

Г. В. Бородина

ИСТОРИЯ ДЖАЗА

ОСНОВНЫЕ СТИЛИ И ВЫДАЮЩИЕСЯ ИСПОЛНИТЕЛИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

Ответственный редактор — **Г. Д. Сахаров**

Книга доступна в электронной библиотеке biblio-online.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»



Москва ■ Юрайт ■ 2019

Екатеринбург ■ Издательство Уральского университета

УДК 78.036.9(075.8)
ББК Щ315.184я73
Б83

Автор:

Бородина Галина Васильевна — преподаватель Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина.

Бородина, Г. В.

Б83

История джаза: основные стили и выдающиеся исполнители : учеб. пособие для вузов / Г. В. Бородина ; отв. ред. и автор предисл. Г. Д. Сахаров. — М. : Издательство Юрайт, 2019 ; Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та. — 250 с. — (Серия : Университеты России).

ISBN 978-5-534-06797-2 (Издательство Юрайт)

ISBN 978-5-7996-1906-0 (Изд-во Урал. ун-та)

Серия «Университеты России» позволит высшим учебным заведениям нашей страны использовать в образовательном процессе учебники и учебные пособия по различным дисциплинам, подготовленные преподавателями лучших университетов России и впервые опубликованные в издательствах университетов. Все представленные в этой серии учебники прошли экспертную оценку учебно-методического отдела издательства и публикуются в оригинальной редакции.

В книге описана история возникновения и эволюции музыки, рожденной в Америке и покорившей весь мир. Автор обращается к биографиям и творчеству выдающихся джазовых музыкантов, прежде всего – США и Латинской Америки, рассматривает особенности различных стилей и направлений импровизационной инструментальной музыки (свинг, бибоп, кул, фри-джаз и др.) и джазового вокала.

Заключительные главы посвящены своеобразию развития джаза в Советском Союзе (1922—1991 гг.) и современной России.

Предыдущее издание книги вышло в Издательстве Уральского университета под названием «История джаза: основные стили, выдающиеся исполнители».

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям, а также всех, кто неравнодушен к джазу.

УДК 78.036.9(075.8)

ББК Щ315.184я73



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-06797-2
(Издательство Юрайт)
ISBN 978-5-7996-1906-0
(Изд-во Урал. ун-та)

© Бородина Г. В., 2014
© Сахаров Г. Д., предисловие, 2014
© Уральский Федеральный университет, 2014
© ООО «Издательство Юрайт», 2019

Оглавление

Предисловие	5
1. Краткое введение в джаз	7
2. Новый Орлеан — родина джаза	18
3. Первые герои джаза.....	24
4. Луис Армстронг — гений джаза	33
5. Благословенный Дюк Эллингтон	50
6. Эра свинга: его предтечи и развитие	64
7. Времена Великой депрессии и свинг.....	68
8. Каунт Бэйси и Канзас-Сити-джаз.....	83
9. Исполнительское творчество и эволюция джаза	88
10. Джаз, Вторая мировая война и демократия для черной Америки.....	93
11. Бибоп и его герои	99
12. Телониус Монк — «верховный жрец бопа»	115
13. Стиль прогрессив (прогрессивный джаз)	119
14. Кул — период «прохладного» джаза	122
15. Майлз Дэвис — прирожденный лидер джаза.....	128
16. Хард-боп и его посланники.....	139
17. Латиноамериканский джаз	143
18. Орнетт Коулмен — свободный импровизатор	151
19. Джон Колтрейн, грешный и святой.....	156
20. «Как эти крайности могут уживаться под одним названием — джаз?»	166
21. Сонни Роллинз и поиски утраченного времени	172
22. Вторая половина XX — начало XXI века и джаз	177
23. Джазовый вокал, его леди и джентльмены.....	185
24. Джаз в России.....	208

25. Развитие отечественного джаза в 1960—1980-е годы	224
26. Российский джаз конца XX — начала XXI века и рыцари джаза.....	242
Рекомендуемая литература	247
Новые издания по дисциплине	250

Предисловие

Более 10 лет спустя после появления удивительно дерзкого по своей некомпетентности учебного пособия Георгия Зайцева по истории джаза издательство Уральского университета вновь обратилось к этой теме, которая в ортодоксальном смысле давно не содержит никаких секретов, спорных вопросов и завуалированных проблем. В таком случае задача автора заключается, прежде всего, в добросовестном отношении к известному историческому материалу, более или менее подробном знакомстве с самим предметом и, наконец, понимании сущности джазового процесса.

Предлагаемая работа в основном верно описывает эволюцию и особенности джазовых стилей и наиболее представительных музыкантов каждого из них. Подлинно джазовые портреты этих «хранителей» и «искателей» (Луи Армстронга, Дюка Эллингтона, Лестера Янга, Чарли Паркера, Сони Роллинса, Джона Колтрэйна и др.) представляются мне наиболее удачными не только по причине точного соответствия биографическим фактам, но и благодаря многочисленным «историям из жизни», которые составляют, пожалуй, главный импульс и основное содержание их музыки. В этом смысле заслуживает внимания явно преобладающее в книге заинтересованное, даже эмоциональное отношение автора к некоторым историческим событиям и персонажам джазового искусства (Армстронгу, Колтрэйну, Элле Фитцджеральд). Еще одним достоинством предлагаемой работы я бы назвал использование автором «нетрадиционных» литературных источников, к сожалению, немногочисленных. Я имею в виду работы выдающегося русско-английского джазового исследователя Е. Барбана. Его аналитически точные и беспристрастные характеристики музыкантов довольно удачно «уравновешивают» порой экспрессивно-субъективное повествование.

К сожалению, в книге отсутствует информация о современном состоянии европейского джаза — вполне самобытного и оригинального явления в музыкальной культуре XX в. — очевидное следствие американоцентризма и традиционной рутины в российско-советском джазовом музыкознании (в отличие от явно опережающей джазовой практики).

В целом книгу можно отнести к разряду популярной литературы о музыке XX в. Что же касается собственно джазовой информации, то она, на мой взгляд, содержит вполне подходящий материал для первичного знакомства с историей и эволюцией классического периода этого искусства (нечто вроде офф-бита в джазе).

Предлагаемая «История джаза», не полемизируя и не идя вразрез с более авторитетными публикациями на эту тему, автоматически сохранила их формальную историческую ретроспективу с очевидным преобладанием мейнстрим-джаза над современными и экспериментальными направлениями. Впрочем, упорядочение или изменение подобной ретроспективы — это уже предмет исследования, что, безусловно, не входило в задачу автора данной работы.

Если уподобить историческую монографию строительству жилого дома, то, применительно к данному случаю, мы имеем, прежде всего, типовую модель, каких в истории любого искусства вполне достаточно. Основательный фундамент, прочная ровная коробка без трещин и перекосов и, наконец, удобные и безопасные лестницы. А что дальше? Дальше следует достроить эту коробку для заселения верхних этажей, например, музыкантами пост-авангарда, модального стиля, лофт-андерграунда (на самом верху), фри-джазовыми биг-бэндами, вокалистами и прочими разновидностями и категориями. В этом гипотетическом доме найдется место и для европейского джаза (эпигонского и самобытного), не менее самобытного японского и, наконец, российско-советского (в более широком и разнообразном диапазоне, чем это представлено в данной работе).

Что касается интерьеров и обустройства внутренних помещений — это уже заключительный этап, который потребует от автора аналитического подхода. Речь идет о всевозможных спариваниях, синтезах, гибридах и модификациях, пограничных с джазом либо возникающих внутри него: современные танцевальные формы, электроника, опера, симфония, оратория, а также различные «околоджазовые» и экспериментальные направления: новая импровизационная музыка, свободная (неидиоматическая) импровизация, компровизация и т. д., и, наконец, джазовый контекст, который включает также джазовую среду и различные формы бытования этой музыки. Разумеется, воплощение такой «строительной» аллегории составляет гигантский труд, который по силам лишь объединенной группе единомышленников. А потому, будучи реалистом и прагматиком, автор настоящего предисловия просто предлагает читателю «Истории джаза» заглянуть в безбрежный океан этого искусства и... сделать глубокий вдох.

Геннадий Сахаров, джазовый критик

1. КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ В ДЖАЗ

Трудно представить, что музыка, способная выразить весь спектр человеческих чувств — от безудержной радости и ощущения чуда до проявления праведного гнева, — когда-то вызывала ожесточенные споры и претерпевала гонения. Что же такое джаз? Ответить на этот вопрос непросто, как непросто было бы описать музыку, имеющую более чем столетнюю историю. Джаз — это музыка всего мира, многообразная и многоликая, хотя во всех своих проявлениях имеющая характерные структурные признаки и генетические основы.

В бурном музыкальном потоке почитатели и знатоки джаза безошибочно распознают любимую музыку, но едва ли дадут исчерпывающую характеристику джазу. Потому что до сих пор не существует точного и объективного определения понятия «джаз». Чрезвычайно жизнеспособная, джазовая музыка никогда не была замкнутой автономной системой, она постоянно изменялась, динамично развивалась и обогащалась, «вступая в контакты» с различными музыкальными течениями и стилями, поэтому вчерашние характеристики в полной мере не могут соответствовать современному развитию джаза.

Что такое джаз для самих музыкантов? Это возможность самовыражения, проявления творческого начала, внутреннего состояния, настроения, отражение собственного жизненного опыта и своего времени. Джаз — искренняя музыка, которая позволяет одно и то же произведение, созданное каким-либо автором, исполнять по-своему, своим голосом, в своем стиле. Поэтому между джазовыми музыкантами есть огромная разница. Разница между музыкой трубачей Луиса Армстронга, Майлса Дэвиса или Диззи Гиллеспи, оркестров Дюка Эллингтона, Бенни Гудмена или Каунта Бэйси, саксофонистов Лестера Янга, Чарли Паркера, Декстера Гордона или Джона Колтрейна, пианистов Телониуса Монка, Оскара Питерсона и Чика Кория, гитаристов Джанго Рейнхарда, Джо Пасса или Джона МакЛафлина. Даже сами джазовые музыканты дают различные и зачастую расплывчатые определения этой музыки. А некоторые джазмены на вопросы критиков о стиле, в котором музыканты играют, отвечают, что они играют просто музыку, способную выразить то радость, то печаль, то, что сами джазмены чувствуют!

Билли Тейлор (1921—2010) — пианист-виртуоз, педагог и продюсер, почетный доктор школы Беркли в Бостоне, — определял джаз как «американскую классическую музыку». А мэтр современного джаза **Дэйв Брубек** (1920—2012), признанный в мире музыки пианист и ком-

позитор, описывает джаз так: «Что такое джаз? Когда у солиста нет полной свободы, эта музыка перестает быть джазом. Джаз — это единственная из всех существующих форм искусства, в которой мы находим эту свободу личности без потери группового контакта»¹. Нужно здесь сразу отметить, что о свободе нам придется (или посчастливится) еще не раз говорить, путешествуя по стране, именуемой ДЖАЗ.

Писатель и критик **Барри Уланов** в своей книге «История джаза в Америке» (1952) приводит эмоциональные высказывания знаменитых джазменов о важнейшем элементе джазового музицирования — свинге:

Бенни Гудмен: «Свинг — это ощущение ускорения темпа, хотя вы по-прежнему играете в том же темпе»;

Гленн Миллер: «Свинг нужно чувствовать, это ощущение, которое может быть передано другим»;

Чин Уэбб: «Неизменный темп, вызывающий ощущение легкости и расслабления, так что кажется, что ты плывешь»;

Элла Фитцджеральд: «Нечто неопределенное, излучаемое в виде пульса, имеющегося только у хорошего оркестра. При этом вы просто свингуете — и все!»²

Великий трубач и певец **Луис Армстронг**, например, безапелляционно утверждал: «Братец, если ты спрашиваешь, что такое джаз, ты никогда не узнаешь, что это, собственно, такое!»³ Армстронг был олицетворением джаза, ему было легко так говорить, потому что всю свою жизнь «Мистер джаз», как называл Армстронга Дюк Эллингтон, посвятил именно этому искусству.

И все-таки мы не будем столь категоричны в жанровом определении джазовой музыки, а обратимся к исследованиям всемирно известного музыковеда, президента и директора Нью-Йоркского института по изучению джаза **Маршалла Стернса** (1908—1966). В его книге «История джаза» (1956) дается такое определение:

«Прежде всего, где бы вы ни услышали джаз, его всегда гораздо легче узнать, чем описать словами. Но в самом первом приближении мы можем определить джаз как полумимпровизационную музыку, возникшую в результате 300-летнего смешивания на североамериканской земле двух великих музыкальных традиций — западноевропейской и западноафриканской, т. е. фактического слияния белой и черной культуры. И хотя в музыкальном отношении преобладающую роль здесь сыграла европейская традиция, но те ритмические качества, которые сделали джаз столь характерной, необычной и легко распознаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Африки. Поэтому главными составляющими этой музыки являются европейская

¹ Цит. по: *Шапиро Н.* Послушай, что я тебе расскажу... История джаза, рассказанная людьми, которые ее создавали. Новосибирск, 2006. С. 335.

² Цит. по: *Верменич Ю.* Джаз: История. Стили. Мастера. СПб., 2007. С. 6—7.

³ Цит. по: *Верменич Ю.* Джаз: История. Стили. Мастера. С. 7.

гармония, евроафриканская мелодия и африканский ритм»¹. Справедливости ради следует сказать, что это определение, как и большинство других «джазовых параметров», появилось на середине исторической дистанции джазового искусства и, следовательно, в значительной мере носит исторический характер.

У джазовой музыки, прошедшей длительный эволюционный процесс и родившейся на теперешней территории США, одна из самых сложных историй развития. Освоение Америки шло постепенно. Северную часть континента в XVIII—XIX вв. заселяли, в основном, протестанты (выходцы из Англии, Германии, Голландии), среди которых было много религиозных миссионеров, стремящихся разрушить родовые и семейные ценности африканцев, обратить в христианскую веру, приобщить к своей культуре негров-рабов. А южную и центральную части материка выбрали католики (французы, испанцы и португальцы), которые не вникали в духовную и социальную жизнь черных невольников. Более того, белые хозяева пытались использовать традиционную племенную иерархию и семейную организацию африканцев как контролируемую общность. Поэтому там не могло быть глубокого взаимопроникновения двух культур. Такая политика колонизаторов позволила африканским рабам сохранить родную, богатую ритмами музыку. В современной американской музыке ритмическая составляющая — это музыкальная культура, в основном, представителей южной части Америки. Север Америки обогатил сокровищницу современного музыкального искусства мелодически, привнес в джаз спиричуэл и блюз.

В своем исследовании Маршалл Стернс указывает на следующие принципиальные источники, повлиявшие (в историческом аспекте) на рождение в конце XIX — начале XX в. новой музыки, которую впоследствии назовут джазом. К ним относятся:

- *ритмы Западной Африки*;
- *рабочие песни и «полевые крики» на плантациях* (англ. *work songs, field hollers*);
- *негритянские религиозные песни* (англ. *spirituals*);
- *негритянские бытовые песни*: блюз (англ. *blues*) и баллада (англ. *ballad*);
- *американская народная музыка белых переселенцев* (англ. *country and western*);
- *музыка менестрелей* (особый вид музыкального театра). Минстрел-шоу (англ. *minstrel show*) отличались от представлений средневековых менестрелей;
- *музыка уличных духовых оркестров*.

Что же собой представляют эти источники?

Говоря о ритмах Западной Африки, необходимо отметить, что западноафриканские рабы никогда не исполняли джаз как таковой. Но африканский ритм, принципиально отличавшийся от ритма европейской

¹ Цит. по: Верменич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. С. 8.

музыки, сопровождавший негритянские обычаи и ритуалы, общественные события и повседневный быт, впоследствии был привнесен в джаз.

Самым первым музыкальным инструментом на Земле был, конечно, человеческий голос. И позднее, когда осваивались новые пространства и зарождались города, когда требовалась координация и ритмическая организация усилий работающих людей, рождались рабочие (или трудовые) песни, которые по своему типу более всего приближены к африканскому аналогу. Тяжелый труд на хлопковых и рисовых плантациях, в каменоломнях и на рудниках, на прокладке дорог и железнодорожных путей, на лесоповале или в порту легче было одолеть, если действия рабочих были слаженными. Городское ремесленное и торговое население тоже использовало характерные уличные крики — *стрит-край* (англ. *street cry*), помогавшие людям в их работе. В таком своеобразном хоре лидер запевал главную смысловую строфу, а его товарищи по совместному труду давали ответ. Это была типичная структура оклика и ответа — *антифона* (англ. *antiphon*). Ритмичные и согласованные действия увеличивали производительность изнурительного труда, мешали рабочим вести крамольные разговоры и лишали возможности сговора или бунта, поэтому белые хозяева не запрещали рабочие песни, а иногда даже приказывали рабам петь. Трудовые песни можно было услышать повсюду, где встречался ручной труд и групповая работа.

Следует отметить, что часто главными фигурами рабочих песен были фольклорные герои, легендарные личности, честные и справедливые, полные неистребимого мужества и воли к свободе: Джон Генри, Буйвол Билл, Длинный Джон и т. д. Пожалуй, у каждого народа есть свои национальные герои, защитники и правдолюбцы и песни, прославляющие народных любимцев. С песней любая, даже самая тяжелая работа одолевается легче (например, русская трудовая песня «Дуби-нушка» помогала в работе бурлакам на Волге).

Для освоения новых территорий требовались рабочие руки, поэтому к концу XVIII в. чернокожее население Америки доходило уже до миллиона и новые черные невольники доставлялись из Африки вплоть до Гражданской войны Севера и Юга (1861—1865). Негры-рабы, жившие теперь в нечеловеческих условиях, были вынуждены приспособляться к новому окружению оптимальным образом, ведь их хозяева-христиане исповедовали другую веру, у них были свои обычаи, своя культура. Негритянские религиозные песни (спиричуэлы), иногда их называют *духовные песнопения* североамериканских негров, исполнявшиеся во время богослужения и имевшие *импровизационный характер*, базировались на христианских гимнах и псалмах. Однако негры не могли точно воспроизводить протестантские мелодии. Африканские языки являются *многотональными*, они интонационно чрезвычайно гибки, что не могло не отразиться и на вокальной музыке, поэтому уже в XIX в. афроамериканцы исполняли спиричуэлы в более свойственной им *блюзовой тональности*, которая могла более полно передавать самые различные чувства негритянской общины. Религиозные песни,

как и рабочие песни, были основаны на системе оклика-ответа (антифона). И хотя содержание текстов *спиричуэлов* (англ. *spiritual*) составляли библейские сюжеты, афроамериканцам удавалось трансформировать религиозную тематику применительно к конкретным условиям повседневной жизни. Религиозная музыка американских негров включала разные виды песен:

- *ринг-шайт* (англ. *ring shout*) — песня исполнялась во время танца всех участников по кругу против часовой стрелки;
- *сонг-сермон* (англ. *song sermon*) — песни-проповеди;
- *госпел* и *джубили-сонг* (англ. *gospel, jubilee song*) — многоголосные евангельские песни-прославления с ритмичной мелодией; госпелы получили распространение с развитием городов в Америке, т. е. имеют более позднее происхождение. Госпел — это урбанизированный спиричуэл, а также его сольный концертный вариант;
- собственно *спиричуэл* — песня с продолжительной, плавной, непрерывной мелодией.

Спиричуэлы, которые выражали общее чувство братства и стремление к свободе, создавались коллективно, и, как в любых произведениях народной музыки, авторы подобных песнопений анонимны. Спиричуэлы значительно повлияли на зарождение, формирование и развитие джаза. Эти мелодии, которые на протяжении многих лет пользуются популярностью у любителей музыки и музыкантов, нередко используются интерпретаторами джаза в качестве тем для импровизаций и составляют основу репертуара джазменов независимо от их стиля, направления и цвета кожи. Наиболее популярные темы спиричуэлов: *Go Down, Moses, Down by the Riverside*, а тема *When the Saints Go Marching in* («Когда святые маршируют») является своего рода гимном традиционного джаза (диксиленда). Концертный спиричуэл и госпел, обработанный композиторами и аранжировщиками, продолжает жить на сцене благодаря профессиональным исполнителям (солистам, многочисленным хорам и вокальным ансамблям) и в XXI в.

Для возникновения джаза огромное значение играла народная бытовая форма пения — *блюз*. Блюз никогда не был джазовым стилем, а лишь богатейшим источником происхождения джаза, и вся история блюза прошла красной нитью в том или ином виде через историю джаза. Современный король блюза гитарист и певец Би Би Кинг однажды сказал, что «джаз — это блюз, получивший высшее образование». В фольклоре американских негров покоятся корни блюза, и хотя гармонию блюзмены позаимствовали из религиозной музыки, воздействие на формирование блюзов оказал тяжелый жизненный опыт негров. Поэзия и тематика блюзов по-народному проста и разнообразна. Блюз означает «грусть», «меланхолия», «печаль». В блюзе поется о безответной любви, об унижениях и несправедливости, о непосильном труде и неволе, о тоске по родине, о нищете и безысходности, об одиночестве в огромном мире.

Блюз — это когда болит душа, но блюз — это не песня-жалоба, а музыкальное выражение чувств исполнителя. В блюзе можно петь обо всем, изгоняя невзгоды, здесь соединились печаль и протест, надежды и ожидание радости в жизни. Великий трубач Луис Армстронг говорил, что «блюз — это когда хорошему человеку плохо».

С музыкальной точки зрения форма блюза своеобразна и необычна. Она состоит из трех фраз (ААБ) по четыре такта в каждой, образуя, таким образом, двенадцатитактовый период (корус, квадрат), основанный на принципе антифона. Это проявляется как в мелодии, так и в тексте. Трехчастная структура блюза встречается только у американских негров. Первые две строки создают определенную атмосферу и привлекают внимание своим повторением, а третья как бы наносит завершающий удар, передает заключительную мысль, подводит итог сказанному. Блюзу присуще особое звучание, которое ему придает понижение третьей и седьмой ступени мажорной гаммы, образующие типичные для блюза интервалы — малую терцию и малую септиму. Отсюда и «блюзовые ноты». Блюз может быть исполнен в любом темпе, в отличие от баллады, которая всегда исполняется в медленном темпе.

До конца XIX в. блюз оставался народной музыкой, американским фольклором, и авторы этой музыки были анонимны, но в начале XX в., когда стали появляться грамотные музыканты в этом жанре, блюз стали записывать и издавать ноты. Самым известным собирателем блюзов стал негритянский композитор **Уильям Кристофер Хэнди** (1873—1958). Он был руководителем оркестра, трубачом, но прославился как документатор традиционного блюза и оригинальный автор, получивший прозвище «Отец блюза». Конечно же, Хэнди не являлся тем, кто «родил» блюз. Впервые Уильям услышал уличного музыканта, играющего в блюзовом стиле, в 1903 г. в штате Миссисипи. И записал на ноты понравившуюся мелодию. В 1912 г. Хэнди издал первый нотный сборник блюзов, а в 1914 г. сочинил свой самый знаменитый «Сент-Луи блюз»; в 1926 г. в Нью-Йорке была выпущена «Антология блюзов» — наиболее авторитетный труд У. К. Хэнди. В 1941 г. вышла автобиографическая книга Хэнди *Father of the Blues*. Жизни и творчеству первого собирателя блюзов посвящен фильм *St. Louis Blues* (1957), в котором главного героя сыграл афроамериканский певец и пианист Нат «Кинг» Коул. В Мемфисе поставлен памятнику. К. Хэнди.

Блюз можно узнать во многих стилях современной вокальной и инструментальной музыки, свои гены он передал року и соулу, ритм-энд-блюзу, фанки и, конечно, джазу, сердцевиной которого он всегда был. Но у музыкантов есть выражение, которое указывает на некоторую разницу в исполнении: «играть блюз» и «играть по блюзу».

Некоторые историки джаза исключают стиль *кантри-энд-уэстерн* (т. е. народную музыку белого населения Америки) из процесса музыкального синтеза, в результате которого родился джаз. Тем самым они как бы отрицают вклад белых в джазовую музыку. Возможно, этот стиль в меньшей степени повлиял на развитие джаза, но так или иначе

он присутствует в канве самой американской музыки. Стиль кантри (англ. *country* — сельский) возник из англо-американских народных песен, танцев белых переселенцев. Музыка *уэстерн* (англ. *western* — западный) была распространена к западу от реки Миссисипи и создана ковбоями, лесорубами, охотниками, сезонными рабочими, шахтерами. Можно считать, что кантри — это альтернатива блюзу черных, стиль которых, несомненно, влиял на кантри. Вся эта музыка признавалась обществом субкультурой (т. е. частью культуры общества, отличающейся от преобладающей) и вплоть до 1920-х гг. презрительно именовалась «хиллбилли», что соответствует русскому слову «деревенщина». Однако стиль «кантри» впоследствии доказал свою живучесть, завоевав в XX в. концертные залы, на сцене которых выступали профессиональные исполнители. Король рок-энд-ролла Элвис Пресли, например, начинал свою карьеру с исполнения кантри. Джон Леннон — лидер британской группы *The Beatles* — в самом начале своего творческого пути играл в стиле *скиффл* (разновидность кантри) в созданной им ливерпульской группе *The Quarrymen*. Стиль кантри заслуженно считается народной музыкой белой части американского народа и любим многими по сей день.

Одним из важнейших источников происхождения джаза является музыкальный театр менестрелей, называемый впоследствии *minstrel show*. Это был комедийный балаганный театр. Особую популярность такая форма кафешантанного искусства и увеселительного театра получила с 30-х гг. XIX столетия. Поначалу труппы минстрел-шоу состояли из белых артистов, загримированных под негров. Репертуар таких театров составляли комедийные пьесы, носившие откровенно расистский характер: белые артисты пародировали фольклор чернокожих американцев, изображая карикатурно жизнь и нравы черного населения Америки. Центральным персонажем таких представлений был «кун» — плутоватый афроамериканец, крайне похотливый и вороватый. С музыкальной точки зрения, минстрел-шоу состояли из обычных эстрадных песенок европейского происхождения, фортепианной музыки (проборазы рэгтайма), украшенных острыми ритмами, под которые исполнялись гротескные и карикатурные танцы.

Во второй половине XIX в. появились труппы минстрел-шоу, в которых выступали афроамериканцы, загримированные «под белых» — *Negro Minstrelsy*, но сатира черных артистов не была откровенно грубой, а лишь высмеивала самодовольство белых хозяев жизни. Позднее стали появляться смешанные составы артистов. Многим зрителям представления менестрелей могли показаться уродливым воплощением расизма. В *minstrel show* все персонажи изображались карикатурно. Но осмеянное со сцены рабство, унижительное для человека, здесь переносилось гораздо легче. Когда люди смеются вместе, они в этот момент не испытывают никакой вражды друг к другу. В минстрел-шоу, как в водевиле, уживалась живая музыка, танец и действие, состоявшее из подзатыльников (вспоминаются традиции итальянского

театра дель арте). Историческая роль менестрелей чрезвычайно велика. Они привлекали общественное внимание к негритянскому народному искусству, создали целый ряд песенных и танцевальных жанров в духе негритянской музыки, более доступных и понятных широкой публике. Труппы менестрелей колесили по всей Америке, выступали везде, где были площадки, пригодные для представлений — в городах и небольших поселках. Существовали даже плавающие театры. Позднее композиторы создавали мюзиклы, посвященные жизни и творчеству актеров такого рода театров.

В XIX в. минстрел-шоу были первой форма развлечений, знакомой каждому американцу, потому что все слушали одни и те же песни, шутки и анекдоты, породившие сатиру и национальный американский юмор. Менестрельный театр способствовал впоследствии возникновению и распространению рэгтайма, оказал значительное влияние на развитие раннего инструментального джаза и развлекательной музыки первой четверти XX в. На его основе зародились современные формы американского музыкального, театрального и эстрадного искусства — мюзикл, мюзик-холл, музыкальные шоу и ревю, варьете и т. д.

Первый «хит» менестрелей записал белый артист, которого зрители запомнили под именем «Папаша Райс». Но **Томас Райс** (1808—1860) — так на самом деле звали английского актера — утверждал, что настоящим «автором» был чернокожий конюх по имени Джим Кроу, чьим именем Райс и назвал свое шоу. Томас Райс представил в пародийном номере «Джамп Джим Кроу» пение и походку негра-слуги по имени Джим Кроу, которого заметил на конюшне перед вечерним представлением. Куплеты о глуповатом негре-простачке стали невероятно популярны, а имя Джим Кроу стало нарицательным и позднее превратилось в символ расовой дискриминации. Райс использовал в своих постановках не только европейскую музыку, он собирал и обрабатывал для своего театра негритянские мелодии. Песни, танцы, пародии на оперу или классический балет у Томаса Райса составляли целостное представление. Позднее пришли другие певцы, танцоры и актеры менестрельной сцены — Уильям Генри Лэйн (1825—1862), Дэниэль Декатур Эммет (1815—1904).

Основой шоу менестрелей вначале была европейская и американская популярная музыка, но впоследствии, когда появились смешанные труппы, она стала трансформироваться и видоизменяться благодаря американским неграм, в которых, несмотря на расовые притеснения и тяжелое экономическое положение, была неистребимая радость жизни, солнечность их родины — далекой Африки. Минстрел-шоу, представлявшие собой фарс, комедию, буффонаду, воспринимались зрителями как жизнерадостное и неповторимое зрелище. На протяжении 80 лет, начиная с 1840-х гг., шоу менестрелей были в Америке самым популярным видом театра. Слияние музыки и танцев в подобном театре стало, по существу, новым жанром. Именно этот комедийный полупрофессиональный-полународный театр был призван подго-

товить эстетику молодого джазового искусства. Минстрел-шоу были хорошей школой для многих ранних джазменов. **Уильям Кристофер Хэнди**, **Джелли Ролл Мортон**, **Джеймс П. Джонсон**, **Кларенс Уильямс** и многие впоследствии очень известные музыканты играли в оркестрах, сопровождавших выступления менестрелей, а песни и музыку **Стивена Фостера**, **Джима Блэнда** и других авторов, сочинявших для шоу, помнят в стране до сих пор.

Джаз явился для американцев тем искусством, которое позволило несвободному человеку (на определенном историческом отрезке) хотя бы в музыке на какое-то время быть внутренне свободным. Новаторство джаза заключено в небольшой группе людей, которые впитали все музыкальное богатство народа и сумели возродить в своей музыке искусство *импровизации*, в которой реализовали свои потенциальные возможности и явили внутреннюю самореализацию. Импровизация, конечно, была известна в европейской академической традиции, но к началу XIX в., т. е. задолго до появления джаза, совершенно атрофировалась. Историки классической музыки предполагают, что еще великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах (1685—1750) импровизировал, но он не мог предложить своим музыкантам импровизировать во время концерта. Тогда это было невозможно, потому что все произведения от начала и до конца исполнялись по нотам. А в джазе? Любому джазмену, если он оказался в кругу даже незнакомых «братьев по крови», с одним-двумя музыкантами может сыграть какую-нибудь «вечнозеленую» мелодию или джазовый стандарт. Только надо договориться о «трех Т»: *тема, тональность, темп*. Так общаются музыканты на языке джазовой музыки.

Известный российский музыковед Владимир Фейертаг — автор многочисленных исследований о джазе — в своей книге «Диалог со свингом. Давид Голощекин о джазе и о себе» описывает подобный случай с выдающимся российским музыкантом.

Как-то во время гастролей в Гамбурге (Германия) у руководителя ансамбля и джазового мультиинструменталиста **Давида Голощекина** (род. 1944) выдался свободный вечер. Музыкант забрел в джаз-клуб, где выступал знаменитый трубач **Вуди Шоу** (1944—1989). Место за роялем пустовало, и Голощекин решил составить компанию американскому исполнителю, который часто гастролировал в Европе. Российский джазмен сразу же «вписался» в новый ансамбль: он и аккомпанировал, и солировал, будто годами работал с этими музыкантами в Нью-Йорке или Лос-Анджелесе. Директор клуба потом долго уговаривал российского виртуоза поработать у них... Язык джаза воистину интернационален!

Музыка джаза родилась в молодой Америке, где встретились выходцы из старой Африки и старой Европы. И только в молодом государстве, не обремененном вековыми музыкальными традициями, было возможно появление новой музыки, некоего синтеза, переплавившего множество музыкальных составляющих. Джаз — это искусство импро-

визации, искусство солиста, но оно требует сотрудничества всех участников. Джаз постоянно меняется, развивается. За сотню лет джаз обогатился многими традициями и создал свои законы, один из которых неизменен: каждый раз музыка создается заново. Джаз — это воплощение свободы, индивидуализма и уникальности. «Неважно, как эту музыку играли другие, важно, как ее сыграю я!» — вот, пожалуй, так думает каждый джазмен, ощущая себя первопроходцем и экспериментатором.

Джаз говорит о многом: о нищете и богатстве, о потерянной и обретенной любви, о нежности и ненависти. Джаз может рассказать о *штормовой погоде* и тихой вечерней *летней поре*, когда мать качает свое дитя и поет ему *колыбельную*. Джаз может рассказать о девушке по прозвищу «*Сатиновая кукла*» и об *искушенной леди*. *Тело и душа* — это джаз. «*Это весь я!*» — восклицает джаз. И тут же огорчается: «*Так почему же звезды и удача не для меня?*» Каким бывает время *около полуночи*, и как прекрасны *солнечная сторона улицы* или *апрель в Париже*, знает джаз! Джаз навевает нежную грусть под аккомпанемент *осенних листьев*. Джаз даже может рассказать о том, как добраться до Гарлема на метро, только надо *сесть в поезд «А»*. Слушая джазовую мелодию, можно себе представить, как в пустыне движется *караван*. И как прекрасна *глубокая ночь в Тунисе!*

«Джаз смывает с тебя пыль повседневности», — утверждал создатель знаменитой группы *Jazz Messengers* («Посланники джаза»), виртуозный барабанщик **Арт Блэйки**¹. А джазовый комментатор, ведущий программы о музыке XX в. на радиостанции «Голос Америки» **Уиллис Коновер** недаром говорил: «Джаз дает каждому то, что тот может от него взять»².

Талантливые музыканты, создавшие джаз, были потомками людей, приехавших (или насильно доставленных) в Америку из разных уголков мира. Они были представителями разных слоев общества, у них была разного цвета кожа. Судьбы этих людей были тоже разными. Но было у джазменов, наделенных индивидуальными исполнительскими чертами, одно общее свойство: умение творить искусство прямо на глазах у зрителей. Кем же были эти гениальные люди?

Бадди Болден — корнетист и руководитель одного из первых негритянских оркестров новоорлеанского джаза. Личность Болдена была окружена легендами и мифами. Многие музыкальные критики считают, что именно с Болдена началась история профессионального джаза.

Джелли Ролл Мортон — пианист, певец, композитор и руководитель оркестра, бывший сутенер и забияка из Нового Орлеана, — любил повторять, что именно он «изобрел» джаз. Это, конечно, не так. Но именно Джелли Ролл впервые записал на нотные страницы сочинен-

¹ Цит. по: Верменич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. С. 129.

² Цит. по: Верменич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. С. 9.

ные им самим джазовые мелодии, которые позволили ему стать одним из наиболее значительных представителей традиционного джаза.

Сын обеспеченных родителей **Дюк Эллингтон** — истинный бэнд-лидер — сумел превратить целый оркестр первоклассных музыкантов в свой личный музыкальный инструмент. Эллингтон написал почти две тысячи пьес и был признан величайшим композитором Америки.

Выросший в неблагополучных районах Чикаго сын эмигрантов из России — **Бенни Гудмен**, которого обучали игре на кларнете только для того, чтобы дать возможность зарабатывать на жизнь, — стал выдающимся музыкантом и бэнд-лидером свингового оркестра, кумиром для любителей джаза.

Саксофонист **Чарли Паркер** — сын чечеточника из Канзас-Сити, виртуоз, одаренный уникальным талантом, сделавший революцию в музыке, — стал ее знаменем, но погубил себя в 34 года...

Саксофонист **Джон Колтрейн** — истинный новатор джаза новой волны — смог достичь в своем творчестве синтеза почти религиозного пафоса, эмоциональной силы и гипнотического воздействия на слушателей.

И, конечно же, рано осиротевшая девочка с гарлемских улиц, обладавшая непревзойденным чувством свинга, впоследствии ставшая «Первой леди песни» — **Элла Фитцджеральд**. Ее чарующему голосу было подвластно все! Несмотря на всемирную славу, гениальная певица была застенчива и невероятно трудолюбива. А когда Элла Фитцджеральд выходила к микрофону — зрительный зал принадлежал только ей!

Сын зубного врача из Сент-Луиса — трубач **Майлз Дэвис** — всю свою жизнь культивировал новые музыкальные стили и стал самым влиятельным музыкантом нескольких поколений.

Луис Армстронг — новоорлеанский чернокожий мальчишка — превратил джаз в искусство солиста, повлиял на каждого певца и каждого инструменталиста, каждого музыканта последующих поколений! Заражая слушателей любовью к джазу и жизни, великий «развлекатель», как называл себя Армстронг, более полувека дарил людям незабываемую музыку.

2. НОВЫЙ ОРЛЕАН — РОДИНА ДЖАЗА

И все же. Что такое джаз и где он появился впервые?

Джаз не появился в одночасье, его не придумал какой-то один гений. Это продукт коллективного и продолжительного творчества многих поколений людей, поиска новых идей и заимствований из множества культур. Джаз рос и развивался во множестве разных мест США. Черное население, исполнявшее такую музыку, проживало во многих городах Америки: в Атланте и Балтиморе, в Канзас-Сити и Сент-Луисе, который был центром рэгтайма, а в Мемфисе проживал Уильям Кристофер Хэнди — «отец блюза».

Некоторые историки полагают, что именно Новый Орлеан стал колыбелью джаза, город был идеальным местом для рождения джазовой музыки, потому что здесь была уникальная, открытая и свободная социальная атмосфера.

Еще в начале XIX в. порт Новый Орлеан (штат Луизиана), расположенный в дельте реки Миссисипи, до 1803 г. принадлежавший наполеоновской Франции и славившийся своими демократичными традициями, собирал выходцев из разных стран и слоев общества. В Новый Орлеан стекался народ в поисках лучшей доли и безбедной жизни. Новые земли также привлекали неугомонных искателей приключений, авантюристов и шулеров, ссыльных и преступников, скрывавшихся от правосудия. Это были люди разных национальностей: французы, испанцы, немцы, англичане, ирландцы, индийцы, китайцы, греки, итальянцы, африканцы. Новый Орлеан был самым многонациональным и самым музыкальным городом в Новом Свете. Это был портовый город, в который прибывали корабли с рабами, привезенными с западного и северного побережий Африки. Новый Орлеан был главным центром работорговли, здесь были самые крупные в США работорговые рынки. Именно потомки людей, считавшихся «живым товаром», создадут самое американское из всех искусств — джаз. Один из страстных почитателей джаза, известный актер и кинорежиссер Клинт Иствуд как-то заметил, что по-настоящему американцы обогатили мировую культуру двумя вещами — вестерном и джазом.

Вся идея импровизации, которая и является сутью джаза, неразрывно связана с жизнью американских рабов, которым приходилось учиться выживать в тяжелых условиях. Но главной мечтой чернокожих американцев всегда была свобода! Американский писатель Эрли говорил о том, что суть джаза — свобода! Эта музыка говорит об освобождении. Конечно, в Соединенных Штатах Америки хватало и других наро-

дов, тех, с кем обращались очень жестоко и несправедливо. Но только чернокожие американцы были рабами, только у них есть историческое сознание, что значит быть несвободным в свободной стране.

Белые рабовладельцы не поощряли самостоятельное музыкальное творчество рабов, но понимали, что если «живому товару» не давать хотя бы глотка свежего воздуха, он может погибнуть или восстать. В 1817 г. новоорлеанским рабам разрешили один раз в неделю, по воскресеньям, собираться на Конго-Сквере, петь и танцевать. Белые новоорлеанцы иногда приходили туда посмотреть, как под звуки барабанов поют и танцуют чернокожие американцы. В творчестве афроамериканцев-невольников прослеживались черты их национальных культур. Заразительные ритмы карибских напевов слышались в музыке рабов, привезенных с островов Вест-Индии. Рабочие песни хлопковых плантаций, рисовых и табачных полей исполняли рабы, которых привезли из глубинки американского Юга, а рабы из северной части Америки распевали спиричуэлы с респорной формой, характерной для проповедей баптистских церквей.

В Новом Орлеане, вопреки «Черному кодексу» (1724), запрещавшему смешанные браки между белыми и цветными, постепенно произошло национальное и расовое смешение. В городе проживало сообщество свободных людей, которые называли себя *цветными креолами*. Это были более светлокожие, чем африканские негры, потомки европейских колонистов и их темнокожих жен и любовниц. Креолы, среди которых были даже рабовладельцы и просто состоятельные люди, считали себя наследниками европейской музыкальной культуры и гордились этим. В культурной жизни Нового Орлеана креолы играли положительную роль. Французами и креолами были созданы в городе оперный театр, несколько симфонических оркестров, общественные клубы. Репертуар оперного театра составляли произведения французских и итальянских композиторов. В новоорлеанских театрах звучала и музыка менестрелей. Шоу колесили по всей Америке и заглядывали, конечно, в Новый Орлеан.

Во второй половине XIX в. в Новом Орлеане горожане всех цветов кожи обожали слушать многочисленные полусимфонические оркестры и оркестры для игры на открытом воздухе. Особой популярностью пользовались маршевые духовые оркестры. А поводов на улицах Нового Орлеана было в избытке: свадьбы, похороны, церковные праздники. И каждую весну — Марди Грас (т. е. «жирный Вторник»), веселый праздник, который проводился перед Великим постом как грандиозный разноцветный карнавал с парадами, демонстрациями, пикниками, концертами. Все это действо сопровождалось музыкой маршевых духовых оркестров.

Кларенс Уильямс (1898—1965), пианист, певец, композитор, нотный издатель вспоминал: «Да, Новый Орлеан был всегда очень музыкальным городом. Во время больших праздников Марди Грас и на Рождество все дома были открыты, и повсюду танцевали. Для вас был

открыт каждый дом, и вы могли войти в любую дверь, поесть, выпить и присоединиться к тамошней компании»¹.

Уже в XVIII в. в Новом Орлеане возникли монастыри орденов капуцинов и иезуитов. Римско-католическая церковь создала условия для некоторого сближения рас, постепенного взаимопроникновения их культурных традиций. Город, отличавшийся этническим разнообразием, был в некотором смысле романтическим и музыкальным городом. Жизнь была здесь открытая, как часто бывает в южных городах. В одном квартале по соседству могли жить самые разные люди, со своими привычками и национальными особенностями. Музыка для жителей города была окружающей средой, сопровождавшей все события, всю жизнь, представляя собой сплав итальянской, французской, испанской, английской и африканской музыкальных культур.

Не обходился город и без другой новоорлеанской традиции — азарта и порока. Шулеры и любители продажной любви, обитавшие в Сторивилле, способствовали процветанию игорных и публичных домов, рассчитанных на любой вкус и кошелек. Круглосуточно работали кабаре, салуны, танцевальные залы, баррелхаусы и «хонки-тонкс» — небольшие кабачки и трактиры. Клиентами таких увеселительных заведений низкого пошиба и сомнительной репутации были, в основном, бедные афроамериканцы, деклассированные элементы и прочая разношерстная публика. И в каждом заведении звучала музыка.

А рядом — исступленная набожность и культ вуду с его ритуалами: почитанием духов предков, жертвоприношениями, «порошком зомби», магией и обрядовыми танцами, привезенными чернокожими рабами с Гаити. Ритуальные танцы вуду исполнялись на легендарном Конго-Сквере и перед городскими воротами вплоть до 1900 г. Новый Орлеан можно было считать центром колдовства и магии. Здесь проживала во второй половине XIX в. и самая знаменитая королева вуду — Мари Лаво. И все это было перемешано в таком многослойном городе, где люди вынуждены были понимать друг друга и взаимодействовать друг с другом, если они соседи.

26 января 1861 г. штат Луизиана, в котором находился Новый Орлеан, вследствие войны Севера и Юга, откололся от Союза. Гражданская война в Америке не принесла ничего хорошего южанам. Однако спустя пятнадцать месяцев союзный флот вошел в гавань Нового Орлеана, и город вынужден был капитулировать. Чернокожим жителям южного города, где рабство принимало в те годы самые жестокие и изощренные формы, эта оккупация принесла долгожданную свободу, о которой грезили рабы. Появление джаза было своеобразным всплеском творческой энергии угнетенных людей и стало возможным только после отмены рабства (1863). Эта музыка рождалась в сознании людей, которых общество ранее не воспринимало как полноправных амери-

¹ Цит. по: *Шаниро Н.* Послушай, что я тебе расскажу. История джаза, рассказанная людьми, которые ее создавали. С. 14.

канцев, хотя они не становились менее американцами, поскольку жили в этой стране.

В течение двенадцати лет после окончания Гражданской войны Севера и Юга США (1861—1865), в эпоху Реконструкции, северяне обеспечивали выполнение порядка на Юге страны. Но в 1877 г., после закулисной сделки республиканцев Севера с демократами Юга, федеральные войска были выведены с южных территорий Америки. Без поддержки армии эпоха Реконструкции была завершена. И хотя рабство официально было отменено, «белые хозяева жизни» повсеместно насаждали власть «железной рукой». (Следует отметить, что главенство белых в США будет распространено еще на протяжении последующих ста лет.) Стремительно ширились ряды Ку-клукс-клана (организации ультраправых террористических националистических организаций белых, экстремистскими методами отстаивающих идеи превосходства белых над черными и иммигрантами), суды Линча (убийство человека, подозреваемого в преступлении или нарушении общественных обычаев, без суда и без следствия) стали привычным делом. Сегрегация (разделение населения по цвету кожи, вид расизма) стала законом жизни; и какой-то острослов назвал эту систему «законом Джима Кроу» (по названию первого представления менестрелей «Папаши Райса»). Новый Орлеан, гордившийся своим космополитизмом и демократией, какое-то время сопротивлялся этой системе, но затем вынужден был сдаться, хотя музыкальная жизнь в городе не утасла.

В конце XIX в. Новый Орлеан познакомился с двумя новыми музыкальными жанрами, без которых джаза просто бы не было. Это были *рэгтайм* и *блюз*. Рэгтайм, включающий фольклорные африканские и европейские музыкальные элементы, был первым фортепианным жанром афроамериканской музыки, воплотившейся в концертную форму, с которого и начинается история джаза. Его исполняли пианисты в городах Среднего Запада Америки приблизительно с 1870-х гг., где проживало большинство творцов этой музыки. Широкое распространение рэгтайм получил в городах Канзас-Сити, Чикаго, Буффало, Нью-Йорке, Омахе и, конечно, в Новом Орлеане. Музыка рэгтайма объединяла все, что было раньше:

- *спиричуэл*;
- *танец плантаций* — кейкуок (эволюция этого танца завершилась популярными впоследствии тустепом и фокстротом);
- *песни менестрелей*;
- *европейские народные напевы*;
- *военные марши*.

Трансформированной музыкой кадрилей, гавотов, вальсов, полек управлял свежий, настойчивый, синкопированный, «рваный ритм». Происхождение слова *рэгтайм* до сих пор неясно; возможно, оно происходит от англ. *ragged time* — «разорванное время». Фактически почти вся синкопированная музыка XIX — начала XX в. до появления термина *джаз* именовалась *рэгтаймом*.

Следующие двадцать пять лет рэгтайм, распространенный по всей Америке, будет самой популярной музыкой, имевшей в каждой местности свою специфическую окраску, свои региональные стили. Исполнители этой бойкой, напористой и бесшабашной музыки познакомили с ней всю страну. Молодежь обожала танцы под рэгтайм, однако старшее поколение такой стиль музыки не жаловало. Пуритане, излишне строгие в правилах поведения, сравнивали увлечение рэгтаймом с очередной стадией разложения общества. Ответ дало само время. Примерно к 1917 г. рэгтайм стал угасать, не выдержав своей собственной популярности, в том числе из-за сложности самой музыки и трудности ее исполнения: без хорошей музыкальной подготовки рэгтайм не сыграть. Исполняемый в конце XIX — начале XX в. афроамериканскими брасс-бэндами и рэгтайм-данс-бэндами рэгтайм впоследствии нашел себе достойное место в оркестровом джазе, а название служило музыкальной характеристикой таких оркестров, например: *Buddy Bolden's Ragtime Band*.

Одним из самых ярких представителей рэгтайма был негритянский пианист и композитор **Скотт Джоуплин** (1868—1917). Он сочинил около шестисот рэгтаймов, среди которых самые известные — *Maple Leaf Rag*, *The Entertainer*, *Original Rags*, опубликованные в 1899 г. издательством Джона Старка. Расцвет рэгтайма пришелся на 1890—1910-е гг. Распространению этой музыки способствовали, кроме живого исполнения и печатных изданий рэгтайма, используемые в механических фортепиано картонные перфорированные цилиндры — плейер-роллс (англ. *player rolls*). До нас дошли бесценные свидетельства музыки того периода. В середине XX в. цилиндры были отреставрированы, а зафиксированные на них рэгтаймы были переписаны на долгоиграющие виниловые пластинки, так что музыку Джоуплина можно послушать и сегодня. В Европе с рэгтаймом публика познакомилась в начале XX в. благодаря духовым оркестрам. Позднее рэгтайм нашел отражение даже в творчестве композиторов академической музыки — К. Дебюси, И. Стравинского, П. Хиндемита, Д. Мийо и др.

В конце XIX в. новоорлеанцы впервые услышали блюз. В Новый Орлеан из сельской местности неиссякаемым потоком хлынули беженцы, бывшие рабы с плантаций. Они бежали из дельты реки Миссисипи от судов Линча, Ку-клукс-клана и тяжелого труда на хлопковых и тростниковых плантациях. Блюз был частью их багажа, музыкальным выражением особого миропонимания, связанного с проявлением самосознания негров, их свободолюбия и протеста против социальной несправедливости. Чернокожие американцы уже с конца 1860-х гг. в своем творчестве желали освободиться от пут эстетики менестрелей, в шоу которых афроамериканцы представляли перед зрителями людьми, наделенными отрицательными человеческими качествами. В результате этого своеобразного музыкального протеста-поиска возникла народная светская форма пения, очень гибкая, пластичная, податливая и простая — блюз. Корни блюза залегают глубоко в негритянском фольклоре. Слово блюз

происходит от англ. *blue devils* — «тоскливые дьяволы», а в переносном смысле — «когда на душе кошки скребут». Чтобы блеснуть в блюзе, недостаточно лишь техники исполнения, нужно подкрепить технику настроением, чувством. Блюз был светской музыкой афроамериканцев, но его можно считать «нечестивым братом» духовной музыки христианской церкви. Он строился на тех же приемах антифона (вопросах проповедника и ответах паствы). Но если в церковной музыке человек обращался к Богу, то в блюзе отчаявшийся человек обращался к угнетателю на земле. Исполнитель блюза как будто изгоняет из себя печаль-тоску. Стихи блюза, отражающие какой-то жизненный конфликт, могут быть трагичными, реалистичными и обличающими, но музыка в блюзе всегда очищающая. Блюз является наиболее самобытным явлением негритянской музыкальной культуры.

В Новом Орлеане чернокожие музыканты переложили мелодии блюзов на духовые инструменты, которые встречались в магазинчиках и лавках старьевщиков на каждом шагу. Трубы, корнеты, тромбоны остались еще от духовых оркестров со времен Гражданской войны Севера и Юга. Раньше, в военных маршевых оркестрах (басс-бэндах), состоявших из белых музыкантов, инструменты звучали пронзительно: звук был прямой, резкий, отрывистый, мощный, способный сопровождать какие-либо шествия. А у новоорлеанских цветных музыкантов, в силу недостаточной техники и минимума профессионального образования, инструменты зазвучали по-другому: звук стал вибрировать в конце ноты, имитируя хоровое пение в церкви или пение блюзовых исполнителей. А такая музыка выражала уже совсем другие чувства, у нее была другая власть над слушателем! И хотя музыка была достаточно примитивной, но в ней было обыгрывание мелодии, украшательство (своеобразный прообраз импровизации). Она соединяла в себе духовное, возвышенное и, в то же время, светское звучание музыки. Оживленная жизнь новоорлеанцев давала возможность негритянским духовым оркестрам выступать ежедневно, так как все общественные мероприятия в городе сопровождалась музыкой.

Ведущим инструментом в новоорлеанском духовом оркестре конца XIX в. была труба или корнет. В состав входили также тромбон и кларнет. Ритм-группу составляли банджо или гитара, туба, барабаны и тарелки, а всего музыкантов было шесть-семь человек. Именно в таких оркестрах и рождался джаз. Как звучал новоорлеанский оркестр? Музыканты передней линии оркестра проигрывали определенную тему, затем импровизировали по очереди или в группе, возникала своеобразная полифония (многоголосие), которая имитировала трехголосый контрапункт, характерный для традиционного новоорлеанского стиля. Он и явился основополагающим, первым стилем классического (или архаического) периода истории джаза.

3. ПЕРВЫЕ ГЕРОИ ДЖАЗА

Первые герои джаза появились здесь же, в Новом Орлеане. Пионерами новоорлеанского джазового стиля были афроамериканские и креольские музыканты. Родоначальником этой музыки считается чернокожий корнетист Бадди Болден.

Чарльз Бадди Болден родился в 1877 г. (по другим сведениям в 1868 г.). Он рос среди повального увлечения духовыми оркестрами, хотя вначале работал парикмахером, затем был издателем бульварного листка *The Cricket*, а между делом играл на корнете в составе многих новоорлеанских бэндов. Музыканты раннего периода развития джаза имели какие-то «крепкие» профессии, а музыка была для них приработком. С 1895 г. Болден полностью посвятил себя музыке и организовал свой первый оркестр. Некоторые исследователи джаза утверждают, что именно 1895 г. можно считать годом рождения профессионального джаза.

Восторженные поклонники джаза часто присваивали своим любимцам высокие титулы: король, герцог, граф. Бадди Болден первым получил заслуженный титул «короля», так как с самого начала выделялся среди трубачей и корнетистов невероятно сильным, красивым звуком и богатством музыкальных идей. *Ragtime Band* Бадди Болдена, который послужил впоследствии прообразом для многих негритянских ансамблей, представлял собой типичный состав новоорлеанского джаза и играл в танцевальных залах, салунах, на уличных парадах, пикниках, в парках на открытом воздухе. Музыканты исполняли кадрили и польки, рэгтаймы и блюзы, причем сами известные мелодии служили только отправной точкой для многочисленных импровизаций, подкрепленных особым ритмом. Этот ритм называется *большая четверка* (*квадрат*), когда акцентируется каждая вторая и четвертая доли такта. И изобрел этот новый ритм Бадди Болден!

К 1906 г. Бадди Болден стал самым известным музыкантом Нового Орлеана. Королем Болденом! Музыканты разных поколений, которым посчастливилось слышать джазмена (Банк Джонсон, Луис Армстронг), отмечали красивый и сильный звук его трубы. Игра Болдена отличалась необычайным динамизмом, звуковой мощностью, агрессивной манерой звукоизвлечения, подлинным блюзовым колоритом. Музыкант был невероятно популярной личностью. Его всегда окружали игроки, дельцы, матросы, креолы, белые и черные, женщины. Больше всего поклонников у Болдена было в увеселительном квартале Сторивилле, организованном в 1897 г. на границе Верхнего и Нижнего города, —

в районе «красных фонарей». Подобные кварталы имеются во всех портовых городах мира, будь то Амстердам в Нидерландах, Гамбург в Германии или Марсель во Франции, даже в античных Помпеях (Италия) был подобный квартал.

Новый Орлеан заслуженно считался вертепом разврата. Новоорлеанцы в большинстве своем не были пуританами. Вдоль всей «улицы наслаждений» были ночные заведения, бесчисленные танцевальные залы и кафе, кабачки, трактиры и закусочные. В каждом таком заведении была своя музыка: небольшой оркестр, состоявший из афроамериканцев, а то и единственный исполнитель на фортепиано или механическое пианино. Джаз, который звучал в подобных заведениях с особым настроением, имел дело с реалиями жизни. Именно это и привлекало весь мир к джазовой музыке, так как она не скрывала и земных плотских радостей. Сторивилль, наполненный радостной и чувственной атмосферой, был символом жизни, полной риска и азарта, он притягивал всех, как магнит. Улицы этого района были круглосуточно заполнены людьми, в основном мужчинами.

Апогей карьеры корнетиста Бадди Болдена и его *Buddy Bolden's Ragtime Band* совпал с лучшими годами Сторивилля. Среда, конечно, была вульгарной. И наступает время, когда за все приходится платить! Разгульная жизнь приносит свои плоды. Болден начал прикладываться к спиртному, ссориться с музыкантами, пропускать выступления. Он всегда много пил, поскольку часто в «веселых» заведениях с музыкантами расплачивались выпивкой. Но после 1906 г. у музыканта началось расстройство психики, появились головные боли, он разговаривал сам с собой. И всего боялся, даже своего корнета. Окружающие опасались, что агрессивный Болден может кого-нибудь убить, тем более что такие попытки были. В 1907 г. музыкант был помещен в лечебницу для умалишенных, где провел в безвестности двадцать четыре года. Стриг таких же, как он, несчастных обитателей скорбного дома и уже никогда не притрагивался к своему корнету, из которого когда-то звучал неопишимо прекрасный джаз. Умер Бадди Болден — создатель первого в мире джазового оркестра — в 1931 г., в полной неизвестности, всеми забытый, да и сам не помнивший ничего, хотя именно он пытался привести джаз в форму настоящего искусства.

В Новом Орлеане проживали цветные креолы, в жилах которых текла французская, испанская и африканская кровь. В их достаточно обеспеченной и благополучной среде, хотя роль креолов в строгой тогдашней кастовой системе была несколько неопределенной, родители имели возможность давать детям приличное образование и обучали музыке. Креолы считали себя наследниками европейской культуры. **Джелли Ролл Мортон**, о котором далее пойдет речь, был выходцем из такой среды. По одним сведениям, Мортон родился в 1885 г., а в некоторых источниках сообщается, что он родился в 1890 г. Мортон утверждал, что был потомком французов, но его темнокожая мать была привезена в Новый Орлеан с острова Гаити. С десяти лет Фердинанд