

С. С. КИСЕЛЕВ

ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДЫ. ДЖАЗ

Учебно-методическое пособие

Издание четвертое, исправленное и дополненное

РЕКОМЕНДОВАНО

*Министерством культуры Свердловской области,
Экспертно-диагностической службой ГБУК СО СОМЦ
в качестве учебно-методического пособия для студентов
средних профессиональных образовательных учреждений
культуры и искусства*



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 78.03
ББК 85.318

12+

К 44 Киселев С. С. История стилей музыкальной эстрады. Джаз : учебно-методическое пособие / С. С. Киселев. — 4-е изд., испр. и доп. — Санкт-Петербург

Данное учебное пособие представляет собой курс лекций по дисциплине «История стилей музыкальной эстрады. Джаз» и предназначено для студентов музыкальных колледжей и училищ. Курс лекций рассчитан на 2 семестра, за которые студент должен развить свой художественный вкус, расширить музыкальный кругозор и познакомиться с лучшими образцами джазовой музыки и их исполнителями.

ББК 85.318

К 44

Рецензент:

ВЛАДИМИРОВ В. В. — лауреат международных конкурсов,
лауреат премий губернаторов Свердловской области
«За выдающиеся достижения в области литературы и искусства»

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс лекций по дисциплине «История стилей музыкальной эстрады» составлен в соответствии с требованиями Федерального государственного стандарта среднего профессионального образования по специальности 070214 «Музыкальное искусство эстрады».

Целью данного Курса лекций является подготовка специалистов, обладающих комплексом профессиональных знаний, необходимых для работы в качестве преподавателя и исполнителя. Будущий специалист после прослушивания данного курса лекций должен:

1. Ориентироваться в основных стилистических разновидностях джазовой музыки.
2. Отличать мастеров джаза от их коммерческих двойников.
3. Разбираться в специфических джазовых приемах (метроритмические особенности, импровизация, свинг...).
4. Знать о взаимодействии джаза с другими видами музыкального искусства.

Курс рассчитан на два семестра, в течение которых студент должен развить свой художественный вкус, расширить кругозор и познакомиться с лучшими образцами джазовой музыки.

Наряду с историческим изложением материала, характеристикой стилей и течений необходимо уделять большое внимание прослушиванию и просматриванию произведений и их анализу.

При изучении дисциплины необходимо использовать знания, получаемые по смежным дисциплинам:

гармонии, аранжировке, основам джазовой импровизации.

Примечание: курсивом указаны видеоклипы, иллюстрирующие содержание.

Расчет часов по семестрам:

II курс, 4-й семестр — 40 часов.

III курс, 5-й семестр — 32 часа.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Название разделов и тем	Кол. часов
II курс IV семестр		
1	Истоки джаза. Вводная лекция	1
2	Афроамериканская музыка. Трудовые песни	1
3	Культовая музыка американских негров	1
4	Менестрели	1
5	Блюз	2
6	Рэгтайм	2
7	Нью-орлеанский стиль	3
8	Диксиленд	1
9	Луи Армстронг — первый гений джаза	2
10	Фортепиано в джазе 1920–1930-х годов	2
11	Суит-музыка	2
12	Чикаго	2
13	Свинг	2
14	Черный свинг	2
15	Белый свинг	2
16	Вокалисты в джазе 1930–1950-х годов	4
17	Джаз и фашизм	2
18	Бибоп	4
19	Кул-джаз	4
ВСЕГО		40
III курс V семестр		
20	Хард-боп	4
21	Соул-джаз	3
22	Фанк-джаз	3
23	Третье течение	4
24	Модальный джаз	4
25	Фри-джаз	4
26	Джаз-рок	4
27	Фьюжн	4
28	Джаз — размышления о будущем	2
ВСЕГО		32
ИТОГО		72

У каждого из нас своя история джаза.

В. Б. Фейертаг

Джаз учит жить настоящим, учитывая прошлое и думая о будущем.

1

ИСТОКИ ДЖАЗА (The Origins of Jazz)

У джаза есть три основных источника: духовные песнопения (спиричуэл и госпел), блюз и рэгтайм. А если говорить коротко, то джаз выделился прежде всего импровизацией, синкопами и особым драйвом.

Импровизация существовала в мире музыки испокон веков, особенно на Востоке. Вообще вся музыка когда-то началась с импровизации. В церковной и ранней классической музыке основой стали ноты, партитуры, написанные заранее партии. Импровизация в некоторых случаях считалась недопустимой и была запрещена. И. С. Бах, работавший органистом в костелах, нередко импровизировал и нарушал установленные церковью каноны, за что и подвергался гонениям церковным начальством. В XVIII и XIX веке импровизация присутствовала в классике, нередко в форме так называемых каденций. Известно, что такие великие композиторы и исполнители, как Ф. Лист и Н. Паганини, импровизировали на публике, но это было эпизодически. К началу XX века импровизация практически исчезла из практики академистов. Джазмены же сделали импровизацию главным

смыслом своей жизни, а тема пьесы стала лишь поводом для импровизации. Истинный джазмен немислим без умения импровизировать.

Синкопа. Во многих видах древней этнической музыки можно найти выделение слабых долей и неожиданные акценты. Но в джазе синкопа приобрела другой смысл. Именно рэгтайм сделал упор на синкопу в исполнении, казалось бы, простых полек, кадрили и других европейских танцев, вывезенных в Америку эмигрантами. В синкопах рэгтайма уже присутствует то, что позднее назовут словом «драйв» (целый комплекс выразительных средств и приемов). Он проявится тогда, когда рэгтайм начнут исполнять диксиленд-бэнды. Тогда и возникнет слово «джаз», которое в начале будет обозначаться как “Jass” и будет написано на первой джазовой пластинке, выпущенной в Нью-Йорке 7 марта 1917 года нью-орлеанским ансамблем Original Dixieland Jass Band под руководством корнетиста Ника Ла Рокка, и только через год примет всем известное начертание — Jazz.

Блюз — особая способность человеческой души к переживанию своих проблем. Как сказал один старый черный блюзмен: «Блюз — это когда хорошему человеку плохо». Этот жанр зародился в среде рабов, самых угнетаемых жителей этой страны. Парадокс, но даже те негры США, которые считали себя благопристойными верующими, относились к блюзу негативно, называя его “Devil Songs” (дьявольские песни).

Для них существовала своя духовная музыка — спиричуэл и госпел, то есть молитвы на темы Ветхого и Нового Завета. Правда, в негритянских церквях эти молитвы исполнялись иначе, с другой энергетикой и даже с другой музыкой. Да и вообще вся служба в негритянских церквях постепенно приобрела характер, совершенно отличный от того, что происходило в белых церквях США. В дальнейшем именно та манера пения и та энергетика, с которой проходили такие службы, перешла в ритм-энд-блюз и в музыку соул и фанк. А так

называемая негроидная манера пения, характерная как для раннего джаза, так и для всех последующих стилей: свинга, рок-н-ролла, соула, фанк и даже диско, — вышла из раннего блюза, госпела и спиричуэла.

После того как блюз в XX столетии вышел за рамки негритянской среды и стал достоянием мировой аудитории, выяснилось, что способность чувствовать и исполнять эту музыку могут не только чернокожие. Более того, оказалось, что отнюдь не все представители черной расы склонны к этой энергетике. Один из парадоксов нашей эпохи — неожиданная приверженность к блюзу представителей, казалось бы, холодной нации — англичан. Именно в Англии после приезда туда первых американских блюзменов в начале 50-х годов начался бум так называемого «британского блюза», приведший к развитию мощного направления английской рок-музыки, замешанной на блюз-роке. Достаточно вспомнить Rolling Stones, The Who, Cream, Led Zeppelin. Но все это произойдет позднее, а пока, в начале XX века, блюз в культурной жизни США — неотъемлемая часть нового вида музыки, получившего название «джаз».

Любая находка тогда клишировалась очень быстро, ибо производство легкой музыки превратилось в организованный бизнес. До появления грамзаписи и радио им заправляли крупнейшие нотные издательства, имевшие не только штатных композиторов и поэтов, но и певцов, аккомпаниаторов, музыкантов и дирижеров для демонстрации своей продукции, а также импресарио и владельцев концертно-гастрольных контор, мюзик-холлов и дансингов. С конца XIX века эти фирмы находились в Нью-Йорке на авеню, прозванной Тин-Пэн-Элли (улица жестяных кастрюль). Создание песен было поставлено на конвейер, успех определяли не талант, а спрос и бешеная гонка в стремлении опередить конкурента.

В этой музыкальной фабрике с утра до вечера гремели оркестры, танцоры приспособливали новые номера к ритму своих ног, авторы песен сочиняли новые

партитуры водевилей, а тапёры барабанили свежие мелодии для певцов и импресарио, с чьей помощью они могли быть представлены публике и получить широкую известность. Изготовление песен было налажено со скоростью автомата. Существовали формулы для любого типа песни, и дюжины трубадуров, не разгибая спины, занимались составлением смесей по этим формулам.

Разделение труда было доведено до совершенства: одни придумывали мелодию, напевая или наигрывая ее одним пальцем, другие записывали ее нотами, третьи гармонизовали, четвертые оркестровали для разных ансамблей. Композитор был далеко не самым важным и высокооплачиваемым винтиком этой машины: сотни таких музыкальных поденщиков вместе с аранжировщиками и тапёрами переходили от одного издателя к другому в поисках заработка. Центральной фигурой всего процесса был *song-plugger* (сонг-плаггер — толкач), который должен был не просто показать клиенту товар лицом, но и побудить его раскошелиться. Тут все зависело от личного обаяния, находчивости и напористости, и потому мастер своего дела мог добиться цели совершенно независимо от достоинства сбываемого продукта.

Ежевечерне ведущие сонг-плаггеры собирались в крупнейшем мюзик-холле Тони Пастора, где происходил своего рода аукцион новинок. Сидя у самой рампы, внимательно следя за настроением зала и почувствовав, что представляемый его фирмой номер нравится, плаггер вскакивал с кресла и, размахивая руками в луче прожектора, во все горло затягивал припев, призывая аудиторию к нему присоединиться, в то время как находящийся наготове механик начинал показывать через волшебный фонарь слайды с текстом песни. Реакция публики показывала, рентабельно ли печатать ноты этого номера большим тиражом. Так обеспечивалась бесперебойная работа механизма, вначале создававшего спрос на определенный тип музыки, а затем — музыку, спрос этот удовлетворяющую.

ВЛИЯНИЕ ДЖАЗА

В самом начале 1920-х годов в США разгорелась дискуссия по поводу джаза: противники обвиняли джаз в разложении культуры и морали американского общества. Увлечение молодежи алкоголем и наркотиками, вызывающие танцы и мода, сексуальная раскрепощенность — все это воспринималось как деградация общества. Повальное увлечение чарльстоном только подливало масло в огонь.

В газете «Нью-Йорк таймс» в январе 1922 года появилась статья, где глава епископальной церкви Нью-Йорка пастор Перси Гранд предупредил членов своей общины, что «согласно имеющемуся у него официальному документу за последний год в США лишились невинности 65 000 молодых девушек». Статистика рождаемости в этот период тоже оказалась тревожной: резко возрос процент незаконнорожденных детей. И во всем этом обвиняли новое явление — джаз. Параллельно выяснилось, что рождаемость в зажиточной белой среде заметно снизилась, зато возросла в среде цветных. Все это свидетельствовало о грядущем вырождении американского общества.

Музыкальный критик Зигмунд Спад называл джаз хриплым нечленораздельным ревом оглушительных медных инструментов и уверял, что если бы Бетховен смог воскреснуть и услышать джаз, то возблагодарил бы небо за глухоту.

БОРЬБА ПРОТИВ ДЖАЗА

В 1922 году в Атлантик-Сити состоялся IX конгресс, посвященный индустрии отдыха, целью которого было объявить войну джазу. К этой войне, наряду с общественными деятелями, присоединился известный своими расистскими и антисемитскими убеждениями автомобильный магнат Генри Форд. Он создал для этого специальный фонд. И даже такой продвинутый человек, как

Томас Эдисон — изобретатель фонографа, тоже создал фонд борьбы с джазовыми танцами. До конца 20-х годов во многих городах Америки существовал запрет на джаз в публичных танцевальных залах. Но бороться с ним было бесполезно. Мода на новые танцы, такие как фокстрот, чарльстон, линдхоп и джиттербаг, постепенно охватила все слои американского общества, проникнув даже в аристократические круги.

В СССР через полвека после зарождения джаза в Америке в 1950 году (период гонений на джаз в СССР, вошедший в историю как «эпоха разгибания саксофонов») музыкальный критик Виктор Городинский в книге «Музыка духовной нищеты» писал: «Когда радио доносит до нашего слуха нестройный шум и грохот, звон битой посуды, гортанное завывание какого-то верблюжьего голоса, произносящего бессмысленные слова, речитатив, перемежаемый не то всхлипыванием, не то пьяной икотой, звуки неведомых инструментов, играющих аккорды, от которых мороз продирает по коже, — мы слышим музыку одичалых людей, музыку неслыханной умственной скудости, независимо от того, как она называется — джазовым свингом или буги-вуги».

БОЛЛРУМЫ И ЗАРОЖДЕНИЕ СВИНГА

В 1924 году в США уже насчитывалось более 560 радиостанций, которые транслировали джазовую музыку. Было построено множество новых дансингов, которые получили название “ballroom” (бальные залы). Это были просторные помещения со сценой для большого оркестра и с танцевальной площадкой. Там же была зона для столиков, откуда можно было подойти к сцене, чтобы потанцевать или просто послушать музыку, стоя перед самой сценой и разглядывая музыкантов. Публика к тому времени уже стала слушать джазовую музыку, у нее появились свои кумиры. В 30-е годы баллрумы стали образом жизни. В какой-то момент светская белая молодежь

начала кататься в баллрумах на роликах. Это означало, что джаз полностью победил всех своих врагов. Более того, он сделался гордостью американской культуры.

ВЛИЯНИЕ ДЖАЗА НА МОЗГ ЧЕЛОВЕКА

По результатам исследований доктора Роберта Заторре (Robert J. Zatorre) из Монреальского неврологического института, занимающегося исследованием влияния аудиоинформации на мозг, джаз является одним из самых сложных для восприятия видов музыки, требующих от мозга сложной и напряжённой работы для прослеживания и анализа гармонических построений и прогрессий. Исполнение джаза и особенно создание джазовой импровизации является для мозга ещё гораздо более сложной задачей. Музыкальное образование и импровизация, как его часть, являются эффективными инструментами для повышения интеллектуальных способностей.

АФРОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА (Afroamerican Music)

Основным поставщиком рабов в Америку являлась Африка. С 1500 по 1900 год в США было доставлено по разным оценкам до 16,5 млн человек, всего же за свою историю Африканский континент потерял около 80 млн человек. Ко времени завоевания независимости в 1776 году Америка была аграрной страной. На севере страны преобладало фермерство, на юге находились рабовладельческие табачные и хлопковые плантации. С 1809 года, после принятия закона о запрещении ввоза рабов, их стали ввозить контрабандой, так как законом не запрещалось использование рабов, родившихся в Америке. К 1860 году в США насчитывалось около 4 млн. рабов. Если в конце XVIII века цена раба была менее 300 долларов, то к началу Гражданской войны (1861–1865) раб стоил уже около 1800 долларов.

Отменяющая рабство 13-я поправка к Конституции США по предложению Авраама Линкольна (16-й президент и национальный герой Америки) была принята Конгрессом в 1865 году, после того как её ратифицировали необходимые три четверти штатов — 27 из 36, существовавших на тот момент. Однако часть штатов ратифицировала документ много позже: штат Кентукки — только в 1976 году, а штат Миссисипи и вовсе в 2013 году.

Благодаря многовековому привозу рабов в Америку была привнесена и сохранилась большая часть африканской культуры, несмотря на смешение с западноевропейской музыкой. По-разному сложилась судьба рабов и их культура в зависимости от места расселения, социально-

экономических условий, национального влияния (английское, французское, испанское...). В этом процессе африканские элементы оказались настолько сильнее, что им удалось преобразовать основные положения западноевропейской музыки. Важную роль в зарождении джаза сыграл ряд жанров, принадлежащих музыкальному фольклору американских негров, который и можно назвать **африканской музыкой**.

1. Главным ее признаком является ритм, который принципиально отличается от ритма европейской музыки. Метр (чередование сильных и слабых долей) не служит основой африканского ритма, а размер в европейском смысле ей неведом. Ритмические модели повторяются бесконечно, комбинируются разными способами и в разных темпах, что приводит к несовпадению сильных и слабых долей. Для этого используются такие понятия, как полиметрия и полиритмия.

2. Африканская музыка имеет коллективную импровизационную природу. В ансамбле исполнители играли не столько вместе, сколько параллельно друг другу, что и порождало полиритмию и полиметрию. Отсюда и главная роль барабанов и других ударных инструментов (в том числе и хлопки в ладони, и топанье ногами).

3. Европейское начало привело к исчезновению в африканском ритме полиритмии, подчинившейся общему тактовому размеру. Метроритм стал проще, а его усложнение началось вновь в более поздних джазовых стилях.

4. Мелодическое начало не так развито, как у европейцев (главным образом одногласно), интонирование отличается известной свободой. При господстве пентатоники фиксированными по высоте являются лишь опорные звуки: С, D, E, G, A. Другие ступени могут повышаться, понижаться — возникают “dirty tones” (грязные тона), “growl” (гортанные, хрипящие звуки), “shout” (выкрики), вибрато, глиссандирующие, фальцетные звучания.

5. В использовании инструментов заметно как сохранение традиций, так и новые тенденции. Довольно рано завезенные неграми барабаны были запрещены рабовладельцами, поэтому барабанами становились и полая тыква, и бочки, обтянутые воловьей кожей (бамбула), и бочка из металла — из них делали целые оркестры (Steel Band). Из струнных было популярно банджо, позднее — гитара. Из духовых — флейты, губные гармоники, позднее — корнет, тромбон, кларнет. В практику входят фортепиано и контрабас, но при этом сохраняется своя негритянская манера исполнения.

6. Широкое применение получил респонсный принцип (вопрос - ответ) между солистом и хором: отвечая хору, солист поет вариации на тему — импровизирует.

Понятие «афроамериканская музыка» ввел в 1914 году немецкий музыковед Генри Эдвард Кребил. Сегодня оно применяется по отношению к негритянскому фольклору США. Афроамериканская музыка родилась в Америке в результате смешения африканских и европейских традиций. Она отличается африканским ритмическим богатством, заключенным в европейские формы и тональные структуры. Музыкальные формы, возникшие таким образом, многочисленны и объединяются общим названием **афроамериканская музыка**. К ней относятся также джаз, блюз и госпел, которые снова и снова порождали внутри себя новые формы и типы музицирования:

1. В 1900-е годы — Нью-орлеанский джаз (New Orleans Jazz).

2. В 10-е годы — Диксиленд (Dixiland).

3. В 20-е годы — Свит-музыка (Sweet Music).

4. В 30-е годы — Свинг (Swing).

5. В 40-е годы — Ритм энд блюз (Rhythm & Blues).

6. В 50-е годы — Рок-н-ролл (Rock & Roll).

7. В 60-е годы — Соул (Soul), в конце 60-х Фанк (Funk).

8. В 70-е годы — Электро-фанк (Electric Funk), Хаус-музыка (House Music).

9. В 80-е годы в рамках культуры Хип-хоп (Hip-Hop) — Брэйк-данс (Break Dance) и Рэп (Rap).

10. В 90-е годы — Смутс-джаз (Smooth Jazz), Эйсид-джаз (Acid Jazz), Кул-джаз (Cool Jazz), Нью-эйдж джаз (New Age Jazz) и другие.

Таким образом, афроамериканская музыка осталась жизнеспособной даже в условиях коммерческого массового производства музыки и никогда не теряла свою самостоятельность.

ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ

(Work Songs) Первая половина XIX века

Трудовые песни — наиболее древняя форма афроамериканского фольклора (русский аналог — «Эй, ухнем» или «Дубинушка»). Они отличались по способу изложения — коллективные, сольные, смешанные. Сохранению и развитию жанра способствовало терпимое отношение к нему рабовладельцев, потому что они видели реальную материальную выгоду: с песней труд становился производительнее. К тому же пение и игра на музыкальных инструментах, по их мнению, отвлекали рабов от мыслей о побеге, создавая иллюзию, что у поющих негров все в порядке. Основная функция уорк-сонгс — ритмическая организация трудового процесса и, как следствие, некоторое его облегчение.

Уорк-сонгс создавались импровизированно в процессе труда и исполнялись без музыкального сопровождения. Аккомпанементом служили шум, производимый орудиями труда, и возгласы рабочих. Возможно разделение трудовых песен по жанровому признаку:

1. **Plantation Song** — песни плантаций, вероятно, наиболее ранние. “*Take This Hammer*” (*Возьми этот молот. Хах! Отнеси его к моему капитану. Хах! Скажи, что я убежал и смеялся над ним. Хах!*) в исполнении Лидбелли. Хором отвечаемое «Хах!» — отчетливо показывает концентрацию усилий: падение молота во время работы.

2. **Field Hollers** — Полевые крики. Это разновидность призывного восклицания, которое служило формой общения на расстоянии. “*Work Songs and Field Hollers*” в исполнении Джо Грина (Joe Green).

3. **Streets Cries** — уличные крики (уличные песни разносчиков, торговцев, точильщиков). “*Blackberry Wuman*” (Черничная женщина).

4. **Chanty Songs** — песни матросов на парусных судах и докеров. *Brownie & Sonny* “*Red River Blues*” (Блюз красной реки).

В приложении для сравнения есть более поздний композиционный, инструментальный вариант рабочей песни в исполнении джазового ансамбля братьев Эддерли, который так и называется — “*Work Song*”(Cannonball Adderly Sextet). Это одна из самых популярных джазовых тем.

В заключение еще раз подчеркнем большое значение трудовых песен для последующего развития негритянской культуры в США и для позднее появившегося джаза.

З

КУЛЬТОВАЯ МУЗЫКА АМЕРИКАНСКИХ НЕГРОВ (Cult Music American Blacks)

Христианская религия в Америке представлена двумя основными видами: католицизм и протестантизм. Протестанты контролировали северную часть страны, а католики — южную. В целом негры не противились обращению в новую веру, так как она давала надежду на освобождение. Церковь служила средством объединения и возможностью излить вслух свои мысли и чувства, не боясь наказания. Католицизм в целом лояльно относился к пережиткам и религиозным атавизмам африканских культов. Протестанты же считали себя носителями будущей культуры Америки, и с одной стороны — просвещение, открытие университетов, печатание новых книг, а с другой — крестовый поход против театра, музыки, особенно в храмах, где разрешалось только пение псалмов. Ведущими направлениями негритянской церкви стали баптизм и методизм. Они содействовали борьбе негров за освобождение, а их церемонии отличались предельной скромностью, что соответствовало социальному уровню неимущих рабов. Кроме того, экстатическое ведение баптистской службы как нельзя лучше соответствовало церемониалу языческих африканских культов.

ЖАНРЫ КУЛЬТОВОЙ МУЗЫКИ

1. **Ring shout** (ринг-шаут), где ring — кольцо, a shout — крик. Это религиозный групповой танцевальный ритуал. Обычно был составной частью богослужения. По зову

проповедника верующие исполняли групповой танец с пением и возгласами по кругу против часовой стрелки под звуки барабана и хлопки. Обряд длился 6–10 часов и нередко заканчивался экстатическим состоянием участников. В музыкальном отношении ринг-шаут отличался вопросно-ответной формой, полиритмией, акцентированием слабых долей. Танцевальные движения этого ритуала стали основой модных танцев начала XX века — шимми и чарльстона, и стали основой джазового танца.

Запись из архива Библиотеки Конгресса США — *“Run, Old Jeremiah”* (*Беги, старый Иеремия*) — Joe Washington Brown & Austin Coleman (Джо Вашингтон Браун и Аустин Коулмен).

2. **Song sermon** (сонг-сермон) — песни-проповеди, создаваемые спонтанно во время службы. Проповедник вопрошает, паства вторит или отвечает ему. Во время проповеди он постепенно повышает тонус декламации, что вызывало ответную реакцию паствы и вскоре наступало общее состояние транса. Сонг-сермон — это уже не танец, а пение во время проповеди, а значит, приобретает значение *мелодия*, которая сначала могла состоять всего из двух нот (тоники и минорной терции). Постепенно диапазон мелодии сонг-сермон расширялся.

Песни сонг-сермон расцвели в наши дни. Евангелистские общины используют их регулярно, причем примеру негров последовали и белые. Записи сонг-сермон транслируются по радио и успешно продаются.

1. *“The Sermon In A Song”* (проповедь в песне) — Bishop Lester Love sings Song Sermon (Епископ Лестер Лав поет сонг-сермон)

2. Современная исполнительница Нико Кейс (Neko Case, род. 1970) — *“John Saw That Number”* (*Джон увидел это число*).

3. **Jubilee** (дзубили) — песни-прославления жизнерадостного характера с четким ритмом и оптимистичным содержанием. Это форма афроамериканской духовной

музыки, возникшая на основе христианского Евангелия. Мелодически джубили весьма просты. Напев, как правило, сопровождается выкриками, хлопками и прихлопыванием ног, благодаря чему они могли доходить до экстаза.

Наиболее популярная джубили (особенно в джазе) *“When The Saints Go Marching In”* (Когда святые маршируют) в исполнении Луиса Армстронга.

4. **Spiritual** (спиричуэл, где spirit — дух) — духовные песнопения. Америка познакомилась с ними после окончания Гражданской войны 1865 года. В 1867 году была издана антология *“Slave Songs of United States”* (Песни рабов Соединенных Штатов) — единственный документ эпохи спиричуэлс.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СПИРИЧУЭЛ

1. Тексты обычно связаны с сюжетами из Библии (Ветхий и Новый Завет). Поющие спиричуэл просили о помощи не для себя, а для всей общины.

2. Влияние европейской гармонии. В качестве мелодий использовались христианские гимны, которые по своему распевались неграми.

3. Основные приемы: импровизация, блюзовые ноты, богатая мелизматика, глиссандирование, пентатоника и полиритмия.

4. Куплетная песенная форма (А–В, запев — припев).

5. Если в начале спиричуэл пелись импровизационно “а саpella”, то потом постепенно перешли в концертные залы и стали «фиксированной композицией» под аккомпанемент фортепиано.

6. Спиричуэл сохранили народный характер и исполнялись прежде всего в деревне.

Одним из первых опубликованных спиричуэл был *“Oh, My Lord”* (О мой Господь) в исполнении хора студентов первого черного университета Fisk University в Нэшвилле — “Fisk Jubilee Singers”, образованного

в 1871 году. Кстати, они являются соавторами современной версии известного спиричуэла “Go Down Moses” (Спустиись, Моисей).

Еще один пример спиричуэл — “*Deep River*” (*Глубокая река*) в исполнении хора Роберта Шоу (“Robert Shaw Chamber Singers”). Ну и, конечно, спиричуэл в исполнении Луи Армстронга “*We Shall Overcome*” (*Мы победим*), посвященный движению за гражданские права негров. Спиричуэл, возникший как форма религиозного исполнительства, после гражданской войны между Севером и Югом (1861–1865) стал частью борьбы за свободу негров.

Лучшие академические исполнители — **Мариан Андерсен** (Marian Andersen, 1897–1993) — “*Roll, Jordan, Roll*” (*Кати свои воды, Иордан*) и **Поль Робсон** (Paul Robeson, 1898–1976) — “*Let My People Go*” (*Отпусти народ мой*) — она же “Go Down Moses” (Спустиись, Моисей, вниз). Побывав в СССР в 1934 году, Поль Робсон был так очарован советской действительностью, что стал одним из самых ярких пропагандистов нашей страны. Американцы вскоре заподозрили, что он тайный коммунист (что было неправдой), и запретили ему выезд из США. В память о Поле Робсоне в Москве какое-то время даже продавали плетеные булочки под названием «Кудри Поля». В его честь был также назван сорт крупных черных помидоров, выведенный советскими селекционерами.

Спиричуэл оказали влияние на зарождение и развитие джаза. Многие из них позже в качестве тем перешли в инструментальный джаз, как например “Go Down Moses”. Этот жанр будет использоваться в целом ряде сочинений классической музыки: Дворжак (I часть симфонии «Из Нового Света») и, конечно, Джордж Гершвин (опера «Порги и Бесс»).

Соприкосновение спиричуэла с джазом в 20-х годах XX века привело к возникновению госпел-сонга — религиозной негритянской песни большого города.

5. **Gospel Song** (Госпел — Евангелие) — песни на евангелическую тематику, возникшие в 20-х годах прошлого века. В отличие от других жанров текст и музыка создавались профессиональными авторами для сольного исполнения.

Первым известным темнокожим композитором госпела был Томас Эндрю Дорси (Thomas Andrew Dorsey, 1899–1993) — бывший джазовый пианист. Его госпел 1932 года *“Precious Lord, Take My Hand”* (Дорогой Господь, возьми меня за руку, води меня и позволь мне стоять. Я устал, я слаб) в исполнении группы “Heavenly Gospel Singers” (Небесные певцы госпел) стал одним из самых популярных и наиболее записываемых черных госпелов.

Королевой жанра заслуженно считается **Махалия Джексон** (Mahalia Jackson, 1911–1972), певица, которая перенесла госпел из церквей Чикаго на сцену и во многом определила современное звучание госпел и спиччуэл. *“I Will Move on Up a Little Higher”* (Я буду идти дальше вверх, чуть выше) в ее исполнении, записанный 12 сентября 1947 года, стал самым продаваемым госпелом всех времён.

Маршалл Стернс в своей книге «История джаза» так описывает ее пение: «Махалия. Она к любой песне может добавить больше цветов и оперения, чем кто-либо другой, но все это будет точно на своем месте. Она нарушает все правила концертного пения, переводит дыхание посредине слова, а иногда вообще искажает слова или меняет их, но ее полнотонное пение, глубокое чувство и манера выражения своих эмоций поистине неземные».

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГОСПЕЛ

1. Другой источник текста — Евангелие (входит в состав Нового Завета).

2. В отличие от других жанров музыка создавалась композиторами.

3. Сольное исполнение, иногда с бэк-вокалом.

4. Может иметь инструментальное сопровождение.
5. Иногда используются танцевальные ритмы.
6. Больше спонтанных реплик, импровизации (чем в спиричуэл).

* * *

Культовая музыка американских негров — это замечательный сплав африканской и европейской музыкальных культур и является самым значительным достижением музыкальной Америки. Она достойна занять свое место в одном ряду с выдающимися образцами мировой музыкальной культуры.

МЕНЕСТРЕЛИ (Minstrel Show), 1843–1900 годы

«**Н**едавно я слышал певца юмористических баллад, менестреля ультраэфиопского вида с шапкой волос на голове, который исполнял негритянскую балладу. Все это придавало зрелищу весьма необычный стиль. Я видел тысячи трагедийных актрис, умирающих на сцене, но мне никогда не приходилось смахивать слезу или протирать очки. Они не затуманивались даже во время наиболее трогательных проповедей священников, но тут какой-то бродяга с лицом, зачерненным жженой пробкой и с банджо в руках, поет простенькую песенку, сопровождая ее такими неистовыми дикими нотами, что сердце начинает трепетать от радости и жалости». (Уильям Теккерей, английский писатель-сатирик, мастер реалистического романа.)

Самобытная форма американского театра возникла в первой половине XIX века под влиянием негритянского фольклора.

Первоначально это были короткие комедийные сценки, исполнявшиеся белыми актерами, загримированными под негров и пародировавшими их манеры, песни и танцы. Темная маска, на ней — резко выпяченные розовые губы, огромные белки глаз. Эти гротески, создававшие искаженный образ негра, служили эмблемой музыкального театра в США. Впоследствии на их основе развился особый вид представления с участием профессиональных актерских трупп и музыкальных ансамблей.

Формально жизнь менестрельного шоу началась с дебюта труппы **Вирджинские менестрели** (Virginia Minstrels) в феврале 1843 года в помещении нью-йоркского театра Bowery Amphitheatre. Под руководством скрипача Дэна Эмметта (Dan Emmett, 1815–1904) ансамбль из четырех артистов, каждый из которых был одновременно и актером и музыкантом, показал необычный спектакль из музыкальных и разговорных сцен. Загримированные под негров, они исполняли свои номера в комичной гротесковой манере. Все детали были точно разработаны — от грима и костюма до манеры произношения и движения рук. С дебюта этой труппы на американской эстраде воцарился устойчивый, не подвергающийся изменениям тип шоу, глубоко вошедший в сознание американцев.

К середине XIX века менестрельные группы наводнили всю страну, а их шоу стали одной из главных форм американского популярного искусства.

Все шоу менестрелей проходили по традиционному сценарию. В белых брюках, полосатых рубашках, синих фраках и цилиндрах, в сопровождении духового оркестра они въезжали в город как цирковой парад. Вперед высылался разведчик, знакомившийся с местными условиями и проблемами, чтобы сделать их мишенью острот в спектакле к огромному удовольствию зрителей. Первая часть программы состояла из песен и музыкальных номеров, сопровождавшихся шутливым диалогом. Вторая состояла из сольных номеров, включавших сентиментальные баллады и комические скетчи в исполнении комедианта с саквояжем и зонтиком. Заканчивалось все веселым музыкально-танцевальным финалом.

Идея показа в театре негритянской жизни способствовала возникновению чернокожих менестрелей. Первая негритянская менестрельная труппа была образована в 1855 году и постепенно спектакли с участием негров стали доминировать. Содержание представлений почти не менялось, и иногда негров даже дополнительно гримировали, чтобы они больше походили на традиционного

менестрельного персонажа. Музыку же сочиняли главным образом белые. Она представляла собой обычные эстрадные песенки с острыми ритмами.

Эта волна негритянской менестрельной эстрады вызвала к жизни особую профессию — черного эртертейнера (Entertainer) — эстрадного актера-музыканта. Чтобы получить работу в минстрел-шоу, негры становились певцами, танцорами и комиками. Некоторые из них добились большой известности. Жизнь негритянских менестрелей была нелегкой. Платили им меньше, чем их белым коллегам, во время гастролей им было трудно устроиться на ночлег. Белые антрепренеры их постоянно обманывали, подчас они подвергались нападениям белых расистов. И тем не менее для большинства негров попасть на коммерческую эстраду было большой удачей.

Джеймс Блэнд (James Bland, 1854–1911) — негритянский актер, написавший несколько популярных в США песен, среди них *“Carry Me Back to Old Virginia”* (*Верни мне старую Вирджинию*) в исполнении Тома Раша.

На менестрельной эстраде начинали свой путь Уильям Кристофер Хэнди и две величайшие исполнительницы классического блюза — Гертруда Ма Рэйни и Бесси Смит. Более подробно они будут рассматриваться в разделе «Блюз».

Три основных момента определили новизну музыки минстрел-шоу:

1. Огромная роль танца, пронизывающего все шоу, и его оригинальное американское преломление (гротесково-фарсовой направленности).

2. Столь же важно значение банджо, тесно связанное с танцем. Начиная с 40-х годов и до конца «менестрельной эпохи» на сцене неразрывно господствовали две артистические фигуры — солист-танцор и солист-исполнитель на банджо.

3. Новый стиль инструментального ансамбля (скрипка, банджо, тамбурин и всевозможная мелкая перкус-

сия), не имеющего ни аналогов, ни ясно видимых истоков в инструментальной культуре Европы.

Стивен Фостер (Stephen Collins Foster, 1826–1864) — белый композитор, написавший все лучшее в этом жанре и возвысивший его до подлинного художественного уровня. Он воспитывался няней-мулаткой и с детства полюбил негритянскую музыку. Все его известные песни являются песнями менестрельного типа с текстом на негритянском диалекте и стали частью народной музыки Америки. Ярким примером тому служит самая популярная его песня — “Old Folks At Home” (Старые друзья дома, 1851), имеющая еще одно название “Swanee River” (Река Суони) — фрагмент фильма 1935 года «Миссисипи» режиссера Эдварда Сазерленда — “*Swanee River*” в исполнении Бинга Кросби (Bing Crosby, 1903–1977). А также “*My Old Kentucky Home*” (Мой старый дом в Кентукки) в исполнении Поля Робсона.

Если оркестр труппы Вирджинские менестрели состоял из четырех музыкантов, то к середине XIX века труппа насчитывала до двенадцати и более человек. Позднее обычный состав доходил до сорока и более человек. Этот процесс в конце XIX века привел искусство менестрелей к быстрому упадку, но в провинции менестрели выступали вплоть до начала XX века.

Эл Джолсон (Al Jolson, 1886–1950) — американский артист, стоявший у истоков популярной музыки США. Он родился в литовском местечке Средник Российской империи и носил имя Аса Йоэлсон. Вскоре его семья эмигрировала в США. Джолсон разработал фирменные черты своего сценического стиля: псевдооперную манеру исполнения, экспрессивную жестикуляцию, непринужденное общение с аудиторией, художественный свист. Как артист шоу менестрелей, он выходил в гриме «под негра». К 20-м годам вся Америка говорила о Джолсоне, а его шоу (некоторые из них на музыку Джорджа Гершвина) слыли одной из главных

изюминок Бродвея — фрагмент из фильма 1939 года режиссера Сиднея Лэнгфилда “Swanee River” (Река Суонни) — *“Oh! Susanna” by Stephen Foster* («О! Сусанна» Стивена Фостера). В этой песне шутливого характера утвердился такой тип юмора, в котором смехотворные моменты нарочно поданы под видом полной серьезности:

Дождь лил всю ночь, когда я отбыл.
Погода была сухой, солнце грело так горячо,
Что я замерз до смерти, да ты не плачь, Сусанна.

В 1927 году Джолсону удалось завоевать более широкую аудиторию — он сыграл главную роль в первом звуковом фильме 1927 года “The Jazz Singer” («Певец джаза»), который по кассовым сборам обошел лучшие образцы немого кино. Несмотря на название, к джазу его манера пения не имела никакого отношения.

В 30-е годы выступления с зачернённым лицом вышли из моды: сторонников этой техники обвинили в расизме и в 1940 году стареющий Джолсон ушёл работать на радио. В 1946 году на экраны вышел фильм “The Jolson Story” («История Эла Джолсона»), посвящённый его жизни и творчеству. Исполнитель роли Джолсона в этом фильме Ларри Паркс был номинирован на Оскар. Вскоре последовало и продолжение — фильм “Jolson Sings Again” («Джолсон снова поет»), выпущенный на экраны в 1949 году.

В 1950 году Джолсон скончался от обширного сердечного приступа. На «Аллее славы Голливуда» имеются три звезды в память о «величайшем эстрадном артисте мира», как писала о нем американская пресса.

Сегодня многие знают о том, что такое Country Music (музыка кантри), занимающая видное место в репертуаре легкого жанра Америки и в наши дни. Модернизированная под поп-музыку второй половины XX века, она вместе с тем является своеобразным прямым потомком Minstrel Show.

* * *

Расцвет минстрел-шоу пришелся на 1850–1870 гг. Именно они оказали влияние на возникновение других форм музыкального театра США: водевиля, варьете, ревю, мюзик-холла и мюзикла. Менестрели — очень важная глава в истории музыки «предджазовой эпохи», из которой родился первый инструментальный стиль джаза — рэгтайм (Ragtime), который и подготовил людей к восприятию джаза.

БЛЮЗ (Blues)

Некотрые музыковеды считают, что блюз зародился в XIX веке, но прямых доказательств этому нет. Его корни уходят вглубь веков, а родившиеся в разное время блюз и джаз в афроамериканской культуре вторглись в мировое музыкальное пространство в самом начале XX века, когда белое население США созрело для восприятия негритянской музыки, до этого веками не обращавшее внимания на нее.

Подобно тому, как первыми «неграми» на американской эстраде были зачернившие себе лица белые, ноты песенно-танцевальных новинок с подзаголовком «блюз», появившиеся около 1912 года, были написаны белыми сочинителями и с негритянской музыкой того же названия имели не больше сходства, чем спектакли «Вирджинских менестрелей» с бытом рабов на плантациях. Имелась все же одна деталь, отличавшая их от рэгтаймов и баллад: первые писались в мажорном, вторые в минорном ладу. Что же касается блюзов, то они оказывались где-то посередине, не укладываясь ни в один лад: при явно мажорном аккомпанементе мелодия то и дело сбивалась на минор. Третья ступень в самых важных местах фразы вопреки ожиданию понижалась на полтона — оборот, интриговавший тех, кто прежде ничего похожего не слышал, но скоро сделавшийся таким же обязательным клише, как и синкопированный «рванный ритм». Первые записи блюзов были сделаны только в начале 1920-х годов, когда они уже сформировались, а сам

термин возник из словосочетания blue devils (уныние, меланхолия, хандра) — уныние, меланхолия, хандра. Особую роль в становлении блюза играли work songs (рабочие песни) со своей вопросно-ответной формой.

Уильям Хэнди — Уильям Кристофер Хэнди (William Christopher Handy, 1873–1958) — композитор, трубач и аранжировщик. В историю музыки он вошёл как «отец блюза». Уильям происходил из религиозной семьи, которая ненавидела джаз, и когда он сказал, что хочет стать музыкантом, отец ответил, что он охотнее увидит сына мертвым. Тем не менее Хэнди окончил музыкальный колледж в Кентукки и в 1900 году играл на корнете в шоу менестрелей.

Он оказался первым грамотным музыкантом, кто собирал и записывал блюзы, а затем издавал их под своим именем. Вообще все лучшие его вещи, включая такие шедевры, как *“Memphis Blues”* (1912) и самый знаменитый *“St. Louis Blues”*, который Хэнди играет на трубе в знаменитом шоу Эда Салливана *“Городская знаменитость”*, родились из фольклорных источников и личных впечатлений. На создание блюза Хэнди вдохновила реальная история. В нем от лица женщины поется о сопернице из Сент-Луиса, которая увела у нее любимого — *“St. Louis Blues”* (Natalie Cole, 1950–2015).

В его автобиографии «Отец блюза» есть ряд ужасных историй. Хэнди рассказывает, например, как во время гастролей по Миссури линчевали Луи Райта, участника его ансамбля; или как весь ансамбль чуть не погиб во время эпидемии оспы, лишенный медикаментов и врачебной помощи.

В 20-е годы он переехал в Нью-Йорк и основал музыкальное издательство. В 1926 году вышел его сборник «Антология блюза», содержащий 53 темы. Резонанс этих блюзов оказался громадным. О популярности Хэнди можно судить хотя бы по тому, что Джордж Гершвин посвятил ему «Рапсодию в блюзовых тонах». Но

дела в издательстве шли неважно вплоть до 40-х годов, а в 50-е годы Хэнди ослеп.

28 марта 1958 года Уильям Хэнди скончался в Нью-Йорке.

В 2010 году он был введен в Зал славы блюза.

Негры на Юге поют обо всем. Поезда, гудки пароходов, кузнечные молоты, беспутные женщины, злые хозяева, упрямые мулы — все становится для них подходящей темой. Они аккомпанируют себе на всем, из чего могут извлечь музыкальный звук или ритмический эффект: будь то губная гармоника или стиральная доска. Блюз служил им чем-то вроде убежища, где можно было излить душу.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БЛЮЗА

1. **Ф о р м а**. Из множества видов сельских блюзов закрепился один, ставший классическим период или, как говорят джазмены, «квадрат» длиной в 12 тактов. Он состоял из трех фраз по четыре такта, каждая фраза делилась на два предложения: первое отводилось голосу певца, второе — ответу инструмента. Ничем не примечательная структура двенадцатитактового блюза оказалась поразительно устойчивой и способной выйти далеко за свои пределы — достаточно вспомнить рок-н-ролл. Но были блюзы 8, 16 и 24 такта.

2. **Д и а л о г** исполнителя и гитары. Певец задает вопрос и получает ответ от гитары, которая сначала повторяет мелодический контур вопроса, а потом добавляет к нему нечто новое, что становится уже не только ответом, но и встречным вопросом, обращенным к вокалисту.

3. **Противостояние гармонии и мелодии**, конфликт «мажора и минора», хотя в настоящем блюзе дело обстоит гораздо сложнее, нежели простое понижение на полтона 3-й, 7-й и позже 5-й ступеней, так называемые “blue notes” (блюзовые ноты). Блюзмен в действительности

исполняет плавное скольжение, качание звука между мажорным и минорным интервалами.

4. Противостояние мелодии и ритма. Пониженные 3-й, 7-й, а позже 5-й ступени порождают чувство безысходной тоски. Однако ритм, в котором даже при самых медленных темпах, присутствует драйв и свинг, — мощный моторный импульс, и блюзмен убеждает нас не придавать происходящему серьезного значения.

5. «Смеемся, чтобы не плакать» — Духовная музыка обращается к Богу — блюз обращается к человеку. Первая молила: «Отпусти меня, Господи», а блюз молил: «Оставь меня в покое, мистер». Блюзы есть наследие народа, веками лишенного возможности праздновать рождения и оплакивать смерть, но сохранившего жажду жизни. Одной из наиболее частых тем блюзов было описание всевозможных несчастий, могущих выпасть на долю человека, и совет не принимать слишком близко к сердцу причиняемый ими материальный ущерб: «Если пожар охватит твой дом, о Боже! / И поблизости не будет воды / Плюнь, человеке, швырни свои манатки в окно / И пусть эта развалюха сгорит дотла».

6. Люб о в н а я т е м а т и к а чаще всего отражалась в сюжетах измены, ухаживания, отвергнутого в виду нищеты кавалера; ссор из-за ревности или денег. Романтическая линия отсутствовала в принципе, но зато с большим вдохновением воспевалась верность: «Друзья меня презирают, распускают сплетни по всему городу. / Пытаются навредить, как могут. / Дурные новости идут отовсюду, / Но все равно моя Мэри со мною /и будет при мне, покуда всему не придет конец».

7. Соци а л ь н а я т е м а т и к а. Иногда отношения между белыми и черными обрисовываются блюзом в форме прямого диалога: «Спрашиваю у него, нет ли работы», / Он говорит: «Ниггер, что можешь делать?» — я говорю: «Рельсы класть, возить тачку, / Киркой и лопатой ворочать тоже». / Он говорит: «Ниггер, дорога уже

проложена, / И поезд по ней уже ходит. / На нем ты сюда приехал, / На нем отсюда и уберешься».

Различают следующие разновидности блюза:

1. По принадлежности — народный или композиторский блюз;

2. По содержанию — драматический и лирический блюз;

3. По средствам исполнения — вокальный, инструментальный и вокально-инструментальный;

4. По историческим типам:

а) **Country Blues** (сельский блюз) — самый ранний вид блюза. Его точнее было бы считать фольклором, поскольку по форме он более свободен, чем современный блюз. Сопровождался кантри-блюз, как правило, гитарой, банджо или губной гармоникой.

Ледбелли (Leadbelly, “Lead Belly” — «Свинцовое Брюхо», 1889–1949) — легендарный исполнитель блюзов, чьё влияние на последующих музыкантов огромно. Он знал практически все песни, имеющие отношение к репертуару чёрных музыкантов вообще и блюзу в частности: от европейских баллад до гангстерских блюзов, от рабочих песен до церковных песнопений, от тюремных песен до ковбойских. Основу его творчества составляли всё же народные песни темнокожего населения (праздничные, танцевальные и трудовые). *“Good Morning Blues”* («Доброе утро блюз»).

В 1986 году Ледбелли посмертно был введен в Зал славы блюза.

Большинство исполнителей кантри-блюза до старости продолжали работать. Они бродили по стране, перебиваясь случайными заработками, сохраняя при этом независимость, готовые в любой момент продолжить свои скитания. Иногда играли на вечеринках, где музыканту редко платили деньгами, а чаще — едой и выпивкой.

б) **City Blues** (городской блюз) начал развиваться на фоне миграции черных исполнителей из южных сельских штатов из-за оголтелого расизма после отмены

рабства, и разнообразие народной музыкальной традиции в конечном итоге сократилось до стандартной 12-тактовой формулы.

Мэйми Смит. Блюзовый бум начался в 1920 году, когда вышла первая вокальная блюзовая пластинка певицы Мэйми Смит (Mamie Smith, 1883–1946) — *“Crazy Blues”* (Сумасшедший блюз). Она вдруг стала необычайно популярной, только за первый месяц было распродано около ста тысяч экземпляров. Ее поддельные копии продавались по тройной цене. В аккомпанирующий ей ансамбль “Jazz Hounds” (Гончие джаза) входили такие монстры джаза, как пианист Уилли «Лайон» Смит, саксофонист Коулмен Хоукинс и трубач Баббер Майли. Мэйми зарабатывала большие деньги, но, к сожалению, все проматывала без остатка и, когда после долгой болезни 30 октября 1946 года она скончалась, от ее состояния не осталось почти ничего. Успех Мэйми Смит проторил дорогу на большую сцену и в студии грамзаписи для целого поколения блюзовых певиц. Имена этих певиц вошли сегодня в историю американской музыки. Это и одна из первых выдающихся исполнительниц Гертруда «Ма» Рэйни, и Клара Смит (Clara Smith, 1894–1935, и Альберта Хантер (Alberta Hunter, 1895–1984), и Айда Кокс (Ida Cox, 1896–1967) и некоторые другие певицы.

Гертруда «Ма» Рэйни (Gertruda “Ma” Rainey, 1886–1939) — одна из самых ранних исполнительниц блюза, начавшая записываться на студии. Её часто называют «матерью блюза». С 1923 по 1928 годы, сотрудничая с компанией “Paramount”, создала более 100 записей песен. Отличалась очень мощными вокальными данными и стилем пения, очень близким к народным традициям. *“Jealous Hearted Blues”* (Блюз ревнивого сердца).

Ма Рэйни продолжала гастролировать до 1935 года, после чего уехала жить в Колумбус, где умерла спустя четыре года от сердечного приступа.

В 1983 году Ма Рэйни посмертно была введена в Зал славы блюза.

Славу Ма Рэйни вскоре затмила ее ученица Бесси Смит — «императрица блюза» (такой пышный титул печатали на афишах, извещавших о ее концертах). Творчество Бесси Смит считается вершиной классического блюза двадцатых годов.

Бесси Смит (Bessie Smith, 1894–1937) — величайшая певица эпохи блюза двадцатых годов. Она записала 160 пластинок, снялась в фильме, имела такой успех, что продажа дисков спасла фирму “Columbia” от банкротства. Всего было продано около 10 000 000 пластинок. Ее недаром называют “The Empress of Blues” (императрица блюза). Ни у кого не ощущалось такой явной связи между спиричуэлами и блюзами. В 1986 году Бесси Смит посмертно была введена в Зал славы блюза.

Петь Бесси начала еще в детстве. Как-то через ее город проезжала Ма Рэйни и, услышав Бесси, забрала ее с собой. Бесси пела на ярмарках в деревнях, цирковых представлениях в городишках южных штатов. 1923 году она записала свою первую пластинку — “*Downhearted Blues*” (*Унылый блюз*) и это сразу стало сенсацией: было продано 800 000 экземпляров.

Публика ее боготворила. За год было продано более 2 000 000 пластинок, что вскоре сделало ее звездой первой величины, и у нее появилось свое шоу, причем выступала она исключительно для негров, которые словно под гипнозом внимали ей. Бесси Смит владела частным вагоном поезда. Он был сделан по индивидуальному заказу и оплачен студией Columbia. Поводом для его приобретения стало то, что Смит, являясь чернокожей певицей, не могла ездить вместе с белыми в вагонах первого класса. В ее вагоне было семь купе, кухня и ванная.

Бесси Смит обладала богатым и звучным контральто и никогда не использовала микрофон — (*W. C. Handy* — “*St. Louis Blues*”).

В 1930 году Бесси Смит, бывшая самой успешной негритянской певицей страны, оказалась в таких денежных затруднениях, что вынуждена была заключить

второсортный контракт с одним из театров Бродвея. Умерла она в крайней нищете 26 сентября 1937 года в больнице после автокатастрофы. В ходе операции после аварии ей ампутировали правую руку, но это не помогло и Бесси скончалась утром, так и не придя в сознание. Позже на месте больницы был открыт отель, одна из комнат в котором была навечно забронирована для певицы.

Однако история жизни Бесси Смит на этом не кончается. В 1971 году фирма Columbia выпустила пять двойных альбомов Бесси Смит. Императрица блюза через 34 года после смерти второй раз обрела всемирную известность. Опрос рынка показал, что главным образом молодые люди покупали эти «самые важные и великие в истории граммофонной пластинки издания», чтобы понять слова Джона Хэммонда: «То, что Бесси пела в 20-е и 30-е годы, есть блюз сегодняшнего дня». *“You’ve Got To Give Me Some” (Ты должен дать мне кое-что)*.

Этот ренессанс музыки и имени Бесси Смит вызвал и то, что ее могила, трудный для опознания бугорок, получила надгробие. Черные жительницы Филадельфии, а также Дженис Джоуплин, белая певица из Техаса, которая так многому научилась у Бесси, оплатили 500-долларовую стоимость надгробия, и 7 августа 1970 года его установили. Надпись на нем гласит: «Величайшая в мире певица блюза, которая никогда не перестанет петь».

В 1980 году Бесси Смит была введена в первую двадцатку Зала славы блюза.

Джимми Рашинг — Джеймс Эндрю Рашинг (Jimmy Rushing, 1903–1972) — джазовый певец, один из лучших исполнителей городского блюза.

Джимми вырос в семье музыкантов, учился играть на разных инструментах, изучал теорию музыки. Некоторое время работал с Джелли Роллом Мортонем, а потом перебрался в Канзас-Сити, где с 1935 по 1948 год был вокалистом оркестра Каунта Бэйси *“Take Me Back Baby” (Возьми меня обратно, крошка)*.

С 1950 по 1952 год руководил бэндом в танцзале “Savoy” в Нью-Йорке. Затем сотрудничал с Бенни Гудменом, Дюком Эллингтоном, несколько раз возвращался к Каунту Бэйси. В 1960-м он записал альбом “Brubeck & Rushing” с квартетом Дэйва Брубека — “*Blues In The Dark*” (*Блюз в темноте*). Его альбом 1970 года “The You And Me That Used To Be” («Ты и я — какие мы были раньше») в 1971 году, по версии журнала DownBeat, был назван альбомом года.

Джимми Рашинг умер 8 июня 1972 года в Нью-Йорке от лейкоза. Он был мощным певцом, имевшим диапазон от баритона до тенора, а Каунт Бэйси утверждал, что Джимми Рашингу не было равных среди блюзовых вокалистов.

Внутри этих двух основных исторически сложившихся видов блюза существуют разные стилевые модификации, и некоторые будут рассмотрены в следующих главах.

* * *

Блюз отличается лаконичностью и способен возбудить эмоциональные переживания. Гармоническая основа — тоника, субдоминанта и доминанта — была и остается главенствующей и в европейской гармонии. Сочетание принципов европейской и африканской мелодики придает блюзу особую окраску, которая исследователям давала повод говорить, что они слышат в блюзе «крик истерзанной негритянской души». Неудивительно, что джазовые музыканты возвращаются к этому маленькому чуду уже больше 100 лет.

РЭГТАЙМ (Ragtime), 1890-е годы

Джаз родился в Новом Орлеане, но прежде чем возник новоорлеанский стиль, существовал рэгтайм. Появлению рэгтайма предшествовало распространение таких танцев, как Two-Step (тустеп) и Sakewalk (кэйкуок). Еще во времена рабства хозяева для своих рабов устраивали развлечения. Разодетые в костюмы слуг чернокожие пары соревновались в танце неловкого лакея, подающего пирог. Победители получали в подарок праздничный пирог. Элементы этих движений перешли в городской танец кэйкуок (проход пирога), а музыкальной основой послужил ранний **рэгтайм** (разорванное время). Источником рэгтайма явилось творчество провинциальных негров-пианистов. Для их импровизационной манеры характерно было использование синкоп и опора на «блюзовые ноты». С перемещением в города рэгтайм теряет свою импровизационную суть и становится композиторским жанром. Теперь его создавали образованные композиторы, знающие европейскую фортепианную технику и гармонию, а сами рэгтаймы издавались в нотах.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Рэгтайм — это написанная музыка для фортепиано, в которой отсутствует главный элемент джаза — импровизация.

2. Особенность рэгтайма — сопоставление постоянно синкопирующей мелодии с метрически четким аккомпанементом типа «бас-аккорд».

3. В рэгтаймах присутствует характерный прием, “Stop Time” (стоп-тайм), связанный впоследствии как с джазом, так и с рок-н-роллом, — пауза, во время которой композитор рекомендует стучать пяткой по полу (на слово “Stamp”, выписанное под партией левой руки).

4. В рэгтайме практически отсутствуют нюансы, звукоизвлечение ударное, обилие стаккато, акцентов и синкоп.

5. Форма классического рэгтайма состояла из блока четырёх 16-тактных секций (AA BB -A- CC DD), разделенных 16-тактным повтором первой части. Создатель этой формы — пианист и композитор Скотт Джоуплин.

Таким образом, рэгтайм — это фортепианный стиль конца XIX века, возникший от слияния афроамериканского фольклора (танцевальные формы — кэйкуок, ту-степ...) с традиционной европейской мелодикой, гармонией и формой (полька, галоп, кадрили, канкан и др.).

К сожалению, мы не знаем, кто был автором первого рэгтайма, но первым опубликованным рэгтаймом 27 января 1897 года был “*Mississippi Rag*” (*Миссисипи рэг*) белого пианиста и композитора Уильяма Крелла (William Krell, 1868–1933). Сторонники же негритянской линии в джазе, утверждают, что один из самых известных и талантливых черных композиторов и исполнителей рэгтайма был владелец кафе «Розовый бутон» Том Турпин (Tom Turpin, 1871–1922), опубликовавший в том же 1897 году рэгтайм “*Harlem Rag*” (*Гарлемский рэг*). Но кто бы ни был первым, все же самым выдающимся из них был, по всеобщему признанию, Скотт Джоуплин.

Скотт Джоуплин (Scott Joplin, 1868–1917). Его отец играл на скрипке, а мать пела и играла на банджо. В одном из домов, где мать служила горничной, стояло пианино, и у мальчика появилась возможность иногда подходить к инструменту. Вскоре выяснилось, что у него

есть способности, и отец на последние деньги купил поддержанный старый рояль, а также нашел педагога, согласившегося обучать талантливого пацана бесплатно. В дальнейшем Скотт Джоплин получил серьезное музыкальное образование, хорошо был знаком с творчеством европейских композиторов, знал негритянский музыкальный фольклор и обладал основательными теоретическими знаниями. К тридцати годам он уже преподавал сам, занимался аранжировкой, руководил разными ансамблями, пел и играл не только на фортепиано, но и, в соответствии с модой тех лет, на многих других инструментах.

В 1894 году Джоплин переезжает в город Седалия и зарабатывает на жизнь репетиторством и выступлениями в заведениях типа “Maple Leaf Club” (Клуб кленового листа). К 1897 году Америку охватила рэгтаймовая лихорадка: появились школы рэгтайма, издавались учебные пособия, устраивались конкурсы рэгтайма. Все это коснулось и Скотта Джоплина.

В 1899 году он сочинил несколько рэгтаймов, но издатель выбрал только один — “*Original Rags*” (*Оригинальный рэг*). Среди отвергнутых был и “Maple Leaf Rag” (Рэгтайм кленового листа), но Джоплин сказал своему другу: «Когда-нибудь он сделает меня королем рэгтайма». Его слова оказались пророческими, и вскоре, 10 августа 1899 года, получив приличный аванс в 50 долларов, он подписал контракт с Джоном Старком на один процент авторских отчислений с продажи каждого экземпляра “*Maple Leaf Rag*”. По одной из версий, он стал первым композитором, продавшим миллион копий, и эта композиция стала первым инструментальным хитом Америки. «Рэгтайм кленового листа» стал музыкальной вершиной, на которую равнялись все последующие композиторы этого жанра, а авторские отчисления позволили ему отказаться от работы в увеселительных заведениях и посвятить себя сочинению музыки.

В начале 1900 года Джоплин сочиняет один из своих самых знаменитых рэгтаймов — *“The Entertainer”* (*Артист эстрады*).

В 1911 году Скотт Джоплин пишет оперу “Treemonisha” (Тримониша — имя девушки), которую поставит на свои деньги только в 1915 году, без декораций и с собственным сопровождением. Современники не оценили ее, а Джоплин стал банкротом. «Тримониша» была успешно поставлена в самых именитых театрах США лишь 60 лет спустя.

К 1916 году у Джоплина появились признаки слабоумия. В январе 1917 года его доставили в психиатрическую клинику. Композитор умер 1 апреля 1917 года в результате деменции (приобретенное слабоумие). Его похоронили на кладбище для бедняков, где могила оставалась не обозначенной в течение 57 лет. Лишь в 1974 году было установлено надгробие с именем Скотта Джоплина.

Хотя в дальнейшем рэгтаймы послужили одной из основ джаза, Джоплин позиционировал свою музыку как классическую, которую следует играть строго по нотам без импровизаций. Он считал, что рэгтайм — жанр композиторский и разрабатывается с той же тщательностью, что и этюды Шопена, и осуждал пианистов, которые ради эффекта ускоряли темп. Джоплину удалось обогатить жанр и соединить синкопированную ритмику афроамериканской музыки и европейский романтизм. В результате рэгтайм перестал быть «музыкой, которую исполняли бродячие пианисты в дешевых барах».

1970 — имя Скотта Джоплина посмертно включено в Зал славы композиторов.

1976 — Скотт Джоплин посмертно награжден Пулитцеровской премией за особый вклад в развитие американской музыки.

1977 — режиссер Джереми Каган снял биографический фильм “Scott Joplin”. Главную роль в нем сыграл актер Билли Ди Уильямс (Billy Dee Williams, b. 1937).

В 1979 году фильм получил награду американской гильдии сценаристов — “*Duel of Pianists*” (Фрагмент фильма, эпизод «Дуэль пианистов»).

При жизни Джоплином было опубликовано 33 рэгтайма, а после смерти осталось еще 10 произведений, которые были напечатаны лишь через 70 лет. Скотт Джоплин не делал аудиозаписей, однако после него осталось 7 перфорированных лент для механического пианино, которые были сделаны почти за год до смерти, в 1916 году.

Интересно, что это не запись непосредственного исполнения, а звуки механического пианино, широко распространенного в начале века, которое называлось “Piano Roll”, поскольку “roll” (рулон) был главной деталью этого механизма. Находящийся в постоянном движении рулон плотной бумаги содержал отверстия, через которые моторчиком подавался сжатый воздух, давивший изнутри на разные клавиши пианино. Такие «пиано-роллы» заменяли живых исполнителей. А материал для них записывали известные и не очень пианисты. Они играли на специальном пианино, в котором был механизм, набивающий на бумажной ленте дырочки, на основе которых делались матрицы для пиано-роллов. В период с 1915 по 1925 год великий американский композитор Джордж Гершвин (1898–1937) участвовал в создании 130 пиано-роллов. На сохранившихся валиках играет, конечно же, не сам Гершвин, а механическое пианино при помощи дырок на пиано-ролле. Правда, дырки «наиграл» сам Гершвин. *Piano Roll — “12th Street Rag 1914” (Рэгтайм 12-й улицы 1914)*.

«Джелли Ролл» Мортон — Фердинанд Джозеф Ламот (“Jelly Roll” Morton, 1890–1941) — пианист, руководитель оркестра.

Даже самый дотошный музыковед не назовет имени того, кто изобрел джаз. Но Мортон, не моргнув глазом, присвоил это изобретение себе, заявив, что именно он первый соединил все ключевые элементы того, что впоследствии называли джазом. И сам термин «джаз» — тоже

его. Он даже назвал точную дату своего открытия — 1902 год! Над этим будут смеяться, но доля истины в его хвастовстве все же была.

К семи годам он уже неплохо играл на гитаре, гармонике и скрипке, а фортепиано освоил только в 14 лет. Он выступал перед посетителями клубов и баров с богатым репертуаром — вальсами, рэгтаймами, маршами.

Лил Хардин, пианистка и будущая жена Армстронга, так говорила о своих первых впечатлениях от встречи с Мортонем в Чикаго, где она в музыкальном магазине демонстрировала посетителям ноты: «Однажды двери открылись, и вошел Джелли Ролл Мортон. Он просто сел и начал играть. Боже мой, у него были такие длинные пальцы, и он сразу же заиграл так мощно и зажигательно, что у меня просто мурашки по коже забегали. Я сказала: “Вот это да, какой класс!” Потом я сидела и слушала, стояла и слушала, ходила и слушала. Это было просто потрясающе. Когда он наконец встал, то сказал что-то вроде: “Слушайте и учитесь!” и это действительно был настоящий урок, после него я всегда старалась играть так же горячо, как он, и если сейчас я умею свинговать, то главная заслуга в этом принадлежит ему».

Джелли Ролл Мортон первым ввёл в джаз ритмические элементы испанской и латиноамериканской музыки. Он любил повторять: «Если вы не в состоянии нанести легкий испанский оттенок вашей мелодии, вы никогда не сможете придать джазу необходимую остроту и пикантность». Записи Мортонa включены в Национальный реестр звукозаписи Библиотеки Конгресса США “*Maple Leaf Stomp*” (*Стомп кленового листа*). Тенденция перехода рэгтайма от фортепиано к оркестровому джазу к тому времени уже носилась в воздухе, и Джелли Ролл Мортон придал ей блестящую форму и содержание, оркестровав свои же рэгтаймы, для своего джаз-бэнда Red Hot Peppers (Красные горячие перцы). Он даже тщательно выписывал партии корнета и кларнета, что было неслыханным

вмешательством в нью-орлеанские традиции, но для своих соло оставлял достаточно места — *Red Hot Peppers “Black Bottom Stomp”* (*Черный стомп до упаду*). Конечно, всем известно, что джаз — коллективное изобретение, но вклад Мортон в джаз колоссален.

В 1941 году Джелли Ролл Мортон умер от астмы. На кладбище его провожали поклонники, среди которых почти не было музыкантов. Даже Дюк Эллингтон, бывший тогда в городе, не пришел на похороны, хотя был обязан Мортону многими идеями и принципами в музыке.

Фрагмент фильма 1998 года итальянского режиссера Джузеппе Торнаторе “The Legend of 1900” («Легенда о пианисте» или «Легенда о Тысяча девятисотом») — «Сцена дуэли Джелли Ролл Мортон и пианиста». Это история гениального пианиста, родившегося и всю жизнь прожившего на трансатлантическом пароходе, где он прославился игрой на рояле. Его роль сыграл английский актер, режиссер и продюсер Тим Рот.

Джошуа Рифкин в 1970 году записал альбом под названием: “Scott Joplin: Piano Rags” (Скотт Джоуплин: Фортепианные рэгтаймы). Тираж альбома превысил миллион экземпляров.

В 1971 году альбом получил две «Грэмми»: «Лучшее оформление пластинки» и «Лучшее инструментальное сольное выступление». В хит-параде журнала “Billboard” 1974 года альбом продержался 64 недели — “*Ragtime Dance*” (*Танец в стиле рэгтайм*). В тот год музыкальные магазины впервые выставили на полки альбомы с рэгтаймами вместе с классической музыкой.

В 1973 новоанглийский ансамбль рэгтаймов под управлением **Гюнтера Шуллера** записал альбом “Joplin: The Red Back Book” (Джоуплин: Красная книга). Запись получила «Грэмми» в номинации «Лучшее камерное исполнение», а также стала лучшим классическим альбомом 1974 года. В исполнении ансамбля Гюнтера Шуллера — “*The Entertainer*” (*Артист эстрады*).

В 1973 году продюсер Джордж Хилл обратился к Рифкину и Шуллеру с просьбой написать саундтрек к фильму «Афера», однако они отвергли это предложение. Тогда Хилл связался с композитором Марвином Хэмлишем, который предложил использовать рэгтаймы Джоплина. В итоге саундтрек принёс Хэмлишу в 1974 году «Оскар» в номинации «Лучшая музыка к фильму». Его версия рэгтайма «Артист эстрады» достигла третьей строки хит-парадов журнала *Billboard*. Благодаря этому фильму работы Джоплина стали высоко цениться в музыкальных кругах, став классическим феноменом десятилетия.

* * *

Рэгтайм привнес в афроамериканскую музыку мощное влияние европейской музыкальной традиции. Он был популярен около 25 лет и внес неоценимый вклад в развитие джаза. После смерти Джоплина популярность его музыки пошла на спад, но такие выдающиеся музыканты, как Томми Дорси и его оркестр в 1936 году, Джелли Ролл Мортон в 1939 году, все же выпускали записи рэгтаймов Джоплина в своём исполнении. Не говоря уже об упомянутых выше Джошуа Рифкине, Гюнтере Шуллере и Марвине Хэмлише. Рэгтайм прекрасно дожил и до наших дней в самых разных аранжировках, от струнного квартета до симфонического оркестра, от оркестра народных инструментов и духового оркестра до джаз-оркестра и, конечно, фортепиано соло.

НЬЮ-ОРЛЕАНСКИЙ ДЖАЗ (New Orleans Jazz), 1900-е годы

В 1718 году французами был основан город, который они называли в честь короля Филиппа II, герцога Орлеанского — Нью-Орлеан. Затем в 1764 году Франция уступила город Испании, и испанское владычество длилось 36 лет. В 1800 году Наполеон в течение трех лет принуждал Испанию вернуть город Франции, и дело кончилось тем, что в 1803 году Наполеон продал его США. В 2018 году Нью-Орлеан отпраздновал свое трехсотлетие.

Этот город в течение почти двух столетий был буквально пронизан музыкой и танцами. Однако 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 Нью-Орлеане всегда было несколько симфонических оркестров и оркестр Негритянского филармонического общества.

На рубеже столетий Нью-Орлеан был городом, в котором смешалось множество народов и рас. В нем хозяйничали испанцы и французы, англичане и итальянцы, немцы и славяне и жили они рядом с потомками чернокожих невольников, привезенных из Африки. Все эти люди прежде всего любили свою музыку, которую хотели сохранить в жизни как отзвук их родины. Поэтому там пелись английские народные песни, исполнялись испанские танцы, французская народная и балетная музыка, маршировали под звуки духовых оркестров,

а в костелах можно было услышать гимны и хоралы пуритан и католиков, баптистов и методистов. И все эти звуки сливались с шауте — кличами негров, с их танцами и ритмами. Слияние западноафриканской культуры с европейской было поистине уникальным и привело к зарождению новой музыки. Можно назвать три причины, почему Нью-Орлеан, из которого до конца 20-х вышло около 50 % всех выдающихся джазовых музыкантов, получил особое положение:

1. Старая франко-испанская городская культура этого города.

2. Оживленная (европейская по характеру) артистическая, развлекательная и музыкальная, жизнь города, которая кардинально отличалась от африканской культуры.

3. Все это соединялось без предубеждений в Сторивилле, районе развлечений города, в его бесчисленных «учреждениях» всех категорий и классов.

В Нью-Орлеане было две группы негров — это креольская и американская. Креолы — это продукт французской культуры. Их предки получили свободу задолго до окончания Гражданской войны (1861–1865): за особые заслуги их освободили плантаторы. Многие были состоятельными торговцами, пользовались креольским языком, то есть искаженным французским. Американские негры составляли пролетариат Нью-Орлеана. Их хозяева были англосаксонского происхождения.

Главным инструментом креольской группы стал кларнет, имевший во Франции давние традиции. Почти все, что в тогдашнем Нью-Орлеане создавало атмосферу, пришло из Франции, как и знаменитый карнавал марди грас (Масленица), ставший выражением стихийной радости жизни.

Французским обычаем является и *“Funeral”* (похороны), во время которых музыканты грустной музыкой сопровождали умерших по дороге на кладбище, а возвращались с веселой. Из смешения различных в музыкальном и расовом отношениях групп и образовался **нью-орлеанский джаз**.

Важной предпосылкой расцвета подобной музыки в Нью-Орлеане стала организация в 1897 году увеселительного квартала Сторивилла. Расположенные там ночные заведения, танцзалы и кафе предоставляли негритянским джазовым музыкантам большие возможности для работы. Это привело к возникновению небольших по составу ансамблей.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Нью-орлеанский джаз — первый пример исполнения “Hot” (горячий), поэтому такой способ исполнения (артикуляция, интонация, вибрация, способ атаки звука) играет важнейшую роль. На инструменте не только играют — скорее, на нем «говорят», выражая то, что слышит сам музыкант, а это отличается от того, что слышат другие.

2. Коллективная импровизация темы несколькими исполнителями одновременно. В игре музыканты придерживались определённых, наработанных оркестром шаблонов и исполнительских стилей. Импровизируя, они внимательно следили за игрой партнёров, прислушиваясь к общему звучанию. При таком подходе необходима быстрота музыкальной реакции и коллективное чувство ансамбля.

3. Оформление духовых инструментов в самостоятельную секцию — корнет или труба, кларнет, тромбон. Руководящая роль принадлежала корнету (позже трубе), лучше всего подходивший для ведения темы пьесы и звукового воплощения граул-эффектов (подражание голосу).

4. Замена банджо на гитару и постепенное внедрение фортепиано, поначалу в качестве подчёркивающего гармонии инструмента.

5. Появление ударной установки, соединившей в одном барабанщике все функции многочисленных исполнителей ритма эпохи архаичного джаза. При

этом сложный африканский ритм превращался в ритмический аккомпанемент, в котором отсутствовала полиметрия, а полиритмия упрощалась до исполнения ритмических фигур одним исполнителем.

6. Репертуар состоял из старых спиричуэл и блюзов, позднее добавились менестрельные песенки и рэгтаймы.

Бадди Болден (Buddy Bolden, 1877–1931) — корнетист, руководитель, первый джазмен, заслуживший титул King (король), благодаря своей огромной популярности.

В 1895 году Болден создает первый джазовый оркестр классического новоорлеанского стиля Regtime Band. В течение семи лет он был чемпионом среди джазменов Нью-Орлеана, а в возрасте 29 лет сошел с ума во время одного из парадов и в 1907 году был помещен в госпиталь, где и умер спустя 24 года. После смерти Болдена осталось около пятидесяти документов, из них около двадцати связаны с пятью долларами, нужными на его похороны. Ни в одной из этих бумаг нет ни слова о том, что Болден был выдающимся музыкантом. Поскольку записей, запечатлевших игру этого оркестра нет, можно только предполагать, что стиль оркестра был переходной формой от фольклора к импровизационному стилю классического джаза.

Интересно мнение Луи Армстронга о Бадди Болдене, оказавшем немалое влияние на последующие поколения джазменов, в том числе и на него самого, слушавшего его живую с раннего детства. Он сказал: «Чтобы продуть его корнет, мне не хватило бы никаких легких. Хотя все считали его великим, но слишком уж сильно он дул в него, причем, скорее всего, неправильно. Помните, что в конце он слетел с катушек, не стоит упускать это из виду».

Фредди Кеппард (Freddie Keppard, 1890–1933) — один из первых джазовых корнетистов. Вслед за Бадди Болденом считается самой значительной личностью в раннем джазе.

В 16 лет освоил корнет и начал выступать в нью-орлеанском составе Olympia Orchestra. В 1917 году Кеппард,

боясь быть скопированным и потерять работу, отказался записаться на первую в истории джаза грампластинку, в результате чего ее записали белые музыканты из Original Dixieland Jazz Band. По этой же причине во время выступления он закрывал пальцы носовым платком, чтобы никто не мог подсмотреть его манеру игры. В этом же году Кеппард поселился в Чикаго, играл с Кингом Оливером, Сиднеем Беше и другими, а в 1926 году выпустил пластинку Freddie Keppard's Jazz Cardinals (Кардиналы джаза Фредди Кеппарда) — *"Salty Dog"* (Морской волк). Эти записи показывают, что стиль Кеппарда развивался в рамках рэгтайма. В последние годы он страдал алкоголизмом и туберкулёзом.

Умер Фредди Кеппард 15 июля 1933 года в Чикаго.

«Кинг» Оливер — Джозеф Оливер (Joseph "King" Oliver, 1885–1938). Самый известный музыкант Нью-Орлеана, лидер знаменитого на всю страну чикагского ансамбля King Oliver's Creole Jazz Band (Креольский джаз-оркестр Кинга Оливера).

В пятнадцать лет работал поденщиком и осваивал тромбон, а затем корнет. В результате несчастного случая он ослеп на один глаз и впоследствии при игре надувигал на него котелок. Примерно в то же время начал играть в местном духовом оркестре, а к 1915 году его уже считали одним из ведущих джазменов города.

В 1917 году, во время Первой мировой войны, власти города объявили Нью-Орлеан стратегически важным и закрыли увеселительные заведения, дававшие работу многим музыкантам. Началась их миграция на север, в первую очередь в Чикаго, где к началу 20-х годов собрались лучшие музыканты из Нью-Орлеана и других городов. Типичным примером стал ансамбль Кинга Оливера "Creole Jazz Band". В 1922 году молодой Луи Армстронг по приглашению Оливера тоже переехал в Чикаго и начал работать с ним вторым корнетистом. Оркестр, в котором мастерски использовались переключки двух корнетов, записал такие хиты, как *"Chimes Blues"*

(Блюз курантов — первая запись Армстронга 5 апреля 1923 года) и “Dipper Mouth Blues” (Блюз человека с большим ртом). Dipper Mouth буквально — рот-черпак (одно из прозвищ Армстронга). После переезда Creole Jazz Band в Нью-Йорк Оливер допустил крупный просчёт, оказавший роковое влияние на всю его дальнейшую жизнь: он отказался от выступлений в Cotton Club, гарлемском клубе, который позднее стал trampлином к известности Дюка Эллингтона и его оркестра.

В середине 1930-х популярность Кинга Оливера стала сходиться на нет. Из-за пристрастия к сладостям развилась болезнь зубов, и мастерство стало ухудшаться. Помимо этого, банк, в котором находились его деньги, обанкротился, и Оливер был вынужден устроиться швейцаром в казино.

Кинг Оливер скончался от кровоизлияния в мозг 8 апреля 1938 года.

Кларнетисты были главными виртуозами новоорлеанского джаза. Широкий диапазон этого инструмента одновременно с тёплым тембром его звучания позволяли в верхнем регистре исполнять россыпи пассажей, а при исполнении блюзов, чаще всего в нижнем регистре, играть широкие, задумчивые фразы. Стилль игры сформировался на основе франко-креольских музыкальных традиций, поэтому большинство знаменитых кларнетистов в Нью-Орлеане джаза были креолами, а самым известным был Сидней Беше.

Сидней Беше (Sidney Bechet, 1897–1959) — кларнетист и сопрано-саксофонист. Выдающийся исполнитель нью-орлеанского и чикагского стилей. Оказал большое влияние на музыкантов США и способствовал становлению традиционного джаза в Европе.

С шести лет обучался игре на кларнете. Его успехи были столь значительны, что уже в раннем возрасте он играет в городских джазовых ансамблях и даже обучал других игре на кларнете (среди его учеников — Джимми Нун, который был старше на два года). В те годы Сидней

играл в ансамблях Бадди Болдена и Фредди Кеппарда, а с 1913 года — у Кинга Оливера. В 1917 году Беше переехал в Чикаго, где работал в оркестрах, возглавляемых нью-орлеанскими пионерами джаза — *“Blue Horizon”* (*Голубой горизонт*).

С оркестром Уилла Кука он совершил турне по Европе и в Лондоне купил сопрано-саксофон, который стал его основным инструментом. Беше развил свой собственный стиль с мощным вибрато и плавной мелодической линией, что давало ему возможность доминировать в любом джазовом ансамбле.

В 1924 году три месяца Беше играл в оркестре Дюка Эллингтона. Его игру отличал столь интенсивный свинг, что ему не было равных. Затем Беше собрал в Гарлеме свой оркестр, в который пригласил играть своего ученика — Джонни Ходжеса, ставшего впоследствии на долгие годы лучшим альт-саксофонистом оркестра Дюка Эллингтона.

Вообще учениками Сиднея Беше были кларнетист Вуди Герман (Woody Herman, 1913–1987) и альт-саксофонист Чарли Барнет (Charlie Barnet), ставшие руководителями собственных блестящих биг-бэндов. Альт-саксофонист Дон Рэдмен (Don Redman, 1900–1964), заложивший вместе с Флетчером Хендерсоном основы аранжировки для биг-бэндов, которые применяются до сих пор. Блестящий кларнетист, сопрано и альт-саксофонист Боб Уилбер (Bob Wilber, 1928–2019). Далеко не каждый педагог может похвастаться таким количеством учеников, вошедших в историю джаза.

Затем вновь турне по Европе с труппой Black Revue (Черное ревю), звездой которого была негритянская певица Жозефина Бэйкер. Посещает Францию, Германию, Польшу. В 1926 году Беше концертирует в СССР — выступает в Большом зале консерватории, Доме писателей и других залах Москвы. Ему аплодируют Р. Глиэр, К. Станиславский. Также Беше выступает в Харькове, Киеве, Одессе. Его турне по стране длилось более трех месяцев (*“Maple Leaf Rag”*).

К середине 30-х годов, когда нью-орлеанская музыка уходит в тень, Беше для заработка открыл портняжную лавку, которая почти не работала по прямому назначению: там часто собирались музыканты и устраивались джазовые концерты. В 1938 году Беше записал “*Summertime*” Гершвина и это исполнение получает широкую известность. Другим хитом, сочинённым Беше в то же время, стала композиция “*La Petite Fleur*” (*Маленький цветок*). В 1945 году портняжная лавка перестала приносить доход и превратилась в музыкальную школу.

Судьба Беше изменилась в 1949 году. Его пригласили на джазовый фестиваль в Париже, где он имел огромный успех и решил окончательно перебраться в Европу. В последующие годы он получил широчайшую известность, особенно во Франции, где был практически национальным героем (его слава была сравнима разве что со славой Мориса Шевалье). В последние годы жизни музыкант играл много концертов, записывался и изредка посещал США.

Сидней Беше умер в 1959 году в день своего рождения, 14 мая, от рака. На Французской Ривьере в Ницце ему установлен памятник, а в Париже его именем названа улица.

В контрасте с техничным кларнетом звучали мало-подвижные фразы тромбона, заполняющего паузы и создающего равновесие между всеми инструментами секции, а одним из самых знаменитых его представителей в Нью-Орлеане был Кид Ори.

Кид Ори (Kid Ory, 1886–1973) — тромбонист, бэнд-лидер, один из пионеров нью-орлеанского джаза.

В детстве учился играть на кларнете, трубе, бандже и фортепиано, но впоследствии выбрал тромбон. С 1901 года играл с Бадди Болденом. В 1911 году руководил оркестром, в который входили Кинг Оливер, Луи Армстронг и другие. В 1921 году собрал “Ory’s Sunshine Orchestra” (Солнечный оркестр Кида Ори) и записал

хит — “*Ory’s Creole Trombone*” (*Креольский тромбон Кида Ори*). С 1925 года работал в Чикаго у Кинга Оливера, Джелли Ролл Мортонa, с группами Армстронга *Hot Five* и *Hot Seven*. В 30-е годы решил бросить музыку и приобрел птицеферму. Вернулся на сцену в 40-е годы, собрал свой бэнд *Kid Ory’s Creole Jazz Band* (Креольский джаз-бэнд Кида Ори). В 1946 году снова присоединился к Армстронгу. Снялся в фильмах «Нью-Орлеан» (1946), «История Бенни Гудмена» (1956).

Из-за обострений пневмонии он в 1966 году переехал жить на Гавайи. Потом поправился и даже выступал на джаз-фестивале в Новом Орлеане в апреле 1971 года. Скончался Кид Ори на Гавайях 23 января 1973 года.

* * *

Нью-орлеанский стиль — это первый стиль джаза коллективного музицирования, не потерявший своей притягательной силы настолько, что в конце 30-х годов XX века произошло его продолжительное возрождение.

ДИКСИЛЕНД (Dixiland), 1910-е годы

Джаз возник в негритянской среде, и большинство выдающихся джазменов — негры, и основные этапы развития джаза связаны именно с неграми. Но нельзя недооценивать и роль белых в становлении джаза. Пол Мэйрс, один из первых белых нью-орлеанских джазменов, говорил: «Мы во всю пытались копировать музыку цветных, которую слышали в нашем городе, но как мы ни старались, воспроизвести их стиль не смогли». Сейчас трудно представить, до какой степени негры и белые были изолированы друг от друга в первые десятилетия нашего века. Негры не имели права посещать магазины, рестораны и клубы для белых, их не допускали вместе с белыми на открытые эстрады и бейсбольные стадионы. Приток белых исполнителей в джаз — это часть более широкого процесса приобщения белых американцев к популярной музыке. Понятие «музыкальный бизнес» возникло в начале XX века, поскольку тогда стало ясно, что музыка может приносить большие доходы. Деньги решили то, что прежде казалось немыслимым: все больше белых стало рассматривать популярную музыку как подходящее поле деятельности. В результате сложился присущий белым способ исполнения нью-орлеанского джаза.

Слово «диксиленд» чаще всего ассоциируется с особой манерой исполнения, а главное — со специфическим набором инструментов. Классический набор — это труба, кларнет, тромбон и ритм-секция которая может состоять

в зависимости от времени и места из рояля или банджо, контрабаса или тубы и ударных. Возможны и другие сочетания с добавлением саксофона, гитары и др. Труба обычно играет тему, тромбон неторопливо берет с глиссандо низкие ноты, а кларнет играет вверх быстрые пассажи, обыгрывая проходящие аккорды. Остальные инструменты держат ритм. “Dixiland” переводится как «Страна Дикси». Одна из версий названия: на банкнотах того времени достоинством в десять долларов рядом с английским *ten* было и французское *dix* (десять). Это настолько нравилось янки с Севера, что они называли эти районы Диксилендом. Отсюда и пошло название музыки.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Диксиленд — стиль музыкально образованных белых музыкантов.

2. Менее эмоциональное, но более четкое в техническом отношении исполнение.

3. Мелодии были более гладкие, с благозвучной гармонией.

4. Образование звука не такое примитивное; пропадали глиссандо, экспрессивная вибрация.

5. Доминировала европейская ритмика и синкопы в стиле рэгтайма.

6. Упростилась форма (вступление, тема, вариации темы и завершающий проигрыш темы в конце)

7. Импровизация имела характер приукрашенной вариации темы, тогда как импровизации черных мастеров возникали как спонтанные отклики на совместную игру партнеров.

8. Репертуар. Если негры играли в основном нью-орлеанские блюзы и ориентированные на них мелодии, которые строились по нескольким гармоническим схемам, то белые музыканты работали преимущественно для танцующей публики и исполняли обработки популярных песен.

9. Белые музыканты принесли с собой в джаз классическую технику исполнения и владение принципами европейской гармонии. Вот почему именно им суждено было обогатить гармоническую сторону джаза, поднять его на более высокую ступень. Последующие стили джаза, такие как кул-джаз, «третье течение», были просто немыслимы без знания европейской классической гармонии.

Белые музыканты редко играли блюзы не только потому, что они не годились для танцев. Они не могли освоить блюзовые ноты, а без них не было блюза. Едва ли негритянские музыканты знали теорию блюзовых тонов, зато они хорошо умели их исполнять. В белой музыкальной среде были свои кумиры и свои приемы игры. 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 популярная музыка считалась недостойным занятием. Джаз ассоциировался у них с пьянством, сексом, вызывал омерзение. Ни один белый американец не испытывал радости, если его ребенок увлекался джазом; более того, нередко это становилось причиной семейных раздоров. Поэтому молодые люди, приходя в джаз, ощущали себя одновременно и отверженными и избранными.

«Папа» Джэк Лэйн (“Papa” Jack Laine, 1873–1966) — новоорлеанский барабанщик, руководитель ансамбля, созданного в 1891 году еще в школе и просуществовавшего без малого 40 лет. Он считается отцом белого джаза.

Ансамбли разъезжали по Нью Орлеану в повозках или маршировали по улицам. Если встречались два ансамбля, начиналось соревнование нередко черного и белого составов, и если лидером белого был «Папа» Лэйн, нередко случалось, что ансамбль черных музыкантов освистывали. С «Папы» Джека Лэйна начинается отсчет

всем белым джаз-бэндам “*Jazz Walk Of Fame*” («Аллея славы джаза»).

Во всём мире 1917 год стал эпохальным. В России происходят две революции, США объявляют войну Германии, германская авиация совершает налеты на Лондон, Финляндия провозглашает свою независимость, в Канаде образуется Национальная хоккейная лига (НХЛ). Однако в этот год произошло событие, вошедшее навсегда в мировую историю: в Нью-Йорке записывается первая джазовая пластинка в исполнении ансамбля белых музыкантов.

Original Dixieland Jazz Band (1916–1925). Будущему руководителю ансамбля Нику Ла Рокка пришлось столкнуться с сопротивлением родителей, когда музыка начала перерастать детское увлечение. Узнав, что сынок играет на его корнете джаз, папа Джироламо вынес инструмент во двор и изрубил его топором. Это ужасное событие не остановило сына, и, накопив денег, он купил собственный корнет. Но когда отец узнал об этом, он снова схватил топор и разрубил новый корнет на части. Дело было в том, что белые, игравшие джаз, становились как бы «менее белыми», изменившие своей расе.

Вопреки родительской воле, став музыкантом, Доминик Джеймс «**Ник**» **Ла Рокка** (Nick La Rokka, 1889–1961) начал играть у знаменитого нью-орлеанского музыканта «Папы» Джека Лэйна. Ла Рокка не умел читать ноты, но, обладая исполнительским талантом и организаторскими способностями, часто по поручению Лэйна руководил оркестром. Там же в то время играли тромбонист Эдди Эдвардс (Eddie Edwards, 1891–1963), кларнетист Ларри Шилдс (Larry Shields, 1893–1953), пианист Генри Рагас (Henry Ragas, 1891–1919) и барабанщик Тони Сбарбаро (Tony Sbarbaro, 1897–1969). С этими музыкантами в 1914 году Ник Ла Рокка и организовал в Нью-Орлеане свой знаменитый на весь мир Original Dixieland Jazz Band, а через три года они уехали в Нью-Йорк, записали первую джазовую пластинку, и началось!

В 1917 году они уехали в Нью-Йорк. Ансамбль белых музыкантов записал 26 февраля 1917 года в нью-йоркской студии “Victor” первую джазовую пластинку, вышедшую уже 7 марта. Пластинка стоила 75 центов и была продана в количестве более 250 000 экземпляров. На пластинке были записаны: “*Livery Stable Blues*” — Fox Trot (Блюз конюшни) и “*Dixiland Jass Band One-Step*”, на которых корнет имитировал ржание лошади, тромбон — мычание коровы, а кларнет — кукареканье петуха. В течение нескольких недель пластинка ошеломила всю Америку, а пять белых музыкантов стали знаменитостями. Значение этого события в истории джаза переоценить невозможно.

В 1919 году квинтет произвел фурор в Англии, затем вернулся в Нью-Йорк и продержался до 1925 года. В 1960 году Ник Ла Рокка издал книгу “The Story Of The ODJB”, в которой утверждал, что это он изобрел джаз, а негритянские музыканты украли у него это изобретение (“*St. Louis Blues*”).

Стиль диксиленд успешно существует и в наши дни (нью-орлеанский ансамбль “*Tuba Skinny*” from *Royal Street*”, 4 декабря 2013 года).

* * *

Джаз возник при соприкосновении «черного с белым», поэтому он возник там, где оно было самым интенсивным: на юге США. Рэгтайм, нью-орлеанский джаз и диксиленд — это начало истории джазовой музыки.



ЛУИ АРМСТРОНГ — ПЕРВЫЙ ГЕНИЙ ДЖАЗА

Луис Армстронг «Сачмо» (Louis Armstrong “Satchmo”, 4 июля 1900, Нью-Орлеан — 6 июля 1971, Нью-Йорк) — джазовый трубач, вокалист и руководитель ансамбля. Оказал (наряду с Дюком Эллингтоном, Чарли Паркером, Майлсом Дэвисом и Джоном Колтрейном) наибольшее влияние на развитие джаза и много сделал для его популяризации во всем мире.

Армстронг был признан лучшим джазменом, когда ему не было еще и 23 лет. К 28 годам он уже сделал серию записей, которые не только решительным образом повлияли на развитие джаза, но и вошли в историю американской музыки. Конечно, джаз — это искусство молодых. Бикса Бейдербека не стало в 28 лет, Чарли Паркер ушел от нас в 34 года, все лучшее было создано Билли Холидей до двадцати пяти. И все же тот факт, что Армстронг в двадцать с небольшим превзошел джазовых музыкантов своего поколения, говорит о способностях больших, нежели обычный талант. Невзирая на расовые барьеры, он стал послом американской музыки в мире: в любой стране его музыка трогала всех, кто ее слышал. Он первым из джазовых музыкантов попал на обложку журнала Time 21 февраля 1949 года.

Армстронг до конца жизни не знал точной даты своего рождения и сам назначил ее на 4 июля 1900 года: якобы он появился на свет в начале нового века в День независимости США. Ошибся Луи ровно на один год и один месяц — свидетельство о рождении нашли уже после его смерти в середине 80-х. В нем указана дата 4 августа

1901 года. Его мать едва умела читать и писать, а отец вообще не знал грамоты. К тому же негры, избегая иметь какие-либо дела с белыми чиновниками, не доверяли им регистрацию рождения своих детей.

Его дед и бабушка были рабами, отец — поденщик, мать была прачкой и подрабатывала проституцией. (В те времена в Сторивилле проституция считалась обычным способом зарабатывать на жизнь.) Известно, что отец бросил их сразу после рождения ребенка, а Луи воспитывала бабушка. Свою обиду на отца он сохранил на всю жизнь. В 67 лет, став прославленным музыкантом, он как-то признался репортеру Ларри Кингу: «Когда умер отец, я был на гастролях в Европе. Я не поехал на его похороны и даже не отправил телеграмму. А почему, собственно говоря, я должен был это делать? У него никогда не оставалось времени для меня».

Следует помнить, что Луи был не просто беден — он жил в нищете. Мать часто приводила в дом своих друзей. В доме нередко были попойки, сопровождавшиеся драками. Одевался Луи лишь в то, что переходило к нему «по наследству»: весь его гардероб состоял из брюк и пары рубашек. Нередко в поисках пищи ему приходилось рыться в мусорных баках.

Вокруг себя он наблюдал обычную жизнь Сторивилля, где царили пьянство, проституция, наркомания, насилие и убийства. Маленький Луи рано стал зарабатывать: был мальчиком на побегушках, продавал газеты, развозил уголь. Удивительно не то, что он стал богатым и знаменитым, а что он вообще выжил.

Когда в 30-х годах он стал хорошо зарабатывать, то начал раздавать деньги направо и налево. Дело дошло до того, что после каждого выступления у дверей его уборной выстраивалась целая очередь старых музыкантов, случайных знакомых, просто людей, желавших легко решить свои денежные проблемы. В иные вечера его менеджеры должны были давать ему на это сотни долларов, а всего были розданы сотни тысяч. «Пусть они думают,

будто я делаю глупости, — говорил он. — Ну почему я не могу дать бедным людям немного денег?»

Луи обладал огромной восприимчивостью к музыке и необычайной остротой слуха. «Уже в пятилетнем возрасте, — рассказывает он в своей книге «Мой Новый Орлеан», — находясь в церкви или бегая за шествиями, я напрягал слух, стараясь различить инструменты, узнать произведение, уловить манеру исполнения». Он организовал со своими сверстниками вокальный квартет. Ребята пели на улицах, а вечером делили заработок. Понятно, почему 30 лет спустя он мог сказать: «В каждом моем звуке — Нью-Орлеан».

В возрасте 7 лет его приютила еврейская семья мадам Карновски, переехавшая в США из Одессы. Сначала он просто работал на них (развозил уголь по борделям Сторивилля), но потом стал для них приемным сыном. В новой семье маленький Луи получил тепло и заботу, а Морис Карновски купил ему за 5 долларов первый корнет.

Поворотное событие в жизни Луи произошло в первый день 1913 года. Город традиционно отмечал праздник шумными торжествами и фейерверком. Раздобыв пистолет, принадлежащий очередному отчиму, Луи выстрелил в воздух. На шум явился полицейский и арестовал его. Затем он был отправлен в колонию малолетних цветных.

В колонии был духовой оркестр, и Луи попросил руководителя Питера Дэвиса взять его. Сначала Дэвис доверил Луи играть на тамбурине, и его чувство ритма так поразило Дэвиса, что он перевел его на малый барабан. Потом — старый рожок, трубить подъем по утрам. Наконец, Дэвис вручил мальчику корнет и научил его играть «Home, Sweet Home» (Дом, милый дом). К лету Луи стал ведущим музыкантом оркестра. Колонисты играли в белых штанах, голубых пиджаках, черных носках, туфлях на резиновой подошве и кепи. В качестве награды им давали мятные конфеты и пряники. Оркестр стали

часто нанимать для выступлений на парадах и праздниках. Здесь-то Луи и услышал всех лучших музыкантов города. **«Я уверен, что всем своим успехам обязан тому, что когда-то, еще мальчишкой, меня арестовали за хулиганство и поместили в исправительный дом»**, — позже говорил музыкант, ставший Послом джаза.

Через 3 года отец забрал Луи из колонии. Ему было уже почти 16, и он считал себя мужчиной. За 75 центов в день он нанялся развозить и продавать уголь. Одновременно, когда была возможность, он играл на корнете в барах Сторивилля — доллар с четвертью за вечер плюс чаевые. Так он сделался главным кормильцем семьи и оставался им всю жизнь.

Армстронг начал появляться в кабаре, где выступал оркестр Кида Ори, в котором играл корнетист Джо Оливер. Оливер проникся расположением к Луи, обучил его некоторым профессиональным приемам и время от времени посылал играть вместо себя в оркестре. **«Запомни, это не у тебя труба, а ты у трубы»**, — имел обыкновение говорить Папа Джо молодому Луи. — **«Я всегда знал, что если пробью себе дорогу в этом ремесле, — позже вспоминал Армстронг, — то только благодаря Папе Джо и никому другому»**. Когда же Оливер в 1918 году уехал в Чикаго, Кид Ори взял Луи на его место. Оркестр Кида Ори считался одним из лучших в Нью-Орлеане, и в 18 лет Армстронг стал в нем ведущим корнетистом.

В течение следующих пяти лет он перебивался случайными заработками в различных городских оркестрах, играл на колесных речных пароходах, которые стали использовать в качестве плавучих театров, так называемых **“Showboat”** (Плавучий театр). Они двигались вверх по Миссисипи, останавливаясь по вечерам в каком-нибудь населенном пункте, чтобы дать представление на берегу. За ним закрепляется прозвище **Сачмо** (**“Satchel Mouth”** — рот-меха).

В 1922 году Кинг Оливер приглашает Луи в Чикаго, и он начинает работать вместе с учителем в Линкольн

Гарденс. В оркестре Оливера была пианистка с классическим музыкальным образованием Лилиан Хардин (Lillian Hardin, 1898–1971). Вот как она описывает свою первую встречу с музыкантами: «Когда я села за фортепиано, я попросила ноты — как они удивились! Потом они вежливо пояснили мне, что у них нет никаких нот и более того — никогда не было. Тогда я спросила, в какой тональности пойдет первый номер. На меня посмотрели так, как будто я говорила на иностранном языке, и наконец Оливер сказал мне: «Когда ты услышишь два удара о пол, просто начинай играть и все тут». Мне это показалось весьма странным, но я как следует уселась за фортепиано, и когда услышала два этих удара, я тоже ударила по клавишам изо всей силы и так громко, что все с изумлением покосились на меня. Мне потребовалась всего одна секунда, чтобы почувствовать, что они играют и в какой тональности, — и я была готова».

В начале 1924 года Армстронг женился на Лил Хардин, и она решила сделать из своего мужа звезду джаза. Она помогла ему освоить чтение нот с листа и убедила оставить оркестр Оливера.

Примерно в то же время Флетчер Хендерсон предложил Луи работу в своем оркестре. Хендерсон хотел иметь в своем оркестре солиста, который мог бы сыграть ярко и эффектно. Армстронг работал с оркестром в течение года.

Осенью 1924 года он начал работать с оркестром, который организовала Лилиан, за 75 долларов в неделю — баснословный по тем временам гонорар для черного джазмена.

Начиная с ноября 1925 года по 1928-й Армстронг делает 65 записей, известных под названием Hot Five (Горячая пятерка) и Hot Seven (Горячая семерка). Они стали важными вехами в истории джаза, вызвали восторг музыкантов и любителей и изменили само направление развития джаза.

Второго февраля 1926 года с ансамблем Hot Five он записывает песенку *“Heebie Jeebies”* (название танца). Так как студийное время стоило дорого, а дублей старались делать поменьше, то когда Луи уронил бумажку с текстом на пол, он не растерялся и начал петь какие-то бессмысленные слова, имитируя звучание своего корнета. Запись стала хитом, такое пение получило название *“scat”* (скэт — слоговое пение) и стало обязательным приемом всех джазовых вокалистов.

В 1927 году Армстронг переходит с корнета на трубу и выступает в дуэтах с пианистом Эрлом Хайнсом. В июне 1928 года Армстронг записывает композицию *“West And Blues”* (*Блюз западной окраины*). Вот что рассказывал Эрл Хайнс: «Когда пластинка только вышла, мы с Луи слушали, не отрываясь, часа полтора или два и были просто ошарашены. Мы и не ожидали, что может получиться так здорово». Этой записью Армстронг доказал всем, что джаз есть нечто большее, чем музыка, под которую танцуют и выпивают. Блестяще сыгранная и спетая скэтом запись в 1979 году была введена в Зал славы Грэмми.

В 1929 году Армстронг переехал из Чикаго в Нью-Йорк и снялся в мюзикле «Горячий шоколад», в котором не только играл на трубе, но и много пел. С тех пор популярные песни из бродвейских мюзиклов вошли в его постоянный репертуар. Во время депрессии 1929–1933 годов, когда многим музыкантам было трудно найти хоть какую-нибудь работу (Сидней Беше работал в портняжной мастерской, а Кид Ори разводил кур), Армстронг имел контракты на выступления 365 раз в году.

И тем не менее жизнь не баловала его. Брак с Лилиан потерпел крушение. В начале 30-х годов он женился еще раз и опять неудачно. В финансовых делах царил беспорядок. Наконец в 1933 году Армстронг отправился в длительное турне по Европе. Восторженный прием оказал на него благотворное воздействие. Свои дела он поручил вести Джо Глейзеру. На сей раз выбор оказался удачным.

В 1936 году выходит его автобиографическая книга “Swing That Music” (Свингуй эту музыку). Затем начались проблемы со здоровьем: с самого начала Армстронг неправильно складывал губы и язык при игре на трубе. В результате из-за чрезмерного давления мундштука происходила постоянная деформация и разрыв тканей. Именно эта ошибка позволяла ему брать высокие ноты и извлекать исключительно чистый, мощный звук, но сама игра доставляла жуткие боли. На губах начали образовываться рубцы и язвы, и Армстронг нашел свой способ борьбы с проблемой. По утрам он вставал перед зеркалом с опасной бритвой и срезал наросты с губ. А потом прикладывал к кровавым ранам какие-то доморощенные компрессы — он всю жизнь доверял знахарям больше, чем дипломированным докторам. Это невозможно представить, но Луи продолжал так играть на трубе больше тридцати лет. Вдобавок он перенес операцию на связках, пытаясь избавиться от хриплого тембра голоса, ценность которого осознает лишь впоследствии. Этот тип хрипоты обычно вызывается узловыми уплотнениями на голосовых связках и называется лейкоплакией. К счастью, операция прошла безрезультатно. С годами Армстронг поймет уникальность своего голоса и до конца жизни будет оттачивать особую манеру пения, напоминающую игру на трубе. Не случайно его называли «величайшим в мире певцом без голоса».

Период с 1935 года до начала войны был весьма плодотворным: он сделал много записей, снялся в десятках фильмов, разбогател. Теперь он уже был не просто джазменом из Нового Орлеана, а ведущим представителем нового вида искусства. В 1938 году Луи Армстронг женится четвёртый раз на танцовщице Люсиль Уилсон, с которой проживет счастливо до конца своих дней.

В 1947 году Армстронг создает ансамбль All Stars (Все звезды), основу репертуара, которого составляли джазовые обработки популярных песен. В 1954 году он пишет вторую автобиографическую книгу “Satchmo. My Life in

New Orleans” (Сачмо. Моя жизнь в Нью Орлеане). К середине 50-х Армстронг был одним из самых знаменитых в мире музыкантов и снялся более чем в 50 фильмах. Госдеп США присвоил ему неофициальный титул «Посол джаза» и неоднократно спонсировал его мировые туры — “*Make the Knife*” («Мэкки-нож» — зонг из «Трёхгрошовой оперы» немецкого композитора Курта Вайля, написанной в 1928 году).

Популярность Луи росла благодаря неутомимой творческой деятельности: совместная работа с Сиднеем Беше, Дюком Эллингтоном и другими звездами джаза, участие в джазовых фестивалях (1948 — Ницца, 1956–1958 — Ньюпорт, 1959 — Италия, Монтерей), гастроли по всему миру. Классикой стала спетая им и Эллой Фицджеральд в 1957 году запись оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» — “*Summertime*” («Летняя пора» — Колыбельная Клары).

В 1958 году он записывает альбом “*Louis and the Good Book*” — новые версии традиционных композиций в стиле госпел — “*Down By The Riverside*” (Вниз по Риверсайду) и “*Go Down Moses*” (Спустишь, Моисей).

В 1959 году Армстронг перенёс инфаркт, и здоровье уже не позволяло выступать в полной мере, однако он никогда не прекращал концертные выступления.

В начале 1964 года на одном из концертов в публике раздался крик: Hello Dolly! С каждым новым номером эта фраза звучала все громче и чаще. Озадаченный Армстронг обернулся к контрабасисту и спросил: «Что за чертовщина им нужна, какая-то «Хелло, Долли!»? Он совсем забыл, как не так давно записал задорную песенку под названием “Hello, Dolly!” для одноименного мюзикла. Пока они были на гастролях, эта безделица сумела возглавить американский хит-парад и спихнуть с первого места песню Beatles “Can’t Buy Me Love” (Любовь нельзя купить). Армстронгу было 62 года, и он стал старейшим артистом, занявшим первое место в американском хит-параде. “Hello, Dolly!” (Привет, куколка!) Вместе с Барброй Стрейзанд он

снялся в 1969 году в фильме «Хелло, Долли!». В 2001 году песня была введена в Зал славы Грэмми.

Последним хитом Луи Армстронга стала песня *“What a Wonderful World”* (Как прекрасен этот мир, 1967). В 1999 году эта песня в его исполнении была введена в Зал славы «Грэмми».

1968-й не был таким уж мирным годом для США. Страна была на пороге новой гражданской войны: беспорядки на почве расового неравенства, война во Вьетнаме. Тогда Америка нуждалась в песне, полной надежды и покоя, и посланником мира стал Луис Армстронг, своим невероятным голосом исполнивший песню авторства дуэта Вайса и Тиэла. Вот как он прокомментировал эту песню: «Некоторые молодые парни говорят мне: “Эй, папаша, о каком прекрасном мире речь? А как насчет всех этих войн, они что, тоже прекрасные?..” А как насчет того, чтобы послушать минутку старого папашу? Как по мне, плох не мир, а то, что мы с ним делаем. Я говорю: посмотри, какой прекрасный мир мог бы быть, дай мы ему шанс. Любовь, детка, любовь. В ней секрет...»

На протяжении всей жизни Армстронг оставался неприхотливым человеком. Он постоянно писал друзьям длинные письма. Упорно следил за своим здоровьем (даже опубликовал диету «Потеря веса по методу Сачмо»), но при этом был страстным едоком и предпочитал нью-орлеанскую кухню. Всю жизнь носил звезду Давида в память о мадам Карновски и ее еврейской семье. Будучи меломаном, собрал большую коллекцию музыки и всегда брал с собой на гастроли катушки с записями.

В конце 60-х годов здоровье артиста стало резко ухудшаться, но он продолжал работать. 10 февраля 1971 года он в последний раз играл и пел в телешоу с Бингом Кросби. В марте Сачмо и его All Stars две недели выступали в Нью-Йорке. Но очередной сердечный приступ вновь заставил его лечь в больницу, где он пробыл два месяца. Наблюдавший Армстронга доктор Зуккерт рассказывал

впоследствии: «Луи, вы можете замертво упасть во время концерта», — сказал я ему. «Меня это совершенно не волнует. Доктор, как вы не понимаете? Я живу для того, чтобы дуть в трубу. Моя душа требует этого. Вы же знаете, что у меня ангажемент. Публика ждет меня. Я должен выйти на сцену. Я не имею права не сделать это», — ответил Армстронг. Пятого июля 1971 года он попросил собрать оркестр для репетиции, а шестого величайший джазмен уходит из жизни. Сердечная недостаточность привела к отказу почек. Пятого июля Армстронг попросил собрать оркестр для репетиции, а шестого величайший джазмен ушел из жизни. Сердечная недостаточность привела к отказу почек.

Смерть Армстронга вызвала настоящий поток самых искренних и глубоких соболезнований. Газеты всего мира поместили на первой полосе сообщение о его кончине. 8 июля тело было выставлено для торжественного прощания в учебном манеже Национальной гвардии.

В заявлении, сделанном президентом Никсоном, говорилось: «Госпожа Никсон и я разделяем горе миллионов американцев. Луи Армстронг был одним из творцов американского искусства. Человек яркой индивидуальности, Армстронг завоевал всемирную известность. Его блестящий талант и благородство обогатили нашу духовную жизнь, сделали ее более насыщенной».

Неповторимость игры Армстронга прежде всего в виртуозном владении инструментом. Его тон во всех регистрах теплый и насыщенный. Его атака мощная и чистая. Его вибрато более широкое и замедленное, чем нервное вибрато Кинга Оливера. Хотя сегодня его владение верхним регистром вряд ли кого-нибудь удивит, следует помнить, что именно Армстронг впервые привнес в джаз игру в высоком регистре и в этом далеко опередил своих современников. Четыре базовые вещи, на которых до сих пор стоит джаз, придуманы Луи Армстронгом и совершенствовались в течение всей его жизни.

1. Д ж а з — это искусство солистов;
2. Б л ю з и все, что с ним связано, — это фундамент джаза;
3. С в и н г — «все, что не имеет свинга, не имеет смысла»;
4. С к э т — манера джазового пения.

Некоторые награды:

1. В 1972 году Армстронг был посмертно награжден премией Грэмми за жизненные достижения. Эта премия вручается по решению голосования национальных попечителей Академии искусства и науки звукозаписи тем исполнителям, которые в течение своей жизни внесли творческий вклад существенного художественного значения в область звукозаписи.

2. Записи Армстронга вошли в Зал славы Грэмми — специальная премия Грэмми, учрежденная в 1973 году в честь записей, существующих не менее 25 лет, которые имеют «качественное или историческое значение».

3. Зал славы рок-н-ролла включил композицию Армстронга “West End Blues” в список 500 песен, сформировавших рок-н-ролл.

4. В 2002 году записи Луи Армстронга с “Hot Five” и “Hot Seven”, с 1925 по 1928 год вошли в Национальный реестр записей США, ежегодно отбираемых для хранения в Библиотеку Конгресса.

Джин Крупа не преувеличивал, когда сказал: «Каков бы ни был стиль джазового музыканта, он не сыграет и 32 тактов, не отдав музыкальной дани Луи Армстронгу. Всё сделал Луи и сделал первым».

«Если кого-нибудь и следует назвать Господин Джаз, так это Луи Армстронга», — говорил Дюк Эллингтон.

Майлс Дэвис: «Все, что мы играем на трубе, — его слуга, все от него идет, даже самые современные вещи. Я не помню ни одного случая, чтобы его труба плохо звучала. Никогда. Ни разу. Он всегда вкладывал много чувства и всегда играл в бите. Я просто обожал его

игру и пение. Я с ним не был близко знаком, видел всего пару раз: один раз на каком-то большом приеме, в другой раз — когда я где-то играл и он слушал меня. Он еще подошел ко мне тогда и сказал, что ему нравится, как я играю. Господи, до чего же приятно было слышать это от него».

Как-то Луи Армстронга спросили, считает ли он музыку, которую исполняет, народной: «Народная музыка? Но, дорогой, я не знаю иной музыки, кроме народной. Я никогда не слышал лошадь, которая бы пела песенку», — ответил Луи.

Лил Хардин, вторая жена Луи Армстронга, сделавшая все, чтобы он стал таким, каким его знает весь мир, пережила его чуть больше чем на месяц. 27 августа 1971 года, выступая на концерте, посвященном памяти Армстронга, она умерла во время исполнения своего номера.

Дом в Нью-Йорке, в котором Армстронг прожил почти 28 лет, в 1977 году был объявлен Национальным историческим памятником и является музеем. В нем проводятся образовательные программы и концерты; открылся для посещений 15 октября 2003 года.

Louis & Velma Middleton — “That’s My Desire” (Это мое желание).

Louis Armstrong — “I Can’t Give You Anything But Love” (Я не могу тебе дать ничего, кроме любви, 1943 год).

ФОРТЕПИАНО В ДЖАЗЕ 1920–1930-х годов

То, что на фортепиано можно играть сразу и мелодию и аккомпанемент, сделало его самым распространенным инструментом в быту. Даже небогатые семьи стремились его приобрести. Люди, умевшие играть на фортепиано, всюду были желанными гостями. Их обычно просили исполнить последние популярные мелодии или сопровождать коллективное пение духовных гимнов. Фортепиано было главным инструментом в кабаре, клубах, ресторанах и небольших театрах. Вокруг него выросла целая индустрия: организация платных школ и курсов по обучению игре на фортепиано, производство нотных роликов (Piano Roll) для пианол и, конечно, торговля самими инструментами. Естественно, появилось много профессиональных пианистов. Эти исполнители, или, как их тогда называли, «щекотальщики», как правило, были самоучками либо учились у более опытных пианистов-любителей. Но, несмотря на отсутствие классической школы, многие из них обладали поразительной техникой. И, конечно, когда в моду вошел джаз, все они оказались во власти новой музыки.

СТРАЙД-ПИАНО (STRIDE PIANO)

В 20-е годы стала бурно развиваться джазовая жизнь в Гарлеме — негритянском районе Нью-Йорка. В него стекались многочисленные исполнители рэгтайма, устраивались танцевальные вечера, ставились менестрельные спектакли и шоу. В Гарлеме возникла и развивалась

школа “Stride Piano” (страйд-пиано), сформировавшая гарлемский фортепианный стиль, продолжающий развитие рэгтайма. Мелодия в страйде строилась в отрыве от граунд-бита, а левая рука чередовала бас на первую и третью долю с аккордом на вторую и четвертую, в результате чего левая рука совершала своеобразные шаги, что и дало название стилю (Stride — большой шаг).

Джеймс Прайс «Пи» Джонсон (James P. Johnson, 1891–1955) — один из основоположников гарлемской школы, пианист, имевший академическое образование.

С тринадцати лет выступал в клубах Гарлема во время школьных каникул за девять долларов в неделю. В двадцатые годы записал несколько пластинок, работал с блюзовыми вокалистками Бесси Смит, Этель Уотерс и другими. В 1923 году написал удачный мюзикл “Runnin’ Wild” (Слома голову), в котором прозвучала быстро завоевавшая популярность пьеса “Charleston”. После успеха постановки решил посвятить себя серьезной музыке, написал несколько программных композиций, в том числе “Harlem Rhapsody” (Гарлемская рапсодия), тем не менее больше был известен как пианист. Его пьеса “Carolina Shout” стала хитом.

Уилли «Лайон» Смит — Уильям Генри Джозеф Смит (Willie “The Lion” Smith, 1897–1973) — пианист, исполнял джаз и салонную музыку, рэгтайм и блюз, романтические баллады и буги-вуги. Иногда создавал из всего этого оригинальный коктейль, в который добавлял виртуозные пассажи и неожиданные модуляции. Советовал всем пианистам играть Баха, чтобы добиться беглости в левой руке.

В 16 лет начал работать в барах, исполняя рэгтаймы. В 1917 году попал на европейский фронт, служил в артиллерии и получил прозвище “The Lion” (Лев) за мужество и храбрость. Вернувшись в Нью-Йорк, собрал бэнд для сопровождения блюзовой вокалистки Мамми Смит. В 20–30-е годы выступал в клубах Гарлема и на 52-й улице. Пользовался огромной популярностью,

хотя записывался довольно редко. Как и все остальные, он любил экстравагантность. Его узнавали по особой шляпе (хомбург) и толстой сигаре. Входя в кабаре, он провозглашал: «Лев прибыл». Это был человек с характером: он отказывался играть, если ему не нравилась публика, и редко шел на уступки в деловых вопросах *“Fingerbuster”* (Необыкновенные пальцы), *“Rippling Water”* (Рябь на воде).

Характерной особенностью музыкального Гарлема были так называемые *“Rent Party”* — вечеринки, затеваемые с целью сбора денег для арендной платы. На такие вечеринки приглашался пианист, развлекавший публику. Постепенно на эти вечера стали собираться многочисленные мастера фортепиано и их ученики. Фактически развлекательное мероприятие превратилось в «школу передового опыта». В этой школе в качестве ученика появился молодой Томас «Фэтс» Уоллер, которому давал уроки пораженный его талантом Джеймс Пи Джонсон.

«Фэтс» Уоллер — Томас Райт Уоллер (Thomas “Fats” Waller, 1904–1943) — пианист, органист, композитор и комический артист эстрады.

Томас родился в семье пастора, где был младшим из двенадцати детей. Начал играть на пианино в возрасте шести лет, и уже через четыре года научился у своего отца игре на органе. В возрасте четырнадцати лет он уже играл на органе в Гарлемском театре имени Линкольна. В шестнадцать лет, после смерти матери, он ушел из дома и стал играть в ночных клубах Гарлема, где его заметил Джеймс Пи Джонсон, который заявил, что может научить этого парня всему, что знает сам. Уоллер превратился во влиятельнейшего представителя гарлемской школы. Его богатый стиль игры включал в себя и изысканные импровизации, и агрессивную левую руку, и необыкновенный музыкальный юмор. Он играл, пел, остроумно конферировал, попутно придумывая различные эстрадные трюки. Репутация шута и клоуна мешала ему утвердиться в роли серьезного музыканта. Свою

композицию “*Handful Of Keys*” (*Горстка клавиш*) он играл в таком темпе, что вызывал настоящую сенсацию.

Фэтс Уоллер был одним из самых плодовитых авторов своей эпохи, написавший более 400 песен, многие из которых популярны до сих пор, например, “*Honeysuckle Rose*” (*Чайная роза*) и самую популярную “*Ain’t Misbehavin’*” (*Я не веду себя плохо*), написанную всего за 45 минут. Фэтс продавал их за небольшие суммы, а когда песни становились хитами, купившие их авторы утверждали, что это их собственные произведения. До сих пор идут споры насчет многих джазовых стандартов и возможного авторства Уоллера.

Из-за великолепной игры Уоллера однажды судьба свела его с гангстерами. В 1926 году Фэтс был похищен после работы. Четыре человека затолкали его в автомобиль и доставили в клуб, принадлежащий Аль Капоне. Уоллеру приставили пистолет к спине, подтолкнули к фортепиано и приказали играть. Он догадался, что был «неожиданным гостем» на дне рождения Капоне и понял, что его не собираются убивать. По слухам, он играл три дня, а когда вышел из клуба, то был в стельку пьян, очень устал и заработал тысячи долларов наличными от именинника.

Больше всего Фэтс любил играть на органе. В 1932 году, во время гастролей в Париже, ему удалось поиграть на органе в соборе Парижской богородицы. Слыл гурманом (его вес — 108 кг). Фэтс Уоллер заболел воспалением легких и умер 15 декабря 1943 года во время поездки в поезде. Бродвейский мюзикл, в котором звучат мелодии Уоллера, озаглавленный “*He Misbehavin’*”, был поставлен в 1978 году. Шоу выдержало более 1600 спектаклей, а его звезда Нелл Картер получила премии “*Tony Awards*”. Шоу было вновь успешно возрождено на Бродвее в 1988 году.

Эрл «Фаза» Хайнс — Эрл Кеннет Хайнс (Earl “Fatha” Hines, 1903–1983) — пианист, композитор, бэнд-лидер.

Эрл родился в семье трубача и церковной органистки, поэтому свои первые уроки он получил в семье. Его первая профессиональная работа — аккомпанемент

вокалисту Луису Диппи в 1922 году. Еще до встречи с Армстронгом в 1928 году Хайнс соединил рэгтаймовую игру страйда с сильным блюзовым влиянием. Эта тенденция появилась у музыканта еще в ранние годы, но восхищение Армстронгом подстегнуло ее. Правой рукой Хайнс играл фразы, аналогичные фразам Армстронга, и таким образом применил его стиль к фортепиано, положив начало так называемому “Trumpet Piano Style”.

Влияние Хайнса было значительным и увело джазовое фортепиано от стандартов страйда. В 1928 году он записал диск с ансамблем Hot Five Луи Армстронга, в который вошли такие бессмертные композиции, как “West End Blues” и “Basin Street Blues”, Позже Хайнс создал свой биг-бэнд, но в 1948 году в связи с экономической ситуацией распустил его и вернулся в ансамбль Армстронга All Stars.

К началу 60-х Хайнс был в значительной степени забыт в джазовом мире. В 1964 году джазовый критик Стэнли Дэнс принял меры, чтобы устроить три концерта Хайнса. Нью-йоркские критики были поражены нестареющим творческим потенциалом Хайнса, его большое возвращение породило успех, преследующий его до конца карьеры. Хайнс объехал весь мир, записал множество альбомов и оставил сцену только за неделю до своей смерти в 79-летнем возрасте (*“I’ve Found A New Baby” (Я нашел новую девушку)*).

БУГИ-ВУГИ (BOOGIE WOOGIE)

Буги-вуги — это стиль, родившийся из специфической манеры игры на фортепиано. Он возник в среде тех, кого нанимали развлекать публику на вечеринках, приемах и в недорогих кафе. Чтобы заменить целый бэнд, пианисты изобретали разные способы ритмичной игры.

В отличие от стиля страйд-пиано пианисты буги-вуги, как правило, не отвлекаются на аккорды в левой руке, создавая различные виды басовых фактур. При этом

правая рука, независимая от того, что играет левая, обретает полную свободу в создании мелодических линий. Гармония стиля в подавляющем большинстве блюзовая. Но в рамках этого ограничения пианисты буги-вуги достигали большого разнообразия в изобретении своих специфических фактур.

Сам термин *Boogie Woogie* вошел в обиход как обозначение танца под аккомпанемент фортепиано в 1928 году, когда вышла запись пьесы "*Pinetop's Boogie Woogie*" пианиста **Кларенса «Пайн Топ» Смита** (Pine Top Smith, 1904–1929). Можно даже восстановить некоторые детали той давней вечеринки: поверх динамичного фортепиано Смит объясняет, как танцевать под его музыку и предлагает девушке в красном платье «потрястись» и «покрутиться» (*mees around*). В 1929 году он был убит случайной пулей в разгар драки двух клиентов на танцевальной вечеринке.

Первое поколение пианистов начало формироваться в конце 20-х годов. Однако в результате экономической депрессии 1929 года про буги-вуги и его первых героев забыли на целое десятилетие. Но в конце 30-х началось возрождение интереса к буги-вуги. Во многом этому способствовал Джон Хэммонд, продюсер и энтузиаст джаза. Он разыскал в Чикаго ряд бывших виртуозов буги-вуги и организовал их концерты. Это были:

Альберт Аммонс (Albert Ammons, 1907–1949) — "*Boogie Woogie Stomp*";

Мид Лакс Льюис (Meade Lux Lewis, 1905–1964) — "*Honky Tonk Train Blues*". Хонки-тонк — один из ранних стилей фортепианного джаза, и название пьесы можно перевести как «Блюзовый фортепианный поезд»;

Уилли «Лайон» Смит (Willie "The Lion" Smith, 1897–1973) — "*Echoes of Spring*" (*Отголоски весны*).

Их выступления стали началом своеобразного бума буги-вуги и совпали с бумом свинга. Играть буги-вуги стало модным, поэтому в репертуаре биг-бэндов появились пьесы с названием «буги-вуги», причем нередко

партию фортепиано исполняли приглашенные солисты — звезды жанра. Так стиль, возникший в среде одиночек, переключался в оркестры. Это хорошо видно на примере пьесы в исполнении оркестра Лайонела Хэмптона *“Hamp’s Boogie”*.

Американское чудо **Фрэнки Робинсон**, по прозвищу «Сахарок» (*“Sugar Chile”* — род. 28 декабря 1938). Начал музыкальную карьеру между вторым и третьем годом жизни. В 1946 году снялся в фильме *“No Leave No Love”* (Не оставьте без любви) — *“Old Boogie Woogie”* (*Старый буги-вуги*). Некоторое время гастролировал, записывался и даже держал верхние строчки хит-парадов. В 1947 году о нем был снят музыкальный фильм. В 1951 году Фрэнки снялся в музыкальной короткометражке вместе с Билли Холидей и Каунтом Бейси. А потом было его последнее интервью: «Нет, у меня был учитель, и я занимался с ним даже во время гастролей, но я хотел ходить в школу, общаться с детьми, хотел обычной жизни». Впоследствии, отучившись в колледже, он получил степень по психологии и исчез на 50 лет! Но имя его, занимает достойное место в антологии «Буги-вуги». Теперь Фрэнки Робинсон живет в Детройте, участвует в фестивалях, посвященных буги-вуги, а по воскресеньям играет в церкви.

В приложении также есть обработка пьесы *«Полет шмеля»* из оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» белого пианиста **Либераче** (Liberace, 1919–1987), а также оригинально звучащие *“Celeste Boogie”*.

* * *

Интерес к буги-вуги продержался до конца 40-х годов, после чего сошел на нет. Впоследствии стиль буги-вуги оказал заметное влияние на формирование ритм-энд-блюза, а в дальнейшем и рок-н-ролла.

СУИТ-МУЗЫКА (Sweet Music), 1920-е годы

В начале века в США уже была развита синкопированная музыка рэгтайма и диксиленда, что заметно повлияло на характер новых модных танцев и тут же отразилось на манере игры танцевальных оркестров. К 20-м годам даже обычные, не джазовые бэнды стали играть синкопированную музыку под шимми, чарльстон, линди-хоп и другие энергичные танцы.

Термин **“Sweet Music”** (приятная «сладкая» музыка) связан с большими коммерческими оркестрами, с танцевальным и песенным репертуаром сентиментально-романтического характера. С молниеносной быстротой через миллионы грампластинок, мюзик-холлы, кабаре, танцзалы, радио и кино «приятный джаз» распространился по городам всего мира, сливаясь с национальными формами музыки легкого жанра разных стран. В таких оркестрах надо было уметь играть по нотам, читать с листа, а для первых джазменов-самоучек это всегда было проблемой. Поэтому они возникали в среде музыкально образованных белых исполнителей.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Спокойный темп, негромкое звучание, мягкая манера пения с использованием «сладковучных» теноров и низких чувственных женских голосов. Самые популярные — Пегги Ли, Этель Уотерс, Бинг Кросби, Перри Комо и танцовщик, актер и певец Фред Астер.

2. В мелодии — напевность, подчеркнуто сентиментальный, лирический характер.

3. В оркестровке используются редко встречающиеся в джазе инструменты (челеста, гобой, бас-кларнет...), придающие звучанию изысканность.

Пол Уайтмен (Paul Whiteman, 1890–1966) — скрипач, руководитель оркестра. В джазе было немало разных «королей», но лишь один человек в истории джаза носил (в общем, не совсем заслуженно) титул “King Of Jazz” (король джаза). Это Пол Уайтмен. Музыкальное образование он получил по классу скрипки, играл в симфоническом оркестре Сан-Франциско, а в 1919 году возглавил свой танцевальный оркестр, и за три года сделал его самым популярным в США. Сам Уайтмен не был джазменом, но хорошо разбирался в этой музыке и в разные времена у него играли лучшие белые джазмены: трубач Бикс Байдербек, тромбонист Томми Дорси и саксофонист Джимми Дорси, тромбонист Джек Тигарден, скрипач Джо Венути, ксилофонист Рэд Норво, саксофонист Фрэнки Трамбауер.

Исполняемая оркестром музыка была импозантной и полнозвучной, а записанная на ноты она претендовала на серьезность. Пол Уайтмен установил высокую планку оркестрового мастерства еще до начала так называемой «эры свинга». Уайтмен купил за 2000 долларов двадцать новых аранжировок Дона Рэдмена, исполнявшихся в негритянском биг-бэнде Флетчера Хендерсона, хотя заранее знал, что его музыкантам будет не так-то просто воспроизвести приемы, типичные для черных исполнителей. И действительно, многое так и не удалось белым музыкантам, несмотря на активную помощь в процессе репетиционной работы самого Дона Рэдмена. Он отмечал, что музыканты Уайтмена несомненно владеют нотной грамотой, но не обладают подлинно джазовым чувством “*Whithpering*” (*Нашептывая*), 1920) и “Chicago” (Чикаго, 1922).

12 февраля 1924 года оркестр исполнил “Rhapsody In Blue” (Рапсодию в блюзовых тонах) Джорджа Гершвина,

написанную специально для оркестра Пола Уайтмена (с автором за роялем и в оркестровке пианиста оркестра Фреда Грофе). Концерт прошел в Эолиен-холл под названием «Эксперимент в современной музыке». Именно здесь была проведена идея «симфонизации» джаза. Пол Уайтмен хорошо понимал все значение этого концерта и тщательно подготовился к нему. Впоследствии он писал: «Целью моего концерта было показать этим скептикам, как далеко продвинулась вперед популярная музыка — от первых диссонансов раннего джаза и до мелодичных форм настоящего». Ответственность усиливалась тем фактом, что концерт должен был состояться в зале, который, как и Карнеги-холл, считался своего рода храмом классической музыки. По воспоминаниям Уайтмена, в процессе подготовки к концерту он дал несколько ланчей, на которые пригласил нужных критиков и объяснил им цели и задачи предстоящего концерта. Они присутствовали и на репетициях. Кроме того, Уайтмену удалось заинтересовать своей идеей многих выдающихся деятелей культуры и искусства, согласившихся принять участие в финансировании концерта. Среди них Сергей Рахманинов, Игорь Стравинский, Яша Хейфец, Фриц Крейслер, Леопольд Стоковский и другие. Публике и критикам пришлось по вкусу музыка этого «джаза», словно покрытого «густым слоем сахара». Правда, на этом концерте Уайтмен потерял 7000 долларов, но зато рекламы приобрел гораздо больше — его провозгласили «Королем джаза».

В 1930 году по его инициативе режиссер Джон Мюррей Андерсен снял звуковой фильм «Король джаза». Бюджет фильма составил 2 млн долларов (*два фрагмента фильма в исполнении оркестра Пола Уайтмена — “Rhapsody In Blue” Джорджа Гершвина и “Happy Feet” — Счастливые ножки*).

К 1936 году в репертуаре оркестра было около 200 хитов. В 1941 году Уайтмен написал книгу «Как стать бэнд-лидером».

Оркестр Пола Уайтмена причисляли скорее к «симфоджазу», и уже одно это принесло джазу определенную пользу, придав новому виду музыки авторитет. В то время джаз, вышедший из негритянских низов, нуждался в расширении аудитории и снятии расовых барьеров. Популярность Пола Уайтмена в конце 20-х годов можно сравнить с популярностью Фрэнка Синатры или ансамбля Beatles в их лучшие времена — *“At Sundown” (На закате, 1927)*.

Оркестр Пола Уайтмена предвосхитил появление в будущем целого ряда симфоджазовых оркестров.

Гай Ломбардо (Guy Lombardo, 1902–1977) — канадский скрипач и бэнд-лидер оркестра “Guy Lombardo and His Royal Canadians” (Гай Ломбардо и его королевские канадцы), которым руководил с 1924 года до конца жизни.

Оркестр много гастролирует, записывает пластинки и музыку для кино, 11 000 000 копий которых были проданы только за 1946 год, а общий объем продаж к началу 70-х годов перевалил за 300 000 000 копий. К моменту смерти Ломбардо было выпущено почти 100 долгоиграющих альбомов. Оркестр играл на инаугурационном балу каждого президента США — от Рузвельта до Рейгана. Их новогодние телеконцерты стали традиционными, включая обработку шотландской мелодии *“Auld Lang Syne” (Доброе старое время)*, начинающееся с последним ударом часов, отбивающих полночь. Уже в 1954 году первая трансляция такого концерта собрала 1 500 000 зрителей. Гаю Ломбардо посвящены звезды на голливудской «Аллее славы» (1960) и ее канадском аналоге (2002). В 1978 году он был избран первым членом Зала славы канадской музыки.

Джин Голдкетт (Jean Goldkette, 1899–1962), пианист, бэнд-лидер. Детство провел в России. В 1911 году семья переехала в США, ему пророчили карьеру академического пианиста, но он выбрал танцевальную музыку.

В 1922 году Голдкетт собрал оркестр для танцевального зала в Детройте, а в 1927 году получил ангажемент

в престижном *Roseland Ballroom* в Нью-Йорке. В его составе играли Бикс Байдербек, Джо Венути, Фрэнки Трамбауэр, Джимми и Томми Дорси. По мнению трубача Рэкса Стюарта, роль Голдкетта была явно недооценена в истории джаза: «Это был первый великий оркестр белых музыкантов» — “*Sunday*” (*Воскресенье*). В 1928 году он стал частью нового состава, известного как “*Casa Loma Orchestra*”, а Голдкетт приобрел несколько ресторанов и танцевальных залов, постоянно поддерживал талантливых исполнителей, предоставляя им работу. Новый оркестр возглавил саксофонист **Гленн Грэй** (Glenn Gray, 1906–1963) — “*Her and Happy*” (*Знакомы и счастливы*).

Вовремя расцвета свинга стали появляться биг-бэнды, играющие, так называемый суит-свинг. Например великолепный оркестр братьев **Томми** (Tommy Dorsey 1905–1956) и **Джимми Дорси** (Jimmy Dorsey, 1904–1957) — **Dorsey Brothers Orchestra** — “*Song Of India*” (*Песня индийского гостя*).

* * *

В настоящее время термин “Sweet Music” почти не употребляется, хотя оркестры, исполняющие такую музыку, существуют. Прямыми преемниками суит-музыки 20-х годов стали эстрадно-симфонические оркестры с большой группой струнных инструментов. Это французский оркестр Каравелли (Caravelli, 1930–2019), немецкий оркестр Берта Кэмпферта (Bert Kaempfert, 1923–1980), американский оркестр Генри Манчини (Henry Mancini, 1924–1994) и многие другие оркестры мира. Элементы стиля можно встретить и в современной поп-музыке. В нашей стране это «Фонограф-Симфоджаз» под управлением Сергея Жилина, способный играть в любом стиле.

ЧИКАГО, 1920-е годы

Для джаза двадцатых годов наибольшее значение имели три момента:

1. Большой период нью-орлеанских музыкантов в Чикаго.
2. Классический блюз.
3. Стилль Чикаго.

1. Нью-орлеанский джаз в Чикаго связывают с вступлением в 1917 году США в Первую мировую войну. Нью-Орлеан стал военным портом. Командующий морскими силами в Сторивилле усмотрел угрозу морали армии, и он был закрыт. Этот декрет лишил хлеба не только дам Сторивилля, но и сотни музыкантов, которые были вынуждены покинуть город. Большинство из них потянулось в Чикаго. Именно в Чикаго, записывались известнейшие пластинки нью-орлеанского джаза:

Кинг Оливер (King Oliver, 1885–1938) руководил самым лучшим ансамблем Creole Jazz Band (Креольский джаз-оркестр) — *“Mule Face Blues”* (*Блюз ослиной морды*).

Луи Армстронг (Louis Armstrong, 1900–1974) организовал свои Hot Five (Горячая пятерка) и Hot Seven (Горячая семерка) — *“Struttin’ With Some Barbecue”* (*Гоголем с барбекю*).

Джелли Ролл Мортон (Jellie Roll Morton, 1890–1941) создал ансамбль Red Hot Peppers (Горячие красные перцы) — *“Black Bottom Stomp”* (*Черный последний стон*). То, что сегодня считается нью-орлеанским джазом, — это

не архаичный, не существующий на пластинках джаз Нью-Орлеана в первые два десятилетия XX века, а музыка, исполнявшаяся в 20-е годы в Чикаго музыкантами, прибывшими из Нью-Орлеана.

2. Блюз в Чикаго переживал свои лучшие дни. Когда в Нью-Орлеане начали играть первые джаз-бэнды, не было единства в том, что считать блюзом, а что джазом. Но уже вскоре “country blues” (сельский блюз) соединился с главным течением джазовой музыки, и с тех пор блюз и джаз переплелись между собой. Двадцатые годы считаются эпохой «классического» блюза, а самая великая блюзовая певица — это **Бесси Смит** (Bessie Smith, 1894–1937) — “*Jail House Blues*” (*Тюремный блюз*).

3. Стил Чикаго (Chicago Style) образовался в результате развития первых двух стилей. Молодые белые учащиеся, студенты, музыканты, восхищенные игрой нью-орлеанских джазменов, бросились им подражать. Это не очень удавалось, но во время проб рождалось нечто новое — “Стил Чикаго”. Это была первая попытка белых музыкантов разработать собственную форму выражения джаза. Этим “Стил Чикаго” отличается от белого диксиленда прошлого десятилетия, который был лишь имитацией черного нью-орлеанского стиля.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Соло приобретает все большее значение. Многие из записей — это лишь идущие друг за другом соло и, как следствие, полифоническая фактура ансамблевой игры новоорлеанского джаза вытесняется более простым гомофонным голосоведением.

2. Им про визи а ц и и строятся на гармонических последовательностях темы, а не на «украшательстве» мелодии новоорлеанскими музыкантами.

3. У с т н а я а р а н ж и р о в к а (Head Arrangement) совершенствуется и возникает потребность в заранее написанных аранжировках.

4. Репертуар. Чикагские музыканты часто использовали популярные песни Тин-Пэн-Элли, в которых была более сложная гармония.

5. Саксофон приобретает все большее значение и становится основой существования джаза. Гитара окончательно взяла на себя функцию банджо, а контрабас заменил тубу.

«Бикс» Бейдербек — Леон Бисмарк Бейдербек (“Bix” Beiderbecke, 1903–1931) — трубач, композитор, ведущий музыкант чикагского стиля.

Леон родился в семье немецких переселенцев. Отца звали Бисмарк, и это имя, укороченное Бикс, получил и сын. Мальчиком он пел в хоре лютеранского костела. Впервые Бикс столкнулся с джазом в пятнадцать лет, слушая записи оркестра Original Dixieland Jazz Band. Раздобыв корнет, Бикс стал изучать игру Ника Ла Рокка и научился играть сам. Несмотря на отсутствие музыкального образования, он извлекал на корнете звуки безупречной чистоты, теплого тембра, резкие в атаке и с великолепным вибрато.

Родители определили сына в пансионат, но ошиблись, выбрав его вблизи Чикаго. Очень скоро Бикс сошелся с любителями джаза, и они тайком стали выбираться в город послушать оркестры. Тогда же он пристрастился к алкоголю, и дело зашло так далеко, что он был отчислен из школы еще до окончания первого курса. Шел 1922 год, и ему ничего не оставалось, как стать музыкантом.

В 1923 году Бикс вместе с друзьями создали бэнд The Wolverines Orchestra of Chicago (Оркестр россомов из Чикаго). В феврале 1924 года они сделали первую серию записей, которые имели скромный успех, зато велико было их влияние на джазменов.

В 1924 году будущий композитор, автор замечательной песни “Georgia On My Mind” (Джорджия в моих мыслях) Хоуги Кармайкл (Hoagy Carmichael, 1899–1981), услышал эту группу с трубачом Биксом Байдербексом. Признание было мгновенным, а восхищение безграничным: «Я почувствовал, что мои руки затряслись и похолодели,

когда я увидел, как Бикс достал свою трубу. Вот он взял ее — только четыре ноты! Он их выдул, как будто ударил ими, как бьет деревянный молоточек по колокольчику — а его тон, богатство звука. Я встал из-за пианино, пошел, пошатаваясь, в угол и упал на тахту».

Далее указаны несколько фрагментов из фильма 1991 года режиссера Пупи Авати “Bix” (Бикс) — *Bloomington 02.04.1924*. В первую очередь речь шла о влиянии игры Бикса. В 21 год Бикс стал признанной фигурой в джазовом мире — *The Wolverines in New York 09.07.1924* и *Wolverines in New York 12.09.1924*, — Бикса приходит послушать Джин Голдкетт.

В конце 1924 года Бикс оставил The Wolverines и попытался поступить в оркестр Джина Голдкетта — *Detroit 24.11.1924*. После неудачной попытки Бикс поступает в оркестр Фрэнки Трамбауэра. Бикс и Трэм (прозвище Трамбауэра) записали “*Singin the Blues*” (*Поющий блюз*), ставшую хитом, а через 50 лет ее включили в Зал славы Грэмм.

Фрэнки Трамбауэр (Frankie Trumbauer, 1901–1956) — альт- и бас-саксофонист (ныне почти забытый инструмент). В то время на саксофоне играли плохо, особенно в джазе; Трамбауэр же с точки зрения техники играл прекрасно. Бикс и Трэм долгое время вместе играли в оркестрах и в конце концов оба попали в оркестр Джина Голдкетта, который в то время имел трех замечательных исполнителей — скрипача Джо Венути, кларнетиста Дона Мюррея, саксофониста Фрэнки Трамбауэра — и одного выдающегося — Бикса Бейдербека. К сожалению, осенью 1927 года оркестр Голдкетта обанкротился.

Вскоре Бикс и Фрэнки влились в оркестр Пола Уайтмена, в котором Бикс проработал до конца своих дней — осени 1929 года. С этим коллективом он сделал десятки записей. Соло Бикса немногочисленны и, как правило, коротки. Некоторые из них — просто маленькие шедевры. У него была поразительная способность к мелодической импровизации: ни одной лишней ноты, как будто все написано заранее. Будучи поклонником Армстронга, он умудрился

не стать его подражателем. Бикс был первым белым музыкантом, которому пытались подражать трубачи-негры.

Около 1927 года у Бикса обнаружили заболевание легких, но он не обращал на это внимания — его влекла серьезная симфоническая музыка. Бикс посещал концерты с музыкой Стравинского, французских импрессионистов и все больше уделял внимания игре на фортепиано, написав для него пару пьес, в которых удивительно наивно проявлялся импрессионизм. Характерны уже сами названия: *“In a Mist”* (*Во мгле*) и *“In The Dark”* (*В сумерках*). Когда слушаешь их сейчас, то кажется, что это современная манера исполнения. Но не надо забывать, когда это было. Тогда так еще никто не играл и не брал аккордов в таком расположении.

К сожалению, алкоголь все больше оказывал свое губительное влияние, и в конце концов Пол Уайтмен отослал его в лечебницу, но выплату зарплаты не прекратил. Осенью 1929 года его определили в санаторий для лечения. Но психика Бикса уже была сломлена. Его закат был стремительным. Заболев пневмонией в тяжелой форме, усугубившейся белой горячкой, в августе 1931 года он скончался — (*“Last Rehearsal”* — *Последняя репетиция*).

Когда к концу своей недолгой жизни смертельно больной Бикс вернулся домой, то обнаружил в шкафу все свои грамзаписи, которые он с гордостью посылал родителям, нераспечатанными. Родители Бейдербека стыдились профессии своего сына и тщательно скрывали ее от друзей и знакомых.

* * *

Новая исполнительская техника чикагских джазовых групп способствовала возникновению раннего свинга. Чикагский стиль не ограничивался только городом своего имени. В этом стиле играли также и в других местах, в том числе и в Нью-Йорке, куда переместился центр дальнейшего развития джазовой музыки.

13

СВИНГ (Swing), 1935–1945

Рассказывают, что когда Луису Армстронгу задали вопрос: «Что такое свинг?» — то он ответил: «Если вы об этом спрашиваете, то вам этого всё равно не понять». С точки зрения музыкальной терминологии свинг — это не какой-то определённый стиль музыки, это способ играть, нечто, что можно услышать и почувствовать. В то же время свинг — не просто музыкальная концепция, это целая социокультурная категория, развлекавшая Америку во время двух тяжелейших периодов в её истории — Великой депрессии и Второй мировой войны.

Маршалл Стернс в своем классическом учебном пособии «История джаза» пытается объяснить это явление следующим образом:

«Пианист Эрролл Гарнер играет так, будто его левая рука не знает, что делает правая. Левая рука исполняет постоянный 4/4 маршевый ритм, а правая рука играет мелодию в самых разных, меняющихся темпах. В начале он тащится где-то позади, но вот он как бы спохватывается и забегает чуть вперед постоянно изменяющимися долями бита. В результате получается весьма необычный эффект — подобно тому, как если вы будете потирать живот в одном направлении, а голову в другом. Отличным примером этого является начало второго квадрата в интерпретации Гарнера темы Коула Портера. “*What Is This Thing Called Love?*” (Что это за штука, называемая любовью?). Это и есть то ритмическое качество,

которое придает джазу особую привлекательность. Психологически левая рука Гарнера постоянно наполняет ожиданием непрерывности ритма, а его запаздывающая правая рука создает контрастное напряжение, которое затем разрешается, когда посредством нескольких неожиданных акцентов он догоняет сам себя. Это производит самый различный эффект: можно захотеть танцевать или петь в зависимости от темперамента, то есть, так или иначе выразить свои чувства и эмоции.

Понимание и восприятие ритмической сложности джаза — это только вопрос обучения. В противовес распространённому мнению, я считаю, что никто не рождается с готовым, прекрасным чувством ритма — люди просто учатся этому, порой даже бессознательно. Выдающийся исследователь данного вопроса Ричард Уотермен утверждает, что для этого надо обладать лишь “чувством метронома”. И если это чувство будет у вас высоко развито, то вы сможете ощутить основной ритм в любом случае. Чувство метронома, несомненно, очень важно в джазе. Когда один джазмен уверяет, что другой “не имеет бита” (а более жестокой критики нельзя себе представить), то он руководствуется именно этим чувством и оспаривает наличие его у другого».

На основании вышесказанного и услышанного можно сделать вывод, что свинг — одно из самых «темных» мест в джазе, а термин «свинг» двузначен:

1. Психологическое состояние, которое возникает при исполнении или слушании джаза. Триольная пульсация с акцентами на слабых долях триолей, основанная на постоянных отклонениях ритма от опорных долей (опережении или запаздывании). Благодаря этому создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия. Эти «плюс-минус» отклонения уравнивают друг друга так, что через два-три такта мелодия и аккомпанемент снова совпадают. А также фразировка — способ звукоизвлечения, артикуляция и, конечно, импровизация.

Наличие или отсутствие свинга являются важным критерием оценки исполнителя. Он настолько необходим, что можно сказать: без свинга нет джаза. В 1932 году Дюк Эллингтон даже написал композицию “It Don’t Mean A Thing, If It Ain’t Got That Swing” (Эта вещь ничего не значит, если в ней нет свинга).

2. С т и л ь о р к е с т р о в о г о д ж а з а, сложившийся на рубеже 20–30-х годов в результате синтеза негритянских и европейских форм джазовой музыки.

Важным фактором, определившим появление свинга, была замена тубы на контрабас. Басовые ноты, исполняемые на тубе, физически не могли быть свингующими, то есть триольными. Тубист, беря каждую ноту, должен ее прерывать, беря дыхание, поэтому линия басовой партии оказывалась прерывистой. Это было замечено еще раньше, а в свинге замена тубы контрабасом произошла окончательно и басовая линия стала текучей и триольной. Это и дало ощущение «раскачивания» ритма, то есть «свинга» (swing — качание). Но туба не исчезла из инструментария джазовой музыки вообще. Ее стали применять в более поздних стилях.

К началу 30-х годов Америка оказалась в экономическом кризисе, который привел к распаду большого числа джазовых ансамблей. На плаву остались оркестры, играющие танцевальную музыку. Главная форма такого музицирования — большие оркестры или биг-бэнды, пользовавшиеся невероятную популярность.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БИГ-БЭНДОВ

1. С о с т а в о р к е с т р а : 4 трубы, 4 тромбона, 5 саксофонов и ритм-секция, состоящая из фортепиано, контрабаса, ударных, иногда гитары.

2. При таком составе оркестра организовать совместную игру старыми методами стало невозможно. Коллективная импровизация ушла, и на первый план выступила написанная аранжировка и сольная импровизация

на гармоническую последовательность. Поэтому за каждым успешным бэндом стоял профессиональный аранжировщик.

3. Основные приемы аранжировки: “Tutti” — массивное и полное звучание, “Riff” (многократно повторяемая короткая мелодическая фраза для сопровождения солиста), “Unison” и “Pedal” (одноголосное или аккордовое сопровождение солиста длинными нотами). Удвоение мелодии в октаву, а немного позже использование блокаккордов.

4. Если раньше использовали двухдольную ритмику “two beat”, то в конце 20-х годов в Гарлеме и в Канзас-Сити появляется новая манера игры с использованием четырех равнозначных ударов в такте, получившая название “four beat”.

5. Импровизация солиста на фоне подготовленного аккомпанемента. Это требовало от музыкантов хорошей техники и знания гармонии. К сожалению, импровизации сокращались до одного квадрата, а в пьесе могла быть только одна импровизация.

6. Инструменты ритм-группы стали полноправными солистами, что усилило роль фортепиано и контрабаса. Большее применение нашли тарелки хай-хэт (hi-hat).

7. Тембровый саунд становится визитной карточкой оркестра: «стиль джунглей» (Jungle Style) Дюка Эллингтона или знаменитый «кристал-корус» (crystal chorus) Гленна Миллера.

8. «Опознавательные мелодии», с которых начиналось выступление, имели многие биг-бэнды. Например “Take The “A” Train” (*Садитесь в поезд “А”*) — оркестр Дюка Эллингтона, “One O’ Clock Jump” (*Один час скачек*) — Каунта Бэйси, “Let’s Dance” (*Давите танцуем*) — Бенни Гудмена, и “Moonlight Serenade” (*Серенада лунного света*) — Гленна Миллера.

Джаз всегда был коллективной музыкой и в то же время полем деятельности солистов. Вот почему

тридцатые годы стали эрой великих солистов — тенориста Коулмена Хокинса, кларнетиста Бенни Гудмена, барабанщика Джина Круппы, пианиста Тэдди Уилсона, альтиста Джонни Ходжеса и многих других. Часто кларнет Гудмена с оркестром производил более эффектное впечатление, а труба Армстронга особенно выделялась, если ее сопровождал биг-бэнд.

Биг-бэнд — разновидность джазового состава, которая является важнейшим носителем свинга. Это переход от линейного музицирования к гармоническому. У черных музыкантов свинговый стиль получил свой законченный вид в оркестрах Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона и Каунта Бэйси. У белых переход к биг-бэнду совершался через оркестры суит-музыки, и, конечно, первым настоящим белым биг-бэндом следует считать оркестр Бенни Гудмена *“The Era of Swing” From Film “Jazz”* (Эра свинга) — фрагмент фильма 2001 года режиссера Кена Бернса «Джаз» (Jazz by Ken Burns).

Важную роль в популяризации свинговых оркестров сыграло радио. В середине тридцатых годов радиоприемник стал непременным атрибутом любого американского дома. Для радиокompаний оркестры, игравшие в ресторанах и танцзалах, оказались золотой жилой. Каждый вечер в течение двух-трех часов радио транслировало выступления различных ансамблей. Это служило им бесплатной рекламой. И если какой-либо из полюбившихся оркестров приезжал на гастроли, зал был полон.

Значение больших оркестров в истории джаза.

1. Музыка свинговых оркестров была предназначена для самой широкой публики и стала явлением массовой культуры. Гленн Миллер, Бенни Гудмен, Томми Дорси в начале 40-х годов были не менее знамениты, чем “Beatles” в 60-е годы. Во времена расцвета свинга стоило только зайти в танцзал, опустить монетку в музыкальный автомат, стоящий в кафе, или включить радио — и вы слышали свинговый оркестр. Таким образом все

американцы, любившие музыку, получили возможность слушать джаз в исполнении лучших музыкантов.

2. Благодаря свинговым оркестрам стала осуществляться интеграция музыкантов. Если прежде в Америке не могло быть и речи о выступлении негров и белых на одной сцене, то уже в 1936 году Бенни Гудмен ввел в свое трио негритянского пианиста Тедди Уилсона. Сначала «белые» оркестры приглашали негров на единовременные выступления в качестве солистов. Также поступали и негритянские оркестры. Но в целом биг-бэнды оставались белыми или черными, в зависимости от цвета кожи руководителя. К концу же 40-х годов положение резко изменилось, и это было большим шагом вперед.

* * *

Итак, подведем итог. Музыкально свинг образован перенесением основных элементов негритянских музыкальных форм в стиль европейского музицирования. Свинговая музыка способствовала значительному повышению исполнительского уровня солистов и целых оркестров. Точность и техника резко отделяют свинг от традиционного джаза. Этим свинговая музыка создала основные предпосылки возникновения и развития современного джаза.

ЧЕРНЫЙ СВИНГ (Black Swing)

В те годы черный и белый свинг был четко разделен по расовому признаку. Были редкие исключения, когда в черных бэндах вдруг встречался один белый музыкант. Чаще всего это был латинос, креол, или метис. Еще более редкими были случаи, когда в белых оркестрах можно было увидеть черного джазмена. Правда, именно в джазе эта традиция стала все чаще и чаще ломаться.

Флетчер Хендерсон — Джеймс Флетчер Гамильтон Хендерсон (Fletcher Henderson, 1898–1952) — композитор, пианист, аранжировщик и бэнд-лидер. Занимает особое место в истории биг-бэндов. Именно он вместе с саксофонистом своего оркестра **Доном Рэдменом** (Donald Redman, 1900–1964) заложил основы оркестровки и манеры исполнения многих ведущих оркестров США и Европы. Еще в начале двадцатых годов он возглавлял оркестр, во многом предвосхитивший то, что лишь в середине 30-х стало популярным под именем «свинг». В разное время в этом оркестре играли блестящие импровизаторы: Луи Армстронг, Коулмен Хокинс, Фэтс Уоллер, Кути Уильямс.

Игре на фортепиано Флетчер учился с шести лет. В 1920 году он окончил университет магистра химии, но найти работу не смог и тогда решил заняться музыкой. Сначала Флетчер работал в фирме по изданию нот, позже выступал как пианист, и в 1922 году его пригласил на студию грамзаписи Уильяма Хэнди аккомпанировать известным блюзовым исполнительницам Бесси

Смит, Гертруде «Ма» Рэйни и другим. Работая на студии в 1923 году, Хендерсон организовал свой оркестр. Уже через год оркестр состоял из трех труб (с Луи Армстронгом), одного тромбона, трех саксофонов (с Доном Рэдманом) и ритм-секции: туба, банджо, рояль и ударные.

Поначалу Флетчер с 1923 по 1927 год пользовался аранжировками своих саксофонистов Дона Рэдмана и с 1930 по 1931 год Бенни Картера (Benny Carter, 1907–2003). В 1931–1936 годах развил собственную технику оркестровки и приобрёл настолько большой авторитет, что даже стал продавать свои аранжировки другим оркестрам. Его оркестр отличался особым драйвом благодаря мастерству музыкантов, умевших добиться великолепного свинга. В 1934 году он распустил свой бэнд и тогда его пригласил к себе Бенни Гудмен, который уже до этого исполнял его оркестровки. В 1939 году слабеющее зрение затруднило его работу за инструментом и над оркестровками. Тем не менее в 1941 году он предпринял последнюю попытку собрать свой оркестр, и это ему удалось. Бэнд получил работу в одном из самых престижных танцевальных залов Нью-Йорка — Roseland Ballroom. Последние годы жизни, вплоть до своей смерти в 1952 году, он продолжал делать аранжировки. Значение биг-бэнда Флетчера Хендерсона трудно переоценить — *“Christopher Columbus”* (Христофор Колумб).

«Дюк» Эллингтон — Эдвард Кеннеди Эллингтон (“Duke” Ellington, 1899–1974) — композитор, пианист, аранжировщик и бэнд-лидер — одна из самых значительных фигур в джазовой музыке. Его наследие огромно — было зарегистрировано около 1000 пьес, которые он часто сочинял в сотрудничестве со своими музыкантами, особенно с аранжировщиком и пианистом Билли Стрейхорном. Большинство этих пьес составляют золотой фонд джаза: 38 крупных произведений, духовные концерты, музыка к театральным постановкам и кинофильмам. От танцевального бэнда Дюк Эллингтон перешел к сложным формам, пронизанным идеями африканской

культуры, духовной музыки и симфонизма. Оригинальная дискография, то есть вышедшая при жизни, составляет 106 дисков.

Его отец был дворецким в Белом доме. Мать была глубоко верующей и хорошо играла на фортепиано. Поэтому религия и музыка сыграли большую роль в его воспитании. У Дюка было счастливое детство. С семи лет он занимался музыкой, примерно с одиннадцати сочинял, а в восемнадцать решил стать музыкантом. В 1922 году в Нью-Йорке Эдвард берет уроки у признанных мастеров фортепиано Джеймса П. Джонсона и Уилли Лайона Смита и начинает играть в квинтете “Washingtonians” («Вашингтонцы»), руководство над которым постепенно берет в свои руки. Из-за любви к щегольской одежде получает прозвище “Duke” (Герцог). С 1927 года закрепляется в престижном гарлемском клубе “Cotton Club”. Появляются композиции “*Creole Love Call*” (*Зов креольской любви*, 1927), “*The Mooche*” (*Попрошайка*, 1928) и др. Регулярные радиотрансляции из Cotton Club делают его оркестр известным. За три года до начала эры свинга Дюк Эллингтон заложил фундамент нового стиля “jungle” (стиль джунглей),

В 1932–1933 годах становится популярной его пьеса “*It Don’t Mean a Thing If It Ain’t Got That Swing*” (*Эта вещь ничего не значит, если в ней нет свинга*). Дюк использует индивидуальные возможности музыкантов и придает оркестру особый “sound” (звучание), а пьеса “*Caravan*” (первая запись 19 декабря 1936 года), тромбониста Хуана Тизола (Juan Tizol, 1900–1984), положила начало латиноамериканскому джазу и обошла весь мир. Дюк изменил роль контрабаса и баритон-саксофона в оркестре. Каждый джаз-оркестр испытал на себе его влияние.

Эллингтон обращается к академическим формам: сюитам — “Black, Brown and Beige” (Черное, коричневое и беж) и рапсодиям — “*Creole Rhapsody*” (Креольская рапсодия). 23 января 1943 года оркестр выступает

в знаменитом Карнеги-холл, где проходит премьера сюиты “Black, Brown and Beige”. Весь сбор средств от концерта идет в помощь Красной армии.

В 50-е годы на смену биг-бэндам пришли небольшие ансамбли и почти все большие оркестры были распущены. Публика увлеклась рок-н-роллом, и оркестр Эллингтона воспринимался как нечто устаревшее. Молодежь, заполнившая зал Ньюпортского джаз-фестиваля в 1956 году, понятия не имела о существовании оркестра Дюка Эллингтона.

Поэтому, когда Дюк со своими музыкантами вышел на сцену, в зале воцарилась недоумение. Оркестр сыграл пару вещей — публика потянулась к выходу. Но вот заиграли “*Dimuendo and Crescendo in Blue*” (Диминуэндо и крещендо в голубом) — старую, известную пьесу Дюка. Солировал в ней тенор-саксофонист Пол Гонзалес. Может быть, ярость музыкантов придала им энергии, но ритм они взяли бешеный. На шестом квадрате на сцену вдруг поднялась эффектная блондинка и принялась отчаянно отплясывать под бешеный ритм оркестра. Через несколько минут потрясенный зал вскочил на ноги и десятки пар пустились в пляс. Испугавшись, что могут возникнуть беспорядки, продюсер фестиваля попросил Дюка заканчивать пьесу, но Гонзалеса было уже не остановить. Его соло длилось 6,5 минуты — 27 квадратов. Зал бесновался. А ведь это была молодежь эпохи рок-н-ролла. Журнал «Тайм» вышел с портретом Дюка Эллингтона на обложке, а пластинка “Ellington in Newport” (Эллингтон в Ньюпорте) с записью выступления стала самым продаваемым альбомом в его карьере.

В 1971 году оркестр приезжал в СССР (Москва, Ленинград, Минск, Киев, Ростов). Гастроли прошли триумфально, а Дюк позже вспоминал: «Знаете ли вы, что некоторые концерты продолжались там по четыре часа? Да, и никто не жаловался — ни публика, ни работники сцены, ни даже оркестранты. Русские приходили слушать нашу музыку, а не по какой-либо другой причине. По 10–12 раз

вызывали на бис». Во время визита в СССР Эллингтон посетил Большой театр, Эрмитаж и встретился с выдающимся советским композитором Арамом Хачатуряном.

В 1973 году врачи диагностировали у Дюка рак легких. В начале 1974 года он заболел пневмонией. Через месяц после 75-летнего юбилея, рано утром 24 мая 1974 года, Дюк Эллингтон умер.

Его слова: «Я хочу, чтобы моя музыка была музыкой американского негра».

Признание и награды:

1966 — Золотая президентская медаль от Линдона Джонсона;

1967 — Почётная степень доктора Йельского университета;

1968 — «Грэмми» за альбом “And His Mother Called Him Bill”;

1969 — Президентская медаль Свободы (вручена Ричардом Никсоном по случаю 70-летия);

1972 — «Грэмми» за альбом “Toga Brava Suite”;

1973 — Императорская звезда (Эфиопия);

1973 — Орден Почётного легиона (Франция);

1976 — «Грэмми» (посмертно) за альбом “Ellington Suites”;

1976 — Пулитцеровская премия (посмертно) в области литературы, журналистики, музыки и театра;

1976 — Создан Центр Дюка Эллингтона при лютеранской церкви святого Петра в Нью-Йорке;

1979 — «Грэмми» (посмертно) за альбом “Duke Ellington At Fargo, 1940 Live” (Дюк Эллингтон в Фарго, 1940 концертная запись).

«Каунт» Бэйси — Уильям Джеймс Бэйси (Count Basie, 1904–1984) — композитор, пианист, аранжировщик и бэнд-лидер. Бэйси всегда подчеркивал простоту и свинг вместо сложных аранжировок. Уиллис Коновер, радиоведущий по прозвищу Мистер Джаз, однажды образно заметил: «Луи Армстронг — это сердце джаза, Дюк Эл-

лингтон — это душа джаза, а Каунт Бэйси — это ноги, на которых стоит джаз!”

Музыкальные способности проявил в раннем детстве. Юношей он переехал в Нью-Йорк, где в Гарлеме познакомился с пианистом Фэтсом Уоллером, у которого многому научился. В 1927 году он приехал на гастроли в Канзас-Сити и остался там. В 1935 году Бэйси создал ансамбль из девяти человек с барабанщиком Джо Джонсом и тенор-саксофонистом Лестером Янгом под названием *Barons Of Rhythm* (Бароны ритма). Во время радиотрансляции выступлений ансамбля диктор в шутку предложил Вилли объявлять его как *Count* (граф). С тех пор и появился Каунт Бэйси.

В 1936 оркестр по радио услышал Джон Хэммонд (музыкальный продюсер, критик). Он помог приехать в Нью-Йорк и сделать запись танцевального номера *“One O’Clock Jump”* (Скачки в час ночи), который стал главным хитом 1937 года. Он также представил оркестру певицу уникального дарования — Билли Холидей.

Оркестр Бэйси развивался (3 трубы, 3 тромбона, 5 саксофонов, ритм-секция) и через год меняет название на *“Count Basie Orchestra”*. Под этим названием оркестр стал лучшим биг-бэндом эры свинга. В начале 1938 года в клубе «Савой» прошла музыкальная битва между оркестром Каунта Бэйси с Билли Холидей и оркестром Чика Уэбба с Эллой Фицджеральд. Чик был агрессивен и напорист, Каунт — уравновешен, уверен в себе. Он и победил.

Основа оркестра — ритм-группа, признанная лучшей в джазе. В нее входили: Уолтер Пэйдж (Walter Page, 1900–1957) — контрабас, Фредди Грин (Freddie Green, 1911–1987) — ритм-гитара, Джо Джонс (Jo Jones, 1911–1985) — ударные) и сам Бэйси. Введение ритм-гитары позволило изменить стиль сопровождения, сделало его более гибким, а техника «шагающего баса» (*walkin bass*) заменила фортепианный аккомпанемент левой руки и добавила «раскачки» оркестровому свингу. Особенно

выделялась игра Джо Джонса на тарелках “hi-hat” (хай-хэт) для обеспечения основной метрической пульсации вместо большого барабана, позволившая смягчить тембр звучания ударных инструментов. Фортепиано Бэйси становится неотъемлемой частью ритм-секции, которая побуждает к драйву весь бэнд. Ритм-группа оркестра часами репетировала отдельно от остальных музыкантов, добиваясь слаженности и четкости звучания. Впоследствии её новациями пользовались многие оркестры.

Мировую известность оркестру принесли такие композиции, как “*Air Mail Special*” (*Специальная авиапочта*, 1937), “*Jumpin’ At The Woodside*” (*Танцы на опушке*, 1938), “*All Of Me*” (*Все обо мне*, 1939) и многие другие. К 1944 году было продано более 3 000 000 пластинок. После войны для Бэйси наступили не лучшие времена, но в начале пятидесятых он собрал новый бэнд под символическим названием «Новый завет». В 1952 году Бэйси предпринял серию турне и сеансов звукозаписи, что в итоге принесло ему репутацию «непревзойденного мастера свинга», а оркестр стал одним из «джазовых университетов».

С середины 70-х годов тяжелая болезнь затрудняет его деятельность. С начала 80-х, вплоть до самой смерти, он руководит оркестром, сидя в инвалидной коляске. После смерти Бэйси в 1984 году лидером оркестра стал тенор-саксофонист Фрэнк Фостер. В своей автобиографии Бэйси написал: “Я думаю, оркестр может по-настоящему свинговать, когда он свингует с легкостью, когда он может играть слаженно, как ножом по маслу».

В 1985 году Каунт Бэйси посмертно был награжден Рональдом Рейганом Президентской медалью Свободы.

«Чик» Уэбб — Уильям Генри Уэбб (William Henry “Chick” Webb, 1909–1939) — барабанщик и бэнд-лидер. Не зная нот, он был руководителем одного из лучших оркестров эры свинга. В детстве, упав, он повредил несколько позвонков, оставшись из-за этого карликом. И прозвище “Chick” (Малютка) он получил за небольшой

рост (130 см). В своем родном городе Балтиморе он зарабатывал продажей газет и, купив свои первые барабаны, начал играть на улице. Игре обучился самостоятельно. В 22 года Уэбб переехал в Нью-Йорк и через пару лет стал руководителем джаз-бэнда.

В 1930 году он начал выступать в легендарном «Савое», который стал для него родным домом. Там проводились “Battles of the Jazz Bands” (битвы джаз-бэндов), где оркестр Уэбба часто брал вверх над соперниками. Как, например, в соревновании с оркестром Бенни Гудмена на звание “King of Swing” (короля свинга) — (“*St. Louis Blues*”). В 1935 году Чик стал музыкальным «крестным отцом» Эллы Фицджеральд, взяв её вокалисткой к себе в оркестр. Большим успехом в 1938 году стал их совместный хит “A-Tisket, A-Tasket” (детская песенка).

В 1939-м он перенес операцию, по поводу туберкулеза позвоночника, которая не дала результата. Известно, что последними словами Уэбба, который был неизменно вежлив, были: «Извините, но я должен уйти». После его смерти руководителем оркестра стала Элла Фицджеральд.

* * *

Список «черных» оркестров, конечно, не ограничивается перечисленными выше оркестрами и его можно продолжить такими фамилиями, как Джимми Лансфорд (Jimmie Lancford, 1902–1947), Бенни Картер (Benny Carter, 1907–2003), Лайонел Хэмптон (Lionel Hampton 1908-2002), Кэб Кэллоуэй (Cab Calloway, 1907–1994), Джей Макшен (Jay McShann, 1916–2006) и многими другими.

БЕЛЫЙ СВИНГ (White Swing)

Белые оркестры находились в более выгодном положении, чем черные. Причина — расовая дискриминация, которая продолжала существовать в США. Белые предпочитали отдыхать под музыку, исполняемую белыми, и лавры мастеров свинга досталась белым оркестрам. Во всяком случае «королем джаза» сначала был назван белый скрипач и руководитель оркестра с символической фамилией Пол Уайтмен (Whitman — белый человек), а «королем свинга» — белый кларнетист и бэнд-лидер Бенни Гудмен (Goodman — хороший человек). Танцевальный бум вызвал к жизни огромное количество площадок, называемых Ballroom, представлявшими собой смесь танцзала и ресторана. Стало модным вести радиопередачи оттуда. Это способствовало популяризации не только оркестров, но и всего стиля.

Бенни Гудмен — Бенджамин Давид Гудмен (Bendjamin David “Benny” Goodman, 1909–1986) — кларнетист, дирижер, композитор и бэнд-лидер.

Бенни родился в Чикаго в семье еврейских иммигрантов из царской России, бежавшей от погромов. Он был восьмым ребенком из одиннадцати детей в семье. В тринадцать лет он начал осваивать кларнет у музыканта Чикагского симфонического оркестра. В четырнадцать лет уже состоял в Американской федерации музыкантов! Через год, когда отца насмерть сбил автомобиль, Бенни уже был в состоянии содержать семью. В 1929 году он переезжает в Нью-Йорк, где записывается на радио, играет в бродвейских оркестрах, создаёт свои пьесы

и исполняет их со своими ансамблями. В 1933 году Джон Хэммонд устраивает ему записи для “Colambia” (кстати, в 1942 году Бенни женится на его сестре и впоследствии у них родятся две дочери).

Через год он возглавил свой собственный оркестр, первое выступление которого состоялось 1 июня 1934 года. Уже месяц спустя пьеса Гудмена “*Moonglow*” (*Лунный свет*) оказалась на вершинах хит-парадов. В 1934 году Гудмена приглашают на радио NBC вести трехчасовое шоу *Let’s Dance* (Давайте потанцуем). Теперь оркестру каждую неделю требовались новые аранжировки, и его знакомая певица посоветовала купить их у Флетчера Хендерсона, чей оркестр был одним из лучших в Нью-Йорке. Гудмен внял совету и за первые полгода работы на радио его записи одиннадцать раз попадали в десятку лучших.

В мае 1935 года, в связи с забастовкой рабочих Национальной бисквитной компании, которая спонсировала радиопередачу, руководство радиостанции было вынуждено передачу закрыть, и Гудмен остался без работы. В США бушевала Великая депрессия. Чтоб заработать на жизнь и содержание оркестра, Гудмен решает предпринять летом 1935 года турне. Выступления проходят неудачно: залы были почти пустые, а несколько раз организаторы попросту прекращали концерт — «Вы что, не умеете играть вальсы?» Находясь почти на мели, оркестр таки добрался до Лос-Анджелеса и 21 августа 1935 года начал выступать в зале Palomar.

Финансовая ситуация была такова, что оркестр начал с обычной танцевальной музыки. Публика восприняла это без энтузиазма и вяло топталась в проходах. Видя все это, барабанщик Джин Крупа воскликнул: «Ребята, какого черта мы делаем? Если это наш последний концерт, давайте сыграем его так, чтобы не было стыдно», и они заиграли свой свинг в полную силу. Публика взвыла от восторга — ведь именно этого она и ждала, так как была знакома с музыкой оркестра по радиопередаче «Давайте потанцуем!». Этот концерт 21 августа 1935 года стал

настоящим триумфом Бенни Гудмена, после которого он стал звездой.

В танцзале «Савой», который посещали обычно цветные, проводились «Битвы джаз-бэндов», где черный оркестр Чика Уэбба часто брал верх над соперниками. Чувствуя себя на коне, Гудмен, как представитель белого джаза, бросает вызов Уэббу. Город пестрит афишами о предстоящей музыкальной дуэли, называемой в печати не иначе как «дуэль столетия». И вот в назначенный вечер танцзал забит битком. 4000 слушателей в зале, еще 5000 толпятся на улице, надеясь все же попасть внутрь. Несмотря на всю слаженность игры оркестра Бенни Гудмена, оркестр Чика Уэбба был в тот вечер недосыгаем.

Бенни Гудмен первый привлек в свой оркестр черных музыкантов. В начале 30-х это было просто запрещено. В 1935 году по радио крутилась пьеса “Body and Soul” в исполнении трио Бенни Гудмена, и никто не догадывался, что на фортепиано играл черный музыкант Тэдди Уилсон. Гудмен был от него в таком восторге, что взял в состав, невзирая на расовые предрассудки.

В 1935 году Тэдди Уилсон впервые вышел на сцену отеля «Конгресс» в составе трио Бенни Гудмена. Через год в ансамбле появился черный вибрафонист Лайонел Хэмптон, а в 1939 году — гитарист Чарли Крисчиэн. Появились менеджеры, которые способствовали возникновению смешанных гастрольных ансамблей, стараясь даже обеспечивать равные условия проживания и оплаты во время турне (Норман Гранц и Джон Хэммонд).

Пик карьеры Гудмена пришёлся на 16 января 1938 года, когда он дал концерт в Карнеги-холл — классическом концертном зале Нью-Йорка, который открывал когда-то П. И. Чайковский. Первый раз в этом зале звучала джазовая музыка, и на концерте случились первые массовые беспорядки, предвещавшие наступление молодежной культуры, сформировавшейся в 50-е годы в эпоху рок-н-ролла. Молодые люди, не выдержав напора свинга, не смогли усидеть в креслах и начали танцевать

между рядов, вызывая негодование у солидной части публики (*"Sing, Sing, Sing"*).

В ноябре 1950 года в продажу поступил двойной альбом «Джаз-концерт в Карнеги-Холле», представлявший собой живую запись знаменитого выступления. В течение года он оставался на вершинах хит-парадов и стал самым продаваемым на тот момент джазовым альбомом. Впоследствии его включили в Зал славы «Грэмми». В 1956 году Гудмен записал ещё один альбом, в котором звучала музыка из автобиографического фильма *"The Benny Goodman Story"* (История Бенни Гудмена), главную роль в этом фильме сыграл Стив Аллен, музыку исполнял сам Гудмен *"The Benny Goodman Story — Highlights with Let's Dance"* (Коллаж из фильма «Давайте потанцуем»).

Гудмен стал первым джазменом, исполнявшим классическую музыку. Желая улучшить свою технику, он в 1951 году брал частные уроки у известного английского кларнетиста Реджинальда Келла, приехавшего в США. Гудмен был чрезвычайно популярен не только в США, но и в Европе. В частности, венгерский композитор Бела Барток посвятил ему своё трио «Контрасты» для скрипки, кларнета и фортепиано, написанное в 1938 году. Американский классик Аарон Копленд написал концерт для кларнета с оркестром, а композитор и дирижер Леонард Бернстайн — цикл «Прелюдия, fuga и рифф».

В 1939 году Гудмен выпустил книгу *"King Of Swing"* (Король свинга), но этот титул он получил заслуженно и этому есть причины.

1. Именно он начал популяризацию свинговой музыки среди широкой американской аудитории.

2. Вывел джаз из танцевальных залов на концертную эстраду.

3. Из его оркестра вышло несколько выдающихся бэнд-лидеров, например, Джин Крупа и Гарри Джеймс.

4. Он начал ломку расовых барьеров, вводя в свои малые составы негритянских музыкантов.

В 1962 году отношения между СССР и США были накалены до предела. Ни до, ни после мир еще никогда не находился так близко к полному краху. Немалую лепту в спасение мира от войны внесли и классики джаза: Луи Армстронг, Бенни Гудмен и Дюк Эллингтон. Под давлением общества, на фоне Карибского кризиса, правительствами США и СССР все же было принято решение совершить культурный обмен, который бы снизил градус напряженности. За Армстронгом к тому времени закрепился неофициальный статус «посол Мира». Госдеп США неоднократно спонсировал его зарубежные гастроли. Не используя никаких политических лозунгов, одним лишь джазом Армстронг в буквальном смысле останавливал войны и примирял враждующих. Тем не менее на очередное предложение провести гастроли в СССР Луи ответил: «Люди в СССР спросили бы меня, что делается у меня в стране. Что я бы мог им ответить? У меня прекрасная жизнь в музыке, но чувствую я себя, как любовью другой негр». Вместо Армстронга в 1962 году в СССР отправился легендарный оркестр Бенни Гудмена. В качестве культурного посла Москвы в США был выбран великий пианист-классик Святослав Рихтер. В 1962 году оркестр Бенни Гудмена стал первым американским биг-бэндом, совершившим поездку в СССР.

Для Гудмена решение о гастролях было во многом выстрадано эмоционально, ведь его семья до эмиграции жила недалеко от Киева. Бенни не раз публично признавался, что всегда хотел вернуться в родные края, чтобы «пощупать землю и попробовать на вкус местную рыбу» (рыбалка была его главным хобби). Гудмен и оркестр дали в общей сложности 32 концерта в Ленинграде, Москве, Киеве, Ташкенте, Тбилиси и Сочи и т. д., на которых побывало более 180 тысяч человек. Уровень общественного интереса, безумия и оваций был сравним разве что с вторжением Битлз в США в 1964 году. Оркестр встречали и провожали стоя, по десять раз вызывая музыкантов на бис. Люди попросту не расходились, пока

в зале не выключали свет. Как позже признались музыканты оркестра, такого приема никто из них не ожидал, напротив, они боялись унижений и общественного порицания. Сам Гудмен был восхищен рыбалкой, чудесными исполинских размеров залами и тем, что у русских все в порядке с чувством свинга.

По возвращении из СССР Бенни Гудмен выпустил альбом “Benny Goodman in Moscow” (1962 г.) с живыми концертными записями со стадиона Лужники. На них хорошо слышно бурю оваций и восторг аудитории. В 1963 году в СССР был смонтирован документальный фильм, посвященный историческим гастролям, который получился интересным как по сценарию, так и по монтажу.

В последующие годы Гудмен почти не записывался, одной из последних его работ стал альбом “Benny Goodman Today” (Бенни Гудмен сегодня), записанный в 1971 году. Незадолго до своей смерти он получил премию «Грэмми» за альбом «Давайте потанцуем!» на основе музыки к одноимённой радиопередаче — “*Lady Be Good*” (*Леди, будьте добры*, 1980).

Умер Бенни Гудмен 13 июня 1986 года в Нью-Йорке от сердечного приступа.

Гленн Миллер — Олтон Гленн Миллер (Alton Glenn Miller, 1904–1944) — тромбонист, композитор, дирижер и бэнд-лидер. Оркестр, за которым было признано право наиболее американского звучания XX века. «Для меня музыка Гленна Миллера — не сегодня и не вчера — она вне всякого времени, как огонь в очаге. И так же греет», — российский рок-музыкант Борис Гребенщиков.

Первый тромбон четырнадцатилетнему Гленну подарил мясник, в лавке которого он подрабатывал. Уже в пору учёбы в университете в 1923 году Миллер стал играть в университетском оркестре. Через полтора года он бросил учёбу и отправился в Лос-Анджелес в составе оркестра Макса Фишера.

В 20–30-х годах Гленн Миллер работал как аранжировщик и тромбонист. Когда его спросили, какое событие

можно назвать решающим в его музыкальной карьере, он ответил: «Интерес, который проявил ко мне Бен Поллак, когда пригласил играть в своем оркестре и писать для него аранжировки». В оркестре Поллака он прошёл джазовое крещение и встретил Бенни Гудмена, с которым у него завязалась дружба, длившаяся всю его жизнь. (Кстати, Гудмен одолжил Гленну деньги на свадьбу.)

В 1937 году Миллер решил создать свой бэнд. Однако первый блин оказался комом: оркестр просуществовал чуть более года. В 1938 году вторая попытка, и он получает ангажемент в престижном казино «Глен Айленд», откуда велись радиотрансляции. С сентября 1938-го по июль 1942 года оркестр записал на пластинки более 200 композиций — *“Little Brown Jug”* (Маленький коричневый кувшинчик). Визитной карточкой оркестра стала пьеса самого Миллера — *“Moonlight Serenade”*, в истории создания которой обнаружился русский след: тема была написана как домашнее задание, полученное от эмигрировавшего в США композитора Иосифа Моисеевича Шиллингера, у которого Миллер брал уроки, а автором текста этой песни стал уроженец Риги Михаил Пашелинский, работавший на Бродвее под псевдонимом Митчелл Пэриш — *Отрывок из фильма 1953 года “The Glenn Miller Story” (История Гленна Миллера) о создании этой серенады.*

Оркестр Гленна Миллера обрел невиданную популярность, не меркнувшую до нашего времени. Обширный репертуар отличался тем, что помимо популярных мелодий, тем из мюзиклов и прочих «стандартов» маэстро предложил слушателям оригинальные произведения, впервые прозвучавшие в его оркестре и определившие эстетику коллектива. Оркестр стал не только самым высокооплачиваемым, но и самым востребованным музыкальным коллективом начала 40-х годов.

Миллер был жестким и педантичным лидером. В его оркестре, в отличие от бэнда Эллингтона, царила железная дисциплина. На сцене были запрещены разговоры,

платки в нагрудных карманах пиджаков музыкантов должны были соответствовать цвету носков. Оркестранты могли курить сигареты, только спонсировавшей их фирмы марки «Честерфилд». Однако своим успехом оркестр был обязан не только деловым качествам лидера, но и его таланту аранжировщика. Одно из изобретений Миллера придало уникальный колорит музыке оркестра: так называемый “Crystal Chorus” (кристал корус) — верхний голос в группе саксофонов — был поручен кларнету. Со временем этот прием стали употреблять многие аранжировщики. *Отрывок из фильма «История Гленна Миллера» о создании этого приема аранжировки.* Именно поэтому партитуры его оркестра остаются востребованы и в наши дни.

В 1941 году бэнд Гленна Миллера снялся в фильме “Sun Valley Serenade” (Серенада солнечной долины) — “Chattanooga Choo-Choo”, “In The Mood” (В настроении), а в 1942 году в фильме “Wives of Orchestraists” (Жёны оркестрантов) — “Bugle Call Rag” (Рэг сигнальной трубы). Это завершило восхождение на Олимп американской популярной музыки.

После вступления США во Вторую мировую войну началась мобилизация, и многие биг-бэнды распались. Миллер по возрасту уже не подлежал мобилизации, но его взяли в ВВС, где он создал оркестр, который обслуживал военные базы. Концерты оркестра поддерживали боевой дух солдат, воюющих в Европе. Более того, они транслировались и для солдат вермахта с объявлениями на немецком языке, в пропагандистских целях.

Война близилась к концу, союзники освободили Париж. Планировалась переброска оркестра Миллера на континент. 15 декабря 1944 года он вылетел во Францию на небольшом одномоторном самолёте Нортон. Стоял густой туман, даже птицы, как заметил перед отлетом Миллер, опустились на землю. Самолёт, в котором он летел, так и не достиг Франции, его след затерялся где-то над Ла-Маншем...

О версии гибели Гленна Миллера весь мир узнал недавно, после признания одного из летчиков. Оказывается, в тот же день, когда самолет с Миллером вылетел во Францию, с британского аэродрома поднялась эскадрилья бомбардировщиков «Ланкастер», на одном из которых летел штурман Фред Шоу. Эскадрилья взяла курс на Германию, но летчики не смогли выполнить боевую задачу: из-за непогоды истребители прикрытия не взлетели, и бомбардировщикам приказано было возвращаться. Перед посадкой самолеты обычно избавлялись от бомб. И «Ланкастеры» сбросили их в специальном районе Ламанша, который так и назывался: «Зона освобождения от бомб». Когда начали взрываться первые снаряды, среди разрывов неожиданно возник небольшой самолет. Казалось, ему удастся уйти, как вдруг у него отвалилось левое крыло, его подбросило, перевернуло и он врезался в воду. По словам Шоу, командованию о происшествии не доложили.

Рассказ Шоу заинтересовал бывшего военного летчика Алана Росса, который провел расследование. Прежде всего, он проверил личность самого Ф. Шоу. То, что он был штурманом «Ланкастера», подтвердилось, поэтому свидетельство сразу обрело вес. Далее Росс обнаружил в военных архивах, что в роковой день один из боевых вылетов английских бомбардировщиков действительно был прерван из-за непогоды. Удалось найти и командира эскадрильи Виктора Грегори. Он сообщил, что хотя сам падения самолета не видел, но его штурман Шоу и стрелок говорили ему об этом.

Скорее всего, это и был самолет, на котором Миллер вылетел в Европу 15 декабря 1944 года. Он хотел попасть в Париж и сделать приготовления для рождественского концерта оркестра в зале «Олимпия».

В 1953 году был снят фильм о его жизни “The Glenn Miller Story” (История Гленна Миллера). Главную роль сыграл актер Джеймс Стюарт (James Stewart). Фильм получил премию Оскар в 1955 году за лучшую

звукозапись — “*St. Louis Blues-march*“ — *Fragment from the Film (Сент-Луис Блюз-марш — фрагмент из фильма)*).

В 2005 году на русском языке вышла книга Дж. Саймона «Гленн Миллер и его оркестр» с нотами наиболее популярных тем оркестра.

Общенациональную популярность также приобрели оркестры **Арти Шоу** (Artie Shaw, 1910–2004) — “*Begin The Beguine*” (*Начинаем бегин*), **Вуди Германа** (Woody Herman, 1913–1987 — “*Four Brothers*” (*Четыре брата*), **Гарри Джеймса** (Harry James, 1916–1983) — *Fragment of the 1961 film “Ladies Man”* (фрагмент фильма Джерри Льюиса 1961 года «Дамский угодник») и многие другие.

* * *

Во время десятилетия с 1935 по 1945 год, известного как «Эра свинга», произошли величайшие превращения в истории джаза. Джаз, как самостоятельный вид искусства, с экономической точки зрения стал выгоден. И это очень важно. Для того чтобы джаз мог развиваться самостоятельно, ему необходима была массовая аудитория. И эра свинга обеспечила ее.

И еще одно изменение произошло в джазе благодаря свинговым оркестрам. Стала практически осуществляться интеграция музыкантов. Если прежде в Америке не могло быть и речи о выступлении негров и белых на одной сцене, то уже в 1936 году Бенни Гудмен ввел в свое трио чернокожего пианиста Тедди Уилсона. Новая мировая война, прекращение производства записей, новая такса за пользование танцзалами, широкое распространение микрофона (который помог многим слабым голосам), новый стиль «бибоп» и другие, не поддающиеся прямому учету факторы привели в 1945 году к концу эпохи больших оркестров.

ВОКАЛИСТЫ В ДЖАЗЕ 1930–1950-х годов

Н а протяжении XX века в джазе были тысячи вокалистов, поэтому упомянуть всех их нереально даже в самой полной Энциклопедии джаза. Рассмотрим хотя бы несколько основных имен вышеуказанного периода.

Билли Холидэй — Элеонора Фэйгэн (Billie Holiday, 1915–1959) — певица, творчество которой составляет целую эпоху в истории джаза. В 40-50-х годах выступала в театрах и ночных клубах как сольная джазовая певица, сочиняла песни, снималась в кино. В 1991 году была введена в Зал славы блюза.

Детство Элеонора провела в нищете. В двенадцать лет она работала проституткой в портовом публичном доме и тут же подрабатывала, исполняя под граммофон песни Армстронга и Бесси Смит. В тринадцать лет она переехала в Нью-Йорк и пела за чаевые в маленьких гарлемских клубах. Там в 1933 году ее и нашел Джон Хэммонд. Он был поражен ее внешностью и манерой пения. Позже она изменила свое имя на Билли Холидэй (в честь актрисы Билли Дав и своего отца Кларенса Холидэй).

Скоро Билли перебралась в самые престижные ночные клубы Нью-Йорка, где пела с большим успехом. Она старалась объединить вокал Бесси Смит со свингом Луи Армстронга — в результате родилась ее собственная манера исполнения (“*New Orleans*”). В 1935 году она снялась вместе с Дюком Эллингтоном и его оркестром в фильме “*Symphony In Black*” (Симфония в чёрном) “*Blues. Part III*” (Блюз. Часть 3). Работая с оркестрами

Бенни Гудмена и Арти Шоу, Билли стала первой черной певицей в составе белого оркестра. А также с ансамблем саксофониста Лестера Янга, который называл ее “Lady Day”, а она его «През» (Президент).

После 30 лет у нее начались проблемы со здоровьем. Большую часть денег (а зарабатывала она около 1000 долларов в неделю) она тратила на героин. Её несколько раз арестовывали за хранение наркотиков, она много пила. Все это негативно сказалось на голосе. В последнем альбоме 1958 года “Lady in Satin” (Леди в атласе) в роскошных аранжировках Рэя Эллиса для оркестра из 40 музыкантов звучит хриплый и усталый, но по-прежнему чарующий голос певицы, прожившей полную лишений и разочарований жизнь — “*I’m A Fool To Want You*” (*Глупо мечтать о тебе — текст Фрэнка Синатры*).

Наиболее печален был финал ее жизни: 31 мая 1959 года Билли попал в больницу из-за болей в печени и сердце и ее тут же арестовали за хранение героина. Умирала «Леди Дэй» от цирроза печени, а дверь ее палаты охраняли полицейские. На ее счете в банке было 70 центов.

17 июня 1959 года Билли Холидэй не стало, попрощаться с ней пришли коллеги-музыканты и поклонники — более 3000 человек.

После ее смерти не было недостатка в книгах и фильмах, основанных на различных эпизодах её биографии. Так, в фильме 1972 года режиссера Сидни Дж. Фьюри “Lady Things the Blues” (Леди поет блюз) роль певицы исполнила Дайана Росс — фрагмент фильма: *George Gershwin “The Man I Love”* (Джордж Гершвин «Любимый мой»).

В 1987 году Билли Холидэй была посмертно удостоена премии «Грэмми» за жизненные достижения. Два года спустя группа “U2” посвятила памяти певицы песню “Angel of Harlem” (Ангел Гарлема).

В 1991 году Билли Холидэй была введена в Зал славы блюза.

«Я никогда не знал, насколько хороши были наши песни, пока я не услышал, как Элла Фицджеральд спела их», — Айра Гершвин.

Элла Фицджеральд — Элла Джейн Фицджеральд (Ella Fitzgerald, 1917–1996) — джазовая вокалистка, “First Lady Of Jazz” (Первая леди джаза), тринадцатикратный лауреат Грэмми и многих других почетных наград. За 50-летнюю карьеру выпустила около 90 студийных и концертных альбомов, сборников, совместных работ и 72 сингла.

Родилась будущая «Леди Джаз» 25 апреля 1917 года. Отец бросил семью вскоре после ее рождения. Чтобы выжить, мать дочерью перебрались в Нью-Йорк. Они едва сводили концы с концами, но Элла была хорошей ученицей, по воскресеньям ходила с мамой в методистскую церковь и слушала пластинки Бинга Кросби, Луи Армстронга и Конни Босуэлл, в пение которой была просто влюблена. Как и все темнокожие дворовые дети, Элла отлично танцевала и считала, что танцы станут ее профессией.

В школе она давала представления, имитируя перед сверстниками голоса популярных певцов. После смерти матери Элла переехала к тетке в Гарлем и тут, что называется, «сошла с рельс»: бросила школу, целые дни проводила на улице, а в 1934 году и вовсе ушла из дома и в результате попала в исправительное учреждение. Неизвестно, как бы сложилась ее судьба, если бы она не приняла участия в конкурсе «Алло, мы ищем таланты» в гарлемском театре Аполло. Раз в неделю молодые неизвестные исполнители поднимались на сцену, и после первого номера от реакции зала зависело, выступать им дальше или нет. Одной из уникальных особенностей этого театра был «палач» — человек с метлой, который сметал исполнителей со сцены, если аудитория просила удалить их. Победителю в награду полагался денежный приз и ангажемент.

В 1934 году имя начинающей семнадцатилетней танцовщицы было вытянуто в ночном еженедельном

розыгрыше в театре Аполло, и она получила свой шанс. В тот вечер Элла пошла в театр, собираясь танцевать. Перед ней выступал танцевальный дуэт сестер Эдвардс и Элла, чувствуя, что ее номер не идет ни в какое сравнение, передумала и решила петь, подражая своему кумиру певице Конни Босуэлл. Выйдя на сцену, Элла попросила оркестр сыграть песню Хоуги Кармайка «Джуди», которую она хорошо знала, потому что ее исполнение Конни Босуэлл было одним из самых любимых, но петь начала очень неуверенно, а затем голос и вовсе сорвался. Опытный ведущий Ральф Купер пожалел девушку и помог ей начать снова. Вторая попытка была более удачной. И тут уже Элла спела так, что к концу песни публика уже требовала выхода на бис. Она подчинилась и спела обратную сторону пластинки Босуэлл: «Объект моей любви». После такого приема Элла с удивлением обнаружила, что ей не страшно. Она чувствовала себя в центре внимания как дома. «Оказавшись там, я почувствовала приятие и любовь моей аудитории. Я поняла, что хочу петь перед людьми всю оставшуюся жизнь», — потом скажет она. Это выступление и обещанный за победу приз в 25 долларов послужили началом карьеры будущей «Первой леди джаза».

На ее счастье, в Нью-Йорк после долгих гастролей вернулся оркестр барабанщика Чика Уэбба. Вокалист Чарльз Линтон привел Эллу на прослушивание, но, увидев ее, Чик сразу отказал: «Ты кого привел?». Тогда Линтон пошел на шантаж и сказал, что если Эллу не возьмут в оркестр, а оркестр был лучшим в Гарлеме (к примеру — в оркестре играл дядя Чика — Джонни Ходжес!), то он, Линтон, уволится. Это был блеф, но он сработал. Сначала над дурнушкой издевались, но ее пение слушали раскрыв рот. Затем тромбонист Синди Уильямс взял над ней шефство: «Она не знает, что такое мыло и вода», — говорил он. Элле нашли комнату, ее отмыли, причесали и приодели. Оркестр Чика Уэбба на целых семь лет стал для нее вторым домом. Ситуация в корне изменилась,

когда музыкальный обозреватель журнала «Метроном» написал восторженную статью о семнадцатилетней певице.

В июне 1935 года Элла записала свою первую пластинку, а в июле вышла с оркестром на сцену столь памятного ей «Аполло». Основной базой оркестра Уэбба был гарлемский танцзал «Савой», который во многом благодаря Элле вскоре стал одним из самых известных. После выхода в 1936 году пластинки с песней “*Mr. Paganini*” (*Мистер Паганини*) Элла стала привлекать внимание не только как солистка оркестра Чика Уэбба, но и сама по себе. Ее приглашает в свое радишоу Бенни Гудмен, но уже в марте 1937 года она вновь возвращается к Уэббу, с которым остается до самой его смерти в 1939 году. После, переименовав оркестр в “*Ella and Her Famous Orchestra*” (Элла и ее знаменитый оркестр), до 1942 года руководит им.

В 1938 году она с оркестром записывает свинговую версию детской песенки “*A Tisket, A Tasket*”, которая остается в хит-параде 17 недель на первом месте, а Элла становится знаменитой.

Ее звездный час пробил с наступлением эры бибоба. Основываясь на его принципах, Элла стерла границу между голосом и инструментом («Когда я пою, — говорила она позднее, — я мысленно ставлю себя на место тенор-саксофона»). Она сделала «скэт» стилевым признаком джазового вокала, доведя его технику до совершенства — “*It Don’t Mean A Thing, If It Ain’t Got That Thing*” (*Все, что не имеет свинга — не имеет смысла*). *Ella, Joe Pass, Ray Brown and Paul Smith, London 1974, Ronnie Scott’s Jazz Club in Soho. (Элла, Джо Пасс, Рэй Браун и Пол Смит, Лондон 1974. Джаз-клуб Ронни Скотта в Сохо.)* А также “*C Jam Blues*” с оркестром Каунта Бэйси.

В 1955 году в ее биографии наступил переломный момент: «Я обнаружила, что пою лишь бибоп. Я думала, что этого было достаточно, что от меня требовалось лишь прийти куда-то на концерт и исполнять боп. Но в конечном

итоге мне больше нигде было выступать. Я осознала, что помимо бопа есть и другая музыка. Продюсер Норман Гранц предложил попробовать что-нибудь новое, и в итоге мы выпустили “The Cole Porter Songbook” (Сборник песен Кола Портера). Это был решающий момент моей жизни».

За девять лет (1956–1964) Элла записала 252 песни, объединенные в серию “American Songbook”, каждый альбом которой посвящен отдельному композитору: Кол Портер (1956), Ричард Роджерс (1956), Дюк Эллингтон (1957), Ирвинг Берлин (1958), Джордж Гершвин (1959), Харольд Арлен (1961), Джером Керн (1963) и Джонни Мерсер (1964). Альбом песен Джорджа Гершвина был самым большим (59 песен), получил Грэмми и был включен в список: «1001 альбом, которые нужно послушать, прежде чем умереть». Серия “American Songbook” оказалась в итоге самым коммерчески успешным проектом и принесла ей огромную популярность.

В 1957 году Элла вместе с Луи Армстронгом записала оперу Джорджа Гершвина «Порги и Бесс». Самая популярная мелодия этой оперы — “*Summertime*” (*Летнее время*) — колыбельная Клары: «Летом жизнь легка, хлопок вырос, твой папа богат, мама — красotka, так зачем же ты плачешь, малыш?». Альбом был занесен в 2001 году в Зал славы Грэмми, а также признан лучшей обработкой оперы. К началу 2007 года, то есть за полвека, эта песня исполнялась 17 500 раз.

В 1960 году, во время ее выступления в Берлине, был записан концертный альбом “*Ella in Berlin: Mack the Knife*” (Элла в Берлине: Мэкки-нож). В 1993 году запись выпустили снова в формате CD. Запись является одной из наиболее успешных работ Эллы. Во время исполнения песни “*Mack the Knife*” («Мэкки-нож» — зонг из «Трехгрошовой оперы» немецкого композитора Курта Вайля, 1900–1950), она забыла слова, но так хорошо симпривизировала, что в итоге получила две премии Грэмми в номинациях «Лучшее женское вокальное исполнение (сингл)» и «Лучшее женское вокальное исполнение

(альбом)». (В 1999 году, уже после смерти певицы, альбом “Ella in Berlin: Mack the Knife” ввели в Зал славы Грэмми.)

В последующие годы она пела не только джаз. В ее репертуаре появились рождественские песни, песни в стиле соул и даже целый альбом в стиле кантри. Ее последний диск “All That Jazz” был записан в марте 1989 года, а последний концерт состоялся осенью 1992 года. Ей было 75 лет, из которых 58 она провела на сцене. Элла не получила музыкального образования, ни разу в жизни не посетила урок пения, и ей не нужно было распеваться перед концертом. У нее было меццо-сопрано, но могла петь как выше, так и ниже. Диапазон ее голоса составлял три октавы: от Db малой октавы до Db третьей октавы. Ее девиз: «Единственная вещь, которая лучше, чем пение, — это петь еще больше».

В 1986 году певица перенесла операцию на сердце, ухудшилось зрение — катаракта развилась еще в 1972-м. В 1990 году Элла снова попала в больницу во время гастролей в Голландии. В 1993-м из-за последствий диабета врачи ампутировали обе ноги ниже колен. После очередной госпитализации в 1996 году она провела последние дни жизни в своем доме в Беверли-Хилс, передвигаясь с помощью инвалидной коляски.

15 июня 1996 года «Первая леди джаза» умерла во сне в возрасте 79 лет. Нотный архив певицы хранится в Библиотеке Конгресса. Поваренная книга, рецепты для которой Элла собирала всю жизнь, была передана библиотеке Шлезингера в Гарвардском университете.

Некоторые награды:

1960 — Звезда на Аллее славы в Голливуде.

1968 — Почетная награда Американского общества композиторов, авторов и издателей.

1979 — Зал славы биг-бэндов и джаза.

1987 — лауреат Национальной медали искусств США.

1989 — Награда имени Джорджа и Айры Гершвинов за выдающийся вклад в музыку.

1990 — кавалер французского Ордена искусств и литературы.

1992 — высшая гражданская награда США — Президентская медаль Свободы, врученная Джорджем Бушем.

Сара Воэн (Sarah “Sassy” Vaughan, 1924–1990) — джазовая певица, пианистка. “The Divine Sarah” («Божественная Сара»), получившая это прозвище за необычайную красоту своего голоса, была и остается одной из самых выдающихся джазовых певиц. Наряду с Эллой Фитцджеральд основоположница современного инструментального пения. Неоднократно говорила, что на нее сильнейшее влияние оказали импровизации Паркера и Гиллесли. Обладала диапазоном в три октавы — от баритона до меццо-сопрано. Элла Фитцджеральд называла Сару Воэн «величайшим талантом пения».

Сара училась играть на фортепиано с 7 лет, работала органисткой в церкви. В 1942 году (как и Элла) выиграла вокальный конкурс в гарлемском театре “Apollo” и получила за 1-е место \$10 и недельный ангажемент. Билли Экстайн, входивший в жюри конкурса, порекомендовал ее Эрлу Хайнсу, и Сара почти два года была в его оркестре пианисткой и пела. Через некоторое время Экстайн взял ее в свой оркестр и организовал первые записи. Музыканты придумали для нее прозвище “Sassy” (сэсси — бойкая на язык). В 1947 году вышла замуж за трубача Джорджа Тредуэлла, ставшего на многие годы ее менеджером. Летом 1949 года Сара впервые выступила с симфоническим оркестром.

После 1955 года выступала в клубах, на сцене появлялась редко. В 1963 году Сара записала со своим трио восхитительный двойной альбом “Sassy Swings The Tivoli” (Сэсси свингует в Тиволи) — “All Of Me” (*От всего сердца*). С 1967 по 1972 год почти не пела, зато в последующие годы посетила более 60 стран, принимая участие в разных проектах — от концертов в небольших клубах до выступлений с симфоническими оркестрами в огромных залах.

Благодаря записям с различными составами вокалистке удалось добиться успеха и вне джаза. Однако джазовые музыканты с удовольствием приглашали ее в свои программы. В 1978 году Сара стала почетным доктором школы Беркли в Бостоне. В 1981 году выходит альбом с джазовыми обработками песен Beatles — “Songs Of The Beatles” (Песни Битлз) — “*Get Back*” (*Возвращение*).

Когда-то критик Леонард Фэзер написал о ней: «Я слышал вокалистку со спонтанностью Эллы Фицджеральд, с душой Ареты Франклин, с фразировкой Кармен Мак Рэй и с теплотой Пегги Ли. И все это было у Сары Воэн». С годами она не теряла ни формы, ни таланта. Огромный диапазон от чувственного низа до самых верхов, железный контроль за звукоизвлечением, гибкость голоса в сочетании с сочным тембром — все осталось нетронутым».

В 1982 году за запись песен Джорджа Гершвина с Лос-Анджелесским симфоническим оркестром была удостоена премии Грэмми в номинации «Лучшая джазовая вокалистка» — альбом “Gershwin Live!” & Los Angeles Philharmonic Orchestra (Гершвин в прямом эфире с филармоническим оркестром Лос-Анджелеса) — “*Summertime*” (*Летняя пора — Колыбельная Клары из оперы Гершвина «Порги и Бесс»*).

Выдающаяся певица пала жертвой своего пристрастия к курению: она умерла в 1990 году в 66 лет от рака легких.

Фрэнк Синатра — Фрэнсис Альберт Синатра (Frank Sinatra, 12 декабря 1915 — 1998) — певец и актер, одиннадцатикратный лауреат премии Грэмми и двух Оскаров. Его песни вошли в классику эстрады и свинга. Несмотря на то что Синатра не умел импровизировать, его манера пения, включающая в себя, в том числе, традиции свинга, позволяет считать его джазовым вокалистом. В молодые годы он имел прозвище “The Voice” (Голос). За 50 лет записал около 100 дисков. Всего Фрэнк Синатра записал 1251 песню. Но поскольку некоторые песни он перезаписывал с разной аранжировкой на разных студиях, то

всего было сделано около 1800 коммерческих записей. Сюда не входят записи, которые он делал на радио, когда вел там передачи.

Синатра не имел музыкального образования, не умел читать ноты, но о нем говорили, что он может спеть даже телефонную книгу. Кумир его молодости Бинг Кросби сказал: «Только один певец является великим певцом для всего мира. Его имя — Синатра». Он был успешным киноактером и снялся в 55 фильмах. За жизненные достижения он удостоен премий Оскар, Золотой глобус, Гильдии киноактеров США и Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения. Когда его не стало, некоторые журналисты писали: «К черту календарь. День смерти Фрэнка Синатры — конец XX века».

Отец и мать Фрэнка родом из Италии. При рождении он чуть не погиб, потому что весил 6 кг и его пришлось доставать акушерскими щипцами, из-за чего была повреждена барабанная перепонка. В результате он неважно слышал. Мальчик рос музыкальным, но хулиганистым, поэтому из школы был изгнан, и с 13 лет он стал петь в барах, аккомпанируя себе на укулеле — маленькой гавайской гитаре. В 17 лет Синатра выигрывает конкурс молодых талантов популярного радиошоу, наградой в котором было полугодовое турне по стране и выступления на радио.

В феврале 1939 года Фрэнк женится на своей первой любви Нэнси Барбато (умерла 13 июля 2018 года на 102-м году жизни). В этом браке в 1940 году родится Нэнси Синатра, позже ставшая известной певицей, в 1944-м — Фрэнк Синатра-младший (певец, актер и композитор, 1944–2016) и в 1948 — Тина Синатра, которая стала кинопродюсером.

Летом 1939 года Фрэнка услышала жена Гарри Джеймса. Она устраивает будущей звезде прослушивание в оркестре мужа, в результате которого Синатра становится солистом оркестра за 75 долларов в неделю. В ноябре того же года он знакомится с руководителем более знаменитого

оркестра Томми Дорси, и Дорси предлагает Фрэнку место солиста. Хотя контракт с Гарри Джеймсом еще не истек, Джеймс решает отпустить певца. За это Синатра был благодарен ему до конца жизни: «Он тот человек, благодаря которому все это стало возможным», — скажет он много лет спустя, имея в виду свою оглушительную карьеру. Участие в оркестре Дорси стало тем трамплином, который привел Синатру к славе.

Он понимает, что с его слабой грудной клеткой далеко не уйдешь, и с бешеным упорством ее развивает, часами плавая в бассейне, и добивается неплохого результата — голос становится благозвучнее и сильнее. Фрэнк разработал свою технику дыхания, которая впоследствии стала его визитной карточкой и прославила его на весь мир.

К 1943 году Синатра получает титул «Лучшего певца года» и его гонорары вырастают до \$50 000. Позже по всей Америке будет создано 2 000 фанклубов, а его почта составит 5000 писем в неделю.

В 1946 году выходит весь пронизанный глубокой лирикой первый альбом “The Voice Of Frank Sinatra.” (Голос Фрэнка Синатры), который занял первую строчку хит-парада на целых 2 месяца — “*These Foolish Things*” (*Эти глупые вещи*).

В 1947 году он снялся в фильме “It Happened in Brooklyn” (Это случилось в Бруклине), в котором спел старинный русский романс «Очи черные» — “*Dark Eyes*”.

В 1951 году после сильнейшей простуды Синатра теряет голос. Несчастье было настолько неожиданным и тяжелым, что он собирался покончить жизнь самоубийством. Слава богу, это было недолго, но все пришлось начинать сначала.

В 1953 году он снялся в фильме “From Here to Eternity” (Отныне и во веки веков), получив за него Оскар как лучший актер второго плана. Его стали приглашать в различные кинопроекты, самыми удачными из которых стали “The Man with the Golden Arm” (Человек с золотой рукой) — Оскар за главную роль (1955), “Pal Joey”

(Приятель Джой) — Золотой глобус за лучшую мужскую роль в мюзикле 1958 года.

С конца 50-х годов Синатра выступал и записывался с бэндами Каунта Бэйси, Куинси Джонса, Билли Мэя, снискав себе славу одного из мастеров свинга, а в середине 60-х песня *“Fly Me To The Moon”* (Полет на луну) стала на время его визитной карточкой.

В 1967 году выходит блестящий альбом в стиле боссановы *“Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim”* (Фрэнсис Альберт Синатра и Антонио Карлос Жобим) — *“The Girl From Ipanema”* (Девушка из Ипанемы).

В 1979 году Синатра записал песню *“New York, New York”*, которую впервые двумя годами раньше исполнила Лайза Минелли. С тех пор эта песня неразрывно связана с этими именами.

В 1985 году Фрэнк Синатра был удостоен высшей гражданской награды страны — президентской медали Свободы.

Последний диск «Дуэты» (с Барброй Стрейзанд, Хулио Иглесиасом, Лайзой Минелли и другими) Фрэнк выпустил в 1994 году и получил очередную премию Грэмми. Тогда же состоялся его последний концерт, на котором он пел с телесуфлером (подводила память), но один критик остроумно заметил: «Синатра — как Колизей. Частично разрушен, но по-прежнему завораживает». Только отметив 25 февраля 1995 года 80-летний юбилей, Фрэнк Синатра окончательно удалился на покой.

Ровно за год до смерти 14 мая 1997 года Фрэнк Синатра был удостоен высшей награды страны Золотой медали Конгресса — Отрывок из телепередачи «Старая пластинка» — *Нэнси Синатра с песней “Wait Till You See HIM”* (Подожди пока не увидишь ЕГО). Михаил Барышников с танцем на песню Берта Кемпферта *“Strangers in the Night”* (Путники в ночи). И последний хит Синатры — песня французского композитора Клода Франсуа с английским текстом Пола Анки, — *“My Way”* (Мой путь).

Синатра ненавидел наркотики. Огромные деньги он жертвовал не университетам, которых не кончал, а больницам и на программы для бедных — всего около 1 млн долларов.

14 мая 1998 года Синатра скончался от сердечного приступа в возрасте 82 лет. Надпись на надгробии гласит: “The Best Is Yet to Come” (Лучшее еще впереди).

В 2007 году Роми Балигула пришел в караоке-бар в городе Сан Мотео, недалеко от филиппинской столицы Манила, чтобы спеть пару песен. Однако когда он начал петь “May Way”, охранник закричал, что он фальшивит. Не обращая на это внимания, Балигула продолжил петь, охранник вытащил револьвер и выстрелил ему прямо в грудь. Балигула скончался на месте, а песня Синатры была исключена из репертуара многих караоке-баров страны.

13 мая 2008 года поступила в продажу новая почтовая марка с портретом Синатры. Выпуск марки был приурочен к 10-летию со дня смерти великого певца.

Нэт «Кинг» Коул — Натаниэль Адамс Коул (Nat “King” Cole, 1919–1965) — джазовый пианист, певец и актер (снялся в 14 фильмах), отец джазовой певицы Натали Коул.

Отец Нэта был священником баптистской церкви, а мать — органисткой церковного хора. В 1921 году он переехал с родителями в Чикаго и с двенадцати лет начал брать уроки игры на фортепиано. Его стиль сформировался под впечатлением пианиста Эрла Хайнса, спиритчуэл и госпел.

В 1937 году Нэт организует трио и выступает в ночных клубах. Трио существует до 1947 года — “Route 66” (о поездке по шоссе 66 с перечислением всех городов по пути). Легенда гласит, что Коул запел совершенно случайно. Якобы какой-то подвыпивший посетитель в одном из клубов, где Нэт играл, попросил его спеть песню “Sweet Lorraine”. Музыкант отказывался, и тогда вмешался хозяин заведения: «Ты же знаешь эту песню, спой, чтобы он отстал». Конечно, Коул знал и любил эту

тему кларнетиста Джимми Нуна и ее спел. Его пение произвело такое впечатление, что музыкант получил прозвище Кинг.

В феврале 1950 года у него родилась дочь Натали, ставшая великолепной джазовой певицей, и в этом же году Нэт Кинг Коул записал песню “*Mona Lisa*”, которая поднялась в хит-парадах на первое место и была отпечатана тиражом 3 млн копий. Он стал национальным героем.

В 1951 году Нэт Кинг Коул записал песню Ирвинга Гордона “*Unforgettable*” (*Незабываемое*), которая стала пользоваться огромным успехом. Для любителей джаза он выпустил в 1956 году альбом “*After Midnight*” (После полуночи) — *Juan Tizol “Caravan”* (*Хуан Тизол «Караван»*).

С 1956 года он целый год вел еженедельную ТВ-передачу “*The Nat King Cole Show*”. Он был первым чернокожим эстрадным исполнителем, пробившимся сквозь расовые барьеры, хотя ему многое пришлось вытерпеть из-за своего цвета кожи. Его преследовал Ку-клукс-клан (тайная расистская организация в США, созданная в 1865 году для борьбы с негритянским движением). Нэт Кинг Коул проложил дорогу в шоу-бизнес для остальных негритянских певцов.

В 1964 году Нэт попал в больницу. Ему запретили курить, но Нэт уже не мог отказаться от этой привычки и в декабре ему удалили левое легкое в связи с раковым заболеванием, но это не остановило процесс и 15 февраля 1965 года Нэт Кинг Коул умер.

У Нэт Кинг Коула была особая, проникновенная манера исполнения, его баритон был легко узнаваем среди сотен других певцов. Он создал лирический образ доброго и несколько наивного исполнителя, который был исключительно естественным и в то же время романтичным. Он обладал совершенной дикцией и фразировкой. До сих пор его бархатный чувственный голос — предмет зависти и образец для многих эстрадных певцов. У Нэта был очень добрый отзывчивый характер, своим обаянием он

завоёвывал многотысячные концертные залы. Он знал о силе своего обаяния и пользовался им для помощи другим людям.

1959 год — «Грэмми» за песню “Midnight Flyer” (Полуночный летчик).

1990 год — «Грэмми» за жизненные достижения.

1991 год — компания Capitol выпустила сборник из 18 CD, на которых записано 349 песен и пьес.

2000 год — Нэт Кинг Коул посмертно был введен в Зал славы рок-н-ролла, как оказавший влияние на ранний рое-н-ролл.

К сожалению, его дочь Натали Коул, великолепная джазовая певица, обладательница девяти премий «Грэмми» (с 1975-го по 2009-й) скончалась 31 декабря 2015 года в Лос-Анджелесе в возрасте 65 лет.

ДЖАЗ И ФАШИЗМ (1933–1945)

Предвыборный плакат Национал-социалистической немецкой рабочей партии Германии «Красная война» в 1930 году: «Мама или товарищ? Человек или машина? Бог или дьявол? Кровь или золото? Раса или помесь? **Народная музыка или джаз?** Национал-социализм или большевизм?»

В Дюссельдорфе 24 мая 1938 года была открыта выставка “Entartete Musik” (Дегенеративная музыка). Цель выставки — пропаганда ненависти к «неправильным» (расово или политически) направлениям музыки и композиторам.

На постере с рекламой выставки был карикатурно изображен похожий на обезьяну чернокожий саксофонист со звездой Давида на розетке. В этот постер вошло сразу несколько плохо совместимых друг с другом смыслов. «Дегенеративная музыка» была представлена одновременно черной, еврейской, гротесковой, модерновой, то есть вбирала в себя все то, что не одобрялось партией.

На выставке были размещены аудиокабинки, где можно было эту музыку послушать. К музыке расово-ущербных дегенератов были отнесены композиторы Игорь Стравинский и Пауль Хиндемит (за модернистские эксперименты), «Трехгрошовая опера» (автор пьесы антифашист Бертольд Брехт и композитор еврей Курт Вайль). Борьба за расовую чистоту в музыке вообще зашла весьма далеко, например, была запрещена вся музыка Мендельсона и Мейербера, оперетты Оффенбаха (композиторы-евреи), даже переписали либретто



Предвыборный плакат.
1930 год



Дегенеративная музыка

в «Женитьбе Фигаро», так как выяснилось, что Моцарт заказал его у неправильного помощника. Выставка в целом не имела большого успеха. Популярностью пользовалась только аудиокабинка с «Трехгрошовой оперой» Брехта. Туда выстраивалась очередь, чтобы послушать «дегенеративную музыку». Проработав три недели, выставка закрылась.

Ну и, конечно, в 1933 году, после прихода Гитлера к власти в фашистской Германии джаз был официально запрещен и был назван «музыкой дегенератов». Гитлеровская идеология не признавала за полноценных людей как негров, так и евреев. Тем более что «Королем свинга» в США был признан еврей — Бенни Гудмен, а джаз, по их мнению, придумал негр Луи Армстронг.

Почему большинство тоталитарных режимов запрещало джаз даже в самых его простых, танцевальных формах? Ответ очевиден: джаз — это самая свободная музыка, а свобода и тоталитаризм вещи несовместимые.

Поэтому любое выражение свободы пресекалось, что называется, на корню.

С приходом Гитлера к власти Имперским Министерством народного просвещения и пропаганды Третьего рейха были с немецкой точностью разработаны правила исполнения легкой музыки. Сейчас эти правила могут вызвать улыбку, а тогда уклонение от них могло окончиться для музыкантов концлагерем. При этом официально существовали какие-то немецкие фокстроты и танго, но полностью лишённые синкоп и свинга.

ИЗ АРХИВА

Из воспоминаний Йозефа Скворецки, опубликованных в польском журнале “WOEZ” № 7/8 (“EINE KLEINE JAZZMUSIK”). Перевод М. Кондратьева.

“В фашистской Германии министр Имперского Министерства народного просвещения и пропаганды III рейха Йозеф Геббельс издал приказ:

1. Произведения в ритме фокстрота (так называемый свинг) не могут превышать 20 % репертуара танцевальной и развлекательной музыки.

2. В репертуаре так называемого джазового типа должны преобладать мажорные пьесы, так же как и тексты, провозглашающие радость жизни («Сила через радость»), нежели минорные и еврейско-пессимистические.

3. Темп следует предпочитать быстрый, а не медленный (как, например, блюз). В то же время темп не должен превышать надлежащей степени Allegro в соответствии с арийской умеренностью и чувством дисциплины. Ни в коем случае не следует допускать негроидальной распушенности в темпе, так называемого хот-джаза или в сольных выступлениях (так называемых брейках).

4. Так называемая джазовая композиция может содержать не более 10 % синкоп, а остальное должна составлять музыка, связанная способом натуральным, плавно и без истеричных ритмических переходов, характерных

для музыки варваров и возбуждающих низменные инстинкты, чуждые немецкому народу (так называемые риффы).

5. Строго запрещается применение инструментов, чуждых немецкому духу (так называемых каубеллз, флексатонов и щеток), всякого рода глушителей, которые преобразуют звучание духовых инструментов в жидомасонскую какофонию (так называемые уа-уа, ин хэт и другие).

6. Запрещается исполнение сольных партий на ударных инструментах, превышающих $1/2$ такта в размере $4/4$ (за исключением войсковых маршей).

7. В так называемых джазовых композициях разрешается игра на контрабасе при помощи смычка. Вместе с тем запрещается игра пальцами, от которой страдает и инструмент, и арийский музыкальный вкус. Если в соответствии с характером музыки необходимо так называемое пиццикато, то надлежит исключить возможность удара струны о гриф инструмента, поскольку это запрещено.

8. Запрещается провокационное вставание при исполнении сольных партий.

9. Во время исполнения произведений запрещаются выкрики музыкантов.

10. Всем оркестрам развлекательной и танцевальной музыки рекомендуется ограничить применение всех видов саксофонов и заменить их виолончелями, альтами и соответствующими инструментами».

А 17 января 1942 года вообще вышел официальный запрет на проведение государственных и частных танцевальных вечеров. Поражение в Сталинградской битве 31 января — 2 февраля 1943 года и провозглашенная Геббельсом «тотальная война» положила конец большинству джазовых заведений. Джазовая культура оказалась в тупике.

Несмотря на запрет, часть немецкой молодежи продолжала увлекаться джазом. Джаз процветал в подпо-

лье — и стал символом Сопротивления. Молодые поклонники джаза — «дети свинга» — собирались тайком, слушали радио, ставили пластинки и танцевали. Наиболее широкое распространение это получило в портовых городах, особенно в Гамбурге, куда пластинки поступали вместе с иностранными моряками. Движение молодых немецких «свингеров», как они себя называли, было жестоко подавлено с использованием их же сверстников из организации Гитлерюгенд. Самые непреклонные исчезали в концентрационных лагерях. Тем не менее американские джазовые записи успели распространиться в Германии и заронить неистребимый интерес к свингу среди самых разных слоев немецкого общества. В книге американского писателя-публициста Майка Зверина «Свинг под нацизмом» (Mike Zwerin “Swing Under The Nazis”, Cooper Square Press, 2000) приводится множество историй, связанных с судьбой джаза в фашистской Германии.

В 1993 году режиссер Томас Картер поставил фильм “Swing Kids” (Дети свинга): Гамбург, 1939 год, трое студентов без ума от свинга, который запрещен, так что их увлечение может стоить им не только свободы, но и головы. Но они слишком молоды, чтобы оценить риск своей игры в бунтарей. Игре конец, когда гестапо хватается отца одного из них за сочувствие к евреям, а сами герои попадают в поле зрения офицера СС. Два фрагмента из фильма:

1. *“Dansing — “Sing, Sing, Sing” (Танцзал — «Пой, пой, пой»)*;

2. *“Szena of the Arrest” (Сцена ареста).*

В финале фильма идут следующие титры: «Сотни “детей свинга” попали в лагеря. Еще тысячи были отправлены в армию и погибли на войне. Но движение продолжало расти, и новое поколение “детей свинга” выжило, чтобы увидеть поражение нацистов».

В 1942 году нацисты сменили тактику: Геббельс приказал создать радиооркестр в целях подрыва морального

духа среди союзных вооруженных сил. Были собраны музыканты со всего рейха, из которых был создан оркестр Charlie And His Orchestra (Чарли и его оркестр). Кто-то согласился играть добровольно, кто-то — под страхом лагерей и расстрела, а кто-то, как сам лидер бэнда Карл Шведлер (он же «Чарли»), — чтобы откосить от службы на восточном фронте. Все это транслировалось на Британию, США и Канаду. Как правило, Шведлер исполнял американские и английские шлягеры, в тексты которых вставлялись слова о военных неудачах союзников, об их потерях, об этих незадачливых Черчилле и Рузвельте, развязавших войну ради еврейского золота. *Charlie and his Orchestra “Goody Goody” (Благодетель)*.

Чтобы отвлечь внимание от своих преступлений, нацисты сделали пропагандистский фильм — показать миру, как они добры к евреям. Из концлагеря Терезин, неподалеку от Праги, сделали образцовую деревню. Его обитателей приодели в новое и сфотографировали в окружении тюремных музыкантов, включая джаз-бэнд Getto Swingers. А как только съемки закончились, музыкантов, в знак благодарности, отправили в лагерь смерти Освенцим вместе с сотнями тысяч других невинных людей.

Блюзовый певец Ледбелли в 1942 году спел антифашистскую песню о Гитлере — “Mr. Hitler” («Мистер Гитлер»). *“Animation of Hitler in Blackface Al Jolson with music by Leadbelly” (Анимация лица Гитлера в черное лицо Эла Джолсона в песне Ледбелли)*.

НЕ СОВСЕМ ДЖАЗОВАЯ ИСТОРИЯ

ЛИЛИ МАРЛЕН

«Лили Марлен» — песня, ставшая популярной в ходе Второй мировой войны как у немецких солдат, так и их противников. В 1915 году стихи сочинил Ганс Ляйп (Hans Leip, 1893–1983). Лили Марлен — соединение имен двух реальных девушек, с которыми он познакомился: Лили и Марлен. В 1938 году композитор Норберт

Шульц (Norbert Schultze, 1911–2002) положил стихи на музыку. В 1939 году она была записана Лале Андерсен (Lale Andersen, 1905–1972) как лирическая песенка и успеха не имела. Но ее услышал рейхсминистр пропаганды Йозеф Геббельс и посоветовал Шульцу переделать ее в военный марш, что тот и сделал. И песня «пошла» — ее раскупили тиражом более миллиона копий.

Уже в 1941 году песня стала популярной у английских солдат в Африке, что вызвало замешательство командования. В ответ на упреки, что солдаты поют песню на немецком языке, они предложили перевести её на английский, что и было сделано в мае 1943 года. Песня сразу приобрела популярность и у американских солдат, которые связывали ее с единственной им знакомой Марлен — немецкой и американской певицей и киноактрисой Марлен Дитрих (Marlene Dietrich, 1901–1992). Она и стала самой известной исполнительницей песни “*Lili Marleen*”. Во время войны с этой песней она выступала перед союзными войсками, пела и для пленных немцев (“*Lili Marleen*”).

Лили Марлен

(перевод Иосифа Бродского)

1. Возле казармы при свете фонаря
Кружат попарно листья сентября.
Будешь ты опять у этих стен
Под фонарем стоять вдвоем
Со мной, Лили Марлен.
2. Лупят ураганным, Боже помоги.
Я отдам Иванам шлем и сапоги.
Лишь бы разрешили мне взамен
Под фонарем стоять вдвоем
С тобой, Лили Марлен.
3. Кончатся снаряды, кончится война,
Возле ограды в сумерках одна
Будешь ты опять у этих стен
Всю ночь стоять, стоять и ждать
Меня, Лили Марлен.

Удивителен феномен этой вроде бы незатейливой песенки — она о том, что объединяет людей, а не разъединяет. Недавно в Германии проводилась выставка, которая называлась «Лили Марлен. Шлягер делает историю». За неполные два месяца ее посетили 40 000 человек! Среди экспонатов — рукопись Ганса Ляйпа, военная форма Марлен Дитрих, в которой она пела «Лили Марлен», костюмы и личные вещи первой исполнительницы Лале Андерсен, а также розы сорта «Лили Марлен».

В 2005 году в честь 100-летия Лале Андерсен на острове Лангеог (земля Нижняя Саксония) был поставлен памятник певице и ее героине Лили Марлен.

Музыкой того времени может служить песня из фильма «Женщина моих грез» (“Die Frau meiner Traume”) — «Я жду тебя» (*Ich warte auf Dich*) в исполнении Марики Рёкк (Marika Rokk, 1913–2004) — немецкой киноактрисы, танцовщицы и певицы венгерского происхождения. В начале 1960-х она покинула кино, но до 79 лет выступала на сценах Германии, Голландии и Бельгии, исполняя ведущие партии в опереттах и мюзиклах.

В советском прокате фильм назывался «Девушка моей мечты» и шёл с немецкой звуковой дорожкой, русскими субтитрами и заставкой «Этот фильм взят в качестве трофея», а также с ограничением «Дети до 16 лет не допускаются».

Впоследствии отрывки из этого фильма и музыка будут использованы режиссером Татьяной Лиозновой в телесериале «Семнадцать мгновений весны», в сцене встречи в кинотеатре нашего разведчика Штирлица со своим агентом.

* * *

В заключение остается только повторить сказанное выше: несмотря на то что в фашистской Германии джаз был официально запрещен и был назван «музыкой дегенератов», джаз процветал в подполье и в некотором смысле стал символом Сопротивления.

18

БИБОП (Bebop), 1940-е годы

В конце 30-х годов слово «свинг» стало гарантией успеха. И как это часто случалось в джазе, если стиль излишне переполняется коммерцией, его эволюция поворачивается в обратную сторону. Новый джазовый стиль, созданный полностью черными музыкантами, назвали «бибоп». Термин впервые в 1945 году использовал Диззи Гиллеспи в названии своей композиции. Это слово — звукоподражание любимому тогда интервальному ходу — нисходящей уменьшенной квинте. Еще недавно ее применение считалось бы ошибкой, в крайнем случае, она допускалась как колористический эффект. Именно в этих целях она применялась в двадцатые годы Дюком Эллингтоном. Сейчас же уменьшенная квинта характеризовала целый стиль и стала третьей blue notes (блюзовой нотой).

Существует целая группа музыкантов, составляющих одновременно «последнее поколение свинга» и время зарождения бибопа. Почти каждый инструмент имеет своего предшественника — это гитарист Чарли Крисчиэн, трубач Рой Элдридж, саксофонист Лестер Янг, барабанщик Кенни Кларк, пианист Телониус Монк и контрабасист Джимми Блэнтон. А крестными отцами бибопа стали саксофонист Чарли Паркер и трубач Диззи Гиллеспи. На джемах нередко возникала ситуация, когда на сцену вылезал самоуверенный солист и играл долго и плохо. Чтобы этого не было, боперы задавали такие темпы и обыгрывали такие мудреные гармонии,

что мало кто осмеливался к ним присоединиться. Таким образом, к 1945 году в Нью-Йорке сформировалась новая музыка, связанная не только с музыкальными новациями, но и с жизненной позицией музыкантов, выражавшейся в манере говорить, одеваться и вести себя в обществе.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Мелодия, по сравнению с тем что было, была слабым местом бибоба. Вместо нее звучал записанный и заученный унисонный (или в октаву) квадрат темы в блюзовом стиле, исполняемый в начале и в конце каждой композиции. В промежутке между исполнением мелодии в начале и конце музыканты импровизировали по очереди.

2. Сложные альтерированные с нонами, ундецимами и терцдецимами аккорды и замена аккорда или группы аккордов другими, родственными по гармонии. В декабре 1939 года Чарли Паркеру пришла в голову идея: «Я устал от стереотипных приемов игры, которые тогда повсюду использовались, и часто думал, что музыка должна быть какой-то иной. Иногда я уже слышал ее внутри себя, но я еще не мог ухватить и сыграть это. В тот вечер вместе с гитаристом Бадди Флитом мы исполняли тему “Cherokee”, и я внезапно обнаружил, что использую более высокие интервалы аккордов в качестве мелодической линии, и поддерживая их соответствующими гармоническими изменениями, я могу сыграть все то, что давно уже звучало во мне. После этого я ожил. Я был на седьмом небе от радости».

3. Темп. В свинге предпочитали средний темп — от 100 до 200 ударов метронома в минуту. Боперы часто играли в темпах свыше 300, и редкий джазмен при такой скорости успевал исполнить что-либо внятно. Однако, когда они играли баллады, темп падал до 80, а солист

«втискивал» в единицу метра группы шестнадцатых и даже тридцать вторых. То есть даже в медленных темпах исполнители бопа, в сущности, играли быстро!

4. Из быстрых темпов сложилось еще одно новшество. В свинге каждая доля делилась на две неравные части (триоль), а боперы стали делить доли более ровно, хотя и не до конца, потому что в быстром темпе невозможно отчетливо играть триоли. Речь идет о почти неуловимых тонкостях акцентирования, длительности и разделения единиц метра: **shuffle** (шаффл).

5. Ритмические и гармонические новшества изменили игру ритм-группы:

а) **Кенни Кларк** (Kenny Clarke, 1914–1985) стремился по-новому играть на ударных инструментах. На заре джаза каждая доля метра отмечалась ударом большого барабана, выдерживая таким способом граунд-бит (устойчивая ритмическая пульсация, совпадающая с метрической структурой такта). Малый барабан использовался для повторяющихся ритмических фигур, подчеркивающих метрическую пульсацию. Кларк решил задавать граунд-бит на большой тарелке, находящейся справа (Raid). Причина проста: «Мы играли так много громких и быстрых пьес, что у меня сводило правую ногу и я мог работать ею лишь время от времени». Иначе говоря, он научился постоянно поддерживать ритм на большой тарелке, а большой барабан использовал вместе с левой тарелкой (Crash) лишь для расстановки акцентов, то есть «бросал бомбы», как говорили тогда.

б) Очень скоро выяснилось, что исполнитель на духовом инструменте, чтобы использовать альтерированные аккорды, должен освободиться от прежнего фортепианного сопровождения, когда подчеркивался каждый аккорд. К тому же в таких темпах пианисту **Телониусу Монку**, попытайся он играть в манере страйд, свело бы судорогой руку, как это было с ногой Кенни Кларка. Поэтому пианисты стали просто помогать

солисту отдельными альтерированными аккордами.

в) **Контрабас** стал центром ритм-группы. Солисты, которые прежде ориентировались на фортепиано, стали слушать контрабас. И манера игры на контрабасе стала меняться. Взяв за образец манеру **Джимми Блентона** (Jimmy Blanton, 1918–1942) из оркестра Дюка Эллингтона, контрабасисты стали исполнять мелодические линии, а не просто подчеркивать аккорды. Они, почувствовав себя стержнем ансамбля, стали «опережать» сильные доли метра. Это было рискованно, и музыканты, не успевшие к этому привыкнуть, сбивались.

5. С легкой руки Паркера и Гиллесли вошел в обиход стандартный боповый состав — саксофон, труба, фортепиано, контрабас и барабаны.

В феврале и марте 1945 года Паркер и Гиллесли сделали первые записи в стиле бибоп. Этим пластинкам было суждено стать классикой джаза. «Они создали свой язык, свою манеру одеваться, свою музыку и духовные ценности, и это позволяло им игнорировать весь остальной мир. Эпоха бибопа была временем самовыражения негритянского «Я» в Америке» (из книги А. Б. Спеллмена «Черная музыка»). Боперы перевернули весь мир джаза, отказавшись от традиций старой школы. Для черных музыкантов, их последователей и поклонников бибоп был декларацией независимости.

Чарли Паркер «Птица» (Charlie Parker “Bird”, 1920–1955) — саксофонист и композитор, один из основателей стиля бибоп. Его влияние на музыкантов колоссально, его технику игры перенесли на другие инструменты, множество джазовых биографий начинается словами: «Сначала я услышал Птицу».

Чарли родился в Канзас-сити и первый раз взял в руки саксофон в 10 лет, позаимствовав его у школьной группы. Мать видела, насколько сильно сын влюбился в свое новое занятие, поэтому, когда ему исполнилось

11 лет, на сэкономленные 45 долларов она купила сыну его первый инструмент — он был очень старым, и выдуть из него воздух было крайне сложно. Однако его это не остановило. В одном из интервью на радио в 1954 году Паркер рассказывал, что «однажды соседи даже пригрозили матери переездом, если я не прекращу играть. Она ответила, что без ума от моей игры, и тогда, как вы понимаете, я стал упражняться еще больше — от 11 до 15 часов в день». В 14 лет он играл в школьном ансамбле. Его никто не учил, он не имел никакого понятия о теории музыки. В 15 лет Чарли едва ли имел право называться музыкантом. Известно, что несколько раз его с насмешками прогоняли со сцены. После случившейся с ним автокатастрофы он пристрастился в больнице к морфию. Впоследствии это привело к героиновой зависимости, от которой он не смог избавиться до конца жизни и которая стала причиной его смерти. Летом 1936 года, получив страховку после автомобильной аварии, он купил себе новый саксофон.

В 1939 году Паркер переехал в Нью-Йорк и стал играть в разных клубах. Осенью 1941 года до Телониуса Монка и Кенни Кларка дошли слухи о музыканте, у которого была новая концепция джаза. В книге «А птица живет!» приводится высказывание Кларка: «Бёрд» играл нечто такое, чего мы никогда раньше не слышали. У него встречались фигуры, которые, как мне казалось, я придумал для барабанов. Он играл вдвое быстрее, чем Лестер Янг, и в таких гармониях, которые ему и не снились. «Бёрд» следовал той же дорогой, что и мы, но он ушел далеко вперед». Кларк и Монк тут же уговорили Паркера перейти к ним в ансамбль в клуб «Минтон». Позиция боперов по поводу направления развития джаза была сформулирована в знаменитой фразе Монка: «Мы хотели играть музыку, которую “они” не смогут сыграть». «Они» — это белые, которые переняли манеру свинга у чернокожих и зарабатывали на этой музыке хорошие деньги.

Из-за запрета (с 1942 по 1944 год) производства любых коммерческих записей многое из раннего периода бибопа не было записано. В результате боперы не имели признания вплоть до 1945 года. Когда запрет был снят, они как будто в одно мгновение перевернули весь джазовый мир.

26 ноября 1945 года Паркер сделал запись, которую называли «величайшей джазовой сессией всех времен». Среди пьес, записанных во время этой сессии, были “Ко-Ко” и “*Now’s The Time*” (*Сейчас самое время*).

Вскоре Чарли и Диззи отправилась в тур по Америке, который заканчивался в Лос-Анджелесе. Ансамбль вернулся в Нью-Йорк, но Паркер остался, обменяв авиабилет на дозу героина, и попал на полгода в психиатрическую клинику Камарильо. Пристрастие Паркера к героину послужило причиной срывов его выступлений и в итоге — потере стабильного заработка. Он стал зарабатывать при помощи “busking” (баскинг — уличное выступление). Когда денег на наркотики не хватало, Паркер не стеснялся занимать у своих коллег и поклонников или просто закладывал саксофон в ломбард. Организаторам его концертов все чаще приходилось покупать его инструмент перед самым выступлением. Он мог взять чей угодно саксофон, но звук был всегда его. Однажды, когда на саксофоне отвалился клапан, Чарли разломал ложку и, приладив обломок жевательной резинкой и скотчем, проиграл всю ночь без какой-либо разницы в звуке.

Когда в 1947 году Паркер выписался из психиатрической больницы, он сделал несколько записей, которые считаются одними из лучших за всю его карьеру и вновь сел на иглу “*Scrapple from the Apple*” (*Яблочный студень*). В 1948 году согласно анкете журнала «Метроном» Паркер оказался самым популярным музыкантом. В конце года открылся новый джаз-клуб, названный в честь Паркера “Birdland”.

В 1949 году сбылась еще одна давняя мечта Птицы: он записал два альбома со струнной группой, на которых

он играл более мягко. Это был настоящий коммерческий успех — *“Summertime”* (Колыбельная Клары из оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс»).

Паркер попробовал латиноамериканские ритмы, заинтересовался сложными гармоническими построениями Игоря Стравинского и экспериментами Гюнтера Шуллера по соединению классики и джаза. Выйти на новые музыкальные горизонты он не успел: героин и виски предъявили свой счет.

9 марта 1955 года он оказался в доме баронессы Панноники де Кенигсвартер. Паркер был очень болен, и она вызвала врача, который предложил отвезти его в больницу, но Паркер отказался. Смерть настигла его 12 марта; последний приступ случился, когда он смотрел какое-то шоу по телевизору. На справке, удостоверявшей смерть, в графе «возраст» врач написал: 53 года. Паркеру было 34.

В 1988 году был выпущен биографический фильм режиссёра Клинта Иствуда «Птица», посвященный Чарли Паркеру. Главную роль в этом фильме сыграл Форест Уитакер.

В 2005 году компания Selmer Paris ввела в производство специальную серию альт саксофонов “Tribute to Bird”, посвященную 50-летней годовщине со дня смерти Чарли Паркера.

«Диззи» Гиллеспи — Джон Биркс Гиллеспи (“Dizzy” Gillespie, 1917–1993) — выдающийся джазовый трубач-виртуоз, композитор, руководитель ансамблей и оркестров, вместе с Чарли Паркером основал стиль бибоп.

Диззи рано приобщился к музыке. Он учился играть на нескольких инструментах и столь преуспел в этом, что в 1927 году получил стипендию Лоринбургского института. Однажды ночью он услышал по радио игру трубача Роя Элдриджа и решил, что станет джазовым музыкантом, а в 19 лет занял его место в оркестре Тэдди Хилла.

Чего только он не вытворял на сцене! Часто, когда кто-нибудь солировал, Гиллеспи вставал и пародировал

его. Прозвище Диззи (Головокружительный) он получил за склонность к эксцентрическим выходкам, шокирующим окружающих. Оркестранты уговаривали Хилла уволить Гиллеспи, но Хилл не делал этого: молодой трубач был более сильным музыкантом, чем большинство из них. В 1939 году Диззи перешел в оркестр Кэба Кэллоуэя и продолжал себя вести вызывающе. Сам Кэллоуэй называл его игру «китайской музыкой». Во время одного из концертов дело дошло до драки за сценой (Диззи нанес ему несколько ранений), после чего был со скандалом уволен.

В это же время Тэдди Хилл открыл свой клуб Minton's Playhouse и решил создать в нем оркестр. Он поручил это дело Кенни Кларку. Хилл предвидел, что, во-первых, молодые экспериментаторы представят публике нечто новое, а во-вторых, они обойдутся гораздо дешевле, чем модные исполнители. Кларк собрал ансамбль, в который, кроме него, входили пианист Телониус Монк и контрабасист Ник Фентон. С ними регулярно играл Диззи Гиллеспи. Молва о том, что в клубе Минтон играют «нечто небывалое», стала лучшей рекламой, и через несколько недель клуб каждый вечер был полон именитых музыкантов, ожидающих своей очереди поиграть.

Исполняемая музыка на первых порах была привычным свингом, расцвеченным, правда, эксцентричной игрой Телониуса Монка и новой манерой барабанщика Кенни Кларка. Все-таки истинные причины создания нового стиля гораздо глубже. Гиллеспи и Паркер независимо друг от друга экспериментировали со сложными гармониями в течение двух лет, Кларк разрабатывал свою систему игры на ударных с 1937 года. Многие из того, что звучало в клубе, они обсуждали и отработывали, собираясь в узком кругу.

В начале 40-х годов завоевавший впоследствии огромную популярность трубач Майлс Дэйвис обратился к нему за советом, Диззи сказал: «Учись играть на форте-

пиано, приятель, и тогда ты сможешь выделять свои собственные сумасшедшие соло». Это явилось поворотным пунктом в игре Майлса Дэйвиса. Несколько позже тромбонист Бэнни Грин получил такой же урок: «Диззи приводил меня к себе домой и показывал на фортепиано чередование аккордов и разные прочие вещи, которые он использовал в своей игре. Для меня это было все равно что ходить в школу». Гиллеспи теоретически осмыслял находки членов группы и в результате они изменили джаз — “*Bebop*” (Бибоп).

Знаменитые берет и очки в роговой оправе, труба с изогнутым раструбом, сильно надутые щёки и жизнерадостный характер — все это способствовало популяризации бибоба, не понятого сначала не только публикой, но и критиками и музыкантами. По поводу изогнутой трубы, музыкальный критик Леонард Фезер писал: «...случай произошел на дне рождения его жены Лоррейн в январе 1954 года в баре Snooki на 44-й улице. Диззи оставил свою трубу на подставке, но кто-то из танцоров свалился на неё и при этом погнул трубу так, что её раструб оказался направленным вверх». Новое звучание, которое изгиб придал трубе, понравилось Диззи, и с тех пор он играл только на изогнутой трубе: “*Salt Peanuts*” (Соленые орешки).

Гиллеспи был пионером латин-джаза. Именно в его биг-бэнде с 1946 по 1950 год играл знаменитый кубинский перкуссионист Чано Позо, благодаря которому впервые зазвучало соединение джазовой оркестровки, бибоповой импровизации и афро-кубинских ритмов. Этот стиль получил название “*Cubop*” — “*Manteca*” (город в штате Калифорния, США).

В 1964 году Диззи Гиллеспи сам себя выдвигает кандидатом в президенты США. Его программа включала обещание в случае избрания переименовать Белый дом в Блюзовый дом, назначить госсекретарем Дюка Эллингтона, директором ЦРУ Майлса Дэвиса, слепого певца Рэя Чарльза директором Библиотеки Конгресса, а Луи

Армстронга — министром сельского хозяйства. На повестку дня Гиллеспи поставил борьбу с расовыми законами, бесплатное образование и здравоохранение.

В 80-е годы Диззи Гиллеспи руководит биг-бэндом “United Nations Orchestra” — “*Samba For Carmen*” (Самба для Кармен). В 1989 году Гиллеспи дает 300 концертов в 27 странах мира и 31 штате США, коронуется как племенной вождь Нигерии, получает четырнадцатую в своей жизни степень почётного доктора от бостонского музыкального колледжа Беркли. В этом же году удостоивается степени командора Ордена литературы и искусства Франции и получает премию «Грэмми» за заслуги в течение всей жизни. Звезда Диззи Гиллеспи заложена на голливудской «Аллее славы». Самая известная композиция Гиллеспи — “*Night In Tunisia*” (Ночь в Тунисе).

26 ноября 1992 года Диззи должен был в 33-й раз выйти на сцену Карнеги-Холл, чтобы отметить 75-й день рождения. К сожалению, он не смог встать с постели. Умер Диззи Гиллеспи от рака поджелудочной железы ночью 6 января 1993 года.

В этом же году посмертно Диззи Гиллеспи был удостоен премии Polar Music Prize (музыкальный аналог Нобелевской премии).

Телониус Монк (Thelonius Monk, 1917–1982) — один из родоначальников бибопа, выдающийся джазовый пианист и композитор. Один из самых удивительных и джазовых музыкантов XX века, обладавший глубоко специфическим видением музыки. Его композиции узнаваемы буквально с первых тактов.

Как говорил сам Монк, как только он впервые увидел пианино, он захотел на нем играть. Позже осваивал инструмент более углубленно, но в целом был самоучкой, а своим кумиром считал Дюка Эллингтона. В 1940 году он стал пианистом в клубе Minton’s Play House за 17 долларов в неделю. Паркер и Гиллеспи не уставали выражать свое почтение по отношению к своему учителю — Монку. В 1944 году он покинул клуб не добившись признания

широкой публики. К середине 40-х годов он обладал индивидуальным стилем и не вписывался в какую-либо школу. В 1947 году Монк делает серию записей в своей манере. Среди них *“Round Midnight”* (Около полуночи) и *“Straight No Chaser”* (Не запуская). С тех пор он считается одним из ведущих мастеров джаза.

В 1963 году он был включён читателями журнала *“Down Beat”* в Зал славы джаза (странно, что он так никогда и не вошёл в этот список по версии критиков). Последние несколько лет он не прикасался к инструменту и почти ни с кем не разговаривал.

Умер Монк 12 февраля 1982 года от сердечного приступа. Посмертно он получил две значительные награды:

1993 — «Грэмми» за вклад в музыкальное искусство;

2006 — Пулитцеровская премия в области музыки.

Бад Пауэлл (Bud Powell, 1924–1966) — джазовый пианист, один из пионеров бибоба, «Чарли Паркер фортепиано».

Заниматься на фортепиано Бад начал в 6 лет. Важную роль в становлении пианизма Пауэлла сыграл Чарли Паркер. Бад часто повторял правой рукой фразы Паркера, а левой играл диссонирующие аккорды. В результате Пауэлл, как и Телониус Монк, отказался поддерживать граунд-бит и преобразил джазовое фортепиано: его мелодика в быстрых темпах строится из чередования длинных цепочек восьмых. Пауэлл очень ценил И. С. Баха и не случайно назвал одну из своих пьес *“Tempis Fugue-It”* (Темп фуги — это), исполняемую в темпе 290 ударов метронома в минуту.

В 1945 году его избил полицейский, и после этого здоровье Бада так и не восстановилось. Он страдал от психических срывов и головных болей, которые притуплял алкоголем и наркотиками. В 1947 году из-за очередного срыва он попал в психиатрический центр, где его лечили электрошоковой терапией, но лечение привело к частичной потере памяти. Несмотря на это, Пауэлл продолжил вести активную творческую жизнь.

С 1961 по 1963 год он в Париже, где записывает несколько альбомов. “Bud Powell In Paris” — “*April In Paris*” (*Апрель в Париже, 1961*). В 1964 году Пауэлл возвращается в Нью-Йорк и дает серию блестящих концертов, но болезни снова дают о себе знать и ангажемент прекращают. Неспособный о себе позаботиться полубезумный музыкант был госпитализирован и 31 июня 1966 года умер от цирроза печени.

Игра Пауэлла поражала блестящим остроумием, стремительным темпом и безупречной техникой. Он был одной из главных фигур бибоба и повлиял на всех джазовых пианистов 50-х годов.

* * *

Вторая половина 40-х и 50-е годы были периодом расцвета бибоба, стиля, который изменил имидж джаза. Джаз перестал быть танцевальным, развлекательным и породил новую культуру восприятия. Зритель научился отличать импровизационную часть пьес от заранее выученных тем и воспринимать искусство импровизаторов, отмечая аплодисментами удачные соло. Порожденные стилем малые составы не только прочно обосновались в джаз-клубах, но все активнее стали проникать в концертные залы и это радикально изменило статус всего жанра в американской, а затем и мировой культуре. И произошло это благодаря появлению такого стиля, как бибоп.

19

КУЛ-ДЖАЗ (Cool Jazz), 1950-е годы

Кул-джаз (cool jazz — прохладный джаз) — стиль, возникший на рубеже 40–50-х годов XX века на основе развития достижений свинга и бибоба и получивший распространение преимущественно среди белых музыкантов. Проблема заключалась в том, чтобы «играть прохладно, не будучи холодным».

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Отказ от горячего (hot) исполнения и появление сдержанного звука без «грязных тонов» (dirty tone), приближенного к академическому.

2. Камерное, динамически уравновешенное звучание меццо-форте.

3. Уход от блюзовых интонаций.

4. Полифоническая структура голосоведения.

5. Возросшая роль композиции, аранжировки, формы и гармонии.

6. Ритмика — появление новых для джаза размеров — $5/4$, $6/4$, $9/8$.

7. Темп стал гораздо спокойнее.

8. Появление первых джазовых школ и пособий.

9. Использование инструментов академической музыки.

Ленни Тристано — Леонард Джозеф Тристано (Lennie Tristano, 1919–1978) — пианист, композитор, заложил

теоретические основы кула. В детстве Ленни перенес испанку и к десяти годам полностью ослеп. Играл на фортепиано, виолончели, кларнете и саксофоне. За два года прошел полный курс консерватории. В 1946 году прибыл в Нью-Йорк и увлекся джазом. В 1951 году основал “New School Of Music” (Новая школа музыки). Школа сформировала мнение о стиле “cool” как о холодной, интеллектуальной музыке, лишенной эмоций. Поэтому на афишах объявляли так: «Ленни Тристано и его интуитивная музыка», желая опровергнуть мнение о ее холодной расчетливости — “*Lullaby of the Leaves*” (Колыбельная листьев) — концерт в Копенгагене, 1965.

Тристано одним из первых начал преподавать джаз. К каждому студенту он искал индивидуальный подход, так что единой системы так и не разработал. Он предлагал студентам спеть или сыграть соло Армстронга или Паркера. Сначала соло училось поверх оригинала на пущенной в два раза медленнее скорости. Постепенно студент учился играть соло на нормальной скорости. Целью была не зубрежка импровизаций, а использование опыта великих музыкантов. Огромное значение отводилось ритму: студенты часами играли гаммы и арпеджио легато по всему диапазону под самый медленный ритм метронома.

Майлс Дэвис — Майлс Дьюи Дэвис (Miles Davis, 1926–1991) — трубач, композитор и бэнд-лидер, оказавший огромное влияние на развитие музыки XX века. Он стоял у истоков нескольких стилей и направлений в джазе, таких как кул, модальный джаз и фьюжн. Около пятидесяти лет творчество Дэвиса определяло звучание джаза для трёх поколений слушателей. Его записи позволяют проследить развитие современного джаза от бибоба конца 40-х до выступлений на рок-фестивалях и современных экспериментальных направлений. В отличие от многих других джазменов, Дэвис никогда не был ограничен каким-то одним джазовым стилем.

Его очаровывала природа звука: загадочный, почти потусторонний звук трубы с использованием сурдины

Harmon стал его фишкой. В джазовой среде вспылчивого и высокомерного Майлса именовали «князем тьмы». В 1957 году ему сделали операцию на связках, а два дня спустя он накричал на кого-то — голос был необратимо поврежден, и он до конца жизни говорил странным скрипучим шепотом, что только добавляло ему загадочности. С 1975 до начала 1980 года Майлс не притрагивался к трубе (из-за употребления алкоголя и наркотиков).

В своей книге «Автобиография» Майлс Дэвис писал: «Я по-настоящему верю в себя, в свою способность создавать новую музыку. Я никогда не думаю о том, что мне что-то не по силам, особенно в музыке. Я точно знал, что могу в любое время, когда захочу, снова поднести к губам свою трубу, потому что она — часть меня самого, как мои глаза и руки. Я знал: чтобы вернуться на тот уровень, где я был, потребуется время. Я знал, что без практики мой амбушюр потерял. Чтобы обрести форму, которая у меня была до ухода со сцены, нужно время. Но во всем остальном я был готов».

Майлс Дэвис в 1948 году собрал нонет, который вошел в историю джаза как Capitol Band — первый ансамбль «прохладного джаза». Состав был достаточно оригинален — труба, тромбон, валторна, туба, альт и баритон-саксофоны, фортепиано, контрабас, ударные. Термин «кул» впервые появился на пластинке Дэвиса *“Birth Of The Cool”* (Рождение кула, 1949), на которой были записаны композиции и аранжировки Джерри Маллигэна, Джона Льюиса и Гила Эванса. В каждой пьесе ощущается стремление к богатой звуковой палитре, по колориту более схожей с музыкой французских композиторов-импрессионистов, чем с джазом. Наиболее удачные композиции — *“Boplicity”* (аранжировка Гила Эванса) и *“Godchild”* («Крестник») — аранжировка Джерри Маллигэна. Все пьесы исполняются в спокойной манере, ставшей отличительным признаком школы прохладного джаза. Динамическая шкала

ограничена, нет и намека на энергичную фразировку Паркера или Гиллесли. Темпы — умеренные, по сравнению с крайне быстрыми темпами боперов. В целом ощущается самоуглубленность, созерцательность. Такое изменение настроения в джазе можно считать радикальным.

Дэйв Брубек — Дэвид Уоррен Брубек (Dave Brubeck, 1920–2012) — пианист, композитор, аранжировщик, руководитель ансамбля The Dave Brubeck Quartet. Один из выдающихся представителей кул-джаза 50–60-х годов, обучавшийся теории музыки у французского композитора-классика Дариуса Мийо.

Брубеку удалось достичь того, что удалось немногим джазменам, — финансового успеха. Он был первым джазменом, продавшим альбом тиражом 1 000 000 экземпляров, и вторым из тех, кто оказался на обложке Times (после Луи Армстронга).

В 1944 году Дэйв был направлен в Европу руководить военным оркестром, где встретил саксофониста **Пола Дезмонда** (Paul Desmond, 1924–1977), с которым в 1951 году создал квартет, включающий в себя контрабасиста Юджина Райта (Eugene Wright, 1928–1959) и барабанщика Джо Морелло (Joe Morello, 1928–2011). Квартет одним из первых стал выступать в колледжах и практиковать «живую» запись пластинок, ставшую сегодня обычным делом. Брубек перенес джаз из ночных клубов и танцзалов на студенческую сцену, обеспечив себе будущее: подростки потом купали пластинки квартета тысячами.

Саксофон Дезмонда обладал прозрачным звучанием, вдумчивая игра отличалась сдержанностью. Композиция Пола Дезмонда *“Take Five”* (*Попробуй на “5”*) из альбома 1959 года *“Time Out”* (*Передышка*), занявшего второе место в хит-параде поп-музыки, впоследствии стала лучшей пьесой Америки XX столетия! К тому же до самой смерти Дезмонд отдавал авторский гонорар от нее Красному Кресту. Пьеса написана на 5/4

и представляет собой одну из первых попыток импровизации в ином размере, чем 4/4. «Когда мы впервые стали играть эту вещь, — говорил Брубек, — мне приходилось отстукивать метр, чтобы не разойтись. Теперь это кажется элементарным. “*Blue Rondo A La Turk*” («Рондо в турецком стиле»), например, написана на 9/8. В начале 60-х квартет выпускал по четыре альбома в год.

В 1967 году Брубек распускает квартет и начинает писать крупные формы (джазовую ораторию на библейские темы, кантату против войны во Вьетнаме...). За свою жизнь он получил целую россыпь наград и почестей.

Маэстро Дэйв Брубек, один из самых знаменитых джазменов в истории, умер 5 декабря 2012 года от сердечного приступа. Ему стало плохо с сердцем, когда он направлялся к кардиологу в сопровождении сына. Брубек не дожил всего один день до своего 92-летия. Он выступал с концертами до самых преклонных лет. В интервью с Владимиром Познером Брубек говорил, что одна из его бабушек была родом из Белоруссии.

Джерри Маллиген (Gerry Mulligan, 1922–1996) — баритон-саксофонист, композитор, аранжировщик, один из основателей стиля «кул».

Джерри начал с фортепиано, затем кларнет и саксофон. Вначале он стал отличным аранжировщиком. В 1946 году Маллиген переехал в Нью-Йорк и работал штатным аранжировщиком в оркестре Джина Круппы, где иногда играл на альт-саксофоне. Впервые, как баритонист, он записался с ансамблем Майлса Дэвиса в альбоме “*Birth of the Cool*”, но его аранжировки стали более значительным событием, чем короткие соло на саксофоне.

В 1952 году вместе с трубачом Четом Бейкером Джерри Маллиген основал свой легендарный квартет без пианиста. Игру этого ансамбля отличала исключительная сыгранность. Особенно поражала слушателей игра и взаимопонимание Маллигена и Бейкера, умевших как бы предугадывать мысли друг друга. Группа быстро

завоевала популярность, а ее лидеры стали звездами. Маллиген ввел в джаз принцип полифонии, когда гармония звучит за счет одновременных мелодических линий, исполняемых контрабасом, саксофоном и трубой. До него трудно было представить, как можно играть импровизации без гармонической поддержки — *“Bernie’s Tune” (Тон Берни)*.

В центре ансамбля был трубач **Чет Бэйкер** (Chat Baker, 1929–1988), образцом для которого был Майлс Дэвис. Бэйкер играл с минимальной затратой физической и эмоциональной энергии, редко форсировал звук или выходил за пределы среднего регистра. Его манера была на удивление пассивна. Ансамбль имел большой успех у публики благодаря мелодиям типа *“My Funny Valentine” (Мой забавный Валентин)*. Одноименный альбом стал бестселлером, а сама мелодия Ричарда Роджерса, написанная еще в 30-е годы, вновь стала популярной, а Чета Бейкера стали сравнивать с Биксом Байдербеком. Карьера музыканта пошла в гору, но в 1959 году у него появилась тяжелая наркотическая зависимость, из-за которой всю последующую жизнь он имел проблемы с полицией.

13 мая 1988 года тело Чета Бейкера было найдено под окнами номера гостиницы в Амстердаме, в которой он жил в последнее время. Так как в крови и номере были найдены наркотики, полиция констатировала несчастный случай от передозировки.

До Маллигена трудно было себе представить, как можно играть импровизации без гармонической поддержки. Он ввел в джаз принцип полифонии, когда гармония звучит за счет одновременных мелодических линий, исполняемых контрабасом, саксофоном и трубой, — *“Bernie’s Tune” (Тон Берни)* Берни Миллера.

Уникальный баритон-саксофонист, блестящий аранжировщик и композитор Джерри Маллиген умер 20 января 1996 года после осложнений, вызванных неудачной операцией на колене.

Многие исполнители кул-джаза, получившие образование, жили в Калифорнии, поэтому новое направление стало известно еще как “West Coast Jazz” (джаз Западного побережья). Они воспитывались на домашней фонотеке, слушая квартеты Бетховена и симфонии Брамса. Такие джазмены, как Брубек и Тристано, имели за плечами консерваторию. Но случилось так, что наибольшего успеха в приложении европейских форм к джазу добился негритянский пианист.

Джон Льюис — Джон Аарон Льюис (John Aaron Lewis, 1920–2001) — пианист, композитор, основатель и музыкальный руководитель Модерн-джаз-квартета (Modern Jazz Quartet — MJQ, 1955–1974). В квартет входили: Милт Джексон (Milt Jackson, 1923–1999) — вибрафон, Перси Хит (Percy Heath, 1923–2005) — контрабас, Конни Кей (Connie Kay, 1927–1994) барабаны, и сам Джон Льюис — фортепиано.

«Возможность играть джаз — это уже награда», — Джон Льюис.

Мать Джона была певицей с музыкальным образованием. В университете он изучал антропологию и музыку, отдавая предпочтение последней. Во время Второй мировой войны Льюис был призван в армию, где познакомился с барабанщиком Кенни Кларком. После возвращения из армии Кларк привел Джона к Диззи Гиллеспи, и тот взял его в свой оркестр пианистом и аранжировщиком.

Тогда же Льюис начал учиться в Manhattan School Of Music (Манхэттенская школа музыки), одной из ведущих консерваторий страны, и окончил ее с двумя дипломами. В начале пятидесятых годов он был отлично подготовленным музыкантом и хорошо знал европейскую музыку, особенно периодов Ренессанса и барокко.

Льюис стремился облечь импровизации в более интересную форму, чем было принято в джазе. Как правило, джазмены импровизировали на темы популярных песен, которые были просты по структуре и редко заботились

о том, чтобы их импровизация гармонировала с импровизацией предыдущего солиста. Обычно очень мало внимания обращалось на изменение темпа и тональностей. Только лучшие исполнители были способны придавать своим импровизациям отточенную форму.

Льюис искал решение этих давно назревших проблем: «Наша аудитория может быть гораздо шире, если мы укрепим наши композиции с точки зрения структуры. Если в них будет больше смысла, публика воспримет их с интересом». И когда ансамбль нашел свою манеру, он стал исполнять первоклассный джаз. Наиболее яркий пример этого стиля — композиция 1955 года из одноименного альбома *“Django”*, возможно, самая знаменитая работа квартета. Льюис посвятил эту пьесу памяти цыганского джазового гитариста Джанго Рейнхардта.

Модерн-джаз-квартет сыграл в истории джаза выдающуюся роль, оказавшись самым типичным ансамблем кула. Уже набор инструментов — фортепиано, вибафон, контрабас и ударные — предполагал камерное звучание. Многие приемы (например, элементы полифонического развития) были заимствованы из европейской классической музыки. Один из лучших примеров — из альбома 1960 года *“Pyramid”* (Пирамида) fuga Джона Льюиса *“Vendome”* (Вандомская колонна, построенная в честь побед Наполеона в 1805 году с его статуей наверху).

За двадцать лет (1954–1974) квартет завоевал всеобщее признание, записав более тридцати альбомов и объехав почти весь мир. В то же время Льюис писал музыку к кинофильмам, основал Общество джазовой и классической музыки, ежегодно устраивал летние джазовые курсы (так называемые клиники), а также стал основателем Orchestra USA, ставшего на какое-то время символом нового стиля джаза, который музыкальные критики назовут Third Stream (Третье течение) или Progressive Jazz.

Джон Льюис умер 29 марта 2001 в Нью-Йорке от рака.

* * *

Cool Jazz сыграл огромную роль в развитии джазового искусства. Он стал отправной точкой для эстетической составляющей многих последующих направлений, таких как третье течение, модальный джаз, фьюжн. По-настоящему кул никогда не устареет, так как в среде создателей джаза и его слушателей всегда будет существовать тяга к утонченной и несколько отстраненной музыке.

ХАРД-БОП (Hard Bop), 1955 год

Хард-боп — это джазовый стиль, возникший изначально исключительно в негритянской среде как реакция на эстетику кула и возврат к творческим идеям бибопа и афроамериканской традиции джаза. Собственно, бибоп тоже возник по этой же причине, как реакция на «белый» коммерческий свинг. 1955 год — это официальная дата дебюта ансамбля барабанщика Арта Блэйки и пианиста Хораса Сильвера — The Jazz Messengers (Посланники джаза). Ансамбль играл энергичный, жесткий вариант бибопа с явной блюзовой основой, и благодаря этому стиль хард-боп получил известность.

В хард-бопе родилось нечто новое, например, барабанщику Элвину Джонсу удалось найти ритмы такой сложности, которой до этого времени в джазе не знали. Пианист Хорас Сильвер обратился к новым конструкциям, в которых 32-тактная форма соединяется с иными формами в цельные «формальные группы». Сонни Роллинз, импровизируя, чередовал короткие фразы с длинными, часто использовал повторение одного звука, что существенно влияло на развитие контрастной мелодики и, следовательно, экспрессию исполнения. Одним словом, музыка изменилась, но остались «хот» и «свинг». Слово «кул» потеряло свое значение, во всяком случае, в общем смысле деликатности и утонченности. Вообще звучание хард-бопа часто мало чем отличается от бибопа. Но когда действительно отличается, то можно выявить следующие тенденции.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Возврат к африканским корням с опорой на блюзовую традицию.

2. Экзальтированная инструментальная артикуляция с яркой хот-интонацией, как реакция на академизм музыкантов стиля кул.

3. Форма композиций меньше похожа на песенные, а аккордовые прогрессии более оригинальны.

4. Импровизации несколько проще, чем в бибопе.

5. Фортепианный аккомпанемент более разнообразен в ритмах и расположениях аккордов.

6. Барабанщики хард-бопа играют более активно и используют небывалые до этого полиритмические и полиметрические образования.

13 ноября 1955 года Хорас Сильвер с квинтетом “Horace Silver and the Jazz Messenger” (Хорас Сильвер и Посланники джаза), в состав которого входил барабанщик Арт Блэйки, записал пьесу “*The Preacher*” (*Проповедник*) — краеугольный камень хард-бопа. Эта забавная пьеса считалась банальной из-за явного влияния госпела, но вдруг стала хитом. После ухода в 1956 году Хораса Сильвера из ансамбля его руководителем становится Арт Блэйки. Он сохраняет название “The Jazz Messenger” и не расстаётся с ним до конца своих дней. Этот ансамбль был первой хард-боповой группой, игравшей экспрессивный вариант бибопа с яркой блюзовой основой.

Арт Блэйки (Art Blakey, 1919–1990) — один из лучших джазовых барабанщиков, прошедший школу свинга, бибопа и кула. Стал одним из основателей стиля хард-боп и участником следующих стилей — соул-джаз и фанк-джаз. Уникальность стиля Арта Блэйки как барабанщика заключается прежде всего в африканской полиритмии, сочетающейся с мощными акцентами на томах, малом барабане, тарелках и упругим пульсом ног по педали хай-хэта.

Отец бросил семью еще до его рождения, а мать умерла через шесть месяцев после. Артура и его братьев воспитала подруга его матери. Карьеру музыканта он начал в пятнадцать лет в качестве пианиста-самоучки, а потом перешёл на барабаны. Он рассказывал, что однажды хозяин ночного клуба, в котором Арт играл, взяв нового пианиста (знаменитого впоследствии Эррола Гарнера, кстати, тоже самоучку), приставил к его голове пистолет, и приказал перейти с рояля за ударные, так-как место барабанщика было вакантно. Ему пришлось самому учиться, копируя напористый свинговый стиль Чика Уэбба. В 1939 году Блэйки был принят в оркестр Флетчера Хендерсона. В 1944 году он уже имел свою собственную группу, но ему позвонил Билли Экстайн (Billy Eckstine, 1914–1993), и для Арта наступил самый важный этап в его музыкальном развитии — три года работы в биг-бэнде Билли Экстайна. Этот оркестр был первым бэндом, исполнявшим музыку в стиле бибоп, объединив таких выдающихся музыкантов, как Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Майлс Дэвис и другие.

Когда Экстайн в 1947 году распустил свой оркестр, Арт Блэйки год провёл в Африке, изучая африканские ритмы, где принял ислам и сменил имя на арабское Абдулла ибн Бухайна, а по возвращении в США записывался вместе с Чарли Паркером, Майлсом Дэвисом, Клиффордом Брауном и Хорасом Сильвером.

В 1956 году Арт Блэйки уже со своим ансамблем Jazz Messengers выпустил альбом, который так и называется “Hard Bop” (Хард-боп) — “*Cranky Spanky*” (*Капризный Спэнки*). Ансамбль успешно работал вплоть до 80-х, воспитал многих главных исполнителей джаза, таких как саксофонисты Бенни Голсон, Уэйн Шортер и Брэнфорд Марсалис, трубачи Ли Морган, Уинтон Марсалис и Валерий Пономарев, пианисты Бобби Тиммонс, Кит Джарретт и многие другие. У Блэйки было хорошее чутьё на молодые таланты. Он находил новичков, помогал им, а когда, научившись, они уходили, чтобы продолжить

свою карьеру, он находил новых. Зачастую он сам исключал музыкантов из коллектива, говоря: «Ты объехал со мной весь мир, сделал несколько записей, видел, как я работаю. Сейчас самое время пойти и попробовать это все самому» — Бенни Голсон *“Blues March”* (Блюз-марш, 1984).

Арт Блэйки выступал до глубокой старости и в конце карьеры, несмотря на то что оглох, используя слуховой аппарат, поддерживал напряжённый график гастролей, а помимо этого, принял участие в мировом турне *“Giants of Jazz”* (Гиганты джаза). Особенно незабываемо было его участие в «битве на барабанах» с Максом Роучем, Бадди Ричем и Элвином Джонсом в 1974 году. О своей миссии он говорил так: «Когда люди приходят, чтобы расслабиться после тяжелого рабочего дня, моя работа состоит в том, чтобы сделать их счастливыми и смыть пыль повседневной жизни».

Умер Блэйки в Нью-Йорке от рака легких в 1990 году.

Хорас Сильвер — Хорас Уэрд Мартин Таварес Сильва (Horace Silver, 1928–2014) — пианист, композитор. На его творчество оказали влияние госпел и латиноамериканская музыка. Сам он внёс вклад в несколько джазовых стилей.

Историк джаза Крис Келси писал о Сильвере: «Из перспективы XXI столетия ясно, что немногие джазовые музыканты оказали большее воздействие на современный мэйнстрим, чем Хорас Сильвер. Стилль хард-боп, пионером которого он был в 50-е, теперь доминирует: его играют не только старики из прежних поколений, но и розовощекая молодежь, которой еще только предстояло родиться, когда эта музыка уже вышла из фавора у критиков в 60-е и 70-е годы прошлого века». На его творчество оказали влияние госпел и латиноамериканская музыка, а сам он внес вклад в несколько джазовых стилей.

В интервью 1996 года Хорас Сильвер рассказывал, как джаз вошел в его жизнь. Ему было одиннадцать, и воскресным вечером он шел с отцом домой, как вдруг они

увидели: подъезжает автобус и из него выгружаются музыканты — это на одно выступление приехал свинговый оркестр Джимми Лансфорда. «Я увидел всех этих черных парней, выходящих из автобуса с инструментами, и взмолился: папа, можно мы останемся и послушаем, как они будут играть один номер? Один только номер! — Нет, тебе завтра рано в школу вставать. Но я молил и упрасивал, упрасивал и молил, и он разрешил послушать один номер». В результате юный Хорас послушал не один, а целых три номера и после этого, как он утверждал, сразу же решил стать джазовым пианистом.

«Я не курил, не пил и не прикасался к наркотикам» (из автобиографии, глава «Моей любовницей была музыка»). Хорас начал карьеру как тенор-саксофонист, но затем переключился на фортепиано. В 1951 году он переехал в Нью-Йорк, где работал в знаменитом клубе “Birdland”. В этом же году он подписал контракт с “Blue Note”, и их сотрудничество продолжалось до 1980 года. Композиции Сильвера все больше завоевывают популярность: альбом 1959 года “Blowin’ The Blues Away” («Летящий вдаль блюз») — “*Senor Blues*” (*Сеньор Блюз*) и “*Sister Sadie*” (*Сестра Сэйди*).

Прославленный современный контрабасист Кристиан Макбрайд сказал о музыке Сильвера, что «она всегда представляла то качество, которое многие джазмены проповедуют, но не практикуют: простоту».

В дальнейшем ансамбль постепенно переключается на соул, а затем фанк. С Хорасом Сильвером мы еще встретимся в следующих главах.

«Сонни» Роллинз — Теодор Уолтер Роллинз (“Sonny” Rollins, род. 1930) — саксофонист, композитор. Игра Роллинза отличается эмоциональной глубиной исполнения, богатым насыщенным тоном и изобретательным сочетанием мелодии, гармонии и ритма. Один из ярчайших представителей хард-бопа.

Сонни родился в Гарлеме, неподалёку от театра «Аполло» и танцзала “Savoy”. Под влиянием Луиса Джордана

в тринадцать лет начал изучать альт-саксофон. По окончании школы, приступил к обучению в Высшей школе Бенджамина Франклина, и там, в шестнадцать лет, пытаясь подражать Коулмену Хоукинсу, перешел на тенор-саксофон. С этого момента, по его словам, музыка была для него единственным, что имело значение.

В ноябре 1957 года Сонни Роллинз создает собственную группу: «В свое время я играл со многими великими пианистами, но чувствовал себя более свободным, когда я играл без аккордового инструмента. Именно для моего максимального творческого развития я хотел, чтобы позади меня играла только ритм-секция. Я хотел сам создавать гармонические последовательности, которые могут понадобиться мне для того, чтобы быть собой и показать, что я могу сделать как отдельный музыкант. Я чувствовал, что трио дает мне наилучшую возможность показать себя и выразить то, что я могу сделать».

«Я думаю, что мои отношения с инструментом, как счастливый брак: я получаю огромное удовольствие от игры самой по себе, неважно зарабатываю ли я при этом деньги. Обычно я просто наслаждаюсь игрой, упражняюсь в моей домашней студии. Эта игра дома — важная часть моей жизни. Я должен практиковаться и, если я не играю какое-то время, я чувствую себя неуютно, ощущение того, что приболел и что-то не так, а я всего лишь не играл пару дней, а позже мне приходится наверстывать. Это очень важная часть моей жизни, потому что мне нет нужды беспокоиться о финансовых вопросах, пока мой саксофон со мной. Мы, конечно, живем в реальном мире, в котором без денег прожить невозможно, но даже если бы мне не нужно было зарабатывать, моя потребность в том чтобы брать саксофон в руки каждый день, никуда бы не делась».

Он был настолько строг к себе, что несколько раз уходил в длинные отпуска, чтобы разобраться в своей музыке и самом себе. Во время одной из таких отлучек он месяцами бродил ночью по Нью-Йорку и играл сам для себя

на мосту. Его творческая жизнь длится более 70 лет, но он продолжает записываться и выступать. Во время атаки на Всемирный торговый центр 11 сентября 2001 года Сонни Роллинз был эвакуирован из своего дома с одним саксофоном в руках, а уже через пять дней, несмотря на потрясение, он дал концерт в Бэркли, а ведь ему был 71 год. Сам про себя он говорит: «Сонни Роллинз не сдаётся!». И хотя его саксофон из-за проблем с дыханием с 2012 года молчит, влияние Сонни Роллинза все еще очень сильно в джазе — *“St. Thomas” (Святой Томас)*.

1973 — введен в Зал славы джаза по версии журнала Down Beat.

2001 — Грэмми «За жизненные достижения».

2004 — Грэмми «Лучший джазовый альбом».

2005 — Грэмми «Лучшее джазовое соло».

2006 — Лучший джазовый музыкант года.

2007 — Polar Music Prize — музыкальный аналог Нобелевской премии.

2009 — Австрийский почетный знак «За науку и искусство».

2010 — Национальная медаль США в области искусств.

2010 — Премия Майлза Дэвиса Монреальского международного джазового фестиваля.

* * *

К концу 60-х хард-боп потерял былую свежесть. Фирма Blue Note была продана, и джаз утратил один из самых значительных своих лейблов. На основе хард-бопа развился более коммерчески успешный и доступный соул-джаз. Но хард-боп никогда полностью не уходил со сцены, а в 80-х годах возродился в движении «молодых львов» во главе с трубачом Уинтоном Марсалисом (Winton Marsalis, род. 1962).

СОУЛ-ДЖАЗ (Soul Jazz), 1960-е годы

Само слово “soul” (душа), первыми стали употреблять контрабасист Чарли Мингус и саксофонист «Кэннонболл» Эддерли, относя его к новому виду джаза, более открытому и эмоциональному, чем кул или «хард-боп», но более упрощенному гармонически.

Соул-джаз — это ответвление хард-бопа, развивающее некоторые приемы негритянского вокального фольклора с акцентом на блюзовую традицию. Соул-джаз не является аналогом соул-рока. Это стили, которые берут начало в разных музыкальных направлениях: соул-джаз — в госпеле, свинге и бибопе, а соул-рок — в ритм-энд-блюзе, являющимся прежде всего вокальной музыкой.

История соул-джаза началась с конца 1958 года, когда ансамбль **Jazz Messengers** в составе Бенни Голсон — тенор-саксофон, Ли Морган — труба, Бобби Тиммонс — пиано, Джимми Мерритт — контрабас и Арт Блэйки — барабаны записали тему Тиммонса “*Moanin*” (*Стон*), ставшую образцом для последующих сочинений Хораса Сильвера, Джона Колтрейна и других. Эта идея воплотилась в творчестве тех музыкантов, кто стремился не столько к экспериментам, сколько к простоте и доходчивости. Кроме “*Moanin*”, особенно типичными композициями считаются “*Doodlin*” (*Бездельник*), Хораса Сильвера и “*Blue Train*” Джона Колтрейна, основанные на респонсорном принципе, который является одной из основ блюза.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Респонсорная форма — основная черта, проявившаяся в построении тем. Примером часто служит плагальный оборот: субдоминантовый квартсектаккорд — тоническое трезвучие, как в теме “Moanin” или “Blue Train”.

2. Гармоническая основа вместо сложных, часто сменяющихся аккордов, более простая, характерная для блюза.

3. Ритмика соул-джаза имеет триольную основу, которая создает ощущение «свинга». В этом смысле музыка соул-джаза может быть условно названа как 12/8.

4. Фразировка. Важно отметить то, что исполнители этого стиля, несмотря на упрощенный подход к гармонии, использовали в своих импровизациях фразировку, заимствованную из бибопа.

5. Инструментарий. Для соул-джаза одними из характерных инструментов стали электроорган, электрогитара и тенор-саксофон.

6. Соул-джаз — искусство инструментальное и импровизационное.

Бенни Голсон (Benny Golson, род. 1929) — тенор-саксофонист, композитор. В детстве мечтал стать пианистом, но послушав концерт Лайонела Хэмптона с участием саксофониста Арнетта Кобба, 14-летний Бенни выбрал для себя саксофон. В старшей школе в Филадельфии он играл вместе с другими подающими надежды молодыми музыкантами, такими как пианист Рэд Гарланд и барабанщик Филли Джо Джонс. Голсон и его друг, саксофонист и будущий джазовый гений Джон Колтрейн, впитывали в себя из записей и живых выступлений великих саксофонистов того времени: Лестера Янга и Чарли Паркера на концертах в Академии музыки Филадельфии в 1945 году. «После того как мы послушали концерт в ту ночь, наша жизнь изменилась, — рассказывал Голсон — Это было эпохально, что происходило тогда».

С 1953 по 1962 год Голсон играл в разных ансамблях (в том числе и в Jazz Messengers). Он сочинил несколько композиций, вошедших в золотой фонд джаза и позже исполнявшихся множеством музыкантов: “Killer Joe” (Киллер Джо), “Whisper Not” (Не шепчи), “Blues March”, “Blues On Down” (Блюз до конца) и др.

Из интервью Голсона журналисту Дрю Уилеру (Drew Wheeler):

ДУ: Вы уже многие годы очень активно участвуете в джазовом образовании на университетском уровне. А каким оно было, когда учились вы?

БГ: Это даже нельзя сравнивать, почти как небо и земля. Когда я поступил в колледж, меня сразу предупредили: «Если тебя поймают играющим джаз, ты будешь исключен. Вот как замечательно это было в черном университете Хауарда, но я все равно убегал и играл джаз. Я сбегал из общежития и влезал через окно, когда ночью дверь была заперта. Честное слово, я часто это делал».

ДУ: Трудно поверить, что там были такие гонения на джаз. Там что, делали упор на классику?

БГ: На всю европейскую музыку. Нас учили черные преподаватели, но во всем, что касалось музыки, они ориентировались на Европу. Меня считали бунтарем, потому что я все время спорил и задавал вопросы. А лет пять назад они пригласили меня и устроили мне чествование. Я не мог в это поверить! Спустя 50 лет! А также учредили мою именную стипендию и предложили место преподавателя. Я спросил: «Парню, который был здесь бунтарем? Который был занозой в заднице и трепал всем нервы?». Все изменилось. Теперь у них есть джазовая программа, джаз-бэнд и разные ансамбли. Как жаль, что всего этого не было, когда здесь учился я!

Бенни Голсон записал более тридцати альбомов в США и Европе под своим собственным именем и бесчисленные множество с другими артистами. Как композитор, он написал более 300 композиций.

“The Jazz Crusaders” (Крестоносцы джаза, 1960–2003). История этого тexasского ансамбля из Хьюстона началась в 1954 году, когда школьные друзья — пианист Джо Сэмпл (Joe Sample, 1939–2014), саксофонист Уилтон Фелдер (Wilton Felder, 1940–2015) и барабанщик Стикс Хупер (Stix Hooper, род. 1938) объединились под названием “Swingsters”. Позже в него вошли тромбонист Уэйн Хендерсон (Wayne Henderson, 1939–2014) и контрабасист Генри Уилсон (Henry Wilson). На данном этапе имя ансамбля сменилось на “Modern jazz sextet”. Это название существовало, пока они учились в Техасском университете.

В 1960 году коллектив обрел новое имя — Jazz Crusaders (Крестоносцы джаза). С тромбоном и саксофоном на переднем плане они добились уникального саунда и выпустили ряд превосходных в своем жанре альбомов (всего более 40).

Альбом 1973 года “Unsung heroes” (Невоспетые герои) и пьеса из него “Hard Times” (*Трудные времена*). В клипе принимает участие гитарист Ларри Карлтон. В дальнейшем группа превратилась в просто Crusaders и переключилась по коммерческим соображениям на поп-фанк-джаз.

* * *

Соул-джаз со своей более простой и чувственной музыкой для понимания широкой публикой сыграл значительную роль в популяризации джаза, потому что в это же самое время появились такие стили, как фри-джаз и прогрессив-джаз (или «третье течение»), которые своей сложностью отпугнули массового зрителя. Позднее, к середине 70-х, музыка соул утратила социальный накал и стала частью масскультуры.

22

ФАНК-ДЖАЗ (Funk Jazz), 1960-е годы

Так уж получилось, что сам термин «фанк», являющийся на самом деле бытовым жаргонным словечком обитателей черных кварталов, появился в музыкальном обиходе с легкой руки пианиста и композитора Хораса Сильвера, который в 1952 году назвал одну из своих пьес “Funku Hotel”, а другую — “Opus De Funk”. Разновидностью этого слова является «фанки» (funky), переводимое как «фанковый» или «фанково». Примерно с 1967 года черные соул-музыканты начинают все чаще использовать понятие «фанк», как новое отношение к ритму, аранжировке и энергетике исполнения.

Фанк-джаз — это более жесткая, еще более эмоциональная и другая в ритмическом отношении ветвь соул-джаза. Все основные представители фанк-джаза вышли из стиля бибоп и использовали в своих соло его фразировку. Наиболее яркие исполнители: тенор-саксофонист Эдди Харрис, (Eddie Harris), ансамбли пианиста Хораса Сильвера (Horace Silver), барабанщика Арта Блэйки (Art Blakey) и саксофониста Джулиана «Кэннонбола» Эддерли (Julian “Cannonball” Adderley).

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Если соул-джаз был направлением, близким к ритм-энд-блюзу, то фанк-джаз — это модификация соул-джаза, и тоже музыка инструментальная и импровизационная.

2. Ритмика фанка в отличие от триольной пульсации соула характерна делением четверти на ровные восьмые. Это в корне меняет весь характер музыки, качество синкоп, динамику и саму эстетику солистов. Такой ритм профессионалы называют 8/8, а иногда, когда синкопы носят еще более острый характер, даже 16/16.

3. М а н е р а и с п о л н е н и я фанка характерна энергичным исполнением с переносом акцентов на сильные доли, поэтому ритмическая основа более монотонна, но и более изощрена. Если в свинге и бибопе граунд-бит реализовывался через правую тарелку или хай-хэт и «шагающий бас» контрабаса, а малый и большой барабаны использовались для брэйков, заполнений и «бомб», то в фанк-джазе барабаны участвуют в озвучивании основной ритмической модели. «Шагающий бас» в фанк-джазе не используется совсем. Фанковый бас — это чередование мелодико-ритмических формул. Именно здесь зародилась особая техника игры на бас-гитаре — “slap” (щелчок), оказавшая влияние в первую очередь на игру ударных. Аккомпанирующие инструменты научились создавать сложные и более разнообразные фактуры, не выходя за рамки одного аккорда.

4. Г а р м о н и я чрезвычайно проста, обычно все держится на одном-двух аккордах. Подобное в джазе встречалось и раньше, например “Caravan” Хуана Тизола, в котором вся часть “А” построена на доминантсептаккорде C^7 . “Night In Tunisia” Диззи Гиллеспи, где первая часть основана на потактовом чередовании нонаккорда на второй пониженной ступени и минорного тонического трезвучия с секстой, а партия баса основана на мелодико-ритмической формуле.

5. М е л о д и к а фанк-джаза широко использует «блюзовые ноты» и часто имеет риффовое строение.

Эдди Харрис (Eddie Harris, 1934–1996) — тенор-саксофонист, пианист, вибрафонист, трубач, тромбонист, вокалист, композитор.

В раннем возрасте, как и многие другие музыканты, обучался игре на фортепиано, пел в церковном хоре. Харрис — необычайно разносторонний полиинструменталист, широко известен своими экспериментами с малыми составами и с различными нетрадиционными для джаза музыкальными инструментами. В 1966 году ввел в джазовую практику электросаксофон (с адаптером). В 1970 году поразил аудиторию Ньюпортского фестиваля поочередным солированием на саксофоне, трубе и тромбоне. Он является, пожалуй, одним из самых ярких представителей фанк-джаза.

В 1966 году Эдди Харрис написал пьесу “*Freedom Jazz Dance*” (*Свободный джазовый танец*), которая ознаменовала переход к новой фанковой ритмике. Многие джазовые музыканты стали делать свои версии этой пьесы, и первым из них был легендарный Майлс Дэвис (Miles Davis Quintet — “Freedom Jazz Dance”).

Хорас Сильвер (Horace Silver, 1928–2014) — отец «фанк-джаза» — такую характеристику можно встретить в джазовых словарях. Он известен как пианист, с «фанковым» звучанием. Его композиции завоевали большую популярность. В 80-е годы он начал сочинять тексты к своим мелодиям и придавать им духовно-оздоровительный характер, что отразилось даже в названии альбома 1988 года “Music to Ease Your Disease” (Музыка для облегчения твоих болезней). Темы Хораса Сильвера запоминаются сразу, а импровизации похожи на заранее подготовленные мелодии. Все пианисты и клавишники, исполняющие музыку стиля фанк, обязаны этому человеку многим. Альбом 1973 года “It’s Got to be Funky” (Это должно быть фанково) — “*Funky Bunku*” (*Фанковый Банки*).

В 2005 году «Национальная академия записи искусств и науки» присвоила ему награду President’s Merit Award (президентская премия «За заслуги»).

Умер Хорас Сильвер в своем доме от болезни Альцгеймера 18 июня 2014 года. Ему было 85 лет.

Арт Блэйки (Art Blackey, 1919–1990). В 1954 году Арт Блэйки вместе с пианистом Хорасом Сильвером создак ансамбль “Jazz Messengers” (Посланники джаза), который занимает особое место в истории соул и фанк-джаза. Его гастроли по всему миру способствовали зарождению и развитию этого вида музыки. Влияние музыки ансамбля испытали на себе и многие джазмены России. Эмигрировавший в США в 1973 году трубач Валерий Пономарев играл в составе Jazz Messengers с 1977 по 1979 год. Его сменил Уинтон Марсалис. Музыка, исполнявшаяся ансамблем, всегда была жизнерадостной и мощной. О своей любви к джазу Арт говорил: «Пройти по жизни и упустить эту музыку — это упустить одну из лучших вещей в жизни». Ансамбль Блейки был инкубатором молодых талантов. Однажды он сказал: «Я собираюсь остаться с молодежью. Когда они состарятся, я наберу новую молодежь. Так ум остается активным» — “So Tired” (Так надоело).

«**Кэннонболл**» **Эддерли** — Джулиан Эдвин Эддерли по прозвищу Кэннонболл — пушечное ядро (“Cannonball” Adderley, 1928–1975) — выдающийся джазовый альт-саксофонист.

Его родители были преподавателями, и сын унаследовал педагогическую жилку: в 1961 году Кэннонболл даже выпустит пластинку “The Child’s. Introduction To Jazz” (Детям. Введение в джаз). Отец Джулиана был трубачом и купил сыну трубу. Когда тот перешел на саксофон, труба досталась младшему брату Нэту: впоследствии дуэт составит ядро целой серии успешных джазовых ансамблей.

До 1955 года Эддерли руководит университетским биг-бэндом. Приехав в Нью-Йорк, он в первый же вечер вместе с братом попадал в джаз-клуб. В то время Кэннонболл не расставался с саксофоном. Музыканты, увидев человека с инструментом, пригласили его заменить опаздывающего коллегу. Игра Джулиана произвела огромное впечатление на них — барабанщика Кенни Кларка

и пианиста Хораса Сильвера, и уже через несколько недель братья приняли участие в записи первого альбома. Эддерли тут же окрестили «новым Чарли Паркером», но он сумел найти свой выразительный язык.

В 1957 году Майлс Дэвис пригласил Эддерли принять участие вместе с Джоном Колтрейном в записи двух уникальных в истории джаза альбомов — “Milestones” и “Kind of Blue”, где Эддерли проявил себя как мелодист, владеющий в совершенстве ладово-модальным стилем, предложенным Дэвисом в тот период.

Из интервью 1972 года: «Именно в этом ансамбле я начал реально расти, потому что это была не просто прекрасная группа, это была своего рода творческая мастерская. Майлз с нами очень подробно говорил о музыке, но он говорил нам не “что делать”, а “чего не делать”. Думаю, я никогда до того так здорово не играл. Было очень интересно играть вместе с Колтрейном, потому что у него был такой невероятно легкий, текучий звук на теноре, а мой альт звучал всегда несколько по-теноровому, густо. Поэтому иногда было трудно сказать, какой инструмент замолчал, а какой заиграл — звучало так, как будто мы перебрасывались частями одной и той же фразы».

Лишь в конце 60-х, сменив ритм-секцию, Эддерли начал играть в совершенно ином ключе, перейдя от боперской фразеологии ближе к колтрейновской, используя политональную лексику.

На концерте группы в Сан-Франциско в 1959 году присутствовал советский композитор Дмитрий Шостакович, симпатизировавший джазу: он никак не комментировал выступление, но улыбался, аплодировал и был явно доволен.

Незадолго до смерти Эддерли записал альбом “Phenix”, на котором он возвратился к своим прежним хитам, но в новой редакции, в стиле фанк-джаз — “*Sack Of Woe*” (*Мешок горя*).

Джулиан Кэннонболл Эддерли скончался от инсульта в возрасте 46 лет 8 августа 1975 года.

Масио Паркер (Maseo Parker, род. 1943) — это и «олицетворение современного фанка», и «лучший исполнитель на альт-саксофоне», и даже «самый трудолюбивый музыкант в шоу-бизнесе».

Это в его адрес Джеймс Браун сказал свою знаменитую фразу: «Масио, я хочу, чтобы ты дул». Можно с уверенностью сказать: «Говорим фанк — подразумеваем Масио Паркер!» Он успел поиграть чуть ли не со всеми легендарными фанк-исполнителями и музыкантами, начиная от Джеймса Брауна, работу с которым расценивал как учебу в университете, заканчивая Джорджем Клинтоном. А в 2004 году поп-идол Принс, который называет Масио учителем, пригласил его поучаствовать в своих гастролях по всему миру. Ему захотелось придать своим концертам фанковое звучание.

В детстве Паркер был поклонником саксофониста Кэннонболла Эддерли. Уже в пятнадцать лет он развил свой стиль игры на саксофоне. В 1970 году, после долгой работы с Джеймсом Брауном, Масио собрал свой ансамбль Maseo and All the Kings Men (два диска этого периода переиздаются и спрос на них в США не падает).

В середине 1970-х годов Паркер выступал с Джорджем Клинтоном и его знаменитой командой Parliament Funkadelic. В работе с Клинтоном саксофонист взял на себя все духовые аранжировки.

В 1980-х саксофон Паркера звучал в записях и на концертах Рэя Чарльза и группы Red Hot Chili Peppers. Его слова: «Я был помешан на Рэе Чарльзе и его группе и в особенности на духовой секции».

Только ближе к 90-м годам у него нашлось время, чтобы заняться своими проектами. Им было выпущено два успешных диска: «Roots Revisited» (Еще раз о корнях, 1990) и «Mo' Roots» («Мои корни»). В 1992 г. музыкант записал диск «Life on Planet Groove» (Жизнь на планете Грув), сделавший его кумиром молодежи.

Альбом «School's In!» (В школе!) Масио выпустил в 2005 году. Пьесы из этого альбома — «Advanced Funk»

(*Современный фанк*) и “*To Be Are Not To Be*” (*Быть или не быть*) — доказывают, что Масио Паркер — действительно мастер современного фанка нашего времени.

* * *

Позднее фанк, так же как и соул, утратил социальный накал, переродился в диско, а затем в рэп и стал частью масскультуры.

ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ (Third Stream), 1960-е годы

Если «Первым течением» принято считать классическую музыку, а «Вторым» — джаз, то слияние этих потоков и назвали «Третьим течением» (“Third Stream”). В послевоенные годы в джаз пришли музыканты нового склада музыкального мышления. Среди американских джазменов появилось достаточное количество тех, кто получил консерваторское образование и имел представление как о мировой классике, так и обо всех тенденциях авангардного искусства. И это были не только белые, но и чернокожие музыканты.

Важным критерием является соотношение импровизации и композиции. Если взять для примера малый состав в любом стиле — диксиленд, свинг, бибоп, то главным действующим лицом там является солист-импровизатор. Форма пьес построена просто: вступление, тема, импровизации ряда солистов, тема и кода. Тема важна, но она всего лишь повод для импровизации. Здесь же солисту если и отводится место, то это всего лишь эпизод. Гораздо большее внимание уделяется композиторской мысли и форме, приближая произведения этого жанра к образцам классики, где импровизация вообще исключена. Это обстоятельство и явилось главной причиной нападков на новое течение, которое критики и музыканты вообще отказывались считать джазом.

Первые попытки обновить академическую музыку появились еще в начале XX века. Ярким примером яв-

ляются «Кукольный кэжуок» Клода Дебюсси (“*Golliwog’s Cakewalk*”, 1908), «Рэгтайм для 11 инструментов» (1918) Игоря Стравинского. А также “*Rhapsodie In Blue*” («Рассодия в блюзовых тонах», 1923) Джорджа Гершвина и некоторые произведения Равеля, Копленда, молодого Шостаковича. Начиная с 30-х годов некоторые джазовые оркестры делали попытки исполнять в упрощенной свинговой манере известные мелодии из мировой классики. Особенно популярными тогда стали «Песня индийского гостя» из оперы Римского-Корсакова «Садко» в обработке Томми Дорси, а также отрывки из Второго фортепианного концерта Рахманинова, Первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского и др. Но это не относится к «третьему течению», скорее, к популяризации классики.

Эксперименты, в которых объединялись элементы академической музыки и джаза, открывали выход на филармонические залы и белую аудиторию. Более того, джаз приобретал иной статус и переставал быть экзотическим искусством американских негров. А это было поистине революционным событием в то время.

Гюнтер Шуллер (Gunther Schuller, 1925–2015) — валторнист, композитор более полутора сотен музыкальных произведений — оперы и симфонии, дирижер, историк и теоретик джаза, лауреат двух премий Грэмми. Его имя одновременно значится в списках Зала славы джазового журнала *Downbeat* и Зала славы американской классической музыки. В историю музыки вошел как основоположник нового стилевого направления “**Third Stream**” (Третье течение), сочетающего классическую музыку и джаз.

Играл в симфонических оркестрах, в том числе десять лет в оркестре Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Заинтересовавшись джазом, подружился с Джоном Льюисом, Джорджем Расселом, написал ряд композиций для Орнетта Коулмена, Эрика Долфи, Билла Эванса,

играл в группе Майлса Дэвиса (в четырех пьесах альбома “Birth Of The Cool”). Гюнтер Шуллер и Джон Льюис создали в 1955 году “Jazz And Classical Music Society” (Общество джазовой и классической музыки). Результатом деятельности этого общества была запись альбома “Modern Jazz Concert”, сделанная в 1956 и 1957 годах.

В 1981 году Гюнтер Шуллер описал, чем не является «Третье течение».

1. Это не джаз со струнной группой.
2. Это не джаз, сыгранный на классических инструментах.
3. Это не классика, сыгранная джазменами.
4. Это не вставка Равеля или Шенберга между вариациями бибоба.
5. Это не джаз в форме фуги.
6. Это не fuga, сыгранная джазменами.
7. Это не музыка, призванная покончить с джазом или классикой.

Он имел в виду, что «Третьим течением» может считаться музыка современных авторов с использованием классического подхода к композиции и аранжировке. Новая эстетика подразумевает органичный синтез двух традиций, а не формальное их объединение: композиторы должны хорошо разбираться в обоих жанрах и творить новую музыку. Так что Чарли Паркер со струнной группой или версия сюиты «Петя и волк» Прокофьева, сделанная Оливером Нельсоном и Джимми Смитом, и даже обработка Эллингтоном «Щелкунчика» Чайковского — не в счет.

В 1956 году Гюнтер Шуллер дирижировал ансамблем духовых инструментов, соединяя джаз и классическую музыку, через год организовал фестиваль, на котором исполнялись произведения как классических, так и джазовых композиторов (среди приглашенных были Чарльз Мингус, Джордж Рассел, Джимми Джуффрэ). Как итог фестиваля в 1957 году, был выпущен альбом “Modern Jazz Concert”.

В 1960 году вышел альбом, который так и назывался **“Third Stream Music”** («Музыка Третьего течения»). На нем прозвучали композиции Джона Льюиса, Джимми Джуффрэ и Гюнтера Шуллера, который был аранжировщиком и дирижером, с участием **“The Beaux Arts String Quartet”** («Струнный квартет изящных искусств») — *“Sketch”* (Эскиз).

А в 1961 году была выпущена одна из ярчайших записей — альбом **“Jazz Abstractions”**, сочетающий авангард с классической музыкой. Хотя в качестве лидера здесь указан Джон Льюис, он даже не явился на запись. Так что вся ответственность легла на Гюнтера Шуллера, который и сочинил эту «Абстракцию». В данном случае просматривается тесная связь нового стиля с зарождавшимся фри-джазом. На обложке альбома есть текст, в котором говорится, что альбом посвящен памяти выдающегося контрабасиста Скотта Ла Фаро, погибшего в автокатастрофе через несколько месяцев после его участия в этой записи.

В списке тех, кто работал над этим альбомом, можно видеть музыкантов самых разных направлений. Это и саксофонист Орнетт Коулмен, и бас-кларнетист Эрик Долфи, и гитарист Джим Холл, и пианист Билл Эванс, и струнный квартет **“Contemporary String Quartet”** (Современный струнный квартет). Согласно воспоминаниям Гюнтера Шуллера, пригласившего Орнетта Коулмена участвовать в проекте, тот четыре раза прослушал заранее написанную композицию и только тогда согласился сыграть свое свободное соло на ее фоне. *Gunther Schuller & Jim Hall — Variants On a Theme of Thelonious Monk “Criss-Cross”* (Вариации на тему Телониуса Монка «Крестики» — детская игра).

Во второй половине шестидесятых Гюнтер Шуллер в старейшей независимой консерватории США — «Консерватории Новой Англии» в Бостоне основал факультет с четырехлетним джазовым образованием, включающим полный курс классической музыки. Создал ансамбль

Ragtime Band, с которым гастролировал в 1978 году в Советском Союзе. Шуллер — видный американский композитор, автор балетов, произведений для ансамблей духовых инструментов, симфонических поэм. Опубликовал большие музыковедческие труды.

В 1994 году Шуллер получил Пулитцеровскую премию за свою оркестровую композицию “Of Reminiscences and Reflections” («Воспоминания и Размышления»), посвященную его умершей жене Марджори.

21 июня 2015 года в возрасте 89 лет от осложнения, вызванного лейкемией, Гюнтер Шуллер скончался.

Стэн Кентон — Стэнли Ньюкомб Кентон (Stan Kenton, 1912–1979) — пианист, композитор, дирижёр, бэнд-лидер. Одним из первых, кто начал отходить в оркестровках от стандартов танцевальных биг-бэндов.

Стэнли игру на фортепиано освоил в 10 лет. С 1934 года играл в различных джазовых ансамблях. В 1941 году организовал биг-бэнд в стиле свинг. В 1946 году Кентон пригласил аранжировщика и композитора Пита Руголо, благодаря которому в оркестре появляются экспериментальные пьесы, объявленные новым направлением под названием «прогрессивный джаз» (термина «Третье течение» тогда еще не было). Его целью была музыка для концертных залов, а не легкие танцевальные пьесы. Он хотел внимательного и вдумчивого слушателя.

Кентон вводил в биг-бэнд дополнительные инструменты, расширяя состав (порой в оркестре играло одновременно не менее 40 музыкантов). А такие его альбомы, как “City Of Glass” (Город из стекла 1956), отодвинули его в сторону от основного течения — «мэйнстрима». Пьеса из этого альбома — “*Entrance To The City*” (*Въезд в город*).

Джон Льюис в 1962 году основал “Orchestra USA”, который стал символом нового стиля. Одна из выдающихся работ этого коллектива — альбом “Sonorities” («Резонансы») — “*Hex*” (*Ведьма*).

* *

Новым идеям, как всегда, было не просто пробиваться сквозь рутину привычного отношения к джазу. Неприятие было как снаружи, так и внутри, но это было характерно для джазовой среды. В Европе же «Третье течение» принималось с большим восторгом и пониманием. В результате классика осталась классикой, а джаз вырос в глазах музыкальной общественности. «Третье течение» позволило джазу выйти на филармонические площадки и привлечь новую, требовательную аудиторию.

МОДАЛЬНЫЙ ДЖАЗ (Modal Jazz), 1960-е годы

Модальный джаз (modal jazz) — направление джаза, возникшее в 1960-х годах и основывающееся на новом принципе организации музыкального материала. Главной основой становятся «модусы» — особые ладовые звукоряды, сохраняющие на протяжении пьесы или ее раздела один или два аккорда, но при этом допускающие свободное комбинирование тонов в рамках определенного звукоряда. Модусы могут быть самые разные: диатонические лады европейской народной музыки, средневековые церковные лады, звукоряды неевропейского происхождения, искусственно созданные звукорядные структуры. Модус (ладовый звукоряд) выбирается исполнителем для конкретной пьесы. В соответствии с этим в модальном джазе сложился особый тип импровизации: развитие темы музыканты ищут не в смене аккордов, а в подчеркивании особенностей лада.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Отмена обычных гармонических последовательностей.

2. Модусы (лады) — основа нового музыкального изложения. Они могут быть самыми разнообразными и выбираются исполнителями.

3. Музыка остается тональной, несмотря на отмену мажорно-минорной функциональности.

4. Импровизация строится из мелодических линий на базе одного-двух аккордов, что принципиально отличается от фразировки бибоба.

Майлс Дэвис и саксофонист Джон Колтрейн, начиная с конца пятидесятых, в области подхода к мелодии и импровизации развернули эксперименты с ладами, заимствованными из классической музыки. Для этого вместо аккордов они стали использовать небольшое количество специфических ладов.

Результатом стала гармонически статичная, построенная на мелодии форма джаза. Для создания экзотического эффекта, в качестве модальной основы для своей музыки иногда использовались неевропейские гаммы (индийские, арабские, африканские).

Майлс Дэвис (Miles Davis) первым сформировал концепцию нового стиля: «Я понимаю модальную форму так: идя в этом направлении, ты идешь в бесконечность. Нет нужды переживать из-за гармонических переходов и подобного дерьма. Можно сосредоточиться на мелодической линии». Первый опыт — альбом “*Milestones*” (Звуки Майлса) 1958 года.

Собрав вокруг себя наиболее талантливых музыкантов того времени, он записал и выпустил в августе 1959 года один из главных альбомов джаза — “*Kind of Blue*” (Немного грустно). Специальных репетиций перед записью альбома не было, музыканты в студии получили от Майлса несколько основных набросков и должны были сочинять на ходу. У менее подготовленных музыкантов при отсутствии четкой схемы могла бы выйти «каша», но все прошло идеально. В записи участвовали: Уинтон Келли — фортепиано (только в “*Freddie Freeloader*” — Фредди халаящик), Билл Эванс — фортепиано, Пол Чемберс — контрабас, Джеймс Кобб — барабаны, Кэннонбол Эддерли — альт-саксофон, Джон Колтрейн — тенор-саксофон и сам Майлс Дэвис — труба.

Первая пьеса — “*So What*” (*Ну и что*) — стала одним из самых популярных джазовых стандартов. В ней всего

два звукоряда (D дорийский — Dm и Eb дорийский — Ebm) и, чтобы сыграть ее, совсем нежелательно употреблять боперские фразы, а надо просто сочинять мелодии. Полная легкой меланхолии музыка погружает в приятный транс, перед которым не могут устоять уже несколько поколений слушателей.

В четвертой пьесе *“All Blues”* (Весь блюз) Дэвис перевел двенадцатитактовый блюз в размер 6/8. Пятая пьеса *“Flamenco Sketches”* (Наброски в стиле фламенко) — в каждой части всего один аккорд, то есть лад, в котором можно, не обыгрывая никаких гармонических схем, импровизировать, используя всего пять или шесть нот. Этот аккорд длится столько, сколько нужно солисту. Так в 1959 году произошла революция в джазе. Майлс Дэвис открыл новый путь в композиции и импровизации.

Влияние *“Kind of Blue”* распространилось далеко за рамки джаза. Музыканты самых разных жанров играли пьесы из альбома. По словам клавишника из *“Pink Floyd”* Рика Райта, две песни из альбома *“The Dark Side Of The Moon”* (На темной стороне луны) писались под влиянием этой музыки. Под впечатлением от *“So What”* Джеймс Браун написал тему для своего хита *“Cold Sweat”* (Холодный пот).

Джон Колтрейн (John Coltrane, 1926–1967) — саксофонист, композитор, духовный лидер джаза. Наряду с Луи Армстронгом, Дюком Эллингтоном, Чарли Паркером и Майлсом Дэвисом является наиболее значительной фигурой в истории джаза, оказавшей огромное влияние как на современных джазовых музыкантов, так и на школу импровизации в целом.

Джон родился в музыкальной семье и уже с тринадцати лет начал играть в школьных оркестрах. В 1945 году его призвали в армию, в 1946-м уволили в запас. Первое потрясение он пережил, когда увидел выступление Чарли Паркера: «Когда я услышал игру Птицы, это было как удар прямо между глаз». С тех пор музыка стала его страстью.

В 1949 году Джон присоединился к биг-бэнду Диззи Гиллеспи и оставался в нём до весны 1951 года, когда оркестр превратился в септет. Подобно многим джазменам того времени, он стал наркоманом, переходил из состава в состав, но в 1954 году ему повезло — судьба свела его с Майлсом Дэвисом. С ним Колтрейн сделал множество записей. Из-за пристрастия к героину Дэвис несколько раз увольнял его, но потом опять приглашал обратно.

В 1957 году Колтрейн завязал с наркотиками, увлекся историей религий и записал свой первый сольный альбом — “Coltrane”. Тогда же, в 1957 году, он присоединился к квартету Телониуса Монка. В 1959 году с Майлсом Дэвисом записал один из лучших в истории джазовых альбомов “Kind Of Blue”. В 1960 году вышел первый альбом “Giant Steps” (Гигантские шаги), состоящий целиком из его композиций.

В этом же году он собирает ансамбль, состоящий из пианиста Маккоя Тайнера (McCoy Tyner, 1938–2020), контрабасиста Стива Дэвиса (Steve Davis, 1929–1987) и ударника Элвина Джонса (Elvin Jones, 1927–2004). Первой работой ансамбля стал альбом, записанный в октябре 1960 года, — “My Favorite Things” (Мои любимые вещи), названный так по заглавной композиции, основу которой составляет песенка из бродвейского мюзикла Ричарда Роджерса «Звуки музыки». Вместо написанной композитором последовательности аккордов музыканты играют продолжительные соло на двух тонических аккордах — Em и Emaj7. Непритязательная песенка превратилась в легендарную запись, ставшую хитом на радио в 1961 году. В 1998 году альбом будет введен в Зал славы Грэмми.

В 1962 году он подписал договор с лейблом “Impulse!” и записал в студии огромное количество материала, которое фирма не в состоянии была издать сразу, но зато постепенно издавала после смерти музыканта.

В 1964 году Колтрейн выпускает свой самый знаменитый альбом “A Love Supreme” (Любовь превыше всего),

который получает две Грэмми. В нем он развивает собственный, почти религиозный, подход к джазу. Этот альбом — необычная большая молитва, интенсивная, как гимн. Колтрейн сам написал текст: «Превозносим Бога, к которому обращаем все свои благодарности... Сделаю все, чтобы быть достойным тебя, Господь... Слова, звуки, язык, люди, память, мысли, опасения, чувства, время — все есть твое создание, Боже». Вся четырехчастная пьеса основана на одном-единственном аккорде и пропитана псалмоподобной монотонностью и любовью в религиозном смысле — *Part I — “Acknoviedgement” (Часть 1 — Признание)*.

Последний прижизненный альбом Колтрейна, “*Expressions*” (Впечатления), вышел в 1967 году, незадолго до смерти от рака печени.

Джон Колтрейн играл в разных, чуть ли не противоположных стилях, и это служило причиной столь же противоположных отзывов критиков о его музыке. Однако уже давно никто не подвергает сомнению его грандиозный вклад в современный джаз и влияние на творчество подавляющего большинства саксофонистов второй половины XX века. До настоящего времени влияние Колтрейна на молодых музыкантов современного джаза не ослабевает.

Несмотря на относительно короткую карьеру (он стал известен публике только в возрасте 33 лет, а умер, не дожив до 41 года), Джон Колтрейн до сих пор является одним из самых известных музыкантов джазового мира.

Существуют даже иконы с его изображением! — “*Saint John Coltrane African Othodox Church*” (Святой Джон Колтрейн Африканской Ортодоксальной церкви). Во время церковных служб используются его композиции и молитвы-поэмы, обращенные к Богу. Его музыка настолько поразительна и насыщена, что слушателям кажется, будто простой смертный не может так играть.

«Моя цель — жить действительно духовной жизнью и выразить это в моей музыке. Если вы живете именно

так, то играть легко, потому что музыка — часть такой жизни. Она очень, очень глубоко в вас. Моя музыка это вдохновенное выражение моего Я, моей Веры, моего опыта, моего естества» — говорил Джон Колтрейн. На вопрос писателя и джазового критика Нэта Хентоффа, мог бы когда-нибудь закончиться процесс джазового развития, он ответил: «Нет, нужно все время идти вперед так глубоко и далеко, как только сумеешь. Нельзя останавливаться по дороге к самой сути».

* * *

Новый стиль называли **модальным джазом**. Название стиля имеет прямое отношение к музыкальной терминологии. Но главное — во внутренней сосредоточенности и энергии, которая скупно прорывается за пределы музыки. Эта музыка лучше всего подходит для поиска ответов на вечные вопросы. Для ее восприятия лучше избегать шумной компании и приглушить свет.

ФРИ-ДЖАЗ (Free Jazz), 1960-е годы

Впервые название “Free Jazz” (свободный джаз) появляется в 1961 году на диске Орнетта Коулмена “Free Jazz. Collective Improvisation”. By the Ornette Coleman Double Quartet (Свободный джаз. Коллективная импровизация Орнетта Коулмена для двойного квартета). Фри джаз — экспериментальное направление джазового авангарда. В этом смысле иногда используют термины *avantgard jazz* (авангардный джаз), *abstract jazz* (абстрактный джаз) или *new jazz* (новый джаз). И когда появились первые записи квартета Орнетта Коулмена, реакция джазового сообщества была отрицательной. Многие джазмены и критики не разобрались поначалу в этой музыке. Их даже упрекали в музыкальной недобросовестности. Но все это прошло, поскольку стало появляться все больше авангардистов, играющих вопреки правилам традиционного джаза. И они начали формировать свои правила, свою эстетику. Главное, что музыка первых авангардистов оказалась убедительной, хотя и непонятной. Одним из первых, кто сумел убедить слушателей и профессионалов в том, что новая музыка имеет глубокий смысл, был Орнетт Коулмен. И первое, что убеждало, был его мелодизм, запоминаемость его тем.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Стилиевой принцип — *тотальная импровизация*. Каждый музыкант играет спонтанно свое, являясь одновременно и композитором.

2. Отказ от формы и гармонии. Постепенно исчез и «квадрат» — гармоническая схема пьесы — вещь святая для джазменов. Гармония, по мнению Коулмена, слилась с мелодией. Он даже назвал свою теорию «г а р м о л о д и е й» — от соединения этих двух понятий. Музыканты фри-джаза исчерпали все возможности традиционного джаза и стали искать новые дороги. Джаз вдруг стал тем, чем он был в двадцатые годы — коллективной импровизацией со свободно перекрещивающимися мелодическими линиями. В определенном смысле это напоминало Нью-Орлеан. Практически все праформы джаза были атональными, потому что джазмены не знали европейской тональности.

3. Освобождение от темпа и ровного ритма. Это не значит, что фри-джаз стал терять пульс, энергичность. Напротив, полная свобода от аккордов и соблюдения темпа позволила выражать новые идеи и эмоции не менее агрессивно, чем раньше. Они хотели освободиться от «однообразия джазового бита четырех четвертей», продолжая, однако, поиски ритмических и метрических структур, которые могли бы создать присущую джазу интенсивность. В первых своих работах Коулмен не отказывается от ритма и свинга. А позднее он и его последователи переходят к полному уходу от фиксированного ритма и темпа, то есть возврат к африканской традиции полиритмии и полиметрии.

4. Усиление интенсивности, неизвестной в подобной мере в предыдущих стилях джаза. Своей интенсивностью джаз всегда превосходил западную музыку, но никогда до этого она не возводилась в культ.

5. Распространение диапазона музыкальных звуков на шумы. Вместе с принятыми элементами музыки всего мира джаз вступил в сферу шумов. В разных экзотических музыкальных культурах многие века существовали звуки, которые для европейцев совсем необязательно казались «музыкальными». Границы между звуком и шумом, условны и до конца

не выяснены. Один из лидеров музыкального авангарда композитор и теоретик Карлхайнц Штокхаузен сказал: «Звуки, которые раньше классифицировались как шум, сегодня включены в музыкальный словарь... Все звуки — это музыка».

6. Вторжение джаза в мировую музыку. В итоге джаз достаточно быстро стал сопоставим со всеми музыкальными культурами всего мира. Восприимчивость, с которой многие джазовые музыканты 50-х и 60-х годов черпали из великих экзотических музыкальных культур, несравненно превышает то, что происходило в этот период в современной европейской музыке.

Орнетт Коулмен (Ornette Coleman, 1930–2015) — саксофонист, трубач, скрипач и композитор. Один из самых известных джазовых новаторов, пионеров фри-джаза. Его роль в джазе приравнивается к роли академического композитора Арнольда Шёнберга в европейской музыке. Творчески плодовитый Коулмен выпустил пятнадцать альбомов один за другим, и, как правило, все они воспринимались критически, даже враждебно. Это его не останавливало, и он продолжал свои эксперименты.

Саксофон Орнетт освоил сам, играя в школьном духовом оркестре, и уже в четырнадцать лет начал выступать с местными ритм-энд-блюзовыми группами. В начале своей карьеры играл бибоп на теноре, после одного из концертов попал в потасовку, и саксофон разбили. В 1954 году купил пластиковый альт-саксофон, поскольку настоящий не мог себе позволить. Сначала звук не нравился, но он привык, и позже этот звук стал его особенностью.

В 1957 году Коулмен с друзьями (трубачом Доном Черри, барабанщиком Билли Хиггинсом и контрабасистом Чарли Хэйденом) начал эксперименты: вводил в музыку ритмическую асимметрию, отказывался от привязанности к тональности и от куплетной формы.

В 1961 году он записывает альбом “Free Jazz. Collective Improvisation. By the Ornette Coleman Double

Quartet” (Свободный джаз. Коллективная импровизация Орнетта Коулмена для двойного квартета). Квартет Орнетта Коулмена и квартет трубача Фредди Хаббарда, обменявшись ритм-группами, на протяжении почти сорока минут играют каждый в свой стереоканал. Композиция лишена темпа, метра, аккордов и не привязана к темперированному строю. Вообще-то идея коллективной импровизации была заложена еще в начале XX века в Нью-Орлеане, на заре зарождения нового вида музыки, которая и являлась для нас джазом, пока Луи Армстронг не вывел на передний план искусство солиста. По сути, этот альбом одновременно и прошлое джаза, и его будущее.

Этот альбом — краеугольный камень фри-джаза. На обложке первого издания пластинки была размещена картина Джексона Поллока (Jackson Pollock, 1912–1956) “White Light” (Белый свет). В его творчестве особенно известна картина под названием “№ 5”, продажа которой стала сенсацией. Эту картину Поллок нарисовал в 1948 году на листе фибролита размером 1,5 на 2,5 метра и она была продана за рекордную сумму 140 миллионов долларов. Творчество Поллока представлено в приложении.

Где бы ни играл молодой Коулмен, он везде создавал музыку, которая с трудом вписывалась в рамки общепринятого джаза. «Большинство музыкантов не хотели со мной играть; они говорили, что я не знаю гармонии и играю фальшиво», — вспоминал он. А вот что он говорил о своем первом руководителе Пи Ви Клейтоне: «Он не понимал ничего из того, что я пробовал делать, и вскоре дошло до того, что он платил мне за то, чтобы я вообще не играл». Впоследствии критик А. Б. Спеллмэн напишет: «Музыка Орнетта — это и есть блюз. Он до кончиков пальцев является блюзменом. И если в традиционном джазе всего три “blue notes”, то можно сказать, что Коулмен весь диапазон заменил ими. Вспомним его замечание, что фа в мелодии, названной “Мир”, не должна

звучать так же, как фа в мелодии, названной “Грусть”. Это и есть концепция блюзового музыканта. И если это вызывает удивление, то это влияние европейской традиции. То влияние, которое Орнетт исключил. По крайней мере, в тот период».

Самая популярная тема Коулмена “*Lonely Woman*” (*Одинокая женщина*) из альбома 1959 года “*The Shape of Jazz to Come*” (Форма джаза настала). С 1959 по 1963 год он записал 7 альбомов, выступил на крупнейших американских фестивалях в Ньюпорте и Монтерее, гастролировал в Европе. В 1963–1964 годах Коулмен прекратил выступления и потратил более полутора лет на освоение трубы и скрипки. В 1965 году он создал квартет с барабанщиком Чарльзом Моффеттом и контрабасистом Дэвидом Айзензоном и выступил на фестивале *Berliner Jazz Tage*. Сенсационный успех, который имело его выступление, вызвал гнев Джерри Маллигэна, который рассчитывал, что именно он будет звездой вечера.

В 1966-м журнал *Down Beat* назвал его «музыкантом года». Тогда же Орнетт Коулмен написал музыку к нескольким кинофильмам.

В 1969 году за большой вклад в развитие авангардно-го джаза был введен в Зал славы журнала *Down Beat*.

В 1972 году с Лондонским симфоническим оркестром он записал альбом “*Skys Of America*” (*Небеса Америки*), используя свою новую гармологическую теорию.

В 1973 году начал соединять рок-ритмы и африканскую музыку, вводя электроинструменты, тяжелые ритмы и плотные монотонные фактуры — альбом “*Prime Time*” (*Эфирное время*).

В 1984 году ему было присвоено звание «Мастер джаза» от Национального фонда искусств США.

В 1994 году Фонд Макартуров (крупнейшая частная музыкально-художественная премия Америки) вручил Коулмену «Грант гения».

В середине 2000-х Орнетт собрал новую группу (с двумя, иногда тремя басовыми инструментами), записи

и гастрولي которой помогли ему в 2007 году добиться высочайших степеней признания в музыкальном мире — Пулитцеровской премии и премии Академии звукозаписи США Грэмми «За достижения в течение жизни».

Деятельность Коулмена разделила джазовый мир на два лагеря: на тех, кто видел в нём мессию, и на тех, кто считал его шарлатаном. Рой Элдридж сказал: «Я слушал его всеми способами. Я слушал его, будучи навеселе, слушал на трезвую голову. Я даже с ним играл. Я думаю, он просто забавляющийся ребенок». Диззи Гиллеспи не считал музыку Коулмена джазом, Мейнард Фергюсон полагал, что Коулмен не вполне овладел инструментом, Чарли Мингус сравнивал его игру с барабаниющей кошкой, а Майлсу Дейвису и вовсе казалось, что у Коулмена «не все дома». Широкую известность приобрела ироничная реплика английского саксофониста и музыкального критика Бенджамина Грина: «Поскольку Коулмен наловчился играть хроматическую гамму в любой момент от начала и до конца, теперь не получится упрекнуть его в том, что он играет фальшиво все ноты. Подобно остановившимся часам, по крайней мере, дважды в день, Коулмен оказывается прав» (из рецензии в газете «Гардиан», 1966 год).

В свою очередь критик Мартин Уильямс (создатель хрестоматийного буклета к энциклопедическому аудиосборнику «Коллекция джазовой классики Смитсоновского института») пророчески написал тогда: «Я уверен: то, что играет Орнетт Коулмен, глубочайшим и всеобъемлющим образом изменит лицо джазовой музыки».

Импровизации Коулмена были неповторимо индивидуальны, наполнены огромной энергией и покоряли любую аудиторию, но выработанные им концепции не всегда были понятны даже его партнерам по ансамблю. Любопытно, что Коулмен не сблизился с другими представителями фри-джаза ни в Америке, ни в Европе.

«Я не считаю, что у музыки есть цвет. У музыки нет ни цвета, ни классовых различий. Для меня музыка — нечто

вроде теории относительности Эйнштейна; это самодостаточное понятие, не имеющее отношения ни к расе, ни к цвету кожи». — Орнетт Коулмен.

Умер Орнетт Коулмен от сердечного приступа в возрасте 85 лет в Нью-Йорке 11 июня 2015 года.

Джон Колтрейн (John Coltrane, 1926–1967), один из величайших гениев джаза, также получил определенный импульс от революционных новаций Коулмена. В 1960 году вышел совместно с Доном Черри альбом “The Avant Garde”, где Колтрейн и Дон Черри исполняют пьесы самого Орнетта Коулмена. В этом альбоме Колтрейн впервые играет в пьесе “The Blessing” (Благословение) на сопрано-саксофоне. Музыкальный портал All Music пишет об этом альбоме следующее: «Бойкие и несколько гнусавые интонации Черри отчасти напоминают Майлса Дэвиса. Ценность альбома очень возрастает из-за великолепных соло Джона Колтрейна. Игра барабанщика Эда Блэкуэлла в метко названной композиции “Focus On Sanity” (*Фокус на вменяемость*) выше всяких похвал». Коулмен и Колтрейн становятся центральными фигурами «нового джаза».

Параллельно с творчеством Колтрейна происходило много интересного в мире экспериментов. В начале 60-х годов появился целый ряд авангардистов, влиявших друг на друга и все выше поднимавших планку в новом виде джаза.

К их числу относятся прежде всего такие два саксофониста, как Эрик Долфи и Арчи Шепп.

Эрик Долфи (Eric Dolphy, 1928–1964) — в историю джаза вошел как мультиинструменталист (кларнет, бас-кларнет, саксофон, флейта, гобой) и композитор. Никогда до него бас-кларнет не принадлежал к числу джазовых инструментов. Он играл на нем с такой страстной экспрессией, что создавалось впечатление, будто звучит не старомодный классический инструмент, а нечто совершенно новое. Его манера игры быстро нашла последователей, причем больше в Европе и Японии, чем в США.

Долфи говорил: «Я многому научился у Орнетта, но не разделяю полностью его концепцию». Чарли Мингус однажды сказал о нем: «Он был настоящим музыкантом. Он мог поместиться в любом месте. Он был замечательным ведущим альтом в биг-бэнде. Он мог быть ведущим даже в классике. И, конечно, он был совершенно своим человеком, особенно когда он солировал. Он освоил джаз. И он освоил все инструменты. На самом деле, он знал больше, чем предполагалось, что можно сделать на них».

В 1964 году Долфи выпускает альбом “Out to Lunch” («Чокнутый»), который раскрывает его музыку как авангардный, но очень структурированный композиционный стиль, уходящий корнями в традиционный джаз. Он стал своего рода визитной карточкой саксофониста, сразу же отличающей его от других музыкантов. Пьеса из альбома — “*Something Sweet, Something Tender*” («Что-то сладкое, что-то нежное»). В этом же году Долфи был введен в Зал славы джаза журнала Downbeat. Джон Колтрейн в одном из своих интервью отозвался о нем как об одной из величайших личностей, которых он когда-либо знал.

Эрик Долфи умер скоропостижно в Берлине 28 июня 1964 года в возрасте 36 лет, через неделю после дня рождения, от комы, вызванной невыявленным диабетом.

Арчи Шепп (Archie Shapp, род. 1937) — саксофонист, пианист и вокалист. Арчи родился в музыкальной семье и с самого детства учился играть — сначала на фортепиано, затем на кларнете, а потом тетка подарила ему саксофон. С 16 лет он начал играть в ритм-энд-блюзовых бэндах, а в колледже изучал литературу и драму и, будучи уже знаменитым музыкантом, по ночам писал пьесы. Некоторые из них он даже сумел поставить, например пьесу “Communist” (Коммунист). А в 1972 году Шепп написал пьесу о Билли Холидэй — “Lady Day: A Musical Tragedy” (Леди Дэй: музыкальная трагедия).

В 1965 году вместе с Джоном Колтрейном Арчи Шепп выпускает альбом “New Thing At Newport” (Новая вещь

в Ньюпорте), который озвучил его протест против расовой сегрегации. Композиция из этого альбома — *“Call Me By My Rightful Name”* (Называй меня настоящим именем).

Он прожил большую джазовую жизнь, первую половину которой был настоящим «джаз-бунтарем»; позже он несколько поутих. «Та музыка, которую мы играли на рубеже 60-х и 70-х годов, — сказал музыкант, — до сих пор звучит у меня внутри. Но я выхожу на сцену и вижу перед собой все меньше людей, которым она была бы понятна, как тогда. Поэтому я все реже позволяю ей вырываться наружу».

* * *

Первым авангардистам не всегда удавалось подобрать себе коллег, полностью убежденных в новой идеологии. Но постепенно это направление стало обретать четкие границы, формируя круг исполнителей и поклонников. В настоящее время, особенно в Европе, проходит достаточное количество концертов и фестивалей авангардной музыки.

**ДЖАЗ-РОК
(Jazz Rock),
конец 1960-х годов**

У большинства джазменов новая молодежная музыка вызывала в лучшем случае усмешку, настолько простым казалось все то, что делали рокеры. В свою очередь рок-музыканты к джазменам относились с уважением, но недолгоблюдали их за все более усложненные формы стилей джаза, появившиеся в последние годы: фри-джаз, третье течение, модальный джаз. Джаз становился все более элитарным искусством, а рок-музыканты своим творчеством хотели затронуть все более широкие массы обыкновенных людей.

Но все-таки соединение двух стилей было неизбежно, и было вызвано, с одной стороны, стремлением рок-музыкантов, выросших профессионально, использовать более сложные и яркие свойства джазовой музыки, и с другой стороны — естественная склонность джаза заимствовать выразительные свойства современной популярной музыки. Попытки синтеза исходили с обеих сторон. Связующим элементом были общие афроамериканские источники джаза и рока и особенно блюзовые традиции. Рок-музыканты взяли у джаза длинные импровизационные соло, некоторые приемы аранжировки. Джазмены — некоторые элементы ритмики рока, электронные инструменты и способы аранжировки для них.

Первые ансамбли, начавшие исполнять музыку, получившую название **джаз-рок**, состояли из рокеров, склонных к джазовой эстетике, к импровизационной инструментальной музыке. Это были рок-группы, как

обычно, использующие вокал, но с секцией духовых инструментов. Основная тема в каждой пьесе поется как песня, а не играется как в джазе. Правда, после вокальной части нередко играют импровизационные соло и, конечно, искусно прописанные оркестровые проигрыши для духовых. А затем, как это принято в рок-музыке, вокалист завершает композицию. Такая схема была типичной для американских групп, заявивших о себе в 1968 году, — Blood, Sweat & Tears и Chicago. Обе группы объявились в разных концах США одновременно и не сговариваясь: первая — где-то в центре нью-йоркского Манхэттена, вторая зародилась в Чикаго. В духовую секцию входили труба, тромбон и саксофон, причем оркестровки для них делались таким образом, что в сочетании с гитарой, бас-гитарой и клавишными они звучали как настоящий биг-бэнд. Вскоре приобретает популярность группа Chase, которую создал трубач Билл Чейз.

Вообще, если современные битловеды не преувеличивают, утверждая, что The Beatles дали направление развития буквально всем музыкальным тенденциям рок-н-ролла, то можно считать, что джаз-рок был рожден в 1966 году тринадцатой по счету песней альбома “Revolver” — “*Got To Get You Into My Life*” (*Ты должна войти в мою жизнь*), где рок-н-рольный рифф был ярко обрамлен в свинговую медь биг-бэнда. Эта песня вошла в репертуар как BS&T, так и Chicago, а Пол Маккартни пел ее в 2014 году в Белом доме.

Blood, Sweat & Tears (Кровь, пот и слезы, 1967–1980) — американская джаз-роковая группа, образовавшаяся в Нью-Йорке в 1967 году. Основатель — Эл Купер — Алан Питер Купершмидт (Al Kooper, род. 1944) — вокалист, гитарист, клавишник, автор песен. Группа исполняла поп-рок в джазовых аранжировках, где основную роль играла духовая секция: две трубы, альт-саксофон и тромбон. Состав группы неоднократно менялся, и через него прошло в общей сложности более пятидесяти музыкантов.

Первый альбом группы “Child Is Father To The Man” (Ребенок — отец человека) — строка из стихотворения английского поэта-романтика Уильяма Вордсворта) вышел в марте 1968 года. Альбом был с восторгом принят критиками, а его продажи перевалили за 100 000, однако группа была недовольна пением Эла Купера и, порекомендовав ему сосредоточиться на клавишных, стала искать нового солиста. В результате фронтменом группы стал Дэвид Клейтон-Томас, а Купер обиделся и ушел делать сольную карьеру — “*Something Going On*” (*Что-то происходит*) в исполнении Эла Купера.

Золотым периодом BS&T считается период с 1968 по 1972 год, когда в группу пришел канадский вокалист и гитарист Дэвид Клейтон-Томас. С ним группа за три года продала 6 млн альбомов и дважды получала «Грэмми».

Дэвид Клейтон-Томас (David Clayton-Thomas, род. 1941) — вокал, гитара. С раннего детства у него не складывались отношения с отцом, и в четырнадцать лет Дэвид ушёл из дома и жил на улице: ночевал в припаркованных автомобилях, воровал еду и одежду. Полиция упекла его в исправительное заведение для несовершеннолетних, и у него были все шансы превратиться в уголовника, но судьба уготовила ему другой жребий.

«За какую-то драку, — вспоминает Дэвид, — меня посадили в одиночку. Я сидел в ней и пел — отличное место для пения, прекрасная акустика. Обычно за окном было шумно, а тут вдруг наступила тишина и кто-то сказал: «Кто это? А он умеет петь по-настоящему!» С этого всё и началось. Когда Дэвид в 21 год освободился, то начал петь в барах Торонто. Однажды Пол Анка, самая крупная мировая поп-звезда из Канады, услышал его и пригласил поучаствовать с ним в популярной телепередаче на американском телеканале NBC. Дэвид слетал в Нью-Йорк, и это изменило его жизнь.

“Я познакомился тогда со многими из парней, создавших BS&T, — рассказывает Дэвид. — Я знал эту группу, трубача Рэнди Бреккера и барабанщика Бобби Коломби,

они мне очень нравились. И вот проходит 6 месяцев, мне звонит Бобби и говорит, что им нужен вокалист. Я помчался к ним немедленно! Меня давно тянуло к парням, которые делают и рок, и джаз вместе, потому что я делал то же самое ещё в Канаде, так что я естественно влился в группу».

Надо заметить, что BS&T была странным гибридом. Одни — из школы Джулльярда, этой можно сказать Нью-Йоркской консерватории — считали, что группа должна стремиться к возвышенным целям и включали в свой репертуар Бартока и Сати. Другие — выпускники колледжа Беркли — тяготели к джазу и импровизациям. Третьи были чистыми рокерами. И был Дэвид Клейтон-Томас. Со своим уникальным блюзовым вокалом, наполнявшим душу живыми эмоциями, от которых не могла устоять никакая публика.

Второй одноименный альбом “Blood, Sweat & Tears” вышел в 1969 году, получил через три месяца статус «золотого», возглавил Billboard 100 и разошелся тиражом 2 млн копий — “*And When I Die*” (И когда я умру). А также получил две «Грэмми» в номинациях «Альбом года» и «Песня года» — “*Spinning Wheel*” (Карусель).

В общей сложности десять альбомов группы входили в списки Billboard. Последний альбом “Nuclear Blues” (Ядерный блюз) появился в мае 1980 года. В восьмидесятые годы Дэвид Клейтон-Томас и барабанщик Бобби Колумби несколько раз собирали группу для концертных выступлений.

Chicago (Чикаго, 1968) — история этого коллектива началась в конце 60-х, когда несколько студентов чикагского университета начали играть в близлежащих клубах. В 1968 группа перебралась из Чикаго в Лос-Анджелес и там заключила контракт с Columbia Records. В состав духовой секции входили тенор-саксофон, труба и тромбон. Фронтменами группы стали композитор всех лучших ранних песен, клавишник и вокалист Роберт Лэмм (Robert Lamm, род. 1944) и бас-гитарист, вокалист

и автор лучших последующих песен Питер Сетера (Peter Cetera, род. 1944).

Группа была названа Chicago Transit Authority (Управление городского транспорта Чикаго), и под этим именем вышел один альбом, который продержался в чартах довольно долго. К удивлению менеджера группы Гуэрсио, реальная компания, занимающаяся перевозками и имеющая то же наименование и аббревиатуру (СТА), предъявила претензии, и он сократил название до Chicago.

Первые альбомы Chicago отличались экспериментальным подходом к музыке и политически заострёнными текстами. Они выпускали по два альбома в год, причём все были озаглавлены именем группы с добавлением соответствующих римских цифр.

В 1971 году Chicago IV был выпущен впервые в толстой белой коробке из четырех дисков живого исполнения и назывался “At Carnegie Hall”. В коробку был вложен двадцатистраничный буклет с фотографиями группы на концерте и расписанием всех концертов. Два больших постера (фото Карнеги-холл и всей группы). Другое вложение было перечнем законов о голосовании во всех пятидесяти штатах и это говорило о политической активности музыкантов. В 1971 году президентом США был Ричард Никсон, и Chicago в своей песне “*A Song for Richard and his Friends*” (*Песня для Ричарда и его друзей*) предлагают Никсону уйти в отставку: «Уйди и оставь нас в покое». Впоследствии Ричард Никсон окажется единственным президентом Америки, покинувшим свой пост до окончания срока.

Вообще, первый рок-исполнитель, выступивший в Карнеги-холл, был Билл Хейли в 1955 году. В 1964 году во время первого турне в США это были Beatles, но Chicago побили все рекорды: за 6 дней подряд они дали 8 аншлаговых концертов, а на улице каждый раз оставалась толпа желающих, не сумевших купить билеты.

Только в 1976 году альбом “Chicago X” со знаменитой балладой Питера Сетера “*If You Leave Me Now*” (*Если ты покинешь меня сейчас*), в которой солировал Роберт

Лэмм, дал коллективу первую и единственную «Грэмми». Возвращение к коммерческому успеху произошло в 1981 году, когда группа выдала самый продаваемый альбом “Chicago XVII”.

В 1995-м Chicago попытались вернуться к джазовым корням и изобразить из себя биг-бэнд на сборнике “Night & Day Big Band” с каверами Сары Воэн, Гленна Миллера и Дюка Эллингтона (“*Caravan*”). После популярного телешоу “We Love You Madiey” (Мы любим тебя, Мэди), куда вся группа была приглашена Дюком Эллингтоном и где присутствовали Сара Воэн, Пегги Ли, Элла Фицджеральд, Каунт Бэйси. Они подошли к Эллингтону, чтобы выразить ему свое почтение, и Дюк ответил им: «Мое время уходит, наступает ваш черед. Вы станете Ellington’s Next”.

Затяжной творческий кризис музыканты маскировали также выпуском всевозможных компиляций, концертников и рождественских альбомов. Прошло целых пятнадцать лет, перед тем как группа порадовала своих фанатов альбомом с новым материалом. С 1998 по 2014 год группа выпустила еще двенадцать альбомов — с “Chicago XXV” по “Chicago XXXVI”.

В 2015 году две группы — Earth Wind & Fire (Земля, ветер, огонь) и Chicago (Чикаго) — организовали совместный североамериканский летний тур “Heart and Soul Tour 2015” (Тур сердца и души). В конце каждого концерта группы выступали вместе.

В 2016 году группу включили в Зал славы рок-н-ролла в Кливленде.

Билл Чейз — Уильям Эдвард Чейз (Bill Chase, 1934–1974) — виртуозный трубач, композитор и талантливый аранжировщик.

С раннего детства учился играть на скрипке, но, будучи старшим школьником, перешел на трубу и начал играть в военном оркестре. В 1950 году в его музыкальных вкусах произошел резкий перелом. Он побывал на концерте оркестра Стена Кентона, где услышал трубача Мейнарда Фергюсона (Maynard Fergusson, 1928–2006)

и стал фанатиком джазовой трубы. Затем учеба в джазовом колледже Berklee School of Music в Бостоне. Еще находясь в колледже, Билл Чейз обратил на себя внимание Вуди Германа, который пригласил его в свой бэнд. Затем последовало сотрудничество с Фергюсоном, а в 1959 году он становится одним из лидирующих солистов в оркестре Стена Кентона. Он постепенно приобретает национальную известность, участвуя с 1963 по 1965 годы в самых популярных телепрограммах Эда Салливана.

В 1969 году Билл Чейз создает собственную группу **Chase (1969–1974)**. Особенность ее звучания была в том, что духовая секция состояла из четырех труб, игравших в высоком регистре. При таком подборе инструментов надо было найти особые методы оркестровки, чтобы выжать все из так высоко звучащей медной группы. Это блестяще удалось Биллу Чейзу, который был не только великолепным трубачом, но и прекрасным аранжировщиком. Ему посчастливилось создать свой неповторимый «саунд», что бывает нечасто.

В 1971 году Чейз записал свой первый альбом — “Chase”, занявший второе место в списке журнала Down Beat и принесший ему настоящую славу. Пьеса из этого альбома “*Get it On*” (*Давай же*) попала в список хитов летом 1971 года (вокалист Тэрри Ричардс), а визитной карточкой группы становится композиция “*Open Up Wide*” (*Открой широко*). Группа сразу становится популярной, и ее приглашают на Newport Jazz Festival (Ньюпортский джаз-фестиваль). Затем последовало турне с успехом как у публики, так и у критиков. В начале 1974 года Чейз начал записывать свой последний альбом “Pure Music” (Чистая музыка), прерываясь на короткие гастролы.

9 августа 1974 года группа, работавшая в Чикаго, должна была перебраться в Миннесоту. Чейз с двумя музыкантами полетел туда отдельно. Самолет, на котором они летели, разбился на подлете к аэродрому. Биллу было всего 39 лет. Его гибель была ощутимым уроном для американской популярной сцены того времени.

Вскоре Вуди Герман выпустил альбом “Road Father” (Дорожный отец), посвященный Чейзу. Это прозвище родители Билла дали Герману, отпуская своего юного сына с его оркестром на гастроли. Позже музыканты вспоминали, что Билл настолько был увлечен качеством звука своей трубы, что даже после окончания записи или концерта брал мундштук и продолжал «жужжать» на нем, поддерживая форму губ. Во время переездов в автобусе его обычно отсаживали на последний ряд, чтобы не слышать постоянного звука жужжащего мундштука. Но зато он считался одним из лучших «свистунов» (специалистов по самым верхним нотам) в среде оркестровых музыкантов. Это признавал даже сам Мейнард Фергюсон.

* * *

Начальный период формирования джаз-рока характерен поисками нового, как со стороны джазменов, так и со стороны рок-исполнителей. Тогда возникали довольно необычные сочетания музыкантов. Рок-гитарист Джеф Бек (Jeff Beck) делает запись с бас-гитаристом Стэнли Кларком (Stanli Clarke). Рок-бас-гитарист Джек Брюс (Jack Bruce) группы Cream становится участником ансамбля барабанщика Тони Уильямса (Tony Williams). Барабанщик группы Genesis Фил Коллинз (Phil Collins) сотрудничает с гитаристом Эл Ди Меолой (Al Di Meola). И таких примеров немало.

В этот период джаз-рок постепенно превращается в инструментальную музыку. Вокалиста заменяет виртуоз-импровизатор. Духовая секция становится необязательной. Состав формируется по принципу джазовых комбо: ритм-группа плюс солисты, и джаз-рок становится музыкой импровизаторов. Его судьба переходит в руки выдающихся джазовых деятелей, таких как Майлс Дэвис, Джо Завинул, Джон Маклафлин, Чик Кория, Хэрби Хэнкок, и плавно переходит в следующий стиль — стиль “fusion” (сплав).

ФЬЮЖН (Fusion), 1970-е годы

То, что стали называть словом «**фьюжн**» (сплав), возникло в США, в довольно короткий промежуток времени и было сконцентрировано вокруг Майлса Дэвиса.

Майлс Дэвис, «Автобиография»: «Примерно в это время мне стало понятно, что большинство рок-музыкантов не разбираются в музыке. Эти неучи в стилях совсем не разбирались, да что говорить, они и нот-то не знали. Но у них была популярность, их пластинки хорошо раскупались, потому что они давали публике то звучание, которое она хотела услышать. И я подумал: если им это удастся — нравиться публике и продавать много пластинок — и они при этом даже не понимают, что делают, то и я могу этого добиться, только с еще большим успехом. Мне стало интереснее играть в больших залах, а не в маленьких клубах. И не только из-за больших денег и большей аудитории, просто надоело играть в насквозь прокуренных помещениях».

К концу 60-х Майлс Дэвис обладал необходимым потенциалом для перехода к джаз-року. Он был создателем модального джаза, на основе которого, используя ритмику 8/8 и электронные инструменты, Майлс делает новый шаг, записав альбом “Bitches Brew” (Ведьино варево). Он подключил свою трубу к педали эффектов, и в его музыке появился фанковый бит. Музыка зазвучала громко, увесисто, плотно — в духе времени. Ее можно было

исполнять на рок-фестивалях. Критика приняла альбом с небывалым энтузиазмом. Он, являясь уже законченным классиком и авторитетом американского джаза, поначалу не принял ни крайних форм фри-джаза, ни музыки групп типа Chicago и Blood, Sweat & Tears. Но, не желая превращаться в музейную редкость, Дэвис постепенно начал изменять свою музыку, приглашая к сотрудничеству именно тех, кто имел свои идеи. Взяв за основу ритмическую концепцию «черного фанка», он предоставил свободу пятерым белым музыкантам: клавишникам Джо Завинулу и Чикку Кория, гитаристу Джону Маклафлину, контрабасисту Дэйву Холланду и бас-гитаристу Харви Бруксу. Всего в записи участвовало четырнадцать музыкантов.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

1. Соединение, то есть сплав элементов фанка, модального джаза, рока, джаз-рока и других стилей в единое целое.

2. Ритмическая основа «черного фанка» плюс полная свобода всем участникам ансамбля.

3. Вокал практически почти совсем не использовался.

4. Одновременная коллективная импровизация (ньюорлеанский джаз — фри-джаз — фьюжн) — вывод на новый уровень исполнения.

5. Освобождение басиста от роли примитивного аккомпаниатора, как следствие, коллективной импровизации.

6. Широкое использование не только вновь появляющихся электронных клавишных инструментов и синтезаторов, но и электронных устройств для духовых инструментов.

Двойной альбом “Bitches Brew” (Ведьмино варево) был записан всего за три дня в августе 1969 года и выпущен в 1970 году. Общее количество проданных копий альбома составляет миллион, что делает альбом одним из самых

коммерчески успешных в джазе... В 2011 году обложка альбома заняла 48-е место в списке «Лучшие обложки альбомов» всех времен по версии интернет-издания Music Radar. Дэвис хотел создать лучшую рок-группу в мире, чтобы соединить джаз с роком. Открывается альбом двадцатиминутной композицией Джо Завинула “Pharaoh’s Dance” (Танец фараона). На второй стороне композиция Майлса Дэвиса “*Bitches Brew*”, которая длится 27 минут.

Майлс Дэвис, «Автобиография»: «То, что мы сделали в “*Bitches Brew*”, невозможно записать в нотах для другого оркестра. Поэтому-то я все это не фиксировал в нотах, а не потому, что я не знал, чего хотел. Просто я знал, что нужная мне музыка обретет форму в процессе исполнения, а не будет результатом заранее спланированной тягомотины. На этой сессии во главе угла была импровизация, именно она и принесла славу джазу».

Смена имиджа и выступления перед хиппи сделали электронный фанк-джаз популярным у молодежи, что обеспечило коммерческий успех и основу для развития стиля.

Майлс Дэвис, «Автобиография»: «На концерте в Сан-Франциско, который на многое открыл мне глаза, собралось около пяти тысяч зрителей, в основном молодежь, белые хиппи, и вряд ли они слышали обо мне раньше. Мы были группой разогрева перед Grateful Dead, но до нас еще один ансамбль выступал. Все места были забиты этими чокнутыми, забалдевшими белыми, и когда мы начали играть, они ходили по рядам и разговаривали. Но через некоторое время затихли и по-настоящему врубались в музыку. Я сыграл немного из “*Sketches of Spain*”, а потом мы перешли к “*Bitches Brew*” — и тут мы их выбили из равновесия. После этого концерта на всех моих выступлениях в Сан-Франциско было много белой молодежи».

Новое течение стало развиваться сразу по нескольким направлениям. Создателями их стали те, кто участвовал в записи альбома “*Bitches Brew*” и, образно говоря, вышли из гнезда Майлса. Они являлись новаторами,

идеологами, к тому же, что очень важно, — последователями различных духовных учений: Джо Завинул — дзен-буддист, Джон Маклафлин «Махавишну» — индуист, Чик Кория — представитель течения «Христианская наука», Хэрби Хэнкок — буддист. Все это не могло не отразиться на содержании и глубине музыки их коллективов. Тем более что в то время увлечение необычными видами религий было довольно широким, что создавало дополнительную популярность. Но главное было в их музыкальной новизне.

Джо Завинул — Джозеф Эрик Завинул (Joe Zawinul, 1932–2007) — композитор и пианист, использовавший синтезаторы. Один из основателей стиля фьюжн.

Получив классическое образование в Венской консерватории по классу фортепиано и композиции, Джо начал профессиональную карьеру музыканта еще в Австрии в различных студийных группах. Переехал в 1959 году в США, где играл в оркестре трубача Мэйнарда Фергюсона и с блюзовой певицей Дайной Вашингтон. С 1961 года целых девять лет работал в квинтете альт-саксофониста Кэннонболла Эддерли и написал хит “Mercy, Mercy, Mercy” (женское имя), взлетевший на одиннадцатое место в поп-чарте журнала Billboard в 1967 году. Работая с Эддерли, одним из первых применил Wurlitzer-piano и Rhodes-piano. А позже стал одним из главных знатоков в мире по синтезаторам. Он создал тогда ряд особых тембров, которые занесли в библиотеку различных клавишных под названием “Joe Zawinul”.

В конце шестидесятых записывался с ансамблем Майлса Дэвиса: альбомы “In a Silent Way” (Безмолвный путь), к которому написал заглавную композицию, и “Bitches Brew” (Ведьино варево), в который внёс большой вклад композицией “Pharaoh’s Dance” (Танец Фараона).

В 1970 году Джо Завинул создает ансамбль “**Weather Report**” (Прогноз погоды), куда приглашает саксофониста **Уэйна Шортера** (Wayne Shorter, род. 1933), с которым

познакомился, играя еще в оркестре Мэйнарда Фергюсона. После одного из концертов группы за кулисы пришел молодой человек и заявил Завинулу, что сыграли они неплохо, однако он ожидал большего, а затем предложил себя в качестве нового бас-гитариста, сказав, что он — самый лучший басист в мире. В ответ Завинул послал парня в грубой форме подальше, однако после настойчивых уговоров всё же согласился послушать его демозаписи и был восхищён игрой наглеца. С приходом выдающегося бас-гитариста «Джако» Пасториуса (Jaco Pastorius, 1951–1987) группа выпустила в 1977 году альбом “Heavy Weather” (Штормовая погода), который был продан по всему миру в количестве более 500 000 копий — “Teen Town” (Город тинейджеров). Пасториус стал основоположником школы игры на бас-гитаре, вдохновив своей игрой многих бас-гитаристов.

Первая композиция альбома “Birdland” (Страна птиц), нарушая все законы последних двадцати лет, пробивается в списки поп-хитов Billboard 30 и приносит Завинулу три «Грэмми». А это были семидесятые годы, когда в масскультуре произошли значительные изменения. Инструментальная музыка стала восприниматься новым поколением как аккомпанемент певцам. Импровизатор-виртуоз перестал быть кумиром молодежи, а на передний план вышел певец, причем певец-танцор, певец-актер (Майкл Джексон, Мадонна, Принс). “Birdland” же является одной из самых узнаваемых джазовых пьес семидесятых годов. Она исполнялась многими видными артистами — от вокального квартета The Manhattan Transfer и оркестра Куинси Джонса до Мейнарда Фергюсона и биг-бэнда Бадди Рича.

В 1986 году Завинул и Шортер решили расстаться, и со второй половины восьмидесятых до своей смерти Джо руководил группой The Zawinul Syndicate — “Zansa”.

В одном из своих интервью он сказал такие замечательные слова: «Я верю, что когда ты вдохновлен, ты сам не знаешь, что происходит. В этот момент рациональное

мышление прекращается и начинается импровизация, а ты даже не замечаешь, сколько прошло времени».

Джо Завинул скончался там же, где и родился, — в столице Австрии Вене 11 сентября 2007 года в возрасте 75 лет от рака, спустя месяц после госпитализации.

Джон Маклафлин (John McLoughlin, род. 1942) — гитарист-виртуоз, играющий в стиле фьюжн. Его техника игры на гитаре оказала значительное влияние на множество известных гитаристов. Особое место в музыкальной культуре семидесятых занял его ансамбль Mahavishnu Orchestra.

Родился в Англии, с детства учился играть на фортепиано, увлекшись блюзом, освоил гитару. В четырнадцать лет заинтересовался музыкой фламенко, что стимулировало развитие высокой техники на гитаре. Затем начал слушать джаз. Сначала радиопередачи Music USA, потом — живое исполнение в лондонских клубах. Пройдя школу ритм-энд-блюза, увлекся авангардным джазом.

С начала 60-х он работает в качестве студийного гитариста, записываясь с множеством самых разных исполнителей: от Энгельберта Хампердинка до Rolling Stones и Дэвида Боуи. Именно Джон дал первые уроки игры на гитаре юному Джимми Пейджу, впоследствии основавшему знаменитую рок-группу Led Zeppelin.

В 1969 году вышел его первый альбом “Extrapolation” (Экстраполяция). Американский барабанщик Тони Уильямс, решивший создать свой ансамбль, услышал Маклафлина в Лондоне и пригласил его для совместной работы. Джон вылетел в Нью-Йорк в 1969 году и уже не возвращался, поскольку там у него началась бурная творческая деятельность.

Записи Маклафлина услышал Майлс Дэвис и пригласил его в студию для участия в работе над своими проектами. Так Джон стал участником четырех альбомов: “In a Silent Way” (Безмолвный путь 1969), “Bitches Brew” (Ведьмино варено, 1970), “Live-Evil” (Распутная жизнь, 1971) и “Big Fun” (Большое веселье, 1974).

В 1970 году Маклафлин записал свой первый американский альбом — “My Goals Beyond” (Мои цели дальше), где он появляется в белых одеждах, с тихой акустической музыкой и под новым именем Махавишну. На обложке альбома — портрет Шри Чинмоя, индийского Учителя Джона. Став его последователем, он назвал в 1971 году свой ансамбль **Mahavishnu Orchestra**. Появление первых записей Mahavishnu Orchestra стало сенсацией среди слушателей и музыкантов. Джон стал открыто афишировать свою принадлежность к Учению, и это значительно увеличило популярность ансамбля.

Состав интернационального ансамбля Mahavishnu Orchestra: Джон Маклафлин (John McLoughlin, род. 1942) из Йоркшира, Англия — гитара, Билли Кобэм (Billy Cobham, род. 1944) из Панамы — ударные, Рик Лэйрд (Rick Laird, род. 1941) из Дублина, Ирландия — бас-гитара, Ян Хаммер (Jan Hammer, род. 1948) из Чехословакии — фортепиано, орган, муг-синтезатор и Джерри Гудман (Jerry Goodman, род. 1943) из Чикаго, штат Иллинойс, США — скрипка.

Альбом 1972 года “The Inner Mounting Flame” (Внутри растущего пламени) — “*Meeting Of The Spirits*” (*Встреча духов*). Прежде всего поражала необычность музыки и сложность оркестровок. Это был сплав самых разных культур. Жесткий фанк неожиданно сплетается с этническими отголосками, все пронизано симфонизмом. Такая смесь могла подвергнуться жестокой критике, если бы не высочайшее мастерство во всем — в аранжировках, композиции и, главное, в виртуозном исполнении. В целом эксперимент стал убедительным, и нападать на него означало проявление дурного вкуса.

В одном из интервью на вопрос, какой из периодов в своем творчестве он считает наиболее интересным и важным, Джон Маклафлин, не задумываясь, ответил: «Здесь и сейчас. Мне важнее всего то, что происходит здесь и сейчас».

«Чик» Кория — Армандо Энтони Кория (“Chick” Corea, 1941–09.02.2021) — один из наиболее влиятельных

и авторитетных пианистов в мире джаза. Обладатель более чем двух десятков премий Грэмми и более 40 номинаций на эту престижнейшую награду в области звукозаписи, а также множества других международных премий. На его счету выступления на всех крупнейших и престижнейших концертных сценах мира, участие в важнейших фестивалях и сотрудничество с многими прославленными музыкантами. Чик Кория выпустил более 100 альбомов.

До 1958-го он жил с родителями в доме № 149 на Честнат-стрит, которая в 2001 году была в честь своего знаменитого земляка переименована в Chick Corea Street. Его отец руководил любительским ансамблем, который играл на всех школьных мероприятиях, а сам Чик играл в школьном оркестре на трубе и аккомпанировал хору на рояле. В детстве он получил широкое музыкальное образование, изучая не только классику, но и джаз. С девятнадцати лет Чик Кория попадает в среду нью-йоркского джаза.

В 1969 году он участвовал в записи альбома Майлса Дэвиса “In a Silent Way” (Безмолвный путь, 1969), а также “Bitches Brew” (Ведьино варево, 1970). Именно в проектах Майлса Дэвиса Чик Кория освоил электропиано и новую эстетику стиля фьюжн, что привело к созданию в 1972 году собственного ансамбля.

Return to Forever (Возвращение навсегда, 1972–1976) стал заметным явлением, повлияв на развитие музыки фьюжн.

Состав: Чик Кория (“Chick” Corea) — клавишные, Стэнли Кларк (Stanley Clarke, род. 1951) — бас-гитара, Джо Фарелл (Joe Farrell, 1937–1986) — саксофон, флейта, Айрто Мореира (Airto Moreira, род. 1941) — ударные и перкуссия и Флора Пурим (Flora Purim, род. 1942) — вокал.

Первый альбом с одноименным названием вышел в 1972 году: заглавная композиция “Return To Forever” (*Возвращение навсегда*). Через некоторое время Кория

меняет состав ансамбля, и музыка становится более электронной. Альбомы “No Mystery” (Ничего таинственного, 1975) и “Romantic Warrior” (Романтический воин, 1976) завоевывают «Грэмми» — “*Celebration Suite. Part I*” (Торжество сюиты. Часть 1) из альбома 1975 года “No Mystery”.

В 1976 году формально Return to Forever перестал существовать, и Кория постепенно отходит от фьюжн, играя с мастерами традиционного джаза, делая поиски в самых разных областях музыки.

В 1986 году он вновь вернулся к фьюжн, создав новый коллектив, названный **Chick Corea Electric Band**.

В 2001 году — концерты в России в Большом зале Консерватории, в том числе один благотворительный по сбору средств на ремонт этого зала.

В 2007 году — в Концертном зале имени Чайковского концерт Чика Кория и Бэлы Флека (банджо).

В 2010 году, по версии критиков, был включен в Зал славы джаза.

В 2011 году — в Международном доме музыки в Светлановском зале концерт Чика Кория и Гэри Бёртона (вибрафон).

В 2018 году концерт в Зале Чайковского и в Большом зале Петербургской филармонии в апреле 2018 тоже назывался “*Solo Piano*”. Впрочем, на сцене Чик был один не все время: к нему на несколько минут присоединялся саксофонист Игорь Бутман.

Из интервью 2000 года: «Меня часто спрашивают о будущем джаза. Так вот, для меня не столь важно, будет ли джаз внешне больше похож на симфоническую музыку, или фольклорную, или же будет больше или меньше внимания уделяться импровизации. Для меня самым главным является ситуация, в которой рождается и исполняется музыка. Настоящая музыка может существовать лишь в спокойной, мирной атмосфере. Если же ситуация в стране напряженная, люди запуганы, то страдает в первую очередь искусство, и музыка в том числе. Потому что

музыка — это в первую очередь музыканты, а музыканты — это люди, которые живут в стране. Так что если мы хотим, чтобы музыка процветала, мы должны создать спокойную обстановку, дать музыкантам свободу творчества, одним словом, счастливую жизнь. Это очень трудная задача, но мы должны сделать все, что в наших силах, чтобы выполнить ее. А вот в какой форме найдет свое выражение творчество музыканта — уже не столь важно».

Джазовый пианист и композитор, обладатель 23 премий Грэмми Чик Кория умер 9 февраля 2021 года в возрасте 79 лет от редкой формы рака, выявленного незадолго до кончины.

Хэрби Хэнкок — Херберт Джеффри Хэнкок (Herbie Hancock, род. 1940) — пианист и композитор, выходец из школы Майлса Дэвиса, обладатель четырнадцать премий «Грэмми», один из наиболее влиятельных джазовых музыкантов XX века.

Хэрби начал учиться игре на фортепиано с 7 лет, а уже в одиннадцать играл фортепианный концерт ре мажор Моцарта с Чикагским симфоническим оркестром. Тинейджером он исполнял Бранденбургский концерт № 2 И. С. Баха. Это был тот редкий случай, когда из вундеркинда в дальнейшем получилась настоящая звезда. И хотя в годы учебы в высшей школе он уже возглавлял регулярно выступавший джазовый ансамбль, поступая в Гринелл-колледж в Айове, он рассчитывал стать инженером и рассматривал эту профессию как будущее главное дело своей жизни. Но все обернулось иначе, вскоре он переключился на сочинение музыки, а в январе 1961 года отправился в Нью-Йорк вместе с трубачом Дональдом Бердом, и началось.

В 1962 году Хэрби выпустил свой первый сольный альбом “*Takin’ Off*” (Взлет), на котором была записана пьеса “*Watermelon Man*” (Человек-арбуз), ставшая хитом. В 1963 году Хэнкока приглашает Майлс Дэвис для записи диска “*Seven Steps to Heaven*” (Семь шагов в небо), после чего Хэрби становится постоянным партнером

и последователем Дэвиса. Одним из первых в США наряду с Джо Завинулом Хэнкок осваивает различные электронные клавишные инструменты — Rhodes Piano, Hohner Clavinet и другие.

В 1965 году Хэнкок записывает альбом “Maiden Voyage” (Первое плавание), который приносит ему популярность. Он пишет музыку к фильму Микеланджело Антониони “Blow Up” (Взрыв 1966), участвует в записях раннего джаз-рока.

В 1970 году Хэнкок начинает исповедывать буддизм и берет себе второе имя — “Mwandishi”.

В 1973 году записывает альбом “Head Hunters” (Охотники за головами), который становится образцом изощренного инструментального направления «фанки-фьюжн». Тема из этого альбома “Chameleon” (Хамелеон) становится суперхитом, побив все рекорды популярности в мире инструментальной музыки.

В 1983 году через десять лет после триумфа “Head Hunters” Хэнкок вновь становится сверхпопулярной фигурой на уровне масскультуры. В период первой волны увлечения молодежи хип-хопом, рэпом и брейк-дансом он выпускает на MTV видеоклип “Rockit”, за который получает «Грэмми». В клипе в лучших традициях сюрреализма, под механистическую музыку, в основе которой положен диджеевский “Scratching” (царапание), двигаются обрубки манекенов и уродливые создания техники. А сам Хэнкок мелькает где-то в мониторе, висящем на стене. Во время вручения ему «Грэмми» он исполнил этот номер, выйдя на сцену с четырьмя профессиональными брейкдансерами, загримированными под манекены.

Хэнкок весьма преуспел и в еще одной сфере, сочиняя музыку для кино. Он был автором саундтреков к фильмам “A Soldier’s Story” (История солдата, 1984), “Round Midnight” (Около полуночи, 1986), за который был удостоен Оскара, и “Colors” (Цвета, 1987). Однако он никогда не упускал джаз из виду. В 1992 году Хэнкок организовал большие гастроли под девизом “Tribute To

Miles Davis” (Посвящение Майлз Дэвису) и был удостоен Грэмми за лучший джазовый инструментальный концерт, в связи с этой акцией.

В 1994 году музыка Хэнкока вернулась в поп-чарты в виде сэмпла: группа “US3” использовала фортепианный аккомпанемент из композиции Хэнкока 1964 года “Cantaloupe Island” для своего джаз-хип-хоп хита “Cantaloop”. Эта группа будет рассматриваться в следующей главе.

Из интервью 2012 года: «Мне сложно предсказывать или предвидеть, куда музыка пойдет, но я надеюсь, что она будет иметь больше влияния на людей в глобальном смысле. Сейчас есть возможность создавать музыку для всего мира. Возможность общения разных культур в музыке сможет создать чувство единства всего мира. Я думаю, это следующий шаг человека — общность. Сейчас мы просто русские, американцы, англичане, но хорошо бы нам всем стать гражданами мира. Конечно, важно сохранять традиции своей страны, но тем не менее мы же уже в XXI веке живем».

Эти четыре коллектива объединяет то, что им было чрезвычайно трудно подражать, настолько самобытными и недостижимо виртуозными казались они тогда. Тем не менее, именно они стали отправной точкой в развитии второй волны музыки фьюжн, тем более что их крестный отец и главный идеолог Майлс Дэвис в 1975 году исчез почти на пять лет из музыкальной жизни, прекратив выступать и записываться в студии, оставив критиков и журналистов мучиться в догадках.

Альбом “Bitches Brew” вышел в 1970 году. Это было время заката богов эры рока. Джими Хендрикс, Дженис Джоплин, Брайан Джонс и Джим Моррисон умерли, распалась группа “Beatles”. Новые талантливые группы или солисты еще не появлялись, и параллельно этому развивалась Новая джазовая музыка, интегрируя рок и джаз. Рок, а точнее то, что в нем было лучшее, вошел в Новый джаз.

Ситуация становится абсолютно ясной, если мы учтем, что рок оказывает влияние на джаз по трем основным

направлениям: в электрификации инструментов, ритме и в новом отношении к соло. В каждом из этих трех направлений Новый джаз облагораживает элементы, которые были характерны для рока и которые музыканты рока были не в состоянии развивать.

1. Электрификация инструментов. Может сложиться мнение, что джазовые музыканты попросту переняли электронные инструменты из рока. Однако:

а) э л е к т р о г и т а р а была впервые применена Чарли Крисчиэном в 1939 году в секстете Бенни Гудмена;

б) э л е к т р о о р г а н завоевал популярность сначала в черной музыке ритм-энд-блюз, исполняемой такими музыкантами, как Уилл Билл Дэвис, а после 1956 года — джазовый органист Джимми Смит;

в) э л е к т р о п и а н о мир узнал в 1959 году благодаря Рэю Чарльзу. Белая рок-музыка приняла этот инструмент только тогда, когда в 1968 году Майлс Дэвис записал альбом “Filles de Kilimanjaro” («Дети Килиманджаро») с Херби Хэнкоком и Чиком Кория за электропиано;

г) м и к р о ф о н. Именно черная джазовая певица Билли Холидэй первой открыла в тридцатые годы возможности микрофона для абсолютно новой трактовки и показа человеческого голоса. Ее стиль базировался на таком способе пения, который был немыслим без применения микрофона.

Поэтому следует отдавать себе отчет в том, что электрификации инструментов мы обязаны черным джазовым музыкантам.

2. Ритм. Ритмы рока не отличались сложностью, чтобы заинтересовать такую музыку, как современный джаз. Еще в 60-х годах барабанщики Арт Блэки, Элвин Джонс и Тони Уильямс играли ритм такой многоплановости, интенсивности и сложности, что в сравнении с ним достижения самых лучших барабанщиков рока означали попросту регресс. Именно джазовым барабанщикам удалось переделать агрессивные ритмы рока в ритмические структуры, отвечающие высоким критериям джаза.

В начале семидесятых годов ведущий барабанщик этого направления **Билли Кобэм** (Billy Cobham, род. 1944) из Mahavishnu Orchestra сказал: «Хотелось бы, чтобы мое исполнение было настолько простым, чтобы слушатели меня понимали, и одновременно настолько сложным, чтобы их захватывало то, что я делаю» — *“Stratus”* (*Слоистое облако*) из одноименного альбома 1991 года.

3. Новое отношение к соло. Джаз достигал своих вершин именно в сольных импровизациях. В ансамблях типа Mahavishnu Orchestra царит такая интеграция совместного музицирования, что, собственно, и говорить сложно, кто солирует. “У нас либо вообще никто не играет соло, либо мы солируем все сразу».

Фьюжн постепенно становится элементом мировой культуры. Из фьюжн путем синтеза с национальными музыкальными культурами зарождается “World Music” (музыка мира). Музыка, которую мы называем фьюжн — это пласт культуры, который пока недооценен. К сожалению, за последние двадцать пять лет предпочтение отдается примитиву поп-музыки. Эта тенденция прослеживается во всей культуре.

А Майлс Дэвис в начале 80-х снова появился на публике в статусе живой легенды, начав смело интерпретировать современные поп-песни Синди Лоупер и Майкла Джексона. Он объяснял это тем, что многие джазовые стандарты были когда-то поп-мелодиями из бродвейских мюзиклов. Новый стиль, который можно охарактеризовать как фанк-рок-джаз, был представлен альбомом “Tutu”. Музыкальный критик Майк Зверин назвал его «звуковой дорожкой десятилетия».

Из книги Майлса Дэвиса «Автобиография»: «Свой первый альбом “Tutu” для «Уорнер Бразерс» я записал в 1986 году в честь лауреата Нобелевской премии епископа Десмонда Туту. Когда мы его записывали, у нас не было готового музыкального решения. Единственное, о чем мы договорились, это о тональности. В основном музыку написал бас-гитарист Маркус Миллер, но

я объяснял ему, что хотел слышать, например, ансамбль тут, четыре такта там. С Маркусом спорить почти не приходилось, он знал мой вкус. Вначале программировали на пленке звучание барабанов, потом два или три куска в других ритмах, потом клавишные, а потом приходил я и добавлял голос трубы поверх того, что они уже сделали». Заглавная композиция из одноименного альбома — *“Tutu” (Live Montreux, 1986)*.

Дэвис продолжал гастролировать вплоть до своей кончины в 1991 году, оставшись непререкаемым авторитетом для музыкантов всего мира. Ему даже поставили несколько памятников — в Польше, Швейцарии и Франции. За два с половиной месяца до смерти, в июле 1991 года, Дэвис впервые за три десятилетия исполнил музыку из классических альбомов с Гилом Эвансом. Самого аранжировщика уже не было в живых (он умер в 1988 году), и Дэвис играл с оркестром Куинси Джонса. Выпущенный уже после смерти Майлса, в 1993 году, альбом *“Miles & Quincy: Live at Montreux”* (Майлс и Куинси — живой концерт в Монтрё) прозвучал как посмертное заведение.

28 сентября 1991 года Майлс Дэвис скончался от инсульта.

ДЖАЗ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О БУДУЩЕМ

К музыке «фьюжн» можно отнести и все те новые направления, которые объединяют самые разные музыкальные тенденции. Вот некоторые из них, ставшие популярными в 90-е годы:

1. **Smooth Jazz** (смус-джаз — приглаженный, мягкий) — примерно в 1987 году соединил элементы джаза с поп-музыкой. Характерный признак — сочетание доступной мелодии с изысканной аранжировкой. Это делает смус-джаз, с одной стороны, легким для восприятия, а с другой — достаточно сложным и интересным для серьезного слушателя. В восьмидесятые годы в США это стало основой одноименного радиоформата, который состоял из оджазированных инструментальных версий поп-хитов того времени. Основные исполнители-американцы:

Дэвид Сэнборн (David Sanborn, род. 1945) — альт-саксофонист, шестикратный призер Грэмми.

С самого детства Дэвид Сэнборн болел полиомиелитом и был неразлучен с аппаратом искусственного дыхания, пока один терапевт не рискнул дать совет: укрепить легкие мальчика занятиями на каком-нибудь духовом музыкальном инструменте. Дэвид выбрал саксофон, потому что обожал Чарли Паркера. Занятия пошли на пользу, и уже в 14 лет Сэнборн играл в клубах рядом со звездами ритм-энд-блюза, в 1969 году в составе The Paul Butterfield Blues Band впервые выступил на сцене легендарного рок-фестиваля в Вудстоке, а в 1972 году он был приглашен в группу самого Стиви Уандера.

Из интервью Дэвида Сэнборна: «Я думаю, что краеугольный камень всего, что я сделал — мои эмоции. Хорошая музыка, независимо от стиля, доходит до людей кратчайшим путем — от сердца к сердцу. Я абсолютно завишу от людей, с которыми играю. Я хочу, чтобы мои музыканты за время концерта выкладывались полностью. Ведь музыка — это всегда результат игры конкретного человека, а не наоборот. То есть это музыкант должен исполнять музыку, а не музыка трясти музыканта».

Альбом 1996 года “Songs From the Night Before” (Песни перед ночью), композиция “Spooky” (Призрак) и композиция “Harlem Nocturne” (Ноктюрн Гарлема) из альбома 2003 года “Time Again” (Время снова).

Джордж Бенсон (George Benson, род. 1943) — гитарист, вокалист, обладатель 10 премий Грэмми, а также лауреат премии «Мастер джаза» Национального фонда искусств США 2009 года. Способность Бенсона великолепно играть на гитаре и мягко петь напоминает манеру великого афроамериканского пианиста и вокалиста Нэта Кинга Коула.

В восемь лет Джордж уже играл на гитаре в ночном клубе, в девять лет записал первые пластинки (кстати, как вокалист). Его выгнали из школы за то, что он в результате занятий музыкой практически перестал учиться и даже побывал в тюрьме для малолетних правонарушителей. В семнадцать собрал свою собственную рок-группу, где играл на электрогитаре, которую отчим сделал ему из подручных материалов.

В 1977 году он получает Грэмми за песню “This Masquerade” (Этот маскарад, 1977) в престижнейшей номинации «Запись года». Еще одна его популярная песня — “Nothing’s Gonna Change My Love For You” (Ничего не изменится для тебя, любовь моя).

Из интервью Джорджа Бенсона 2012 года: «Если не отдавать себе отчет, что в музыке в какой-то момент что-то становится популярным, а потом приходит что-то другое, то ты просто уйдешь в тень. Я всегда обращал

внимание на это, и тому есть две причины. Во-первых, у меня семеро сыновей, благодаря которым я все время могу слушать то, что ново именно сейчас. Они указывают мне на то, что я бы никогда не счёл важным, но для них-то это важно. Так они мне сообщают, каким будет будущее музыки. Вот что я пытаюсь делать — я слушаю новое и отмечаю: это мне не нравится, а вот это нравится, может быть, я смогу это использовать в своей музыке».

Кэнди Далфер (Candy Dulfer, род. 1969) — нидерландская альт-саксофонистка и певица. На вопрос, как Кэнди выбрала альт-саксофон, она ответила: «Я в общем ничего не выбирала — мой отец был профессиональным саксофонистом, так что мне с детства очень хотелось играть на альте. Когда я начинала выступать, отношение ко мне в общем было странное. С одной стороны — интрига: симпатичная девочка, к тому же еще что-то играет. Когда я приходила на саунд-чек, люди, которые меня не знали, думали, что я подружка саксофониста. А саксофонист-то — это я!»

Она стала всемирно известной после композиции *“Lily Was Here”* (*Лили была здесь*), написанной в ноябре 1989 года, как саунд-трек к фильму «Кассирша», вместе с гитаристом Дэйвом Стюартом, который о ней сказал: «Врожденная музыкальность и дьявольское обаяние. В этом вся Кэнди. Можете мне поверить». Композиция была записана за десять минут за один дубль: «Дэйв принес мелодию в студию, мы сыграли тему и дальше стали импровизировать. Я не очень задумывалась над тем, что мы делаем, но Дейв утверждал, что получится хит, и оказался прав. Это в общем неудивительно: в ней есть все — простая мелодия, чувство и спонтанность. Мы все оказались в нужное время в нужном месте. Для меня эта “песня без слов” открыла все двери — я стала независимым артистом».

С 1990 по 2017 год Кэнди Далфер выпустила 12 альбомов.

2. Acid Jazz (Эйсид-джаз — кислотный джаз) — синтез хип-хопа, фанка, джаза и других стилей. Возник в 1988 году из современных танцевальных форм — от рэггей до хип-хопа — с джазовыми элементами, которые сосуществовали вместе при помощи сэмплинг-техники (любые записанные через микрофон звуки и затем оцифрованные — лай собаки, звук разбитого стекла...). В 90-х годах в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе эйсид-джаз стали воспринимать как музыку для ног. Основные исполнители англичане:

Инкогнито (Incognito, 1981) — это одна из лучших английских acid jazz групп, уходящая корнями в мир джаза и фанка 70-х. Создатель группы Жан-Поль Моник (Jean-Paul Maunick, род. 1957). За почти 30-летнюю историю она выпустила около 80 альбомов, синглов и ремиксов. Самым интересным альбомом 90-х годов Incognito можно считать диск “Positivу” (Позитивность, 1993). Первая композиция из этого альбома — “*Still A Friend Of Mine*” (*Еще один мой друг*).

В конце концерта Жан-Поль Моник, представляя музыкантов группы, география которых впечатляет, — Англия, Шотландия, Тринидат, Ямайка, США, Шри Ланка, Маврикий, — говорит такие слова: «Люди разных рас, религий и национальностей собрались, чтобы играть музыку, где нет разделения. Потому что это один мир. Одна любовь».

US3 — лондонская группа, основанная в 1992 году продюсером Джеффом Уилкинсоном и взлетевшая в 1993 году на вершины мировых хит-парадов благодаря своей хип-хоповой интерпретации пьесы Хэрби Хэнкока “Cantaloupe Island” (Остров дынь). Цель создания этого коллектива, по словам Джеффа, — сделать классический джаз более понятным современной молодежи. Альбом 1999 года “Flip Fantasia: Hits & Remixes” (Флип-фантазия: хиты и ремиксы) — “*Cantaloup*”. Этот сингл считается основой эйсид-джаза и мостом между джазом и хип-хопом.

3. Kool Jazz — в 1990-х годах облегченный вид стиля фьюжн, как продолжение современного фанка 1970–1980-х годов, стал называться “**kool jazz**”. Если на рубеже 1940–1950-х годов под названием cool jazz понимался «прохладный джаз», то теперь термин “kool” на сленге стал обозначать «модный, крутой». Основные исполнители — американцы:

Боб Джеймс (Bob James, род. 1939) — пианист, композитор, аранжировщик, один из создателей в 1990 году группы Fourplay.

С 1962 по 1968 год он начинает свою карьеру пианиста, работая с джазовой певицей Сарой Вozn. Постепенно отходя от традиционного джаза, Джеймс начинает творческий поиск в другом направлении. С 1969 года, он переключается на студийную работу, активно используя электронные клавишные инструменты, участвует в экспериментальных проектах, которые расцениваются критиками как поп-джаз. С тех пор возрастающий коммерческий успех Джеймса подвергается критике джазовых пуристов, несмотря на то что он становится одним из наиболее ярких представителей нового стиля, которое затем назовут “smooth jazz”, “crossover jazz”, “kool jazz” и много как еще.

Двойной альбом “The Essential Collection” (Превосходная коллекция) 2002 года, композиция “*Ruby, Ruby, Ruby*”.

Ли Ритенур (Lee Ritenour, род. 1952) — Коллеги прозвали его “Captain Fingers” (Капитан Пальцы): скорость и чистота его звукоизвлечения поистине поразительные!

Из российского интервью: «А что касается новых исполнителей, то тут меня просвещает 19-летний сын. Он учится в Беркли, играет на барабанах и освежает мое восприятие музыки благодаря новым артистам и альбомам. И благодаря тому, что в джаз приходит столько увлеченных молодых талантов, я уверен в будущем нашей музыки!».

Альбом “Festival” 1988 года, композиция “*Night Rhythms*” (Ночные ритмы).

Кроме вышеперечисленных стилей еще есть New Age Jazz (Джаз нового века) — сплав из новой коммерческой музыки и джаза и другие.

* * *

Предсказывать что-либо дальше рискованно, а по отношению к джазу в особенности.

В 1927 году всем казалось, что музыка Кинга Оливера и Джелли Ролл Мортон не знает себе равных.

А уже в 1929 году в джазе начиналась эра биг-бэндов.

В 1940 году не было и тени сомнения в том, что будущее джаза принадлежит стилю свинг.

В 1945 году бибоп смел все на своем пути.

В 1950 году белый, музыкально образованный кул-джаз сильно потеснил черный бибоп.

В 1960 году фри-джаз заставил остатки переродившегося бибопа в хард-боп и кул-джаз посторониться.

В 1970 году и свободный джаз пал под натиском электронной музыки, которая обязана своим появлением как року, так и джазу (джаз-рок). И так далее...

Будущее джаза, если можно так выразиться, в ваших руках. Отвергните ли вы рок как устаревшую музыку своих отцов, предпочтете какую-нибудь неизвестную группу исполнителей, как когда-то современники Паркера и Гиллеспи открыли бибоп? Удалось ли пробудить ваш интерес рассказами о Луи Армстронге или Фрэнке Синатре? Облик джаза зависит и от того, что музыканты возьмут из прошлого и настоящего. Если пришедшая в джаз молодежь не будет пренебрегать наследием прошлого, то она, несомненно, станет только богаче. Она может открыть для себя более ранние формы джаза, которые пригодятся ей в творческой работе. Наиболее известная композиция пианиста Джона Льюиса «Джанго» родилась как дань восхищения его

предшественнику — цыганскому гитаристу Джанго Рейнхардту. Творчество реформатора Орнетта Коулмена основано на блюзах. Джаз-рок синтезировал два предыдущих вида искусства.

Да, у джаза есть будущее. Но, как ни парадоксально, оно кроется в его прошлом. Необходимо время, чтобы собрать воедино все достижения, вернуться назад и заново осмыслить прошлое. Но даже если никто не последует этому совету — что ж, и этот путь окажется не бесплодным. Главное — остается музыка. И нет никаких сомнений, что и век спустя творения Луи Армстронга, Дюка Эллингтона, Чарли Паркера, Майлса Дэвиса, Джона Колтрэйна будут вызывать улыбку и восторг в сердцах людей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Берендт И. Э.* Все о джазе. От рэга до рока // Jazz-квадрат, 2006–2008.
2. *Верменич Ю.* Джаз. История. Стили. Мастера. — СПб.: Планета музыки, 2005.
3. *Верменич Ю.* Поговорим о джазе. Размышления великих джазменов о джазе. — Ростов н/Д.: Феникс, 2009.
4. *Джозел Д.* Герцог: Портрет Дюка Эллингтона. — Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 1999.
5. *Дэвис М.* Автобиография. — Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.
6. *Кинус Ю.* Джаз: истоки и развитие. — Ростов-н/Д.: Феникс, 2011.
7. *Козлов А. С.* Джаз, рок и медные трубы. — М.: Эксмо, 2005.
8. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза. — М.: Радуга, 1984.
9. *Коллиер Дж. Л.* Луи Армстронг — американский гений. — М.: Радуга, 1987.
10. *Коллиер Дж. Л.* Дюк Эллингтон. — М.: Радуга, 1991.
11. *Конен В.* Рождение джаза. — М.: Советский композитор, 1984.
12. *Мураками Х.* Джазовые портреты. — М.: Эксмо, 2005.
13. *Ньютон Ф.* Джазовая сцена. — Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2007.
14. *Овчинников Е.* История джаза. — М.: Музыка, 1994. — Вып. 1.
15. *Питерсон О.* Джазовая одиссея: автобиография. — СПб.: Скифия, 2007.
16. *Пономарев И.* На обратной стороне звука. — Тверь: Издательство «АКТ», 2007.
17. *Рейзнер Р.* Пташка. Легенда о Чарли Паркере. — СПб.: Скифия, 2007.
18. *Саймон Д. Т.* Гленн Миллер и его оркестр. — СПб.: Скифия, 2010.

19. *Сахаров Г. Д.* Диалоги с Дюком Эллингтоном. — Екатеринбург: Сократ, 2004.

22. *Стернс Маршалл.* История джаза / Пер. Ю. Верменича. — Издание Оксфордского университета, 1956.

21. *Фейертаг В.* Джаз. Энциклопедический справочник. — СПб.: Скифия, 2008.”

22. *Цалер И. В.* Популярная музыка XX века: джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул. — М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2009.

23. *Цалер И. В.* Великие джазовые музыканты. 100 историй о музыке, покорившей весь мир. — М.: Центрополиграф, 2011.

24. *Шапиро Нэт, Хентофф Нэт.* Послушай, что я тебе расскажу. Джазмены об истории джаза. — М.: Скифия, 2000.

25. *Юэн Д.* Джордж Гершвин. Путь к славе. — М.: Музыка, 1989.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	3
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН	5
1. ИСТОКИ ДЖАЗА (The Origins of Jazz)	6
2. АФРОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА (Afroamerican Music)	13
3. КУЛЬТОВАЯ МУЗЫКА АМЕРИКАНСКИХ НЕГРОВ (Cult Music American Blacks)	18
4. МЕНЕСТРЕЛИ (Minstrel Show), 1843–1900 годы	24
5. БЛЮЗ (Blues).....	30
6. РЭГТАЙМ (Ragtime), 1890-е годы.....	39
7. НЬЮ-ОРЛЕАНСКИЙ ДЖАЗ (New Orleans Jazz), 1900-е годы.....	47
8. ДИКСИЛЕНД (Dixiland), 1910-е годы	56
9. ЛУИ АРМСТРОНГ — ПЕРВЫЙ ГЕНИЙ ДЖАЗА	61
10. ФОРТЕПИАНО В ДЖАЗЕ 1920–1930-х годов	73
11. СУИТ-МУЗЫКА (Sweet Music), 1920-е годы	80
12. ЧИКАГО, 1920-е годы	85
13. СВИНГ (Swing), 1935–1945.....	90
14. ЧЕРНЫЙ СВИНГ (Black Swing).....	96
15. БЕЛЫЙ СВИНГ (White Swing)	104
16. ВОКАЛИСТЫ В ДЖАЗЕ 1930–1950-х годов	114
17. ДЖАЗ И ФАШИЗМ (1933–1945).....	129
18. БИБОП (Bebop), 1940-е годы	137
19. КУЛ-ДЖАЗ (Cool Jazz), 1950-е годы	149
20. ХАРД-БОП (Hard Bop), 1955 год.....	158
21. СОУЛ-ДЖАЗ (Soul Jazz), 1960-е годы.....	165

22. ФАНК-ДЖАЗ (Funk Jazz), 1960-е годы	169
23. ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ (Third Stream), 1960-е годы	176
24. МОДАЛЬНЫЙ ДЖАЗ (Modal Jazz), 1960-е годы.....	182
25. ФРИ-ДЖАЗ (Free Jazz), 1960-е годы	188
26. ДЖАЗ-РОК (Jazz Rock), конец 1960-х годов	197
27. ФЬЮЖН (Fusion), 1970-е годы	205
28. ДЖАЗ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О БУДУЩЕМ.....	220
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ	
И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	227

Станислав Семенович КИСЕЛЕВ

**ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДЫ.
ДЖАЗ**

Учебно-методическое пособие

Издание четвертое, исправленное и дополненное

Stanislav Semionovich KISELEV

**HISTORY
OF MUSICAL STYLES.
JAZZ**

Methodical textbook

Fourth edition, revised

12+

Верстка *Д. А. Петров*

Корректоры: *Т. Ю. Данилова, С. Р. Беляева*