли на Север прежде всего экономические соображения, связанные с ростом негритянских гетто в крупных городах северных штатов. Так или иначе, большинство ведущих новоорлеанских джазменов покинуло свой родной город. Двое из них позднее оставили заметный след в истории джаза. Речь идет о Джозефе „Кинге“ Оливере и Сиднее Беше.

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

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

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

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

игре на кларнете), а затем полностью перешел на этот полюбившийся ему инструмент.

Беше вернулся в США в начале 20-х годов, и два последующих десятилетия он работал в основном здесь. В 1929 году он, правда, гастролировал в Париже с оркестром Нобла Сиссла, а в 30-х годах вместе с трубачом Томми Лэдниером — в Германии и России, но это были непродолжительные поездки. В 1949 году он окончательно поселился в Париже. Французы, хорошо знавшие музыканта, приняли его с распростертыми объятиями — ведь в жилах Беше текла французская кровь. Умер Беше во Франции в 1959 году, окруженный почетом и славой.

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

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

Свидетельством тому может служить запись пьесы «Cake Walkin' Babies», сделанная Беше с группой «Red Onion Jazz Babies», в которой участвовал его друг по Новому Орлеану, еще не достигший апогея своей славы Луи Армстронг. Ко времени этой записи (1924) Беше — уже сложившийся мастер (в последующие годы стиль его игры остается неизменным). Здесь его талант проявляется во всем блеске: бесконечный поток мелодии, насыщенный звук с резкими обрывами в концах фраз как бы пронизывает весь ансамбль, подчиняя себе всю музыку, граул-эффекты и, конечно, бесподобный свинг его игры, парящей над основной метрической пульсацией. Аранжировка включала в себя несколько «брейков» для корнета, тромбона и сопрано-саксофона. (Брейк — типичный прием новоорлеанского стиля, при котором оркестр замолкает, а один из инструментов солирует, как правило, в течение двух тактов в конце музыкального эпизода.) Брейк Беше в последнем хорусе (гармоническом квадрате) — наглядный пример того, как джазовый музыкант «отрывает» мелодию от граунд-бита. Брейк состоит из четырех частей, в каждой из которых по два такта. В первой из них Беше играет повторяющуюся триоль — три тона на две доли, в которых первый из равных по длительности тонов чуть дольше и акцентированнее других. Во второй части он

играет триоли более строго. В третьей он сочетает триоли с дуолью, состоящей из восьмой с точкой и шестнадцатой, а в четвертой — в основном повторяет предыдущее сочетание. Такое ритмическое разнообразие брейков — одна из отличительных черт лучших образцов джазового исполнения.

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

Ко времени записи «Cake Walkin' Babies» в 1924 г. Беше в совершенстве овладел джазовым ритмом. Несмотря на впечатляющую игру Армстронга, в этой записи все же доминирует Беше. Можно утверждать, что в тот период он был лучшим исполнителем джаза на духовых инструментах и что по чувству ритма с ним мог сравниться лишь пианист Джелли Ролл Мортон.

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

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

В 1944 году вышла пластинка с записью одного из шедевров Беше — соло на кларнете «Blue Horizon». Это обычный блюз в тональности *Ми-бемоль мажор*, исполняемый в темпе 70 ударов метронома, то есть медленнее, чем обычно было принято в джазе. Беше постоянно

варьирует высоту звуков, и прежде всего блюзовых тонов. Его исполнение насыщено большими длительностями, некоторые звуки он растягивает на целый такт (что в этом темпе равно по времени трем или четырем секундам). Каждый звук извлекается с восходящим или нисходящим глиссандо. Например, в третьем такте есть блюзовая терция, которая начинается на *соль-бемоль*, постепенно глиссандирует на полтона вверх, а затем резко падает. Эта музыка, полная раздумий, чистоты и печали, рождает в воображении образ вольно вьющейся лозы. Так, спустя почти двадцать лет после звездного часа новоорлеанского стиля возник его непревзойденный образец.

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

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

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

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

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

В начале 1918 года, вскоре после появления первых пластинок группы «Original Dixieland Jazz Band», новоорлеанского контрабасиста Билла Джонсона попросили собрать джаз-оркестр для чикагского кабаре «Ройал Гарденс». Джонсон пригласил корнетиста Бадда Пти, но Пти не захотел уезжать из родного города, и тогда выбор пал на Оливера. Следующие два года Оливер играл в Чикаго в составе разнообразных, часто меняющихся ансамблей. В 1922 году в кабаре «Линкольн Гарденс» стала выступать группа под названием «King Oliver's Creole Jazz Band». Кроме Оливера, в состав группы входили кларнетист Джонни Доддс, его брат, барабанщик Уоррен „Беби" Доддс, тромбонист Оноре Дютре,

пианистка Лил Хардин и контрабасист Билл Джонсон. По неясным причинам Оливер решил ввести в оркестр второй корнет. То ли ему не хотелось играть самому, то ли он устал к концу вечера, а может быть, ему просто нравилось сочетание двух корнетов — как бы то ни было, но он пригласил в свою группу двадцатидвухлетнего Луи Армстронга. И в 1923 году оркестр приступил к записи серии грампластинок, которым суждено было оставить значительный след в истории джаза.

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

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

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

Может показаться, что с точки зрения высоких канонов европейской музыки «Froggie Mooge» — примитив. Это не совсем так. Мы имеем дело не с грубоватой бытовой музыкой, которая импровизируется под воздействием сиюминутного настроения. Это строго организованная, продуманная пьеса, уже близкая к тому, чтобы называться композицией. Ансамбль, руководимый Оливером, как правило, не импровизировал. Заданная форма, выписанные партии для четырех духовых инструментов (а когда был введен саксофон, то и для пяти) заставляли музыкантов «Creole Jazz Band» точно следовать заранее сделанной аранжировке. Конечно, вариации были, но то были вариации в строгих рамках. Подобно оркестру «Original Dixieland Jazz Band» и большинству других новоорлеанских музыкантов, исполнители групп Оливера были не столько композиторами, сколько интерпретаторами. Прекрасно задуманное и очень экспрессивное соло Армстронга — это все-таки вариация темы *B*, а не совершенно новая мелодия.

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

«Creole Jazz Band» Кинга Оливера нельзя считать идеальным ансамблем. Тромбонист Дютре нередко искажает мелодию, брейки Доддса подчас размыты. Хотя Оливеру удалось придать музыке четкую структуру, четыре или пять полифонических партий — это слишком много для небольшой джазовой пьесы. И все же у оркестра было свое лицо и свои принципы, благодаря чему пьесы, исполняемые им, и по сей день волнуют любителей джаза. В 1924 году ушел из ансамбля Армстронг, были и другие изменения состава. Некоторое время Оливер почти не выступал, а в 1926 году вновь возобновил записи на пластинки, но уже с оркестром «Dixie Syncopators». Как правило, в «Dixie Syncopators» использовалась полная трехголосная группа саксофонов. Естественно, это требовало игры по нотам. Слушателю, имеющему смутное представление о раннем джазе, знакомство с ним хорошо начать с пластинок «Dixie Syncopators». Во-первых, качество звукозаписи намного выше, поэтому можно разобрать все, что играет оркестр. Во-вторых, за музыкой легко следить, поскольку полифонических голосов в ансамбле стало меньше. Но не стоит думать, что это простая музыка. Чтобы убедиться, достаточно послушать пьесу «Sugar Foot Stomp». Это новая версия «Dippermouth Blues», известного по записи оркестра «Creole Jazz Band», в которой звучит знаменитое, часто копируемое соло Оливера на корнете. В этом соло отражены самые существенные особенности джаза. Исполняется всего несколько звуков, но вся прелесть заключена в окраске, которую им придает Оливер. Все три хоруса построены вокруг блюзовой терции, высоту которой Оливер постоянно варьирует. Дополнительное своеобразие звучания достигается тем, что Оливер постоянно вставляет и снимает сурдину. И наконец, эти звуки исполняются так, что даже при многократном прослушивании трудно определить, как они связаны с основным ритмом. Записать это соло с помощью современной нотации даже приблизительно — задача абсолютно невыполнимая. Неудивительно, что среди джазменов 20-30-х годов соло Оливера считалось образцовым — ведь в нем сконцентрировано многое из того, что определяет джаз как самостоятельный музыкальный жанр.

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

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

связано именно с оркестром Оливера.

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

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

Для поклонников джаза Джонни Доддс воплощает новоорлеанский стиль игры на кларнете. Во времена первых джазовых грамзаписей Додде был вездесущ. Его можно услышать на пластинках знаменитого «Creole Jazz Band» Оливера, он записывался с Фредди Кеппардом, Желли Роллом Мртоном и собственными небольшими составами; и, самое главное, он исполнял партию кларнета в большинстве записей ансамблей «Hot Five» и «Hot Seven», руководимых Луи Армстронгом, которые совершили в джазе подлинный переворот. Те, кто прослушал много пластинок новоорлеанского джаза, так привыкают к звучанию инструмента Доддса, что поневоле начинают принимать его игру на кларнете за образец. И неудивительно, что среди историков джаза Доддс долгое время считался самым выдающимся мастером этого инструмента, а некоторые ставили его даже выше Беше. Сегодня его слава несколько поблекла, но его по-прежнему считают вместе с Мртоном и Оливером одним из творцов раннего джаза.

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

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

делая первый тон в паре более продолжительным и акцентированным. Все это создавало эффект «горячей» игры, за которую его так ценили современники.

Среди записей Доддса наибольшей известностью пользуются те, которые он сделал в составе групп «Hot Five» и «Hot Seven», выступавших под руководством Луи Армстронга. Один из лучших образцов искусства Доддса — мелодия, вошедшая в два блюза: «Gully Low Blues» и «S.O.L. Blues». Отрывок начинается с быстрого пассажа, построенного на гармонических вариациях темы «Sister Kate». После захватывающего соло Доддса темп замедляется и следует переход на традиционный блюзовый хорус, звучащий страстно и выразительно. Это вершина новоорлеанского стиля игры на кларнете. Однако Доддс не был самым техничным среди кларнетистов раннего джаза. В верхнем регистре звучание его инструмента было резковатым, а звуковысотность в быстрых пассажах часто не отличалась четкостью. Но не будем забывать, что Доддс был одним из зачинателей джаза, и недостатки его игры с лихвой покрываются его вкладом в это искусство.

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

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

Настоящий профессионал, Нун умело использовал исключительные технические возможности кларнета — по легкости и изяществу игры ему не было равных в истории джаза. Некоторые джазовые музыканты, выступая на эстраде, испытывают чуть ли не паническое состояние. Нун никогда не терял самообладания. Как правило, он начинал фразу в верхнем регистре, а затем постепенно и раскованно спускался вниз — то длинными

арпеджио, то восходяще-нисходящими фигурами. Поднявшись максимально высоко, он в напряженных заключительных хорусах серией простых приемов (например, последовательностью четвертей) искусно направлял мелодию вниз. Звук его кларнета почти всегда чист; в его игре очень мало огрублений — скрежетов и граул-эффектов, которыми так насыщена игра Доддса и всех блюзовых кларнетистов.

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

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

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

Талантливые джазмены, о которых мы рассказывали: Нун, Доддс, Оливер, Беше, а также Мортон и Армстронг, — вывели джаз за пределы Нового Орлеана и представили его миру. И во всех уголках Соединенных Штатов музыканты неожиданно стали вслушиваться в новую музыку и вскоре обнаружили, что джаз отличается от всего, что они знали прежде, особенно от регтайма. Они начали понимать, в чем был свинг и в чем его не было. Далеко не все могли сыграть то, что слышали; Бейдербек только в 1925 году освободился от некоторой исполнительской скованности, а оркестры Эллингтона и Флетчера Хендерсона стали исполнять истинный джаз не ранее 1927 года. Но после 1923 года музыканты уже хорошо ощущали разницу между джазом, который они не всегда могли воспроизвести, и другими видами популярной музыки. Джаз перестал быть музыкой только Нового Орлеана. Его услышал весь мир.

## ВЕЛИКИЙ ДЖЕЛЛИ РОЛЛ

В мире джаза, где эксцентричность характера является нормой, а яркая индивидуальность — *sine qua non* \*, Фердинанд „Джелли Ролл” Мортон все же фигура исключительная. Энергичный делец, азартный игрок, владелец ночных клубов, антрепренер,

прожигатель жизни — Джелли заслуживал бы внимания, даже если бы не сыграл за всю свою жизнь ни одного такта музыки. Он был самолюбив, тщеславен, заносчив, хвастлив, подозрителен, суеверен — но прежде всего он был одержим и талантлив. Мортон доказывал, что именно он придумал «настоящий джаз», и не уставал метать громы и молнии в подражателей и тех, кого он считал ниже себя по музыкальному дарованию.

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

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

Джелли Ролл Мортон (его настоящее имя Фердинанд Ла Мант) родился в семье цветного креола П. Ла Манта в 1885 году (возможно, годом-двумя позднее). Излишне говорить, что интерес к музыке обнаружился у него в самом раннем возрасте. Он начал барабанить палочками по сковородкам еще в младенчестве; в пять лет перешел на гармонику, потом на варган и наконец на гитару; уроки игры на гитаре он брал у «испанского джентльмена, жившего по соседству». В семь лет, как утверждает сам Мортон, он «считался одним из лучших гитаристов в округе», играл в небольших струнных ансамблях, состоявших обычно из контрабаса, мандолины и гитары. Пробовал Мортон свои силы и на других музыкальных инструментах: на скрипке, ударных и, конечно, на тромбоне. Бабушка, воспитывавшая Мортоня с четырнадцати лет, после смерти матери, как и подобает добропорядочной креолке, поощряла его интерес к музыке. Именно в этом возрасте он увлекся игрой на фортепиано, которое сначала отвергал. «В нашей среде, — говорил Мортон, — фортепиано считалось дамским инструментом... и я не хотел, чтобы меня прозвали маменькиным сыночком». Однако, преодолев предубеждение, он стал учиться игре на фортепиано у разных учителей, самым лучшим из которых, по его мнению, был Фрэнк Ричардс.

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

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

Около 1923 года, когда Мортон переехал в Чикаго (где, как мы знаем, сильно возрос

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

Первые фортепианные соло, записанные Мортонем в 1923 году, были его собственные композиции, к которым в дальнейшем он не раз будет возвращаться. Среди них пьесы «Grandpa's Spell», «Kansas City Stomps», «Milenburg Joys», «Wolverine Blues» и «The Pearls», впоследствии оркестрованные Мортонем для группы «Hot Peppers». Слушая эти первые соло, мы вновь сталкиваемся с зарождающимся джазом, в котором сильно ощущается влияние прежних музыкальных форм, и в частности регтайма, хотя чистым регтаймом это назвать нельзя. В традиционном регтайме две восьмые, на которые делится четверть, играют ровно, хотя многие из ранних исполнителей и не всегда строго придерживались этого правила. Джелли, если судить по записям, в своих ранних соло играет пары восьмых более или менее ровно (по крайней мере на слух трудно определить точное соотношение), но хорошо слышно, что вторую из пары восьмых он акцентирует сильнее. Однако он это делает не всегда, поэтому на первых пластинках в одних местах звучит почти классический регтайм, а в других — джаз.

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

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

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

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

«Он особенно нервничал в начале и в конце выступления. Заставляя ансамбль играть по-своему, он никогда не вмешивался в сольные партии. Он говорил нам, где должно быть соло или брейк, а все остальное оставлял на наше усмотрение... Каждый из нас играл именно

так, как хотел Джелли Ролл, и не иначе. Сам он играл великолепно, что вызывало у всех особый подъем. Никогда не суетился, но был требователен. Он знал, чего хотел, и приглашал только тех музыкантов, которым его замыслы были по плечу. Джелли всегда был сдержан. Я никогда не видел его угрюмым или недовольным, он ни разу не позволил себе повысить голос на музыкантов».

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

Часто говорят, что Джелли Ролл Мортон был первым серьезным джазовым композитором. Это следует понимать в том смысле, что он не был просто автором песенок или аранжировщиком чужой музыки, но сочетал в себе талант сочинителя и аранжировщика. Для каждой записи он сочинял новое музыкальное произведение, строго выверенное по форме и яркое по мелодике. Такое построение композиции было свойственно европейской музыке. Джелли умел выстраивать пьесу так, чтобы кульминация была естественной, а переход от одного настроения к другому плавным. Но прежде всего он был мастером звуковой палитры. До настоящего времени ни один из композиторов джаза, кроме Дюка Эллингтона, не может сравниться с ним в колористической звукописи музыки, столь характерной для лучших записей «Hot Peppers». Удивительно, что Джелли достигал этого с помощью небольшого состава инструментов: двух — четырех медных духовых, одного — трех деревянных духовых и обычной ритм-группы. Используя лишь несколько инструментальных тембров, он добивался колористического эффекта, чем-то схожего с манерой Матисса.

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

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

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

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

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

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



Она знакома североамериканцам и европейцам по танцам, пришедшим из Латинской Америки, и прежде всего по танго и самбе. В действительности она является одной из ипостасей классической модели «3 на 2», широко распространенной в африканской музыке, музыкальном фольклоре американских негров, регтайме и джазе.

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

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

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

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

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

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

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

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

Может быть, дела Мортон и пошли бы на лад, но граммофонную индустрию поражает тяжелый кризис. В 1932 году общее число проданных пластинок упало до 5 миллионов, что

составляло всего лишь 6% аналогичного показателя 1927 года. Это было обусловлено тремя причинами: депрессией и связанной с нею нехваткой средств; конкуренцией со стороны радио, которое также развлекало, и притом бесплатно; и, наконец, общим снижением интереса к грамзаписям как к чему-то устаревшему, лишенному свежести и новизны. Люди не только перестали покупать пластинки, но и избавлялись от тех, что уже имели, сдавая их в магазины подержанных вещей. Последнее, впрочем, было на руку первым собирателям джазовых грамзаписей.

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

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

## БЕССИ СМИТ И НОВЫЙ БЛЮЗ

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

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

Как мы уже могли убедиться, ранний блюз не сводим к европейской музыкальной системе. В нем использовался лад с так называемыми блюзовыми тонами, которых не существует в европейской музыке. Блюз строился не в мажоре и не в миноре, а в своем собственном ладовом наклонении. Он имел гибкий метр: «Stony Pony Blues» певца Чарли

Пэттона (родившегося в 80-х годах XIX века) невозможно записать в размере 4/4. Для удобства развития мелодической линии Пэттон не только добавлял одну-две доли в такт или изымал их из такта, но и сдвигал акценты таким образом, что первая доля появлялась на один-два счета раньше или позже, что, естественно, меняло метрическую схему. Исполнители ранних блюзов вроде Пэттона весьма вольно обращались с формой; традиционный блюз обычно содержал от тринадцати с половиной до пятнадцати тактов вместо стандартных двенадцати в современном блюзе. Ранние блюзы почти не имели гармонического развития. В блюзе «The Gone, Dead Train» „Кинга" Соломона Хилла аккорды вообще не меняются.

Таким образом, ранние блюзы в значительной мере принадлежали традиции музыкального фольклора американских негров, освоить который, как мы уже видели, белым музыкантам, получившим европейское образование, было нелегко, ведь эту музыку они не могли ни записать, ни воспроизвести. Но в 10-х годах нашего века блюзы вышли за пределы негритянских гетто и ферм Юга на магистральный путь американского шоу-бизнеса, что, естественно, породило потребность в их европеизации. И спиричуэлы, и регтайм возникли путем европеизации негритянских музыкальных форм, в первом случае — духовной музыки, а во втором — танцевальной. К 1915 году выявляется несколько факторов, обусловивших перевод блюза на европейские рельсы. Первый из них заключался в коммерческих возможностях блюза. «Memphis Blues» У. К. Хэнди имел потрясающий успех в 1912 году, еще больший успех выпал на долю его «St. Louis Blues» два года спустя. В то время блюзы публиковали и другие, менее известные негритянские музыканты — Хэнди не был первым, но он был самым знаменитым. И хотя эти нотные издания покупали и негры, основной доход фирмам приносило белое население страны. А это требовало переработки блюзов таким образом, чтобы они были доступны белым исполнителям и слушателям.

Второй фактор, предопределивший европеизацию блюзов, был связан с характерными блюзовыми тонами, которые невозможно воспроизвести на фортепиано и в оркестровых аранжировках. Кроме того, популярность блюзов росла. И по мере того как они выходили за пределы трудовых ла-гетто и притонов и завоевывали дансинги и театры, требовалось все больше музыкантов-импровизаторов для их исполнения. Импровизирующая группа музыкантов должна исходить из общего размера блюза и фиксированной последовательности гармоний, поэтому джазмены, удовлетворяя спрос на блюзы, были вынуждены выработать для них единую форму. Как же это осуществлялось? Проще всего было установить структуру блюза: три четырехтактных раздела. Популярная музыка США почти всегда состояла из оборотов в два, четыре или восемь тактов. Поэтому естественно, что аранжировщики ранних блюзов остановились на фразе из четырех тактов размера 4/4, а трехчастная форма была задана повторяющейся строкой вокальной партии. С блюзовыми тонами дело обстояло труднее, поскольку в европейской музыке ничего похожего не было. Было испробовано несколько решений. Хэнди в первой строке знаменитого «St. Louis Blues» вместо подразумеваемой III „блюзовой" ступени исполняет глиссандо с минорной терции на мажорную — с *си-бемоль* на *си* в этом конкретном случае. Этот прием превратился в клише, используемое в началах многих джазовых хорусов. Пианисты нашли свое решение — они одновременно берут мажорные и минорные III или VII ступени (именно так делает Гершвин в своей «Рапсодии в стиле блюз») или же играют их как трель.

Но самое распространенное решение состояло в замене блюзовых тонов звуками диатонической гаммы. Эта практика родилась от невежества. Фактически все белые музыканты, да и часть негров, пришедших к блюзу из других музыкальных жанров, не знали точно, что представляют собой блюзовые тоны. Пытаясь воспроизвести услышанное, вместо III „блюзовой" ступени они играли III минорную ступень. Такая замена настолько привычна, что сегодня большинство джазовых музыкантов считают, что III минорная ступень и есть III „блюзовая". По причинам технического характера VII „блюзовую" ступень нельзя так же легко заменить VII минорной ступенью. Поэтому для VII „блюзовой" музыканты нашли замену: VI ступень, *ля* в тональности *До мажор* (точнее говоря, этот интервал является

терцдецимой, но джазмены всегда называли его секстой). Скорее всего, это делалось бессознательно. В конце 20-х годов исполнители блюзов начали употреблять ее там, где естественно было ожидать VII „блюзовую“ ступень; в 30-х годах эта практика уже была повсеместной. Такой известный певец, как Лерой Карр, вообще всегда использовал VI ступень вместо VII „блюзовой“. Остальные последовали его примеру, и в течение 30-х и вплоть до середины 40-х годов (т. е. до появления стиля бибоп) использование VI ступени в кульминациях и наиболее выразительных местах было характерно для джаза и ориентированной на джаз популярной музыки. В 1935-1940 годах трудно найти оркестровую аранжировку свинга, которая бы не заканчивалась аккордом с добавленной VI ступенью. Что касается V „блюзовой“ ступени, которая и раньше не играла значительной роли, то она исчезла совсем. Таким образом, к середине 30-х годов джаз полностью лишился блюзовых тонов; естественно, я не имею в виду тех музыкантов, кто продолжал играть в старой манере.

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

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

CCCCFFCC GGCC

Со временем схема стала варьироваться, наиболее часто изменения касались второго и десятого тактов — F вместо C и Gсоответственно, шестого такта — F минор вместо F, и восьмого такта — Aвместо C. Но эти изменения происходили во второстепенных, четных тактах и не затрагивали основной структуры.

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

Блюзы в исполнении этих певиц отчасти напоминали старые кантри-блюзы (которые пели мужчины) и в то же время были похожи на блюзы джазовых музыкантов. Эти исполнительницы строили свою мелодическую линию вокруг блюзовых тонов, что было характерно и для мужчин — певцов старых блюзов. Например, «Runaway Blues» Ма Рэйни

начинает на тонике в верхнем регистре, спускается на V ступень, плавно переходит через V „блюзовую" на III „блюзовую" и заканчивает на тонике октавой ниже. Она повторяет этот оборот почти без изменений во второй строке и дополняет его VII „блюзовой" ступенью в третьей строке. Такое развитие мелодии, характерное для ее пения, было распространено среди певцов-мужчин. Ида Кокс и Бесси Смит часто использовали мелодический оборот, построенный на III „блюзовой" ступени и тонике, что опять-таки соответствовало традиции старого блюза.

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

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

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

В репертуар такой певицы, как Бесси Смит, обычно входили и популярные мелодии, и блюзы. Бесси исполняла также юмористические номера, танцевала, принимала участие в грубоватых комических сценках. Негры, работающие в системе шоу-бизнеса белых, неизбежно попадали под влияние европейской музыки.

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

небывалый коммерческий успех. Фирмы грамзаписи, почуяв прибыль, набросились на новую музыку. Начался «блюзовый бум».

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

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

Ма Рэйни — первая из классических певиц блюзового стиля, о которых сохранилась достоверная информация. Она родилась 26 апреля 1886 года в Колумбусе, штат Джорджия, и, следовательно, была современницей Мортон и Оливера. Как она попала на эстраду — неизвестно. Работала она на Юге, главным образом с собственными труппами. На Север приезжала только для записи грампластинок — последний раз в 1928 году. Активные выступления закончила в 1935 году и с тех пор зарабатывала на жизнь, руководя небольшими театрами в родном штате Джорджия. Умерла она в 1939 году.

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

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

При всем незаурядном таланте Ма Рэйни величайшей из исполнительниц блюза, по

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

С биографом Бесси Смит повезло больше других джазовых музыкантов. Книга тонкого и эрудированного специалиста Криса Албертсона «Бесси» [1] — одна из немногих первоклассных биографий в литературе о джазе. Албертсон сумел собрать факты о жизни Б. Смит, очистив их от шелухи фантазий и мифов, которыми так грешат работы некоторых исследователей. По данным Албертсона, Бесси Смит родилась в Чаттануге, штат Теннесси, в 1894 году, а возможно, на год раньше или позже. Она была одним из семи детей в большой негритянской семье, жившей в беспросветной нужде (столь частой на американском Юге), когда и несколько медяков казались целым состоянием. Ее отец умер, когда Бесси была совсем маленькой, а когда ей было восемь лет, умерла и мать; дети остались на попечении старшей сестры Виолет.

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

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

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

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

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

В начале 30-х годов слава Бесси стала угасать. Индустрия шоу-бизнеса приходила в упадок, грамзапись практически умерла. С годами менялись вкусы как негритянской, так и

белой публики. Растущее негритянское население городов все более отрывалось от родного фольклора, питавшего блюзы, и жаждало более быстрой и виртуозной музыки. На авансцену выдвигались большие джаз-оркестры (или биг-бэнды). Молодые музыканты и слушатели, как с горечью замечали Мортон и Оливер, все дальше уходили от старых традиций.

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

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

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

К тому времени увлечение блюзовыми певицами уже давно прошло. Некоторые исполнительницы продолжали заниматься музыкой, но лишь немногие, как Этель Уотерс, могли успешно сменить амплуа. Большинство просто кануло в безвестность, и после 1930 года уже почти никто не делал грамзаписей. Однако интерес к певцам — исполнителям блюзов, продолжавшим работать в старой традиции, не иссяк. Мужчины никогда не испытывали такого головокружительного успеха, который выпал на долю женщин во время «блюзового бума», но на пластинки с их записями спрос, хотя и колеблющийся, был всегда. Исполнители вроде Ледбелли работали до середины 40-х годов, поддерживая традицию и передавая ее молодому поколению. Джонни Ли Хукер и в 60-х годах продолжал петь по-старому, насыщая мелодию блюзовыми тонами и используя минимум гармоний. Но большинство молодых музыкантов восприняло новые блюзы, ориентированные на джаз. Бамбл Би Слим, выросший на почве раннего блюза, в 1931 году играл очень близко к строгой двенадцатитактовой форме, использовал субдоминанту и по крайней мере обозначал доминанту. К началу 30-х годов такие певцы традиционного блюза, как Биг Билл Брунзи, Сонни Терри и Лерой Карр, твердо усвоили новый стиль. Смена стилей особенно четко прослеживается в творчестве Роберта Джонсона.

Этот новый блюзовый стиль выдвинул двух исполнителей, которые получили признание как джазовые певцы или, как их еще называли, блюзовые шаутеры. Один из них — Джо Тернер — родился в 1911 году в Канзас-Сити. У Тернера был сильный, пронзительный голос. Иногда он пел медленные блюзы (например, «Wee Baby Blues», записанный с ансамблем Арта Тейтума), но знаменит Тернер прежде всего быстрыми блюзами, которые он не столько пел, сколько кричал на фоне энергичного ритмического аккомпанемента фортепиано в стиле буги-вуги или оркестровых риффов. Мелодическую

линию Тернер строил, используя III и VII „блюзовые“ ступени, иногда прибегая к частому повторению звуков тоники, что приближало его пение к обычной речи. «Going Away Blues», записанный в 1938 году вместе с Питом Джонсоном, интересен переходом от VII „блюзовой“ ступени к VI „блюзовой“. Тернер начинает каждую фразу на высоком звуке, а затем развивает мелодию в нисходящем движении. Начальный тон может быть VI „блюзовой“ ступени, подчас — VII „блюзовой“, а порой располагается между ними. С течением времени стиль Тернера не претерпел существенных изменений. В записях середины 70-х годов, которые он сделал с оркестром при участии Диззи Гиллеспи, голос его, на удивление сильный и густой, звучит практически так же, как и сорок лет назад.

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

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

C| E| FI FI min |C|G|C|C

Рашинг пел медленные блюзы чаще Тернера и, как вокалист биг-бэнда, исполнял также широкоизвестные мелодии. Но в душе он оставался верен блюзу, поэтому даже популярные песни в его интерпретации приобретали „блюзовый“ оттенок.

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

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

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

## БЕЛЫЕ В ДЖАЗЕ

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

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

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

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

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

С другой стороны, от белого подростка, решившегося посетить негритянское гетто, требовалось известное мужество. Конечно, он мог пойти, если выглядел достаточно взрослым, в кабаре, где играли негритянские оркестры — еще со времени Сторивилля они выступали перед белыми, у которых были деньги. И все же по-настоящему с негритянской культурой были связаны только единицы белых. Молодежи сейчас трудно представить, до какой степени негры и белые были изолированы друг от друга в первые десятилетия нашего века. Негры не имели права посещать рестораны и клубы для белых, их не допускали вместе с белыми на открытые эстрады и бейсбольные стадионы. Даже в маленький магазинчик, если он был предназначен для белых, негры не могли заглянуть. В 1930 году мало кто из белых американцев мог сесть за один стол с негром или завести с ним беседу как с равным. Для обычного мальчишки на Среднем Западе — а именно там выросли Бикс Бейдербек и Джордж Уэттлинг — негр был существом экзотическим.

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

Приток белых исполнителей в джаз — это часть более широкого процесса приобщения белых американцев к популярной музыке. Понятие «музыкальный бизнес» возникло в начале

XX века, поскольку тогда стало ясно, что музыка может приносить большие доходы. Деньги решили то, что прежде казалось немислимым: все больше белых американцев стало рассматривать популярную музыку как подходящее поле деятельности. Том Уэйли, работавший на протяжении многих лет переписчиком нот у Дюка Эллингтона и считавшийся его доверенным лицом, говорил, что занятие музыкой долгое время обеспечивало неграм средства к существованию, но «после первой мировой войны дела пошли хуже. Нашествие белых музыкантов вынуждало нас бороться за кусок хлеба».

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

В это же время на Среднем Западе формировалось более интересное музыкальное направление, также находившееся под влиянием записей «Original Dixieland Jazz Band». Музыкантов этого направления называли «чикагской школой джаза», поскольку самые известные из них учились в Чикаго в колледже Остина и их ансамбли выступали преимущественно в этом городе. Но в действительности эти музыканты собрались со всего Среднего Запада: Бикс Бейдербек из Давенпорта, штат Айова; Эдди Кондон из Индианы; Фрэнк Тешемахер из Канзас-Сити; Джордж Уэтлинг из Топики, штат Канзас; Пи Ви Расселл из Сент-Луиса. А некоторые были выходцами из более дальних мест: Макс Камински из Броктона, местечка неподалеку от Бостона, а Уинджи Манон из Нового Орлеана. Они много работали в Сент-Луисе, Детройте и других городах этого региона, поэтому с большим основанием можно было бы говорить не о чикагской школе, а о «школе Среднего Запада».

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

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

Музыканты оркестра играли в традиционной манере, большей частью ансамблем. Тромбон подчеркивал ведущую партию трубы, а кларнет исполнял затейливые вариации вокруг темы. Исполнение отличалось ясностью и хорошим интонированием — в этом они превосходили оркестр Оливера. Сам Мэйрс играл в манере Оливера, хотя и реже использовал сурдину, а Рапполо владел кларнетом с легкостью и изяществом, во многом

превосходя Ларри Шилдса из оркестра «Original Dixieland Jazz Band». Его игра заставляет предположить, что он внимательно слушал Доддса из оркестра Оливера, а возможно, и Джимми Нуна.

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

В белой музыкальной среде были и свои кумиры, свои приемы игры, свои правила и ритуалы. И в целом их отношение к джазу было совершенно иным, чем у негров. Среди негров джазовый музыкант был звездой, славу которого можно сравнить со славой спортивной звезды в наши дни. Если же джазом начинал заниматься молодой белый музыкант, то он вступал на запретную территорию. Среди большинства белых семей, особенно среднего класса, популярная музыка все еще считалась недостойным занятием. Джаз ассоциировался у них с пьянством, сексом, вызывал омерзение. В 20-х годах нашего века ни один белый американец не испытывал радости, если его ребенок увлекался джазом; более того, нередко это становилось причиной семейных раздоров. Поэтому молодые люди (многим из которых еще не было и двадцати лет), приходя в джаз, ощущали себя одновременно и отверженными, и избранными, занимающимися поиском высокой истины.

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

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

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

Как бы компенсируя бедность музыкального языка в одном отношении, они обогащали его в другом. В целом белые музыканты понимали европейскую музыку лучше своих негритянских коллег. Некоторые из них, например Гудмен, братья Дорси, Эдди Ланг и Джо Венути, серьезно занимались музыкой в детстве, задолго до знакомства с джазом. Многие из этих музыкантов принесли с собой в джаз так называемую классическую технику исполнения и владение, пусть и элементарное, принципами европейской гармонии. Некоторые негры, особенно пианисты, тоже были знакомы с теорией музыки, но

большинство (прежде всего исполнители на духовых инструментах) таких знаний не имели. Вот почему именно белым музыкантам суждено было обогащать гармоническую сторону джаза, поднять его над уровнем так называемой барбершоп («парикмахерской гармонии»), с которой он начинал.

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

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

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

В целом джазовая музыка белых исполнителей этого периода была более быстрой, метрически скованной и европейской по гармонии, нежели негритянская, вышедшая из Нового Орлеана. Но есть одна особенность, которая снискала ей популярность и которая доныне остается самой притягательной. Я имею в виду дерзость этой музыки, ее безрассудный и отчаянный задор. В своих лучших образцах белые музыканты достигали такого накала, какого не всегда добивались негритянские группы. Удивляться тут нечему — ведь музыка белых джазменов выражала их протест. Молодые белые американцы восставали против упорядоченной и эмоционально сдержанной официальной культуры, они находили в джазе то, что отсутствовало в их домах: раскрепощенность, энергию и непосредственность чувств. Джаз должен идти от сердца. Поэтому некоторые белые музыканты нередко отказывались играть по нотам, предпочитая руководствоваться лишь собственными ощущениями, и никто не обращал внимания на их случайные ошибки. Стремление достичь в джазе эмоциональной раскрепощенности удерживало их от формализации музыки сверх необходимого минимума и в ансамблевом исполнении заставляло полагаться исключительно на независимую друг от друга импровизацию. Именно это отсутствие формы придавало их музыке безрассудный характер и в то же время лишало их возможности создавать маленькие

драмы, которые могут существовать только в рамках отточенной формы.

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

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

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

Остается лишь гадать, каким музыкантом мог бы стать Тешемахер. Мы же судим о нем по существующим записям, а они свидетельствуют о том, что, хотя Тешемахер и был талантливым музыкантом, игра его не свободна от технических изъянов. Он неуверенно интонировал, а иногда даже фальшивил; его инструмент звучал в верхнем регистре неприятно пронзительно, а в нижнем вяло. Наконец, его музыкальные идеи были весьма хаотичны, что, впрочем, характерно для всех белых музыкантов того периода. Фразы у Тешемахера следовали одна за другой, не сопрягаясь с целым, и, хотя блюзовые тоны он освоил лучше других белых музыкантов, они выходили у него какими-то неуклюжими — не глиссандировали, а «дрожали».

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

При всей популярности Тешемахера у своих белых коллег Чарльз Элсуорт, Пи Ви Расселл в конечном счете завоевал более высокий престиж среди любителей джаза. Как и Тешемахер, Расселл родился в 1906 году в обеспеченной семье. В детстве он учился играть на скрипке, фортепиано, ударных, а позднее и на кларнете. Джазом увлекся, слушая записи

новоорлеанского креола Алсида „Йеллоу" Нуньеса. В 1925 году он уже приобрел некоторую известность на Среднем Западе среди белых коллег и стал работать с лучшими из них, включая оркестры Фрэнки Трамбауэра и Жана Голдкетта. Одновременно с Расселлом в них играл и Бейдербек. В 1927 году Пи Ви уехал в Нью-Йорк, где в течение нескольких лет работал главным образом в оркестре Реда Николса, корнетиста, игравшего в стиле Бейдербека.

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

В молодости стиль игры Расселла был очень близок стилю Тешемахера: блюзовые тоны, фигуры с резкими нисходяще-восходящими скачками, стаккатные атаки. Однако в этом случае вряд ли правомерно говорить о влиянии одного музыканта на другого: оба они принадлежали общей традиции, выработанной Шилдсом и Рапполо, Доддсом и Нуном, то есть новоорлеанской традиции игры на кларнете, отфильтрованной сознанием белого музыканта. Стиль Расселла не страдал техническими недостатками, которыми так грешит исполнение Тешемахера. Игра Расселла отличалась хорошим интонированием и полнокровным звучанием. В концовках фраз он пользовался приемом вибрато, которое звучало несколько нервически, был большим мастером граул-эффектов, которыми он иногда играл целый хорус. Образцы игры молодого Расселла представлены на серии пластинок, которые он записал с оркестром, известным под названием «Billy Banks Rhythm Makers». В этой группе выделялся негр-трубач из Нового Орлеана Генри Ред Аллен, которому предстояла долгая и плодотворная карьера в джазе. На пластинках (к моменту записи Пи Ви было около 25 лет) пока еще отсутствуют характерные для позднего творчества Расселла «рычание» кларнета и изломанные вне-темповые мелодические фигуры.

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

С возрастом игра Расселла становится более сдержанной, острота фразировки начинает исчезать. Он отходит от диксиленда, рамки которого всегда были тесны для него в высшей степени индивидуального стиля. Последние двадцать лет своей жизни он работает в разных жанрах, включая и самые современные. Несколько итоговых работ Расселла мы находим на долгоиграющей пластинке «Ask Me Now», запись которой организовал Маршалл Браун. Чтобы дать Расселлу больше гармонической свободы, Маршалл исключил из состава фортепиано; среди исполнявшихся мелодий были произведения модернистов Телониуса Монка, Орнетта Коулмена и Джона Колтрейна. Игра Расселла экономна и временами кристально чиста; граул-эффекты уже отсутствуют, но есть блюзовые тоны, а также утонченная расстановка звуков вокруг акцентов пульсации. Эти особенности исполнения Расселла в свое время не привлекали внимания критиков, но теперь видно, что в них и

заключается прелесть его игры. Не многим джазовым музыкантам удалось создать что-то существенно новое после тридцати пяти лет, а Расселл сумел это сделать, когда ему было уже за пятьдесят.

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

Джек Тигарден родился в небольшом тexasском городке Верноне; здесь на хлопкообрабатывающих и нефтеперегонных предприятиях работало много негров, прибывавших из глубинных районов Юга. В отличие от других белых музыкантов Тигарден постоянно общался с неграми. Один музыкант рассказывал, что он знал Тигардена в 1921 году, когда ему было шестнадцать лет, и что «одна из его странностей состояла в том, что вечерами он тянул меня слушать какой-нибудь негритянский оркестр. Он всегда старался совершенствовать свой стиль игры».

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

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

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

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