



Нэт Шапиро
Нэт Хентофф



Послушай,
что я тебе
расскажу



Джазмены об
истории джаза



**Nat Shapiro
Nat Hentoff**

HEAR ME TALKIN' TO YA

Но́ты: Ale07.ru

**New York
Rinehart & Co Inc
1955**

Нэт Шапиро
Нэт Хентофф

ПОСЛУШАЙ, ЧТО Я ТЕБЕ РАССКАЖУ

Джазмены об истории джаза

Перевод с английского — Ю. Верменич
Предисловие к русскому изданию — А. Козлов

Москва
Издательство «Синкопа»
2000

Редактор Р. ЯСЕМЧИК
Консультант Я. КОЗЛОВ

**Издательство выражает Благодарность
Дмитрию Ухову и Михаилу Воробьеву
за сотрудничество**

Книга известных американских джазовых критиков и публицистов Нэта Шапиро и Нэта Хентоффа об истории джаза, рассказанной джазменами — людьми, которые и делали эту историю, — охватывает период с начала века до его середины, то есть освещает практически всю историю традиционного джаза в Америке.

Это живой рассказ о том скрытом от посторонних, истинном мире джаза. Издание рекомендуется специалистам — музыковедам, исполнителям, а также широкому кругу читателей.

ISBN 5-88739-034-4

© Ю. Верменич, перевод 1970.

© Издательство «Синкопа», 2000

ПРИМЕЧАНИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

В качестве заголовков для отдельных частей книги ее составители использовали названия некоторых джазовых тем, характерные по своему контексту для того или иного периода развития джаза. Однако с более формальной точки зрения эти части истории джаза могли бы быть названы просто как:

- 1. Новоорлеанский джаз**
- 2. Чикагский стиль**
- 3. Свинг**
- 4. Модерн джаз**

О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие к русскому изданию.....	8
Предисловие к американскому изданию.....	12

ЧАСТЬ 1. «В ТОМ ДАЛЕКОМ НОВОМ ОРЛЕАНЕ»

(«*WAY DOWN YONDER IN NEW ORLEANS*»)

1. Это всегда был музыкальный город, особенно «Округ» — Сторивилль.....	15
2. Для всякого случая — будь то танцы, похороны, вечеринки или парады — там были свои оркестры, и между ними устраивались настоящие сражения.....	22
3. Ребята были бедны, и часто импровизировали свои инструменты — так же, как и свою музыку.....	33
4. Банк Джонсон, Кинг Оливер, Луи Армстронг, Кид Ори, Фредди Кеппард, Бадди Пети, Мануэль Перез, Кларенс Уильямс, Крис Келли, Бадди Болден — все они «звали детей домой».....	41
5. Затем военно-морские власти закрыли Сторивилль. Но джаз продолжал существовать в Новом Орлеане — он жив там и до сих пор.....	67

ЧАСТЬ 2. «ВВЕРХ ПО РЕКЕ»

(«*UP A LAZY RIVER*»)

6. Многие джазмены по пути на Север работали в бэндах Фэйта Марейбла на речных пароходах («River Boats»).....	75
7. В нижнем городе был «Original Dixieland Jazz Band», а на Южной стороне Чикаго вы могли танцевать под музыку Кеппарда, Оливера, Армстронга, Ори, Джонни и Бэби Доддсов, Престона Джексона, Джимми Нуна и многих других.....	81
8. В Чикаго тоже была своя «вторая линия» — это «Austin High Gang» — Маггзи Спэниер, Джордж Веттлинг и Бенни Гудмен. Они слушали и учились.....	114
9. «Джем-сэшнс», гангстеры, бары с незаконной торговлей спиртным, сессии записи, множество музыкантов и затем — упадок Чикаго.....	126
10. «В тумане». Легендарный Бикс.....	138

ЧАСТЬ 3. «БЛУЖДАЮЩИЙ СВЕТ»

(«*TRAVELIN' LIGHT*»)

11. ...туда, в веселый Гарлем, который пульсировал, как сердце, начиная с 20-х годов и вплоть до депрессии. Армстронг прибыл в город, в котором каждый знал таких великих пианистов, как	
--	--

Джеймс П. Джонсон и Уилли «Лайон» Смит, и такие бэнды, как бэнд Чарли Джонсона, Сесила Скотта, Сэма Вудинга и «Cotton Pickers». Кинг Оливер и Джелли Ролл Мортон знавали лучшие дни, а среди новых «звезд» были Чик Уэбб в «Savoy» и Билли Холидей, которая пела свои безысходные блюзы.....	162
12. ... а еще там были Флетчер Хендерсон и те великие музыканты, которые работали с ним, — Луи Армстронг, Коулмен Хокинс, Джо Смит, Джимми Гэррисон и многие другие.....	194
13. «Эллингтон играет на рояле, но его настоящий инструмент — это оркестр».....	214
14. Бесси Смит — «императрица блюза».....	229
15. ...и, обильно распространяя свой особый вид музыкальной радости, появился Фэтс Уоллер.....	241
16. «Вторая линия» Нью-Йорка — ребята, которые играли с Уайтменом и Голдкеттом, Рэдом Николсом и Беном Поллаком.....	254
17. Из Канзас-Сити, города музыкантов, доходили слухи о невероятных джем-сэшнс, о хороших временах и о большом свинговом бэнде Каунта Бэйси.....	267
18. Эра свинга — большие бэнды, большие деньги, «джиттербагс», коммерциализм и первые прорывы расовых барьеров.....	293

ЧАСТЬ 4. «В НЕРЕШИТЕЛЬНОСТИ»

(«UNDECIDED»)

19. Экспериментаторы — Телониус Монк, Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Кенни Кларк и Чарли Кристиен — сделали своей штаб-квартирой клуб в верхнем городе под названием «Minton's».....	311
20. В Даунтауне 52-я стрит была пробным камнем для той музыки, которая стала известна как «боп». И молодые музыканты, и даже ветераны играли новую музыку на этой улице.....	332
21. О проблеме наркотиков.....	343
22. Новые звучания биг-бэндов — Стэн Кентон, Вуди Герман и Диззи Гиллеспи.....	354
23. Настоящее — там, где пересекаются пути молодых джазменов и некоторых «серьезных» композиторов. Образуется школа «West Coast» джаза и обретает форму возрождение диксиленда.....	361
КОДА	374
Кто есть кто.....	380
Алфавитный указатель имен.....	415
Названия	427

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Когда издатель русской версии этой книги Рудольф Ясемчик предложил мне поработать над ней в качестве консультанта, я не просто обрадовался, а поразился, какие могут быть странные совпадения в жизни. Книга вновь как бы нашла меня. Дело в том, что с этой замечательной книгой судьба меня уже сводила, и не просто как читателя, а как подпольного ее издателя. В далекие времена 60-х — 70-х годов наше узкое и дружное сообщество советских джазменов существовало и пыталось что-то делать вопреки всем запретам со стороны властей и равнодушию большинства публики. Это было нелегкое существование, без прав и какой-либо перспективы. Но у этой жизни была и обратная сторона — минуты счастья, когда удавалось что-то сделать. Сыграть на фестивале, в клубе, на концерте. Увидеть благодарные лица верных поклонников. Осознать, что ты здесь кому-то нужен, несмотря на упреки советских идеологов в том, что джаз — искусство глубоко нам чуждое и буржуазное, разъедает советскую культуру, нанося вред всему делу социализма. Советский строй мне не нравился, но разрушать его при помощи джаза никто не собирался. Наоборот, многие из нас понимали, что созданием своего джаза мы сможем лишь обогатить отечественную культуру, сделав ее более современной. Но этого не хотели понимать те, кто знали о джазе лишь понаслышке, ведь «железный занавес» тогда был еще очень плотным. А если и понимали, то тщательно скрывали это. Если верить слухам, Громыко, Андропов и наверняка кто-нибудь еще из сильных мира сего были коллекционерами джазовых пластинок.

Так вот, наше «подпольное» сообщество состояло не только из музыкантов-джазменов. Сюда входили преданные джаз-фэны, меломаны и коллекционеры, всячески помогавшие нам в организации концертов, добывании записей, получении труднодоступной информации о том, что происходит в мире джаза за рубежом. А это было важно для нас, исполнителей, как глоток свежего воздуха. Постепенно круг джазовых людей стал расширяться. Сперва у меня появились друзья в Ленинграде, затем, когда в некоторых городах СССР начали проходить джазовые фестивали, наладились постоянные связи с джазменами из Горького, Казани, Воронежа, Таллина. На первый фестиваль в Воронеж я поехал уже как член жюри, как «авторитет» и выступал там в качестве гостя. Там я и познакомился с человеком, о котором раньше только слышал, благодаря его переводам книг о джазе. Звали его Юрий Верменич.

В те времена мы знали много только о самой музыке, записывали постоянно что-то с эфира, из передач Уиллиса Коновера «Music USA», доставали пластинки, обменивались записями. Но вот о наших кумирах, о музыкантах и композиторах, о новых течениях и тенденциях и просто об истории самого джаза мы знали скорее по слухам и легендам. Достать американские книги и периодику было невозможно, да и английским языком по-настоящему в то время в нашей стране мало кто владел. Поэтому, когда в Москве начали появляться и ходить по рукам отпечатанные на машинке переводы книг и статей об американском джазе, это стало событием в нашей среде.

Через общих знакомых экземпляры переводов Юрия Верменича попадали в первую очередь к «своим», к джазменам. Когда у меня в руках оказалась увесистая папка с машинописными листами текста книги «Послушай, что я тебе расскажу» и я прочел ее, я понял, что это должно прочесть как можно большее число людей. Ведь в сознании советского народа джаз представлялся тогда не иначе как развращающей душу «музыкой толстых», вредной во всех отношениях. И люди верили в это. Тогда я принял решение хоть как-то участвовать в распространении этой книги. Но в те времена это подпадало под такую суровую категорию, как «самиздат» и соответствующие статьи Уголовного кодекса. Тем не менее, я привлек к этому делу своего ученика, саксофониста Леву Гречаникова, который, в свою очередь, нашел тех, кто мог обеспечивать распечатывание и переплет книги. Так образовалась компания самиздатчиков, которая решила проставлять на титульном листе скромную аббревиатуру — ГВПК, представлявшую собой сумму первых букв фамилий участников этой незаконной группировки. Конспирация была настолько соблюдена, что даже я не знал точно, кто скрывается под буквами «В» и «П». Только в процессе подготовки этой книги к печати выяснилось, что «В» — это Михаил Воробьев, кандидат экономических наук, по совместительству ресторанный музыкант, «П» — Виктор Пакулин — инженер, любитель джаза. Мое дело было доставать тексты, а потом раздавать книги нужным людям. Так появились самодельные книги в картонных переплетах, с тисненым золотом заголовком на обложке. Мы тратили свои деньги, чтобы платить машинисткам и переплетчикам, и поэтому за книги, которые раздавали только своим знакомым, брали мизерную плату, чтобы просто окупить расходы. Ни о какой выгоде даже и мыслей не было; была радость, что люди узнают правду о джазе. Это было время энтузиазма.

А книга «Послушай, что я тебе расскажу» — это не просто историческое или теоретическое исследование жанра, это — совсем другое. У нее нет аналогов. Это живой рассказ, это правда изнутри, из того скрытого от посторонних, истинного мира джаза. Когда читаешь ее, в очередной раз осознаешь всю специфичность самого образа жизни джазовой среды. Еще тогда, в годы тоталитарной безнадеги, я вдруг понял, прочтя эту книгу, что джаз по-настоящему неприемлем ни в каком обществе, даже в американском. Что этот независимый импровизационный способ существования чужд как простому обывателю-приспособленцу, так и чиновнику-бюрократу в любой стране. Когда, прочтя книгу, я узнал подробности о жизни американских джазменов, то прежде всего ощутил, насколько много общего в судьбе у всех тех, кто решил играть именно эту музыку.

В нашем московском джазовом кругу, со своими привычками и специфическим жаргоном, особыми манерами и повадками, всегда было недоверие к профанам, к «жлобам», как мы их называли. Будучи в середине 50-х начинающим бопером-модернистом, я застал на «бирже» старых, еще довоенных «лабухов», у которых мы многому научились. Если бы кто-нибудь сумел тогда записать их байки, то вряд ли все это возможно было бы адекватно перевести на английский. С такой проблемой столкнулся и Юрий Верменич, переводя живые, непосредственные рассказы мастодонтов американского джаза, в большинстве своем негров, с жаргона на русский язык. Мне кажется, он справился с этой задачей прекрасно.

Первое издание этой книги, которая даже в своем английском названии несет отпечаток слэнга — «HEAR ME TALKIN' TO YA»*, — было сделано в 1955 году. Уже тогда многие из пионеров джаза были стариками, а некоторые поумирали. Так что создателями этой книги, публицистами Нэтом Шапиро и Нэтом Хентоффом, не вставившими в текст от себя ни единого слова, была проделана бесценная работа. Они сохранили ушедшую в безвестность часть истории не только американской, но и мировой культуры. К сожалению, никто и никогда не услышит, как играли многие из героев этой книги. Ведь они либо не дожили до поры, когда джаз стал появляться на грампластинках, либо не проявляли никакого интереса к записи, поскольку не осознавали себя частью культуры. Для них играть джаз было естественным образом жизни да и способом прокормить себя. О богат-

* Hear Me Talkin' To Ya — тема Луи Армстронга.

стве или славе многие даже не задумывались, что тоже является одной из черт их бытия.

Для меня было большим удовольствием вновь перечитать эту книгу в процессе подготовки ее к первому изданию на русском языке. Я снова нашел здесь подтверждение своим мыслям о судьбе джаза — этого типичного для XX столетия вида искусства. Несмотря на то, что джаз прошел все стадии своего развития: от обслуживания похорон и публичных домов, от танцулек и шоу до фестивалей, филармонических концертов и духовной музыки — он так и остался каплей масла в воде. Практически он не растворился в остальной культуре. И даже после того, как на коммерческой арене ему на смену пришла сперва рок, а затем поп-культура, вытеснив его из средств массовой информации, джаз так и не стал классическим искусством, как иногда утверждают музыковеды-теоретики. Истинный джаз так и остался в собственном культурном андеграунде, сохранив к себе полупрезрительное отношение, смешанное с восхищением и комплексом неполноценности, со стороны тех, кто не способен импровизировать ни в музыке, ни в жизни. Со стороны тех, кто идет по жизни проторенными путями, не вступая по возможности в конфликты ни с собой, ни с обществом. Истинный джаз, с его нонконформизмом и открытостью, навсегда останется неординарным, и поэтому никогда не выродится, постоянно обновляясь и находя все новых и новых своих приверженцев. Содержание данной книги — лучшее тому доказательство.

*Алексей Козлов
Апрель 2000 г.*

ПРЕДИСЛОВИЕ К АМЕРИКАНСКОМУ ИЗДАНИЮ

Это история джаза, рассказанная музыкантами, чья жизнь фактически и является историей. В результате данную книгу нельзя считать очередной попыткой воспроизвести формальную историю джаза, которая уже была отражена в ряде изданий, появившихся за последнее время. История академического толка пишется теми, кто не участвовал в ее создании. Это же — история джазовой музыки, которую рассказывают сами музыканты.

Из воспоминаний музыкантов, которые, по существу, написали эту книгу, возникает некий обобщенный портрет джазмена. Это портрет искусного артиста, который воспринимает свою музыку вполне серьезно и в то же время радостно. К счастью, этот портрет совсем не похож на те карикатуры на джазменов, которые мы довольно часто встречаем в кинофильмах, ежедневной прессе и даже во многих книгах и журналах, посвященных джазу. Ибо, как вы поймете из их высказываний, музыканты, играющие джаз, — это люди сильного и оригинального таланта с глубоким чувством традиций и богатым жизненным опытом.

Наше участие в создании этой книге заключалось в том, чтобы дать этим людям первую коллективную возможность рассказать свои истории своим собственным языком. Для этого нам пришлось встретиться со множеством джазменов — от членов духовых оркестров Нового Орлеана и до политоналистов из Сан-Франциско. Наши беседы проходили в клубах и барах, в офисах и на квартирах, во время прогулок и на тротуарах между музыкальными отделениями; кроме этого, были еще письма, магнитофонные записи и телефонные разговоры, альбомы старых газетных вырезок, которые долгие годы хранились в семьях музыкантов, и пр. Некоторые музыканты даже позволили нам заглянуть в свои материалы для будущих книг, которые они сами собирались со временем написать.

Мы также просмотрели множество газет и журналов с целью найти личные высказывания джазменов, которые уже давно забыты или ушли от нас в мир иной. Эти журналы больше не издаются, а старые газеты сохранились только в библиотечных подшивках. Мы также нашли ряд статей, которые появлялись в специальных журналах, неизвестных для большинства читателей, и ряд интервью в английских и французских публикациях, не всегда доступных даже для американских джазовых критиков.

Эта книга составлена на основе рассказов самых разных людей.

Поэтому здесь вы найдете искренность и тщеславие, сердечность и предвзятость, горечь и ностальгию, осуществление мечты и крушение надежд. Здесь можно столкнуться со многими событиями и личностями, которых вы не встретите в формальной истории джаза, ибо упоминание о них возникло лишь в результате неофициальной беседы, что обычно не включается в исторические книги. Большинство приведенного здесь материала было использовано без особых редакционных или грамматических поправок. Например, живописные воспоминания Луи Армстронга о Сторивилле остались в сущности такими же, как об этом рассказал он сам.

Но, даже несмотря на неофициальный способ изложения, мы понимаем, что эта книга не является всеобъемлющей. Мир джаза слишком сложен и многосторонен. Чтобы рассказать действительно полную историю джаза (а часть ее уже утеряна со смертью некоторых музыкантов), вероятно, потребуется значительно больше томов, чем один этот. И мы надеемся, что эти тома когда-нибудь появятся на свет либо благодаря работе отдельных исследователей джаза, либо благодаря ценнейшей деятельности, которую проводит нью-йоркский институт по изучению джаза под руководством Маршалла Стернса.

Конечно, мы не могли переговорить со всеми ныне живущими джазовыми музыкантами, а также использовать все личные высказывания джазменов в печати. Мы не могли в одной книге полностью охватить все периоды и аспекты джаза. Мы предпочли просто указать перспективу эволюции джаза, как она представляется самим музыкантам. Однако мы попытались дополнить некоторые важные и неправильно понимаемые сферы джаза наиболее подробными деталями.

К примеру, в этой книге излагается подлинная история Бикса Байдербэка — настолько, насколько она вообще представляет собой единое целое. Здесь вы также найдете детальную оценку диссонансной основы и беспокойных начинаний модерн-джаза наряду с описаниями того образа жизни, которым наслаждались в Новом Орлеане в начале нашего века, когда джаз там еще не достиг своего совершеннолетия. Здесь есть глава о Канзас-Сити, в которой описывается (чего не было в прежних книгах) тот исключительно джазовый дух, пульсировавший в этом городе в конце 20-х и начале 30-х годов.

Но здесь есть и части истории джаза, которые не освещены достаточно полно. Например, блюз. Он повсюду вплетается в содержание книги (поскольку он является неотъемлемой частью в любом спосо-

бе выражения джаза), но, на наш взгляд, блюз заслуживает отдельной и цельной работы. Есть ряд биг-бэндов эры свинга, ранних музыкантов Нового Орлеана, пианистов буги-вуги и современных джазменов-модернистов, для которых у нас просто не нашлось свободного места. Здесь не отражено зарождение и развитие джаза на юго-востоке и юго-западе страны, здесь нет истории доджазовых спиричуэлс, гимнов и рабочих песен.

Люди, которым мы должны принести свою глубокую благодарность, пожалуй, исчисляются сотнями. Сюда относятся все музыканты, которые подарили нам свое время и свои воспоминания, издатели и редакторы многих журналов, разрешившие нам перепечатать ценный материал, который иначе никогда не мог бы быть собран в более основательной форме. Мы особенно благодарны Норману Вайзеру, современному издателю журнала «Down Beat», который открыл нам свои подшивки двадцатипятилетней давности. Но мы все же должны вернуться снова к самим музыкантам, ибо эта книга написана ими. К таким, как, например, Дэнни Баркер, чья музыкальная карьера шла параллельно с эволюцией джаза. Дэнни пишет свою собственную книгу и собирает интервью и факты у старейших джазменов 1900-х годов, которые еще живы. Он является одним из исследователей джаза, который заслуживает самой искренней и серьезной поддержки.

Мы должны также особенно поблагодарить «человека, который играет словно ветер», — Джо Джонса, который помог нам оживить на этих страницах историю Канзас-Сити. И наряду с длинным перечнем имен самих музыкантов, которые внесли свой вклад в создание этой книги, нам хотелось бы поблагодарить за помощь и поддержку таких людей, как Джо Глэзер, Джон Хэммонд, Боб Мальц, Фрэнк Уокер, Уиллард Александер и Леонард Фэзер; как Синклер Трэйл из «Jazz Journal», Оррин Кипньюс и Билл Гроер из «Record Changer», Майк Невард и Макс Джонс из «The Melody Maker», Джордж Саймон из «Metronome», Арт Ходес и Боб Тиле из «Jazz Record», Шарль Делане из «Le Jazz Hot», д-р Эмонд Сушон из новоорлеанского джаз-клуба и многих других. Мы, в частности, хотели бы поблагодарить Лилиан Росс из «New Yorker» за ее советы и энтузиазм, и в особенности м-с Шапиро (д-р Вера Миллер) за ее проницательную редакционную рассудительность, великое терпение и черный кофе.

*Нэт Шапиро
Нэт Хентофф*

ЧАСТЬ I

«В ТОМ ДАЛЕКОМ НОВОМ ОРЛЕАНЕ»

(*«WAY DOWN YONDER IN NEW ORLEANS»*)1. ЭТО ВСЕГДА БЫЛ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГОРОД,
ОСОБЕННО «ОКРУГ» — СТОРИВИЛЛЬ

ДЭННИ БАРКЕР. Детство я провел в Новом Орлеане, и одним из самых ярких воспоминаний детства была музыка. Я помню, как мы, ребята, во время наших игр внезапно начинали слышать звуки музыки, доносящиеся неведь откуда. Это было как явление свыше, подобно северному сиянию. Звуки играющих людей были так чисты, что они заполняли весь воздух, но мы не могли понять, откуда они приходили, эти звуки. Тогда мы начинали бегать в разные стороны и искать, крича: «Там!», «Здесь!». И иногда, побегав вокруг, обнаруживали, что никто поблизости не играет, но эта музыка нисходила на нас почти все время. Город был просто наполнен звуками музыки.

Сторивилль

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Да, Новый Орлеан всегда был очень музыкальным городом. Счастливым городом. Во время больших праздников Марди Грас* и на Рождество все дома были открыты и повсюду танцевали. Да, для вас был открыт каждый дом, и вы могли войти в любую дверь, поесть, выпить и присоединиться к тамошней компании.

ДЭННИ БАРКЕР. Там было множество мест развлечений, где предоставляли работу музыкантам, не считая частных вечеринок, балов, званых вечеров, похорон, банкетов, свадеб, крестин, католических причастий и конфирмаций, пикников на берегу озера, загородных скачек и рекламирования в деловых целях. В течение карнавального сезона Марди Грас любая встреча обязательно сопровождалась какой-нибудь музыкой и в каждом квартале обычно приглашали своих любимых музыкантов, игравших по соседству. Это мог быть Джо Оливер, который жил на углу, или Чики Шерман, игравший на чьем-то рояле, или Сэндпэйпер Джордж, или Хадсон со своей дудкой, которую теперь называют «базука», или же Аль Пику на «казу», вставленном в старый ми-бемолькларнет, по которому он бодро перебирал пальцами.

Цветные и белые бэнды часто устраивали настоящие музыкаль-

* Марди Грас — празднование последнего дня перед началом Великого поста в некоторых городах США. Сопровождается парадами, фейерверками, концертами и пр. Соответствует последнему дню Масленицы в России.

ные сражения, иногда даже с противоположных сторон озера. Тогда было в обычае устраивать пикники и всякие загородные семейные вылазки по воскресеньям в течение лета в такие места, как Испанский форт, Уэст Энд, Майленберг, Берч Таун и Сибрук.

Кэнел-стрит делила город на две части — по одну ее сторону был «верхний город», а по другую жили крсолы «нижнего города». Когда народ приезжал в Новый Орлеан (например, игроки и рабочие из Мемфиса), они говорили: «Пойдем-ка вниз, во французский город», — и это означало, что они направляются вниз от Кэнел-стрит. Сторивилль был ниже Кэнел-стрит.

Сторивилль

Но, насколько я знаю, люди называли все, что относилось к Сторивиллю, просто «Округом». Я никогда не слышал, чтобы это место называли «Сторивилль». Оно стало так называться лишь тогда, когда кто-то здесь, на Севере, написал об этом. Но для меня оно никогда не было Сторивиллем. Оно всегда было «Округом», районом «красных фонарей».

ЛУИ АРМСТРОНГ. В Сторивилле всегда играли много хорошей музыки. О нем и о его музыкантах шло много разговоров еще тогда, когда слово «Округ» не имело плохого смысла. Сторивилль теперь обсуждается и изучается в колледжах и в некоторых больших университетах мира. А может, и по всему миру. Спорю, что большинство молодежи и любителей разных «хот-клубов»*, которые слышали название «Сторивилль», не имеют ни малейшего представления о том, что это было одно из величайших мест проституции в мире. Ближе к ночи женщины уже стояли в своих прекрасных и откровенных нарядах на порогах домов и зазывали к себе ребят из проходящей мимо толпы.

Наверное, Сторивилль образовался после разделения Нового Орлеана на две части. Кэнел-стрит служила границей между нижней и верхней частями города. Сразу же за Кэнел-стрит находился Сторивилль. Прямо от Кэнел-стрит начиналась знаменитая Бэйсин-стрит, которая также была связана со Сторивиллем. Где-то возле Сторивилля находился известный игорный притон под названием «Клуб 25». То было место, где собирались все великие шулеры, дельцы и сводники, они играли там в «коч» (в этой игре карты тасовались и раздавались из-под стола). Там вы могли бы выиграть или же проиграть огромную кучу денег. Эти дельцы проводили время в «Клубе 25», пока их девочки работали дома. Затем они шли к ним и проверяли их

*Хот-клуб — публичный дом с красным фонарем.

ночной заработок. Вообще, большинство проституток жило в разных частях города, но вечером они приходили в Сторивилль подобно тому, как вы ходите на работу. У них были также разные рабочие смены. Иногда две проститутки снимали одну хибару на двоих — одна работала днем, а другая вкалывала в ночную смену. Ибо «бизнес» такого рода в те дни был очень хорош — в устье Миссисипи со всего мира приходили большие корабли с многочисленными командами, и женщины всегда были полностью заняты.

АЛЬФОНС ПИКУ. То были счастливые дни, парень, поистине счастливые дни. Покупай себе бочонок пива за один доллар, мешок еды за другой, и пребывай во благе. Теперешние ребята этого не имеют. Что там говорят о диком и грубом времени! Тогда было тысячи две зарегистрированных девочек и, наверное, не меньше десяти тысяч незарегистрированных. И все они с ума сходили от кларнетистов!

ДЭННИ БАРКЕР. Вплоть до 20-х годов Новый Орлеан был гаванью с наиболее порочной репутацией. Там могли арестовать человека просто по обвинению в том, что он «подозрительный и опасный» на вид, ибо у полиции было право арестовывать всякого, кто не мог подойти к телефону и вызвать своего нанимателя, чтобы тот мог засвидетельствовать его честно заработанные деньги и его порядочность. Могли также арестовать всякого, кто выглядел хитрым, ловким или подозрительным. Большинство арестованных были неграми, заполнявшими бары и игорные дома в рабочее время.

Что касается больших публичных домов в «Округе», то они существовали в основном только для белых. Это было еще до меня, но мне говорили, что мулаты тоже иногда проходили за белых. А ведь по всей Луизиане было множество фермеров, рабочих по уборке сахарного тростника и матросов с речных пароходов, которые считались мулатами. Поэтому, если ваша кожа выглядела достаточно белой или хотя бы с испанским оттенком, вы могли пройти в такой дом. Лулу Уайт и «графиня» Уилли Пьяцца считали себя креолками.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН. Итак, в 1902 году, когда мне было около 17 лет, мне довелось попасть в один из районов, где начиналось зарождение джаза. Новоорлеанский округ Тендерлойн считался вторым по величине после Франции и занимал ряд кварталов на северной стороне Кэнел-стрит. В каждой части Нового Орлеана имелись свои игорные дома, и я не припомню такого времени, когда были бы закрыты скачки, — дней сто они проходили в Сити Парке, затем следующие сто дней они могли быть на ипподроме Фэйр Грайндс, и так

все 365 дней в году.

Этот округ Тендорлойн, скажу я вам, представлял собой нечто такое, чего никто никогда не видел ни до того, ни после. Двери салунов не закрывались круглосуточно, толпа из сотен людей текла по улицам день и ночь, а девочки в коротких одежках стояли в дверях своих комнат, распевая блюзы.

Улицы всегда были заполнены людьми, в основном мужчинами. Полицейские постоянно находились на виду, не менее чем по двое, что гарантировало их собственную безопасность. Глаза слепил свет всех цветов и оттенков, из каждого дома на улицу лилась музыка.

Там были и счастливые, и грустные лица, одни мечтали о великой карьере, другие стремились покончить счеты с жизнью, там была музыка, танцы и другие развлечения. Среди женщин встречались настоящие леди, сохранившие шик, несмотря на свое падение, были и обычные пьянчужки, а некоторые пристрастились к наркотикам, таким, как опиум, героин, кокаин, тинктура опия, морфий и прочий марафет. Меня лично не раз посылали в китайский квартал с запиской и небольшой суммой денег, и я должен был принести то, что нужно из «чая», при этом не было никаких уверток и хитростей. Вы должны были просто войти, заплатить деньги за наркотик, и вас обслуживали.

В «Округе» было все и на любой вкус — от самого высшего класса и до самого низшего. Подпольные заведения, где ощупывали одежду посетителей при входе, квартиры, которые арендовались по цене до пяти долларов в день, и целые дома, где цена за комнату была от пятидесяти центов до одного доллара. Огромные особняки принадлежали публичным домам самого высшего класса. Это были настоящие дворцы, заполненные самой дорогой мебелью и прекрасными картинами. А в некоторых из них были просто сказочные зеркальные гостиные, так что вы не могли бы найти дверь за этими зеркалами. Такая гостиная в доме Лулу Уайт стоила тридцать тысяч долларов. Зеркала там были также и около всех кроватей. Именно в таких особняках и работали лучшие пианисты города.

СПЕНСЕР УИЛЬЯМС. Вдоль всех этих улиц наслаждения были танцевальные залы, «хонки-тонкс»* и кабаре, и в каждом таком заведении была своя музыка. Мой старый друг Тони Джексон, который

* Honky-tonk — в США — дешевый салун, с танцами, игровыми столами, баром. Иногда — просто придорожная пивная, где на разбитом пианино играет одиночка-пианист. Отсюда название расстросного фортепиано — «хонки-тонк пиано».

написал песни «Pretty Baby» и «Some Sweet Day», обычно играл на фортепиано в доме у мисс Антонии Гонзалес, которая также пела и могла играть на корнете. Самым большим кабаре на Бэйсин-стрит был «Махогени холл». Он принадлежал моей тетке Лулу Уайт, а когда умерла моя мать, я ушел жить к тетке и стал ее приемным сыном. Я засыпал под звуки механического фортепиано, игравшего рэгтаймы, и когда я просыпался рано утром, оно все еще играло. Двери салунов в те дни никогда не закрывались, так что их петли заржавели и покрылись пылью. Подростки шатались по улицам, горлая, приплясывая и насвистывая известные джазовые мелодии.

БАНК ДЖОНСОН. В те дни это был «город полумесяца» («Crescent City»), как называли Новый Орлеан, полный баров, «хонки-тонкс» и закусочных. В кабаках и пивных («баррел-хауз») часто было всего лишь одно фортепиано, но там всегда работал какой-нибудь пианист. Когда я был подростком, я приходил в эти пивные и играл вместе с тамошними пианистами до самого утра. Тогда мы обычно не играли ничего, кроме блюза.

Я хорошо знал Мэми Дэсдум и играл целые концерты, когда она пела со мной эти самые блюзы. Она была очень приятной на вид женщиной, с пышными волосами и мягким голосом. Но она была также и весьма энергичной женщиной, эта бедная исполнительница блюзов. Приходилось мне играть с ней и в дансингах на Пердидо-стрит — она сносно брэнчала на фортепиано. Когда Хэтти Роджерс или Лулу Уайт приглашали Мэми петь к себе в дом, туда набивалось много белых мужчин, и тамошние девочки срывали большой куш.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Лулу Уайт была знаменитой женщиной «спортивного мира» Сторивилля. Она имела свой большой публичный дом на Бэйсин-стрит, называвшийся «Mahogany Hall». Под таким же названием была потом написана песня, которая стала знаменитой. Богатые люди приезжали туда со всех концов страны, потому что им нравились прекрасные креолки. И они платили им огромные деньги.

Лулу Уайт была цветной. Через дом от ее особняка находилось кабаре Тома Андерсена. Все игроки на скачках и жокеи собирались там во время сезона скачек в Новом Орлеане. Тогда оркестру, который там играл, не приходилось беспокоиться о своем заработке. Их чаевые были столь высоки, что они могли бы и не играть каждую ночь. Порой они за ночь там получали столько, сколько в другом месте они не заработали бы и за неделю. Вероятно, это происходило

потому, что такие места находились под постоянной угрозой закрытия в любую минуту — с такими заведениями не церемонились. Но как бы то ни было, музыканты и исполнители блюзов стремились не упустить возможности подзаработать.

Вывеска гласила:

«Mahogany hall»

Памятная брошюра — новый «Mahogany Hall»

Сторивилль

Картина этого дома, которую вы видите на обложке нашего проспекта, была написана специально по заказу мисс Лулу Уайт за 40 000 долларов. Дом построен из мрамора и имеет четыре этажа, пять гостиных с прекрасной мебелью и пятнадцать спален. В каждой комнате есть ванная с горячей и холодной водой и расширенный клозет. Имеется лифт на двоих самого последнего типа. Весь дом отапливается горячим паром и является в своем роде наиболее красивым в округе. Это — единственный дом, где за свои деньги вы можете получить все три удовольствия — в нижнем этаже, в верхнем этаже и в комнате...

Лулу Уайт, эта знаменитая креолка из Вест-Индии, впервые увидела свет тридцать один год тому назад. Прибыв в нашу страну еще ребенком и получив хорошее воспитание, она быстро поняла, что означает секс для людей. Описывая мисс Лулу, как ее фамиллярно называют, следует сказать, что, обладая элегантными формами, она имеет также прекрасные черные волосы и голубые глаза, которые помогли ей заслужить титул «королевы полусвета».

Ее владение, расположенное в центральной части города, бесспорно является наиболее современно оборудованным домом Нового Орлеана и одним из самых изысканных мест такого рода во всей стране. Мисс Лулу — это весьма передовая женщина, изучавшая музыку и литературу. Она начитана и может заинтересовать беседой каждого. Она превратит ваш визит в непрерывный круг удовольствий.

ОБЪЯВЛЕНИЕ

«Голубая книга» Нового Орлеана

«Графиня» Уилли Пьяцца владеет таким заведением в округе Тендерлойн, которое вам никак нельзя пропустить. Она создала целую науку удовольствий, дабы каждый посетитель покидал ее дом радостным и веселым. Если у вас на душе блюз, «графиня» и ее девочки быстро исцелят вас. Там самые приятные и воспитанные мулатки, вы обязательно должны увидеть их — это мастерицы на все руки. Если существует что-нибудь новое из песен или танцев, с чем вы хотели бы познакомиться, будучи в Сторивилле, то это как раз то самое место, где вы узнаете все новинки. И там вы всегда будете окружены друзьями».

ДЭННИ БАРКЕР. В «Округе» были заведения с самой разной репутацией. У меня сохранился ряд газетных вырезок, многое я сам помню или же слышал от других музыкантов Нового Орлеана. Вот, например, некоторые женщины и их прозвища из числа наиболее известных личностей «Crescent City»: Альбертина Маккэй, бывшая возлюбленная Ли Коллинза. Она гонялась за ним с ружьем тридцать восьмого калибра, заряженным пулями дум-дум. Дэйзи Паркер, девочка Луи Армстронга, которая обычно встречала его обломками кирпича. Киднифут Релла, которая плевала в лицо Блэка Бенни, когда он лежал уже в гробу.

А также — Пламенная Мэми, Мясистая Мэри, Золотозубая Гас-си, Бочка Энни, Желтая Гэлл, Руди-Дуди, Бычок Кора, Лягушка Сонни, Постучись в стену, Пирожок, Медная Проволока, Ти-Ти, Сырая Голова, Уличный Кролик, Бу-Бу, Трехпалая Энни, Боже Мой Кэрри и просто Штучка.

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Эти места действительно стоило посмотреть — публичные дома то есть. Там были прекрасные гостиные с гранеными зеркалами, богатой драпировкой, коврами и самой дорогой мебелью. Они были похожи на дворцы миллионеров. Девочки сходили вниз, разодетые в шикарные платья, как будто они собрались в оперу. Все они выглядели просто изумительно. У них были прически, как у светских дам, и я должен сказать, что сам Зигфелд вряд ли нашел бы теперь более красивых женщин для своих ревю. Некоторые из них выглядели, как испанки, другие — как креолки, были там темнокожие или же с шоколадным оттенком. Но прежде всего у них были замечательные фигуры.

Подобные места предназначались, конечно, для богатых людей, в основном для белых. Иногда туда мог забрести и простой моряк, но обычно приходили только самые богатые. Ведь бутылка пива там стоила целый доллар! Но посетители, как правило, покупали шампанское и к тому же всегда давали много денег музыкантам. Когда один пианист уставал, там всегда находился какой-нибудь другой, который также мог подзаработать четвертную. В этих домах нанимали только самых лучших пианистов, иногда вместе с исполнительницей блюзов. Там никогда не играли чересчур громко — музыка была мягкой и приглушенной, как в каком-нибудь настоящем отеле.

Эти дома производили настолько сильное впечатление, что многие люди просто мечтали попасть туда. Но в другой части «Округа» были обычные кабаре, танцевальные залы и множество других заве-

дений для простого люда, так что большинство пубрики находилось именно там — в таких клубах и кабаках, как, например, «Red Onion», «Keystone» и «Española» — одним из самых грубых. «Española» была расположена на Бэйсин-стрит, туда ходили пьянчуги и вообще публика самого низшего сорта. Там парень мог встретить подходящую девочку и затем заняться своим делом без всякой суесмы.

Сторивилль Что вы мне говорите о современных джем-сэшн! Вы бы видели те сессии, которые мы устраивали тогда. Около четырех утра девочки заканчивали работу и встречали своих «Пи-Ай» (так мы называли сутенеров) в винных погребах. Заведение у Пита Лалы было штаб-квартирой, где собирались все бэнды Сторивилля после окончания работы и где девочки встречались со своими руководителями. Именно туда джазмены города приходили выпить и поиграть; потом они завтракали и отправлялись домой, в постель.

Между прочим, большинство этих «Пи-Ай» носили дорогие кольца и бриллианты величиной с гривенник. Кокаин, морфий и героин — что угодно в «Округе» вы могли бы купить совершенно открыто. Но я, пожалуй, вряд ли смогу припомнить такого музыканта, который тогда употреблял наркотики. В основном к этому прибегали девочки, которые хотели покончить с собой, если их бросал парень, или что-нибудь в этом роде. И в те дни не было таких малолеток, которые сегодня сопляками уже познают вкус марафета. Правда, было много молодых девчонок из «веселых домов», которые этим занимались, но ведь это же совсем другое дело. Еще интересная деталь — в «Округе» никогда не было грабежей и налетов, насколько я помню. Вы могли крепко напиться и не бояться, что кто-то выгребет монеты из ваших карманов.

Вот так у Пита Лалы все ребята собирались каждую ночь — пели и играли до самого утра. Там встречались пианисты со всего юга (особенно во время скачек), и каждый мог выступить еще до рассвета со своим номером.

2. ДЛЯ ВСЯКОГО СЛУЧАЯ — БУДЬ ТО ТАНЦЫ, ПОХОРОНЫ, ВЕЧЕРИНКИ ИЛИ ПАРАДЫ — ТАМ БЫЛИ СВОИ ОРКЕСТРЫ, И МЕЖДУ НИМИ УСТРАИВАЛИСЬ НАСТОЯЩИЕ СРАЖЕНИЯ

ЛУИ АРМСТРОНГ. Сколько бы вы там ни слышали оркестров, все они играли очень хорошо. Я помню, что в Хэвене я играл вторую трубу в «Tuxedo Brass Band», и мы исполняли такие похоронные марши, которые просто трогали вас за серд-

це — так они были прекрасны.

ДЭННИ БАРКЕР. Мой дед работал в похоронном бюро Эмиля Лабата, которое было самым процветающим заведением этого рода в креольской части города. Эмиль Лабат имел пару знаменитых лошадей: то были самые красивые лошади в Новом Орлеане. Они всегда возили катафалк, которым управлял один очень старый, грустный и мрачный человек. Никто не видел, чтобы он хоть раз улыбнулся, — его звали Неулыбающийся Джо. Иной раз, если вдова умершего была искренна в своем горе и хорошо платила за похороны, содержатель бюро приказывал, чтобы лошадей накрыли красивым кружевным покрывалом. Если покойник был взрослым, покрывало было черное, если дитя — белое. Плата за это взималась не более пятнадцати-двадцати долларов, зато похоронная процессия приобретала весьма внушительный вид. Действительно, зрители проникались глубокой печалью и говорили: «Да, такой-то ушел от нас в превосходном виде».

Брасс-бэнды

Но вернемся к Джо и двум его лошадям. В Новом Орлеане и его окрестностях было хорошо известно, что эти лошади плачут только в определенных случаях. Это было загадкой для всех, и однажды я специально спросил деда, в чем тут секрет. Тот ответил, что Джо — очень хитрый парень. Он всегда держал при себе бутылку с луковым соком, и перед тем, как отправиться на похороны, он мочил соком тряпку, а потом протирали ею глаза у лошадей, пока поблизости никого не было. Зная об этом Лабат, он поднял бы целую бучу, так как он был очень гуманным человеком и всегда хорошо относился к животным.

Как справедливо замечают, вплоть до закрытия «Округа» в 1917 г. самой восхитительной формой музыкальной организации в Новом Орлеане были не джаз-бэнды, а духовые оркестры. Тяжелый «бит» на большом барабане, который прекрасно исполнял покойный Блэк Бенни, мог внезапно заставить умолкнуть шумную толпу из семи-восьми тысяч искателей развлечения. В течение минуты все уши наострались в ожидании того, как ведущая труба исполнит три удвоенных восьмых ноты и приближающийся оркестр промарширует сквозь толпу. Такие личности, как Банк Джонсон, Бадди Пети, Кид Рена, Фрэнки Дюзон и Крис Келли, всегда находились в близлежащих барах, где они болтали, тискали девочек и пили за чье-то здоровье, разрушая свое собственное. Музыканты всегда находились в окружении поклонников, с достоинством отвечая на их вопросы и играя роль знаменитых «звезд».

Величайшим наслаждением для нас, мальчишек, было нести или охранять инструмент музыканта, которому мы поклонялись, а самым тяжким испытанием было сидеть в классной комнате, зубрить уроки и слышать, как приближается и бешено свингует духовой оркестр, а затем проходит мимо школы и затихает в отдалении. Вы могли бы заметить множество грустных физиономий в этой комнате. Если же это случалось в промежутке с двенадцати до часу, то после звонка в классе было много пустых мест. Честно говоря, я сам был повинен в этом несколько раз. Музыка трогала вас до такой степени, что прежде, чем вы могли это понять, вы уже находились во «второй линии» в десяти-двенадцати кварталах от школы.

Иногда бывали похороны, которые сопровождали три-четыре оркестра, и это случалось не так уж редко, потому что покойный мог быть членом восьми-двенадцати организаций сразу («Масоны», «Зулу клуб», «Ветераны» и др.), в каждой из которых имелся свой бэнд. Обычно его последняя просьба заключалась в том, чтобы его похоронили так, как он жил, — в сопровождении множества друзей и музыки. Так, например, хоронили Джайлса, величайшего ударника из «Эксцельсиор брасс-бэнда», и Блэка Бенни, другого великого ударника. Каждый музыкант в Новом Орлеане предлагал вам свои услуги. В обоих случаях печаль усугублялась тем, что замолкший барабан, обернутый в черный креп, несли ближайшие друзья покойного перед катафалком. Заработанные каждым музыкантом деньги (три или четыре доллара) обычно быстро тратились на выпивку в память о друге перед тем, как оркестранты расходились по домам.

УИНГИ МАНОН. По дороге на кладбище все шли медленно, стараясь следовать темпу первого корнета. Иногда на это уходило почти четыре часа. Всю дорогу они раскачивались под музыку и рыдали, а у могилы нараспев кричали: «Разве он не погулял, разве он не пожил в свое удовольствие, разве он не играл?» или «Разве он не вел добрую жизнь, пока его не застрелила полиция на Сен-Джеймс-стрит?». После того, как тело предавали земле, они возвращались в город и все время пели и свинговали — это была самая «горячая» музыка в мире. Они просто разрывали инструменты на куски.

НЭТ ТАУЛС. Да, так оно и было в те дни. Вы маршировали до кладбища, играя очень грустно и медленно, но зато на обратном пути все сто чертей срывались с цепи. Как вы понимаете, никаких нот у нас не было. Тогда мы просто не знали, что это такое. Было всего

лишь шесть-семь известных пьес, и десяток ребят, собравшихся вместе, играли их всяк по-своему, но тем не менее каждый знал свою роль и ухитрялся как-то приноровиться к остальным. Все было верно, потому что мы исходили из одного и того же.

Конечно, брасс-бэнды* могли иметь и гораздо больше людей — два кларнета, два корнета и т.д. Банк Джонсон играл у Болдена вторым корнетистом, но я сам никогда не слышал эту группу. Потом Джо Оливер позвал Луиса к себе в Чикаго, но вообще это было исключением. Обычно в оркестре было всего 6 музыкантов: кларнет, тромбон, банджо, ударные, бас и труба или корнет, которые почти всегда являлись ведущим голосом. Иногда там мог участвовать и седьмой человек — пианист, но саксофонистов никогда не было. Кто-то из этих Холлов — то ли Эдмонд, то ли Роберт — пробовал приходить с саксофоном, но я бы не сказал, что у него было много работы.

Брасс-бэнды

КИД ОРИ. А во время праздника Марди Грас — что тут творилось! Вот когда мы действительно получали удовольствие. День и ночь оркестры маршировали вдоль по улицам, играя как сумасшедшие. Иногда мы играли для какого-нибудь местного общества цветных, и тогда мы маршировали впереди их колонны на параде. У белых был настоящий король, он прибывал на Кэнел-стрит во всей красе. Цветные люди тоже имели своего, «зулусского короля», и он прибывал на Бэйсин-стрит в конце праздника, одетый в разноцветные перья и солому — парень, это было что-то особенное!

ЗУТТИ СИНГЛТОН. В Новом Орлеане тогда существовало великое множество оркестров, но большинство музыкантов имело дневную работу — у них была другая профессия. Они могли работать каменщиками и плотниками, продавцами и штукатурами. У некоторых было свое собственное дело — угольные, дровяные или овощные лавки. Другие работали на разгрузке хлопка, швейцарами, проводниками. Они должны были иметь другую профессию, не связанную с музыкой, ибо там было слишком много музыкантов, слишком много оркестров. Вероятно, Новый Орлеан был самым музыкальным городом страны. Большинство ребят получало разнообразные музыкальные уроки, и я, к примеру, воспитывался под влиянием своего дяди Уилли Бонтемса, который играл на басе и гитаре в бэнде Джека Кэри. Впервые я начал работать у Стива Льюиса — мы играли на вечеринках.

* Брасс-бэнд — духовой оркестр, состоящий из медных духовых инструментов

Затем по субботам мы также играли для ребят из общества — это было уже с Папой Селестином и его «Tuxedo Band», а потом в «New Orleans Country Club» и в ресторане «Louisiana» — это было превосходное заведение первого класса.

ДЭННИ БАРКЕР. Быть музыкантом обычно не означало иметь полную занятость у нас в Новом Орлеане. Музыканты могли иметь свою профессию или ремесло помимо музыки. Они были искусными мастерами в какой-нибудь другой области, то есть это были каменщики, штукатуры, кровельщики, плотники, мостильщики, сигарщики и так далее. Например, одна музыкальная семья целиком занималась шиферными работами, в другой были потомственные штукатуры. Они шли в подмастерья к своим дедам и изучали семейное ремесло.

Некоторые семьи по происхождению были наполовину французскими, наполовину негритянскими. А многие семьи занимались производством сигар, что указывало на испанское влияние. Итак, если вы были музыкантом, то у вас была какая-нибудь регулярная профессия, а по вечерам или в конце недели вы брали инструмент и играли музыку.

АЛЬФОНС ПИКУ. Я родился в 1879 году. Мой отец был сигарщиком, а мать — домохозяйкой. Когда я мальчиком впервые услышал джаз, то это был один джаз-бэнд, игравший на углу улиц Сен-Филипп и Клэйборн. Он назывался «Excelsior Brass Band». Единственным музыкантом, которого я помню из этого состава, был трубач Файс Квирит. Это было очень давно.

Был ли это рэгтайм? Нет, то были всего лишь марши, которые духовые оркестры играли тогда на парадах. Пожалуй, первым джаз-бэндом рэгтайма, который я услышал, был оркестр Бу-Бу Форчуна. Это был единственный человек в то время, который играл на тромбоне с кулисой. Это происходило еще до 1900 года, потому что мне тогда было всего лишь пятнадцать или шестнадцать лет.

Он играл на тромбоне и в то же время работал парикмахером. Он жил неподалеку от меня и однажды услышал, как я практиковался на своем инструменте. Он подошел к нашему дому и постучал в дверь. Мать открыла ему и спросила, чего он хочет. Он сказал: «Я хотел бы видеть того молодого человека, который играет на кларнете». «Это мой сын», — ответила мать. «Не могли бы вы позвать его?» — спросил он. И затем я вышел к дверям, а он сказал мне: «Это ты играешь на кларнете?». «Да», — ответил я. «Хорошо, я хотел бы, чтобы ты пришел в мою лавку на углу, я хочу поговорить с тобой о небольшом

деле». После этого я пришел в его лавку, и в разговоре он предложил мне: «Не мог бы ты прийти вечером и поиграть со мной в нашем оркестре?». Я согласился, и он велел мне быть на месте в восемь часов. Так впервые я начал играть в настоящем бэнде, мне было только шестнадцать лет. Правда, до этого я почти восемнадцать месяцев брал уроки, моим учителем был мистер Моранд.

Давайте я дорасскажу вам об этом оркестре. Итак, меня пригласили на репетицию, и в тот же вечер я пришел, как договаривались, и спросил: «Что я должен делать? Вы хотите, чтобы я играл на своем инструменте? Есть ли у вас ноты?». Тромбонист сказал: «Ноты? Зачем они тебе?». Я удивился: «А как же я буду играть?». Он ответил: «Ты будешь просто играть по квадратам». Я сказал «О'кей» и затем настроился — мы все настраивали свои инструменты. Сначала я не мог приспособиться и войти в квадрат*, но лидер слушал меня до тех пор, пока мне удалось это сделать. Я делал все, как он мне говорил, и в конце концов мы сыграли целую вещь и еще ряд номеров, а потом весь оркестр хлопал меня по плечу, и все ребята говорили, что я — молодец.

Эта репетиция была в четверг, а в следующую субботу нас пригласили играть на балу (так тогда назывались танцы) на Либерти-стрит. Я тоже пошел с ними. Мы прибыли туда около восьми вечера. Зал был набит до отказа. Мне, правда, было не по себе, потому что у них не имелось никаких нот, но потом я решил, что попытаюсь играть в любом случае. Я пошел и немного выпил для храбрости — это было в первый раз, но зато потом я играл, пожалуй, даже лучше их! Каждый наш номер встречался оглушительными аплодисментами, и мы должны были его повторять два-три раза. Вот так я начал играть с бэндом.

Потом я играл со многими оркестрами, но тогда этот характерный стиль игры без нот был весьма новым и необычным для меня. Мне это казалось просто невероятным! Помню, когда нам попадала новая пьеса, мы изучали ее музыку и вначале играли мелодию по нотам, но после этого ноты уже больше были не нужны нам, так как мы делали нечто новое из этой музыки. Вот это и был рэгтайм.

ДЖОННИ СЕН-СИР. Джазовый музыкант был тогда человеком из

* Квадрат — сугубо джазовый термин, служащий для обозначения гармонической схемы пьесы. На основе повторяющихся квадратов играют импровизации.

рабочего класса, он все время находился на открытом воздухе, был здоровым и сильным. Вот что плохо сегодня — у этих новых ребят нет прежней силы. Им якобы не нравится играть целыми ночами, но они просто не смогут этого сделать! Пока не нагрузятся, конечно. А у рабочего человека было достаточно силы, чтобы играть «горячо» — с виски или без оного. Учтите, средний рабочий очень музыкален. Для него играть музыку — это просто отдых. Он получает от этого столько же удовольствия, сколько другие люди от танцев. И чем более отзывчивы его слушатели, тем больше вдохновения рабочий человек вкладывает в свою игру. И, благодаря вашим естественным чувствам, вы никогда не сможете повторить ту же самую вещь одинаково дважды, ибо каждый раз во время игры новые идеи приходят вам в голову, и вы следуете за ними.

ДЭННИ БАРКЕР. Тогда были самые разнообразные расценки. Вы могли получить три-четыре доллара за один парад или похороны. Все зависело от времени работы. Если парад продолжался с девяти утра до шести вечера (то есть весь день), то вы обычно получали долларов восемь-девять.

Повсюду в Новом Орлеане существовало соперничество. Люди постоянно бились об заклад, кто лучший и величайший музыкант в том или ином отношении. Именно отсюда берут свое начало музыкальные сражения.

Почти во всех оркестрах не умели читать ноты. Поэтому иногда приглашали скрипача играть ведущий голос (обычно скрипач умел читать ноты), чтобы иметь какое-то прикрытие. Банджо было тогда только ритмическим инструментом. Бадди Болден говорил: «Остыньте-ка, ребята, дайте мне послушать топот их ног». Как вы знаете, новоорлеанские бэнды тихо не играли. Сначала играли два или три инструмента, затем в дело вступал ритм. Именно это и имел в виду Болден, ибо ритм, исполняемый некой смесью из африканских и испанских инструментов, заглушал все остальное, и они позволяли людям использовать свое воображение для других звуков.

В маршевых брасс-бэндах применялось большее количество инструментов, чем в танцевальных оркестрах. И эти брасс-бэнды играли вполне узаконенные марши — те же самые марши военный оркестр Соединенных Штатов мог бы играть на смерть президента. Кроме того, музыканты могли играть прекрасные гимны (например, «Ближе к Богу» и «Мэриленд»), но, когда они возвращались с похорон, засовывали эти ноты в карманы, и каждый начинал вопить на

своем инструменте.

Я помню, как «Onward Brass Band» должен был однажды играть марши для общества масонов. Один бэнд (большой военный оркестр) был приглашен на день играть марши, сидя на сцене. В перерывах же другой бэнд должен был играть танцевальную музыку, и они свинговали целый вечер. Тогда играли «шаффл-бит»* на малом барабане и обычный «ту-бит»** на большом. Вначале в оркестрах на этих барабанах играли разные люди, но затем в Новом Орлеане нашелся такой парень, который соединил оба барабана и стал играть на них один. Так была придумана ножная педаль.

ЭДМОНД ХОЛЛ. Что касается того, почему Новый Орлеан был таким музыкальным городом и имел так много оркестров, то я думаю, что причиной тому было существование множества клубов. В Новом Орлеане было огромное количество всяких частных клубов и организаций. Иногда могли сойтись вместе два-три парня и организовать свой клуб, который потом разрастался в большую организацию. И когда умирал член того или иного клуба, они приглашали оркестр для его похорон, а если клуб принимал участие в парадах, то и для этого им тоже был необходим бэнд. Все эти клубы старались переплюнуть друг друга. Такое обычно происходило, когда различные клубы выезжали за город и располагались на берегу озера. Из лагеря одного клуба что есть силы вопил один оркестр, а из лагеря другого клуба — другой, и каждый пытался переиграть соседа. Вы могли слышать эту музыку вдоль всего озера, она отлично звучала над водой.

Что касается похорон, то одна деталь недостаточно ясно описывается в некоторых историях. Дело в том, что сами оркестры никогда не входили на кладбище, а оставались у ворот.

Вы всегда могли прожить в Новом Орлеане, играя на всяких случайных работах — похороны, загородные экскурсии, парады и т.п. Например, Бадди Пети никогда не имел постоянной работы. Он просто не нуждался в этом, и то же можно сказать о множестве других людей, которые были отличными музыкантами и о которых, между

* «шаффл-бит» — Shuffle-beat — в 20-е и 30-е годы так называлась манера исполнения неровных восьмых, характерных для джаза, и получившая позднее название «свинг». В современной музыке — шаффл — ритм, более острый, чем мягкий, традиционный свинг. Характерен для стиля «фанки».

** «ту-бит» — Ту-бит (Two-beat) — манера исполнения на инструментах ритм-секции (тубе, контрабасе, ударных, банджо), характерная акцентированием первой и третьей четвертей в такте. Off-beat — акцентирование второй и четвертой четвертей.

прочим, никогда не писалось в книгах, т.к. у них не было постоянных бэндов. Бадди Пети всегда носил с собой книжку, куда он заранее записывал даты своих выступлений. Он сам был своим собственным подрядчиком. Бадди мог сказать вам чуть ли не на год вперед, где вы сможете играть, если у него будет для вас работа, — так далеко он смотрел вперед. Он был нарасхват, и всегда получал задаток, даже если эта работа предполагалась через год. Но что окончательно сгубило репутацию Бадди как самоподрядчика, так это то, что он часто имел таким образом две или три работы за одну ночь. Конечно, он не мог поспеть сам в каждое место и посылал другие бэнды вместо себя, так что люди, пригласившие его, никогда точно не знали, его оркестр играет у них или нет.

Луи Армстронг и Бадди Пети играли вместе на многих похоронах. Надо отметить, что Бадди — это такой человек, о котором немного писали. А ведь тогда именно он задавал тон в Новом Орлеане. Он был настоящим лидером, с него брали пример многие другие оркестры. Я имею в виду, что они могли услышать, как играет Бадди, а затем они хотели играть то же самое. Насколько я знаю, единственный раз он покидал Новый Орлеан для того, чтобы поехать с Джелли Ролл Муртоном в Калифорнию. Они должны были выступать в Лос-Анджелесе. Я не знаю, что уж у них случилось, но он там долго не задержался. И если Бадди потом уехал в Чикаго, когда Новый Орлеан покидали многие люди, то я уверен, что и там у него была репутация отнюдь не хуже, чем у других наших ребят.

В самые ранние дни существования брасс-бэндов, в 1890-х годах и даже раньше, музыка в основном была записана нотами, — хотя бы в таком оркестре, где играл мой отец. Но со временем там стали больше импровизировать. Я начинал играть не на кларнете, а на гитаре — в 1917 г., когда мне было семнадцать лет. Мой отец тоже был известным музыкантом, его звали Эдвард Холл. В самом деле, он был членом «Онуорд брасс-бэнда», который приезжал в Нью-Йорк из Нового Орлеана еще в 1891 году. Тогда какие-то музыкальные агенты настояли на приезде оркестра. Я не знаю всех обстоятельств этого дела и не уверен, было ли это в действительности. Правда, я помню, отец как-то говорил мне, что они пробыли в Нью-Йорке восемнадцать дней. С другой стороны, последний участник этого оркестра умер несколько месяцев тому назад. Он играл на тубе и дожил до восьмидесяти трех лет. Тогда каждый штат посылал свой бэнд в Нью-Йорк, это было нечто вроде фестиваля, и наш новоорлеанский оркестр якобы завоевал там первый приз.

В мое время в духовых оркестрах обычно бывало четыре различных кларнета, настроенные в ми-бемоль, до, ля и си-бемоль, и каждый музыкант должен был знать все четыре инструмента. Причина заключалась в том, что, когда нужно было играть в тональности ми-бемоль, мы соответственно хватали ми-бемольный кларнет, то же самое происходило, если нужно было играть в тональности ля-мажор и т.д. Перестраиваться мы не умели. Вот и смотрите, насколько теперь музыка продвинулась вперед. Сегодня вы берете один кларнет и играете на нем все, что угодно. Но все же, когда мы должны были знать все четыре инструмента, уровень музыкального мастерства в тогдашних брасс-бэндах был также весьма высок.

Всего в семье нас было пятеро братьев, и когда мы дошли до определенного возраста, отец раздал нам всем кларнеты. Четверо получили различные типы кларнета, а пятый был еще слишком мал, он получил свой кларнет позже. Это был Герберт Холл, который теперь имеет свой бэнд в клубе «Cinderella» в Гринвич Уилидж.

«High Society» была одной из пробных пьес для всякого кларнетиста, который хотел играть в новоорлеанском бэнде. Квадрат этой темы в исполнении Альфонса Пику считался тогда общепризнанным. Вначале в духовых оркестрах это было соло для малой флейты, но Пику первым сыграл его на кларнете. Как бы там ни было, но я слышал именно такую историю. Конечно, каждый играл этот квадрат по-своему и никто не копировал Пику нота за нотой. У каждого были свои идеи на сей счет, — как у Барни Бигарда, так и у других, — но все же квадрат Пику считался основным.

АЛЬФОНС ПИКУ. Я сочинил много разных мелодий. Как мне довелось сыграть этот знаменитый квадрат из «High Society»? Мне было тогда лет семнадцать, и я играл с бэндом Джона Робишо, а еще раньше — с Мануэлем Перезом, и мы всегда играли ту традиционную старинную музыку, которую и теперь еще иногда просят сыграть.

Предварительно Перез купил мне ноты «High Society». Как известно, это была маршевая вещь. После этого мы выступали в «Mahogany Hall», я взял на себя партию малой флейты и транспонировал ее для своего инструмента. Это произвело огромное впечатление. В следующий раз мы должны были играть в другом холле, где обычно собирались креолы, но туда не разрешали входить черным вроде меня. Если вы были черным, вас просто не пускали.

Но Перезу очень нравилось, как я играл «High Society», и когда там собралось очень много народа, он сказал: «Входи, Аль, и покажи

им как надо играть», — и они позволили мне сыграть свое соло. Я произвел там настоящую сенсацию. Боже! Мы играли «High Society» целую ночь! Потом я играл эту тему на парадах с Перезом и «Onward Brass Band», а также с Джо Оливером и Кидом Рена. Приходилось играть и на похоронах.

Брасс-бэнды

КИД ОРИ. У меня тоже был свой брасс-бэнд. Когда подворачивалась работа, я набирал любое число людей, которое было нужно. Если не хватало своих музыкантов, то я мог пригласить ребят со стороны. На моем доме висела вывеска «Оркестры и брасс-бэнды. Кид Ори». Вы не могли бы ее не заметить. В то время танцы и пикники обычно рекламировались с помощью арендуемых экипажей и вагонов, которые разъезжали по всему городу. На них большими буквами было написано о предстоящем событии, а прямо из вагона играл бэнд. Я решил испытать эту идею и рекламировать свой собственный бэнд точно таким же образом. Я взял напрокат вагон и велел ребятам написать на нем большими яркими буквами «КИД ОРИ» с адресом и номером телефона. После этого я стал получать огромное количество звонков и заказов по поводу работы и стал действительно известным человеком в городе.

Тогда проводились самые разные соревнования и конкурсы («cutting contests») каждый раз, как только вы появлялись с оркестром на улице. Например, бэнд Фредди Кеппарда отлично «уделал» нас, т.к. Фредди был более сильным музыкантом, чем наш первый трубач. Но затем мы стали одерживать верх над всеми. Публика всегда бывала на нашей стороне. Пока играл один оркестр, они связывали вместе колеса вагонов, чтобы мы не смогли разъехаться, и тогда побежденным деваться было некуда. Я обычно говорил: «Я разрешу вам уехать, когда сочту это нужным».

Брат Матта Кэри, Джек, играл тогда на тромбоне. Мне он нравился, но он меня не особенно любил. Он очень ревновал, что Матт ушел играть ко мне. Я отшлепал его во время соревнований. Потом он остановил меня на улице и сказал: «Он может побить меня за игру на тромбоне, но он не может превзойти меня!». Я обнял его и ответил: «Я просто люблю тебя, Джек». Потом он стал проповедником и оставался им до конца своих дней.

ДЖОРДЖ ЛЬЮИС. Мы выезжали на работу или на парады в больших грузовиках, запряженных лошадьми, а когда два таких грузовика встречались, начиналось соревнование. Однажды мы поймали Бадди Пети, когда все его ребята были пьяны, и наш бэнд буквально

изничтожил их. В следующее воскресенье мы ехали мимо и опять увидели, что Бадди сидит в своем фургоне с поникшей головой и опущенными руками, и мы решили проучить их снова. Вокруг собрался народ, как это обычно бывало, и они привязали колеса нашего грузовика к их, чтобы мы не могли удрать, но тут Бадди внезапно вскочил на ноги, схватил корнет, и в тот день они нас разделали.

УИНГИ МАНОН. Вниз по улице в старом грузовом вагоне с подножками ехал какой-нибудь джаз-бэнд из одного танцзала, а вверх по улице в таком же вагоне ехал другой бэнд из другого зала, который рекламировал танцы в ту же самую ночь и за ту же цену. И эти музыканты начинали играть друг перед другом во всю мочь, ибо именно тот оркестр, который удовлетворит собравшуюся толпу, люди придут слушать в тот или иной танцзал. Это было естественно. Позади вагона обычно сидел тромбонист, потому как это было единственное место, где он мог бы свободно орудовать кулисой своего инструмента. Так они получили название «тэйл-гэйт» тромбонистов («talegate» — запятки). Все они играли в типичном для диксиленда «вамп-стиле», ведь в тех фургонах незачем было играть более изысканную музыку.

Брасс-бэнды

БАНК ДЖОНСОН. Оркестры в те дни соревновались почти все время. Допустим, один бэнд получал работу в «Charity Hall», а другой подбирался туда же и начинал дуть за окнами громче и лучше. Во время Марди Грас и парадов оркестры повсюду разъезжали в фургонах, которые иногда разворачивались, становясь друг к другу запятками, а музыканты пытались переиграть друг друга.

МАТТ КЭРИ. А если вам никак не удавалось переиграть другого на своем инструменте, то, по крайней мере, вы всегда могли использовать его для того, чтобы трахнуть им своего соперника по голове.

3. РЕБЯТА БЫЛИ БЕДНЫ И ЧАСТО ИМПРОВИЗИРОВАЛИ СВОИ ИНСТРУМЕНТЫ — ТАК ЖЕ, КАК И СВОЮ МУЗЫКУ

ДЭННИ БАРКЕР. То был веселый Новый Орлеан, город сплошных удовольствий и развлечений. При малейшей okazji там всегда звучала какая-нибудь музыка. Вот почему так много ребят в Новом Орлеане начинало заниматься музыкой — они слышали ее все время! Это было подобно тому, как позже многие ребята идеализировали Бэйб Рут, а сегодня — Уилли Мэйс. Правда, в Новом Орлеане

игорные дома, скачки на ипподроме, работа сводником или исполнение музыки — все это считалось спортом. Город не мог ассигновать какие-либо деньги, чтобы дать ребятам место и оборудование для занятий другим спортом, поэтому они обращались к тому, что сами видели, слышали и знали. А если они были тугоухи, то становились портовыми грузчиками и работали под палящим солнцем.

МАТТ КЭРИ. В Новом Орлеане все ребята росли в трудных условиях. Музыкальное образование было весьма скудным. Средний паренек пытался всему научиться сам, ибо у него не было учителей или же нечем было платить за уроки музыки.

Первые инструменты

БЭБИ ДОДДС. Я долго пробовал научиться играть на небольшой жестяной флейте, которую сам купил, но в конце концов вынужден был отдать ее своему брату Джонни, будущему кларнетисту. Вскоре он уже хорошо играл на ней, а я аккомпанировал ему на самодельных барабанах, которые я сотворил из оловянных кастрюль, а в качестве палочек использовал ручки от старого кресла. Это были мои первые ударные инструменты, и мы с Джонни получали большое удовольствие, играя вместе возле дома. Когда же я наконец приобрел свою первую ударную установку, Джонни уже великолепно играл на кларнете. Отец не хотел покупать для меня барабаны — он говорил, что в доме и так слишком много шума. Сначала я достал себе большой барабан, затем — малый, и вскоре уже имел целиком всю установку. В сущности, она была собрана по частям из ломбарда и практически стоила мне всего четыре-пять долларов.

В четырнадцать лет у меня было много смелых идей, я хотел играть с бэндом своего брата Джонни, хотя он был на двенадцать лет старше меня. Итак, в свой день рождения я купил бутылку джина, хлебнул из нее для храбрости, затем выкурил полпачки сигарет и отправился к брату потребовать, чтобы он принял меня в свой бэнд. Я был под градусом, но при этом считал, что могу играть хорошо. Джонни же сказал мне: «Катись-ка ты отсюда, малыш, и сначала как следует научись играть на своих барабанах. Больше не приставай ко мне, пока ты не научишься этому». Я учел его совет, отправился в музыкальную школу (я ее называл просто школой) на целых четыре года и вскоре понял, что до этого я все делал неправильно. Я должен был начать все сначала, т.е. забить те биты, которым я научился в прошлом, и постичь азы игры на ударных.

К девятнадцати годам я был уже достаточно компетентным парнем, искусным во всех видах ударной техники. Я снова отправился к

своему брату Джонни насчет работы, и он устроил мне первый профессиональный ангажемент — с Джо Оливером в знаменитом тогда «King Oliver Band», где сам Джонни давно уже работал кларнетистом. Следует сказать пару слов по поводу моего брата. У него было глубокое расположение к хорошей музыке и к хорошим музыкантам, и он ненавидел музыкантов, пытавшихся выдать плохую музыку за настоящий джаз.

Я многому тогда учился на улицах. Именно там я впервые узнал, как надо бить в большой барабан, чтобы каждый удар в точности соответствовал исполняемой музыке.

Постепенно я перешел к малым барабанам. Тогда мы были просто духовым оркестром, в который входили пара флейт и кларнетов. Даже Джонни играл с нами в том бэнде, потому что там были неплохие ребята. Вам нужно было хорошо уметь играть на малых барабанах в Новом Орлеане — в противном случае вас просто выкинули бы на тротуар.

ДЖОРДЖ ЛЬЮИС. Когда мне исполнилось семь лет, мать дала мне двадцать пять центов, чтобы я пошел в лавку и купил себе игрушечную скрипку. Наверное, я стал бы скрипачом, но когда я пришел туда, оказалось, что все скрипки уже распроданы, и я купил себе дудку. Я быстро научился играть на ней — я никогда в жизни не брал уроков музыки и до сих пор не умею читать нот. В шестнадцать лет я впервые заполучил настоящий кларнет. Я купил его на свой собственный заработок, заплатив целых четыре доллара.

КИД ОРИ. Моим первым инструментом было примитивное банджо, которое я сделал сам из коробки из-под сигар. Когда мне было немногим больше десяти лет, отец купил мне настоящее банджо в Новом Орлеане. Мы обычно ходили с ребятами на мост и там упражнялись. В тринадцать лет я организовал свой оркестр. Мы жили тогда в Лапласе, в двадцати девяти милях от Нового Орлеана. У нас была самодельная скрипка, бас-виола, гитара и банджо, а вместо ударных стучали просто по табурету. Мы сохраняли все заработанные деньги, исключая пятнадцать центов за проезд в автобусе, чтобы купить себе настоящие хорошие инструменты. Обычно мы околачивались около толкучек.

Собрав денег, я решил устроить пикник с пивом и салатом — люди платили по пятнадцать центов, чтобы прийти и потанцевать. Тогда мы играли те же самые номера, которые исполняем и теперь, а также несколько вальсов. Мы приезжали в Новый Орлеан в конце

недели, чтобы послушать различные оркестры, которые играли в парках. Я хотел услышать там мелодии, чтобы мы потом тоже могли их играть. В крайнем случае мы брали две мелодии и делали из них одну, — если не могли запомнить их целиком.

Я слышал там Бадди Болдена, а также Эдварда Клема, у которого в оркестре было четыре или пять человек. Он играл, как и Болден, но часто уезжал на экскурсии. Мне приходилось бывать на железнодорожной станции, и я иногда видел его там в проходящем мимо поезде.

Первые инструменты

Единственный раз я лично разговаривал с Болденом, когда приехал в Новый Орлеан в гости к своей сестре. Я только что пришел из музыкального магазина, где купил себе новый тромбон, и решил его попробовать. В это время Болден шел по тротуару и, услышав мою игру, постучал в дверь. Когда я открыл, он сказал мне: «Привет, паренек, это ты здесь дуешь?». Я ответил: «Только что купил себе новый инструмент и теперь пробую его». Он сказал: «Это хорошо. Мне как раз нужен тромбонист. Не желаешь ли прийти и поиграть со мной?». Я сказал, что сначала должен спросить разрешения у своей сестры, но он сделал это сам, и сестра ответила, что я еще слишком молод, и, кроме того, мне надо возвращаться домой. Тогда мне было только четырнадцать лет, и лишь спустя год я окончательно переехал в Новый Орлеан.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН. Мой первый инструмент был сделан из двух ручек от кресла и старой оловянной кастрюли. Я колотил по ней изо всех сил, но для меня эти звуки были подобны симфонии, ибо в те дни я слушал в основном классическую музыку. К тому времени, когда мне исполнилось пять лет, моим следующим инструментом стала гармоника. Почти два года я пытался научиться играть на ней, но затем понял, что хуже меня на ней никто не играет в целом свете, и поэтому переключился на варган, хотя звучание этого инструмента больше напоминало жужжание пчелы, чем настоящую музыку. Но я конструировал его с уверенностью, что он превзойдет все другие инструменты мира.

В нашем доме всегда были музыкальные инструменты: гитара, ударные, фортепиано, тромбон и так далее — множество самых разных инструментов, и кто-то всегда играл на них в свое удовольствие. У нас было достаточно времени для музыкальных уроков и репетиций. После шести лет я забросил свой варган и стал брать первые уроки игры на гитаре у одного испанского джентльмена.

К семи годам я уже считался чуть ли не одним из лучших гитари-

стов нашего района и иногда играл в струнных оркестрах, которые были обычным явлением в то время. Эти маленькие ансамбли, состоявшие из мандолины, гитары и баса, обычно играли серенады перед домами друзей в довольно позднее время — с часу до двух ночи. Естественно, люди горячо приветствовали нас, когда они слышали такие старинные мелодии, как «Hot Time in the Old Town Tonight», «Wearing My Hair for You» и тому подобное, а также различные блюзы и рэгтаймы, которые мы знали. В старых новоорлеанских домах всегда имелось много выпивки, и музыкантов охотно угощали. Вскоре собиралась вся семья, приглашались друзья, и начиналось очередное торжество.

Между прочим, люди тогда особенно не стремились иметь в семье музыканта. По их представлениям, музыкант был бродягой, который занимался грубой работой, за исключением некоторых музыкантов из французской оперы, которым общество покровительствовало. В самом деле, я сам начал играть на фортепиано после того, как побывал на концертах в опере. Обычно там выступал какой-нибудь артист, исполнявший на фортепиано классические произведения — это была прекрасная музыка, которая вызывала во мне глубокое желание научиться так же играть на фортепиано. Единственная проблема заключалась в том, что у этих джентльменов на сцене были длинные волосы, и поскольку в наших кругах фортепиано было известно как инструмент для леди, то это поддерживало мои опасения, что если я буду играть на нем, то меня неправильно поймут.

АЛЬБЕРТ НИКОЛАС. В те времена Сидней Беше и я не имели никакого музыкального образования. Мы просто устраивались где-нибудь на тротуаре и начинали экспериментировать, подбирая различные мелодии. Лоренцо Тио, который сделал себе имя с Джоном Робишо, с «Олимпией», «Таксидо» и другими бэндами, был тогда моим кумиром. В тринадцать лет я брал у него уроки, этот человек действительно знал свою музыку и научил меня всем ее основам. Обучать он умел так же хорошо, как и играть. Потом я брал уроки у «Биг Ай» Луиса, который был другим моим фаворитом в то время.

В сущности, я был точно таким же, как и все остальные ребята, и хотел знать все об этой новой музыке, называемой джазом. Я был типичным пареньком «второй линии» — это означает, что я следовал за бэндами по улицам, где бы они ни играли, — и вы не можете представить, какое волнение я испытывал, когда Лоренцо Тио или Джордж Бэкет разрешали мне нести футляры их инструментов во

время парада! Я шел следом за ними, испытывая чувство собственной значимости. Впервые на уличном параде я сам играл с Мануэлем Перезом и его «Онуорд Брасс Бэндом», и это стало одним из моих самых ярких воспоминаний. Всю свою жизнь я хотел бы принимать участие в таких парадах.

Первые инструменты

БАНК ДЖОНСОН. Самое главное — то, где я родился. Я появился на свет в старом добром Новом Орлеане много лет тому назад, 27 декабря 1879 года. Родился я в верхнем городе на Лорел-стрит — это между Питерс авеню и Октавия-стрит. Теперь все знают, где был мой дом. В семь лет я начал брать уроки музыки, и это продолжалось примерно год. За это короткое время я настолько преуспел, что профессор Уоллес велел моей матери прийти в нашу школу, ибо он хотел поговорить с ней обо мне. Я передал матери его просьбу, и она отправилась в школу. Там она долго разговаривала с Уоллесом — он сказал, что может многое для меня сделать, потому что у меня музыкальная голова и из меня может выйти настоящий корнетист, если она купит мне настоящий инструмент, а когда я буду достаточно хорошо им владеть, тогда она может купить мне настоящий корнет, на каких играют в брасс-бэндах. Итак, я начал учиться играть на старом корнете, я дул в него день и ночь и освоил до малейших деталей. Когда мать увидела мои успехи, она сказала: «Я видела дешевый новый корнет, и раз ты теперь так хорошо играешь, я куплю его для тебя, если ты будешь хорошим мальчиком». О, я был хорошим мальчиком, и моя матушка приобрела для меня новый инструмент.

Мой профессор говорил, что мне надо долго учиться, но что потом я быстро смогу играть что угодно. Парень, я очень усердно занимался и действительно преодолел крутой подъем. В пятнадцать лет я уже хорошо играл, да и теперь еще от других не отстану. Что касается игры по нотам или наизусть, то меня трудно было побить. В любом оркестре, где бы я ни работал, со мной всегда было все в полном порядке, независимо от того, что и как мы играли.

Впервые я начал играть в оркестре Адама Оливера, там у нас были ноты. Это было еще в 1894 году. Мой друг Тони Джексон тоже начинал играть с оркестром Оливера. Я оставался с ними почти целый год, пока мне не подвернулся хороший шанс поработать с Кингом (Бадди) Болденом. Он услышал, как я играю с бэндом Оливера, и попросил меня перейти в его состав. Я сделал это потому, что у Болдена было больше работы и самое популярное имя в Новом

Орлеане — о его бэнде говорил весь город!

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Я приехал в Новый Орлеан в 1906 году, когда мне исполнилось четырнадцать лет. Это было уже после того, как я услышал Бадди Болдена, ибо он проезжал через наш родной город Плакемину (штат Луизиана) во время одной экскурсии. Его игра на трубе настолько восхитила меня, что я сказал себе: «Я еду в Новый Орлеан!». Я никогда раньше не слышал ничего подобного в своей жизни.

В шесть лет меня подобрали люди из отеля «Silver Brothers», и я быстро научился делать все, что надо, — готовить еду, смешивать напитки и петь перед гостями в салоне. Там я также пел с небольшим бэндом. Мы называли это «пением серенад». То есть ребята ходили по улицам и играли, а я должен был петь и подставлять шляпу, чтобы собрать деньги. В то время я мог играть только лишь нечто вроде «ум-ца» на фортепьяно.

Когда же я приехал в Новый Орлеан, я стал там чистить ботинки и неплохо зарабатывал — во всяком случае, приобрел дом и немного мебели. Моей первой музыкальной работой было пение и игра на фортепиано в одной забегаловке, где продавали спагетти. Попал я туда не сразу. До этого я заходил во все места и почти всю ночь играл за так; иногда мне подносили выпить или давали полакомиться еще чем-нибудь в этом роде. В те дни пианисты стекались сюда со всего Юга на скачки, и все местные пианисты ходили послушать их, чтобы подхватить какую-нибудь новую идею. Я слушал их ночь напролет, а днем шел на работу. Тогда я старался подработать везде, где только можно, поэтому я заходил во все отели, рестораны и кабаре, где работали цветные музыканты, и предлагал им почистить или починить их одежду. Им не хотелось часто бегать к портному, поэтому я зарабатывал деньги именно так.

Но однажды швейцар из этого макаронного заведения пришел ко мне домой и спросил: «Ты не знаешь, где я могу найти хорошего пианиста?». «Ты говоришь с ним, — ответил я. — Сейчас я приду». Вот так я и начал свою работу. Знаете ли, тогда я умел играть всего пять или шесть фортепьянных пьес, и когда кто-нибудь просил меня исполнить вальс, я просто играл все ту же «Some of These Days» в размере 3/4. Или какую-нибудь другую известную тему.

Но довольно скоро я опередил всех наших пианистов, потому что играл только новые песни. Когда Софи Такер приехала в Новый Орлеан в 1910 или 1911 году, у них был свой рекламный грузовик. Тогда

вообще бывала большая шумиха насчет всяких шоу и танцев, оркестры забирались в эти грузовики или вагоны и ездили по всему городу. Софи Такер и группа «Avon Four», которая выступала в «Orpheum Theatre», разъезжали как раз на одном из таких грузовиков, а я повсюду следовал за ними. В то время она пела «Some of These Days», «Alexander's Ragtime Band» и другие новые песни. Услышав их, я шел домой и играл до тех пор, пока не заучивал наизусть. В ту же ночь я мог спеть и сыграть эти новые вещи, что вызывало настоящую сенсацию. К тому же, это приносило мне и большие деньги — порой вся крышка рояля была завалена ими.

Я также первым начал писать на Север с просьбой присылать мне нотные копии всех последних новинок — такие песни, как «Chinatown», «That's a Plenty» и другие. Я сделал эти песни знаменитыми в Новом Орлеане. Я брал также фортепьянные уроки у одной женщины, которая обычно демонстрировала песни в музыкальной лавке, куда я ходил послушать новые мелодии. Я платил ей по пятьдесят центов за урок, но когда я бывал там, она приглашала всех других преподавателей послушать мою игру. Они приходили в восторг. Я взял около восьми уроков, а потом просто сжился с фортепиано — я сидел за ним день и ночь. Я тратил только пятнадцать минут на обед, чтобы использовать все остальное время для упражнений на фортепиано.

БАД СКОТТ. Впервые я взялся за гитару в возрасте четырех лет. У меня был двоюродный брат-гитарист, который жил в нашем же доме. Когда он уходил куда-нибудь, то прятал гитару под свою кровать. Однажды моя мать пошла в магазин, я и остался совсем один в доме. Я решил залезть под кровать и достать гитару. Вытащив ее наружу, я с ней немного подурачился, а потом начал подбирать «Home, Sweet Home», мелодию из трех аккордов. Я забыл о матери и обо всем на свете, но она внезапно вошла в комнату, и я попытался засунуть гитару обратно под кровать. Однако она сказала мне, что это было очень хорошо, и попросила меня сыграть снова, причем позвала двух наших соседей. Они были просто изумлены. Затем домой пришел мой отец, и я должен был сыграть для него еще раз. Ему так понравилось, что он, не снимая своей рабочей одежды, отправился на Рэмпар-стрит и купил мне старую гитару за полтора доллара. На следующее утро я уже был на ногах в пять часов, и так это началось. Тогда я еще ничего толком не знал о музыке, а играл просто то, что слышал.

**4. БАНК ДЖОНСОН, КИНГ ОЛИВЕР, ЛУИ АРМСТРОНГ,
КИД ОРИ, ФРЕДДИ КЕППАРД, БАДДИ ПЕТИ,
МАНУЭЛЬ ПЕРЕЗ, КЛАРЕНС УИЛЬЯМС, КРИС КЕЛЛИ,
БАДДИ БОЛДЕН — ВСЕ ОНИ «ЗВАЛИ ДЕТЕЙ ДОМОЙ»**

ДЭННИ БАРКЕР. Когда я рос, Джелли Ролл был уже легендой, и то же самое можно сказать про Беше. Вы многое могли бы услышать о Джелли — как он одним из первых покинул Новый Орлеан и как он этим проложил путь другим ребятам. Кто-нибудь мог увидеть его в Чикаго и привезти домой новости о его тамошнем успехе. Он часто вызывал к себе на работу некоторых новоорлеанских музыкантов.

Именно Джелли привез с собой в Калифорнию Бадди Пети, но Бадди там не понравилось, и он вскоре вернулся в Новый Орлеан. О Бадди следовало бы написать целую книгу. Люди сходили с ума по Джеку Дэмпси, Джо Луису или Бену Хогану (знаменитые боксеры), столь же великим для них был Бадди Пети, когда он играл. Ребята подбегали к нему и говорили: «Можно пожать вашу руку, мистер Пети?». А на парадах они вплотную окружали Бадди, когда он шел по улице, дую в свою трубу. Он был небольшого роста, этаким парень с индейской внешностью. Разговаривал он на ломаном местном наречии «патуа». Большим пробелом для джаза было то, что Бадди совсем не оставил записей. Тогда записывали Карузо и других, но страна не хотела признавать значения для музыки таких людей, как Бадди. Богатые миллионеры (Форды и прочие люди из тех) ездили в Париж и покупали там картины Сезанна и Гойи, они платили за это по 50 000 долларов, а потом вешали в музеях. Но ведь у нас же здесь было свое собственное культурное наследие — целое богатство, и мы игнорировали его.

Или возьмите того парня из Филадельфии, который имел чудовищную коллекцию картин и позволял лишь некоторым взглянуть на нее. Понимаете, о чем я толкую? Когда в джазе есть что-то, вы не идете в музеи — вы можете слышать это сами и радоваться этому прямо тут же. Например, Папа Селестин — его нужно было слушать неделями, чтобы он мог детально, день за днем, рассказывать вам свою историю, насколько он ее помнил. Существует также целая серия историй, как говорил мне Пику, о негритянском симфоническом оркестре, который был у нас в Новом Орлеане. Вообще, я не считаю, что уже слишком поздно заставлять некоторых старых людей рассказывать нам свои истории жизни.

Buddi Bolden

История джаза должна преподаваться во всех школах, чтобы наши дети могли знать, откуда происходит их теперешняя музыка. Необходимы деньги, чтобы люди могли поехать на Запад или на Юг, изучить там и записать ковбойский и западный фольклор. Ведь сегодня ребята в школах считают, что их страна совсем ничего не имеет. Возьмите те же студии «Си-Би-Эс» или «Эн-Би-Си» и др. Они отводят целые часы своего времени Тайрону Пауэру и Ингрид Бергман для показа разных французских историй, которые произошли годы тому назад, тогда как в нашей собственной стране были такие люди, как Джон Генри, Кейси Джонс, Стек С. Ли, Даниэль Бун, Баффало Билл, Пол Баньян и другие герои знаменитых историй Америки, о которых современные ребята почти ничего не знают. А миллионы долларов тратятся на всякого рода глупости.

Вы помните тот кинофильм о Новом Орлеане, в котором играли Луи Армстронг и Билли Холидей? Он был снят в 1947 году. В распоряжении постановщиков были изображения любой части Нового Орлеана, собранные весьма добросовестно, но ничего из этого не было включено в фильм, ни одной оригинальной сцены, ибо они хотели сделать коммерческую картину. Они в течение пятнадцати минут показывали, как главный герой завязывает галстук, тогда как должны были бы показать народ, подлинного главного героя.

МАТТ КЭРИ. Если вы захотите копнуть поглубже, то обнаружите, что тем человеком, который тогда поднял действительно большой шум в джазе, был Бадди Болден. Да, это был могучий трубач и к тому же очень хороший. Я считаю, он заслуживает самого глубокого уважения за то, что сделал.

БАНК ДЖОНСОН. «Кинг» Бадди Болден был первым человеком, который начал играть джаз в Новом Орлеане, и его бэнд сводил с ума весь город. В то время повсюду в Новом Орлеане вы только и слышали, что о «КИНГ БОЛДЕН БЭНД», и я тогда играл с ним. Это было между 1895 и 1896 годами, когда у нас еще не было никакого «Диксиленд Джаз Бэнда». Что же сделало «Кинг Болден Бэнд» первым оркестром, игравшим джаз? Дело в том, что они вообще не умели читать ноты. Они много импровизировали, и я могу спорить на что угодно, что именно бэнд Болдена был первым оркестром, который начал играть джаз в этом городе, а может быть, и в стране.

Вначале я работал с оркестром Адама Оливера, но довольно недолго, потому что однажды услышал Болдена в Линкольн-парке, и мне страшно захотелось играть вместе с ним, ибо он играл как раз в

моем стиле. Сам я умел читать ноты, хотя лучше играл музыку «из головы» — в ней было больше джаза. Но если я хорошо читал ноты, то Болден все играл только на слух. Он создавал при этом свои собственные мелодии, но все, что он играл, я мог бы насвистеть или сыграть. Поэтому я покинул бэнд Оливера и ушел к Болдену, примерно зная его репертуар. Это был 1895 год.

Я был помешан на блюзе. Болден играл блюзы всех видов, а когда я пришел к нему, мы стали исполнять еще больше блюзов. Например, «Make Me a Pallet on the Floor», который впервые был исполнен в 1894 г. самим Болденом. А еще мы играли кадрили — мне это очень нравилось. Возьмите, к примеру, эту кадрили, первые восемь тактов которой оркестры используют сегодня в «Tiger Rag», — то были первые восемь тактов «Кинга» Болдена, которые мы обычно играли для того, чтобы дать партнерам время подготовиться к кадрили. Позже это переняли и превратили в «Tiger Rag» другие музыканты, которые умели читать по нотам. Знай Болден ноты, вероятно, он мог бы сам создать «Tiger Rag». Во всяком случае, мы играли эту вещь, когда еще и в помине не было никакого «Диксиленд Джаз Бэнда». Они потом подхватили «Tiger Rag», в частности первые восемь тактов, и преобразовали эту вещь в танцевальный номер, который и сегодня еще исполняют как «Tiger Rag».

«Кинг» Болден был очень симпатичным темнокожим парнем, высоким и стройным. Женщины от него просто с ума сходили. Но он был также и величайшим корнетистом рэгтайма с низким и мощным тембром звучания. Он мог исполнять черт знает что и при этом играл в любой тональности. О, у Бадди действительно была голова!

БАД СКОТТ. Я присоединился к оркестру Джона Робишо в 1904 году. Всего в бэнде было семь человек: гитара, скрипка, Джим Уильямс на трубе (он также использовал сурдину), корнет, Баттис Делайл на тромбоне, Ди-Ди Чэндлер на ударных и величайший басист, какого я слышал в своей жизни, Генри Кимболл. Рояля у нас не было. Эти оркестранты играли для избранного общества, но их знал весь город. Около 1908 г. Робишо провел соревнование с Болденом и победил его. На этот случай Робишо пригласил к себе в состав Мануэля Переза. В ту ночь Болден страшно вспылел, потому что Робишо со своими ребятами действительно разделал его. В другой же раз, когда Робишо играл в Линкольн-парке, а Болден должен был играть примерно за квартал оттуда в Джонсон-парке, то Болден мог буквально очи-

стит Линкольн-парк от публики, просунув свою трубу сквозь дыру в загородке и «создав своих детей домой».

Каждое воскресенье Болден ходил в церковь, и именно там он собирал свои идеи джазовой музыки. Там люди создавали совершеннейшие ритмы, когда они во время молитвы хлопали в ладоши и приходили в экстаз. Вероятно, я был первым, кто начал играть «Four-beat»* на гитаре, а этот ритм я слышал тоже в церкви. Но Болден был все же великим человеком блюза — здесь не может быть двух мнений. Ближе всех к блюзу стоял Кинг Оливер, однако Болден был даже лучше Оливера в этом отношении. Он был великим человеком в том, что мы называем «грязной музыкой» («dirty music»). Поверьте, он был поистине могучим музыкантом.

Но хотя в то время многие трубачи и играли очень громко, они не давили на ваш слух так, как это делают теперь в «ри-бопе». Вы могли слышать буквально каждый инструмент в этих оркестрах, а ударник столь тщательно настраивал свои барабаны, как будто это было фортепиано.

ДЖОРДЖ БЭКЕТ. Мы отмечали с друзьями какой-то праздник и забрели на бал в «Odd Fellows' Hall», где тогда работал Бадди Болден. Я помню, что это было довольно веселое заведение, даже шляпу никто не снимал. Вы просто платили пятнадцать центов и могли пройти в зал. Когда мы в тот раз вошли в зал, то увидели бэнд из шести человек, сидевших на низкой сцене. Все они тоже были в шляпах и в тот момент отдыхали с сонным видом.

Мы остановились позади колонны. Внезапно Бадди вскочил, постучал по полу своей трубой, и все как бы проснулись. Бадди продул инструмент, дал вступительный бит, и они заиграли «Make Me a Pallet on the Floor». Все тут же начали танцевать, зал зашевелился, раздались выкрики: «О, мистер Болден, сыграйте еще», или «Бадди, давай!».

Я не слышал раньше ничего подобного. Сам я играл в «законном» стиле, но это!.. Игра Болдена попросту ошеломила меня. В ту же ночь они взяли меня к себе на сцену, и я немного поиграл вместе с ними. После этого я уже больше не играл «законно».

АЛЬФОНС ПИКУ. Тогда Бадди Болден считался гораздо лучшим корнетистом рэгтайма, чем Мануэль Перез. Болден не имел нот, а Перез использовал печатную музыку. Бадди был великим человеком, он обладал очень громким звуком. Его трубу можно было слы-

* «Four-beat» — акцент на каждую четверть такта.

шать за целый квартал и даже дальше. Безусловно, Бадди играл громче, чем Армстронг. Пожалуй, он звучал столь же громко, как и Армстронг, когда тот играет через микрофон.

КИД ОРИ. Обычно я не упускал ни одного случая послушать игру Болдена и приходил в парк, где он должен был играть. Вначале там не было ни души. Но потом, когда наступало время танцев, он говорил: «Позовем-ка детей домой», высовывал свой инструмент в окно танцзала и трубил так громко, что народ сбегался со всех сторон.

ДЭННИ БАРКЕР. Чего только не говорят о Бадди Болдене — например, что по ночам можно было слышать его трубу за десять миль. Что ж, это могло быть так и на самом деле, ибо Новый Орлеан имеет уникальную акустику, отличную от других городов. Вокруг всего этого города полно воды, вода находится также и под городом, поэтому людей обычно хоронили сверху (в склепах, надгробьях, курганах и т.д.). Стоило копнуть лишь на три фута в глубину, и уже можно было наткнуться на воду. Помимо этой сырости сюда следует добавить жару и влажность от окружающих Новый Орлеан болот и озер. От смеси тепла и влаги образовывался туман, так что пар, заполняющий воздух, постоянно влиял на изменение воздушных потоков. Поскольку звук лучше распространяется именно над водой, то немудрено, что когда в ясную ночь ребята вроде Болдена дули в свои медные трубы, их звук был слышен очень далеко.

АЛЬБЕРТ ГЛЕНИ. Впервые я встретился с Болденом, когда он сам пришел ко мне домой. Он спросил, играю ли я где-нибудь постоянно. Я ответил, что нет, не играю, и тогда он предложил мне стать членом его бэнда. После этого я работал в его оркестре четыре или пять лет.

Болден был очень сильным трубачом. С ним просто нельзя было играть плохо. Правда, при этом он был очень падок на женщин и вино, и наоборот: иногда ему приходилось даже скрываться от женщин. Я не раз забирал его трубу и вел его к себе домой в таких случаях. Когда он бывал не в себе, он ходил по улицам и, дурачась, болтал о той или иной девчонке.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Бадди вообще слишком много пил. Он проводил две-три ночи в неделю без сна и, как и многие другие «хот»-музыканты, ходил на работу в дневное время. В среднем у них было невысокое умственное развитие, и все они много выпивали. Некоторые полагают, что Бадди сошел с ума потому, что он слишком много

пил и слишком много играл на корнете. Что ж, Бадди действительно тронулся, но это произошло несколькими годами позже. Его поместили в психиатрическую больницу города Джексона (штат Миссисипи). Он был настоящим гением, стоял впереди всех остальных ребят. Он был слишком хорош для своего времени.

А вот Банк — это другой человек, о котором обязательно следовало бы поговорить. Что за парень! Для меня приятно было даже послушать, как он разговаривает. Я помню, как он играл в «Eagle Band» Фрэнки Дюзона в 1911-м. Как свинговал этот бэнд! И я повсюду следовал тогда за ними. Банк мог играть похоронные марши так, что заставлял меня плакать.

МАТТ КЭРИ. Конечно, Банк Джонсон заслуживает уважения за то, что он сделал. В свое время у него были прекрасные идеи насчет того, как надо играть джаз, и мне всегда очень нравилось слушать его игру. Тогда он, правда, не был таким лидером, как Джо Оливер или Фредди Кенпард. Он всегда держался позади бита в общем ансамбле вместо того, чтобы выступать ведущим солистом, как эти ребята. Банк был хорошим трубачом и во время игры всегда держался довольно уверенно. Но на его пути встречалось множество конкурентов, и он никогда не был у нас королем.

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Почти все слышали Джо Оливера и Луи Армстронга, но лишь немногие слышали Матта Кэри в его лучшие времена. А ведь он тогда был ровней Джо Оливеру. Матт фактически был первым трубачом или корнетистом, который начал усложнять игру на своем инструменте. Он использовал даже стаканы с водой, держа их перед раструбом своего корнета в качестве сурдины, и как он при этом свинговал! Правда, он не был специалистом по высоким нотам. Он не был и таким сильным трубачом, как Армстронг или Оливер. Маггзи Спэниер очень напоминает мне Матта. Хотя тогда Матт Кэри вряд ли играл выше, чем си-бемоль или чем верхнее до — все остальное было вне его диапазона. У Матта был очень густой, мелодичный тон и потрясающий свинг. Обычно бывало так, что чем мягче звучал оркестр, тем лучше играл Матт. Его ударник использовал в игре даже наждачную бумагу, т.к. тогда еще не было проволочных щеток. Вы могли бы слышать каждый инструмент бэнда. Когда же оркестр звучал слишком назойливо и громко, Матт оглядывался на ребят, говоря: «Ш-ш-ш», чтобы они играли помягче. Но это вовсе не лишало их свинга. Некоторые музыканты не могут свинговать, играя мягко. Матт же умел делать

множество приятных аккордовых изменений и гармонических ходов. Он играл точно в старом стиле «гат бакет», или, скорее, «баррел хаус»*, но не стоит говорить о технике его игры. Он просто свинговал все время, в основном играя уменьшенными аккордами. Он по-разному затыкал свою трубу и заставлял ее выть и плакать подобно тому, как позднее это же самое делал Джо Оливер. Я никогда не забуду Матта Кэри.

МАТТ КЭРИ. Я был самым младшим из семнадцати детей в нашей семье. Как вы знаете, мой брат Джек в те дни имел свой «Crescent Band» и считался хорошим тромбонистом, как и другие мои братья, Джон и Милон. Пит и я играли на трубах.

Мне было двадцать два года, когда я начал играть на трубе. Поздновато, конечно, — большинство ребят намного опередили меня, ибо они начали играть гораздо раньше, но я довольно быстро догнал их. Видите ли, сначала я учился играть на ударных, но мне надоело все время упаковывать эти барабаны, так что потом я решительно переключился на трубу. Мой брат Пит дал мне первые уроки игры на трубе, а позже меня подучивал и Джон.

Я получил свою первую работу в «Crescent Band» брата Джека в 1912 году. В те дни существовало большое количество хороших бэндов, и в них играло много хороших музыкантов. Пока я жил в Новом Орлеане, мне приходилось играть почти со всеми этими бэндами. Там был «Eagle Band» Фрэнки Дюзона, с которым я играл довольно долгое время, а также «Таксидо Бэнд» Бэби Риджли. Потом я играл с бэндом Кида Ори, работал в «Superior Band» Джимми Брауна и в «Брасс Бэнде» Джо Оливера. Старина Джо действительно здорово владел своим инструментом.

В оркестре моего брата Джека Сидней Беше играл на кларнете, Джим Джонсон был басистом, Чарльз Мур — гитаристом, а Эрнест Роджерс — ударником. Кроме того, в составе были Джек и я.

Моим первым местом работы оказалось заведение Билла Филлпса. Там мы фактически могли играть все, что угодно, — это не было заведение какого-либо класса. Там люди просто хотели, чтобы была

Бэдди Болден

* Баррел хаус — манера игры на фортепиано, аналогичная технике рэг-тайма, а также называемая еще и как «страйд-пиано». При этом левая рука пианиста обычно берет на первую и третью четверть такта басовые ноты, на вторую и четвертую — соответствующие аккорды. При этом правой рукой исполняется тема или импровизация.

непрерывная музыка, и все. Да, в те дни в Сторивилле было много таких грубых заведений. Там можно было встретить и увидеть все что угодно, и все это было низкопробным и грязным. Работать в таком месте было сущим адом.

Джо «Кинг» Оливер

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Мэтт никогда не играл очень высоко, но однажды он заставил Джо Оливера выкинуть свою трубу. В Новом Орлеане как-то проходил большой парад, и Мэтт играл в «Таксидо Брасс Бэнде», тогда как Джо выступал с «Онуорд Брасс Бэндом». Эта группа шла на параде почти рядом с «Таксидо Бэндом», и Мэтт сыграл одно грандиозное соло. Джо не мог этого перенести. Он просто забросил подальше свою трубу, а потом отправился в лавку, чтобы купить себе новую.

Примерно в 1914 году Джо начал заметно совершенствоваться. Он очень много и успешно практиковался. Помню, он как-то говорил мне, что у него ушло около 10-ти лет на постановку звука своего инструмента. Он сам придумал особую половинную сурдину и заставлял ее чуть ли не разговаривать. Он также очень хорошо играл в вариационном стиле - я имею в виду обыгрывание аккордов. Его слух был просто удивительным, и это ему очень помогало.

Одним из лучших номеров, которые я слышал в исполнении Джо, был «Эксцентрик». Он делал все брэки*, имитируя петуха и ребенка. Он стал подлинной сенсацией в те дни, а его бэнд 1915-18 годов считался лучшим в Новом Орлеане. Ребята Ника Ла Рокки из «Диксиленд Джаз Бэнда» часто слонялись вокруг Джо, они перенимали много разных идей из опыта его ансамбля, а потом использовали их у себя. С Джо тогда играли Джонни Доддс (кларнет), Эдвард «Кид» Ори (тромбон), Эд Гарленд (бас-виола), Генри Зино (ударные), Эдди Полла (скрипка) и один гитарист, чье имя я уже забыл. У них совсем не было фортепиано, но они отлично обходились и без него. Как свинговали эти ребята! Но они играли именно джаз, а не какую-нибудь там рэгтайм-музыку.

МАТТ КЭРИ. Джо Оливер исполнял немного пьес, которые имели отношение к нотным партитурам, да он и не стремился особенно их придерживаться. Дело в том, что он не слишком хорошо умел читать ноты. Тем не менее, Джо был очень сильным трубачом, наиболее разносторонним трубачом, которого я когда-либо знал. Он много играл и экспериментировал с сурдинами, чашками, стакана-

* Брэк (правильнее - брейк) — короткое яркое соло, проигрыш во время исполнения джазовой пьесы

ми и тому подобными приспособлениями. Он был лучшим музыкантом, игравшим в манере «гат бакет». Свои разнообразные звучания он создавал с помощью не только клапанов трубы, но и различных искусственных устройств. В противоположность ему Луи Армстронг, например, всегда играет только на открытой трубе.

Пожалуй, Джо и я были первыми музыкантами, которые ввели в обиход всякие сурдины и прочее. Мы оба были, так сказать, хитроумными трубачами. Некоторые говорят, что я первым применял сурдины, но это было не так. Я должен уступить приоритет Джо Оливеру. Он мог заставить звучать свою трубу наподобие религиозного собрания и наоборот, — Боже, что этот парень умел делать со своим инструментом! Его бэнд последовал за мной в Сан-Франциско, но был плохо там принят, потому что я появился первым со своими сурдинами, и все думали, что Джо просто имитирует меня. Мы с ним не раз острили на этот счет, и Джо частенько поддевал меня.

Я должен кое-что сказать по поводу его записей. Я не слышал ни одной его записи, которая хотя бы приблизительно передавала звучание самого Джо. Я не знаю, в чем тут дело, но, по правде говоря, порой мне просто не верилось, что на этих записях действительно играл сам Джо, так это было непохоже.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Сторивилль обладал множеством самых различных свойств. Люди со всего мира специально приезжали туда, чтобы посмотреть, на что это похоже. Там были развлечения на любой вкус и цвет. Помимо некоторых величайших сводников, которые жили там в то время, сам Сторивилль имел множество прекрасных «веселых» заведений. Там были ночные клубы с отличной музыкой, которую играли такие знаменитые люди, как Джо «Кинг» Оливер. Боже мой, что за парень! А как он дул на своем корнете в заведении Пита Лалы! Я тогда был еще малолеткой, но очень любил слушать игру Кинга Оливера. Я привозил уголь одной проститутке, которая ютилась в хибаре вблизи кабаре Пита Лалы, и, разгружая тачку, я мог там послушать игру Кинга Оливера. Ведь в то время я был еще слишком молод и меня не пустили бы в заведение Пита, поэтому я просто сидел у этой дамы, слушая Кинга. Я был ошеломлен и очарован. Что из того, что в дверях хозяйки толкались гости? Но только так мы, ребята, могли бывать в «Округе» — я имею в виду Сторивилль. Иначе бы я не услышал, как Оливер играет старые добрые вещи вроде «High Society» или «Panama».

О, какая сила была у этого человека! Иногда я засиживался у сво-

ей леди чуть ли не до утра, сидел тихо и молча, а потом она внезапно натыкалась на меня и говорила: «Что с тобою, паренек? Почему ты еще тут, почему ты сидишь и молчишь?». Я должен был объяснить ей, что меня очаровали Кинг Оливер и его оркестр, тогда она давала мне хороший шлепок и говорила: «Хоть ты и любишь музыку, но здесь не место для твоих грез. Я должна заниматься своей работой. Ступай-ка домой». Тогда я шел домой очень довольный и счастливый, что сумел послушать по крайней мере несколько номеров своего кумира, и это бесконечно вдохновляло меня.

Кинг Оливер, казалось, всегда был полон шутками и остротами, таким он оставался до конца жизни, да благословит Господь его сердце. У него всегда было очень большое и доброе сердце.

Да, но какой оркестр имел Джо у Пита Лалы! О, эта музыка звучала просто великолепно! В его составе были Бадди Кристиен за фортепиано, «профессор» Ноколсон на кларнете, Зью Робертсон — тромбон, сам Джо — корнет и Генри Зино на ударных. Это был ударник что надо. Он выдавал такую дробь, какую и сегодня вы не всегда услышите. Генри был очень популярен среди людей — среди проституток, сводников, игроков, дельцов, жокеев и вообще кого угодно. Правда, в те дни я игроков тоже называл «дельцами». Да и большинство сводников тоже были хорошими игроками. Генри Зино был своим человеком среди них. Он даже имел несколько девочек, которые работали на него. Таким путем он мог подзаработать больше, чем любой средний музыкант. Это был темнокожий коротыш, острый на язык — у него на все имелся готовый ответ. Он был великим ударником и на уличных парадах. В свое время он также играл в «Онуорд Брасс Бэнде», который был составлен из первоклассных музыкантов города, — туда входили корнетисты Мануэль Перез и Джо Оливер. О, вы никогда в своей жизни не услышите, чтобы так свинговал брасс-бэнд, как это делали они! Я не могу объяснить, как они ухитрялись по-сумасшедшему свинговать по пути с кладбища после всех этих похоронных маршей и проповедей. Генри Зино убирал свой платок, которым он глушил звук барабана, каждый член бэнда занимал свое место и был готов двинуться в город, исполняя отличную свинговую музыку. Иногда Блэк Бенни играл на большом барабане, а Генри давал дробь на малом, что само по себе было превосходным музыкальным зрелищем. «Вторая линия» (их называли «котятками») обычно состояла из бесившихся от радости мальчишек, которые несли футляры инструментов, толкались возле игорных домов и прочее.

Генри Зино умер естественной смертью. Он долго жил в Кэрролтоне — это район города в нескольких милях от Сторивилля, — и когда он скончался, то все люди в городе (включая Сторивилль, разумеется) очень горевали и искренне оплакивали Генри. В день его похорон собралось столько народа со всех частей города, что толпа заняла около десяти кварталов, считая от его дома. Там было и много белых, которые пришли отдать последний долг великому ударнику, и его друзья-приятели, и просто люди, которым нравилось ходить на похороны — независимо от того, кто умер. Хотя я и был тогда только подростком, я тоже находился там среди публики. У меня было большое преимущество перед другими ребятами — я встречал и слышал таких великих людей, как Генри Зино, Кинг Оливер и другие. Но их смерть разбила мое сердце.

МАТТ КЭРИ. Одно время Фредди Кеппард взбудоражил весь Новый Орлеан. Он был тогда настоящим королем — да, он заслужил свою корону. Но потом пришел Луи и прихлопнул их всех. Что ж, Фредди всегда играл очень хорошо. Он мог бы стать столь же знаменитым, как и Луи, поскольку он первым имел возможность сделать записи, но он не захотел делать их, отказался наотрез — он просто боялся, что другие музыканты украдут его стиль и его приемы.

Кеппард был первым человеком, с которым я столкнулся в «музыкальной битве», и нельзя сказать, что мне повезло в этой встрече. В тот раз у нас была довольно большая аудитория на улице — это произошло на углу Хауард-стрит и Виллар-стрит в Новом Орлеане. Правда, в толпе знали, что я был начинающим и более молодым музыкантом, чем Фредди, поэтому они хлопали мне, чтобы как-то подбодрить. Разумеется, это был такой эксперимент, которого я никогда не забуду. В голове Фредди всегда была целая куча разных музыкальных идей, а кроме того, он обладал большим звуком. Когда он брал ноту, вы всегда знали, что это — то, что надо. Я хочу сказать, что у него было прекрасное звучание, и он умел играть с огромным чувством. Да, он владел всем — он был готов ответить вам в любом отношении.

Фредди умел хорошо играть самые разные мелодии. Техника, атака, звук и музыкальные идеи всегда были при нем. Правда, он не имел формального музыкального образования — он был музыкантом просто по самой своей природе. Вам нужно было лишь один раз проиграть ему какой-нибудь номер, и для него было вполне достаточно — он сразу же запоминал его, так как был музыкантом

от рождения. Когда Фредди играл, он иногда дурачился, подражал ржанию лошади или плачу ребенка, но он не был таким чудачком, как Джо Оливер. Фредди был просто хорошим трубачом во всех отношениях. Он мог играть мягко, а затем сразу же переходил к горячему стилю.

Фредди Кеппард

РИЧАРД ДЖОНС. Фредди Кеппард играл в одном заведении на нашей улице и всегда собирал большую толпу народа. Мы играли напротив. Я сидел за фортепиано, и однажды Джо Оливер подошел ко мне и нервно скомандовал: «Давай в си-бемоле!». Я начал играть, а Джо вышел на тротуар, поднес трубу к губам и стал дуть в нее как сумасшедший. Он играл так здорово и красиво, как я никогда больше не слышал. Люди выбирались из различных других заведений на нашей улице, чтобы посмотреть, кто это там так здорово дует. Очень скоро наше место было заполнено до отказа, а Джо вошел, улыбаясь, и сказал: «Ну, теперь это меня больше не будет беспокоить». И действительно, начиная с того времени, наше заведение было полно публики каждую ночь без исключений.

МАТТ КЭРИ. Кто был величайшим трубачом в джазе? Луи Армстронг — и здесь не может быть никакого сомнения. Луи играл всей душой и всем сердцем, и делал это для всех. Он старался сделать из каждого своего номера целую картину, чтобы показать, что это означает на самом деле. У него были свои колоссальные идеи, он имел достаточно техники, чтобы продемонстрировать то, что хотел сказать, и вдобавок — отличные губы. И как только музыкальная идея появлялась у него в голове, он тут же излагал ее на трубе с помощью своей техники. Когда я покинул Новый Орлеан, Луи был еще начинающим трубачом. Он только что вышел из приюта «Wave's Home», чтобы начать свою карьеру. Я помню, как Луи пришел в Линкольн-парк, чтобы послушать бэнд Кида Ори. Тогда я играл на трубе с Кидом и разрешил Луи посидеть вместо себя. В то время я считался «королем блюза» в Новом Орлеане, но когда Луи начал играть, он сыграл больше блюзов, чем я слышал за всю свою жизнь. Я не мог себе представить, что блюз можно интерпретировать такими разными способами. Каждый раз, когда он играл квадрат, это было что-то совершенно отличное от предыдущего, но вы знали, что это был блюз. Да, все это и был блюз, насколько я понимаю. Когда он в тот раз сыграл блюз, я сказал ему: «Луи, продолжай играть на этой дудке, и со временем ты станешь большим человеком». Я всегда восхищался им, с самого начала.

Я также отдаю дань уважения Фредди Кеппарду и Джо Оливеру. Их нельзя не упомянуть. В свое время они были действительно великими, хотя ни один из них и близко не подходил к Луи. Луи был выше их на целую голову! Он заставлял вас самих чувствовать его номер, а ведь это — главное. Человек, который делает что-либо от самого сердца и заставляет почувствовать это, — действительно величайший музыкант. А Луи всегда поступал именно так. Он никогда не репетировал блюзовые номера — он просто играл их так, как сам чувствовал, когда находился на сцене.

Луи поет точно так же, как и играет. Я думаю, этим он доказывает теорию, что если вы не можете спеть какую-либо вещь, то вы не сможете и сыграть ее. Когда я сам импровизирую, я всегда мысленно пою мелодию. Я пою то, что чувствую, и тут же пытаюсь воспроизвести это на трубе.

У Луи сильнейший тон, и он наполняет им все свои ноты — их просто нельзя разделить, когда он играет, если говорить о звучности. Он не прибегает к ухищрениям. Его пальцы всегда делают точно то, что он хочет сыграть, и у него никогда не бывает случайных, непродуманных нот. Поверьте, его приятно слушать, даже когда он настраивает свою трубу. Он играет столь разнообразные вещи, что они просто поражают ваш слух и доставляют истинное удовольствие. Он проложил путь целому легиону трубачей. Джо Оливер и Фредди Кеппард тоже многое сделали, но они никогда не могли достичь уровня Луи. Не спорю, они оба были хороши, но их нельзя равнять с Луи Армстронгом.

БАНК ДЖОНСОН. Когда я играл с брасс-бэндами в верхнем городе, Луи часто убегал из дома и следовал за мной. В то время он уже начал учиться играть, и я показывал ему разные приемы на своем корнете. Когда наш оркестр не играл, я позволял ему нести мой инструмент, что доставляло ему большое удовольствие. Он просил меня научить его играть разные старые блюзы и все другие пьесы, которые ему особенно нравились. Но больше всего он любил блюз.

Я получил потом работу в заведении у Даго Тони на углу Перди-до-стрит и Франклин-стрит, и Луи обычно пробирался туда и прятался на сцене позади фортепиано. Он занимался моим корнетом при каждом удобном случае. Я показал ему, как надо держать корнет и как в него правильно дуть. Он очень быстро этому научился, и у него уже стал получаться хороший тон на моем инструменте. Затем я показал ему, как надо играть блюзовые фразы, и мало-помалу он

постиг все это. Он был очень понятлив.

Вот так Луи вошел в джаз. Это было во второй половине 1911-го года, насколько я помню. Ему тогда было около одиннадцати лет. Вот все, что я могу сказать о моем маленьком Луи и о том, как он начал играть на корнете. Он начал играть на нем прежде всего своей головой.

ЛУИ АРМСТРОНГ
ЗУТТИ СИНГЛТОН. Впервые я увидел Луи, когда ему было лет двенадцать-тринадцать. Он пел вместе с тремя другими ребятами в любительском спектакле «Bill and Mary Mack's Tent Show» в Новом Орлеане. Тогда Луи пел еще тенором. Я видел их последнее выступление. С ним играли Рэд Хэппи, Литтл Ма и один паренек, которого звали просто Кларенс. Это произошло незадолго до того, как Луи попал в колонию «Waifs' Home», так что потом я не встречал его некоторое время. Но я слышал о нем от других ребят из этого приюта — они говорили, что Луи Армстронг прекрасно играет на корнете в тамошнем бэнде.

Спустя некоторое время я неожиданно увидел Луи, когда он как-то раз играл в одном бэнде на пикнике. Там он маршировал вместе с бэндом, и мы подошли поближе, чтобы убедиться, действительно ли он так здорово играет, как нам говорили. Нам просто не верилось, что он смог научиться этому за такое короткое время. Я еще помню, что он тогда играл «Maryland, My Maryland». И он действительно здорово свинговал эту мелодию.

КИД ОРИ. Когда я впервые увидел Луи Армстронга, он был еще маленьким мальчиком и играл на корнете вместе с бэндом из «Waifs' Home» на уличном параде. Даже тогда он выделялся своей игрой. В то время у меня был свой брасс-бэнд, с которым я обычно работал на похоронах, парадах и пикниках. Блэк Бенни, ударник из моего брасс-бэнда, взял тогда Луи под свое крылышко.

Однажды вечером Бенни привел Луи, который только что вышел из приюта, в Национальный парк, где я играл вместе со своими ребятами на пикнике. Бенни попросил меня разрешить Луи поиграть в оркестре. Я вспомнил того паренька с уличного парада и охотно согласился.

Луи взял корнет и сыграл «Ole Miss'» и какой-то блюз, и все в парке пришли в восторг от этого паренька в коротких штанах, который умел так здорово играть. Мне тоже понравилась его игра — настолько, что я попросил Луи приходить и играть с моим оркестром в любое время, когда он сможет. После этого Луи приходил несколько раз в те места, где я работал, и мы хорошо узнали друг друга. Он

всегда приходил в компании с Бенни, моим ударником. В особенно людных местах Бенни привязывал к себе Луи носовым платком, чтобы он не потерялся в толпе.

Примерно в 1917 году в моем танцевальном оркестре первым трубачом был Джо Оливер. Я получил тогда приглашение привести мой бэнд в Чикаго, но дела в Новом Орлеане шли еще неплохо, и не было смысла покидать город. Однако Джо и Джимми Нун, который был моим кларнетистом, все же решили уехать в Чикаго. Перед отъездом Джо сказал мне, что может порекомендовать корнетиста на свое место. Я ответил, что учту его предложение, но что я уже подобрал ему замену.

Вообще, в нашем городе тогда было много хороших и опытных трубачей, но ни один из них не обладал способностями молодого Луи. Я встретился с ним и сказал, что если он найдет себе пару длинных брюк, то я могу взять его на работу в свой бэнд. Буквально через два часа Луи пришел ко мне домой и сказал: «Вот и я. Я буду рад, когда пробьет 8 часов вечера. Я готов играть».

У меня тогда были разовые выступления по всему Новому Орлеану в яхт-клубах и дансингах, а также мы играли на танцах в холле Пита Лалы по воскресеньям и в Кооператив-холле по понедельникам. Это были лучшие места работы для музыкантов в Новом Орлеане. После того, как Луи присоединился к нам, он усовершенствовал свой стиль так быстро, что это было просто поразительно. У него был чудесный слух и прекрасная память. Ему достаточно было лишь напеть или насвистеть новую мелодию, и он уже был готов ее играть. А если он сыграл однажды какую-либо вещь, он никогда ее не забывал. Уже через полгода каждый человек в Новом Орлеане знал, кто такой Луи Армстронг.

ДЭННИ БАРКЕР. Есть некоторые трубачи, которые уже умерли, а вы так и не слышали о них. Например, Крис Келли — это был большой мастер, и он играл, наверное, ничуть не меньше блюзов, чем Армстронг, Банк и все остальные. Мануэль Перез был совсем другим человеком. Он вышел из военных оркестров и любил играть марши. Он был великим трубачом уличных парадов. Перез был метисом со сложной примесью испанской крови. Его дед и отец были испанцами, а мать цветной. У него были красивые пышные волосы. Он был крепко сложен и мог играть действительно громко (такие вещи, как «High Society» или «Papapa»). Никто не брался превзойти его на уличных парадах, ибо он очень здорово брал высокие ноты. Его же-

лудок всегда был набит хорошей едой, тогда как большинство тех ребят, которые играли на парадах, обычно нагружались только виски. Поэтому через пару часов они уже выдыхались, а Персз бывал в лучшем виде, ведь перед выходом он ел по две миски супа.

Крис Келли

В те годы в Новом Орлеане существовало более тридцати танцзалов, некоторые из них потом закрылись, но многие долго пользовались популярностью и сохранились по сей день. В каждом из них существовали определенные классовые различия, основанные на цвете кожи, фамильном положении, деньгах и религии. Наиболее престижным был Холл Джина Эми, куда пускались лишь очень немногие джазмены, а самым простонародным был «Animal Hall», где даже «washboard»-бэнды* были желанными гостями, если они умели играть блюз. Так что Крис Келли, черный и бедный негр, баптист от рождения, воспитанный на плантациях сахарного тростника, никогда не мог даже и подумать, чтобы проиграть свои блюзы в «Jean Ami Hall» и подобных ему местах.

Крис умел играть очень медленно, в манере «lowdown»**, до тех пор, пока все его танцоры не взмокнули от пота. Его шедевром был известный номер «Careless Love», который он всегда играл в двенадцать часов, незадолго до перерыва. Он начинал несколькими тактами перед тем, как повести эту мелодию, а его почитатели разбегались от сцены в поисках своих любимых девушек, потому что этот танец означал для них близкие ласки, щека к щеке, любовный шепот, поцелуи и трение животов. Танец обычно заканчивался дракой между несколькими ревнивыми ухажерами, которые опоздали сделать приглашение и не смогли найти себе пару по сигналу Криса. Тогда он начинал играть какой-нибудь быстрый «стомп», который звучал наподобие «Dippermouth Blues».

Да, в те годы в Новом Орлеане существовала настоящая кастовая система, которая теперь давно уже отмерла. В каждой касте имелся свой трубач-фаворит, и Крис Келли играл свои блюзы для сборщиков хлопка и простых негров, которых тогда называли «дворовыми» и «полевыми» неграми. Это были самые простые люди, которые всю жизнь не знали ничего, кроме работы — они работали на полях под палящим солнцем, работа их была долгой и трудной. Они носили

* Washboard — дословно — стиральная доска. Существовали любительские оркестры, где использовались в качестве музыкальных инструментов бытовые вещи — бидоны, коробки, ложки, стиральные доски и др. В Англии нечто подобное носило название «скиффл».

** Lowdown — в джазовой терминологии — исполнение медленной музыки, но с большим напряжением, со сдержанным драйвом.

одинаковые дешевые пиджаки и шляпы с двухцветной лентой, ботинки со стеклянными «бриллиантами» и «золотую» цепочку за два доллара. Ботинки стоили им около двадцати долларов, и они чистили их до такого умопомрачительного блеска, что, глядя на них, вы могли бы ослепнуть в яркий солнечный день. Крис играл именно для таких людей. Они устраивали бал в «New Hall» (это считалось благотворительным вечером), и каждый раз хозяину оставались после вечера три-четыре мертвых тела, а иногда у женщин отрезали груди. Да, и такое случалось в Новом Орлеане. Были специальные инструменты для этого дела, многие ходили с бритвами. Крис Келли играл для таких людей. Внешне он выглядел почти так же, как Сидней Пэрис сегодня, очень похоже, но был несколько легче, и с ним всегда находились два-три подручных парня. Они просто боготворили его, и он никогда сам не носил свою трубу. Вы знаете, в каком стиле играет сейчас Кути Уильямс — так вот, он полностью перенял этот стиль у Криса Келли. Крис часто ездил в город Мобайл, где существовала та же самая кас-товая система, что и в Новом Орлеане. Там он целую ночь играл на танцах и все время дул в стиле «баррел хаус», используя свою плунжерную сурдину. Это был первый человек на моей памяти, который играл с плунжером. Хотя в Новом Орлеане сурдины были не особенно в ходу, Крис умел здорово применять их, где надо. Он неплохо играл и церковную музыку — спиричуэлс, (например, «Swing Low Sweet Chariot»). Его музыка глубоко трогала и волновала людей — вероятно, ему следовало бы стать проповедником. Но он столь мелодично «проповедовал» на своей трубе, что это звучало как пение молитвы, и отсюда он мог сразу же перейти к блюзу. Когда он поехал в Мобайл и играл там свою музыку, то уже никто другой не мог больше туда ездить, так как там хотели слышать только Криса Келли.

Крис мог прийти на работу в чем угодно — красная рубаша, серый пиджак, черный галстук, коричневая шляпа, один ботинок желтый, другой черный, ибо он обычно надевал то, что ему попадалось на глаза перед уходом из дома. Но никто ничего ему не говорил, потому что люди хотели видеть и слышать только его и никого другого.

Крис Келли играл для определенной социальной прослойки Нового Орлеана, и он не мог бы играть для таких людей, перед которыми выступал, например, Арманд Пайрон со своими скрипками. Келли не мог бы работать в шикарном кабаре, так как играл слишком «грубую» музыку, играл ее именно для тех людей, которые жили в маленьких городах, людей самого низшего класса. Но у него

Крис Келли

Крис Келли

не было недостатка в приглашениях поиграть - он работал почти каждую ночь и всегда с большим успехом. Он говорил на ломаном диалекте «патуа», это было наречие почти африканского происхождения. Даже креолы не всегда могли понять его. Они вообще не любили его и не хотели видеть на улицах своего района, т.к. он играл для людей, которых они считали плохими и низкими. Когда Крис играл на уличных парадах, все кухарки выбегали приветствовать его, а креолам это не нравилось. В свое время я очень хотел работать с этим человеком, но он никогда меня не приглашал. Я часто вертелся около него, пытаюсь поиграть в его бэнде, но он всегда смотрел на меня неодобрительно, потому что знал, что мой дядя — Пол Барбарин, и он знал еще моего дедушку. А другие ребята из его оркестра говорили: «Этот парень не должен играть с нами — он из другой касты», имея в виду меня. Но я любил Криса. В местах работы ему давали рыбу и суп из икры, но он был подозрительным и не ел это, а приносил с собой бобы, рис или курицу. Кинг Оливер тоже был на этот счет подозрительным, хотя и любил поесть. Они могли бы не брать чужую еду, но они должны были кормить свои оркестры — это было записано в контракте. Музыканты вроде Келли были очень темпераментны, и если бы о них не позаботились, то нельзя сказать, что произошло бы.

В любом оркестре корнетиста считали за лидера, так как он вел мелодию, а остальные импровизировали вокруг него. Но там бывали и прекрасные тромбонисты. Кид Ори, например, имел чудесный бэнд, да и Джек Кэри тоже. Он всегда использовал «Tiger Rag» как главную тему. Он играл ее весь день на улицах, чтобы возвестить о своем прибытии, а народ кричал: «Джек Кэ-ри! Джек Кэ-ри!». Зью Робертсон тоже был дьявольским тромбонистом, но он никогда не являлся лидером. Он играл в цирках и на карнавалах, как и большинство других новоорлеанских музыкантов. Еще одним отличным тромбонистом был Оноре Дютри.

А Блэк Бенни, могучий черный ударник шести футов ростом — ничего, кроме мускулов! Он имел очень приятную африканскую внешность. Физически это был настоящий мужчина. Он никого не боялся. Это был великий ударник с подлинно африканским битом. На него стоило посмотреть, когда на уличном параде он шел впереди оркестра со своим большим барабаном, который в его руках выглядел игрушкой. Спросите у любого ударника, как он это делал — он мог завести целый бэнд одним большим барабаном. Он имел ре-

путацию лучшего ударника в городе. Бенни пользовался большой популярностью среди женщин и вообще не был похож на человека, который дал бы себя обойти кому-нибудь. Он выигрывал также и в «королевских битвах», которые заключались в том, что в круг запускали пять здоровых парней, один из которых находился в центре, и завязывали им глаза. После удара колокола каждый начинал колотить других. Кто дольше выдерживал, тот получал приз — пятьдесят долларов. Вот это были ребята! Перед ударом колокола они замечали, в каком месте находится каждый из них, а когда им надевали повязки, они колотили друг друга, как упрямые ослы. Вы должны были быть чертовски бравым парнем, чтобы выстоять в этом круге, а Блэк Бенни один побивал их всех.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН. Множество оркестров, которые мы обычно называли «spasm band»*, играли на самых разных работах, которые они могли подцепить на улицах города. Они много импровизировали в стиле рэгтайм с разными соло в определенной последовательности, пока один из ребят не уставал и не передавал соло другому. Но ни один из этих людей не зарабатывал много денег — может быть, пару долларов за всю ночь или за всю дневную игру на похоронах, но, тем не менее, они все же не хотели покидать Новый Орлеан. Они обычно говорили: «Это лучший город в мире. С какой стати нам уезжать в другое место?».

Да, в городе было полно отменных музыкантов. Таких вы никогда не услышите. Даже уличные старьевщики рекламировали свой товар, играя блюзы на деревянных рожках, и это были такие настоящие блюзы, что в других местах я не встречал ничего подобного. Новый Орлеан был колыбелью стомпа** для всех величайших пианистов нашей страны. Они собирались туда со всех частей света — там были испанцы, белые, цветные, французы, американцы и кто угодно, так как там для пианистов было больше работы, чем в любом другом городе. Во всех веселых заведениях требовались «профессора», и там существовало столько разных стилей, что, когда бы вы ни приехали в Новый Орлеан, не было никакой разницы — из Парижа ли вы или из Лондона, потому что все ваши мелодии мы играли у себя в городе.

* Spasm Band — обычно так называли те составы, которые старались играть чересчур энергичные синкопы, но получалось лишь нечто, напоминающее спазмы.

** Стомп (Stomp) — название танца 20-х годов, одновременно — стиль в джазе, предшествовавший свингу.

Я должен упомянуть некоторых наших пианистов. Сэмми Дэвис, например, один из величайших «манипуляторов клавиатуры», которых я когда-либо встречал в истории джаза. Альфред Уилсон и Альберт Кахилл — оба были великими цветными пианистами. Бедный Уилсон, девушки довели его до точки, и он не мог больше работать. В конце концов он стал жертвой наркотиков и умер. Кахилл, правда, не курил марихуану, но его зрение заметно ухудшилось после игры в карты ночами напролет. Он был известен как величайший «шоу-пианист». Затем там был еще Кид Росс, белый парень, один из выдающихся «хот»-пианистов страны.

Всех этих ребят трудно было побить в игре на фортепиано, но когда входил Тони Джексон, любой из них должен был уступить ему место. Если же пианист вовремя не убирался, кто-нибудь из присутствующих вежливо говорил: «Оставь-ка фортепиано, парень, ты действуешь нам на нервы. Пусть Тони поиграет». Тони был настоящим черным негром, далеко не красавчиком с виду, но зато у него был прекрасный характер. Он считался всеобщим любимцем в Новом Орлеане, и я не знал ни одного другого пианиста, который мог бы одержать такую победу над всем городом.

Кид Росс работал постоянным пианистом в заведении Лулу Уайт. Тони Джексон играл у цыганки Шеффер — эта женщина пользовалась самой дурной славой, но это был высокий класс, и все ее любили. Она не тряслась над своими деньгами, и больше всего ей нравилось шампанское. Но если вы не могли купить для нее шампанское, она сама покупала его для вас в избытке. Только вы входили в ее заведение, как сразу же наверху звонил колокольчик и дюжина девочек устремлялась в гостиную, они были одеты в прекрасные вечерние платья и приветствовали посетителя. Они просили угостить их вином, а затем вызывали «профессора» и, пока готовили шампанское, Тони играл для гостей пару-другую номеров. Если хотели потанцевать, Тони исполнял одну из своих быстрых мелодий, при этом какая-нибудь девушка танцевала совершенно обнаженной — да, это не было редкостью в Новом Орлеане, ибо подобные танцы являлись настоящим искусством.

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. В то время каждый из нас подражал великому Тони Джексону. Все мы копировали его, так как он был весьма оригинальным инструменталистом. Я тоже копировал Тони, и Джелли Ролл Мортон, и другие, но Джелли больше находился под влиянием Альберта Кахилла. Да, Тони Джексон был, конечно, величайшим

пианистом и певцом в Новом Орлеане. У него было чему поучиться. Он был мастером на все руки, вроде как Кинг Коул сегодня, только много лучше. Вообще Тони был изнеженным парнем — все знали, как его любили женщины. Он имел солидную комплекцию, очень темную кожу и очень толстые губы. Он со вкусом одевался, но не слишком крикливо, за исключением тех случаев, когда он отправлялся на веселые кутежи. Потом он перебрался в Чикаго, и я помню, что, когда я тоже приехал туда, он работал в одном заведении, где многие известные актеры и музыканты собирались для того, чтобы посмотреть и послушать Тони. Он также был хорошим композитором — он написал «Pretty Baby», которая потом стала очень популярной песней. В наше время Тони играл во всех лучших домах округа Стори-вилль — у Лулу Уайт и у «графини» Уилли Пьяцца. Вслед за ним у «графини» играл и я.

БАНК ДЖОНСОН. Джелли был одним из лучших пианистов в 1902 году, а позже его ценили не меньше, чем Тони Джексона и Альберта Кахилла, потому что он играл именно такую музыку, которая нравилась девочкам. Тони порой бывал очень манерным и сухим, а Джелли садился за фортепиано без уговоров и всю ночь играл эту «баррел-хаус» музыку — блюзы и все такое прочее. Я хорошо это знаю, так как сам играл с ним в заведении Хэтти Роджерса в 1903 году. Там было множество прекрасных женщин с довольно светлой кожей, и все они любили Джелли. Тогда я регулярно играл в «Игл Бэнде» Франки Дюзона на Пердидо-стрит. Иногда я приходил к Джелли под утро, и он просил меня поиграть с ним для девочек — наверное, он мог бы играть и петь блюзы ночь напролет и весь следующий день.

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Я стал менеджером кабаре в 1913 году. Оно было расположено на Рэмпарт-стрит прямо напротив Юнион Стэйшн. Вначале это было очень грубое заведение, где постоянно отирались ребята с железной дороги. Иногда там могли кого-нибудь зарезать во время драки. Хозяин кабаре пришел как-то ко мне и предложил войти в дело. Он сказал: «Я организую там выпивку, ну а ты организуй музыку, девочек и прочие развлечения». Я посоветовался с братом и привлек его к этому делу. Мы пригласили вышибалу шести футов, вооруженного полицейской дубинкой. Я постарался вычистить это место, развесил картины и завел строгий порядок. Никому не разрешали входить, если он не был одет в пальто и шляпу. Наше заведение быстро стало довольно респектабельным и популярным местом, а если кто-нибудь и прорывался со стороны, то наш вышиб-

бала стучал этих ребят своей дубинкой и выбрасывал их наружу.

Я делал более пятнадцати сотен долларов в неделю карнавала Марди Грас. У меня работали самые разные музыканты, но все высшего класса, а креольские девочки пели блюзы. Я давал им 50% с проданной ими выпивки. Это были коктейли, а для девушек единственным питьем служила содовая с вишнями. Конечно, приходящие ребята могли получить там настоящий товар, так что некоторые девочки, например, делали по двенадцать-пятнадцать долларов за ночь.

Кларенс Уильямс

Множество самых лучших музыкантов города работало там у меня, среди них были Кинг Оливер, Сидней Беше и молодой Луи Армстронг. Тогда ему было лет двенадцать-тринадцать, и днем он работал, развозя уголь на своей тележке. Хороший был паренек, всегда довольный и счастливый, каким мы знаем его и сегодня. Почти все музыканты Нового Орлеана в то или иное время работали со мной. Знаете ли вы, что я вытащил Банка Джонсона из дома, и он играл вместе со мной в Александрии? Я взял к себе Беше, когда он был еще в коротких штанах. Мы ездили потом по всему Техасу. Джо Оливер тоже работал со мной в моем собственном шоу. Я хочу сказать насчет этих ребят, которые открыли Банка во второй раз несколько лет назад. Они пришли ко мне, и я сказал им: «Слушайте, есть один такой парень, о котором вы забыли», и потом рассказал им, где найти Банка. Я дал им его адрес в Новой Иберии, и они отыскиали его.

СИДНЕЙ БЕШЕ. Кларенс Уильямс и я гастролировали по Техасу вместе с Луисом Уэйдом. Луис играл на фортепиано, я — на кларнете, а Кларенс пел и руководил. В основном мы играли и рекламировали ранние номера, написанные Кларенсом, которые теперь знает каждый. И мы играли где угодно — на танцах, в шоу, на вечеринках и разовых выступлениях. Мы даже выступали в дешевых музыкальных магазинах и помогали продавать ноты.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Когда я был еще молодым и совсем зеленым, я написал свою мелодию под названием «Sister Kate», и кто-то сказал: «Это неплохо, что ж, давай я опубликую ее вместо тебя, а тебе дам пятьдесят долларов». Тогда я ничего не знал о разных деловых бумагах и продал свою песню со всеми правами на нее.

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Как известно, я был первым негритянским музыкальным издателем в Новом Орлеане, и я вступил в долю с Армандом Пайроном. В то время он был, так сказать, Полом Уайтменом Нового Орлеана. У него был один из лучших танцевальных оркестров города и он выступал в самых лучших отелях. Пайрон для меня

сыграл тогда очень важную роль, так как он переписывал для меня новые песни.

В 1916 году я как-то сидел один в своей конторе, и тут кто-то подсунул под дверь длинный конверт. Там был чек от фирмы «Columbia Records» на тысячу шестьсот долларов! А ведь до того дня за свои права мы получали чеки в основном на пятнадцать-двадцать долларов, как за «пиано-роллс»*. Я посмотрел на этот чек и вначале подумал, что он на шестнадцать долларов. Он предназначался за мою песню, которая называлась «Brown Skin, Who You For?», и люди из «Columbia» выслали своего представителя — они хотели записать эту песню на диктофон, а потом отправить ее в Нью-Йорк. Там ее записали на студии уже в исполнении целого оркестра, и затем я сразу же получил этот чек. Я считаю, это было наибольшее количество денег, которое кто-либо из нас получал в Новом Орлеане за одну песню. После этого все наши сразу начали писать песни. Новости у нас распространялись вообще быстро, и на карнавале Марди Грас уже все оркестры играли «Brown Skin». Ее пели даже дети. Стоило пройти вдоль по Рэмпарт-стрит — это был величайший день в моей жизни. Спросите Джорджа Брунуса об этом — он подтвердит. Тогда он был еще подростком, но уже стоял во главе уличного парада, играя в одном из горячих бэндов эту мою песню.

С другой стороны, я был первым, кто использовал слово «джаз» в названиях своих песен. Например, как в «Brown Skin», так и в «Mama's Baby Boy» в качестве нотного подзаголовка у меня стояли слова «джазовая песня». Я не могу теперь точно припомнить, откуда взялись эти слова, но я помню, что слышал, как одна женщина говорила мне, когда мы играли какую-то музыку: «О, сыграй мне джаз, бэби», — так сказала она.

По поводу своих песен я никого тогда не беспокоил в музыкальных лавках. Там всегда могли бы заявить вам: «У нас нет никакого спроса на это». Поэтому я просто ходил со своими нотами от одной двери к другой, стучался и говорил: «У меня есть хорошая новая песня, она стоит всего десять центов». И если мне предлагали войти, я садился за рояль, играл и пел, а вскоре туда собирались все соседи, и я мог продать несколько экземпляров нот. Я также ходил в парки и бывал во всех танцевальных залах, играя и рекламируя свои песни, а иногда и Лиззи Майлс выступала там вместе со мной, ис-

* Пиано-ролл — механическое пианино, исполнявшее пьесы, записанные на перфорированной поверхности сменных картриджей.

полняя эти песни.

Бэнды «Округа»

АРНОЛЬД ЛОЙЯКАНО. Не могу вам точно сказать, у кого был первый белый джаз-бэнд в Новом Орлеане. Я просто не знаю. Но я хорошо знал Джека «Папу» Лейна, который имел наиболее популярный бэнд в то время. Он пользовался огромным спросом около 1900 года и воспитал таких ребят, как Ник Ла Рокка, Том Браун и Рэймонд Лопез. Все они играли вместе с ним. По словам самого Лейна, он вложил инструмент в их руки. В то время у Лейна было два или даже три бэнда, столь популярных, что он просто не мог удовлетворить все запросы. Много раз мой брат Бад и я играли с ним. Баду сейчас семьдесят два года, и он хорошо помнит то время.

Тогда мы играли, разъезжая в грузовых повозках. Они были оклеены разными рекламами по бокам, а мы стояли в середине и играли на улицах и площадях. Мы играли как единая группа в течение почти десяти лет, насколько я помню.

ДЖЕК УЭБЕР. Это произошло в одном салуне, когда Леон Рапполо впервые взял кларнет в свои руки. Его отец содержал негритянский салун, и каждый раз цветной оркестр играл там на танцах, которые заканчивались призами. Леон всегда приставал к кларнетистам, просил научить его играть, и ребята из этих оркестров в конце концов пошли ему навстречу. А позже, играя с Эдди Шилдсом в «Togo's Cabaret», Леон научился у Эдди разным вещам, и ему также помогал Ларри Шилдс.

Эти музыканты, которые учили Рапполо игре на кларнете, были большими чудаками. Они, например, считали, что если они научатся читать ноты, то это разрушит их способность к импровизации! В те дни в Новом Орлеане было два особых класса музыкантов — это музыканты высокого класса, которые умели читать ноты и играли в опере и тому подобных местах, а также музыканты более «низкого» класса, так называемые танцевальные музыканты, которые играли на танцах в кабаре, «хонки-тонкс» и на всех других выступлениях, какие они могли подцепить. Лучшими людьми в танцевальных бэндах были те, которые играли рэгтаймы.

Их мелодии происходили из миллионов источников. Многие из них были взяты прямо из старых маршей («High Society», например) и являлись просто интерпретацией такого старого марша тем или иным музыкантом танцевального бэнда. Поскольку он не умел читать ноты, оркестр порой играл эту версию многократно варьируя. После того, как руководитель оркестра показывал трубачу мелодию

(или то, что он понимал под мелодией), трубач играл ее перед всем оркестром, а остальные музыканты слушали и подтягивались за ним, создавая полную аранжировку. Это было шоу, где, как говорится, «каждый человек сам по себе». Трубач вел основную мелодию, а другие ребята помогали ему, как могли. И указание «Не отставать!» было сигналом для каждого члена оркестра играть все время, не откладывая свой инструмент ни на минуту.

Существовало и другое различие между музыкантами «высокого класса» и танцевальными музыкантами. Последние были горды своим статусом и не желали играть подобно этим умникам из «опера-хауз», поэтому они пытались делать свой звук по возможности «простонароднее», чтобы избежать «классического звучания». Они добивались своего особого «хонки-тонкс» звучания с помощью сурдин, которые давали им возможность бесконечного разнообразия. Шарки Бонано, например, когда он отправился на Север, в Нью-Йорк, удивил весь Манхэттен, показав им новоорлеанские штуки — он дул через трубу в стакан воды и тому подобное. В таких оркестрах были самые разные музыкальные устройства и приспособления — казу, плунжерные сурдины, половинки от скорлупы кокосового ореха в качестве чашечной сурдины — и все это наряду с обычными театральными сурдинами, которые они использовали не очень часто.

Я вспоминаю свой разговор с одним старым трубачом из цирка в Новом Орлеане в 1915 году. Это было на одном танцевальном вечере, старика-трубача звали Сэм Рики. Он рассказал мне, что они играют рэгтайм уже более тридцати лет. Новый Орлеан, к тому же, был именно тем городом, где оркестры впервые начали играть мелодии в стиле «two beat»*. На речных пароходах на Миссисипи почти исключительно играли рэгтаймы, кроме тех номеров, которые были опубликованы после выступлений «Ориджинел Диксиленд Джаз Бэнда». Мы тоже играли такие вещи, как «Maple Leaf Rag», «Tiger Rag», «Sensation» и «Eccentric», правда, тогда они имели другие названия. Разные оркестры давали разные названия одной и той же мелодии, но они играли эти мелодии в разных тональностях. Блюз они переняли от негритянских бэндов. Такая вещь, как «Tiger Rag» (тогда ее называли просто «№ 2»), игралась в разных тональностях и имела только две части до тех пор, пока «Ориджинэл Диксиленд Бэнд» не добавил еще части для испол-

Бэнды «Округа»

* Ту-бит (Two-beat) — манера исполнения на инструментах ритм-секции (тубе, контрабасе, ударных, банджо), характерная акцентированием первой и третьей четвертей в такте. Off-beat — акцентирование второй и четвертой четвертей.

нения на танцевальных вечерах и на записях.

Их инструментовка также была весьма различной. Во многих оркестрах имелось по два трубача, и не потому, что они играли первую и вторую партии, а просто потому, что работа обычно продолжалась с девяти вечера до четырех утра. Для этого требовалось два крепких парня, игравших поочередно, чтобы выстоять столь долгие часы, играя ведущую партию. Таким образом, обычная инструментовка включала две трубы, тромбон, кларнет, гитару, бас и ударные. Фортепиано добавлялось только в ночных клубах вследствие ограниченного бюджета, а в уличных оркестрах его просто не могло быть.

Бэнды «Округа»

Перед Первой мировой войной существовал целый ряд оркестров, игравших в кабаре Нового Орлеана. Например, пианист Джимми Браун и его бэнд работали в «Oasis», Луи Армстронг — в кабаре Андерсона, Леон Рапполо с безымянным бэндом — у «Того» с Эдди Шилдсом за фортепиано и Санто Пекорой на тромбоне.

Вниз по одну сторону от Ламберт-стрит находилась знаменитая Бэйсин-стрит (известная теперь как Саратога-стрит), где все классы общества объединялись в кабаре, включая даже респектабельных граждан города, хотя большинство из них были на самом деле не столь респектабельны. Между прочим, многие музыканты в этих кабаре играли левой рукой. Например, Ник Ла Рокка играл одной левой на трубе, а Джек Лойякано — на тромбоне. Но и вне кабаре там повсюду играли джаз-бэнды. Негритянские похоронные оркестры шествовали вдоль улиц, а белые музыканты в это время собирались на тротуарах, чтобы послушать их. Цветные бэнды играли на танцах, а белые ребята стояли поодаль и подхватывали разные музыкальные идеи — при этом они никогда не входили вовнутрь. И когда белые бэнды играли на танцах, негры слушали их снаружи и танцевали.

Еще в 1923 г. оркестры в Новом Орлеане играли то же самое и тем же образом, что и во время Первой мировой войны, вернее, перед ней. Как обычно, трубач мог более или менее точно воспроизвести мелодию, другие его спрашивали: «Какая тональность?» и начинали играть все вместе. Если это звучало недостаточно хорошо и требовалось повторение (судя по аплодисментам), то они просто не могли это повторить в точности, потому что не знали нот и не могли запомнить, как они сыграли эту тему. Повторение было особенно трудным для блюза. Мы могли сыграть такую тему, как «Beale Street Blues», не особенно следя за оригинальной мелодией, но эту же версию нам было бы довольно трудно исполнить во второй раз. То же самое про-

исходило и с популярными мелодиями — они игрались по-другому, чем были когда-то написаны. Эти вариации мы называли «облигато».

Многие из этих мелодий были опубликованы потом на правах «Ориджинэл Диксиленд Джаз Бэнда», а некоторые из этих песен были их собственные. Например, «Blueing the Blues» была написана Рагасом, «Clarinet Marmalade» — Шилдсом, «Fitgety Feet», которая включала часть «Венгерской рапсодии» Листа — Эдвардсом или, во всяком случае, как он ее играл. Эдвардс, в частности, был единственным грамотным музыкантом этого бэнда, который умел читать ноты. В 1921 году, когда я слышал их в Нью-Йорке, Эдвардс должен был вначале проиграть мелодию для того, чтобы Ла Рокка мог заучить ее и вести бэнд — это была тема «Rose of Washington Square». В этом составе тогда участвовали Рагас (фортепиано), Ларри Шилдс (кларнет), Ник Ла Рокка (труба), Эдди Эдвардс и Тони Сбарбаро.

Большой странностью среди новоорлеанских рэгтайм-музыкантов было их стремление повлиять на своих братьев и сыновей, чтобы они тоже стали музыкантами. А может быть, они и рождались для этого — кто знает? Как бы там ни было, в Новом Орлеане имелось множество оркестров, составленных из одних братьев. Тогда у нас были поистине музыкальные семьи. Возьмите, например, семейство Брунисов. Тромбонист Джордж Брунис начал свою музыкальную карьеру на альте, который он купил за три доллара в лавке старьевщика. Его брат Генри играл на тромбоне, а другой брат, Эбби, тоже был тромбонистом. четвертый брат, Меррит, играл некоторое время на корнете, сейчас он работает начальником полиции в Билокси (штат Миссисипи). Их дядей был Ричард Брунис по прозвищу «Железная губа», а другой дядя, которого звали «двухголовый», играл на контрабасе, когда он еще не работал на пивоваренном заводе в Новом Орлеане.

Шилдсы тоже были известной семьей музыкантов. Я жил напротив Ларри Шилдса в Новом Орлеане и помню, что слушал его игру на кларнете. Он играл вместе со своим старшим братом Джимом, который единственный в их семье умел читать ноты. У Ларри были и другие братья — Пэт, Лоренс и Эдди — тоже все музыканты. Еще одна группа братьев — это тромбонист Том «Рэд» Браун и басист Стив Браун. Оркестр Тома был известен как «Браун'с рэгтайм бэнд». Именно он привез первый негритянских бэнд в Чикаго и выступал там в кафе Шиллера. С ним были Рэймонд Лопез (корнет), Ламберт (ударные), брат Джека Лойякано Арнольд (бас), Ларри Шилдс (кларнет). Они приехали в Чикаго в 1915 году (во всяком случае, не позже

1916 года), и именно у Шиллера впервые было вывешено объявление со словами «Джазовая музыка».

5. ЗАТЕМ ВОЕННО-МОРСКИЕ ВЛАСТИ ЗАКРЫЛИ СТОРИВИЛЛЬ. НО ДЖАЗ ПРОДОЛЖАЛ СУЩЕСТВОВАТЬ В НОВОМ ОРЛЕАНЕ — ОН ЖИВ ТАМ И ДО СИХ ПОР

Закрывшие «Округа»

Официальное заявление мэра Нового Орлеана Мартина Бермана: *«Невзирая на все «за» и «против» законодательного признания проституции неизбежным злом в портовой части Нового Орлеана, наши городские власти считают, что данная ситуация может быть разрешена более легко и удовлетворительно путем ограничения существующей проблемы внутри предписанного района. Наш опыт свидетельствует, что подобный довод является неопровержимым, однако военно-морское ведомство федерального правительства решило сделать по-другому».*

ДЖОН ПРОВЕНЗАНО. Итак, в 1917 году прозвучал похоронный марш знаменитому округу «красных фонарей», который был сыгран по приказу секретаря военно-морских сил Даниэлса. Эта картина вызвала глубокое сожаление. Бэйсин-стрит, Франклин, Ибервилль, Бьенвилль и Сент-Луи были первым пристанищем, куда стекались черные и белые проститутки. Теперь же они вместе со всем своим скарбом, погруженным в двухколесные тачки и фургоны, старые и молодые, белые и черные, бывшие «мадам» и «королевы» Сторивилля вынуждены были петь «Ближе, Господь, к тебе» под аккомпанемент лучших джазменов из «краснофонарных» дансингов и холлов, двигаясь куда глаза глядят — на Север, Восток и Запад.

С наступлением ночи «Округ» становился похожим на печальное привидение с целыми рядами пустых, покинутых домов. Ушла маленькая Чиппи, которая могла бы заработать кучу денег для своей хозяйки Суит Люси, и прекрасная блондинка Элен Смит из заведения «Stop» также была потеряна для своих поклонников. Некоторое время там еще оставались знаменитые салуны и старые знакомые вагоны, торговавшие шницелями и горячими сосисками, но потом и они исчезли. Иногда туда еще приходили негритянские музыканты, но зеленые ставни некогда гостеприимных домов были уже закрыты навсегда. Множество местных музыкантов осталось тогда без работы. Старый новоорлеанский «Округ» стал историей.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Перед тем, как прихлопнули Сторивилль, там

произошло большое количество убийств. Странные дела творились, многие были весьма загадочными. Нескольких моряков порезали, ограбили и убили. Это тоже послужило одной из главных причин для закрытия «Округа». Даже проститутки иногда шли на ограбление и все такое, чтобы добыть денег. Именно тогда морское ведомство потеряло терпение — и это означало много горя и много забот. Не только для игроков и сутенеров, но и для бедных людей, которые кормились и зарабатывали себе на жизнь в Сторивилле — поваров, официантов, служанок, музыкантов, разносчиков, угольщиков и тому подобных. Это была очень грустная ситуация, скажу я вам. Я хорошо знаю обо всем этом. Хотя я и был тогда слишком молод, но мне было очень грустно, как и всем остальным. Новый закон разрешал арестовывать всех девочек, которые по-прежнему стояли в дверях. Их посылали в изолятор или в больницу на обследование, и если у них хоть что-то было не так, то их надолго высылали из города. Многие действительно были больны и нуждались в лечении. Конечно, эти факты были достаточным поводом для закрытия Сторивилля.

Еще когда я подростком продавал газеты на улицах, мать и отец (тогда они жили вместе) много рассказывали мне о Сторивилле. Конечно, это делалось для того, чтобы припугнуть меня, чтобы я не носил туда свои газеты. Однако когда «Округ» прикрыли, люди из этой части города расселились по всему Новому Орлеану, и их сразу стали считать приятными и хорошими. Некоторые жили по соседству с нами, другие занялись смежным бизнесом — бутлеггерством, например.

Я рос в окружении дешевых салунов и «хонки-тонкс», где все было значительно меньшего масштаба, чем в Сторивилле. Если там женщина стоила от трех до пяти долларов, то в таком заведении, как «Третья смена» около нас, цена была от пятидесяти до семидесяти пяти центов. Там совсем не бывало белых, одни только негры. Среди всего этого я ходил в школу Фиска на углу Франклин-стрит.

ДЕННИ БАРКЕР. Что представлял собой Новый Орлеан к 1925 году? Было бы совершенно неверным сказать, что ничего не изменилось после закрытия Сторивилля. Но и раньше, и потом в Новом Орлеане всегда было так много музыкантов, что вокруг них неизменно собиралось множество любителей джаза, и эти музыканты имели большой успех. Часть этого успеха можно отнести на счет того факта, что в Новом Орлеане мы имели больше доступа к инструментам, чем где-либо еще на юге. После испано-американской

войны в конце прошлого века большинство армейских оркестров было расформировано именно в Новом Орлеане, так что лавки и ломбарды были переполнены различными духовыми инструментами, которые можно было дешево купить. По любому поводу в Новом Орлеане звучала музыка. Там были такие ребята, как Бадди Пети, Кид Рена, Сэм Морган, Ипполит Чарльз, Панч Миллер, Уолтер Блю, Морис Дюран, Лесли Даймс. Всем им в 1900-м году еще не было двадцати лет, а они уже здорово играли. Эти люди не стремились играть постоянно в кабаре и дансингах потому, что количество их было ограничено. Я хочу сказать, что множество джазовых музыкантов, молодых и старых, оставались в Новом Орлеане и после закрытия Сторивилля. В 20-е годы они играли в водевильных шоу и цирках, на речных пароходах и близ озера Понтчартрейн. Кроме того, в 20-е годы, как и раньше, в самом городе имелось пятнадцать-двадцать танцзалов, где тоже не обходилось без «горячей музыки». По-прежнему происходили уличные парады, приемы гостей, загородные экскурсии и тому подобное.

Вообще, с музыкальной точки зрения, перед своим закрытием «Округ» уже не имел такого большого значения, как когда-то. Были и без того отличные места работы на берегу озера — там играл Арманд Пайрон и другие неплохие бэнды. Так что всякие заведения Сторивилля уже не были столь значительны. В 20-е годы возникли также некоторые клубы, это произошло сразу после закрытия «Округа». Многие оркестры (например, оркестр Ли Коллинза) базировались в Новом Орлеане, но часто уезжали на гастроли и играли в маленьких городках в таких штатах, как Миссисипи, Алабама, Джорджия, Флорида и, конечно, Луизиана. В числе новоорлеанских музыкантов, совершавших эти поездки, были Бадди Пети, Сэм Морган, Лесли Даймс, Баптист Браун и Виктор Спенсер. Новый Орлеан служил главным центром для всех бэндов этой части страны, и, насколько я помню, тамошние люди всегда приглашали к себе бэнды именно из Нового Орлеана — как они это делают фактически и по сей день. На Новый Орлеан всегда смотрели как на город музыкантов, и он стал главным центром развлечений на Юге страны — все лучшие шоу ставились в этом городе, и все известные бэнды гастролировали в «Liric Theatre». Через Новый Орлеан проезжали также все большие цирки, и если им требовались музыканты, то они знали, что могут найти себе любого инструменталиста в этом городе.

Такие известные «минстрел-шоу», как «Rabbit Foot Minstrels»,

«Silas Green» и «Georgia Minstrels» год за годом приглашали в свой состав новоорлеанских музыкантов. Вдруг какой-нибудь парень исчезал из города, и вы удивлялись — где бы это он мог быть, но потом оказывалось, что он уехал с одним из шоу, после того как получил от них приглашение. Как и прежде, в 20-е годы в городе бурлила ночная жизнь. Да и теперь там бары открыты по двадцать четыре часа в сутки. И теперь там живут многие музыканты, которые не захотели покидать Новый Орлеан, чтобы ехать куда-то на Север, хотя их не раз приглашали. Парень мог встретить здесь прекрасную креолку, которая не желала, чтобы он отправлялся колесить по стране, и он оседал в Новом Орлеане, к тому же тут для него имелось достаточно работы. В Новом Орлеане осело много пришлых музыкантов, потому что для них в городе всегда была какая-нибудь работа, хорошая еда и свободная, беззаботная жизнь.

Когда открывались новые магазины и универмаги или когда они устраивали распродажу, то всегда приглашали к себе оркестры. Этот обычай сохранился и в 20-е годы. В любом городском событии, которое служило поводом для того, чтобы собралась большая толпа, всегда принимал участие чей-нибудь бэнд, и так происходит до сих пор. В 20-е годы мы в Новом Орлеане были хорошо осведомлены о том, что происходит в джазе вообще. Мы слушали записи других оркестров, и ребята быстро раскупали новые пластинки, но когда появились записи Кинга Оливера, Кларенса Уильямса и особенно Луи Армстронга, нам стало ясно, что в старых наших записях явно чего-то не хватало. У нас не было такого бита и таких импровизаций, которые мы слышали от Оливера и Луи. Мы также слушали блюзы на «race records»* в исполнении Бесси и Клары Смит, Ма Рэйни, Сары Мартин и других. Но музыкальное сопровождение большинства этих записей оставляло желать лучшего — в аккомпанирующей группе они должны были бы иметь побольше таких музыкантов, как Оливер и Луи.

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Помните ли вы то время, когда незадолго перед войной, примерно в 1938 - 39 годах, некоторые заядлые коллекционеры пластинок начали писать письма Банку Джонсону? Так ведь это именно я рассказал им, где он живет и работает - в Новой Иберии, штат Луизиана. Одним из них был Фред Рэмси.

* Race Records — пластинки для «цветных», для негров, выпускавшиеся в США в довоенные годы (дословно - расовые записи). Продавались в магазинах для черных, транслировались только по «черным» радиостанциям и т.д.

Письма Банка Джонсона Фредерику Рэмси,
написанные в 1939 и 1940 годах.

Банк Джонсон

«Дорогой друг, я еще жив, но уже выбыл из игры. Что касается работы, то она у нас бывает тогда, когда убирают рис или сахарный тростник. Я вожу грузовик с прицепом, что дает мне по 1,75 доллара в день, но это не может длиться долго. Я зарабатываю очень мало, но вынужден соглашаться на любой труд, так как мои дети ничем не могут мне помочь. Последние пять лет я чувствую себя все хуже и хуже. Мои зубы выпали еще в 1934 г., и после этого я расстался с музыкой. Я совсем забросил свою трубу и мне не оставалось ничего другого, как взяться за руль грузовика.

Что касается моей фотографии, то вы можете получить одну или шесть. Если это будет шесть, то они стоят пять долларов, и если вы за них уплатите, то я бы с радостью послал одну Армстронгу, так как он просил меня об этом. Затем я хотел бы дать одну Уильямсу, одну Фостеру и одну Беше, а последнюю оставил бы себе. Если же вы хотите иметь одну, то я так и сделаю. Сообщите мне, что вы думаете об этом. Наконец, если вы желаете узнать что-либо по музыке, напишите мне об этом в своем ответе».

Билли Банк Джонсон.

«Мой дорогой друг, я хочу сказать пару слов по поводу моей задержки с ответом и с посылкой фотографий. Вероятно, вы знаете, как у нас на Юге относятся к бедному цветному человеку. Сервис здесь весьма ограничен для цветных, и у нас нет специальных фотостудий, где можно сняться негру. В этих маленьких южных городах у вас нет возможностей по сравнению с любым белым человеком, поэтому приходится посторониться и ждать, когда выпадет случай. Так обстоят дела. Пожалуйста, не думайте обо мне плохо, я вовсе не виноват в этой задержке.

Вы сделали для меня много хорошего и снова поставили на ноги. Я родился во второй раз. Я хотел бы снова играть на трубе, т.к. знаю, что могу еще быть неплохим трубачом. Но для этого надо иметь хорошие зубы, в них я очень нуждаюсь. Набор новых зубов и хорошая труба — и старый Банк еще мог бы показать себя. В настоящее время, однако, я нахожусь в таком положении, что не могу сам себе помочь, поэтому прошу Вас обсудить мою просьбу. Как я уже говорил, наш город мал и беден, и человеку в моем положении трудно войти в форму. Легкие у меня хорошие, и даже осталось кое-что из

приличной одежды. Старому Банку нужны только зубы и работа с инструментом.

Искренне благодарен Вам за деньги. Они пришли в подходящий момент, так как у меня совсем ничего не оставалось. Скажите моему старому дружку Кларенсу Уильямсу, чтобы он написал мне и послал несколько своих последних номеров. Сейчас я еще не могу их играть, но я мог бы их продумать. Одно это заставит меня чувствовать себя хорошо. Потом попросите Луи, может быть, он пришлет трубу как обещал. С нетерпением буду ждать Вашего ответа».

Билли Банк Джонсон.

БАНК ДЖОНСОН. Когда я вернулся к музыке и выступал в 1943 г. в Сан-Франциско, Гарри Джеймс тоже играл там в «Civics Auditorium». Я знал еще его папу, хороший был человек, «бэнд-мастер» из цирка. Так вот, молодой Гарри сказал тогда мне: «Старина, при тебе я молчу. Ты и Луи — это единственные люди, которые действительно могут играть на этом инструменте». Мне было очень приятно слышать это от молодого Гарри, но он и сам здорово играл на трубе. Я так ему и сказал. Это был разговор двух музыкантов, а ведь всякий хороший музыкант — настоящий музыкант — никогда не скажет плохого другому музыканту.

Взять, например, моего парня Луи. Есть ли кто-либо в мире, кто знает лучше его, как надо играть на трубе — хотел бы я видеть такого человека. Я ему покажу! Вам следовало бы посмотреть на некоторых ребят у нас в Новом Орлеане, с которыми я вместе рос. О, как они теперь стары! Еле передвигают ноги, ничего не могут вспомнить. Они не могут сыграть ни одного квадрата, даже если речь идет об их жизни и смерти. Виски взяло верх над многими. Загубленные головешки — все они уже мертвы. А вот Банк еще жив и играет.

Если взглянуть на свое прошлое, то я могу сказать, что помню еще то время, когда в Луизиане не было дискриминации. Молодым парнем я приезжал на телеге в Новый Орлеан, бывал повсюду и заходил куда угодно — лишь бы у вас были деньги. Дискриминация практически началась в 1889 году. С тех пор на Юге возникло слишком много расовых предрассудков и несправедливости. Но я играл свою музыку для белых людей во всем мире, и многие из моих хороших друзей были белыми. Но всегда находится кто-нибудь, кто подойдет и скажет тебе: «Эй, ниггер, ну-ка сыграй вот это, да поживей!».

ДЖОН ПРОВЕНЗАНО. Современным центром ночной жизни в Новом Орлеане является Бурбон-стрит, известная также как Вье-Кар-

ре. Это — часть старого Нового Орлеана. Пройдя по Бурбон-стрит с ее шикарными фасадами, прекрасными барами и чистыми, хорошо оборудованными современными танцзалами, не всякий поймет тамошнюю музыку. В музыкальных группах ударник часто кажется единственным лидером. Он может сыграть вам один всю пьесу — более того, иногда он так и делает! Никто не может понять, что пытаются играть тот или иной бэнд, но это, кажется, не особенно беспокоит здешних ребят, так как, по всей видимости, они считают своим следующим местом работы Голливуд, не иначе.

Память возвращается к тем дням, когда громкие джаз-бэнды начала века играли на улицах города, когда мы начинали с залатанных корнетов и тромбонов или кларнетов, которым обычно не хватало одного или двух клапанов, с самодельных контрабасов и покоробленных гитар. Вероятно, мы тогда звучали просто отвратительно с профессионально-музыкальной точки зрения, но благодаря постоянной игре день и ночь, месяцы и годы, многие из нас вошли отсюда к славе и счастью (а некоторые — к своему бесславному концу).

В одном клубе на Бурбон-стрит Оскар «Папа» Селестин (он все еще жив и бодро вступил в свое семидесятилетие) имеет весь мир джаза на кончиках своих пальцев. Хотите — верьте, хотите — нет, но и сегодня Папа Селестин является все тем же великим музыкантом, каким он был в 1900-е годы, когда любители джаза постоянно спорили, у кого из двух музыкантов лучший звук на корнете — у Мануэля Переза или Папы Селестина? Это живая история джаза. Перез давно ушел от нас, но другой представитель подлинно новоорлеанской джазовой музыки, по счастью, еще находится с нами.

Папа Селестин является тем живым примером джаза, которому современное поколение молодых музыкантов могло бы с успехом следовать, беря у него все лучшее и применяя к новому. Тот факт, что Папа Селестин и другой прославленный мастер Альфонс Пику, старейшина всех кларнетистов, высоко держат свой флаг, развевающийся над миром джаза, дает нам надежду на будущее.



ЧАСТЬ 2

«ВВЕРХ ПО РЕКЕ»

(«UPRAZY RIVER»)

6. МНОГИЕ ДЖАЗМЕНЫ ПО ПУТИ НА СЕВЕР РАБОТАЛИ В БЭНДАХ ФЭЙТА МАРЕБЛА НА РЕЧНЫХ ПАРОХОДАХ

ДЭННИ БАРКЕР. Одним из наиболее интересных событий в Новом Орлеане было выступление Фэйта Марембла, которое начиналось ежедневно в семь часов вечера на пароходной пристани. Его оркестры всегда имели прекрасное звучание. Эти пароходные концерты начались еще в 1900-х годах на таких судах как «J.S.» и «Bald Eagle», а к 1916-17 годам почти на всех пароходах уже была музыка. Фэйт играл по вечерам на пристани, чтобы люди узнавали, что пароходы отправляются на экскурсии. И вдоль по всей нашей реке у Фэйта Марембла была превосходная репутация.

Каким же образом появилась музыка на речных пароходах? Дело в том, что там обычно всегда было много негров, бродяг, рабочих и прочего простого люда. Как правило, почти половина из этого разношерстного сброда играла на гитарах, а все остальные пели. Когда эти пароходы отплывали в свой очередной рейс по реке, простой народ находился на нижней палубе, а белые пассажиры, игроки и прочая знать — на верхней. Но как только люди с верхней палубы слышали игру и пение негров, они тут же сходили вниз, так как им было интересно. И именно это дало Стрекфусу, владельцу пароходной линии, хорошую идею держать там оркестры.

ТОНИ КАТАЛАНО. В 1907 г. Фэйт Марембл приехал сюда из г. Падука (штат Кентукки) и начал работать вместе со мной на речном пароходе «J.S.», который вскоре сгорел. На линии Стрекфуса теперь имеется другое судно под тем же самым названием. Работа на таких пароходах была первым шагом для многих ныне известных джазовых музыкантов — Марембл, Луи Армстронг, Кинг Оливер, братья Доддс, Джулиус Буффано, Уэйн Кинг, Тэд Льюис, Эмиль Флинт и другие начинали там свою карьеру.

Примерно в середине 1919 г. проводились танцы в новоорлеанском «Cooperative Hall». Туда как-то заглянул Фэйт Марембл и услышал, как оркестр Кида Ори превосходно играет «Honky-Tonky Town» Криса Смита. Фэйт спросил, что за парень так здорово играет на

трубе — оказалось, что это Луи Армстронг. Боб Лайонс был тогда менеджером бэнда Ори и сам играл на баса. Фэйт отправился к Лайонсу и спросил, не может ли он использовать трубача в те дни, когда тот не играет с бэндом. После этого разговора Фэйт стал приглашать Луи к себе в пароходный оркестр, а потом устроил его на постоянную работу на судно «Capitol» той же самой линии у Стрекфуса. Они долго играли вместе, так Луи начал свой путь на Север.

Пароходы

ЗУТТИ СИНГЛТОН. Когда какой-либо музыкант получал работу на пароходе у Фэйта Марембла, то у нас в Новом Орлеане обычно говорили: «О, этот парень пошел в консерваторию», потому что сам Фэйт был прекрасным музыкантом, а люди, работавшие с ним, должны были играть действительно хорошо. Как вы знаете, у Фэйта был «белый» бэнд на этих пароходах перед тем, как он создал свой цветной оркестр. Пароходы проводили зиму в Новом Орлеане, а затем, примерно в апреле, направлялись вверх по реке до Сент-Луиса, останавливаясь в Патчезе и других местах на один-два дня. Наиболее интересным событием на пароходах была ночь в понедельник, когда там устраивались танцы для негров. Кроме этого, каждую ночь пароходы разъезжали вверх и вниз по реке в течение некоторого времени, а потом возвращались назад. Они были ярко освещены, и с них неслась громкая музыка.

На этих пароходах бэнды играли преимущественно танцевальную музыку. Но в репертуаре Марембла имелись и композиции Дж. Ролл Мортонa — например, «The Pearls» и «Jelly Roll Blues». Он также исполнял и песни вроде «Frankie and Johny». Между прочим, именно «Frankie and Johny» была первой пластинкой, на которой я записывался вместе с оркестром Марембла. В те дни ребята повезли с собой аппаратуру и сделали эту запись для фирмы «Okeh» прямо у нас в Новом Орлеане. На второй стороне этой пластинки, как сейчас помню, шел номер под названием «Piano Flight».

Я помню, как ударник Бэби Доддс, который тогда был в одном оркестре с Луи на пароходе «Capitol», однажды взял меня с собой на сцену, чтобы я мог послушать Луи. Это было, конечно, против правил, но Бэби сделал это для меня. Пароходные оркестры состояли тогда из двух труб, тромбона, меллофона, скрипки, банджо, баса и ударных.

БЭБИ ДОДДС. В конце 1918 года басист Джордж «Папа» Фостер устроил меня на работу в оркестр, игравший на речных пароходах. Эти пароходы принадлежали компании Стрекфуса. На всех были джаз-

бэнды, игравшие на танцах. Мы покидали Новый Орлеан 15 мая и поднимались по реке до Сент-Луиса. Затем мы играли в Сент-Луисе и округе с 15 июня и до 15 сентября, но иногда заезжали в города, находящиеся еще выше по реке — мы добирались до Сент-Пола и останавливались в Давенпорте.

Каждый понедельник в Сент-Луисе устраивались экскурсии для цветных. Это была одна из самых чудесных вещей, которые я только видел в своей жизни. Пароход быстро заполнялся черным народом, а нам было особенно приятно ощущение свободной работы, потому что всю неделю мы играли для белых и лишь один день могли играть для негров. Это ощущение свободы заключалось также и в том, что мы могли разговаривать запросто с теми людьми, для которых играли, а они, в свою очередь, могли говорить с нами — это очень важно для чувства свободы и непосредственности при исполнении музыки. А мы чувствовали себя в этот день совсем непринужденно, потому что это был наш народ, наш собственный. И я особенно любил тот день, так как тогда я производил большую сенсацию своим «шимми-битом». Цветные никогда не видели ничего подобного, Вокруг меня собиралась толпа в пять-шесть рядов, то же самое творилось и вокруг Армстронга. Это было действительно чудесное время, а мы с Луи были двумя самыми известными людьми на пароходе.

Пароходы

Но хозяева требовали от нас дисциплины. Я вспоминаю, как однажды, когда я был в Кеокуке (штат Айова), меня здорово обманули. Мы сошли на берег с парохода на целый день, и я так нагрузился там домашним пивом, что по возвращении почти ничего не видел и еле взобрался на борт. Вообще это пиво можно было пить сколько угодно, но потом вы сразу пьянели. На борту меня привязали к мачте, и хозяин сказал, что меня следует хорошенько отхлестать. Я заявил, что для него будет хуже, если меня оставят в живых и отвяжут. Они испугались и не стали трогать меня. Я не особенно думал о себе в те дни и, вероятно, мог бы сделать, что угодно.

Но мое сердце принадлежало музыке, и это была лучшая музыка, которую я когда-либо играл. У нас на пароходе была прекрасная группа. Кроме популярных мелодий и небольшого количества джаза мы играли также классические номера и аккомпанировали певцам и певицам. Первым бэндом, с которым я работал на пароходах, руководил Фэйт Марепл. Это был светлокожий парень с рыжеватой шевелюрой, который умел сохранять должный порядок среди своих музыкантов. Марепл работал для Стрекфуса так долго, что выглядел

белым. Люди говорили, будто он сын Стрекфуса.

Когда мы возвращались в город после экскурсии, на пароходе никто уже больше не хотел танцевать. Но на следующий день, когда пароход снова загружался до предела, наша игра встречалась с огромным энтузиазмом. Я думаю, что мы были приятным сюрпризом для этих людей. Реклама заранее объявляла, что на пароходе будет цветной оркестр, но они никогда раньше не видели таких негров на своих пароходах. Они привыкли видеть негров-бродяг и рабочих, но не встречали там негров в галстуках и белых рубашках, играющих танцевальную музыку. Они даже толком не знали, как к этому следует относиться, но всегда любили нашу музыку. У Луи был особенно многосторонний талант. Однажды Стрекфус накупил для забавы разных музыкальных инструментов нашему оркестру. Луи досталась игрушечная труба, а мне — свисток и различные безделушки для моей ударной установки. Все это называлось «трэпс». В те дни ими никто не интересовался, кроме самих ударников, да и те реагировали по-разному. Так вот, Стрекфус купил мне этот свисток, но я даже и не взглянул на него. Луи же успешно играл на своей игрушечной трубе, и спустя несколько лет он использовал ее иногда специально, работая с оркестром Оливера.

ПОПС ФОСТЕР. Почти каждую ночь пароходы останавливались в разных городах. Это были неуклюжие деревянные посудины с большими колесами на корме, которые громко хлопали о воду, на бортах висели рекламные щиты, все было разрисовано, как в цирке, и туда с радостью устремлялось множество народа. Там был прекрасный пол для танцев, были установлены даже фонтанчики с содовой, и было место, где поспать. Мы начинали играть примерно в восемь вечера, а в девять пароход отплывал. К тому времени он бывал уже забит до отказа. Мы должны были играть не менее четырнадцати номеров до одиннадцати тридцати вечера, правда, у нас было два перерыва по десять и пятнадцать минут. Дневные же поездки продолжались значительно дольше.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Можно сказать, что мы играли в Мемфисе в то же самое время, когда те ребята играли в Сторивилле в Новом Орлеане. Различие заключалось в том, что новоорлеанские бэнды больше импровизировали, а наши следили за нотами, потому что мы играли «с листа».

Наши оркестры были всего лишь танцевальными бэндами. Например, ребята, которые играли в цирках, считались у нас ведущими

джазовыми музыкантами тех дней, и в течение свободного сезона многие из них играли в местных бэндах, которыми руководили Хэнди, Джордж Байнум, Стюарт и др. Там был и Кинг Филлипс, один из первых джазовых кларнетистов, которых я слышал в своей жизни.

Сам я начал играть на кларнете, когда мне было тринадцать лет. Я родился в Мемфисе и помню, между прочим, то время, когда У.К. Хэнди впервые играл свой «Memphis Blues». Это было примерно в 1916 г. В первый раз он играл этот блюз в «Clay Street School», рядом с нашим домом. Это был просто небольшой концерт, в то время я еще ходил в школу.

С новыми популярными мелодиями мы в Мемфисе знакомились с помощью музыкального журнала «Etude». Каждый месяц там публиковалось по два новых номера, и мы разучивали их, но уже с битом. Были и другие источники. Например, в 1917 году мы начали больше импровизировать — после того, как услышали записи «Livery Stable Blues» и другие в исполнении «Ориджинэл Диксиленд Джаз Бэнда». А также некоторые ребята приезжали к нам прямо из Нового Орлеана. Еще в 1912-13 годах здесь был Джордж Уильямс, великий тромбонист и хороший музыкант, композитор и аранжировщик, который тоже умело импровизировал. В Мемфисе он играл с регулярным оркестром Хэнди, где почти все умели читать ноты.

Таким образом, впервые я услышал о новоорлеанском стиле благодаря записям. Затем я услышал Уилбура Светмена на пластинках «Columbia». Зимой 1917 года я съездил в Новый Орлеан и послушал живую новоорлеанскую музыку в самом городе. Мы пробыли там только одну неделю. В то время я учился в высшей школе и опаздывал на занятия. В Новом Орлеане я слышал Джонни Доддса в заведении Тома Андерсена, а также Арманда Пайрона, Матта Кэри и Кларенса Уильямса. Мы останавливались у Уильямса, он тогда руководил небольшим музыкальным издательством.

Эта поездка в Новый Орлеан, помимо всего прочего, помогла мне лучше понять новоорлеанских музыкантов и впоследствии быстрее с ними сыграть, когда я уехал в Чикаго, на Север. После этой поездки в Новый Орлеан я вернулся домой и начал «джазировать» у себя в Мемфисе. Однажды, в 1917 или 1918 году, наш оркестр должен был играть для призывников на железнодорожной станции. Мы играли там «Draftin' Blues», «Preparedness Blues» и тому подобное, и я изо всех сил пытался оджазировать наше исполнение. Каждый музыкант следовал за мной, я был в центре внимания. Они играли непос-

редственно саму тему, я же всячески украшал и варьировал мелодию. В то время я, правда, толком не знал, что следует понимать под импровизацией, и просто приукрашивал фразы. Именно «украшение» было выражением, которое я понял еще в Новом Орлеане. Собственно, это и было как раз то, что они делали в Новом Орлеане, — украшали. А ведь у нас в Мемфисе, если парень играл с хорошим свинговым битом, одного этого было достаточно, чтобы считать его хорошим музыкантом для уровня танцевальных площадок. До 1917 года слово «джаз» вообще не существовало — во всяком случае, в нашем городе и округе.

Затем я уехал в Чикаго в 1919 году. Мне оставалось всего две недели до окончания высшей школы, но я очень хотел уехать на Север и не утерпел. Все мои друзья уже подались туда. Там платили много денег, как я полагал, и, кроме того, туда же уехала одна моя знакомая девушка, за которой хотел последовать и я. В то время куча народа из Нового Орлеана и многие люди с востока от Миссисипи и с запада до Арканзаса мигрировали на Север. В основном разговоры шли о том, что в Чикаго можно подзарабатывать приличные деньги.

Мне было 16 лет, когда я туда приехал, но меня сразу же пригласили на работу в бэнд Эрскина Тэйта, который играл тогда в «Vendome Theatre». Этот чикагский оркестр целиком состоял из образованных музыкантов, но там я тоже считался образованным. Я начал учиться у Франца Шеппа, который был первым кларнетистом чикагского симфонического оркестра. Это происходило в 1919 году, а Бенни Гудмен стал учиться у того же Шеппа тремя годами позже.

Тогда в Чикаго было множество разных новоорлеанских групп — Кинг Оливер, Фрэдди Кеппард, Сидней Беше, Престон Джексон, Джими Нун, Мануэль Перез и другие — всего двадцать или тридцать составов. Там были и Эд Гарленд, Оноре Дютри, Эдди Аткинс, Джим Робинсон и многие, многие другие. Я работал по-прежнему в театре, а они приходили туда, чтобы послушать «молодого парня, настоящего кларнетиста, который умеет играть все увертюры», — то есть меня. По ночам я обычно сидел или играл в таких местах, как кафе «Panama», «Royal Gardens», «Dreamland», «Elit» и др. Как я говорил, для меня не составляло большого труда приладиться к стилю новоорлеанских музыкантов после того, как я совершил ту поездку в их родной город.

Я думал, что в Чикаго я сразу начну зарабатывать кучу денег, но я начал там всего лишь с двадцати четырех долларов в неделю. В то время я мог бы заработать гораздо больше у себя дома.

**7. В НИЖНЕМ ГОРОДЕ БЫЛ
«ОРИДЖИНЭЛ ДИКСИПЕНД ДЖАЗ БЭНД»,
А НА ЮЖНОЙ СТОРОНЕ ЧИКАГО ВЫ МОГЛИ ТАНЦЕВАТЬ ПОД
МУЗЫКУ КЕППАРДА, ОЛИВЕРА, АРМСТРОНГА, ОРИ, ДЖОННИ И
БЭБИ ДОДДСОВ, ПРЕСТОНА ДЖЕКСОНА, ДЖИММИ НУНА
И МНОГИХ ДРУГИХ**

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Парень, у меня были все основания испугаться, когда я впервые играл в Чикаго, и, поверьте мне, я действительно боялся, но что оставалось делать? То были дни жестокой конкуренции с такими серьезными ребятами, как тромбонисты Рой Палмер и Кид Ори, или же трубачи Джо Оливер, Тиг Чэмберс и Шуга Джонни. Такая конкуренция заставила бы кого угодно хорошо играть, и я не был исключением.

Я помню, как брал уроки у Палмера до того, как пришел на работу. Рой был тромбонистом у Дока Уотсона, в руках которого находилась почти вся работа в городе. В его оркестре играли такие отличные музыканты, как Палмер, Вильям Хатауэр, Хорэс Юбэнкс. После того, как я много раз слушал их прекрасную игру, я был действительно испуган, когда Ричард Джонс попросил меня поиграть с его составом здесь, в Чикаго.

Джонс был блестящим пианистом, который знал еще Бадди Болдена, и приехал в Чикаго вместе с Кингом Оливером задолго до того, как Лил Хардин стала известной и признанной «чародейкой клавиатуры». Кроме самого Ричарда Джонса в этом оркестре играл и Тиг Чэмберс. Я видел его очень давно, еще подростком, в Новом Орлеане, а теперь он стал пионером горячих ритмов в чикагских танцевальных павильонах. Так вот, я, наверное, никогда не пойму, как я смог пережить этот первый час выступлений, настолько я был оглушен. Я все же взялся за инструмент — ведь подобные музыканты неизбежно могут вдохновить — особенно на первой работе. «Дуй, парень, не робей! Задай-ка им перцу!» — так кричали мне Тиг и Джонс, пока я, наконец, не почувствовал себя свободней и, взяв в руки тромбон, начал выделять кулисой черт знает что, такие штуки, на которые я никогда не был способен ни раньше, ни позже.

АРНОЛЬД ЛОЙЯКАНО. Я был в том бэнде Тома Брауна, который явился первым белым оркестром, приехавшим в Чикаго и игравшим там джаз. Теперь это уже история. Началось все с того, что в 1915 г. Миртл Хауард, танцовщица из водевилей, и ее менеджер Джо Горам

услышали нашу игру в Новом Орлеане и попросили нас выступить в чикагском «Lamb's Cafe». Никто не знал о нашем отъезде, так как, если в случае неудачи мы вынуждены были бы вернуться назад, это выглядело бы довольно скверно. Поэтому мы держали свою затею в секрете. Когда мы прибыли в Чикаго, дул холодный ветер и шел сильный снег. Мы остановились в первом же попавшемся на глаза отеле — это был «Commercial» на углу Уобаш и Гэррисон-стрит. У нас даже не было прослушивания — мы просто начали играть в восемь часов вечера того же дня.

Надо сказать, что перед нами в кафе выступал струнный ансамбль, а мы привыкли играть в фургонах на улице. Мы не могли играть тихо — просто не знали, что это такое. Мы выступили там с тромбоном, кларнетом и корнетом, а люди затыкали уши и кричали: «Слишком громко!». Еще бы — ведь мы выступали вслед за скрипками. Наша первая пьеса называлась «№ 2». Она была очень популярна в Новом Орлеане, но никто не знал ее настоящего названия. Мы просто называли ее «№ 2».

В Чикаго нам стали платить по двадцать пять долларов в неделю — на наш взгляд, деньги были приличные, так как мы зарабатывали доллар за всю ночь у себя в Новом Орлеане. Именно тогда люди стали называть нашу музыку «джазом». Смысл, который вкладывали в это слово на Севере, заключался в том, что наша музыка была громкой, резкой и шумной — подобно тому, как вы говорите: «Где только вы взяли этот кричащий джазовый костюм?» — имея в виду нечто эксцентричное. Некоторые люди тогда говорили не «джаз» (jazz), а «джас» (jass), и только позже, когда кличка пристала, это слово стали произносить и писать не через «с», а через «з» — «джаз».

Примерно в 1921 г. туда приехали «Нью Орлеанс Ритм Кингс». Они пригласили меня играть с ними на базе — им требовался басист, но под руками кроме меня никого не было, и я согласился. Это был весьма оригинальный и интересный состав — Пол Марес (труба), Джордж Брунис (тромбон), Леон Рапполо (кларнет), Джек Петтис (сакс), Элмер Шобел (фортепиано) и Фрэнки Снайдер (ударные). По моему мнению, это было началом новой джазовой эры, т.к. прежний джаз постепенно умирал, а этот бэнд обладал такими качествами, которых не было у всех предыдущих бэндов. Здесь было больше людей, больше «драйва» и больше гармонии.

Их «Fagewell Blues» был довольно оригинальной композицией, так как эти парни выискивали разные новые гармонические штуки, а

некоторые ноты у них звучали подобно свистку паровоза («Farewell» — прощальный). Я хорошо читал ноты, и Элмер тоже, так что мы помогали другим при необходимости. Но мы играли очень долго — с восьми вечера и до шести-восьми часов утра! Мы выступали во «Friar's Inn» и играли до тех пор, пока там бывали посетители. Но здесь, в Чикаго, перед нами были ребята, которые бросали прямо на сцену стодолларовые банкноты, чтобы мы играли!

ДЖОННИ СТАЙН. Участвовал ли я в «jive session»* в Новом Орлеане или же вел разговор по истории джаза, казалось, что все эти встречи всегда сводились к упоминанию о Нике Ла Рокка и о том, как он произвел на свет свой «Диксиленд Джаз Бэнд». Пришло время, чтобы теперь стала известна правда о том, как в действительности был организован бэнд.

Я, Джонни Стайн, а не Ник Ла Рокка впервые организовал и привез этот бэнд в Чикаго в марте 1916 г. Тогда он назывался «Стайн Ориджинел Диксиленд Джаз Бэнд», и в него входили ныне покойный Элсид «Йеллоу» Нуньес (кларнет), Эдди Эдвардс (тромбон), также покойный Генри Рагас (фортепиано), Ник Ла Рокка (корнет) и я — на ударных. Я работал ударником ещё в Новом Орлеане в «Pup Cafe», где состоялся мой первый и единственный ангажемент в этом городе. «Pup Cafe» тогда было меккой для всех джазменов и людей из шоу и считалось одним из самых «горячих» заведений в Новом Орлеане.

Как-то раз один актёр по имени Гас Чэнддер спросил, не могу ли я поехать в Чикаго со своим «горячим бэндом». Он списался с менеджером из кафе Шиллера, и затем мы все уехали в Чикаго. Наш ангажемент у Шиллера начался с огромной рекламы — «Стайн Ориджинел Диксиленд Джаз Бэнд»! Мы вызвали настоящую сенсацию в Чикаго. Люди приходили, долго глазели и слушали, и только потом начинали танцевать под нашу музыку. Все наши мелодии были оригинальными — «Livery Stable Blues», «Skeleton Jangle», «High Society» и «Dixieland One Step».

С каждым нашим выступлением у Шиллера толпа посетителей увеличивалась. Затем, без всякого предупреждения, четверо ребят покинули меня, забрав все свои вещи. Они тут же реорганизовались, стали называться просто «ОДДБ» («Ориджинел Диксиленд Джаз Бэнд»), опустив «Стайн», и начали работать в старом отеле «Belvedere»

* Jive-session — имеется в виду выступление на танцевальных балах, где исполнялся джайв — модный в 1938 - 1945 годы танец. Но иногда Jive-session может быть синонимом такого понятия как Jam-session, когда джазмены импровизируют вместе без предварительной подготовки.

в районе Чикагской Петли. Оттуда они перебрались в «Bert Kelly's Stables» на Кларк-стрит, потом подались в Нью-Йорк, а позднее — в Лондон. Я нашел четырех других новоорлеанских музыкантов, которые были в Чикаго в то время, чтобы закончить свой контракт у Шиллера. Этими музыкантами были Ларри Шилдс (кларнет), Эрни Эрден (фортепиано), Док Беренсон (корнет) и Джулиус Кассард (тромбон).

Когда ангажемент у Шиллера окончился, я уехал в Нью-Йорк и работал там в «Alamo Cafe» на 125-й стрит, которое было расположено в подвале одного бурлеска. Я организовал там оркестр, который назывался «Ориджинэл Нью-Орлеанс Джаз Бэнд», в нем были Эчел Бэкет (кларнет), Фрэнк Лотак (тромбон), Фрэнк Кристиен (труба) и Джимми Дюранте (фортепиано). Мой бэнд играл в Нью-Йорке и его окрестностях с 1917 по 1925 год, и Дюранте продолжительное время работал вместе с нами. Мы выступали несколько лет в таких местах как «College Inn» на Кони-Айленд и «Nightingale», иногда возвращаясь в кафе «Alamo».

С тех пор я все время оставался в Нью-Йорке, впоследствии организовав свой свинговый бэнд, называвшийся «Джонни Стайн Энд Хиз Свингарус». Однако я никогда не забывал тот свой первый ангажемент на Севере в кафе Шиллера, когда мне впервые посчастливилось представить подлинный новоорлеанский джаз чикагской публике. Я также отдаю должное Тому Брауну, который со своим оркестром «Браун'с Рэгтайм Бэнд» прибыл в Чикаго на два-три года позже. Я помню, что они играли тогда в «Lamb's Cafe», которое тоже находилось в районе Петли. Но в то время все оркестры назывались «рэгтаймовыми» или «синкопированными», и я заявляю, что первым стал использовать само слово «джаз» в связи с каким-либо бэндом.

РАЛЬФ БЕРТОН. Можно сказать, что в период 1919 года лучшими оркестрами у нас считались бэнд Кинга Оливера и группа «Нью Орлеанс Ритм Кингс». Но поверьте мне, там было великое множество других, не менее ценных составов, названия которых теперь уже навсегда стерлись из нашей памяти. Вообразите себе на миг, что по той или иной причине Джелли Ролл Мортон не смог бы записать свои многочисленные пластинки, которые он наиграл в 20-е годы, и я уверен, что если бы это было так, то его имя сегодня было бы совершенно неизвестно для многих последователей джаза. Поэтому определенные хорошие музыканты того времени, у которых не было шанса

записаться, останутся для нас навсегда неизвестными. Приходилось ли вам когда-либо слышать о Фрэнке Квортелле? Он был первым услышанным мною трубачом, который использовал стакан в качестве сурдины. А знакомо ли вам, например, имя Арнольда Джонсона, блестящего пианиста того времени?

ТОММИ БРУКИНС. Среди крупнейших пианистов Чикаго был человек по имени Гловер Комптон, который всегда играл на фортепиано, держа во рту большую сигару. Он работал там в кафе «Dreamland», и его любимой пьесой была «Dearest, I Love You», которую он играл в своем собственном стиле — короче говоря, в традициях рэгтайма. Позже Гловер долгое время находился в Европе, главным образом в Париже, незадолго до Второй мировой войны. Не существует никаких записей, которые бы он сделал.

А перед тем, как Луи Армстронг и оркестр Кэррола Диккерсона играли в «Sunset», в этом же кафе был отличный бэнд, который возглавлял пианист Сэмми Стюарт. В течение ряда лет этот бэнд оставался одним из лучших в Чикаго. Стюарт собрал вокруг себя музыкантов высокого класса и играл свои аранжировки в таком стиле, который был весьма софистицирован для той эпохи. Причем этот пианист столь же замечательно играл и классические произведения.

ФРЕД «ТАББИ» ХОЛЛ. Я приехал в Чикаго в марте 1917 года — это было задолго до появления Оливера. Практически я не имел там настоящей работы в течение нескольких месяцев. В мае я стал работать с одним новоорлеанским джаз-бэндом — то были брат Кеппарда (гитара), а с ним Шуга Джонни, Лоренс Дьюи, Рой Палмер и Эд Гарленд, вместо которого позже пришел басист Уэллмен Брод.

ВЭЛЛМЕН БРОД. Я не поехал из Нового Орлеана вместе с «Креол Бэндом» Джо Оливера, но присоединился к ним в Чикаго в 1917 году. Именно тогда я перешел на струнный бас. Там с ними уже была Лил Хардин. Тогда мы играли свинговую музыку, ту же самую, что и сегодня, но с большим «драйвом». Люди кричали нам со своих мест. В 1917 году мы выступили в «Пекине» — то есть сначала играли в «Dreamland» до часу ночи, а потом шли в «Пекин» и играли там до шести утра. То были ночные увеселительные заведения. Но Билл Боттомс из «Dreamland» сказал, что ему не нравится идея держать джаз-бэнд в своем кабаре. Затем Иззи Шоу ангажировал нас в «De Luxe», а отсутствие джаз-бэнда вскоре вытеснило Боттомса из круга преуспевающих бизнесменов. Мы открывали танцы в восемь вече-

ра, а к десяти часам уже некуда было плюнуть. Я выходил на улицу, и люди с уважением говорили мне вслед: «Вот идет басист из джаз-бэнда!».

АЛЬБЕРТА ХАНТЕР. Вероятно, вы не поверите моему рассказу, ибо он звучит как сказка, но, ей-богу, это чистая правда. Я убежала из дому в одиннадцать лет и через два дня приехала в Чикаго с пятнадцатью центами в кармане. Я сказала матери, что иду переночевать к своей подруге Ирме Уайт, но договорилась со школьной учительницей, чтобы она взяла меня с собой в Чикаго вместо другой девочки, которая не могла с ней ехать. Я до сих пор помню ту железнодорожную поездку и то, как кондуктор с сомнением смотрел на мой билет. На мне были красные ботинки, чулки и голубое платье.

Единственным человеком, которого я знала в Чикаго, была девушка по имени Элен Уинстон. Она была дочерью приятельницы моей матери. Но я вообще ничего не знала о Чикаго, кроме того, что улицы там идут по номерам, и я действительно не представляла, где живет эта Элен Уинстон и куда мне надо идти.

Самое удивительное случилось дальше. После того, как мы прибыли на чикагский железнодорожный вокзал, я вышла из вагона и спокойно распрощалась со своей учительницей, помахав ей ручкой. Затем я вышла на площадь, осмотрелась вокруг и направилась в первый же дом, который попался мне на глаза. Там была открыта одна дверь, а в глубине квартиры я увидела какую-то женщину, стиравшую белье. Я немного постояла на пороге, она заметила меня и сказала: «Входи, детка, кого ты ищешь?». Я спросила, не знает ли она девушку по имени Элен Уинстон, и в ответ услышала: «Отчего же, Элен Уинстон живет здесь. Она будет дома примерно в пять часов. Не хочешь ли подождать ее?». Да, представьте себе, это был дом именно той самой дочери подруги моей матери, и когда Элен вошла в комнату и увидела меня, она вскрикнула от изумления, схватила меня в объятия, и мы обе заплакали.

Она работала служанкой и в тот же вечер позвонила своей леди и попросила оказать ей срочную помощь. Та согласилась, и на следующий же день я начала работать ученицей кухарки за шесть долларов в неделю с жильем и едой. Хозяйка дала мне свое старое платье, чтобы я выглядела более взрослой, а уже в конце первой недели работы я смогла послать моей матери целых два доллара.

Через пару лет я услышала несколько историй о девушках, которые зарабатывали более десяти долларов в неделю в ночных клубах,

и я стала подыскивать себе подобную же работу. Я очень боялась, что меня тут же выгонят, потому что я выглядела довольно плохо и была слишком мала. Самым первым местом, где я работала, было заведение Даго Фрэнка на углу Арчер- и Стэйт-стрит. Там шаталось много соответствующих девиц, и когда босс послушал мое пение, он сказал: «Убирайся поживей, ты ужасна!». Но пианист, который мне там аккомпанировал, оказался хорошим парнем (хотя он был действительно неважным пианистом) и сказал боссу: «Пусть останется, ведь она еще дитя».

Итак, я проработала там целый год и десять месяцев, выучив все новые песенки и приобретя некоторый опыт. Но полиция стала обращать особое внимание на это заведение, и вскоре оно было закрыто.

Затем я работала в клубе Хью Хоскинса на углу 32-й и Стэйт-стрит, и именно там я пошла в гору и начала завоевывать чикагскую публику. Чтобы услышать, как я пою блюзы, люди набивались туда до отказа — приходили даже все «звезды» из нижнего города. Я становилась известной. Потом я перешла работать в кафе «Раната» и там получала уже 17,50 в неделю, это были большие деньги. В «Панаме» имелись нижний и верхний этажи, на каждом из которых работали пять девушек и пианист. Кто только не выступал там одновременно со мной — «Bricktop» (Ада Смит), Кора Грин, Флоренс Миллс, Мэтти Хайт (прекрасная была певица) и Нетти Комптон. Нельзя забыть и Гловера Комптона, который играл там на фортепиано. Каждый его знал. Он вел себя точно так же, как это потом делал Уилли «Лайон» Смит — большая сигара постоянно торчала в углу его рта, и, облокотясь на фортепиано, он толковал с людьми о чем угодно. Гловер был великим человеком.

Нижний этаж «Панамы» предоставлял посетителям более или менее спокойные развлечения, но наверху всегда бывало шумно. Там работала танцовщица типа «шейк», Мэми Картер, и еще была Твинкл Дэвис, которая танцевала и пела. Вообще говоря, она не умела петь, но это было и неважно, так как она имела очень красивые ноги, и люди приходили именно за этим. Кроме того, там были еще Нелли Карр, Голди Кросби и я. Я пела в основном блюзы, и можно сказать, что именно я ввела их в моду в Чикаго. В «Панаме» я впервые представила публике знаменитый «St Louis Blues». Да, я пробыла там долгое время, и такие люди, как Берт Уильямс и Эл Джонсон, часто приходили туда послушать, как я пою «St Louis Blues», «Mammy's Little Coal Black Rose» и другие блюзы и популярные пес-

ни. Но как-то раз в нижнем этаже произошли некоторые неприятности, и это заведение было также закрыто.

Наибольшая известность пришла ко мне в «Dreamland». Именно там я впервые исполнила «Loveless Love», которую Хэнди сам прислал мне на маленьком клочке бумаги - это была даже не рукопись, а набросок. Там я впервые представила публике и такие темы, как «Good Man Is Hard to Find», «Someday Sweetheart» и новую песню Ирвинга Берлина «Come on Home», которая, впрочем, так никогда и не стала популярной. Знаменитая певица Софи Такер услышала о «A Good Man Is Hard to Find» и послала свою служанку с просьбой о встрече, но я знала, что она хочет заполучить эту песню, и не пошла к ней. Она ее все-таки получила следующим образом — она послала своего пианиста Теда Шапиро прослушать и запомнить мелодию песни и сама написала слова, но перед каждым своим исполнением она всегда упоминала обо мне.

«Dreamland» было прекрасным местом с большим, всегда заполненным залом. Вам бы следовало знать, каково приходилось певцам в то время — мы работали без микрофонов, и оркестры звучали слишком громко, но все же эти бэнды были чудесны. Когда я начала выступать в «Dreamland», там играл бэнд Кинга Оливера (Луи еще не было) — вы могли бы спеть с ними хоть 50 квадратов, и этот бэнд не сбивался ни на один бит. Они всегда заканчивали номер на той же самой ноте и в тот же самый момент, что и певица.

Певицы тогда ходили по всему залу, от стола к столу, распевая для посетителей, которые бросали им свои доллары. Таким образом я зарабатывала много денег. Кроме того, я заключила контракт с «Paramount Records» и записала пластинку «Everybody Loves My Baby» для фирмы «Gennett» с Кларенсом Уильямсом. При этом я использовала имя своей сестры, Джозефины Витти, а оркестр назывался «Рэд Онион Джаз Бэнд». Помню, что в нем были Сидней Беше, Уэллмэн Брод и Бэби Доддс.

В «Dreamland» каждый номер имел свою изюминку и шел под сплошные аплодисменты. Там никогда не бывало перерывов или спокойных моментов. Все шло в темпе. Работать приходилось с семи тридцати вечера и до трех-четырёх часов утра, и все это время вы постоянно были на ногах.

Многие приходили туда послушать Тони Джексона из Нового Орлеана, это бывало уже после работы. Тони был просто чудо — прекрасный музыкант, представительный парень, может быть, из-

лишне мягкий. Он мог написать песню за две минуты и был одним из лучших аккомпаниаторов, которых я слышала в своей жизни. Тони всегда был веселым и общительным, но у него часто болели зубы — страшное дело! У него были взъерошенные волосы, а на фортепиано всегда стояла выпивка — всегда. Правда, это было всего лишь пиво, но он употреблял его в огромном количестве. Тони написал песню «Pretty Baby», которую он посвятил одному темнокожему парню, а также и другую песню, которую почти все напевали в то время — она называлась «When Your Troubles Will Be Mine».

Да, Тони Джексон был настоящим принцем среди джазменов, и его всегда окружало множество друзей. После часов работы вокруг его фортепиано собиралось столько людей, пробующих изучить его стиль, что иной раз он едва мог пошевелить пальцами. Однако он никогда не играл какую-либо песню дважды одним и тем же способом.

Другим известным музыкантом, который выступал тогда в Чикаго, был трубач Фредди Кеппард. Он играл в «De Luxe» на углу 36-й и Стэйт-стрит в верхнем этаже. Это заведение было намного меньше, чем «Dreamland» и, можно сказать, более интимным. Как вы знаете, впоследствии среди историков джаза Фредди не получил того признания и той известности, которые следовало бы выделить на его долю. Иногда я просто удивляюсь, почему люди так редко упоминают о нем. Ведь он был действительно прекрасным музыкантом, с ним очень легко было выступать. Я никогда не видела его пьяным или подвыпившим, он был отличным парнем и всегда охотно давал молодым ребятам советы и указания насчет музыки.

ТОММИ БРУКИНС. Впервые я услышал Фредди Кеппарда на танцах, которые устраивал 8-й пехотный полк на углу 35-й стрит и Джайлс-авеню. В этом месте собиралось шесть-семь тысяч человек. Я был просто поражен мощью этого музыканта. Он играл увереннее и сильнее, чем любой из трубачей, которых я слышал в то время. Да, он был великим трубачом, отлично владел чувством ритма и демонстрировал исключительное качество исполнения. Его стиль был совершенно отличным от стиля Армстронга — он был более лиричным. Со своим оркестром из восьми музыкантов Кеппарду удавалось удовлетворить любую публику. Он производил столько же шума, как и большой военный брасс-бэнд, открывающий парады.

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Кеппард? Что ж, сравните его с Перезом, который был самым лучшим учителем. О, он прекрасно читал ноты и играл по ним, как никто другой. Кеппард же был просто полной его

противоположностью, весь уйдя в манеру «баррел-хауз»*. Да, но как он его играл! Он мог бы сыграть две-три ноты из такта, и за одно это его называли «Кингом» Кеппардом. Он был на вершине. Правда, ему не пришлось много играть, и он не оставил после себя хороших записей. Что говорить, водка убила Фредди в конце концов. Он постоянно таскал с собой полную бутылку выпивки. Как-то один парень сказал ему: «Мы не можем позволить тебе пить на работе». Кеппард молча подхватил свою бутылку и был готов уйти. Но ребята велели ему остаться. Он умер в Чикаго в 1933 году.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН. «Креол Бэнд» Фредди Кеппарда был феноменален. Они действительно играли настоящий джаз. Причина, по которой его кларнетист Бэккет играл, может быть, слишком прямо, заключалась в том, что он был одним-единственным музыкантом у Кеппарда, который умел читать ноты. По этой причине его заставляли играть ведущую мелодическую линию. Я никогда не слышал человека, который мог бы победить Кеппарда, — богатство его таланта было исключительным, он обладал колоссальным воображением и звуком, мощнее, чем у кого-либо. Любое незначительное место в музыке, где, казалось, не было никаких подходящих нот, он мог заполнить с абсолютной точностью. Хотя в действительности он не мог прочесть ни одной ноты. Поэтому вначале ему нужно было самому прослушать данную мелодию, ведь он не хотел признаваться, что не умеет читать нот. Он часто находил разные объяснения — то что-то случилось с мундштуком, то, якобы, не работает один клапан, и, извиняясь, он тут же начинал трясти свой инструмент, разбирать его на части и тому подобное, — а сам все это время внимательно слушал тему. Но вот, наконец, тот или иной парень выходил из себя и начинал орать на него, тогда Фредди говорил: «Поехали, сейчас я сыграю свою партию!». А в следующий раз он уже спокойно брал свою трубу и играл в течение всего номера как ни в чем не бывало.

РИЧАРД ДЖОНС. В Новом Орлеане была самая различная музыка, потому что многие музыканты просто стыдились того, что они, в отличие от грамотных музыкантов Чикаго и Нью-Йорка, не умели читать ноты. Кеппард и другие часто собирались и репетировали на

* Баррел-хауз — манера игры на фортепиано, аналогичная технике рэг-тайма, а также называемая еще и как «страйд-пиано». При этом левая рука пианиста обычно берет на первую и третью четверть такта басовые ноты, на вторую и четвертую — соответствующие аккорды. При этом правой рукой исполняется тема или импровизация.

слух в новоорлеанском заведении «25 Club». Они приходили туда после работы — поздно ночью, когда уже никого не было. Я проигрывал им новые песни и музыкальные пьесы на фортепиано, так как умел читать ноты. Затем вставал какой-либо другой пианист и пробовал сам поиграть эти темы, иной раз он играл их даже немного лучше.

Но они могли забыть мелодию после ухода, поэтому им приходилось заполнять ее различными «брэками» и прочими штуками. Именно отсюда и произошла импровизация. Они могли целый день проиграть в шашки, что отнюдь не помогало им в изучении своих инструментов и в запоминании тем. Там не было музыкальных школ для таких людей, и если они хотели хорошо освоить инструменты, то они должны были все свободное время полностью отдавать совершенствованию своей игры.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Фредди Кенпард тоже тогда играл. Он был одним из лучших трубачей, но теперь вы об этом не часто услышите. Различие между ним и Джо Оливером заключалось в том, что Джо почти не пил — по крайней мере, не так много. Фредди был самым первым человеком, который переехал из джазовых кругов Нового Орлеана в Нью-Йорк. У него была возможность сделать первые записи в истории джаза — еще до «Ориджинэл Диксилэнд Джаз Бэнда», но он боялся, что другие люди украдут его мелодии и аранжировки, поэтому он их и не записал на пластинки.

При желании Фредди мог играть мягко или громко, лирично или грубо. Он любил играть мелодию из «Паяцев». Фредди и другие музыканты вовсе не считали, что музыка, которую они играют, является необычной. Очень хорошим музыкантом был и Мануэль Перез. Что касается публики, то целые толпы приходили туда, чтобы выпить, потанцевать и послушать джазовую музыку. Во всех этих клубах ставились шоу, там были певцы, которые ходили по залу между столиками, и им бросали деньги.

Я перешел из «Vendome» в «Lorraine Gardens», когда стал работать с Фредди Кенпардом. В этом бэнде была Лил Хардин, а также Джимми Бертран, который тоже научил Лайонела Хэмптона игре на вибратоне. Лил Хардин происходила из моего родного города Мемфиса. Я уехал из Чикаго вслед за ней — мы были соседями. Она оставила Мемфис примерно в 1914 или 1915 году и потом работала в «Dreamland» и «Pekin Gardens» в Чикаго. Ей платили там до 150 долларов в неделю, а в то время это было все равно, что 500 долларов.

Новости быстро дошли до Мемфиса. Хотя на меня, как на музыканта, был довольно большой спрос в городе, и я работал почти все время, но мне платили только 2.60 за танцы и пять долларов за экскурсии. Поэтому я тоже решил уехать в Чикаго и подзаработать там денег. И я уехал до того, как мне оставалось всего две недели до окончания высшей школы в Мемфисе.

ЛИЛ АРМСТРОНГ. Летом 1918 года мои родители также переехали из Мемфиса в Чикаго. Я почти каждый день бродила по улицам, рассматривая этот райский город, который мне очень нравился, — прекрасные большие дома, витрины, рекламы, быстро идущие люди, различные уличные происшествия — все это меня притягивало и интересовало. Во время одной из прогулок я набрела на музыкальную лавку «Jones Music Store» на Саут Стэйт-стрит. Я остановилась перед ней и долго разглядывала выставленные в витрине ноты, представляя, что все они мои, но это было, конечно, невозможно. Зная об этом, я все же решила войти и купить хотя бы одну песню — я часто слышала, как многие люди насвистывали ее на улице.

Я напела мелодию продавцу (это был Фрэнк Клемонс), он сел за фортепиано и сыграл ее для меня. Нельзя сказать, чтобы он играл хорошо, поэтому я попросила у него разрешения поиграть самой. Он с готовностью согласился и был очень удивлен, что я не только легко играю с листа, но и добавляю что-то свое к мелодии. Когда я закончила, он предложил мне попробовать другие номера и затем спросил, не хотела бы я работать у них демонстратором песен. Я ответила, что пойду домой и посоветуюсь с матерью, а позже вернусь, чтобы увидеть босса и договориться.

Домой я не шла, а летела, чтобы поскорее сообщить эту новость матери. Но та была неумолима: «Что за идея пришла тебе в голову, разве это работа для молодой девчонки! И к тому же всего за три доллара в неделю. Я не могу согласиться на это», — говорила она. Но я заявила, что мне надо знать побольше мелодий, и потом мне все равно надо чем-то заняться, пока я опять не пойду в школу. Итак, на следующее утро я отправилась на свою первую работу, волнуясь и переживая в глубине души.

Как только я пришла в магазин, я стала играть всю музыку, которая была на нотном прилавке, и в два часа дня помещение было уже до отказа набито людьми, слушающими «джазовое чудо-дитя». Я играла снова и снова, всю музыку, которая была там, а также и все свои классические номера. О, как это было здорово! Неудивительно,

что люди называли меня «дитя», так как я выглядела, пожалуй, всего лет на десять в своей матроске.

Мистер Джонс содержал также в своем магазине рекламное и кадровое агенства, так что там всегда бывало много музыкантов. Они репетировали или просто сидели и болтали целыми часами. Почти ежедневно там происходили джем-сэшнс, и я принимала вызов от каждого пианиста, который приходил туда.

Но однажды в магазин вошел великий Джелли Ролл Мортон из Нового Орлеана, и я была повергнута в смятение. Я никогда раньше не слышала такой музыки, какую играл Мортон, все эти номера были его оригинальными мелодиями. Как только Джелли сел за фортепиано, оно ожило под его руками, пол заколебался, и люди стали раскачиваться и притоптывать, а он яростно атаковал клавиатуру своими длинными тонкими пальцами, выбивая ногой удвоенный ритм на педали. Я была поражена, восхищена и испугана. Наконец он оторвался от фортепиано, встал, улыбнулся, посмотрев на меня, и сказал: «Пускай это будет уроком для тебя».

Да, это действительно был настоящий музыкальный урок для меня, ибо с тех пор во время игры все мои 85 фунтов веса тоже играли. Но в тот раз люди не были удовлетворены — они хотели, чтобы Джелли послушал мою игру. Я внезапно сообразила, что он не сыграл ничего из классики, затем села за фортепиано и стала играть Баха и Шопена, которых ребята особенно любили. Сессия закончилась тем, что я все же осталась победителем.

На следующей неделе в город приехал «Нью Орлеанс Креол Джаз Бэнд», состоялось и его прослушивание для мистера Джонса. Когда они начали играть «Livery Stable Blues», я чуть не упала в обморок. Я никогда не слышала подобный бэнд — они играли громко и долго и доставили всем огромное удовольствие. Бэнд был тут же ангажирован в китайский ресторан северной стороны Чикаго. В его состав входили скрипка, кларнет, корнет, тромбон, бас и ударные, но необходимо было добавить еще и пианиста, чтобы аккомпанировать певице. Джонс послал в бэнд нескольких ребят, хороших пианистов, но ни один из них не подошел, и тогда Фрэнк Клемонс предложил, чтобы послали меня — хотя бы попробовать — и посмотрели, что из этого выйдет. Правда, были сомнения в том, что я, дескать, еще слишком мала и что мне не следует играть в кабаре, но в конце концов, волнуясь, я все же отправилась туда.

Когда я там села за фортепиано, я попросила ноты, и они были

поражены и ошеломлены! Потом они вежливо объяснили мне, что у них нет никаких нот и, более того, — никогда не было. Тогда я спросила, в какой тональности пойдет первый номер. На меня посмотрели так, как будто я говорила на иностранном языке, и, наконец, лидер сказал: «Когда ты услышишь два удара об пол, просто начинай играть и все тут».

Лил Армстронг

Мне это показалось весьма странным, но я как следует уселась за инструментом и, когда услышала два этих удара, то 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. Этот «Креол Джаз Бэнд» принял меня на работу, и я уже больше не вернулась в музыкальный магазин. Более того, я не вернулась и в университет Фиска.

Спустя четыре недели мы играли в «De Luxe Cafe» на углу 35-й и Стэйт-стрит, где я зарабатывала неслыханные деньги — до 27.50 долларов в неделю, помимо 20 долларов чаевых за ночь. Членом и руководителем этого бэнда был корнетист Шуга Джонни, высокий, можно сказать, долговязый черный парень с ямочками на щеках. Он очень мало говорил, и я удивлялась этому, но откуда ж мне было знать, что он умирал от туберкулеза? По его игре этого нельзя было сказать. Кларнетист Лоренс Дьюи тоже был высоким и тощим, но со значительно более светлой кожей, и он всегда улыбался. Тромбонист Рой Палмер был у нас самым черным, веселым и беспечным парнем. Скрипач Джимми Палао, типичный креол, все время кашлял. Он тоже умер от туберкулеза в Чикаго. Затем там был басист Эдди Гарленд, самый крепкий и здоровый, и ударник Табби Холл, настолько же толстый, насколько другие были худыми, самый молодой из этого бэнда, который покинул Новый Орлеан, чтобы творить историю джаза.

С первого же выступления в «De Luxe Cafe» этот оркестр стал такой сенсацией, что после девяти вечера вы уже не смогли бы там найти свободного места, а у дверей выстраивалась длинная очередь. Шуга Джонни играл на корнете в «граул»* стиле, используя вместо сурдин чашки и шляпы для создания забавных эффектов. Кларнет в руках Дьюи верещал и скрежетал невообразимыми тре-

* Граул (Growl) — дословно — рычание. В раннем джазе — стиль исполнения на духовых инструментах, характерный резким звукоизвлечением, повышенной громкостью и напором.

лями по всей гамме. Рой вовсю работал кулисой своего тромбона, образуя «граул»-аккомпанемент к «брэкам» корнета, а Джимми-скрипач вздыхал и хрипел, царапая по струнам своим смычком. Сверх всего я и Табби выбивали такой ритм, который заставил бы устыдиться даже африканских барабанщиков. Это был настоящий новоорлеанский джаз, и люди жадно глотали его. Что это было за время! Все в городе восторгалось нами, все только и говорили о нас. Они приходили даже не танцевать, а лишь попристутствовать и послушать нашу музыку. Да, в новоорлеанском «Креол Джаз Бэнде» дела шли тогда просто блестяще.

ЗУТТИ СИНГЛТОН. Впервые я встретил Джелли Ролл Мортон в Чикаго. Он тогда высоко котировался и много зарабатывал. Джелли был гастролером с интеллигентной, приятной внешностью. Он всегда хвастался, что написал и то, и это, — словом, чуть ли не все в джазе принадлежало ему. И никто не мог его переспорить.

Однажды я шел с Луи и Лил Армстронг (тогда они были вместе), и Лил как раз купила себе новенькое, очень небольшое фортепиано. К нам подошел Мортон, и мы все отправились к Луи, где Джелли уселся за это новое фортепиано и сыграл нам настоящие серенады. Он играл и играл без конца, а после каждого номера поворачивался к нам и говорил, как и когда он написал эту вещь и откуда она произошла. Это была целая лекция, которой он разразился в честь меня, Лил и Луи.

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Я думаю, что если бы не Лил, то Луи не стал бы таким, каким мы его знаем сегодня. Она все время вдохновляла и поощряла его делать больше и лучше. Лил была причиной тому, что Луи оставил бэнд Джо Оливера, где он играл вторую трубу, уехал в Нью-Йорк и потом пошел своим путем, постепенно добиваясь все большего признания. Как известно, в то время и Лил, и Луи играли у Оливера.

Я хочу вам рассказать о своей первой встрече с Лил. Впервые я ее увидел, когда она еще демонстрировала музыку в магазине Джонса в Чикаго. Лил тогда была всего-навсего подростком, но как она умела свинговать — да, да, я имею в виду свинг, а не рэгтайм. Многие считают, что Бенни Гудмен первым стал играть свинговую музыку, но все мы знаем, что Бенни учился у старого мастера, кларнетиста Джимми Нуна. Что касается Лил, то на своей первой работе она получала лишь три доллара в неделю, но я знал, что она там долго не останется. И действительно, через месяц она присоединилась к «Креол

Джаз Бэнду», где были такие люди, как Фредди Кеппард, Эд Гарленд, Пол Барбарин, Джимми Нун и Эдди Винсент. Несомненно, с таким свингом Лил не могла долго просидеть в музыкальной лавке. В оркестре она получала уже пятьдесят пять долларов в неделю — огромная разница в зарплате! Наверное, Лил тогда и сама не знала, как она может свинговать.

Позже она имела собственный бэнд в «Dreamland» на Стэйт-стрит и работала там почти пять лет. Джо Оливер, приехав из Нового Орлеана, услышал ее игру и пригласил в свой бэнд на работу, которая оплачивалась гораздо выше, чем работа в любом другом оркестре. Это было в 1921 году. А сам Джо находился там с 1918 года. Почти каждый бэнд, который мог что-то сыграть, был из Нового Орлеана. Сидней Беше работал там с «Нью-Орлеанс Креол Бэндом», Джонни Доддс играл с Оливером, и, как я говорил, именно Лил побудила Луи покинуть Джо.

ПОПС ФОСТЕР. Да, я помню Кинга Оливера очень хорошо. Он был довольно беспечным парнем. Ему нравилось день напролет играть в пульку, и еще он любил бейсбол. Он мог съесть очень много. Мы заказывали по паре бутербродов с сосисками, а он за это время успевал прикончить дюжину таких бутербродов, да еще кварту молока. Он отлично вел себя с друзьями-приятелями, всегда шутил и разыгрывал — вообще был веселый.

РИЧАРД ДЖОНС. В Новом Орлеане Джо несколько боялся Кеппарда и Переза, у него просто не хватало уверенности в себе. Он служил дворецким в одном доме у белых. Он вставал засветло и начинал играть прямо с утра. Он прилично читал ноты и имел хорошую технику.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Джо «Кинг» Оливер был очень значительной фигурой в то время. Он был хорошим человеком, весьма чувствительным — много шутил, он мог завести разговор о ваших родителях, и все это в шутливом тоне. Оливер был большим музыкантом, блестяще умел обращаться с сурдиной. С помощью самой обычной жестяной сурдины он мог заставить буквально разговаривать свою трубу.

Джо был также очень ревнив. Он знал, зачем приходят его слушать некоторые музыканты, и поэтому при них он не играл те или иные номера. Но они все равно приходили, слушали и перенимали его «риффы», записывали целые соло и квадраты, а потом эти идеи выдавали за свои собственные, когда они появлялись на их записях.

Если Джо замечал появление таких ребят в зале, он начинал играть что-нибудь совершенно другое, но они крали у него все подряд.

Некоторые ребята приходили, якобы посидеть и поиграть с вами, а сами только смотрели и запоминали, как и что вы делаете. Мы называли их «аллигаторами». Это слово было тогда в ходу, потому что они живьем заглатывали все то, чему мы должны были учиться сами долгие годы.

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. В те дни в Чикаго было множество молодых музыкантов. Бастер Бэйли, например, был еще совсем молодым парнем, когда там уже играл Томми Лэдниер. Я тоже еще толком не играл, но подумывал серьезно взяться за кларнет. Обычно я сидел всю ночь возле сцены, молча слушая.

В то время мы часто вертелись возле бэнда Джо Оливера. Он играл в «Royal Gardens» и обучал джазу Луиса Панико, корнетиста из оркестра Айшема Джонса. Оркестр Джо Оливера находился, вероятно, на своей вершине — тогда у него играли такие люди, как Джонни Доддс (кларнет), его брат Бэби Доддс (ударные), Оноре Дютри (тромбон), Билл Джонсон (бас) и маленькая Лил Хардин за клавиатурой фортепиано.

Я обычно устраивался позади Дютри почти каждую ночь и следил за его игрой — особенно за виолончельными партиями, так как их легче было изучить, чем всю тромбонную музыку. Другие музыканты уже считались незаурядными, если они могли сыграть хотя бы одну виолончельную партию. Дютри был прекрасным парнем, он показал мне пять позиций на своем инструменте, и я многому научился у него.

Этот бэнд просто с ума сходил во время игры. «Royal Gardens» вообще был шумным заведением с вечера до глубокой ночи, пока не прозвучит последняя нота. И играли они так громко, что просто удивительно, почему крыша дома держалась на месте, особенно когда Луи Армстронг присоединился к бэнду.

Я никогда не забуду то время, когда он появился в городе, это было в 1920 или в 1921 году. Он был одет в коричневый пиджак, соломенную шляпу и желтые ботинки. Мы звали его «Dippermouth» («широкоротый»). Клички «Satchmo» («Рот корзиной») тогда еще не было. Никто раньше не слышал, чтобы можно было играть на трубе так, как это делал Луи. Вместе с Джо они звучали просто чудесно. Правда, я слышал игру Луи еще в 1915 году, когда он был в школьном оркестре «Jones Waif Band» с Генри Рена. Луи был бесподобен даже

тогда. Я специально пошел в школу, где они играли, и там впервые его слушал.

Джо «Кинг» Оливер

ТОММИ БРУКИНС. В 1923 году я был еще подростком и ходил в чикагскую школу, где наши ребята часто болтали про Кинга Оливера и его «Креол Джаз Бэнд». Именно тогда я попал впервые в «Royal Gardens». Но я был еще слишком молод и носил короткие штаны, поэтому для такого случая я вынужден был занять пару брюк достаточной длины, чтобы иметь некоторую надежду попасть в «Royal Gardens». Это мне удалось, швейцар покосился, но пропустил меня, а чтобы не привлекать внимания, я поднялся на балкон.

Это место было всегда забито народом. Люди, принадлежащие ко всем классам общества (доктора, адвокаты, студенты, артисты, музыканты, негры, белые), постоянно бывали в «Royal Gardens». Следует сказать, что в то время Чикаго был, несомненно, ведущим городом с точки зрения ночной активности. То было время «сухого» закона, гангстеров и бутлеггеров.

«Royal Gardens» мог вместить до тысячи человек. Но если дела там шли блестяще, то только благодаря тому, что, помимо отличного оркестра, который был вне всякой конкуренции, в «Royal Gardens» проходили поистине сенсационные представления. Там было с полдюжины номеров самого необычного класса, в которых участвовали такие артисты, как Этель Уотерс и Бодидили (этот певец написал песню «Someday Sweetheart»). Все ревью включало по крайней мере шестьдесят человек — хор, танцоры, креольские девочки и тому подобное.

Хотя Оливер и не обладал тем, что обычно называют «personality»*, он произвел на меня большое впечатление с самого первого раза. На вид он казался весьма спокойным человеком, и было довольно странно видеть, как он играет такую веселую, горячую музыку. В то время Луи Армстронг уже играл в его ансамбле, но Оливер забирал себе большую часть всех соло. Армстронг солировал лишь изредка. Потребовалось определенное время, чтобы Оливер представил себе талант Луи в полном размере. Однажды вечером Оливер немного приболел и играл просто в ансамбле, оставив все соло на долю Луи, и тот показал людям все, что он знает и умеет, все свои приемы и свою технику, и заслужил чудовищные овации зала после исполнения каждого номера.

* Personality — индивидуальность, самобытность.

Разумеется, начиная с того времени, разговор шел только о Луи. Как школьники, так и молодые музыканты всячески имитировали «Сэчмо». Вообще, если слушать Луи после Оливера, то становилось очевидным, что Луи более мощный музыкант с блестящим будущим.

В «Royal Gardens» меня больше всего поражала улыбка Бэби Доддса. Во время игры на ударных в его распоряжении находился самый заурядный ритмический материал, но я никогда не видел, чтобы на такой основе можно было создать столь характерный, персональный ритм, присущий ему одному, как это делал Бэби Доддс. Я чувствовал, что как ударник он имел гораздо больше «personality», чем любой другой музыкант, играющий на любом другом инструменте. У него был особый природный дар, он в совершенстве владел чувством ритма. Стоило лишь увидеть его улыбку и услышать его «бит»* — и вы уже были счастливы.

Что касается его брата, кларнетиста Джонни Доддса, то я искренне считаю, что он был величайшим из когда-либо существовавших в джазе кларнетистов, и я никогда не слышал другого кларнетиста, игравшего, подобно ему, в таком низком регистре своего инструмента. Короче говоря, во всех отношениях в течение того времени не было ни одного другого оркестра, который мог бы играть так, как это делал Джо Оливер и его «Креол Джаз Бэнд».

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Когда Оливер пришел играть в «Lincoln Gardens», то именно там он сделал большой шаг вперед и достиг своей вершины. Ребята из «Нью-Орлеанс Ритм Кингс» тоже бывали там почти каждую ночь. Тогда было обычным явлением видеть музыкантов, которые сидели и записывали темы на белых манжетах и салфетках. Леон Рапполо, кларнетист из «Нью-Орлеанс Ритм Кингс», тоже всегда писал, и его номера играют еще и по сей день.

Да, в те дни Кинг был действительно «королем», и его ребята стирали с нот названия тем, чтобы никто не мог увидеть, что именно они играют.

ДЖОРДЖ ВЕТТЛИНГ. На прекрасном фасаде здания, в котором размещалось заведение «Lincoln Gardens», висел огромный разрисованный холст, а на нем крупными буквами было написано: «Кинг

* Beat — один из основополагающих терминов в джазовом языке. Обозначает многое. Прежде всего «бит» — это то, что отличает джаз от другой музыки. Это присутствие особого пульса, особого чувства, без которого любая ритмичная и громкая музыка останется обычной «эстрадой». Музыкант, не обладающий способностью играть с битом, не относится к джазменам.

Оливер энд Хиз Креол Джаз Бэнд». Со стороны никто не мог бы предположить, что внутри этого дома играет самый «горячий» бэнд, который когда-либо раньше появлялся на сценах Чикаго. Но если вам удавалось пробраться через людный холл внутрь кафе, то вы могли убедиться в этом сами.

Джо «Кинг» Оливер

Там было на что посмотреть. Как только вы входили в зал, вам в глаза сразу же бросался большой хрустальный шар, подвешенный в центре над танцевальной площадкой. Когда он вращался, освещенный парой прожекторов, лучи отраженного света шли через всю комнату над головами танцоров. Обычно там танцевали «Bunny Hag»* под какой-нибудь блюз медленного темпа типа «London Blues». Танцоры усердно работали ногами, стирая подошвы. Потолок казался ниже, чем он был на самом деле, за счет развешанных по комнате специальных проволок, на которых вдоль потолка были укреплены искусственные кленовые листья. Пожалуй, это было единственной искусственной вещью во всем этом заведении.

Если кто-либо там и выглядел прекрасно, стоя впереди своего знаменитого бэнда, то таким человеком был именно Джо Оливер. Его поддерживали Луи, Джонни и Бэби Доддс и другие ребята. Я испытывал величайшее удовольствие, когда слышал, как Джо играет «Dippermouth Blues». Играя вместе с Луи, в этом блюзе он делал блестящие брэки, которых я раньше никогда и ни от кого не слышал. Я не знаю, каким образом они чувствовали, что должно произойти в следующий момент, но они с блеском исполняли эти брэки и никогда не ошибались. Джо обычно играл правой рукой, а левой работал сурдиной, и люди приходили в восторг. Если вам не посчастливилось услышать этот бэнд вживую, то вы не можете себе представить, как они действительно играли и каким свингом обладали. После того, как они однажды играли минут сорок «High Society» и нокаутировали всех в зале, Джо посмотрел на меня, подмигнул и сказал: «Горячее, чем 45 градусов, а?».

На сцене у них всегда стояло полное ведро воды с куском льда и черпаком. Каждый из них мог подойти и напиться, если хотел. Обычно это бывало уже после того, как они играли около часа. Вообще, атмосфера там была очень простая, и если ребятам из оркестра удобнее было работать без пиджаков, то они просто снимали их и вешали на сцене.

*Bunny Hag – имеется в виду одно из названий танца того периода.

ТОММИ БРУКИНС. Я до сих пор помню прибытие Луи Армстронга в Чикаго. Среди музыкантов, которые в тот вечер спешили в «Lincoln Gardens», эта новость распространилась со скоростью лесного пожара. Причем, дело было не в том, что имя Луи уже тогда было хорошо известно, а просто музыканты узнали, что из Нового Орлеана только что прибыл какой-то новый молодой трубач и он будет играть с Кингом Оливером. Сам Оливер в то время тоже играл очень хорошо. Он был очень добр и приветлив по отношению к Луи, которого он сразу же взял под свое покровительство и даже поселил в своем доме. Он довольно часто позволял ему играть самому и давал множество полезных советов.

По сравнению с молодым Луи, который уже тогда считался феноменом, стиль Оливера вскоре показался нам слегка устаревшим, и часто можно было слышать, как промеж собой музыканты толкуют о «старом стиле». Можно сказать, что стиль Джо был несколько грубее, чем стиль молодого Луи.

ЛИЛ АРМСТРОНГ. Я играла тогда в «Dreamland», а Джо Оливер был в «Royal Gardens», и однажды он завел разговор о Луи. Потом мы уже стали играть вместе, у нас было несколько фотографий нашего состава, и Джо послал их Луи в Новый Орлеан. Луи ответил: «Скажите мисс Лил, что она мне понравилась». Естественно, меня заинтересовало, что же он во мне нашел.

Ребята звали его «маленький Луи». Когда он впервые пришел в «Dreamland», я была удивлена. Он там долго не оставался и совсем не играл. Тогда у меня не было никаких романтических идей на его счет. Через пару месяцев я вновь вернулась в бэнд Оливера. Случайное замечание, которое сделал Джо об игре Луи, заинтересовало меня, и я стала слушать. Джо и Луи играли дуэтом, хотя Джо для Луи был настоящим кумиром и он хотел играть только так, как Джо, но это был совершенно другой стиль. Луи, конечно, пробовал играть некоторые соло Оливера, но они у него звучали совсем иначе. Как вы знаете, Джо часто играл с сурдиной, а Луи всегда предпочитал играть чисто и открыто.

Мое первое замужество уже расстроилось, и мы стали встречаться с Луи. Мы были с ним женаты в течение 13 лет, из них 8 прожили вместе. Я считала, что самым лучшим для него было бы уйти от Джо и поработать самостоятельно. Я настаивала, чтобы он развивал свой собственный стиль, и это было главное, в чем он нуждался. У него еще не было достаточно уверенности, чтобы начать свою карьеру.

еру, так как он не верил в свои силы. Я послужила ему как бы поддержкой, опираясь на меня, он мог бы начать взбираться наверх. Мои чувства к нему до сих пор не изменились, несмотря на все замужества.

Луи Армстронг

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. С глубоким уважением я отдаю должное Лил Хардин. Тогда Луи еще не имел национальной известности. Его знали лишь в Чикаго и на Юге, но когда он оставил Джо Оливера и присоединился к Флетчеру Хендерсону, он стал известен уже в Нью-Йорке и за границей. Джо, в общем, редко выпускал Луи на соло, зная, что тот может переиграть его. Поэтому Луи никогда бы не достиг такой славы, если бы продолжал играть вторую трубу с Оливером.

Лил никогда не была «показной» пианисткой. Она прекрасно солировала и могла уложить свои аккорды в четыре удара за такт легко и точно, как по рецепту доктора. Лил сделала большинство записей с Джо и помогала ему аранжировать свой бэнд. Практически Джо не использовал никаких аранжировок, да и едва ли они тогда были в каком-либо другом бэнде. Они свинговали в «Lincoln Gardens», выступая с такими номерами, как «Royal Garden Blues», «Someday Sweetheart», «Panama», «High Society», и с рядом других популярных тем, которые тогда были очень известны. Оркестр Джо оставался там в течение пяти лет. После этого они уехали в Сан-Франциско, где шесть месяцев играли в «Pergolla Ballroom».

Если уж говорить про Джо, то вам следовало бы послушать его в то время. Он никогда не объявлял номер, который собирался сыграть. Он просто играл два-три такта той или иной вещи, и затем все подхватывали ее так дружно, как будто она была им объявлена.

Что касается Лил, то большинство мелодий, которые сочинил Луи, были записаны на ноты именно ею. Луи мог просто проиграть ту или иную тему на своей трубе, а Лил тут же записывала ее в нотах — почти с такой же скоростью, с какой играл Луи. Эта основа заметна почти во всех записях Луи, которые были сделаны позже с его группой «Hot Five». Она говорит сама за себя.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Когда Луи впервые прибыл в Чикаго, я работал в кафе «Sunset» с оркестром Кэррола Диккерсона. Луи приехал сюда специально, чтобы присоединиться к бэнду Кинга Оливера, который вернулся из Сан-Франциско. Луи всполошил весь город. Например, все музыканты даже из «биг-бэнда» Айшема Джонса приходили в «Lincoln Gardens» послушать оркестр Джо, и в особенности Луи.

Что же помогло Луи выдвинуться в Чикаго? Во-первых, манера его исполнения, а также идеи и огромный «драйв». Правда, в то время это явление не называли «драйвом», говорили просто «атака». Да, в этом и было все дело. И музыкальных идей ему было не занимать. Все с ума по нему сходили.

Кинг Оливер и Луи были двумя величайшими трубачами, которые когда-либо играли вместе в одном бэнде. Они делали прекрасные брэки в унисон, которые столь действовали на слушателей. Мелодия обычно прерывалась в середине, и то, что Джо должен был делать в среднем брэке, он делал на первом окончании, а Луи слушал и запоминал. Затем, когда наступала средняя часть, Джо и Луи исполняли один и тот же брэк одновременно и в унисон — это было просто великолепно!

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Да, приятель, как слаженно работали эти ребята! Когда вы видели, что Джо кивает Луи на первой концовке, то вы уже знали, что они исполнят унисонный брэк посередине следующего квадрата. Какие брэки они делали! Луи никогда не знал, что именно собирается сыграть Джо, но он всегда в точности следовал за ним. Луи был и остается столь же блестящим вторым трубачом, как и первым — он никогда и нигде не теряется. Они играли вместе с Джо три-четыре года и написали несколько номеров, которые позже стали очень известными. Такой композицией был, например, «Dippermouth Blues», который потом стали называть «Sugar Foot Stomp».

ЛУИ АРМСТРОНГ. В 1922 году, когда Джо «Кинг» Оливер, великий трубач тех лет, прислал мне письмо с просьбой оставить Новый Орлеан и присоединиться к нему в «Lincoln Gardens» в качестве второго трубача, я у себя дома прыгал от радости чуть не до потолка. В те дни, когда Папа Джо позвал меня к себе, я играл на похоронах в Новом Орлеане вместе с «Таксидо Брасс Бэндом», и все члены этого оркестра советовали мне не уезжать, так как Джо и его ребята имели какие-то неприятности с музыкальным союзом. Но когда ребята из «Таксидо» говорили мне, что «Кинг» Оливер и его бэнд стали чуть ли не «скэбами» (штрейкбрехерами), я отвечал, что Кинг сам послал за мной, и меня не касается, что он там делал. Я поеду к нему, вот и все. Так я и сделал.

Я приехал в Чикаго в одиннадцать часов вечера 8 июля 1922 года и никогда не забуду, как очутился один на Центральной железнодорожной станции на 12-й стрит и Мичиган-авеню. В это время Кинг,

конечно, был уже за работой, и меня никто не встретил. Я взял такси и отправился прямо в «Lincoln Gardens» на Южную сторону. Когда я выходил из машины и рассчитывался с водителем, я услышал, как бэнд Кинга играет какой-то настоящий «джамповый»* номер. Они прекрасно играли, и я сказал себе: «Господи, неужели я достаточно хороший трубач, чтобы играть в этом оркестре?». Я немного потоптался перед входом, но потом в конце концов открыл дверь и решительно вошел.

Когда я добрался до сцены, Кинг заметил меня. Он тут же прекратил играть и приветствовал меня: «Наконец-то ты приехал, паренек, где же ты пропадал? Я уже тебя совсем заждался». Дело в том, что я пропустил тот поезд, на котором я должен был приехать, как думал Кинг. Затем они начали играть другой «горячий» номер. В составе бэнда были сам Оливер (труба), Джонни Доддс (кларнет), Оноре Дютри (тромбон), Бэби Доддс (ударные), Билл Джонсон (бас) и Лил Хардин (фортепиано) — позже она, разумеется, стала миссис Луи Армстронг, хе-хе...

Когда я присоединился к этому бэнду в качестве второго трубача, я стал там седьмым членом. То были самые восхитительные дни моей жизни, и я никогда не смогу их забыть. Я приступил к работе на следующий же день. Во время игры, когда программа шла своим чередом, Кинг и я наткнулись на такую штуку, которую никогда до нас не проделывали два любых других трубача. Пока весь бэнд свинговал, Кинг наклонялся ко мне, показывая пальцами на трубе те ноты, которые он собирался сыграть во время очередного брэка в данном номере. Я смотрел и запоминал, и в то же время мысленно составлял свою собственную фразу второй трубы, а когда наступал брэк, моя партия в точности следовала в унисон с партией Джо. Ничего мудреного в этом не было, но ребята в зале сходили с ума, слушая нас.

Кинг Оливер и я стали настолько популярны благодаря нашей совместной игре, что вскоре уже все белые музыканты из нижней части Чикаго, с северной стороны, приходили к нам после своей работы и слушали бэнд до тех пор, пока заведение не закрывалось. Иногда для собственного удовольствия некоторые из них садились поиграть вместе с нами. Лил Хардин из «Lincoln Gardens» также ходила подрабатывать в «Edelweiss Gardens» — это было место, где

* Джамп (Jump) — слово имеет ряд значений. Когда-то оно было синонимом свинга. Джампом называли в тот период быстрые, энергичные танцевальные пьесы и соответствующие танцы.

собирались многие музыканты после того, как заканчивалась работа

После своей работы я тоже почти всегда ходил туда с нею. Таким образом, мы с нею стали совершать прогулки, когда у нас бывало время. Она знала Чикаго, как открытую книгу. Я никогда не забуду, как она впервые взяла меня с собой в кабаре «Dreamland» на углу 35-й и Стэйт-стрит послушать пение Олли Пауэрса и Мэй Эликс. Олли обладал высоким и приятным голосом, и когда он исполнял какую-либо песню вроде «What'll I Do?», вся публика кричала от восторга, они просто сходили с ума. Мэй Эликс тоже была сильной вокалисткой, каждый стремился ее услышать. Она раскалывала посетителей до того, что они начинали бросать на пол бумажные доллары, а ей только и оставалось ходить и время от времени небрежно подбирать эти бумажки.

Я спросил Лил, будет ли прилично, если я дам Олли и Мэй по доллару, чтобы они спели для меня по одной песне. Она сказала — конечно, все будет в порядке, а затем подозвала их и представила меня как нового трубача из оркестра Кинга Оливера. Я был в восхищении, встретив этих прекрасных «звезд». Потом я бывал повсюду, где пел Олли Пауэрс, вплоть до его смерти. На его похоронах я играл соло на трубе в церкви, где было положено его тело для последнего прощания. О, какой это был грустный день для меня! Мэй Эликс по-прежнему поет и популярна, как всегда.

Что касается «Lincoln Gardens». Спустя два-три месяца с момента моего появления там, однажды вечером, в начале нашего шоу, мы заметили одну солидную леди с узлами в руках, которая пробиравась к сцене, энергично расталкивая танцующих. К моему великому удивлению, то была моя мать Мэй Энн. Между прочим, целые годы Кинг Оливер подшучивал надо мной, говоря всем, что он — мой отчим, но когда он встретился с Мэй Энн, то он не знал ее даже в лицо, хм! Мы приостановили шоу, так что я мог как следует поздороваться с моей дорогой матушкой. Она наградила меня крепким поцелуем, а затем я спросил: «Господь тебе навстречу, что ты делаешь здесь, в Чикаго?». «Сынок мой, — сказала она в ответ, — один человек приехал к нам в Новый Орлеан и рассказал, что ты сильно болен и умираешь от голода на этом Севере!». «Ах, мамочка, — ответил я, — да как же я могу помереть от голода, когда я, глянь, какой толстый! Я каждый день ем в доме Кинга Оливера, и его жена Стелла всегда кладет мне столько же еды, сколько и ему самому». Потом Мэй Энн сказала, что она спросила того человека, который принес ей плохне

новости, почему же ее сын не возвращается в Новый Орлеан, раз ему так плохо в Чикаго, на что тот ответил, что я могу только сидеть и плакать, повесив голову. Ха-ха, такая ложь! Я тогда как сыр в масле катался и был толстым, как шар.

Я привел свою мать в дом, где я жил, а потом пошел и купил для нее хорошего вина и кучу самой лучшей одежды. О, у нее сразу поднялось настроение! Она так радовалась за меня.

Луи Армстронг

Чикаго был в то время (1923 г.) очень живым и шумным городом, кабаре «Dreamland» находилось в полном расцвете. Прекрасным заведением по-прежнему был «Lincoln Gardens», еще одним «горячим» местом считалось заведение «Plantation», но «Sunset» (место моего босса, Джо Глэзера) было самым «крутым» из всех, поверьте мне. Существовало еще заведение под названием «Арех», где Джимми Нун и этот великий пианист Хайнс начинали свой путь к джазу, который вы слышите сегодня. Все они тоже делали там, в «Арех», историю джаза. Мелодия «Sweet Lorraine» была очень знаменита, она каждую ночь приводила там в восторг публику — и я был одним из них.

Было еще одно местечко на Стэйт-стрит, которое называлось «Fiute», где играл большой белый бэнд, прямо в самом сердце негритянской южной стороны Чикаго. Они играли очень неплохо. Все музыканты, любители и прочие набивались туда в предутренние часы и отлично проводили время на сессиях. Я встречал там много разных ребят, после того, как мы заканчивали работу в «Lincoln Gardens». Именно там я впервые встретил Дарнелла Хауарда, бывшего саксофониста от Эрла Хайнса. В то время он еще играл на скрипке с оркестром Чарлза Элгара на западной стороне в танцзале «Harmon's Dreamland». Дарнелл весил тогда 165 фунтов и мог переварить за раз целую корзину с хлебом. Это тоже было здорово.

Кинг Оливер получил предложение отправиться на гастроли с однодневными концертами за хорошие деньги. С этого и началось. Бэнд почти развалился, потому что половина ребят просто не хотели ехать из Чикаго. Правда, и в наши дни с подобной ситуацией может столкнуться любой бэнд-лидер. Но Кинг заменил всех музыкантов, которые отказывались уезжать, а что касается меня, то все, что он делал, меня устраивало. Мое сердце принадлежало ему всегда — и не только вплоть до того дня, когда его не стало, но даже и теперь. Турне прошло отлично. Мы получили много удовольствия и заработали кучу денег.

В 1925 году в «Dreamland» у нас было немало приятных момен-

тов. Там часто бывали блестящие номера — например, выступали Браун и МакГро, они исполняли «джазовые танцы». Я аккомпанировал их номеру и подбирал ноты для каждого их шага. Туда нередко приходили братья Бенни и Гарри Гудмены, толковые ребята, но тогда они были еще очень молоды. Во время моей работы в «Dreamland» профессор Эрскин Тэйт однажды попросил меня присоединиться к его симфоническому оркестру, который играл в театре. Я и за миллион не согласился бы на такой эксперимент — оркестр профессора играл «хот-музыку» так же, как увертюры. Но потом ребята меня все же уговорили — я решил рискнуть и согласился.

ТОММИ БРУКИНС. В то время мы не упускали случая пойти в воскресенье в театр, чтобы послушать оркестр Эрскина Тэйта. Они играли в оркестровой яме этого театра. Эрскин был совершенно необычным лидером, он дирижировал симфоническими номерами, как сам Тосканини, и я уверен, что если бы он захотел уехать из Чикаго в Нью-Йорк, то там он быстро завоевал бы себе мировое признание.

Оркестр Тэйта не только сопровождал спектакли, но исполнял также и свои собственные номера — начиная от классической музыки и кончая джазом. Он собрал у себя самых лучших музыкантов города и был способен в совершенстве интерпретировать любой вид музыки. Я помню, что когда мы увидели там гобоиста, никто из нас, молодых ребят, не мог удержаться от смеха, но когда мы поняли, как здорово он играет классические произведения, мы стали смотреть на него с большим уважением. Его звали Фернандес. Чтобы напомнить вам о некоторых членах этого оркестра, следует сказать, что еще там был Джимми Бертран, которого можно считать одним из величайших ударников. Он также играл на ксилофоне и «washboard» (стиральной доске). Именно с ним Уоллес Бишоп изучил ударные инструменты, а позже под его руководством перешел на ксилофон. Кроме того, там был альтист Стомп Эванс, который в те времена считался лучшим альтовым саксофонистом, но он умер молодым, не оставив записей.

Пианистом у Тэйта был Тедди Уэзерфорд. Тогда ему было только двадцать лет, но он шел впереди всех своих современников-пианистов. Он считался тогда настоящей сенсацией, и все другие пианисты во многом копировали его, включая и молодого Эрла Хайнса. Тедди умер в Калькутте в 1945 году.

ДЖО ГЛЭЗЕР. Все эти ребята работали у меня. Я был тогда владельцем и менеджером кафе «Sunset» и руководил парой других

заведений на южной стороне города. «Sunset» был величайшим черно-коричневым клубом к западу от Нью-Йорка. Хотя Джо Оливер никогда не работал у меня в «Sunset» — он работал в «Dreamland», которое не считалось столь же высококлассным, как «Sunset».

Прежде всего, в «Sunset» бывали все сливки цветных шоу, и нельзя назвать ни одного большого артиста, который не работал бы у меня в то или иное время. Я тратил гораздо больше денег на свои шоу, чем даже «Cotton Club». Однажды я пригласил к себе бэнд Сэмми Стюарта из Колумбуса за тридцать шесть сотен в неделю. Но Сэмми был плохим парнем. Он мог бы стать одним из великих шоу-бизнесменов, если бы повел себя хорошо.

Что ж, еще Кэб Кэллоуэй начинал у меня работать за тридцать пять долларов в неделю, когда его сестра Бланш зарабатывала по двести сотен. Этель Уотерс, братья Николас — да и почти каждый артист, которого только вы можете вспомнить, работали там у меня.

Музыканты много говорили о Луи Армстронге, и тогда я заставил Джо Оливера послать за ним — я дал ему для этого денег. Позже я первым выставил в витрине кафе рекламу, которая гласила: «Луи Армстронг — величайший трубач мира!». Потом Луи работал в бэнде Кэррола Диккерсона в «Sunset», но я вскоре выкинул Диккерсона и сделал Луи лидером. Он играл у меня в шоу с оркестром из шестнадцати-семнадцати человек. Там у нас никогда не было малых групп. Кроме бэнда имелись хор из двенадцати девушек, кордебалет и отдельные номера артистов с большими именами. Зал вмещал около шестисот человек, и у нас собиралась только лучшая публика. Входная плата устанавливалась в зависимости от того, как шли дела — от 1.20 до 2.50 долларов.

Что касается всяких записей, то в девяти случаях из десяти Луи уходил из клуба на сессии записи в три-пять часов утра. Он записывался для Джека Кэппа или Эли Оберстайна (я забыл, для кого именно), но все эти записи были сделаны с шести до девяти часов утра. Другого времени не было. Совершенно справедлива и история с возникновением «скэт» (scat)*-пения, как оно и было на самом деле. Луи забыл слова и просто пел звуки, отсюда все и началось.

КИД ОРИ. Я не знаю, кто первым дал идею организовать сессию записей группы «Hot Five». Вероятно, это был пианист Ричард

*Скэт (Scat) — типично джазовый термин, обозначающий импровизацию голосом с использованием бессмысленных ритмичных слогов, сочиняемых на ходу. Чаще всего скэтом поют не вокалисты, а инструменталисты-импровизаторы.

Джонс, который в то время работал для компании грампластинок «Okeh». Он работал на них в Чикаго, аккомпанируя блюзовым певицам, сочиняя мелодии и подбирая репертуар в студии, и вполне возможно, что именно благодаря ему фирма «Okeh» вошла в контакт с Луи.

Тогда у нас был свой регулярный бэнд в «Dreamland», и идея заключалась в том, чтобы пятеро из нас, участников этого бэнда, сделали вместе записи на студии. Я прибыл в Чикаго всего за несколько недель до Луи и уже играл там в различных клубах. Затем там появился Луи, и мы собрали свой бэнд буквально за несколько дней до того, как выступили в «Dreamland». Правда, мы упорно репетировали. С нами были Джонни Доддс, Джонни Сен-Сир и Лил Хардин.

Мы сделали наши первые записи в Чикаго в студии «Okeh», и, конечно, когда мы их записывали, никто из нас не думал, что они станут такими знаменитыми и удачливыми. То время было похоже на наши дни — люди с ума сходили по джазу и танцевали чарльстон, так что наша музыка проходила очень хорошо. В те годы у людей было достаточно денег, чтобы покупать пластинки. Кроме этого, их распродаже помог тот факт, что представители «Okeh» давали еще фотографию Луи каждому, кто покупал хотя бы одну из пластинок. А когда они это сделали, то пластинки стали расходиться очень быстро, ведь Луи тогда был исключительно популярен.

Единственным человеком из «Hot Five», с которым я не играл раньше, была Лил Хардин, но и тут не возникло никаких затруднений. Она была настолько хорошей пианисткой, что с самого начала все мы работали вместе очень легко и свободно.

Несмотря на то, что мы порой работали в разных клубах, мы все же продолжали сохранять состав «Hot Five» для записей. Наши пластинки имели большой успех, а, например, запись «Heebie Jeebies» стала тем, что сегодня называют «хит рекорд». Это была та самая первая запись, где Луи забыл слова и начал петь «скэтом». Мы едва смогли удержаться от смеха. И хотя Луи потом всем говорил, что он забыл слова, я не уверен, намеренно ли он это сделал или нет. Тем не менее, это была потрясающая запись! Так родился «скэт».

Группа «Hot Five» никогда не играла вместе как единый бэнд где-то на стороне — в клубах и вообще вне студии (может быть, за исключением пары концертов). У нас было слишком мало свободного времени после нашей постоянной работы, и в студии мы обычно бывали не больше часа, а потом всегда расходились и возвращались в

свои уважаемые клубы.

Наши сессии записи начинались следующим образом. Из студии «Okeh» звонили Луи и говорили, что они хотят записать столько-то дисков. Они никогда не говорили ему, какие именно номера желательны, а называли только количество. Затем Луи назначал нам определенный день, а иногда звонил мне и говорил, чтобы я подготовил какой-нибудь номер к этой очередной сессии. Так, например, появился на свет «Savoy Blues». Он был написан мною за два дня до намеченной нами сессии.

Луи Армстронг

Мы приходили в студию в девять-десять часов утра. Мы никогда не делали записи по ночам, в полумраке, и тому подобное, и ничего не пили, подобно некоторым музыкантам, которые думают, что они обязательно должны выпить перед тем, как будут играть. В те годы мы, конечно, записывались акустически, и для каждого из нас устанавливался отдельный металлический раструб. Инженеры студии двигали нас взад и вперед, если мы играли слишком громко или слишком тихо, но затем, когда начиналась запись, мы уже сами знали, когда нужно было наклониться ближе или отойти. Конечно, впоследствии мы стали записываться электрически, через микрофоны.

Когда мы собирались в студии и хотели записать какой-либо новый номер, мы прогоняли его раз-другой перед записью. Вообще надо сказать, что мы записывались очень быстро, и инженеры говорили, что с нами легко работать. Действительно, те записи, которые я делал с «Hot Five», были самыми легкими из всех, что мне приходилось когда-либо делать. Мы портили очень мало пластинок, и нас редко приходилось переписывать — только в том случае, когда кто-нибудь не успевал подстроиться или вступал не вовремя. Тогда мы пробовали все вместе исправить этот грех. После каждого номера Луи говорил: «Ну как, сойдет?». И если хотя бы один из нас думал, что мы можем это сделать лучше, Луи просил записать нас снова.

Я считаю, одна из главных причин того, что записи проходили столь хорошо, заключается в том, что парни из «Okeh» оставляли нас совершенно одних и не пытались лезть с советами. Другая же причина — что все мы знали музыкальные стили друг друга так хорошо, как это бывает только за годы совместной работы. И, конечно, нельзя забывать о том, что с нами там был сам Луи. С ним вы просто не могли плохо играть. Мне, например, всегда больше всего нравился именно его стиль. Я ничего не хочу отнять у Джо Оливера, но я всегда думал о Луи как о величайшем трубаче джаза — так я думаю

и до сих пор.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Наши дела в Чикаго шли в то время настолько хорошо, что там было больше работы, чем мог бы охватить один музыкант. Например, я работал в «Dreamland», а потом шел в «Ван-дом-театр», бывали еще сессии, записи, но на большее у меня не хватило бы времени. Так продолжалось долго. Затем появился Кэррол Диккерсон, который имел поистине прекрасный бэнд в кафе «Sunset», принадлежавшем моему боссу Джо Глэзеру. Диккерсон пригласил меня к себе, когда я еще работал в театре. Так что после спектаклей я шел в «Sunset» на 35-й стрит и играл там с ребятами до самого рассвета. Это было прекрасно, скажу я вам. В этом бэнде были такие люди как Эрл Хайнс, Дарнелл Хауард, Таби Холл, Оноре Дютри и Бойд Аткинс, который написал вещь под названием «Heebie Jeebies».

Луи Армстронг

По пятницам в «Sunset» устраивались конкурсы чарльстона при таком стечении народа, что вы не смогли бы туда попасть, если только не приходили заранее. Там были великолепные шоу, в которых участвовали Ректор Купер, Эдит Спенсер и Мэй Эликс (одна из моих любимых артисток), а также целая куча знаменитых ныне других «звезд». А потом там бывал такой грандиозный финал, на который стоило посмотреть.

Танец чарльстон вообще был очень популярен в то время (1926 г.), и Перси Вэнэйбл, продюсер шоу, придумал финал, в котором четверо наших оркестрантов закрывали представление, бодро отплясывая чарльстон прямо на сцене. Это было нечто особенное. Этими музыкантами были Эрл Хайнс, длинный и тощий, затем толстяк Таби Холл, коротышка Джо Уокер и я, круглый и толстый, каким я был в то время. Мы становились в одну линию на сцене и «чарльстонили» так быстро, как играла музыка. Приятель, если бы кто видел, как каталась в восторге публика, — и мы делали это вчетвером. Мы оставались на сцене до тех пор, пока старина босс не уставал смотреть на нас, ха-ха.

Все шло своим чередом на южной стороне Чикаго. Театр «Metropolitan» приобрел небывалую популярность, когда туда пришел оркестр Сэмми Стюарта из Колумбуса (штат Огайо). После Сэмми там появился оркестр Кларенса Джонса, куда я и ушел работать. На ударных в этом бэнде играл мой старый знакомый Зутти Сингльтон. Мы обычно играли увертюру, а затем переходили к «горячим» номерам. Иногда Зутти и я делали вдвоем специальный номер. Зутти

одевался под деревенскую девушку, а я, стало быть, под парня, и когда он выходил из-за кулис, прерывая мою песню, леди просто визжали от смеха. Мы с Зутти не раз играли вместе как в Чикаго, так и в Новом Орлеане. У нас бывали и плохие дни, но мы всегда высоко держали головы.

Луи Армстронг
В то время, когда открылся зал «Savoy» (1927 г.), Эрл Хайнс, Зутти и я снимали внаем «Warwick Hall» на 47-й стрит, который находился прямо напротив «Savoy». Его открытие было столь грандиозным, что у нас уже не было никакой возможности продолжать свое дело. Другого места мы тогда снять не могли и были вынуждены спешно принимать решение. Мы стали играть на танцах в восточной части Чикаго, и эта работа принесла нам успех. Ведь каждый из нас был уже достаточно популярен, и когда мы играли в известных оркестрах Эрскина Тэйта, Дэйва Пейтона и Кларенса Джонса, то многие люди приходили специально послушать нашу игру.

Затем Эрл Хайнс вернулся в клуб «Арех», а Зутти и я снова присоединились к Кэрролу Диккерсону. На этот раз Кэррол работал постоянно в новом «Savoy Ballroom». Там мы могли вздохнуть свободно, не занимаясь уже арендными делами, от которых нас освободили в «Warwick Hall». Вообще говоря, 20-е годы в Чикаго были лучшими днями моей жизни. Там я провел свою молодость (с 1922 по 1929 год), там я женился на Лил, а потом на Альфе. Разумеется, моей первой женой была Дэйзи, мы с ней плюхнулись в этот глубокий омут еще в Новом Орлеане в 1918 году. Лил была моей второй женой, а Альфа — третьей; все эти свадьбы произошли также в Чикаго. Моя четвертая мадам — Люсиль Браун. Мы поженились с ней в доме матери певицы Велмы Миддлтон в Сен-Луи (штат Миссури). Она все еще продолжает занимать этот пост и держится молодцом. Да, уж она у меня такая.

ТОММИ БРУКИНС. Там было и другое место, которое одно время пользовалось большой известностью. Его называли «Dusty Bottom» («Пыльное дно»). Оно служило местом встреч для всех молодых людей, которые приходили туда каждое воскресенье с 3 до 7 на угол 33-й стрит и Уобаш авеню.

Там бывали танцы, происходившие под большим тентом, под которым находилась деревянная площадка, но вокруг нее была голая земля, и поэтому там всегда стояла такая пыль, что к концу вечера ноги танцоров покрывались густым ее слоем. Потому-то это заведение и называли «Пыльным дном».

Тамошним оркестром руководил пианист Альберт Аммонс, но каждое воскресенье туда приходили и многие другие пианисты, так как время от времени у них появлялся шанс сыграть свой сольный номер. Для талантливого музыканта это был один из способов показать себя на людях и завоевать известность. Аммонс вызвал настоящую сенсацию в те времена. Его называли «громким» (то есть мощным) пианистом, игра которого не зависела от того, что сцена находилась на открытом воздухе, как в «Dusty Bottom». Вообще говоря, подобных заведений в Чикаго было много, но репутация «Дна» распространилась далеко за пределы Среднего Запада.

ЛИЗЗИ МАЙЛС. Рассказывал ли вам Кларенс Уильямс о том времени в Чикаго, когда некоторые весьма крупные организации устраивали свои ежегодные смотры в «белой» части города? Туда приглашались все видные чикагские издатели популярной и джазовой музыки демонстрировать свои песни. Кларенс всегда брал меня с собой в расчете на мой сильный голос. Там был самый большой зал, в котором я когда-либо пела, и мы были там только двумя цветными людьми. В тот раз, когда наступила наша очередь, шум толпы так напугал его, что он позабыл, в какой тональности я должна петь его «Royal Garden Blues» — и это после того, как он играл его со мной сотни раз! Я все же начала петь, а он, сбиваясь и весь в поту, пытался схватить нужную тональность. Я исполнила почти целый квадрат, когда он только смог догнать меня, и поскольку аудитория хорошо понимала, что у нас происходит, то при этом все начали бешено аплодировать. И они заставили нас петь больше положенного времени.

ТОММИ БРУКИНС. Именно в заведении «Kelly's Stables» на Северной стороне Чикаго я впервые узнал как следует Джонни Доддса. Там он руководил небольшой группой из четырех музыкантов. Никто из них не имел твердой зарплаты, но чаевые были столь велики, что они обычно имели от 125 до 170 долларов в неделю. Надо сказать, что это место часто посещали гангстеры, а ведь деньги им доставались очень легко!

Проработав почти год у Келли, я был затем приглашен в клуб «Eldorado» на углу 55-й стрит и Гарфилд-бульвара. Клуб находился в подвале одного дома; и там играл оркестр Джимми Нуна. Многие музыканты, а также любители, приезжавшие из разных частей страны, приходили туда специально для того, чтобы послушать его маленький оркестр.

Джимми Нун был самым «сладким» («sweet»*) кларнетистом, который когда-либо играл джаз. Он хорошо понимал это и часто ограничивал себя этим стилем, в котором он пользовался наибольшим успехом. Но когда Нун забывал об этом и начинал играть свободно, используя высокий регистр своего инструмента, то его тон совершенно ничего не терял в своей красоте и звучности. Джимми вообще был очень спокойным и тихим человеком. Его голос звучал очень мягко, но при всем этом он был не менее энергичным, чем иные говоруны.

8. В ЧИКАГО ТОЖЕ БЫЛА СВОЯ «ВТОРАЯ ЛИНИЯ» — ЭТО «AUSTIN HIGH GANG» — МАГГЗИ СПЭНИЕР, ДЖОРДЖ ВЕТТЛИНГ И БЕННИ ГУДМЕН: ОНИ СПУШАЛИ И УЧИЛИСЬ

ДЖО ГЛЭЗЕР. Все молодые музыканты города приходили тогда послушать Луи Армстронга — Бенни Гудмен, Маггзи Спэннер и остальные. Я обычно пропускал их бесплатно, ведь они были еще совсем молодыми и не имели своих денег.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Подобные заведения были тогда заполнены черным и коричневым людом, если только вы не отправлялись на «Петлю» (центральный район Чикаго). Там в основном встречались белые. Но с расовой точки зрения у нас на южной стороне все было в порядке.

ЛИЛ АРМСТРОНГ. Они выстраивались рядами по десять человек и более у нас в «Dreamland». Маггзи иногда пробовал поиграть с нами, но большинство белых ребят стояли отдельной кучкой прямо перед сценой и слушали — Хогги Кармайл, Арт Кессел, Дэйв Таф, Джордж Веттлинг и другие. В начале номера Кинг Оливер мог потихоньку проиграть пару вступительных нот, повернувшись к бэнду, и они, эти белые ребята, обычно сразу же узнавали, что это за музыкальная пьеса. К одиннадцати часам вечера место для танцев бывало забито полностью, но эти ребята не уходили. Джо Оливер никогда о них много не говорил, но он получал от их присутствия большое удовольствие.

МАГГЗИ СПЭНИЕР. Я хорошо знал владельца кафе «Dreamland»,

*Sweet — с одной стороны — это прямое обозначение сладкой, лирической музыки. С другой — синоним коммерческого джаза, рассчитанного на тех, кто не воспринимает истинный, горячий джаз.

тогда он часто позволял мне проходить бесплатно. Я сидел в темном углу на балконе и слушал музыку. Мне было тогда только четырнадцать лет, я был еще недостаточно взрослым, чтобы меня можно было пускать в танцевальный зал, где публика. Но поскольку я приходил туда только слушать музыку, окружающие условия ничего для меня не значили. Оркестр играл там с 9.30 вечера до часу ночи, а после этого они шли работать в кафе «Пекин», одно из пресловутых гангстерских заведений в Чикаго, где теперь расположен полицейский участок. Летом в «Пекине» были раскрыты все окна, и я убежал из дома почти каждую ночь и, сидя на тротуаре, слушал музыку. Иногда туда врывались какие-то ребята, музыка внезапно прекращалась, и можно было слышать характерный «бит» револьверов 45-го калибра. Тогда я со всех ног мчался домой, но на следующий вечер снова торчал на том же тротуаре. Я считал, что ради музыки можно пойти на риск.

Еще подростком (Луи всегда называл меня Кид Магзи) я ходил на южную сторону и часами слушал двух этих великих трубачей — Оливера и Луи. Тогда они играли вместе в старом «Lincoln Gardens». Дошло до того, что я уже знал каждую фразу и интонацию в их игре прямо со слуха и затем дома пытался делать то же самое на своей трубе — по мере возможности.

Позже меня, разумеется, стали пускать в танцзал, и вы можете представить себе то чувство, которое охватило меня, когда музыканты впервые разрешили мне сесть вместе с ними и немного поиграть. Я даже помню ту первую мелодию — это была оригинальная тема Оливера «Bugle Blues». Боже, у меня нет слов, чтобы описать, как они вдвоем играли эти брэки!

После того, как Луи ушел от Оливера и стал играть в «Sunset Cafe», которое находилось напротив места работы Джо, я обычно вначале шел послушать Джо, а затем прибегал к Луи, чтобы «сохранить мир и покой в этом семействе». Джо иногда передавал через меня Луи: «Скажи, пусть он закроет свои окна, или я выброшу его с 35-й улицы! Это была, конечно, шутка. Для меня это было поистине чудесное, интересное время. Я полностью погрузился в их музыку, я отдавал всего себя этой музыке, которую играю и по сей день, ибо я люблю ее.

Другим памятным событием в моей жизни был тот случай, когда Луи попросил меня (или, точнее, разрешил мне) сыграть с ним тему «Big Butter and Egg Man». Конечно, ни один человек в мире не мог бы сыграть ее так, как Луи, или, тем более, лучше него, поэтому я

просто по мере возможности старался делать те же самые знаменитые брэки Луи, так как я много раз слышал их в его исполнении. Но если вы знаете Луи и его неподражаемый смех и энтузиазм, вы можете представить, каким одобрением и какой поддержкой это послужило для неопытного юнца, вроде меня — особенно в конце номера, когда я взял до-диез, и остальные ребята бэнда дружно присоединились к похвалам Луи. Само по себе это уже могло вас вдохновить. Я хочу сказать, как можно не любить такого парня, как Луи, который заставляет весь мир улыбаться и чувствовать радость и счастье? Если бы даже он не играл и не пел ни одной ноты, его следовало бы ценить за один только его смех.

ДЖОРДЖ ВЕТТЛИНГ. На первом году моей учебы в высшей школе Кинг Оливер и его бэнд появились в «Lincoln Gardens» в Чикаго. Я вместе с одним парнем по имени Гуч часто отправлялся в кино в нижний город. После этого мы садились на трамвай и ехали на 31-ю стрит. Гуч, который был постарше, платил за вход и выбирал столик поближе к оркестру с левой стороны. В этой части сцены обычно сидел Бэби Доддс, и именно там я впервые встретился с этим ударником. Мы до сих пор большие друзья.

Примерно в то же время Эдди Кондон, Джонни Фортон, Флойд О'Брайен и другие молодые ребята часто заходили туда послушать Джо и Луи. Однажды мы видели, как один парень, который жил за счет женщин (таких тогда называли «Пи-Ай»), был зарезан за соседним столиком за то, что он слишком шумел и приставал к девочкам. Но я хотел бы снова пережить то время, чтобы услышать, как великий Джо и его «Креол Бэнд» играют мои любимые темы вроде «New Orleans Stomp», «Weather Bird Rag» или «Canal Street». Я очень доволен, что у меня есть большинство оригинальных пластинок Оливера, и я могу снова переживать те старые добрые времена, хотя бы частично.

Мне особенно запомнилось одно лето, когда Луи был в «Savoy Ballroom» в Чикаго. Мэггзи и я тогда работали с Флойдом Тауном, в нашем бэнде были также Джесс Стэйси и Фрэнк Тешемахер, но мы с Маггзи постоянно выступали и в «Savoy» каждое воскресенье. Когда Луи начинал играть свое знаменитое вступление к теме «West End Blues» (о, как это ласкало слух!), вся публика в танцзале начинала кричать и свистеть от восторга, а затем Луи снижал напряжение, и каждый чувствовал себя глубоко удовлетворенным, когда он шел в первые такты этого блюза. Мы с Маггзи всегда приходили туда минут

за двадцать до первого номера, так как Луи немного разминался вместе с Зутти, а мы стояли возле его комнаты, слушая и болтая. Луи всех называл то «Satchmouth», то «Dippermouth», то «Shademouth», а Зутти давал клички вроде «Face» или «Rivermouth», ребятам нравилось обращаться друг к другу подобным образом.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Я полагаю, что каждый, кто читал о джазе 20-х годов, знает, что такое «Austin High Gang». Я был одним из этой группы подростков, которые очень серьезно воспринимали джаз у себя в «Austin High School», в высшей школе, расположенной вблизи Вашингтон-бульвара и Сентрал-авеню в Чикаго. Для меня оказалось большим счастьем, что я попал в эту «шайку» («gang»), ибо, как юнец из Уэст-сайда, я легко мог бы затеряться среди прочего люда.

И для меня, и для других школьников, занимавшихся музыкой, интерес к джазу давал известное удовлетворение, которое в ином случае мы могли бы найти, занявшись кое-какими нелегальными делами, процветавшими в городе. Поэтому я хочу рассказать вам, как я вообще попал к ребятам из «Остина» и как интерес к джазу у нас оказался на первом месте.

Каждый день Фрэнк Тешемахер, Бад Фримен, Джим Лэнниген, мой брат Дик, я сам и другие ребята отправлялись по вечерам в небольшое заведение, которое называлось «Spoon and Straw» («Ложка и соломинка»). Оно было похоже на кафе-мороженое, где вы могли получить также молоко, содовую и прочие прохладительные напитки. Но там была «Victrola» (автомат-проигрыватель), и мы садились вокруг нее, слушая подряд все пластинки. Там имелись записи Пола Уайтмена, Арта Хикмена и Тэда Льюиса — Тед тогда считался «горячим», но нам это ни о чем не говорило.

Так продолжалось два-три месяца, мы ходили туда почти ежедневно, и вот однажды там появились новые пластинки фирмы «Gennett», и мы решили их послушать. То были записи, сделанные группой «Нью Орлеанс Ритм Кингс», и я помню, что первой вещью, которую мы услышали, был известный «Farewell Blues», их собственная композиция. Мы просто сошли с ума, каждый хлопал, топал и подпевал в такт мелодии. Это было чудесно! Потом мы взялись за другие пластинки — «Tiger Rag», «Diacontented», «Tin Roof Blues» и тому подобные.

Мы оставались там с трех часов дня и до восьми вечера, снова и снова слушая эти записи. Там мы и решили, что должны создать свой

оркестр и попробовать играть подобно этим ребятам.

Затем мы начали собирать инструменты. Тешемахер сказал, что он пойдет покупать кларнет, Фримен остановился на саксофоне, Лэн-ниген выбрал себе тубу, мой брат Дик сказал, что он хотел бы играть на банджо, я же взял себе корнет, самый громкий инструмент. Что-нибудь погромче — это было по мне! Всю следующую неделю мы пытались наскрести денег, чтобы приобрести эти инструменты. Мы с братом оказались в более выгодном положении, так как наш отец был учителем музыки. Он дал Дику банджо, а я получил корнет. Затем он продал Баду Фримену саксофон — конечно, тот долгое время не мог заплатить за него, потому что наши дела шли неважно.

Но так или иначе мы постепенно собрали все инструменты, и наша группа стала сердцевиной «Остин бэнда». Каждый раз мы собирались для репетиций у кого-нибудь на квартире — каждый раз на другой, так как соседи довольно быстро от нас уставали. Разумеется, квартиры приходилось менять именно нам, ибо выселить соседей было бы труднее.

Занятия у нас проходили следующим образом: мы ставили какую-нибудь пластинку (безусловно, из репертуара «Нью Орлеанс Ритм Кингс»), проигрывали несколько ее тактов, а затем разбирали свои ноты. Мы настраивали наши инструменты по звучанию пластинки на проигрывателе, отмечая высоту тона при данной скорости, и играли свои партии. Затем еще несколько тактов — два, четыре, восемь и так далее до самого конца, пока не заучивали всю вещь.

Можете себе представить, как трудно было нам в самом начале. Будучи вообще новичками в этом деле, мы совершали так много ошибок при разучивании, что слушать нас действительно было просто ужасно. Поэтому-то мы и должны были все время перебираться с одной квартиры на другую, ведь никакой слух не вынес бы нашей музыки более одного раза.

Учиться было очень интересно. К концу месяца мы могли проиграть сами целиком только одну вещь — тот самый «Farewell Blues», с которого мы начинали, и именно это была наша вещь. Разучив ее как следует, мы принялись за следующую вещь и так далее. Потом дело пошло быстрее. Буквально за несколько месяцев мы могли уже вполне сносно играть еще девять-десять других тем того же репертуара.

Вспоминая обо всем этом через годы, я не раз удивлялся, как мы подхватывали эти темы прямо на лету. Скорость нашего самообучения в огромной степени зависела от энтузиазма (нет ничего более

полезного), а также от того, что многие из нас имели некоторое музыкальное образование. Например, мы с братом Диком учились у нашего отца игре на скрипке с пяти лет. Тешемахер тоже был в детстве скрипачом, а Джим Лэнниген был самым образованным музыкантом среди нас и также играл на скрипке. Бад Фримен являлся единственным человеком, который не имел совершенно никакого образования, и поэтому он довольно медленно схватывал музыку. Первые дни были для него сплошным мучением. Тешемахер не раз разочарованно говорил ему: «Бросай-ка ты это дело!» и нам: «Надо отделаться от этого бездельника», или что-нибудь в таком же духе. Но я не соглашался: «Нельзя нам этого делать - ты только посмотри, он же все время растет, он уже играет!».

С самого начала я понял, что Бад обладает одним качеством, которого не было ни у кого из нас — у него был колоссальный бит. Этим чувством он владеет и сейчас. Он начинал, просто играя ритм, взявшись за одну лишь ноту и удерживая ее — я имею в виду, что он умел свинговать даже на одной ноте. Правда, он не мог изменить гармонию или что-нибудь другое, и мы часто злились на него, крича: «Смени же ноту, черт тебя возьми!». Тем не менее, он все же играл с чудовищным битом.

Таким вот образом мы и построили свой репертуар. После занятий в школе, которые заканчивались в три часа дня, мы отправлялись на какой-нибудь джем-сэшн или к кому-нибудь домой, где и играли до одиннадцати-двенадцати часов ночи с перерывом на обед. Почти каждый день у нас проходил подобным образом. Это была наша практика и обучение. Мы развивали дыхание и слух, тон и губы. Метод, в сущности, оставался тем же самым: проигрывались несколько тактов пластинки, затем каждый улавливал свои ноты и вкладывал их в общую мелодию. «Нью Орлеанс Ритм Кингс» — вот был наш образец.

Потом мы стали играть на разных собраниях и небольших танцевальных вечерах вблизи своей гимназии, пока однажды нам не пришлось выступить перед большим обществом в соседней гимназии. Кто-то сказал, что там есть один парень, который может неплохо играть на ударных. Он оказался из «Oak Park High School», которая находилась в ближайшем округе, а его имя было Дэйв Таф. Он где-то достал ударные инструменты и принес их с собой... Как здорово он умел играть! Его бит был точен и совершенен. Затем он рассказал нам, что научился этому у Бэби Доддса, который тогда работал с

бэндом Кинга Оливера в «Lincoln Gardens».

«Austin High Gang»

Так возникла наша «Остин хай гэнг». О, конечно, и еще плюс парень по имени Дэйв Норт. Я думаю, мало кто слышал о нем, так как он никогда не записывался. Но он был очень хорошим пианистом и оставался с нами некоторое время. Я был там самым громким, судя по инструменту, и так получилось, что я стал лидером группы. Разумеется, мы дали нашему оркестру название «Blue Friars» — «Голубые монахи». Это была идея моего брата, а он взял ее из названия клуба «Friars Inn», который был расположен в нижнем городе на «Петле», где играли тогда «Нью Орлеанс Ритм Кингс». На многих пластинках те называли себя «Friars Society Orchestra», а отсюда возникло и название «Blue Friars».

Мы были тогда еще слишком молоды, чтобы ходить во «Friars Inn», поэтому, если мы хотели послушать группу «Нью Орлеанс Ритм Кингс», нам оставалось только стоять у дверей и слушать их музыку. Было просто замечательно, когда кто-либо открывал дверь и нам было лучше слышно.

ПОЛ МАРЕС. «Нью Орлеанс Ритм Кингс» берут на себя все синяки и шишки, как только начинается разговор об истории рождения джаза. Что ж, действительно мы были группой молодых ребят в коротких штанах, которые играли на уличных углах в районе «красных фонарей» Нового Орлеана, но покажите мне сегодня хоть один бэнд, который мог бы играть диксиленд подобно «Нью Орлеанс Ритм Кингс». Теперь таких нет, и я это знаю. Я был трубачом в составе «Нью Орлеанс Ритм Кингс» и до сих пор еще с удовольствием играю. Но теперь я не слышу диксиленда.

Когда «Ориджинэл Диксиленд Джаз Бэнд» уехал из Чикаго в Нью-Йорк, люди в Чикаго стали требовать замены. И это не удивительно, так как публика, которая слушала бэнд Ла Рокки, снова хотела музыки того же самого типа. Ну а кроме Нового Орлеана не было другого места, где можно было бы найти подобную музыку. И до сих пор нет. Эбби Брунис получил телеграмму с просьбой приехать в Чикаго для работы в новом «диксиленд бэнде». Он посчитал, что работа в Новом Орлеане дает больше денег, и отдал эту телеграмму мне. Я упаковал свою трубу, взял чемодан и отправился на Север, чтобы принять эту работу. В основном я там играл в «Кэмел гарденс» с Томом Брауном, но бывал также и во многих других подобных местах.

Затем появилась эта работа во «Friars Inn», где требовался настоящий «диксиленд бэнд». Я нашел в Чикаго Леона Рапполо и послал в

Новый Орлеан за Джорджем Брунисом, чтобы он занял место тромбониста. Джордж должен был сначала заработать денег на билет и на новое пальто, но я выслал все это ему из Чикаго, и так он присоединился к бэнду. Остальными музыкантами «Нью Орлеанс Ритм Кингс» были Джек Пети (саксофон), Арнольд «Дьякон» Лойякано (бас), Луис Блэк (банджо), Элмер Шобел (фортепиано), Фрэнк Снайдер (ударные), а Пол Марес играл на корнете.

Да, я полагаю, что это я организовал этот бэнд, но, разумеется, это прошло удачно только потому, что я лично знал тех ребят, которые могли подойти к этому составу. Кстати, оркестр никогда и не выступал под моим именем. Я лишь помог собраться всем ребятам вместе. И если бы Эбби приехал туда, как его просили, то честь создания первого состава «Нью Орлеанс Ритм Кингс» принадлежала бы именно ему.

Заведение «Friars Inn» находилось в полуподвале. Это было заведение вроде кабаре, с кучей столиков и специальным местом для танцев. По одну сторону от сцены стоял столб, подпирающий потолок, и Рапполо обычно играл на кларнете против него — для резонанса. Впрочем, он также любил играть и просто в угол. Там каждую ночь что-нибудь случалось. Музыканты получали много удовольствия и часто подшучивали друг над другом. Я помню, как мы смазывали маслом или горчицей сиденья на сцене. Босс никогда не мог понять, что за шум происходит на сцене в начале наших выступлений. Джек Пети часто засыпал во время других номеров шоу, и мы охотно будили его, подсовывая ему под нос перец.

Мы знали всех наших постоянных посетителей. «Friars Inn» было местом встречи ребят с большими деньгами. Аль Капоне и Дайон О'Бэнзон часто приходили туда. Однако никто из нас много не пил — мы были еще слишком молоды для этого.

Наш бэнд получил множество других предложений работы и за хорошие деньги, но мы не хотели уходить из «Friars Inn». Сэм Ланин приглашал нас в Нью-Йорк в «Roseland Ballroom», затем нас еще тянули в «Arcadia» в Сент-Луис, но никто из нас не уехал из Чикаго.

Мы пытались чаще репетировать, но никак не могли собраться. Поэтому мы проводили наши репетиции прямо на работе, на сцене, но публика никогда не замечала разницы. Элмер Шобел был единственным человеком в оркестре, который умел читать ноты, и он делал для нас аранжировки, которые мы пробовали играть прямо на выступлениях со сцены. Мы разыгрывали Элмера тем, что в первый

раз играли все неправильно, часто ошибались, только чтобы подразнить его. Но Элмер был хороший парень и не обижался. Он написал и аранжировал тему «Nobody Sweetheart», которую мы позже исполняли с таким успехом.

Однажды Тэд Фиорито принес нам свою вещь под названием «Toot Toot Tootsie, Good-bye». Он передал ее Элмеру, который тут же проиграл тему всего один раз. Затем я подхватил ведущий голос, ко мне присоединились другие ребята, и мы заиграли ее все вместе со сцены без репетиций, как будто она уже давно была в нашем репертуаре. Фиорито был просто потрясен.

Мы очень часто играли наш «Farewell Blues» — его написал Рапполо, как известно. А также мы играли «Bugle Call Rag» и «Tin Roof». Бикс Байдербек (в то время он учился в школе «Lake Forest») часто торчал возле оркестра и надоедал своей просьбой сыграть «Angry» — он просто хотел поиграть с нами, а это была единственная тема, которую он тогда знал.

В 1922 году мы поехали в Ричмонд (штат Индиана) на пару вечеров, чтобы сделать записи в студии фирмы «Gennett». Мы так стремились записаться на пластинки, что приняли первое же предложение и сразу приехали, чтобы опередить другие оркестры. Мы могли бы устроить себе большое будущее с таким бэндом, если бы правильно вели игру, но у нас ничего не получилось. Правда, наш бэнд в самом деле играл хорошую музыку. Мы применяли в основном два темпа — медленный и «уан-степ» на 2/4. Мы изо всех сил пытались копировать «цветную музыку», которую слышали у себя дома в Новом Орлеане, и делали все, что могли, но в действительности мы никогда не играли в настоящем «цветном стиле».

Многие люди считают, что сначала «Нью Орлеанс Ритм Кингс» играли все вместе у себя в Новом Орлеане. Но этого никогда не было, если говорить о едином ансамбле. Некоторые из нас играли в оркестре Эбби Бруннса, но знаменитый состав «Нью Орлеанс Ритм Кингс» фактически был организован лишь в Чикаго для работы в заведении «Friars Inn». Наши люди рождались и жили среди новоорлеанской музыки, а затем они приехали в Чикаго, чтобы играть ее публично за деньги. И эту музыку могли играть лишь такие ребята, как Эдди Миллер, Джесс Стэйси, Рэй Бодук, то есть те, кто родился в Новом Орлеане. Другие же не знали ничего определенного о нашей музыке и просто не понимали ее.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Пол Марес и «Нью Орлеанс Ритм

Кингс» были тогда нашим первым и единственным образцом. В их музыке мы черпали свое вдохновение. Но мы также слушали все и всех, кого только могли. Иногда мы отправлялись в китайский ресторан «Золотой фазан», где оркестром руководил Эд Хэйд. Они играли довольно хорошо, это был своего рода полукommerческий джаз, но мы все равно приходили туда, заказывали что-нибудь подешевле и слушали этот бэнд. Он не был столь же хорош, как «Нью Орлеанс Ритм Кингс», но мы все же слушали и его.

Музыканты спускались со сцены и болтали с нами, и однажды я услышал, как они спрашивали у Тешемахера, не знает ли он хорошего корнетиста. Фрэнк сказал: «А вот Джимми, например, он играет вполне прилично». Тогда они спросили, не мог бы я поиграть с ними, чтобы они меня послушали перед тем, как брать на работу. Я ответил согласием. На следующий день я пришел туда со своим корнетом и стал с ними играть. Там собрались все наши ребята, чтобы послушать мое первое выступление и поддержать меня. Разумеется, Хэйд должен был играть те вещи, которые я знал, а я, естественно, выбрал «Farewell Blues», «Tin Roof» и другие, которые мы уже давно выучили наизусть.

Все прошло хорошо, и я получил эту работу — тридцать пять долларов в неделю с едой и комнатой. Тогда шел 1923 год, мне было только шестнадцать лет. Все это лето я проработал с бэндом Хэйда в «Fox Lake». Для меня это было большое дело. Затем я пару недель работал в оркестре на экскурсионных пароходах, которые ходили из Чикаго в Бентон Харбур через озеро Мичиган. Там я и услышал об оркестре, игравшем на других пароходах, в котором были корнетист Бикс Байдербек и еще более молодой кларнетист Бенни Гудмен. Все говорили, что они играют потрясающую музыку, и молва называла Бикса величайшим музыкантом. Между прочим, к тому времени я уже слышал о каком-то корнетисте, выходеце из Давенпорта, но никогда не слышал, как он играет на самом деле. Тогда я так его и не послушал, так как, когда мы ехали через озеро в одну сторону, они всегда возвращались на своем пароходе в другую. Что касается Гудмена, то я ни разу до этого не слышал его имени, чтобы гадать, кто это такой. Впервые я с ним встретился позже, когда я работал у Фриско Хасса.

После целого сезона на пароходах я вернулся осенью того же года в «Austin High School», и на некоторое время мы возобновили свои обычные сессии. Затем я устроился на постоянную работу в заведе-

ние Эдди Тансиля в городе Цицero (штат Иллинойс). Оркестром там руководил Фриско Хассе, и сама работа была очень хорошей. Мне платили шестьдесят пять долларов в неделю — неплохие деньги для семнадцатилетнего парня! Сам Фриско был ударником, он много играл в ночных клубах. То было время «сухого закона», поэтому он занимался и перепродажей спиртного. Тогда в этом не было ничего удивительного. Однажды Фриско сказал: «Знаешь, я нашел одного кларнетиста, но он еще слишком молод, чтобы его можно было пригласить на работу, посему он придет завтра вечером просто поиграть с оркестром». Так я встретился с Гудменом, ему тогда было не больше пятнадцати лет. Про себя я подумал: «И этот юнец будет играть на кларнете? Да он слишком мал, чтобы дуть в него!». Но парень залез на сцену и сыграл тему «Rose of the Rio Grande», которая была довольно сложной, — он играл почти шестнадцать квадратов, а я сидел на сцене, разинув рот. Потом я поймал его и сказал: «Ты должен прийти на наши сессии в «Austin High School» — обязательно!». Бенни это было весьма приятно, и он ответил: «Конечно, я буду очень рад прийти к вам!». После этого он появился у нас и стал играть в нашей «Austin Gang».

БАД ФРИМЕН. Фрэнк Тешемахер был творческой натурой, большим артистом, который не успел сделать многого и умер, не оставив значительных записей. Его стиль еще не успел расцвести полностью, когда он погиб во время автомобильной катастрофы в 1932 г. Он упорно совершенствовал свою игру и был весьма темпераментным парнем — он предпочитал играть с кем угодно, чем не играть вообще. В результате он иногда работал с некоторыми просто ужасными бэндами.

Что касается Бенни Гудмена, то в те дни он, конечно, сам еще не знал, чего хочет. Он думал, что на джазе никогда не удастся сделать приличные деньги, пока много позже он не встретил Джона Хэммонда, который сумел показать Бенни что к чему.

БЕН ПОЛЛАК. Впервые я услышал Гудмена в Чикаго, когда он был еще девятилетним мальчишкой, и он неплохо имитировал Тэда Льюиса, который тогда, разумеется, был королем. Позже, в пятнадцать-шестнадцать лет, когда я пригласил его на Запад работать с нами в «Венис боллрум», Бенни играл некую смесь из стилей Джимми Нуна, Леона Рапполо, Бастера Бэйли и других кларнетистов.

У него всегда был чудесный дар владения своим инструментом, блестящая комбинация техники и звука, плюс еще одна вещь, к кото-

рой стремится каждый музыкант — наличие своего стиля, пришедшего позже, который можно всегда безошибочно определить даже до того, как будет названо его имя. Этот стиль — его собственный, и развил он его самолично.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Бенни и я работали вместе некоторое время, и у нас все шло хорошо. Ребята из Чикагского университета часто приглашали одного из нас в свой бэнд, но мы всегда приходили вместе, выступая с ними на разных танцевальных вечерах.

Мы оба зарабатывали тогда от 80 до 100 долларов в неделю и по-прежнему ходили играть в разные «High School». Эти парни из колледжей хорошо нам платили.

В то время, когда мы часто бывали со студентами, они водили нас с Бенни послушать Армстронга, Лил Хардин и братьев Доддс, игравших с Кингом Оливером. Для нас было огромным наслаждением слышать Луи, Джо «Кинга» Оливера и других новоорлеанских ребят.

ДЖО МАРСАЛА. Я начал играть примерно в 1924 году. Я никогда не пытался проникнуть в клубы, где играли джаз, а слушал музыку на улице возле заведения «Friars Inn». Тогда в холле «Columbia», где играл Магзи Спэниер, Джонни Лэйн был ведущим кларнетистом, и он руководил там целым большим оркестром. Мне очень нравилась эта музыка. Другие приходили туда танцевать, но я с братом Марти всегда слушал бэнд, особенно когда они устраивали джем-сэшн.

Впоследствии я также многому научился, бывая в кабаре на Кларк-стрит (в 1924-25 годах это было все равно, что нью-йоркская 52-я улица, но в Чикаго). Конечно, я слушал Джимми Нуна — послушать его туда часто приходил и Бенни Гудмен. В то время в Чикаго появилась новая сенсационная пианистка Айрин Эди, которая позже стала первой женой Тедди Уилсона.

Я должен был много заниматься другой работой, перед тем как стал зарабатывать себе на жизнь музыкой. Приходилось выгружать уголь из товарных вагонов, затем я работал в одном офисе, продавал товары от обувной фирмы за пятнадцать долларов в неделю, был на фабрике резиновых мячей и в литейном цехе медеплавильного завода. Но я не смог вынести такую работу. Утром я вставал с самыми лучшими намерениями, а к полудню чувствовал себя совершенно больным и разбитым. Я выползал на солнышко, приходил в себя, а затем сматывался оттуда, даже не дожидаясь расчета в конторе.

Как-то раз, когда я работал на почте, меня послали в одну музы-

кальную контору. Там я стал дурачиться с саксофоном, но пришел босс и выгнал меня. В другой раз я стал работать подручным у шофера на грузовике, и однажды он врезался в трамвай так, что я чуть не вылетел через переднее стекло. И до сих пор на моем лице видны шрамы. Как-то мы везли товар примерно на одиннадцать тысяч долларов. Какой-то мужчина подошел к грузовику и сказал, вытащив большой револьвер: «Убирайтесь-ка отсюда, да поживее!». Затем два парня угнали машину, а двое других продержали нас шесть часов в подвале, чтобы мы не могли сообщить полиции.

Поэтому в то время я в большинстве случаев играл за так — просто оставался с ребятами на всю ночь и иногда брал в руки инструмент, так что мне никто не должен был платить за это. Но я многое узнал о самых различных стилях — Леон Рапполо был первым кларнетистом, которого я услышал на пластинках. Правда, я никогда не слушал его лично, в живом виде, ибо он работал в таких первоклассных местах, куда я не мог бы пройти. Я также с ума сходил от Тешемахера, но он не сделал ни одной настоящей записи, по которой о нем можно было бы правильно судить. У него были прекрасный тон и зверская техника. Но больше всего удовольствия я получал от Джими Нуна — когда он держал инструмент поверх своего толстого живота и играл так, как будто для него это был сущий пустяк.

9. ДЖЕМ-СЭШНС, ГАНГСТЕРЫ, БАРЫ С НЕЗАКОННОЙ ТОРГОВЛЕЙ СПИРТНЫМ, СЕССИИ ЗАПИСИ, МНОЖЕСТВО МУЗЫКАНТОВ И ЗАТЕМ — УПАДОК ЧИКАГО

МЕЗЗ МЕЗЗРОУ. Там был один винный погребок, который вскоре стал местом сборища для всех «хот»-музыкантов Чикаго. Его адрес — дом 222 по Норт Стэйт-стрит, и по прошествии некоторого времени мы стали называть его просто «Три двойки», пародируя название одного из крупнейших публичных домов города — «Четыре двойки». Когда кто-либо из музыкантов хотел встретиться со своим другом, он ему просто говорил: «Приходи в «Три двойки» сегодня вечером». Годами позже, уже после отмены «сухого закона», это название было официально оставлено и вывешено перед входом, а само заведение превратилось в признанный центр нашей «хот» музыки. Я склонен думать, что и сам термин «джет-сэшн» появился на свет именно в этом подвале. Разумеется, задолго до этого цветные парни ввели в обычай собираться где-либо вместе и играть для соб-

ственного удовольствия, но то были в основном частные сессии, организованные профессиональными музыкантами, на которых каждый стремился переиграть другого и доказать, что он лучше. Их импровизированные концерты известны в джазе как «Cutting contests» (конкурсы «кто кого»), и на них присутствовало некое полуизбранное общество. Однако наша идея в «Двойках» заключалась в том, чтобы поиграть вместе и сделать нашу импровизацию действительно коллективной, чтобы убедиться, насколько мы подходим друг к другу и что из этого получится. В этом «концертном зале» всегда кто-нибудь кричал мне: «Эй, Джелли, что ты нам сыграешь?» (там мне дали это прозвище, а иногда называли просто «Ролл», потому что я всегда играл классическую тему Кларенса Уильямса «Jelly Roll»), и я обычно крыл в ответ: «Джелли вам сейчас что-нибудь сварит, пальчики оближешь!» — игра слов (от английского «jam» — варить варенье). Мы часто использовали слово «сессия» для обозначения наших музыкальных сборищ, и я думаю, что и выражение «джем-сэшн» появилось именно из этого шутливого обмена репликами. По крайней мере, я не помню, чтобы слышал его когда-либо до наших сессий в «Трех двойках».

Термин «jam-session»

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Тогда было множество гангстеров, и они обычно приходили в то заведение, где мы работали — «У Тансиля». Сам Тансиль когда-то был боксером и имел весьма внушительный вид. А иначе там нельзя было продержаться. Аль Капоне и его люди ходили в «Сисеро», поэтому они хотели очистить город от таких грубых элементов, как Тансиль, и взять над ним верх.

Разумеется, я и не подозревал обо всем этом в то время, иначе я был бы менее счастлив, работая в этом месте. Однажды ночью группа ребят вломилась в зал и начала переворачивать столики в качестве предисловия. Затем они подхватили бутылки и стали бросать их в барменов, одновременно орудуя дубинками и кастетами. Это было просто ужасно. Нас они, правда, не тронули, но сказали: «Вы, ребята, продолжайте играть, если не хотите, чтобы мы вас потревожили», — и попробовали бы вы отказаться на нашем месте. Эти головорезы разнесли все, избили официантов, барменов и самого Тансиля. Эдди хорошо дрался и был молодцом, он мог вышибить мозги с одного удара кому угодно, но когда парни вынули против него свои дубинки, он спасовал. По всему залу валялись покалеченные люди. Гангстеры могли разбить дубинку о вашу голову, изуродовать лицо. Человека превращали в котлету. Я ничего более ужасного в своей жизни не

видел. Но мы продолжали играть — периодически.

Мы проработали там еще два дня, а потом они пришли снова, и это был конец. Тансиль уволил оркестр, а на следующий день мы узнали, что его застрелили. Это было началом проникновения гангстеров в бизнес ночных клубов.

Гангстеры

ДЖОРДЖ ВЕТТЛИНГ. Как только мы видели, что вытаскивают револьверы, мы старались пригнуться пониже. В «Triangle Club» босс однажды получил пулю в живот, не успев вовремя увернуться, но мы продолжали работать. После этого он всегда ходил согнувшись.

МАРТИ МАРСАЛА. Да, я помню, что в том зале, где я работал, бывало много отчаянных парней. Там у нас было два оркестра — один на сцене и один на балконе, и они устраивали настоящие музыкальные сражения. Но наше заведение было действительно очень грубым — худшего я не видел в своей жизни. Мне было тогда около восемнадцати лет. Я помню, как однажды наши ребята забавлялись тем, что каждый плевал на сцену вокруг стула трубача. Тот был очень зол и сказал: «Следующий, кто плюнет, получит как следует!». Кто-то, конечно, плюнул, трубач подумал на гитариста (хотя это был вовсе не он — я стоял сзади и все видел), молча размахнулся и проломил ему голову своей трубой. Танцы продолжались. Гитариста уволок за сцену и вызвали доктора. Трубач был зол как черт — они с гитаристом были лучшими друзьями.

А в другое место, где мы работали, приходил Аль Капоне, всегда с семью-восемью парнями. Они закрывали двери, как только он входил, так что никто не мог ни войти, ни выйти. Затем он разменивал пару сто долларовых бумажек и раздавал деньги артистам, музыкантам и официантам.

Его телохранители тщательно следили за всеми. Мы получали по пять-десять долларов просто за исполнение его любимых номеров — он всегда заказывал что-нибудь сентиментальное.

ЭРЛ ХАЙНС. Частым посетителем в нашем заведении «Grand Terrace» был большой человек — сам Аль Капоне, который обычно разъезжал по городу в семитонном бронированном лимузине. Он любил прийти в наш клуб со своими оруженосцами, приказывал закрыть все двери и окна, и оркестр должен был играть по его заявкам. Он был щедр на чаевые — иногда можно было получить сотню долларов. «Scarface» («Лицо со шрамом»), как его называли, вообще хорошо относился к музыкантам. Единственным человеком, насколько я знаю, который имел стычку с Алем, был Мезз Меззроу. Он

работал в одном ночном клубе в пригороде Чикаго. Однажды Митци, младший брат Капоне, решил пригласить за столик одну красотку, выступавшую в шоу Меззроу, и «Scarface» приказал привести ее. Мезз воспротивился этому, в то время как с полдюжины ребят Аля стояли вокруг него и покатывались со смеху, что этот музыкантишка рыпается против Большого Мистера. Наконец Аль тоже рассмеялся и сказал: «У этого парня есть характер!».

Другим бэнд-лидером, который находился в контакте с группой Капоне в те дни, был Лаки Миллиндер — он работал на Ральфа Капоне в «Сисего». Это было место, которое тоже контролировалось синдикатом гангстеров и считалось штаб-квартирой всей шайки Капоне. Другими музыкантами, работавшими в клубах, контролируемых Капоне, были Тайни Пархэм и покойный Джимми Нун, один из величайших джазовых кларнетистов.

Луи Армстронг однажды сменил менеджеров, и ему стали угрожать гангстеры. Тогда он нанял двух телохранителей, которые сопровождали его с работы и на работу в течение нескольких месяцев.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Я никак не мог найти работу для моего бэнда, но саксофонист Арт Кессел имел на примете одно заведение в Детройте и предложил нам приехать туда. Его идея пришлась весьма кстати, и мы доверились ему, начав выступать там под его началом.

После того, как к нам присоединились еще два музыканта, состоялась премьера в Детройте в «Graistone Ballroom». Там мы играли напротив оркестра Флетчера Хендерсона, где были такие люди, как Колмен Хокинс, Рекс Стюарт, Джо Смит и Бастер Бэйли. Именно там я впервые встретился с Бастером. Мы часто устраивали «джем-сэшнс» с ребятами Хендерсона и отлично проводили время. Бад Фримен преклонялся перед Хокинсом, тогда как я находился под влиянием Джо Смита — он произвел на меня огромное впечатление. Он был прекрасным трубачом и особенно был хорош с плунжерной сурдиной.

Между прочим, когда мы приехали в Детройт, то обнаружили, что Кессел намерен исполнять настоящую коммерческую музыку — он давал нам играть некоторые ужасно пошлые вещи. В этом не было ничего хорошего, и мы не могли терпеть такое положение вещей. Например, в течение вечера он объявлял какую-нибудь дурацкую тему вроде «Jingle Bells», а ребята смотрели на меня, как бы говоря: «Невероятно, не делай этого!». Тогда я говорил Арту: «Про-

шу прощения, я не могу играть эту вещь», а Дэйв Таф бормотал под нос: «Давай «Shim-Me-Sha-Woble», поехали!». Я начинал считать: «Раз, два...», и мы исполняли «Шимми». Да, это доставляло нам много удовольствия. В общем, мы играли более-менее то, что хотели, а Арт стоял тут же, и на его лице было написано: «Ну что я могу поделаться с ними!».

Когда работа закончилась и мы вернулись в Чикаго, все наши разбежались в разные стороны. Например, я вместе с бэндом Билла Пэйли стал играть во «Friars Inn» за 115 долларов в неделю. Со мной ушел и басист Джим Лэнниген. То была очень хорошая работа. Лэнниген в ту пору имел как тубу, так и струнный контрабас и играл на обоих инструментах.

«Friars Inn» тогда было заведением, где часто собирались гангстеры и другие «большие ребята». Как-то поздно ночью там осталось лишь несколько посетителей. Я знал, что это была шайка с северной стороны города, которая в прошлом феврале устроила резню. Мы сидели за сценой и покуривали, когда вдруг в зале внезапно раздались выстрелы. Вошел наш босс Майк Фрицль и сказал: «Играйте, играйте, ребята!». Но когда мы поднялись на сцену, то обнаружили, что контрабас разнесен в куски — от него остались одни щепки! Видите ли, один из этих парней стрелял в него из зала просто для практики.

Джим очень расстроился, но он был очень застенчив от природы, и тогда я сказал боссу: «Майк, за каким дьяволом этот малый изуродовал бас моего свояка?». Тот ответил, что я могу не волноваться и что стрелявший возместит убытки. Я сказал: «Если он заплатит за бас, тогда другое дело». Майк спросил, сколько Джим платил за инструмент. Я знал, что Джим откладывал для этого 225 долларов, но решил назвать цифру 850. Каково же было мое удивление, когда ровно через пять минут Майк вернулся с этой суммой! Во времена «сухого закона» подобные ребята страдали от избытка денег. Джим спокойно взял эти 850 долларов, не сказав ни слова, а на следующий день купил себе прекрасный новый инструмент.

Мы оставались там еще четыре-пять месяцев, а после этого вернулись в оркестр Кессела. Бен Поллак ушел из чикагского отеля «Southmoor», и Арт был заангажирован на его место. Но когда он снова пригласил меня с Джимом, мы первым делом спросили, какую музыку на этот раз он намерен играть. «Ту, которую вы захотите», — ответил Арт. Он также пообещал платить каждому из нас по

140 долларов в неделю, поэтому мы и решили пойти к нему. Это были очень большие деньги, а в те дни не существовало твердой таксы союза музыкантов, ничего такого и в помине не было. Тем более, что особый пункт в контракте гласил, что мы можем играть сколько угодно джаза — иначе я бы и не пошел на эту работу.

В течение этих месяцев работы с Кесселом произошли некоторые интересные музыкальные события в самом городе. Сюда прибыла группа «Mount City Blue Blowers», и однажды их руководитель Рэд МакКензи пришел к нам в «Southmoor», сообщив, что он ищет замену ушедшему от него гитаристу. Я сказал: «Ну, что ж, возьмите моего брата Дика». Рэд сразу же его нанял, и с тех пор Ричард играл с «Блю Блоуэрс» (к тому времени он уже сменил свое банджо на гитару).

Я продолжал работать с Кесселом, а МакКензи успел познакомиться с Эдди Кондоном, и они организовали сессию записи для фирмы «Okeh». То были записи, которые вызвали настоящую сенсацию в Чикаго 1927-28 годов. Я тоже принимал в них участие и могу рассказать, как их делали.

Рэд и Кондон собрали вместе нескольких ребят из бывшей «Остин хай гэнг», чтобы договориться о сессии и репетициях. Было решено записать четыре вещи, и Тешемахер согласился написать ряд интродукций и интерлюдий, что он и сделал. Он выдал нам трехчастные гармонии — вы можете легко определить их прямо по пластинкам. Накануне сессии мы прогнали разок все эти вещи, а на следующий день они уже были записаны. Все наши ребята были там — Мезз Меззроу, я, Тешемахер, Фримен, Лэнниген, Кондон, Джо Салливен и Джин Крупа. На пластинках эта группа называлась «McKanzie and Condon's Chicagoens».

Как вы знаете, нашим ударником был Дэйв Таф, и многие идеи, которые мы использовали, принадлежали именно ему. Он не присутствовал на этих записях по той причине, что незадолго до этого уехал в Европу, чтобы присоединиться к бэнду кларнетиста Дэнни Поло в Лондоне. Я не помню, где тогда был его коллега Джордж Ветглинг. Он считался нашим вторым ударником, но его никто не нашел. Так к нам на сессию попал Джин Крупа. Он был еще новичком, совсем зеленым. То есть, если Таф и Ветглинг уже выработали свой стиль и были признаны, то Крупа был на пару лет моложе их, а тогда это определяло большое различие. Фактически, тогда я впервые играл с Джином. К тому же, это была первая сессия записи, на которой удар-

ник оркестра применил большой барабан — такого на студиях никто из нас раньше не видел. Когда мы в первый раз собрались на студии записи, то Крупа принес туда свой большой барабан, малый барабан, том-барабаны, словом, всю свою установку. Мы сделали пробу, чтобы убедиться, как все это звучит, и немедленно прибежал инженер студии, говоря: «Вам нельзя использовать все барабаны, стоит страшный шум! Можете оставить только малый барабан, палочки, тарелки, разные перкашн и тому подобное.» Но после наших протестов было решено заглушить барабаны прокладками из резины, которые снимали вибрацию. Больше всего на студии боялись именно вибрации. Затем Джину разрешили играть на своих барабанах, и он выбивал на них черт знает что в течение всей сессии. Парень играл блестяще, и нам было очень приятно работать с ним, так как он создавал нам надежное и безупречное ритмическое сопровождение.

Говорили, что на этой сессии мы отлично показали свой характерный стиль. В действительности у нас не было никакого стиля, мы просто играли так, как обычно привыкли это делать в Чикаго. Правда, мы изобрели некоторые приемы, например «взрыв». Это происходило посередине квадрата. Мы создавали этот «взрыв», а затем резко смягчали игру. Таким был, например, заключительный квадрат в «Nobody's Sweetheart». А на последних восьми-шестнадцати тактах мы делали брэк и начинали «разъезд» (мы называли это «ride out»). Все эти приемы были в основном идеями Дэйва Тафа. Тема «China Boy» исполнялась подобным же образом, «Sugar» и «Liza» были более спокойными номерами.

Кроме того, на этой сессии у нас было и вокальное трио — Кондон, Фримен и я. Мы успели подготовить пару песен прямо перед сессией записи. Одной из них была «Mean to Me», я ее хорошо знал. Мы записали ее в самом конце сессии. Это произошло по воле случая, но, слава Богу, эта запись не была выпущена.

Однако все остальные номера были выпущены на пластинках и произвели большую сенсацию. По тому времени наши пластинки расходились очень хорошо. И я думаю, что именно они привлекли внимание чикагского ударника Бена Поллака, от которого мы вскоре получили приглашение на работу.

Вскоре после того, как Поллак сформировал свой бэнд для выступлений в «Southmoor», мне предложили присоединиться к нему, но я отказался. Затем, когда он работал в ресторане «Blackhawk», ко мне в номер отеля пришли Гил Родин, Бенни Гудмен и сам Поллак и

стали уговаривать меня. Я сказал, что мне не хотелось бы переходить, пока не будет согласия со стороны Кессела. Арт сказал: «О'кей!», а Поллак добавил, что он хотел бы взять к себе и Бада Фримена. Для меня это было еще лучше, потому что Бада я хорошо знал, и он был моим другом и коллегой еще по «Остин хай скул». Тогда мы решили, что все отлично устраивается, и ушли играть к Поллаку в «Blackhawk».

МИЛТ ХИНТОН. Я прибыл в Чикаго в то время, когда вслед за Кингом Оливером и ему подобными людьми в гору пошли другие музыканты Нового Орлеана и Чикаго. Я встречал там некоторых ветеранов, но они находились уже на склоне своей карьеры. Например, однажды я играл там с Фредди Кеппардом — его звезда уже угасала. Он все еще играл очень громко, но был далек от прежнего. Единственный процветающий биг-бэнд принадлежал тогда Эрлу Хайнсу. Природа самих чикагских клубов также изменилась. Они стали похожи на обыкновенные закусочные.

В начале 30-х годов в Чикаго происходило заметное снижение массового интереса к джазу. Чикагский стиль уже сходил со сцены. Это был очень сложный период, и для музыкантов наступили плохие времена. Началась депрессия. Аль Капоне вел «Cotton Club», другой клуб, проявлявший активность, принадлежал Ральфу Капоне. Там играл бэнд Бойда Аткинса. То был мой первый шанс играть в настоящем биг-бэнде и вообще, моя первая профессиональная работа в Чикаго. После этого я ушел к Тайни Пархэму — я присоединился к его бэнду в конце 1930 года.

Я пробыл с Аткинсом только пару недель и около месяца — с Пархэмом, но первая «большая работа» появилась у меня лишь тогда, когда Луи покинул Чикаго, отправившись в длительное турне со своей группой, и мы перешли в клуб, где он играл до этого. Оркестр транслировался оттуда по радио. После ухода Луи нужно было найти первого трубача, и на его месте вскоре появился Джаббо Смит. Тогда он был не хуже Луи, его можно назвать Диззи Гиллеспи той эры джаза. Он играл зажигательные, «скорострельные» пассажи, тогда как Луи играл более мелодично. Джаббо часто использовал сурдину и чашечный мундштук, на чем бы он ни играл — даже на тромбоне или басовой трубе. Он мог играть мягко и лирично, но никогда этого не делал. Он повесился в Ньюарке.

Это был чудесный бэнд. Пианистом там работал парень по имени Касс Симпсон, и что только он не выделял на фортепиано —

это же конец света! Он вскоре сошел с ума. Последний раз я слышал, что его поместили в психиатрическую больницу в Иллинойсе. Он был законченным фанатиком и играл на фортепиано непрерывно весь день до одурения. У него была зверская техника, и он считался прекрасным пианистом и аранжировщиком. Еще у него была мания называть все свои мелодии «съедобными» именами, например, он писал такие темы, как «Stringbeans and Rice» («Связка бобов и рис»), «Chittlins and Greens» («Требуха с гарниром») и тому подобное. Это был весьма дородный парень.

За ударными сидел Флойд Кэмпбэлл. Он прибыл в Чикаго водным путем с пароходным оркестром знаменитого Фэйта Марембла. Кларнетистом у нас был Сковилль Браун, теперь он играет в одном бэнде в «Greenwich Village».

Наш гитарист Отелло Тинсли сейчас работает в газете «Chicago Defender». Вообще, это был бэнд, который никогда и никем не описывался, но он свинговал по-настоящему. С нами был также и альт-ист Джером Паскаль. Он работал с Флетчером Хендерсоном и учился в бостонской консерватории. Мы продержались вместе целый сезон — три или четыре месяца. Но Джаббо сильно изменился за это время, он потерял всякий контроль над собой, и в следующем сезоне мы уже играли с Кассом Симпсоном в качестве лидера.

К сожалению, мы никогда не записывали пластинки. В то время мы имели достаточный вес и известность, чтобы играть даже в «Regal Theatre». Однако постепенно мозги у Симпсона свернулись набекрень — если бы этого не случилось, то он и сейчас бы еще играл.

Джаббо, как я говорил, можно было сравнивать с Луи. Он был столь же великолепен, хотя и не играл музыку того же сорта, что и Луи. О нем много говорили в Милуоки и в Чикаго. Но это его испортило, он начал страдать манией величия. Притом он всегда был окружен женщинами, так как обладал очень приятной внешностью, и это вконец испортило его.

В те дни появилась еще и такая тенденция — некоторые ребята, признанные как большие джазмены, обычно приходили на работу как можно позже. Например, если они должны были явиться к одиннадцати вечера, то они показывались лишь к двум часам, и лишь после того, как им долго звонили. Достаточно взять таких парней, как Джаббо, — даже и в маленьких городах вроде Милуоки или Де Мойна, где мы бывали на гастролях, он неизменно находил себе выпивку и девочек, чтобы приятно провести время, пахнув рукой на работу.

Вот почему его почти никогда не было слышно на выступлениях в Нью-Йорке и где бы то ни было. В конце 40-х годов я встречал его в Ньюарке — там он и покончил счета с жизнью.

Следует назвать еще одного человека, которого я слышал и который был также знаменитым джазменом в те годы. Это Джо Сатлер. Он был известным трубачом в Чикаго в конце 20-х и в начале 30-х годов. Иногда он мог работать сразу в трех-четырех местах одновременно и получал всего около семисот долларов в неделю, что теперь равносильно семи тысячам. Он тоже тронулся умом. Его долго лечили в клинике и потом выпустили, но губы у него уже были не те, и он больше не смог играть.

Когда я появился в Чикаго, там никто уже не играл на тубе. Большинство старых музыкантов переключились на контрабас. Джон Кирби и Билли Тэйтор очень успешно проделали этот переход.

Одним из великих новоорлеанских трубачей в Чикаго был Гай Келли. Именно он сделал тут первую запись с Альбертом Аммонсом за фортепиано для фирмы «Десса», которая называлась «Early Morning Blues». Это было очень давно. Гай много тратил на выпивку. Он был одним из тех людей, кто постоянно жил в тени Луи. Конечно, он не играл так, как Луи, но у них была одна школа, а Луи первым достиг вершины. Никто не мог бы превзойти его величие. Несмотря на то, что некоторые ребята той же новоорлеанской школы делали отдельные вещи, быть может, даже получше Луи, но он превосходил их в целом. Все они вышли из Луизианы — Гай, например, был из Батон-Ружа, но много играл в самом Новом Орлеане. У него был мощный и очень сильный звук — своим тоном он мог бы, наверное, перекрыть Луи. Когда Гай выдувал верхнее «фа», то это звучало как альтиссимо. Он был весьма творческим солистом, так как ему всегда было что сказать на своем инструменте. Но такие музыканты, как Гай, которым приходилось жить в тени Луи, постоянно испытывали внутреннюю обиду, ибо знали, что они имели бы гораздо больше почта у себя в Луизиане. Другим таким трубачом был Панч Миллер. И до сих пор эти старые музыканты из Луизианы пребывают в каком-то собственном культе.

Зутти Синглтон, например, всегда считался старейшиной над всеми музыкантами из Луизианы. Даже над Луи. И по сей день Луи смотрит на Зутти снизу, а тот на Луи свысока. Хотя и не всегда это хорошо выглядело. Я помню одну вечеринку, которая состоялась после возвращения Зутти из Парижа. Художник Миша Резников уст-

роил у себя прием, где присутствовали Луи, Бобби Хэкет и много других музыкантов. Зутти пришел позже всех и полностью игнорировал Луи. Все были ошеломлены. Почему он так сделал? Вероятно, он хотел показать себя старшим членом джазовой группы, но я думаю, что Зутти просто считал, что именно он и никто другой должен быть ударником в бэнде Луи.

Джазмены Чикаго

Успех Луи задевал некоторых его коллег из Нового Орлеана по вполне определенной причине. Они понимали, что он заслуживает этого успеха, но их чувства как-то раз хорошо подметил ударник Тони Спарго: «Нам кажется, что все слушатели считают Луи единственным музыкантом из Нового Орлеана». Видите ли, они полагали, что все они в равной степени ответственны за эту музыку. Да, конечно, его труба представляла их музыку лучше всех, но они все сделали ее, а не он один. Их задевало мнение большинства людей, считавших, что музыка Луи — и есть эта музыка, но ведь Рэд Аллен, Уинги Манон, Панч Миллер и Гай Келли играли то же самое и при этом они вовсе не копировали Луи. Все они играли новоорлеанский джаз, но каждый из них играл его по-своему и имел свой собственный характерный стиль. Никто, конечно, не отрицал того, что Луи был величайшим солистом.

Да, эти новоорлеанцы держались своим кланом, даже если они порой и не приглашали друг друга в оркестры. Таким же был и басист Попс Фостер. Я думаю, он также считал, что должен играть в бэнде Луи. Больше того, в Чикаго они не признавали и меня, хотя я сам был родом с Миссисипи, а оттуда рукой подать до Луизианы. Для этого новоорлеанского общества, видимо, не существовало такого понятия, как музыкант из Миссисипи или Джорджии, — были музыканты только из Луизианы. Они до сих пор еще думают, что лучшие джазовые музыканты вышли только из Луизианы, но вы же знаете, что джаз играли повсюду на Юге.

Некоторые люди на Востоке обычно говорили, что существует так называемый «западный стиль» исполнения джаза. Но мы не знали, что это такое. Мы играли в Чикаго — это Средний Запад — и мы не думали, что наша музыка — это какой-то особый джаз. В самом деле, я не знал, что существует такой ярлык, как «чикагский джаз», до тех пор, пока я не попал в Нью-Йорк и не услышал там это название. Флетчер Хендерсон приезжал в Чикаго, и если он забирал оттуда человека с собой в Нью-Йорк, то там говорили, что этот парень играет в западном стиле, хотя мы и не помышляли о своем особом стиле,

отличном от того, что называлось просто джазом.

Как бы то ни было, я пришел туда позднее и не могу считаться музыкантом «чикагского джаза». Не понимаю, какой смысл изобретать всякие термины и вешать ярлыки. Разумеется, окружающая обстановка оказывает на вас большое влияние, но условно подразделять музыку таким способом просто бессмысленно. Подобно тому, как сейчас говорят «джаз западного побережья» («West Coast Jazz»). Да и как вы можете в отношении джаза сказать, чье это там побережье, когда у джаза нет берегов? Мы просто думаем, слушаем и играем то, что мы чувствуем.

ПИ-ВИ РАССЕЛ. Многие люди используют термины вроде «чикагского джаза» или «новоорлеанского стиля». Я отвергаю такой подход к джазу. Составьте мне список ребят, которые по общему мнению играют в чикагском стиле. Хотел бы я знать, когда такой-то из них появился в Чикаго. Да и был ли он там вообще когда-нибудь? Спрашивается, где он родился? Бывал ли он когда-либо в Новом Орлеане, если говорят, что он играет в новоорлеанском стиле? Пройдитесь по всему такому списку, и я гарантирую вам лишь несколько исключений, которые касаются тех, кто действительно жил и работал в этих городах, но вся эта идея ярлыков в целом явно надумана. Большинство из так называемых «чикагцев» даже не получали музыкальное образование в этом городе, а многих вообще не было в Чикаго в тот период, когда там было что послушать.

Бикс происходил из Давенпорта, я вышел из Оклахомы, другие были из Сент-Луиса. Немногим из нас довелось в то время слышать Луи, но не обязательно это было в Чикаго. Музыка, которая игралась в Чикаго, разумеется, оказывала большое влияние на чикагских ребят. На таких, как Фримен и МакПартлэнд. Им повезло — они слышали Джимми Нуна и других новоорлеанцев. Один Бикс слушал Луи задолго до этого.

Я хочу сказать, что не имеет никакого значения, в каком городе вы впервые слушали джаз. Я совершенно не согласен с идеей, что вы должны происходить из какой-то определенной части страны, чтобы играть настоящий хороший джаз. Возьмите Джека Тигардена. Он из Канзаса, затем переехал в Техас. Я первым вытянул его оттуда и привез в Сент-Луис. В Техасе я играл с бэндом Пека Келли, и именно там я впервые услышал Тигардена. А ведь Джек играл определенно хороший джаз, несмотря на то, откуда он вышел.

Первым большим городом, который покорила Джек, был Сент-

Луис, потому что Хьюстон еще не был тогда таким, как сегодня. Джек хотел работать с Трамбауэром, но музыкальный союз ему не позволил — было там какое-то правило о шестимесячном испытательном сроке или что-то вроде этого. На следующий день он уехал в Индиану. Джек всегда любил Лун и новоорлеанскую музыку, хотя он и играл в так называемом «чикагском стиле». Но он вовсе не происходил из Чикаго.

Бикс Байдербек

10. «В ТУМАНЕ». ЛЕГЕНДАРНЫЙ БИКС

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Для меня Бикс это было то, что надо. Большой музыкант и большой человек. Какой прекрасный звук, чувство мелодии, сильный «драйв», уравновешенность — словом, все! Он играл просто чудесно.

ХОГИ КАРМАЙКЛ. Я был прерван появлением хрупкого, очень молодого паренька, который только что вошел в комнату. «Хоги, к тебе Бикс Байдербек», — сказал Джордж. «Хэлло», — едва разжав губы, промолвил Бикс. Он был не особенно внимательным, но его глаза и маленький рот очаровали меня. Когда он ушел, Джордж наклонился ко мне: «Ты должен послушать, как играет этот парень. Вскоре он будет лучше всех. У него есть необычные идеи, вот только его губы еще слишком слабы».

«Откуда он?» — «Давенпорт, штат Айова. Он приехал сюда учиться в академии «Лэйк Форест». Он говорит, что его могут выгнать в любой момент, т.к. он каждую ночь ходит в город слушать джаз-бэнды. Он влюблен в Равеля и Дебюсси». — «Какой-то сумасбродный парень». — «Это точно. Дома он ежедневно торчал на берегу реки и пробовал играть с пароходными оркестрами. Он говорит, что услышал двух ребят, которых звали Луи Армстронг и Кинг Оливер. Его родители хотели, чтобы он стал концертным пианистом, но он взялся за трубу. А какой слух у этого парня, если бы ты знал! Он назовет тебе тональность отрыжки».

УЭЙН РОЛЬФ. Сначала я хотел бы сказать, что посещал ту же самую школу в Давенпорте, что и Бикс. Я играл вместе с ним в оркестрах на танцах и был одним из его близких друзей (а также другом его брата). Я пытался играть роль доброго советчика для молодого Бикса. Он неплохо музицировал на фортепиано, когда мы еще учились в школе, но не мог прочесть ни одной ноты. Вообще, мне не верится, чтобы он когда-нибудь смог научиться читать с листа. Уже в

школе Бикс глубоко заинтересовался игрой на корнете. Он попросил своего дядю Эла Питерсена, местного бэнд-лидера, дать ему несколько уроков, если он купит корнет. Дядя отказался, считая, что это лишь случайная прихоть молодого парня. В следующий раз, когда Питерсен посетил дом Байдербеков, молодой Бикс уже играл квадраты популярных мелодий того времени, которые он разучил с пластинок.

Затем Бикс играл со всеми местными бэндами, а также участвовал в школьном оркестре, который обычно выступал на футбольных матчах. Он играл с оркестром университета штата Айова и академии «Lake Forest», а потом присоединился к группе «Wolverines» и одно время был даже в оркестре Жака Голдкетта. В последнем составе он малость подучился читать ноты, ибо его учителем был не кто иной, как знаменитый Фредди Фаррар, и, насколько я знаю, он был у Бикса единственным настоящим учителем.

Бикс Байдербек

ХОГИ КАРМАЙКЛ. Дело было летом 1923 года. Мы взяли две четверти самогона и блок сигарет и отправились в одно заведение, где играл бэнд Кинга Оливера. В его составе были две трубы, фортепиано, бас и кларнет. Тромбониста почему-то не было. Не успел я сесть и закурить, как Бикс дал знак толстому черному парню, игравшему вторую трубу вслед за Оливером, и тот очертя голову пустился в стремительный «Bugle Call Rag».

Я посмотрел на Бикса. Он вскочил на ноги. Его глаза блуждали. Этот первый квадрат играл второй трубач Оливера Луи Армстронг. Луи был скор на руку. Наш Боб Джиллет даже соскользнул со стула под стол — так он выражал свой восторг.

Я отхлебнул водки и сказал: «Почему этого не слышит весь мир?». Я был потрясен. Эту музыку невозможно описать словами, и она заслуживала того, чтобы ее услышали все. Каждая нота Луи казалась совершенством. Я побежал к фортепиано и занял место жены Луи. Они переключились на «Royal Garden Blues». Я никогда раньше не слышал этой темы, но теперь я почему-то вдруг узнал каждую ее ноту. Мне просто некуда было деваться — я как бы плыл в странном, глубоком водовороте джаза. Дело было не в выпивке и не в выкуренной марихуане, а в самой музыке. Именно она захватила меня и увлекла за собой. Мне было очень хорошо.

Луи Армстронг был настоящим кумиром Бикса, но когда мы на следующий день отправились на танцы, где играла группа «Вулверинс» с Биксом, я заметил, что он вовсе не имитировал Армстронга. Вообще «Вулверинс» на мой взгляд звучали лучше, чем «Нью Орле-

анс Ритм Кингс». Их ритм был гораздо сильнее, а Джимми Хартвелл, Джордж Джонсон и сам Бикс играли красиво и точно.

Пассажи Бикса не были столь дикими, как у Армстронга, но они тоже были горячими, он подбирал каждую ноту с подлинно музыкальным вкусом. Он показал мне, что джаз может быть музыкальным, красивым и в то же время «горячим». Бикс также доказал, что при этом темп не обязательно должен быть быстрым. Его музыка волновала меня как-то по-особенному. Не могу сказать, как именно, — вроде лакрицы, вам надо бы ее попробовать.

Бикс Байдербек

РАЛЬФ БЕРТОН. Мой брат уже слышал, как люди толковали об одном оркестре молодых музыкантов, которые играли в Индиане. Это были «Вулверинс», и впоследствии он стал их менеджером. Собственно говоря, все музыканты их бэнда, за исключением Бикса, были довольно посредственными.

Я услышал их впервые в Миллер Бич (штат Индиана), это было еще в 1924 году. Их первые записи в то время только еще начинали появляться, и они не были известны достаточно широко.

ХОГИ КАРМАЙКЛ. Примерно перед рождественскими праздниками, когда Бикс играл в Индианаполисе, он попросил меня приехать в Ричмонд, чтобы послушать, как он будет делать там некоторые записи. Он позвонил мне домой, и я поспешил отправиться на встречу с ним в своем новом «форде», который я подарил самому себе на Рождество. Когда я нашел Бикса, он сказал, что группа будет записываться для фирмы «Gennett», которая уже делала наши записи прошлой осенью. Я был очень рад поехать с ним.

Помня о своей собственной нервозности на сессии, я полагал, что мне будет вдвойне приятно присутствовать там лишь в качестве гостя. Я спросил Бикса, кто еще из музыкантов должен быть с ним в студии записи. Он ответил: «Мы собираемся сделать несколько записей в стиле «slow drag»*, и я пригласил ребят, которые действительно могут это сделать, — Томми Дорси, Хауди Квикселла, Дона Мюррея, Пола Мертца и Томми Гаргано. Они должны приехать в Ричмонд прямо из Детройта и встретиться со мной». — «О, это будет что-то особенное! — воскликнул я. — Что же вы собираетесь играть?». — «А черт его знает. Там видно будет. Что-нибудь погорячее, я думаю». — «Отвезти тебя на машине сегодня ночью?» — спросил я. — «Это было бы шикарно, — ответил Бикс. — Ребята

*Slow drag — в молодёжном жаргоне — официальный, скучный танец

принесут с собой три четверти...»

Мы собрались в студии и немного поболтали. Когда бутылки заметно опустели, Бикс начал продувать свой инструмент. Наконец он нашел звук, который его устраивал, но к этому времени уже каждый захотел принять участие в выборе мелодии для записи. Правда, поскольку бутылки стали еще полегче, никто, казалось, не имел отчетливого представления о том, какой же должна быть эта мелодия.

У меня сохранилась фотография этой необычной группы, сделанная в тот день в студии. Бикс облокотился на фортепиано, скрестив ноги, и вы можете видеть его в полупрофиль. Он выглядел так молодо, что был похож на маленького мальчика — но как он тогда играл! Позади него Томми Дорси, с раннего возраста уже носивший очки, небрежно развалился в кресле, держа у рта тромбон. Другие ребята — в выжидательных позах.

Бикс Байдербек

Насколько я знаю, у них не было никакой аранжировки или даже общей разученной темы, но когда пришел инженер студии и дал им сигнал начинать — они начали. Они назвали первую пьесу «Davenport Blues» в честь родного города Бикса. Она была сделана в ленивом «джиг» стиле, но к концу здорово закручена. Следующим номером шел «Toddlin' Blues» с чудесным эффектом звучания, затем они использовали тему «Old Black Joe» («Старый черный Джо»), который «скоро должен вознестись на небо». Да, всего через несколько лет трое из этих шести ребят, которые тогда вместе играли прекрасный джаз, ушли от нас в лучший мир.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. У Бикса было почти все, что я хотел бы видеть в музыканте. А когда он пошел в гору с момента этих записей «Вулверинс», все наши ребята просто запиливали до конца его пластинки. Мы копировали даже мелкие детали, а также то, что происходило в ансамблях. Но одно было ясно — никто из нас не мог в точности скопировать ни одно соло Бикса.

Да мы и не полагались на полную имитацию этих аранжировок. Конечно, интродукцию, окончания, первую концовку или интерлюдия и тому подобное — все это мы могли копировать. Но соло — никогда. В том месте, где Бикс солировал, я все равно играл по-своему — просто так, как я это чувствовал сам. Но я находился под огромным влиянием Бикса. Прослушивание записей «Вулверинс» было большим шагом вперед для всех наших. Мы переняли их номера, расширив этим свой репертуар.

Мой брат Дик нашел работу для бэнда на одной радиостанции.

Туда устроились Тешемахер, Фримен, Лэнниген, Дэйв Норт и другие, но у них не было корнетиста. Бэнд стал называться «Blu Flyers», и они неплохо играли. Я чуть было не присоединился к ним корнетистом, как вдруг получил телеграмму от Дика Войнова, пианиста и менеджера из «Вулверинс». Это был знаменательный для меня день. Телеграмма гласила: «Не могли бы вы присоединиться к «Вулверинс» в Нью-Йорке взамен Байдербека? Оплата 87,5 долларов в неделю. Отвечайте немедленно». Позже я узнал, что Бикс ушел к Жану Голдкетгу, но тогда я показывал эту телеграмму всем и каждому и не знал, что делать. Хотя я и бодрился, но был полон сомнений. Может, это просто шутка с чьей-то стороны? Ребята говорили мне: «Ты сошел с ума! Конечно же, тут все в порядке. Соглашайся, ведь это великая честь!». И я решился. В Нью-Йорк ушла телеграмма: «Вышлите на проезд. Я принимаю ваше предложение. МакПартлэнд».

Железнодорожный билет от Чикаго до Нью-Йорка стоил тогда тридцать два с половиной доллара — проезд в третьем классе, никаких удобств. Именно эту сумму прислал мне Войнов через пару дней. Он тоже заботился о своем бизнесе и напоминал мне, чтобы я выезжал немедленно.

Что ж, я уехал из Чикаго в ту же ночь — с одним чемоданчиком и своим старым корнетом. Он был у меня здорово помят, играть становилось все хуже. Когда я прижимал клапаны, они звенели и лязгали. Сплошной шум!

Занять место Бикса — для меня это было самым крупным событием из всех, происходивших ранее в моей жизни. «Вулверинс» считался первым джаз-бэндом страны, — во всяком случае, все наши так считали. Как я уже говорил, я никогда раньше не встречал Бикса, но для меня достаточно было слышать его игру на пластинках. С тех пор я слышал много других великих трубачей, но никто из них и близко не был похож на Бикса. Что говорить, его стиль по чистоте и тону, по проникновенности и глубине чувства был прекрасен. Бикс поистине заслуживал звания великого мастера.

Я прибыл в Нью-Йорк примерно в шесть часов утра. Я попал туда впервые в своей жизни, и для этого самым подходящим временем было утро. Прямо с вокзала я позвонил Войнову, который ответил: «Бери такси и езжай к нам в отель «Somerset». Я примчался туда и начал толковать с Диком о работе. Затем он позвонил Биксу, и вскоре тот появился в номере. Так произошла моя первая встреча с Биксом.

«Вулверинс» репетировали во второй половине дня, и когда я при-

шел к ним, я очень нервничал. Разумеется, я помнил наизусть большинство аранжировок по их записям, но все же волновался. Когда Дик спросил, что бы я хотел сыграть, я ответил: «Все равно. Давайте «Jazz Me Blues», «Farewell Blues», «Riverboat Shuffle», «Big Boy» — любую тему». Они удивились: «И ты знаешь все эти вещи?». — «Конечно», — ответил я. Затем Войнов сказал: «О'кей, поехали!» — и начал играть, а я вступил вслед за ним нота в ноту. Я отлично знал все ведущие партии Бикса и порядочно удивил этих парней — у них даже рты раскрылись от изумления. Я сыграл правильно весь их номер, исполнив свое соло точно там, где это обычно делал Бикс. А когда номер закончился, все стали поздравлять меня, говоря: «Великолепно, приятель!» и тому подобное. Я сразу почувствовал себя хорошо и больше не нервничал. Мы прошли еще несколько номеров, и со мной все было в порядке.

Бикс Байдербек

С самого начала Бикс вел себя очень сдержанно и помалкивал. Он не произнес ни слова до тех пор, пока репетиция не закончилась. Затем он подошел ко мне и сказал: «Знаешь, что ты делаешь? Ты растешь прямо на глазах и вскоре перегонишь меня. Ты мне нравишься». Потом я пошел вместе с Биксом, и мы устроились в одном номере. Он показывал мне различные темы и аранжировки бэнда, натаскивал меня в отдельных приемах, которые он сам использовал в своей игре, и так далее. К вечеру мы отправились на работу («Вулверинс» играли в «Cinderella Ballroom» на углу 48-й стрит и Бродвея), и несколько номеров мы исполнили вместе с Биксом.

Да, примерно пять вечеров мы играли оба в одном бэнде. Сперва Бикс вел первую трубу, затем он играл вслед за мной вторую, и так до самого «брэка». Он всячески ободрял меня и оказывал огромную поддержку, а я был глубоко восхищен этим музыкантом.

Я должен также сказать и о его великодушии по отношению ко мне, хотя я был для него совершенно чужим человеком и, кроме того, занимал его место в ансамбле «Вулверинс». Через пару дней он спросил меня: «Как это ты можешь играть на таком инструменте? Ведь это же сплошной ужас». Я сказал, что мой корнет действительно побитый, дает утечку воздуха и все прочее. Но я как-то особенно не задумывался над этим, пока не получил замечание от Бикса. В то время он играл на корнете фирмы «Conn Victor», это была последняя модель с длинным раструбом, имевшая прекрасное звучание, и вообще отличная штука. Он дал мне попробовать свой инструмент — звучал он действительно блестяще.

Бикс сказал: «Ты должен иметь такую же трубу, Джимми. Пойдем-ка со мной к Дику». И мы отправились к Войнову, который по просьбе Бикса выделил деньги. Затем мы пришли в компанию «Сопл», где Бикс испробовал подряд четыре или пять корнетов и наконец сказал: «Вот этот тебе подойдет, пожалуй». Так я получил прекрасный инструмент. Помню еще Бикс сказал: «Ты мне нравишься, парень, потому что ты играешь так же, как я, но ты не копируешь меня. Ты играешь в своем собственном стиле — продолжай и дальше в том же духе».

То, что он говорил, конечно, было приятно слышать. Так мог сказать лишь настоящий музыкант. В своей игре я брал с него пример, но всегда пробовал внести и нечто свое. А это мы считали главным еще в «Остин хай гэнг» в Чикаго — играть так, как чувствуешь это сам.

ДЖОРДЖ ДЖОНСОН. Записи «Вулверинс» стали повсюду известны, особенно среди музыкантов. Вик Бертон, который только что закончил работу с чикагским театральным оркестром, приехал к нам в Индианаполис с предложением ангажировать бэнд на август. Эта работа заполнила время вплоть до нашего ангажемента в «Cinderella Ballroom».

Это был один из лучших танцзалов в Нью-Йорке того времени. Он располагался в центре города, на 48-й стрит. Напротив нас там иногда играл оркестр Уилли Кригера — это был первый из четырех оркестров, которые играли напротив в течение четырех месяцев нашей работы в этом заведении.

Когда мы туда нанимались, то вполне естественно, что мы в своем бэнде смотрели в будущее с гордостью и не сомневались в успехе, так как, став всего за год определившейся музыкальной организацией, мы уже должны были играть в первоклассном танцзале на Бродвее, а это был такой успех, который редко достигается каким-либо оркестром. Кроме того, для публики наша музыка была совершенно иной с музыкальной точки зрения по сравнению с местными бэндами — несмотря на тот факт, что Рэд Николс, Мифф Моул, Джимми и Томми Дорси, Фрэнки Трамбауэр и другие уже играли тогда в Нью-Йорке с разными оркестрами.

Там было очень мало диксилендовых групп, они играли лишь в небольших дансингах и кафе, и ни одна из них не была похожа на нашу даже по стилю. По этой причине мы смотрели вперед уверенно и спокойно. Мы лишь с нетерпением ожидали своего первого

выступления. Накануне некоторые из нас побывали в театре, где оркестр Рэя Миллера должен был играть несколько дней перед своей премьерой в «Arcadia Ballroom». С Миллером были Мифф Моул, Руби Блюм (которого я раньше встречал в Чикаго) и Фрэнк Трамбауэр, мой любимый саксофонист. Для нас это была первая возможность послушать их вместе лично. Вы поймете наш энтузиазм, если я скажу, что мы все дружно заорали, когда Мифф взял свой первый «брэк», и были тут же выдворены из театра. Тогда мы зашли со стороны сцены, где я встретился с Руби, и он представил нас Фрэнку и Миффу. Последний был очень удивлен, узнав, что мы явились причиной всего этого шума в театре. Он уже было подумал, что кто-то собрался его освистать.

С тех пор в течение всего нашего пребывания в Нью-Йорке мы не упускали возможности послушать бэнд Миллера — особенно в том случае, когда мы заканчивали работу раньше, а они играли позже. Кроме того, они также часто приходили в «Cinderella Ballroom» послушать нас. Тогда оркестр Рэя Миллера был одним из первых больших бэндов в Нью-Йорке, который смешивал в своих номерах немного «хот»-музыки с общеизвестной рутинной тяжелых оркестровок, и их «хот»-музыка вызывала большой интерес у публики.

Вначале наш контракт был заключен на тридцать дней, но нас там очень хорошо приняли, и в первую же неделю по Бродвею пошла молва, что «Вулверинс» — это нечто новое и особенное. Известные музыканты приходили послушать нас и сразу загорались желанием поиграть вместе с нами, как будто вернулись дни нашей работы во «Friar's Inn» в Чикаго. Чаше всех у нас бывал Рэд Николс, который в то время находился под сильным влиянием гения Бикса. Вероятно, Рэду не понравится такое заявление, но это мое личное мнение, ибо в основном современный стиль Рэда является прямым результатом тех идей, которых он набрался, играя вместе с Биксом и изучая по нотам его записи. Еще до того, как мы очутились в Нью-Йорке, мы в свою очередь слушали некоторые записи Рэда, в которых он полностью использовал квадраты Бикса, например, из темы «Jazz Me Blues!».

Бикс был настоящим источником спонтанных идей, и для него самого они были столь же неожиданными, как и для всех нас, в то время как игра Рэда была более методичной и тщательно продуманной — каждая его нота как бы планировалась заранее. Оба, безусловно, являлись большими артистами, но к Биксу идеи приходили очень естественно и, будучи однажды сыграны, затем отбрасывались и

никогда больше не использовались. А многое было им не сыграно вообще, чтобы избежать повторений.

Наш первый месяц изобилдовал экспериментами, так как наше появление в Нью-Йорке дало многое для жизненного опыта любого из нас. Поскольку публика была в восторге, наш контракт продлили, и мы узнали, что будем там работать до января. Мы ренетировали новые номера и сделали свою первую пластинку в Нью-Йорке — с одной ее стороны был записан номер «Big Boy», где Бикс впервые на записях сыграл целый квадрат на фортепиано, а с другой — «Tia Juana», о которой чем меньше будет сказано, тем лучше. Большую часть времени после работы Бикс проводил, играя с некоторыми местными группами диксиленда. При этом он всегда утверждал, что комбо из пяти человек является идеальной группой. После того, как мы пробыли в Нью-Йорке целый месяц, Бикс известил нас, что он уходит работать к Фрэнку Трамбауэру в Сент-Луис.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. В следующий раз я встретился с Биксом, когда я уже стал лидером «Вулверинс» и наша группа теперь состояла в основном из бывших членов «Остин хай гэнг». Это было весьма неплохое комбо, и каждый приходил послушать нас, даже Луи Армстронг. Он играл тогда в «Sunset Cafe», где начинали позже нас и работали до четырех утра. Луи приходил к нам два-три раза в неделю и садился позади оркестра. Он внимательно слушал нас и выражал свою радость на весь зал. В ту пору ему было двадцать пять лет.

Пи-Ви Рассел, Бикс и Фрэнки Трамбауэр работали в «Hudson Lake» в Индиане, на расстоянии восьмидесяти миль к югу от Чикаго. Каждый понедельник, в свой выходной день, они приезжали в город послушать нас. Когда мы кончали работу, то шли все вместе в другой клуб, чтобы поймать Луи или Джимми Нуна, наших фаворитов. Иногда мы немного играли с Луи в «Sunset» или с Нуном в «Apex Club» — этот клуб тоже был местом наших встреч.

Бикс однажды затащил меня послушать пение Этель Уотерс. Это было, кажется, в 1927 году, и она выступала в шоу под названием «Мисс Калико». О, она действительно умела петь, скажу я вам! Мы сидели там, полностью очарованные ею. Мы все очень любили Бесси Смит, но Уотерс обладала большей изысканностью и шлифовкой. Она столь чудесно владела искусством фразировки, природные качества ее голоса были так прекрасны, и она пела именно то, что чувствовала, а это всегда ошеломляет вас при встрече с любым на-

стоящим артистом.

ФРЭНК ТРАМБАУЭР. У меня был свой бэнд в «Arcadia Ballroom» в Сент-Луисе в 1926 году. Со мной там работали Бикс и Пи-Ви Рассел. Этот танцзал служил местом встречи для всех музыкантов, проезжающих через город.

Чарли Хорват сделал мне предложение руководить одним из бэндов Жана Голдкетта в Детройте, но когда я упомянул о том, что со мною будет Бикс, то он вначале отказался. Тогда я отверг его предложение, сказав, что никуда не поеду без Бикса. Чарли вынужден был принять это условие, но заявил, что я сам буду отвечать за Бикса, ибо, по его мнению, из этого не выйдет ничего путного. Он не знал, чем мы с Биксом были друг для друга. Вначале Бикс не умел даже читать ноты, но мы научили его всему, что было возможно сделать за столь короткое время. Например, Бикс должен был играть в концерте — мы изучили с ним партии скрипки, затем транспонировали их для трубы, и, наконец, дали ему партии, и он отлично справился с ними. Во всяком случае, он здорово старался. Тогда же он начал беречь деньги, у него появилась хорошая одежда, он много играл в гольф и вообще выглядел превосходно.

У нас с ним было полное взаимопонимание, и каждый всегда предугадывал то, что другой собирается сделать на своем инструменте. Мы целыми часами просиживали за фортепиано и разрабатывали свои идеи, а если вы хотите знать, что вдохновило его на композицию «In a Mist» («В тумане»), послушайте «Land of the Loon» — Бикс очень любил Иствуда Лэйна и Сирила Скотта, наших американских композиторов. Я не помню, чтобы он когда-нибудь сидел, слушая популярные пластинки — обычно мы слушали симфонии, которые он просто обожал. Не многие знали, что все это вместе взятое очень помогло Биксу научиться хорошо читать ноты.

У него в жизни были и любовные дела, о которых также почти никто не знал. Одна девушка до сих пор бережно хранит в памяти воспоминания о Биксе, и у нее есть на то достаточно причин. Я уверен, если бы она когда-нибудь захотела рассказать нам свою историю, ее стоило бы послушать.

Но я немного отклонился. Значит, тогда мы распрощались с бэндом и уехали в Детройт, чтобы присоединиться к Голдкетту. Оркестр был просто убийственным, мягко выражаясь. Например, Дон Мюррей — не парень, а черт-те что. На репетицию он приносил целую корзину с пивом и бутербродами и вместе с Квикселлом устраивал

комедию. Поскольку я руководил этим бэндом, то как-то раз попросил ребят сделать вырезки в некоторых аранжировках. Мюррей решил проделать это буквально и действительно вырезал часть своей партии большими ножницами, так что она стала походить на кружевную занавеску. Ну что можно было с ним поделать? Ведь в случае чего он уже не мог бы вернуться к прежней партии. Я некоторое время жил вместе с ним, до тех пор, пока я уже не смог больше переносить девочек, которых они таскали к нам домой вместе с Квикселлом.

Бикс Байдербек

РАСС МОРГАН. Не может быть двух мнений на сей счет — старый состав Голдкетта был величайшим бэндом, который только можно собрать. Ни один современный оркестр не мог бы с ним сравниться. Когда мы играли в зале «Roseland» в Нью-Йорке, то в своей программе по субботам мы выдавали такие вещи, как «Tiger Rag» и «Riverboat Shuffle», а в воскресенье утром мы играли концерты в церкви! Я никогда не забуду наш исключительный вечер в «Roseland». Среди публики там присутствовали музыканты по меньшей мере из пятидесяти различных оркестров. После того, как был сыгран последний номер, люди отказались покинуть помещение, и менеджер должен был вызвать полицию, чтобы оркестр мог уйти со сцены.

Когда мы аранжировали свою музыку, то всегда давали Биксу полистать газету вместо его партии — он не мог читать ноты, поэтому уходил с газетой в сторонку и спокойно покуривал в течение репетиции. Конечно, он слышал все, что мы делали, и когда мы проигрывали всю аранжировку в целом, он возвращался на свое место и, подудев немного в корнет, исполнял свою партию так прекрасно, что вы вряд ли могли еще услышать это от кого-нибудь другого. Я никогда не слышал от него каких-либо накладок или плохих нот. Бикс, может быть, был оберткой из целлофана вокруг нашей корзины с фруктами.

Каждый из нас искренне любил Бикса. Вероятно, у него не было врагов во всем мире. Да он и сам был как будто вне этого мира большую часть времени. Я помню, как однажды трое наших ребят пошли поиграть в гольф рано утром и наткнулись на Бикса, спящего под деревом. Накануне он решил поиграть в гольф один на закате солнца, но, растеряв все свои шары, он просто улегся там же под деревом и заснул. Мы разбудили его, и он закончил свою партию вместе с нами.

ФРЭНК ТРАМБАУЭР. Когда мы с Биксом играли в «Graystone

Ballroom» (тогда я руководил бэндом), однажды на балконе появился Пол Уайтмен. В перерыве за сценой Бикс сказал мне: «Это наш следующий шаг. Правда, у этого человека свои причуды, но я слышал, что мы ему понравились, — по крайней мере, так ребята мне говорили».

Однако многие уже забыли, каким был наш следующий бэнд. Адриан Роллини собирал «All Stars Band» для кафе «New Yorker» — кажется, так оно называлось. Гвоздем программы был Фрэнк Фэй, а Пэтси Келли выступал комиком. Пианистом работал Франклин. Все мы знаем, где теперь Фэй, а также Пэтси и Франклин. Каждый, кто хоть раз побывал в студии «Paramount», может многое рассказать о них. Наш бэнд состоял из Джо Венутти, Эдди Лэнга, Чонси Морхауса, Роллини (лидер), а также в него входили Фрэнк Синьорелли, Дон Мюррей, Бикс, я и другие.

Мы с Биксом присоединились к оркестру Голдкетта в один и тот же день. То же самое произошло с «Олл старз» и с оркестром Уайтмена. Мы были неразлучны. Когда мы встретили «Папу» Уайтмена в Индианаполисе, он сказал нам: «Ребята, я надеюсь, что со мной вы будете счастливы. Я плачу больше, чем любой другой бэнд-лидер, потому что я хочу иметь самых лучших и должен сделать так, чтобы они всем были довольны. Получайте красную форму — будете играть со мной уже в следующем шоу».

Бикс отправился в медную группу, не имея ни малейшего представления, что он там должен играть, а я уселся в первой линии с саксофонами. Я чувствовал себя так же неуверенно, как и Бикс. Надо сказать, этот состав включал много крупных «звезд» того времени — там были Бинг Кросби, Джек Фултон, братья Дорси, Билл Чэллис, Ферд Грофе и Стрикфадден. Это был 1927 год, и вы, должно быть, помните состав Уайтмена тех лет.

Во время шоу сам Уайтмен всегда стоял впереди оркестра и дирижировал. Он указывал на Бикса, и на него падал луч прожектора. «Бери следующий квадрат!» — кричал «Папа». Бикс смотрел на меня и, улыбнувшись, играл свой квадрат, я подхватывал следующий, и, хотя ребятам Уайтмена не очень нравилась наша игра, нас, по крайней мере, сразу не уволили.

ПИ-ВИ РАССЕЛ. Впервые я встретил Бикса в конце 1926 года. Это было в «Arcadia Ballroom» в Сент-Луисе. Там у Фрэнка Трамбауэра был свой бэнд, и он вытянул Бикса из Детройта, где оба они работали на Жана Голдкетта. Это была летняя работа, и мы играли там целый

сезон. В конце этого сезона мы перебрались в Хадсон Лэйк. Я раньше слышал Бикса на записях фирмы «Gennett», где с ним играли Томми Дорси, Пол Мертц и другие ребята, а также я слышал его в Чикаго. В «Rendezvous» был бэнд, которым руководил Чарли Стрэйт. То были дни «сухого» закона. Бикс приходил поздно и играл иногда с оркестром Стрэйта. Порой это продолжалось до семи-восьми часов утра. Но я никогда не работал вместе с Биксом вплоть до того времени, когда мы оказались в Сент-Луисе.

Сонни Ли, который позже играл с Томми Дорси, был тромбонистом нашего бэнда в «Arcadia», и мы жили с ним в одном доме. Как-то я пришел домой во второй половине дня и застал там Бикса с Сонни, которые в гостиной проигрывали записи Бикса. Мне было очень приятно встретиться с Биксом в своем доме. Среди большинства музыкантов уже в то время Бикс пользовался заслуженной репутацией. Правда, лишь немногие из нас понимали то, что он делает, — в самом Чикаго было весьма ограниченное количество таких понимающих людей. Фактически, это были лишь такие ребята, как Джин Крупа, Бенни Гудмен, Джо Салливэн, Бад Фримен, Дэйв Таф и, естественно, Тешемахер. Они могли действительно оценить и понять его. Другие же музыканты, как, например, в Сент-Луисе, понимали его только в том случае, если он делал что-либо в гораздо меньшем масштабе. Что касается местных менеджеров, то они просто не признавали Бикса.

Тем не менее, главным в музыке Бикса было то, что он вел за собой весь наш бэнд. Он так или иначе заставлял вас играть, хотели вы этого или нет. Если у вас был хоть какой-нибудь талант вообще, он заставлял вас играть еще лучше. И это заключалось не только в том, как он солировал в ведущей партии, но и в его ощущении целостности ансамблевой игры. Он добивался лучшего качества звучания корнета. Существующие записи никогда удовлетворительно не воспроизводят его звучания, некоторые весьма близки к этому, но в большинстве случаев отсутствует главное — его звук.

Тогда были определенные люди, вместе с которыми он обычно записывался. У него бывали больше затруднения с этими записями. Я не хочу сказать, что люди, с которыми он записывался, были плохими музыкантами — с ними он был отнюдь не в плохой компании, но они не происходили из среды джаз-бэндов, тогда как сам Бикс рос преимущественно среди джаза. Как раз из-за этих людей большинство записей не отражает того, что мог сделать Бикс. Но его тоже

нельзя обвинять. Он не мог бы сказать, например, что ему не нравится вот этот парень и вместо него он хочет взять такого-то. Он никогда бы не пожаловался на ту компанию музыкантов, с которой играл. Как я уже говорил, они по существу были хорошими музыкантами и отлично могли работать с Голдкеттом, где им следовало делать нечто определенное и предписанное. Но они не были созданы для джаза.

Без сомнения, музыка была всем в жизни Бикса. Помню, как мы играли по воскресеньям в «Arcadia». Биксу очень нравилось смотреть, как танцует молодежь под нашу музыку. Ребята отплясывали чарльстон, а Бикс говорил, что ему это нравится потому, что у них прекрасное чувство ритма. С другой стороны, и сами ребята знали, что делает Бикс, — они понимали, что он хочет заставить их танцевать.

У нас было несколько аранжировок, написанных некоторыми членами нашего бэнда, но мы их в основном держали в голове. Вообще, в бэнде у нас были тогда неплохие музыканты. Например, наш басист одно время работал даже в симфоническом оркестре Сент-Луиса. Иногда мы играли столь радикальные и передовые в музыкальном отношении вещи, что прибегал наш менеджер и кричал: «Ради Бога, что вы делаете?». Помнится, у нас была аранжировка темы «I Ain't Got Nobody» с пятичастной гармонией для трех саксофонов и двух медных, которая была расписана хроматически на основе целотонной гаммы. В те дни об этом никто даже не слышал, и когда вопил наш менеджер, то мы, естественно, не могли объяснить ему это словами. Однако такая музыка постепенно становилась популярной новинкой среди людей из публики, и иногда они сами просили: «Сыграйте-ка ту самую ужасную вещь!». Здесь уже Бикс был на своем месте. Большинство аранжировок того времени делал Бад Хаслер, наш тенорист.

Что касается композиций Бикса, то появление «In a Mist», например, имело соответствующую предысторию. Томми Сатерфилд, который тогда работал с братьями Скурас, содержал контору, где делал все партитуры для больших театральных оркестров. Будучи аранжировщиком, Томми полюбил Бикса за то, что он делал, и как-то переложил «In a Mist» для него на ноты. То есть Бикс проиграл ему тему на фортепиано, а тот записал ее. Это было впервые, чтобы композиция Бикса была записана нотами. Кроме того, я помню, что позже Ферд Грофе помог Биксу аналогичным образом с его композицией «Candlelights».

Бикс имел удивительный слух. Что касается классической музыки, то он больше всего любил некоторые темы МакДауэлла и Дебюсси — очень легкие и небольшие вещицы. А также и Делиуса, например. Затем он сделал большой шаг от этих вещей сразу к Стравинскому и к современной классике. Он обычно слушал некоторые определенные места, говоря при этом: «Почему бы не использовать их в джазе?». Бикс часто спорил с нами по поводу классики: «Какая тут разница? Ведь музыка — не такая вещь, на которую можно надеть оковы». И он оказался прав — позже этим стали заниматься все музыканты.

Мы нередко заказывали партитуры новых классических работ, изучали их и затем просили симфонический оркестр в Сент-Луисе исполнить их в концерте. На этих концертах у нас даже была своя ложа — она всегда была заполнена нашими ребятами, когда давали программу, которая нам нравилась. Чаще всего там бывали Бикс, Хаслер и я. Мы просили музыкантов играть те произведения, которые нам особенно хотелось услышать, — например, сюиту «Жар-птица» Стравинского.

Симфоническим оркестром в то время руководил Рудольф Ганц. Мы хорошо его знали, так как у нас была связь через басиста из бэнда Трамбауэра. Кроме того, там у них был один прекрасный солист на кларнете Тони Сарли. Я даже хотел, чтобы он меня немного подучил теории, и мы с ним познакомились, но, к сожалению, слишком мало.

Так или иначе, наши заявки выполнялись. Мы не были особенными любителями — это совсем другое дело. По крайней мере, мы пробовали чему-то научиться и что-то узнать. И мы хотели услышать эти композиции в хорошем исполнении. Причем мы знали, что именно будет исполнено в следующий момент, так как с нами находились целые партитуры, по которым мы могли следить за оркестром. Позже Дон Мюррей, Бикс и я таким же образом ходили на симфонические концерты в Нью-Йорке. Мюррей был очень умным и способным аранжировщиком (так же, как и Билл Чэллис), хотя порой изрядно чудил.

ПОЛ УАЙТМЕН. Бикс Байдербек (упокой Господь его душу!) с ума сходил по современным композиторам — Стравинскому, Равелю и Шенбергу, но у него оставалось очень мало времени для классической музыки. Однажды вечером я взял его с собой в оперу. Там ставили «Зигфрида» Вагнера. Когда он слышал крики птиц в третьем акте с интервалами, которые и сейчас считаются модерном,

когда он начал понимать, как лейтмотивы оперы строятся, разрушаются и вновь сооружаются любыми допустимыми способами, он решил, что старик Вагнер не так уж старомоден, как кажется, и что музыканты свинга не так уж много знают, как они возомнили о себе.

ПИ-ВИ РАССЕЛ. Я думаю, Пол Уайтмен может подтвердить эту историю. Мы жили тогда в отеле на 44-й стрит в Нью-Йорке и должны были пойти на концерт в Карнеги холл. Программу я уже не помню. Уайтмен заказал ложу, пригласив Бикса и Мюррея, а Бикс пригласил меня, но в последнюю минуту Уайтмен сказал, что затея сорвалась. Мы пали духом и решили тогда взять побольше виски на троих. Но затем вдруг позвонил Уайтмен и сказал, что там все уладилось. Мы соответственно отметили это приятное сообщение и почувствовали себя совсем хорошо. Одев вечерние костюмы, мы пропустили еще по одной и немедленно отправились в театр.

Когда мы уселись в ложе, Дон Мюррей, помнится, уселся справа на краю своего кресла. Вокруг нас сплошь были лорнеты, меха и прочий шик. От нас, конечно, здорово пахло виски, но выглядели мы вполне прилично. Мюррей сидел на самом краю кресла. Вдруг кресло под ним соскользнуло, и он с грохотом свалился на пол. Мы с Биксом остались джентльменами, сделав вид, что ничего не заметили. Мы старались вести себя как можно лучше. Мюррей спокойно поднялся и снова сел на край кресла, не говоря ни слова. В антракте он долго извинялся, но в середине следующего действия пришел в такой восторг, что кресло снова выскользнуло из-под него, и он во второй раз очутился на полу. Мы с Биксом опять не сказали ни слова, Мюррей тоже. Мы слегка задернули занавес над ложей и потихоньку удалились. Ни один из нас при этом не сказал другому ни слова. Мы направились прямо в бар и выпили за стойкой. Нам было стыдно перед другими зрителями. Мюррей, конечно, не был виноват, ведь падал он не нарочно. В баре мы тоже сначала ничего ему не сказали, так как не хотели смущать его еще больше, но в конце концов он сам начал ругать себя последними словами. Мы сказали, чтобы он заткнулся. Так прошел для нас этот концерт.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Вообще, Бикс много не разговаривал. Только выходила какая-нибудь пластинка, мы ее молча прослушивали, а потом беседовали о разрешении аккордов или — в случае Стравинского или Хольта — насколько интересной была гармония. Он очень любил Стравинского, Хольта, Иствуда Лэйна и Дебюсси. Помню, как в 1929 году, будучи в Нью-Йорке, он взял меня на кон-

церт Стравинского в Карнеги холл. Тогда мы еще говорили о создании некой джазовой симфонии. Идея заключалась в том, чтобы дать солистам колоссальное сопровождение с хорошим битом. Ничего из этого не вышло, но он очень интересовался созданием такой музыки. Если бы он записывал на бумагу хоть часть того, что было в его голове!

Правда, на наших сессиях он иногда показывал мне отрывки из того, что он писал, — это были вещи, которые впоследствии стали известны как «In a Mist», «Flashes» («Проблески») и другие. Он даже проигрывал мне отдельные части и спрашивал, что я думаю об этом, а затем играл их по-другому, чтобы добиться лучшего звучания. Играя на корнете, Бикс довольно сносно мог читать ноты, но вообще он никогда не был хорошим «чтецом». Он должен был изучить каждую свою партию индивидуально, чтобы потом играть ее с большим бэндом. Однако, он умел создавать музыку гораздо лучше, чем иные ребята, умеющие писать и читать ее.

Что касается того, почему Бикс так никогда и не перешел на трубу, то он обычно говорил, что труба для его слуха имеет «чирикающий» звук. Что же касается его джазовых записей, я думаю, что звучал он там совсем неплохо, если учесть, что он играл, с трудом таща за собой весь мертвый груз своего аккомпанемента.

Бикс дал джазу очень многое. Он помог отполировать его и сделать более музыкальным. Его техника была превосходной, интонация — бесподобной. Столь же выдающимся было его гармоническое чувство и применение его к фортепиано или корнету. Насколько я знаю, он был первым человеком в джазе, который начал использовать целые тона и увеличенную гамму. Я думаю, что почти каждый джазовый музыкант (особенно из группы медных инструментов) так или иначе испытал на себе влияние Бикса.

У нас с ним часто заходил разговор о свободе в джазе. Люди обычно просили Бикса сыграть тот или иной квадрат точно так, как он был записан на пластинках. Конечно, он не мог этого сделать. «Это невозможно, — сказал он мне как-то. — Мои чувства не бывают дважды одинаковыми. Именно это мне и нравится в джазе, потому что я не знаю, что произойдет уже в следующий момент».

ЛУИ АРМСТРОНГ. Когда я впервые услышал Бикса, я сказал себе: «Этот парень относится к своей музыке так же серьезно, как и я». Без помыслов о корнете Бикс ничего не делал, ибо его сердце принадлежало его инструменту постоянно, всю жизнь.

Я никогда не забуду те встречи в Чикаго, когда Бикс играл с мисте-ром Пи-Ви, а я работал на Джо Глэзера в «Sunset Cafe» на углу 35-й и Каломет-стрит. Именно тогда в нашем бэнде были Эрл Хайнс, Табби Холл и Дарнелл Хауард. Руководил оркестром К. Диккерсон. «Sunset» тогда было действительно первоклассным заведением.

Бикс прибыл с Пи-Ви, и они должны были выступить в «Чикаго-театре». Я никогда не смогу забыть тот день, когда я попал на их первое шоу, — для этого, между прочим, мне пришлось провести бессонную ночь. Я впервые увидел Бикса в таком большом, специально подобранном бэнде, который был тогда у Пола Уайтмена. Мне Бикс нравился гораздо больше, когда он играл в малых составах. Здесь же он принимал участие в поистине огромных, грандиозных аранжировках — например, «From Monday On». Тут у него было короткое соло, но его прекрасные ноты пронзили меня насквозь. Затем Уайтмен исполнял увертюру «1812 год». Боже мой, вопли трубы, грохот пушек, звон колоколов и чего еще там только не было! Но, несмотря на эти ужасные эффекты, все время можно было слышать Бикса. Если у вас такой чистый тон, то другие не могут заглушить его, как бы они ни вопили. После этого шоу я отправился прямо за сцену, чтобы поприветствовать Бикса и некоторых других музыкантов, которых я знал лично. Впоследствии я купил запись «From Monday On» в исполнении Бикса. Все его известные пластинки от «Singin' the Blues» до «In a Mist» являются мечтой коллекционера, говорю без преувеличений.

Бикс Байдербек

После работы в театре Бикс приходил вечером в «Sunset», где я тогда играл, и оставался с нами вплоть до последнего номера. Потом мы запирали двери и устраивали джем-сэшн. Что ни говори, это было замечательно. Всякий чувствовал каждую ноту или аккорд соседа. Музыка сливалась воедино — это была групповая импровизация, и никто не старался переиграть другого. Нет, мы даже и не думали об этом, ведь музыка создавалась нашим общим вдохновением.

Когда у нас наступала передышка, Бикс садился за фортепиано и играл что-нибудь очень красивое. Его музыка глубоко трогала душу. Так постепенно он готовился записать свою бессмертную тему «In a Mist». Эта мелодия до сих пор еще так же свежа, как была тогда. В целом мире вы нигде не найдете музыканта, которому бы не нравилась композиция «In a Mist».

АРМАНД ХАТ. Я встретился с Биксом впервые осенью 1928 года. Тогда он ушел от Фрэнка Трамбауэра и Голдкетта и присоединился к

большому оркестру Уайтмена, отправившись с ним в турне по Штатам. Когда Уайтмен приехал в Новый Орлеан, то Монк Хэйзел и Эдди Миллер пробрались за сцену поболтать с Биксом в перерыве между отделениями. Помню, в это время мимо нас как раз прошел Уайтмен, и Монк сказал: «Послушай, Пол, если ты не позволишь Биксу побольше играть на своей трубе, мы разнесем все это заведение». Уайтмен ухмыльнулся и вежливо ответил: «Не беспокойся, после перерыва он будет играть сколько угодно». И действительно, в течение остальной части программы мы слышали со сцены чудесный джаз.

В то время фортепьянная композиция Бикса «In a Mist» еще не была нигде опубликована, и я пытался подобрать ее прямо с пластинок. Но у меня возникало много трудностей, и я попросил Бикса показать, как она играется. Бикс сел рядом со мной за фортепиано и начал играть те части, с которыми я сам не справился. Я запомнил этот урок на всю жизнь.

Был еще один случай, когда следовало отдать дань его гению. Однажды вечером Бикс пришел на замену в бэнд Кинга Оливера в «Plantation Club» в Чикаго. Линн Харрел, пианистка из Техаса, которая присутствовала на этом вечере, говорила потом, что по лицу Оливера текли слезы, и он сказал, что Бикс — великий трубач. Луи Армстронг, который довольно долго играл вторую трубу с Оливером, также высказывал самые высокие похвалы этому парню из Давенпорта.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Перед тем, как мне отправиться в путешествие по стране с бэндом Бена Поллака, Бикс уже присоединился к Полу Уайтмену. Они заключили контракт на турне, начиная с Чикаго, и как-то раз в восемь утра у меня в номере раздался телефонный звонок от Бикса. Он оставил свой смокинг в чистке и просил дать ему на время мой костюм. Я согласился — он всегда мог брать у меня все что угодно.

Во время их гастролей в городе целая группа наших ребят постоянно собиралась по ночам после шоу, и мы устраивали отличные сессии в заведении «Три двойки». Если у нас не хватало ударника, Бинг Кросби играл на тарелках или барабанах. На сессиях Бикс всегда предпочитал играть на фортепиано, а один раз он попросил меня поиграть на его новом корнете фирмы «Vach». Более прекрасного инструмента у него еще никогда не было.

Я был просто без ума от этого инструмента, и тогда Бикс сказал:

«А ты хотел бы иметь такой инструмент?». На следующий день он повел меня в «Dixie Music House», выложил 100 долларов и заявил: «Это все деньги, которые у меня есть с собой, но я надеюсь, ты наскребешь остальные пятьдесят. Когда-нибудь сочтемся».

Я никогда не забуду ту неделю. Мы играли вместе почти все время, когда он не был занят с Уайтменом. Правда, своего смокинга я больше так и не увидел, но вы думаете, я беспокоился об этом? Ничуть не бывало. Между прочим, у меня до сих пор остался тот баховский инструмент. Бикс несколько раз играл на нем в театре, теперь же в него частенько дует мой внук.

Люди иногда спрашивают меня, что за человек был Бикс. Он был очень сдержанным и молчаливым, а главный интерес его жизни заключался в музыке, поэтому порой казалось, что он существует где-то вне нашего мира.

Я думаю, одной из причин его усиливающейся склонности к выпивке было то, что он постоянно стремился к совершенству и хотел сделать в музыке больше, чем это было в человеческих силах. В результате он вечно был неудовлетворен, и крушение его надежд послужило значительным импульсом для пьянства и трагического конца.

ПИ-ВИ РАССЕЛ. Как я говорил, Бикса нельзя обвинять за ту компанию, в которой он находился. Он был очень мягким и великодушным человеком. К тому же, он обладал хорошим чувством юмора. Для него ничего не было лучше доброго смеха. Он всегда стремился к совершенству в музыке, хотя и нельзя сказать, чтобы он заметно падал духом, если упускал ноту-другую. Правда, я фактически не помню такого случая, чтобы он пропускал ноты, могу в этом поклясться.

МЕЗЗ МЕЗЗРОУ. В конце 1927 года Бикс внезапно появился в городе. Тогда он играл в Чикаго-театре с оркестром Пола Уайтмена, и как только об этом стало известно, мы с Эдди Кондоном отправились туда, чтобы поймать его. После концерта Бикс вышел из-за сцены вместе с Бингом Кросби (Бинг пел в вокальном трио Уайтмена «Ритм бойз» с Гарри Бэррисом и Элом Ринкером) и первое, что он сказал после взаимных приветствий: «Пошли, ребята, давайте выпьем». Он повел нас через «Петлю», затем вдоль по Стэйт-стрит и дальше, пока мы не добрались до берега озера, где и остановились возле какой-то почерневшей от времени забегаловки, которая выглядела так, будто с трудом уцелела после знаменитого пожара в старом Чикаго. В двери

чуть приоткрылся глазок, и через щель кто-то взглянул на Бикса, а затем вдруг дверь быстро распахнулась настежь как семафор, показывающий нам, что путь свободен. Я ошеломленно подумал, что физиономия нашего проводника, видимо, известна в каждом дверном глазке этой округи.

Бикс Байдербек

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Последний раз я работал с Биксом в Нью-Йорке. Бэнд Поллака не работал уже почти два месяца. Восемь наших ребят, включая братьев Гудмен, жили в одной комнате в отеле и едва волочили ноги от голода. Неожиданно на Парк-авеню я встретил Бикса, который тогда только что вернулся в город с оркестром Уайтмена. Когда я сказал, что не могу купить себе даже бутерброд, он отвел меня за угол и сунул две сотни долларов. Я запротестовал, сказав, что мне хватит и десяти долларов, но он сказал: «Не беспокойся об этом, парень. Вскоре ты тоже начнешь делать большие деньги. Когда ты почувствуешь себя прочно, тогда и рассчитаемся», — что я и сделал через восемь месяцев, поработав некоторое время в городском театральном оркестре.

В последние месяцы жизни Бикса я видел его довольно часто в одной небольшой закусочной на 53-й стрит, которая называлась «Plunkett's». Большинство музыкантов Нью-Йорка в то время встречалось именно там. Я также виделся с Биксом во всех тех местах, где выступал Уайтмен. Мы устраивали после концертов настоящие «джем-сэшнс» в их раздевалке, а Бинг Кросби обычно сидел за малым барабаном или тарелками.

В «Plunkett's» мы просто толкались, сидели и разговаривали. Бикс тогда был уже болен, плохо выглядел, весь распух. Он много пил, почти ничего не ел, очень поздно вставал с постели и весь был каким-то безвольным и совершенно подавленным. Уайтмен на некоторое время отослал его домой в Давенпорт, но и это ему уже не могло помочь.

Однажды я встретил Бикса, когда он был очень сильно простужен и даже хрипел. Я велел ему идти домой и лежать в постели до тех пор, пока не станет лучше, и дал ему денег. «Спасибо, парень, — сказал он. — Со мной все будет в порядке, не беспокойся. Я только что получил работу на танцах в университете Принстона на пару дней». Тогда я не знал, что вижу Бикса в последний раз. Как я плакал, Боже, когда узнал о его смерти! Я очень любил его как человека и как музыканта.

ПИ-ВИ РАССЕЛ. Что же послужило причиной болезни Бикса? В

те времена, когда он начинал свой путь в Индиане, повсюду было много джина и самогона - вспомните 20-е годы, «сухой» закон и все прочее. Молодые пили не хуже взрослых, чтобы создать себе «уважение» и «репутацию», а также для храбрости. Поэтому позже, когда у Бикса уже было громкое имя, он всегда мог получить бутылку виски, и она была с ним в любое время дня и ночи. Видимо, Биксу нравилась выпивка, сам вкус вина или джина был ему приятен. Ведь каждому нравится уединение, необходимое хотя бы для того, чтобы человек мог есть и спать. Но для него это было невозможно. В его комнате всегда находились люди, они стучали в дверь даже в 6 часов утра, а он был слишком мягким человеком, чтобы обидеть кого-то или отказать кому-то, не говоря уже о том, чтобы выгнать.

Бикс Байдербек

Я помню, как в одном отеле он обычно просил говорить, что его нет дома, но некоторые ребята все равно приходили и барабанили в дверь до тех пор, пока он не был вынужден ответить. В его комнате иной раз даже стояло фортепиано, но когда в свободные моменты он урывками пробовал набросать что-то, весь этот народ бесцеремонно ошивался в номере, так что у него не оставалось никакой возможности позаниматься своим делом. В известном смысле Бикс был убит своими же друзьями. Да и сам термин «друзья» в данном случае слишком неопределенный, так как все эти люди вовсе не были его друзьями. Это был такой тип людей, которым больше всего нравилось, что они вот могут сказать вам, например: «Вечером я был у Бикса и, Боже мой, как он напился! Видели бы вы его комнату!» — и тому подобное. Вы знаете, такие типы бывают. Им очень хочется упомянуть при случае, что они, дескать, были там-то и там-то, они жить без этого не могут. Не стоит много говорить о них. Но Бикс никогда им не отказывал, он вообще не мог бы сказать «нет» кому бы то ни было.

Я вспоминаю одну сессию записи для фирмы «Victor». Бикс в то время работал в бэнде Уайтмена. Он пригласил меня на эту сессию, но, чтобы никого не обидеть, он позвал также братьев Дорси, Бенни Гудмена и многих других. Естественно, ничего хорошего из этого не вышло.

Каждый раз, когда кто-либо заходил в бар «Plunkett's», Бикс говорил: «Боже, что же мне делать?». А после этого он вставал, подходил к парню и приглашал его с собой на какую-нибудь сессию записи. Бикс не хотел, чтобы кто-то остался недоволен им, в результате он не раз превышал свой бюджет и мы должны были наскребать денег на

такси, чтобы как-то добраться домой со студии.

Бикс пришел в джаз из добропорядочной семьи, которая вела спокойную домашнюю жизнь. Он имел все самое лучшее, ибо его родители были весьма состоятельными. Тем не менее, он плохо кончил. Все, что я могу вам еще рассказать про Бикса, давно уже является достоянием истории и не раз описывалось в книгах многими авторами.

Бикс Байдербек

ХОГИ КАРМАЙКЛ. Бикс был очень болен. Уайтмен послал его домой в Давенпорт, но он вскоре снова объявился в Нью-Йорке. Однако Бикс не смог присоединиться опять к оркестру Уайтмена, и это очень расстроило его. Он здорово выпивал и целыми днями сидел один в своей комнате в отеле. Его единственным развлечением были кинофильмы такие как «Wings» или «Hell's Angels». Его интересовали воздушные полеты, а еще он иногда посещал городской морг.

Это был 1931 год. Джаз умирал, а вместе с ним умирал человек, который его отождествлял. Порой он начинал работать над своими композициями для фортепиано. То были темы «Flashes», «Candlelights» и «In the Dark». Его друг Билл Чэллис, аранжировщик из оркестра Уайтмена, приходил иногда к Биксу, чтобы записать его композиции на ноты. Благодаря Биллу, эти прекрасные вещи сохранились до наших дней. Сумрачность постепенно овладевала духом Бикса, и он, казалось, больше ни о чем уже не заботился.

Однажды я решил пойти в номер к Биксу навестить его. В холле я встретил горничную. «Что происходит с этим странным парнем там, наверху? — спросила она. — Кто он такой? Он не выходил из своей комнаты вот уже три дня». Что ей можно было ответить? Действительно, кто он такой? Я посмотрел на девушку и сказал: «Просто человек», а потом направился в его комнату.

«Привет, Хоги!» — Бикс лежал на кровати. Он выглядел очень плохо. Чего-то в нем не хватало, как будто часть его уже была где-то далеко. «Привет и тебе, Бикс», — ответил я, сев с краю. Мне было не по себе — мир живых кончился за порогом. «Как дела, парень?» — спросил я, потрепав его по плечу. В ответ на его лице появилась бледная улыбка. «Чем ты сейчас занимаешься?» — спросил он. «Прислушиваю песни своего издателя». Бикс с отсутствующим видом посмотрел в сторону, и я услышал его голос: «Не беспокойся, дружище, со мной все в порядке».

«Ты бы вынул свою трубу и поиграл немного. Он покачал головой. Потом сказал: «Тут как-то приходила одна девушка. Она хочет,

чтобы я перебрался к ней на квартиру в Саннисайд». — «Что ж, отлично. Вылезай из этой душной дыры, и ты сразу почувствуешь себя лучше. Ты должен побольше есть и бывать на воздухе». Бикс взглянул на меня, и на момент пелена спала с его глаз. «Ты не мог бы как-нибудь привести ее сюда? Я хочу ее видеть». — «Разумеется, в любое время», - ответил я.

Потом Бикс встретился с этой девушкой. Он поселился у нее, и как-то раз они зашли ко мне на квартиру. Мы ничего не пили и даже не говорили о музыке. Как вскоре оказалось, эта девушка не имела совершенно никакого представления о том, кто такой Бикс. И тогда у меня промелькнула странная мысль — да знаю ли я сам Бикса?

Бикс Байдербек



ЧАСТЬ 3

«БЛУЖДАЮЩИЙ СВЕТ»

[«TRAVELLIN' LIGHT»]

11 ...ТУДА, В ВЕСЕЛЫЙ ГАРЛЕМ, КОТОРЫЙ ПУЛЬСИРОВАЛ,
КАК СЕРДЦЕ, НАЧИНАЯ С 20-х ГОДОВ
И ВПЛОТЬ ДО ДЕПРЕССИИ.
АРМСТРОНГ ПРИБЫЛ В ГОРОД, В КОТОРОМ КАЖДЫЙ ЗНАЛ
ТАКИХ ВЕЛИКИХ ПИАНИСТОВ, КАК ДЖЕЙМС П. ДЖОНСОН И
УИЛЛИ «ПАЙОН» СМИТ, И ТАКИЕ БЭНДЫ,
КАК БЭНД ЧАРЛИ ДЖОНСОНА, СЕСИЛА СКОТТА, СЭМА ВУДИНГА
И «COTTON PICKERS».
КИНГ ОЛИВЕР И ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН ЗНАВАЛИ ЛУЧШИЕ
ДНИ, А СРЕДИ НОВЫХ «ЗВЕЗД» БЫЛИ ЧИК УЭББ В «САВОЕ»
И БИЛЛИ ХОЛИДЕЙ, КОТОРАЯ ПЕЛА СВОИ
БЕЗЫСХОДНЫЕ БЛЮЗЫ

МЕЗЗ МЕЗЗРОУ. На Седьмой авеню, если идти к северу от 131-й стрит, вы могли увидеть целую шеренгу заведений: парикмахерская, аптека, клуб артистов и музыкантов, далее пресловутое «Connie's Inn», затем шел «Lafayette Theatre», кондитерская, «Hoofers' Club», расположенный в подвале, и, наконец, знаменитая винная лавка Большого Джона. Около 132-й стрит был ресторан Тэбба, а рядом с ним - «Rhythm Club», куда вы могли бы позвонить в любое время дня и ночи и нанять себе музыканта. На самой 131-й стрит находилось прекрасное заведение под названием «Barbecue», в верхних комнатах которого часто репетировали Армстронг, Каунт Бэйси, Джимми Лансфорд, Кэб Кэллоуэй и Эрскин Хокинс со своими бэндами, а рядом была закусочная и ночной клуб «Бэнд бокс». Именно в этом районе города проходила большая часть нашей общественной жизни. Луи Армстронг возглавлял шоу в «Connie's Inn» (оно называлось «Hot Chocolates», было написано Фэтсом Уоллером и Энди Разафом, поставлено Леонардом Харпером и потом дублировалось в «Hudson Theatre» на 46-й стрит), и все ребята из этого шоу часто бывали в «Lafayette Theatre», где они встречались с другими известными джазменами Гарлема, впрочем, как и с белыми музыкантами.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. На всех тогда не хватало работы, и многие музыканты выступали нерегулярно, где придется. Они обычно про-

водили целые дни, шатаясь по улицам, толкуя друг с другом о всяких разностях и обсуждая достоинства того или иного музыканта. Главным пристанищем для них был «Rhythm Club», и если вы хотели пригласить на работу какого-либо парня, то в этом клубе всегда можно было найти подходящую кандидатуру.

Вечерами каждый из них таскал с собой свой инструмент, и в любом заведении, где только имелось фортепиано, вы могли видеть импровизированные сессии. Иногда то были всего один пианист и ударник и целых шестеро различных корнетистов — каждый пытался переиграть другого. А владелец данного помещения всю ночь должен был ставить выпивку — для него это было выгодно, ведь взамен он получал бесплатно отличную музыку.

Ребята еще не могли мечтать о больших деньгах, и все музыканты, не имевшие постоянной работы, устраивались на отдельные вечера танцев или подрывались на одноразовые выступления в клубах, и при этом они не беспокоились за свою репутацию. Большинство музыкантов до того хотели просто играть где угодно, что, даже получив регулярную работу, все же продолжали наниматься и на дневные концерты, и на танцы за завтраком, что тогда было в моде. Винные погребки были также широко распространены в то время, и не существовало никаких определенных ограничений в часах их работы. По ночам никто из ребят не спал, и даже в три-четыре часа утра вы часто могли видеть музыканта, направляющегося со своим инструментом в какое-нибудь заведение на работу.

Самые ранние бэнды, которые я могу припомнить, начиная с 1923 года, принадлежали Фессу Уильямсу, Уилбурту Светмену, трубачу Джеку Хэттону и другому знаменитому трубачу Джонни Данну. Мэми Смит также имела прекрасный аккомпанирующий состав, когда работала в «Garden of Joy» на углу 140-й стрит и Седьмой авеню. Баббер Майли играл у нее на трубе, затем там были Сидней Беше (сопрано), Эрл Фрэзиер (фортепиано) и Сесил МакКой (кларнет). В самом Гарлеме имелось множество весьма колоритных «горячих» заведений, активность которых ничуть не снижалась даже в ранние утренние часы. В «Small's Paradise» шла, можно сказать, одна непрерывная джем-сэшн, а «У Коннерса» постоянно выступал отличный бэнд, в котором иногда работал Баббер Майли. Каунт Бейси тогда играл на фортепиано в оркестре «У Лероя», и с ним на трубе играл Гарри Смит.

«Трики Сэм» Нэнтон работал в «Bucket of Blood». Другим очень

популярным местом было «Grin Cat». Вообще в Нью-Йорке было довольно мало хороших, организованных бэндов, но зато там было огромное количество разных музыкантов, работающих на танцах и в кабаре. Целая дюжина великолепных пианистов города еженощно выступала в клубах и гостиницах. Королем среди них был, конечно, Джеймс П. Джонсон. В то время Фэтс Уоллер выглядел еще подростком, который только пытался найти свой жизненный путь. Среди других пианистов Нью-Йорка следует назвать того же Бэйси, работавшего там в то время, Эрла Фрэзера и Семинолу, который был наполовину индеец, но его левую руку стоило услышать. И еще там был Уилли Смит, «Лев».

УИЛЛИ «ЛАЙОН» СМИТ. Джимми (Джеймс П. Джонсон) дал мне эту кличку за мою горячность и смелость. В свою очередь, «Лев» называл его просто «Животным» («Brute»). Позже мы дали Фэтсу Уоллеру прозвище «Грязный» («Filthy»). Мы втроем и еще один парень по прозвищу «Губастый» («Lipru») переиграли, наверное, на всех роялях города.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. «Small's» напоминало проходной двор — это было такое место, куда заходил почти каждый музыкант. Там бывали также многие музыканты из нижней части города. Приходил со своим тромбоном Джек Тигарден, бывали не раз Бенни и Гарри Гудмены, Рэй Бодук и куча других. По воскресеньям владелец клуба нанимал какой-нибудь сборный бэнд из числа лучших музыкантов, и там происходили регулярные сессии. Эти воскресные выступления привлекали к себе огромное внимание. Одно время в них принимали участие Элмер Сноуден и множество других музыкантов. Джонни Ходжес, например, ребята из бэнда Чика Уэбба и многие, многие другие. В таких местах всегда было достаточно виски и отличной музыки, жизнь там не затихала ни на минуту.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Мой менеджер сказал, чтобы я один приехал в Нью-Йорк для участия в большом шоу под названием «Великий день», которое тогда уже репетировалось. Но вместо того, чтобы поехать туда одному, я взял с собой весь бэнд Кэррола Диккерсона. Мы были столь связаны, что просто не смогли бы отделиться друг от друга, привыкнув работать вместе. Мне удалось занять по двадцать долларов на каждого, кроме того, у нас было четыре старых, полуразвалившихся автомобиля, и, кое-как загрузившись, мы направились в Нью-Йорк. По дороге мы вели себя, как туристы на экскурсии, останавливались во многих городах, где люди уже слышали нас по

радио из чикагского зала «Savoу» и теперь встречали по-королевски. Наши деньги сохранились, как в кассе.

Когда мы прибыли в Буффало, то решили отклониться от маршрута на сорок миль, чтобы взглянуть на Ниагарский водопад. Половина наших машин так и не добралась до Нью-Йорка. Они сгорели и развалились на поддороге. Конечно, мой агент страшно ругался, что я привез с собой целый бэнд, но я сказал ему: «Что ж теперь поделаешь, мои ребята уже находятся здесь, в Нью-Йорке, так что теперь нам надо подыскать какую-нибудь работенку». Он это сделал. Мы выступали в «Connie's Inn» и оставались там в течение шести месяцев. Все музыканты города приходили туда послушать нас, а потом они подарили мне прекрасные наручные часы на память. Об этих днях у меня остались самые приятные воспоминания.

Гарлем

ЗУТТИ СИНГЛТОН. Когда Луи решил совершить свою очередную поездку в Нью-Йорк (первую за свой счет), Лил помогла ему достать по двадцать долларов на каждого человека в бэнде, и мы поехали. Я никогда не забуду это путешествие по стране в старом «Hupmobile» Луи. Большую часть пути я вел машину, так как Луи почти все время спал на заднем сиденье. И в каждом большом городе, через который мы проезжали, мы не раз слышали записи Луи, проигрываемые через громкоговорители, и Луи был приятно удивлен — он и не подозревал, что пользуется такой популярностью. Если бы мы знали об этом заранее, то могли бы договориться через нашего менеджера на разовые выступления на всем пути до Нью-Йорка.

Мы прибыли в Нью-Йорк в пятницу, а уже в воскресенье был подписан контракт на работу. Дюк Эллингтон играл в Бронксе и не мог участвовать в шоу, поэтому наш оркестр занял вакантное место и начал выступать в театре. Публика была очень удивлена, когда поднялся занавес и мы показались на сцене вместо Дюка. Но затем Луи сыграл «St Louis Blues». Когда он закончил, то даже бэнд в оркестровой яме стоя аплодировал ему. Я никогда не забуду, какой чудесный прием был нам оказан на этой премьере.

После этого мы играли в «Savoу», а затем в «Connie's Inn». Луи получил даже предложение играть в нижнем городе, и поэтому он решил распустить оркестр. Я хотел уйти вместе с ним, но он посоветовал мне не делать этого. «Парень, — сказал он, — у тебя же здесь есть постоянная и надежная работа, так что лучше оставайся вместе с другими ребятами».

СЕСИЛ СКОТТ. Мой бэнд перешел работать в «Capitol Palace» в

начале 1926 года. Это было шикарное кабаре с огромным залом, которое находилось на Ленокс-авеню, между 139-й и 140-й стрит. Оно считалось самым сильным конкурентом знаменитого «Cotton Club». Но тот закрывался уже в три-четыре часа ночи, тогда как мы играли до самого рассвета.

В «Capitol Palace» не было никаких ограничений в часах работы. Патрон выставлял там газированную воду по доллару за бутылку плюс кусок льда, а каждый приносил с собой собственную выпивку в плоских фляжках, так как тогда было время «сухого» закона, и народ купался в самогоне.

Когда мало-помалу закрывались другие клубы, то музыканты из их оркестров, да и сами патроны один за другим приходили в наше заведение, и музыканты из таких мест, как «Cotton Club», «Roseland», «Paradise Inn», «Club Alabam» и прочих чуть не дрались за каждую возможность поиграть с нами. Обычно вдоль одной из стен выстраивались целые шеренги выжидающих музыкантов со своими инструментами в руках. Такие ребята, как Джонни Ходжес, члены оркестра Флетчера Хендерсона, Фэтс Уоллер, Эрл Хайнс, а также музыканты из бэндов Чарли Джонсона и Луиса Рассела — все они приходили туда наряду со многими другими. Им не терпелось поиграть с нами в «Кэпитол», ибо на своей постоянной работе в других местах они были ограничены в выборе музыки, и в основном им приходилось играть стандартные аранжировки в шоу. Тогда процветали различные конкурсы («Cutting contests»). Сидней де Перис и Рекс Стюарт постоянно пытались переплюнуть друг друга и ночь за ночью играли вдвоем такие вещи, как «Tiger Rag», «Nobody's Sweetheart» или «China Boy». Я хорошо это помню. Обычно в заключение у нас происходила общая джем-сэшн — примерно с четырех и до шести-семи утра. Мы чертовски уставали физически, но каждый раз хотелось играть еще больше и еще лучше, так как волны бита несли нам бодрость.

Часто мы расходились из клуба уже на рассвете, продолжая напевать и обмениваться впечатлениями. Мы громко болтали, кричали на всю улицу и были слишком возбуждены, чтобы идти спать. Тогда существовала железная ограда, которая разделяла Ленокс-авеню от 135-й стрит, и мы обычно останавливались около нее. Это место превратилось в пятачок, где поутру всегда собирались музыканты. Чуть ли не до полудня толкались там закадычные друзья, обсуждая музыку, устраивая дискуссии и болтая о тех или иных знакомых музыкан-

тах. Затем они постепенно расходились по домам, чтобы немного поспать, а с вечера начиналось то же самое. Музыка была нашим единственным и беспрельным миром. Утренние сессии снимали усталость от тяжелой работы прошедшего вечера и, самое главное, удовлетворяли нас духовно.

ЛЛОЙД СКОТТ. Работая в «Savoy», мы были на вершине джазового мира. Однажды вечером, в 1928 году, мы победили там в исключительной битве против восьми оркестров, включая бэнды Флетчера Хендерсона и Чарли Джонсона. В следующем году в «Savoy» был проведен другой конкурс оркестров, он назывался «Арабские ночи», и мы оказались вторыми после Эллиингтона. Такие «битвы» вызывали острый интерес среди музыкантов и публики, так как на карту ставился престиж того или иного бэнда. Оркестры заранее очень тщательно готовились к этим «сражениям», репетировали, доставали лучшие аранжировки. Наиболее интересной была наша победа над тремя бэндами — Фесса Уильямса, Кэба Кэллоуэя и Флетчера Хендерсона. Мы победили вчистую после долгой борьбы, которая закончилась лишь в семь часов утра.

Гарлем

ДЖИН СЕДРИК. В 1925 году я играл вместе с бэндом Сэма Вудинга в «Club Alabam» на Бродвее. В то время это был один из самых «горячих» клубов во всем Нью-Йорке. Среди музыкантов нашего бэнда работали Гарвин Бушелл и Томми Лэдниер. Последний приехал из Чикаго. Нам его порекомендовал Луи Армстронг, так как тогда мы собирались поехать в Европу и хотели иметь хорошего «хот»-трубача. До этого Лэдниер занимал место Луи в оркестре Кинга Оливера, когда Луи уехал в Нью-Йорк к Хендерсону. В оркестре Вудинга были также Херб Флеминг, Джерри Блэйк (альт) и Док Читэм.

Я ставлю Томми Лэдниера в число великих музыкантов. Он играл лучшие блюзы, которые я когда-либо слышал в своей жизни. Он обладал отличным чувством юмора, но у него возникли некоторые трудности в супружеской жизни, и он начал крепко выпивать. При этом он пытался разрешить какие-то мировые проблемы, что и доконало его.

МАГГЗИ СПЭНИЕР. Впервые я встретил Томми Лэдниера в 1921 году, когда я играл в задних комнатах баров на Норт-Кларк-стрит в Чикаго. Томми играл тогда в какой-то дыре на углу 39-й и Стэйт-стрит. Как только у меня выдавался свободный вечер, я всегда шел слушать

Томми, а если он не работал, то я обычно договаривался, чтобы он приходил в то заведение, где играю я. Я бывал просто на седьмом небе, когда он садился играть со мной.

Если вы не знакомы с его работами, послушайте старые записи Нобла Сиссла на «Brunswick» (такие, как «Basement Blues», где квадрат Томми следует сразу же за квадратом Сиднея Беше) или Розетты Кроуфорд на «Десса», или же старые пластинки «New Orleans Feetwarmers».

Гарлем

Поверьте, когда архангел Гавриил заиграет на своей трубе, он будет применять аппликатуру, которой его научил Томми Лэдниер.

ДЖО ТЕРНЕР. Я прибыл в Нью-Йорк, который находился всего в трех часах езды от Балтимора, лишь с полутора долларами в кармане и картонным чемоданом. Я сказал перед отъездом своей матери, что меня там ждет работа, и это объясняло, почему я не взял у нее больше денег. Но в действительности никакой работы у меня там не было — я просто хотел попытаться счастья в большом городе.

Я спросил первого встречного, где я могу найти цветных ребят этого города. Получив ответ, я сел на электричку и доехал до 130-й стрит в Гарлеме. Там я спросил, где обычно собираются здесь музыканты. Мне указали на заведение, которое называлось «Comedy Club». Придя туда, я поставил свой чемодан, заказал немного выпивки и стал наблюдать за каждым, кто имел желание подойти к фортепиано и поиграть. Однако их игра отнюдь не поразила меня. Заметив, что никто из выступающих пианистов не сыграл ничего особенного, я выждал момент, подошел к фортепиано и начал играть. Для начала я сыграл какой-то номер, затем исполнил «Harlem Strut» и, наконец, перешел к известной тогда теме Джонсона «The Carolina Shout».

Когда я закончил, вокруг меня уже толпились люди и все хотели знать, откуда я появился. После моего ответа кто-то сообщил, что автор двух последних мелодий, которые я сыграл, Джеймс П. Джонсон, присутствует в зале. Можете себе представить, что я чувствовал при этом! Однако я, по всей видимости, все же произвел на него впечатление, так как Джонсон покинул свое место и, подойдя к фортепиано, сыграл те же самые два номера, но так, как этого не смог бы сделать никто в целом мире, кроме него.

После этого какой-то человек спросил меня, не нужна ли мне работа, и я с радостью ответил: «Когда я должен приступить?». На это он сказал: «Прямо сейчас, тебе только надо пойти вместе со мной».

Я отправился с ним в клуб Бэрона Уилкинса (наиболее известный фортепианный клуб в Гарлеме — все лучшие пианисты работали там в то или иное время), где впервые в жизни я встретил Хилтона Джефферсона, великого альтиста, вместе с которым я позже не раз играл.

Когда тамошний босс сказал, что он может платить мне только тридцать долларов в неделю, я чуть не упал в обморок, так как до этого я никогда не получал больше двенадцати. Я довольно успешно проработал там несколько месяцев, а затем присоединился к «хот»-бэнду трубача Джуна Кларка, который был точной копией Луи Армстронга. Джун Кларк и Джимми Гэррисон были известны как лучшие представители медной группы в джазе того времени. «Джаз» Карсон, прекрасный ударник, дополнял наш квартет.

В первые месяцы жизни в Нью-Йорке я как-то посетил офис Кларенса Уильямса, где случайно встретился с замечательным пианистом, которого звали Эдди «Блайнд» Стил. Вот кто действительно умел играть на рояле!

Это было очень интересное время в том отношении, что мы устраивали блестящие конкурсы пианистов, причем чуть ли не каждую ночь. В них регулярно принимали участие Джеймс П. Джонсон, Уилли «Лайон» Смит, Томас «Фэтс» Уоллер и я. Редко кто другой отваживался бросить нам вызов. Правда, с нами не раз соревновался Стивен «Битл» Хендерсон, который заслуживал самого глубокого уважения за свою сильную левую руку. Кроме того, были еще два пианиста, которые иногда пытались счастья в наших импровизированных конкурсах — это Корки Уильямс и особенно Уилли Гэнт.

После первых месяцев работы в Нью-Йорке я отправился в турне на Запад в качестве аккомпаниатора певицы Аделаиды Холл. Вернее, аккомпанемент состоял из дуэта роялей, и с этой целью я пригласил в турне своего друга, ныне покойного Алекса Хилла. Но после того, как у нас начались неприятности с Алексом, вместо него к нам присоединился Фрэнсис Картер, тоже очень хороший пианист.

Саксофонист Бенни Картер как-то говорил мне еще до этого, что если я попаду в город Толедо, то там мне обязательно следует послушать одного слепого парня по имени Арт Тэйтум, лучше которого никто не играет на фортепиано. Поэтому, когда наша труппа в конце концов оказалась в Толедо, я первым делом узнал, где можно найти Тэйтума. Мне дали адрес задней комнаты одного буфета, где он по-

являлся каждую ночь, играя для собственного удовольствия после работы. Закончив концерт в театре, я в тот же вечер побежал туда и, не застав Арта, решил дожидаться его. Чтобы как-то убить время, я сыграл на фортепиано несколько старых добрых номеров, а две девушки, усевшись неподалеку за стойкой, вслух обсуждали мою игру, сравнивая ее с игрой Арта. Одна сказала: «Он утрет Арту нос», но другая возразила: «Да ты только подожди, пусть придет сюда Арт, и ты увидишь, как легко он срежет этого гастролера».

Гарлем Арт Тэйтум появился в два часа. Я встал из-за фортепиано и приветствовал его. Он спросил, не тот ли я Джо Тернер, который известен интересной аранжировкой темы «Liza». Я ответил, что я — тот самый Джо, и попросил его поиграть на фортепиано. Но он отказался играть, пока не услышит мою игру, и спорить с ним было невозможно. Вначале я исполнил тему «Dinah», для разогрева, а затем свою аранжировку «Liza». Когда я закончил, Тэйтум сказал: «Что ж, очень мило». Я был чуть ли не оскорблен таким ответом, потому что везде, где бы я ни играл тему «Liza», ее исполнение считалось сенсационным, а теперь какой-то Арт Тэйтум являет вам: «Очень мило!». Но потом Арт сел за инструмент и сыграл тему «Three Little Words». Сказать три тысячи слов про его исполнение было бы мало! Я никогда в своей жизни не слышал такого пианиста.

После этого мы стали друзьями, причем лучшими. На следующее утро Арт пришел ко мне домой, и я, не успев еще вылезти из кровати, услышал, как он в гостиной наигрывает мою аранжировку «Liza» ноту за нотой в точности так, как я сам обычно ее играл, хотя он и слышал ее лишь один раз прошлой ночью в моем же исполнении.

Я хотел бы упомянуть и других пианистов, которые встречались в моей жизни и своей игрой доставляли мне немало удовольствия. Это Лаки Робертс, Фэтс Уоллер, который был одним из моих лучших друзей, Уилли «Лайон» Смит, наиболее оригинальный пианист всех времен и эпох — ибо, когда играл Фэтс, Тэйтум, Джонсон или любой другой пианист Гарлема, то мы всегда могли сказать, что является их главным номером и сильным местом, и перечислить характерные приемы, но если играл «Лайон», то вы никогда не знали, что произойдет в следующий момент.

УИЛЛИ «ЛАЙОН» СМИТ. Вначале я хотел стать раввином. Дело дошло уже до того, что одно время я был кантором и пел в хоре. Вследствие моей приверженности к иудаизму (моя мать была негритянка, а отец — еврей) меня прозвали «Львом иудаизма», что позже

было сокращено и стало звучать просто «Лев» («Лайон»).

ЭТЕЛЬ УОТЕРС. Я многому научилась в Гарлеме в смысле музыки и познакомилась с людьми, которые прекрасно ее исполняли. Все эти штуки, которые вы слышите теперь, появились на свет благодаря таким музыкантам, как Джеймс П. Джонсон, Фэтс Уоллер и другим «горячим» ребятам, пианистам Гарлема. Но они были всего лишь честными последователями этого великого человека, Джонсона. Другие гиганты, подобные ему, например, Уилли Смит и Чарли Джонсон, могли заставить вас петь до тех пор, пока не порвутся голосовые связки. Потому что с ними вы не могли бы не петь. Они вызывали в вас радость жизни и бурный экстаз, но они же могли заставить вас плакать. Это были поистине прекрасные музыканты.

Гарлем

УИЛЛИ «ЛАЙОН» СМИТ. Во время Первой мировой войны я был одним из немногих, кто добровольно пошел на фронт, я стрелял из 75-го калибра, потом вернулся домой. Я находился на фронте пятьдесят один день без отпуска. В то время я был известен как сержант Уильям Смит, «Лев».

ЧАРЛИ ГЭЙНС. В 1920 году я начал работать трубачом в заведении «Garden of Joy», на углу 140-й стрит и Седьмой авеню в Гарлеме. На теноре там играл Коулмен Хокинс, и у нас был очень скорый на руку пианист по имени Джинджер Янг. Это происходило примерно в то время, когда у Сэма Вудинга появился один из первых организованных бэндов Гарлема. Фэтс Уоллер играл еще на органе для немых кинофильмов, а Дон Рэдмен только что прибыл в Нью-Йорк вместе с группой Билли Пэйджа. Именно тогда я впервые начал записываться с Кларенсом Уильямсом.

Я не могу теперь припомнить свою первую запись, а также названия многих других пластинок, которые последовали за этим. Думаю, причина в том, что записи с Уильямсом были типичными образцами тогдашней массовой продукции. Он никогда не приглашал человека на какую-либо определенную сессию. У него под рукой всегда имелось несколько музыкантов, работавших за недельную зарплату. И вы могли быть приглашены на две-три сессии в течение одного дня, или же ни на одну в течение целой недели, но вы получали стандартную сумму в размере восьмидесяти пяти долларов еженедельно. Уильямс платил только в определенный день недели, и если вас не было в тот день в городе, деньги аккуратно сохранялись до следующей получки. Нам нравилось такое положение дел, но при этом несколько терялся интерес к самой работе, поэтому теперь труд-

но вспомнить какие-то особые детали. Но именно так Кларенс делал свой бизнес. Он жил тогда на 137-й стрит в Гарлеме. Его офис находился в другом месте, но большинство деловых операций он проводил по памяти или с помощью простой записной книжки.

Компани звукозаписи

Насколько я помню, мы тогда записывались для любой звукозаписывающей фирмы. Иногда мы выступали как целый инструментальный бэнд, а в другой раз аккомпанировали какой-нибудь блюзовой певице. В большинстве наших записей на кларнете играл Боб Эллиот, на тромбоне — Чарльз Ирвис, один парень из Западной Вирджинии (забыл его имя) играл на стиральной доске («washboard»), а я — на трубе. Сам Кларенс редко садился за фортепиано. Я помню, что как-то мы записывались с Бесси Смит. Я работал с ней еще в Атлантик-сити вместе с оркестром Тэйлора.

ФРЭНК УОКЕР. Я никогда не забуду одну из наших первых сессий записи, сделанных электрическим способом в фирме «Columbia» примерно в 1926 году. Это была настоящая процедура. Под моим руководством был воздвигнут огромный тент прямо в студии, так как мы исходили из теории, что такая коническая форма по своей конструкции будет лучше улавливать звук. Всего одна электрическая лампочка свисала с потолка на длинном шнуре, а внутри этого шатра находились Бесси Смит, Флетчер Хендерсон за фортепиано, Дон Рэдмен и я. Короче, внутри этой штуки были четыре-пять человек и инструменты. Затем натягивающие веревки внезапно оборвались, тент рухнул вниз прямо на нас, и это была величайшая свалка, которую вы могли видеть.

Возвращаясь немного назад, я вспоминаю то время, когда «Columbia» начала интересоваться музыкой типа «Ryth and Blues» (тогда мы называли это «расовыми записями»). Мне доводилось слышать какую-либо певицу или целый бэнд в Нью-Йорке, подходящих для записи, а иной раз подворачивалось что-нибудь интересное во время моих поездок на Юг и Средний Запад, и тогда мы либо посылали за этими артистами, либо записывали их прямо на месте. В те годы на меня работал и Кларенс Уильямс.

Наша работа вообще была необычной. Иногда мы тащили на себе все свое громоздкое оборудование и устанавливали его для записи в любом месте. Я вспоминаю такие сессии в Новом Орлеане, которые привели бы в ужас современных инженеров. Сессии проходили на втором этаже какого-то старого, ветхого здания. Музыканты притоптывали ногами во время игры так, что начинали трестись стены и

пол, а микрофоны качались в разные стороны. Тогда мы расстелили на полу куски картона, но это не помогло, и мы заставили музыкантов разуться. Некоторые были без носков, и в результате оркестр представил собой босоногую картину джаза в его естественном виде. Я всегда говорил, что как только музыканты начинают носить обувь, то это уже не настоящий джаз.

Новый Орлеан, я думаю, по справедливости можно назвать «университетом джаза». Разумеется, множество музыкантов и бэндов вышло из таких мест, как Канзас Сити и Чикаго, но было нечто особенное — определенное сочетание теплой погоды, денег, дешевых закусовых и самих людей, — что было присуще одному только Новому Орлеану.

Как-то раз я разъезжал в провинции и остановился у одного ресторана на Юге. Войдя внутрь, я заказал холодного питья и что-нибудь поесть. Там играл бэнд из пяти музыкантов, и я не думаю, чтобы хоть один из них знал ноты. Тем не менее, я сел за столик в ожидании заказа и начал слушать. Они вряд ли знали много музыки, но в конце концов я попросил их сыграть свою любимую вещь — вальс под названием «Let Me Call You Sweetheart». Оказалось, они хорошо знали этот номер. И несколькими неделями позже я записал этот вальс в их исполнении — поверьте мне, он не был даже в размере 3/4! Хотя это был бэнд, который потом стал сердцевиной состава «Нью Орлеанс Ритм Кингс».

Я считаю, что существует два вида джаза — «естественный джаз» и «музыкальный джаз». Первый — это то, что вышло непосредственно из Нового Орлеана и народной музыки. Второй — это то, что произошло с джазом, когда за него взялись грамотные белые музыканты. Я записывал все виды джаза — начиная с первой записи Луи Армстронга, Бесси и Клары Смит. За ними последовали Флетчер Хендерсон, Бенни Гудмен, Бинг Кросби и Гленн Миллер, а теперь и Джордж Ширинг.

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. С тех пор, как Фрэнк Уокер пригласил меня работать на него в фирму «Columbia», я сделал по меньшей мере пять тысяч записей. Когда однажды я потерял много денег, будучи связан контрактом с фирмой «Okeh», я стал записываться со своими ребятами для других фирм под дюжиной самых различных названий: «Blue Five», «Lazy Loungers», «Jazz Kings» и многими другими. Эти записи были сделаны для таких компаний, как «Gray Gull», «Q.R.S.», «Edison», «Columbia», «Gennett», «Paramount» и других фирм, кото-

рых было много в то время.

ЭД АЛЛЕН. Когда мы записывались с Кларенсом Уильямсом, он всегда подбирал такие мелодии, которые данная компания записи больше нигде не могла бы найти. Конечно, он представлял и множество своих собственных номеров, но мы могли использовать также мелодии любых других композиторов. В то время компании звукозаписи в основном интересовались блюзом — блюзом со всех частей страны. Наши записи делались всего несколькими людьми, и иногда ребятам приходилось записываться под различными именами для разных компаний. Кларенс записывался чуть ли не для всех компаний Нью-Йорка, и если на одной пластинке его группа называлась «Уошборд битерс», то на другой просто «Баррел-хауз файф».

На нескольких сессиях с нами играли пианисты Уилли «Лайон» Смит и Дж. П. Джонсон, и тогда Кларенс пел и был распорядителем сессии. Наши пластинки расходились очень хорошо, так как в то время радио не было еще достаточно популярным. Многие записи посылались на Юг, где был наибольший спрос на блюзы. Теперь же, когда так распространились автоматические проигрыватели, для музыкантов наступило трудное время. Теперь можно купить всего одну долгоиграющую пластинку и проигрывать ее без конца, а вы ничего от этого не получаете. Например, на Бродвее сейчас имеется два крупных дансинга, в которых просто установлены современные «джук-боксы» (juke-box)*, а это означает меньше работы для музыкантов.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Я была рада возможности встретиться с Кларенсом Уильямсом и Джелли Ролл Мортон. Одно время я преклонялась перед композициями Уильямса, а когда я познакомилась с ним, он оказался очень добрым и приятным человеком, и ему, по-видимому, понравились те вещи, которые я для него проиграла. После этого я больше его не видела, хотя он и жил в Нью-Йорке все это время.

С Мортон.ом было труднее иметь дело. Он считался тогда большим человеком, и это отпугивало меня. Когда ребята затащили меня как-то раз в его офис, мы все были крайне удивлены, увидев, как он играет дуэтом вместе с каким-то белым флейтистом из симфонического оркестра. Во время перерыва ребята представили меня

* Juke-box — название пластиночного автомата, изобретенного перед 2-й Мировой войной и заметно изменившего индустрию музыкального бизнеса.

Джелли и сказали, чтобы он послушал мою игру. Он показал мне на стул за роялем, сам небрежно стал рядом, и я начала играть свою любимую пьесу — композицию Мортон «The Pearls». Почти сразу же он остановил меня и сделал выговор, указав на неправильную фразировку. Тогда я сыграла эту пьесу так, как хотел Мортон и, когда он был удовлетворен, переключилась на одну из своих собственных мелодий. Но и это не помогло. Он тут же прервал меня и сказал: «Вот этот пассаж надо играть следующим образом», — и стал показывать.

Джелли Ролл носил множество бриллиантов. Обычно он начинал заикаться, когда приходил в сильное возбуждение, и при звуках его голоса меня трясло с головы до ног. В тот день я со страхом ожидала, что он в любую минуту может выкинуть меня из комнаты за то, что я неправильно сыграла его тему.

Вот так нас обучали в те дни, а у Мортон была репутация особенно требовательного учителя. Теперь же для музыкантов все кажется легким.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН. До той поры, пока я не переселился в Нью-Йорк в 1926 году, там имели очень слабое представление о настоящем джазе. Несмотря на то, что там уже было несколько толковых ребят из Нового Орлеана (например, кларнетист Сидней Беше и басист Вэллмэн Брод), понятие о джазе нью-йоркцы взяли из словарного определения — то есть громкая, шумная, диссонирующая музыка. В действительности это вовсе не означало «джаз». Музыка есть музыка. Независимо от своего типа, она должна быть успокаивающей, а не невыносимой, что было характерной манерой исполнения для большинства местных музыкантов. У них были некоторые способности, но какой в этом толк, если они не могли найти им правильного применения. Часто можно было слышать в Нью-Йорке так называемые «джаз-бэнды», которые состояли из двенадцати-пятнадцати человек и оглушали вас диким шумом. Посетители иногда даже затыкали себе уши, чтобы уцелели барабанные перепонки. В их исполнении можно было услышать только трубу и барабаны, а фортепиано и гитара хотя и присутствовали, но совсем не звучали.

Музыканты всех национальностей изучали мою игру, и вскоре я уже слышал свои мелодии повсюду. Но исполнялись они неправильно — это был набор каких-то действительно диссонансных фигур и звуков вместо настоящих свинговых мелодий.

ОМЕР САЙМОН. Представители фирмы «Victor» считали Джел-

ли чем-то особенным и платили нам большие деньги сверх обычного за то, что мы играли с ним. Джелли слишком чувствительно относился к своей музыке, и если музыкант, по его мнению, не мог играть в настоящем новоорлеанском стиле его бэнда, он находил себе другого.

Вот, например, как он репетировал с бэндом. Он был очень требователен к нам. Очень весел и жизнерадостен, но серьезен. Мы обычно проводили часа три, готовя четыре вещи для записи, и за это время он сам показывал нам все приемы, которые хотел от нас услышать — скажем, сопровождение к какому-нибудь соло. При этом он проигрывал то или иное место на фортепиано одним пальцем, а ребята вступали вслед за ним и так гармонизовали всю мелодию.

Все наши соло были чистой импровизацией. Мы играли так, как чувствовали. Конечно, у Джелли были свои идеи, и мы к ним прислушивались, но иногда он слушал и наши предложения, а все это вместе взятое создавало в результате наилучший вариант исполнения. Что касается меня, то я всегда делал так, как он хотел. Другими словами, я действительно сотрудничал с ним, тогда как многие ребята не могли этого делать.

Я часто называл его «деканом музыки». В разговорах и поведении он всегда был настроен воинственно и хвастливо. Вообще, он являлся настоящим фанатиком своей музыки. Он признавал только истинный новоорлеанский стиль и хотел играть только его. О Джелли шли бесконечные споры и толки. Некоторые ребята считали его радикалом. Будучи пионером джаза, Джелли не находил общего языка с современными музыкантами, и они не могли с ним работать. Ведь они считали себя не хуже его (как это всегда бывает в музыке), и поэтому у него порой возникали серьезные затруднения с подбором состава оркестра.

Когда Джелли начинал спорить, это было целое представление. Как правило, музыканты стояли на знаменитом углу 131-й стрит и 7-й авеню, а Джелли им доказывал, какой он великий композитор. Чик Уэбб часто поддевал Джелли насчет его «старомодной» музыки для того, чтобы тот завелся. Я никогда не забуду известное выражение Джелли: «Я - великий мастер», — говорил он, и затем он мог тут же сказать любому музыканту: «Слушай, парень, все, что бы ты ни играл на своем инструменте, — это моя музыка». Большинство ребят в ответ на это, конечно, приходило в ярость. Но, насколько я знал Джелли, он мог бы доказать вам все, что он говорил, тем, что он делал.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН. Меня обокрали по меньшей мере на три миллиона. Сегодня каждый играет мою музыку, а обо мне никто даже не вспоминает. Стиль Канзас Сити, чикагский, новоорлеанский, да что там говорить, все это — стиль Джелли Ролла. Теперь я — деловой человек и провожу много времени с адвокатами, но я не настолько занят, чтобы не слышать повсюду джаз, который я сам изобрел двадцать пять лет назад, когда всех этих ребят еще и в помине не было. Тот джаз, который я слышу сегодня, — это моя музыка, и если бы мне заплатили по всем правилам за мою работу, то я теперь имел бы действительно не меньше трех миллионов долларов.

ЛУИС МЕТКАФ. Джелли возмущался, что агентства выколачивают деньги из бэндов, и не хотел уступать. А раз он не уступал, его затирали. В те дни, если вы хотели продать или записать свою песню, фирма Миллса или чья-либо еще покупала ее за пятьдесят долларов. И хотя бы потом она давала им миллион, пятьдесят долларов были последней суммой, которую вы когда-нибудь имели от нее.

Я работал с Джелли в течение шести месяцев, и вместе со мной в его бэнде были Луис Рассел и Пол Барбарин. Джелли был в общем передовой человек. Во всяком случае, он не забивал постоянно наши головы своими разговорами и наставлениями. С каждым разом я все больше начинал понимать, чего именно он хочет от нас. Он часто толковал насчет того, как надо играть мелодию. Но в те дни играть джаз было для меня единственной целью во всем мире, кроме еды и сна, и я далеко не всегда слушал его советы. Не знаю, чем он руководствовался, давая их.

Мы просто уважали людей вроде Джелли, Кинга Оливера, Хендерсона, как пионеров джаза. Они многое сделали и по праву заняли свое место в джазе. У них тоже бывали трудные времена. Джаз был известен тогда как дешевая «джиг» («jig»)* музыка, и эти люди должны были долго бороться за то, чтобы вывести его на широкий путь. Среди них есть лишь немногие белые музыканты — такие, как Бикс Байдербек и Бенни Гудмен, братья Дорси и Джек Тигарден. Им не было дела до цвета кожи, и они не боялись, что джаз наложит на них плохой отпечаток. Бикс, например, приходил в негритянские кварталы и играл вместе с нами. Он ел и спал вместе с нами и вообще был одним из нас, поэтому он понимал джаз.

Нельзя забывать этих ребят, ибо если бы они не боролись за

* Jig — в США так презрительно называли негров (типа - "черномазый").

джаз, то он не был бы сегодня так популярен. И когда я теперь их встречаю, этих черных ветеранов, прекрасных музыкантов в прошлом, а ныне носильщиков или служащих при туалетных комнатах, мое сердце обливается кровью. А возьмите наших молодых ребят — недавно один из них услышал, как играет Рэд Аллен, и сказал мне: «Послушай, зачем этот старик еще пытается играть?». Они, кажется, не против, чтобы все наше поколение вымерло. Но этого не должно быть.

Джо «Кинг» Оливер

БАСТЕР БЭЙЛИ. Наступило то время, когда Кинг Оливер начал скользить вниз. Он очень страдал от пиорреи и наконец дошел до того, что не мог уже взять звук выше «соль». Вскоре он не мог взять даже «до» или «си-бемоль». После того, как Луи Армстронг покинул его, Джо вынужден был приглашать на выступления ребят, которые фактически играли за него.

Я много раз сражался с ним в пульку, его любимую игру. Обычно победа оставалась за ним. Джо был отменным едоком и очень любил что-нибудь вкусненькое. А как здорово он храпел во сне — поверьте, он мог бы разбудить всю округу!

ДЖО ОЛИВЕР. В нашем деле конец наступает только раз, и, когда пришла моя очередь, наверное, я должен был бы заснуть и умереть. Я делал много ставок в этой игре, и мне долго везло, но я не знал, как сохранить свой выигрыш. У меня было много денег и лучшие менеджеры страны, но я не мог противостоять своим неудачам. Я не справился с ними. Ибо когда приходит конец, вам не помогут и лучшие менеджеры.

В прошлом я ведь тоже помог некоторым людям сделать громкое имя в музыке, но когда наступила моя очередь, я не стал обращаться к ним за помощью — для этого я оказался слишком гордым мужчиной. Хотя кое-кто из них и был в ответе за мое падение. Я первым взял пустую бутылку и кусок резины и сделал сурдину для своей трубы, но я не знал, как запатентовать на это патент, и это сделали другие — какой-то образованный парень построил себе будущее из моих идей. Я написал множество мелодий, за которые права и деньги получили другие люди. Я не мог помочь самому себе, потому что я не знал, что надо делать.

Сейчас я в ужасной форме. Я стар, и здоровье уже не то. Доктора давно советовали мне бросить джаз и уйти со сцены, но я не могу этого сделать. Ведь иначе у меня просто не будет денег, чтобы не умереть от голода, ведь я не могу заняться ничем другим, и поэтому

я здесь.

За последние годы у меня были и белые, и цветные менеджеры, но ни один из них не поступил со мной по-честному. У меня был один такой парень, который просто удрал с нашими деньгами, а другой купил автобус для моего бэнда, но за это заставил меня подписать бумагу, по которой все инструменты моих музыкантов впоследствии оказались заложенными. Когда я дал ему денег, чтобы выкупить их, он все потратил в личных целях. Я едва смог вернуть инструменты, а автобус у нас все же забрали. После этого мы целую неделю таскались в грузовике для перевозки угля, так как у нас не было средств, чтобы арендовать порядочную машину. Естественно, затем мой бэнд распался, но у меня были еще контракты на несколько отдельных выступлений, и я вынужден был взять на эти дни состав Мориса Моррисона, чтобы выгодная работа не пропала, пока я не соберу себе новый бэнд. Мало-помалу после этого все менялось в худшую сторону. Правда, у меня появился другой бэнд, не хуже прежнего, и автобус, в котором мы совершили турне на Юг, во Флориду, но там я стал жертвой очередного агента-проходимца, и бэнд развалился по всем статьям. Последний раз мы вынуждены были играть вчетвером, включая меня самого. Потом я уехал в Джорджию и собрал новый оркестр — тот, который у меня сейчас, но если мне никто не поможет, очевидно, я потеряю и его.

Письма Джо Оливера к сестре в Нью-Йорк

Саванна, Джорджия.

ноябрь 1937 года

Дорогая сестра!

Я все еще без работы. После того, как закрылась местная придорожная закусочная, я не сыграл ни одной ноты. Но мне есть за что поблагодарить Бога, так как я еще могу где-то спать и что-то есть. Похоже на то, что, как только закрывается одна дверь, Господь предоставляет мне другую лазейку. Меня кормит хозяйка одного пансиона, но я охотнее зарабатывал бы деньги сам, своей трубой. В скором времени, когда моя одежда будет по погоде, я отправлюсь в Нью-Йорк. Думаю, что там мне будет лучше.

Джо.

Дорогая сестра!

Я получил твое письмо. Живу по-прежнему, и со мной пока все в порядке. Сейчас я подыскиваю себе какую-нибудь работу, хотя бы за

небольшую сумму. Я хочу скопить денег на билет до Нью-Йорка. Если бы мое свободное время перевести в деньги, то теперь я был бы богачом. Здесь стоит хорошая погода. По Божьей милости обхожусь пока без пальто.

Твой брат.

Дорогая сестра!

Ты, надеюсь, еще не думаешь, что я являюсь для тебя обузой. Я чувствую себя хорошо, не могу только отделаться от этого кашля. Еще временами беспокоит сердце. Наверное, я уже никогда не заработаю достаточно денег, чтобы купить билет до Нью-Йорка. Но я так быстро не сдамся. Не знаю, где бы я был сегодня, если бы на все махнул рукой. Мне все время кажется, что у меня еще будет какой-то шанс. Я должен, наконец, выбраться из той колеи, по которой шла моя жизнь последние годы. Иногда я чувствую себя прямо оптимистом. Правда, зубы выпадают по-прежнему, но многие я уже заменил новыми. Недавно завел себе копилку, положил в нее доллар и шестьдесят центов и не трогаю. Я все же попытаюсь набрать на билет.

Джо.

Дорогая сестра!

Я работаю в игорном доме. Открываю и закрываю двери с девяти утра и до двенадцати ночи. Но я благодарю Бога и за то, что имею. Так проходит день за днем. Когда только окончится эта зима!

Я должен тебе кое-что сказать, но ты не волнуйся. У меня сильно повысилось давление крови — на 85 выше нормы. Я начал было лечиться, но пришлось прекратить, так как на это нет денег. Но теперь это начинает сказываться на сердце. Я заметно ослабел и никак не могу решиться попросить у тебя денег. Если со мной что-нибудь случится, захочешь ли ты взять к себе мое тело? Дай мне знать, так как я, наверное, долго не протяну. Без лекарств мне становится все хуже и хуже.

Здесь, конечно, не Нью-Йорк и не Чикаго. Негру надо изрядно помучиться, чтобы получить какое-нибудь лекарство из города. Никогда уже я, наверное, больше не увижу Нью-Йорк в своей жизни...

Не думай, что я напуган тем, о чем пишу тебе. Я стараюсь быть еще ближе к Богу, чем когда-либо раньше. Я верю, Он не оставит меня без своей заботы. До свидания, дорогая.

Твой Джо.

/Прим. редактора: Джо Оливер умер 10 апреля 1938 года/

ЛУИ АРМСТРОНГ. Он был действительно великим, потому что в

те дни не осталось никого, кроме Джо Оливера. О Банке тогда даже не было слышно — он пропал где-то на хлопковых полях Юга и думать забыл о своей трубе. В свое время пытались заставить Джо приехать в Нью-Йорк из Чикаго, когда он играл «хот», но он не согласился на это, так как ему было неплохо и в Чикаго. Тогда многие ребята приезжали из Нью-Йорка с разными большими шоу и запоминали все, что он играл, а потом выдавали за свое.

Джо Оливер был первым человеком в Чикаго. Но в Нью-Йорк он подался слишком поздно. Когда он там появился, то чуть ли не каждый уже играл в его стиле, и он никого не удивил. Даже я оказался в Нью-Йорке раньше его. В том то и заключалась его ошибка, что он был слишком привязан к Чикаго, и этот город измучил его. Агенты и менеджеры, приезжавшие туда из Нью-Йорка, предлагали ему тогда работу в любом клубе и вообще в любом месте. Они брали даже его бэнд целиком. Но Джо не хотел покидать Чикаго. «Мне и здесь хорошо, ребята, — говорил он им, — мои дела и так идут прекрасно». У него действительно были отличная работа и хорошие деньги, но время не стоит на месте, и оно сработало против него. Когда он однажды огляделся и решил все-таки уехать в Нью-Йорк, было уже слишком поздно.

Можно сказать, что начиная с того времени его сердце было разбито. Да и как бы вы себя чувствовали на его месте, если бы вам пришлось играть после Чикаго где-то во Флориде, со случайными музыкантами, которые даже не знали, кто такой Кинг Оливер? Стоило ему лишь на два дня остаться без работы или просто отдохнуть, как бэнд уже распадался, а имущество оказывалось заложено. Я видел его в то время в Саванне, где был проездом, и, насколько я понимаю, прикончило его именно разочарование. Он оказался вне музыки — и умер.

Я был на его похоронах. Туда приехали и некоторые музыканты. Люди, которые действительно знали Оливера, не могли забыть его. Тело привезли в Нью-Йорк. Хорошо было бы устроить для него последний парад, как когда-то в Новом Орлеане, но вместо этого Джо положили в часовню около «Lafayette», этого большого репетиционного зала в Гарлеме. Мне вовсе не понравилось выступление проповедника, который напутствовал Джо в лучший мир. То, что его хоронили на общественные средства, никому еще не давало права вдалбливать разные неприятные вещи в своей проповеди. В музыкальном союзе говорили, что Джо имел в свое время много денег, но

не сумел их сохранить — и это ставили ему в вину. Им незачем было так говорить, ибо мы собрали наши собственные средства, чтобы проводить Джо в последний путь. Нам очень не понравилась такая проповедь, и даже спустя столько лет я все еще с неприятным чувством думаю об этом.

Джо был большим человеком. Я всегда буду помнить его. Но я не хочу вспоминать о нем в связи с его последними годами в Саванне или с его похоронами. Я охотнее думаю о нем как о здоровом и жизнерадостном человеке. Я вспоминаю, например, как в 1928 году, когда я играл пару вечеров с оркестром Луиса Рассела в «Savoy» в качестве гостя, Джо Оливер приходил туда в своем новом костюме и в панаме, которую он обычно носил на голове вместо шляпы. Тогда он выглядел довольным и счастливым. Он становился прямо напротив меня и слушал — о, это было непередаваемо, и меня охватывало глубокое волнение. Понимаете, в Новом Орлеане я был на побегушках у его жены Стеллы, потом он взял меня к себе в Чикаго и сделал из меня человека, а теперь он стоял в «Savoy» прямо передо мной и слушал, и временами на его глазах выступали слезы — это просто убивало меня. Я никогда этого не забуду.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. В то время начали много говорить о группе «Mc Kinney's Cotton Pickers» из Детройта. Это была еще одна компания, которая сделала свой вклад в историю джаза, а их записи вскоре заставили каждого из нас заинтересоваться этими музыкантами. Все вокруг только и говорили о них.

ДЖИН КРУПА. Это был бэнд, который почти не имел себе равных в те годы. Именно от «Коттон Пикерс» я получил первый урок того, как надо держаться ударнику бэнда на сцене. Образцом для меня был Куба Остин. Спросите любого музыканта, который знал эту прекрасную группу, и вас заверят, что Остин играл далеко не последнюю роль в успехе «Пикерс бэнда» с точки зрения коммерции и музыкальности. Годами позже, когда люди меня спрашивали насчет всяких там сумасшедших выходок «любителей джаза» и кривляющихся танцоров джиттербага* в 30-е годы, я всегда старался смягчить свой ответ, ибо при этом вспоминал одну ночь в Чикаго, когда я сам стоял с разинутым ртом перед «Коттон пикерс», испытывая благоговейный трепет и будучи полностью очарован, и при этом орал с

* Джиттербаг (Jitterbug) — 1) в разговорной речи — неврастеник, паникер, 2) на жаргоне — джазовый фанатик, 3) модный в 30-е годы танец со сложными приемами, перешедшими позднее в рок-н-ролл.

большим вождением, нежели самый несносный «любитель джаза» перед играющим бэндом. Безусловно, я никогда не забуду «Коттон пикерс», или, другими словами, я долго буду вспоминать Кубу Остина.

КУБА ОСТИН. В шестнадцать лет я начал работать в отеле «Kate's Mountain Club» в городке Уайт Салфур Спрингс (штат Западная Вирджиния). Там я неплохо зарабатывал, выступая чечеточником в шоу. В 1924 году принц Уэльский совершал свою поездку по Штатам, и в сентябре он остановился в Чарльстоне. Со всех концов страны туда примчались представители мира развлечений в надежде улучшить момент и выступить перед королевской фамилией. Город был переполнен певцами, музыкантами и танцорами, а среди них был один небольшой рэгтаймовый оркестр, который назывался «Синко Джаз Бэнд».

«Cotton Pickers»

Парень по имени Вильям МакКинни собрал этот оркестр и руководил им еще в Спрингфидде (штат Огайо). Он был ударником, и тогда ему только исполнилось 26 лет. Вначале у него были ударные и фортепиано, за которым всегда сидел Тодд Роудс, затем появились Милтон Сениор (сакс) и Дэйв Уилбурн — он играл на банджо и пел. Через некоторое время с ним стали работать тромбонист Клод Джонс и другой саксофонист, Уэсли Стюарт, а на трубе играл Джун Коул. МакКинни назвал свою группу «Синко Септет», а позже, когда в состав пришло еще больше музыкантов, он изменил это название на «Синко Джаз Бэнд».

Я отбивал с ними чечетку, и когда мы выступили перед принцем, мы имели большой успех. В тот вечер он сел за ударные в наш оркестр и немного поиграл вместе с нами, причем довольно неплохо. Этот случай был запечатлен на фотографиях, и менеджер сказал, что они здорово помогут нашей репутации. Он также заявил, что название «Синко Джаз Бэнд» нехорошо звучит, и тогда мы решили называться «Коттон Пикерс» («Сборщики хлопка»).

Это была довольно зеленая команда, многим ребятам надо было еще учиться в школе, и почти все они носили короткие штаны. Но в то же самое время (летом) нас ангажировали на весь сезон в курортное место Манитоу Бич (штат Мичиган). К нам пришли Джордж Томас (альт) и Джон Незбитт (труба), а Уэсли Стюарт переключился на тенор. Таким образом, теперь в нашем составе были три сакса, труба, тромбон, фортепиано, банджо и ударные. После того, как МакКинни стал лидером, я уже перестал танцевать и сидел вместо него за удар-

ными. Именно с Манитоу Бич наш оркестр стал приобретать известность. Незбитт делал все аранжировки и учил нас читать ноты.

Именно там появился термин «woodshedding» (буквально — тряссти дерево). Когда кто-нибудь из наших хотел разучить свою партию, он уходил в лес и репетировал сколь угодно долго. Там он никому не мешал. Причем Незбитт сам посылал туда музыканта, если тот фальшивил в оркестре, так что иногда больше половины ребят бэнда разбредались по лесу и «трясли деревья».

«Cotton Pickers»

По воскресеньям мы давали дневные концерты, на которых играли увертюру «Поэт и крестьянин», песни Виктора Герберта и тому подобные простенькие номера. Из Манитоу мы затем переехали в Детройт и начали выступать в «Arcadia Ballroom». Тогда же в Детройте выступал великий Жан Голдкетт и его «Orange Blossom Band». Мы проиграли целый сезон в «Arcadia Ballroom» и перебрались в «Greystone». К тому времени в составе нашего бэнда были следующие люди: Дон Рэдмен, Принс Робинсон, Джеймс Дадли и Джойс Томас (саксофоны), Лэнгстон Керл, Джо Смит и Джон Незбитт (трубы), Каффи Дэвидсон (тромбон), а Роудс, Уилбурн, Боб Эскудеро (туба) и я составляли секцию ритма. Рэдмен и Незбитт были отличными аранжировщиками, и наш бэнд процветал.

Большинство ребят Детройта в то время очень любили устраивать разные джем-сэшн, и никого не удивляло, если вместе с нами на сцене появлялись Бикс Байдербек, Дон Мюррей, Хэнк Биаджини и Джо Венутти. Голдкетт устраивал обычно нечто вроде музыкальной школы в задних комнатах «Greystone», и часто можно было видеть, как он и Рэдмен крутились возле доски, объясняя аранжировки и обучая нас читать ноты.

В то время, как мы работали в «Greystone», нам несколько раз удавалось съездить в Чикаго, чтобы сделать там свои первые записи. Среди наших первых пластинок были «Four or Five Times» и «Milenberg Joys». Ребята страшно загорелись идеей записать пластинки, и во время поездки в Чикаго на первую сессию в нашем вагоне было много возбужденных разговоров, выпивки, смеха, и каждый пребывал в прекрасном расположении духа. Мы проболтали всю ночь, и никто не спал. На следующее утро (это было 11 июля 1928 года) мы подошли к студии «Victor» в приподнятом настроении и ввалились туда, крича и горя желанием взяться за инструменты. Мы наиграли всего четыре вещи, но у нас было множество хлопот с инженерами. В те дни музыканты часто разувались и становились на

подушки, чтобы звук отбиваемого ими ритма не повлиял на качество записи. Но при исполнении «Milenberg Joys» весь бэнд отбивал такой быстрый ритм, что подушки постепенно уползали из-под ног, и таким образом нам пришлось делать несколько проб. Хуже всего было с Принсом Робинсоном. Рэдмен в конце концов предложил связать ему ноги веревкой, чтобы заставить его стоять спокойно. После этого все шло хорошо, пока Принс не начал свое соло, — тогда он стал дрыгать обеими ногами, но посреди квадрата внезапно остановился, взглянул на Рэдмена и взмолился: «О, Дон, я просто не могу играть таким связанным!». Однако потом мы все же сделали хорошую запись.

На следующий день мы записали еще несколько тем, в том числе и «Cherry» Рэдмена, но в этом отношении Гай Ломбардо расстроил нас, записав ту же самую мелодию, — только он назвал ее «Little Coquette». Тогда мы назвали свою запись «Little Croquette» — просто ради шутки.

Ничто не разрушает любой бэнд так быстро, как его агент — менеджер, который договаривается на одноразовые выступления в различных городах чуть ли не по всей стране. В одном месте приходится играть с девяти до трех, потом прыгать в автобус и мчаться в другое, за сотни миль, куда приезжаешь обычно лишь на рассвете следующего дня. Такое порхание с места на место не оставляет вам времени даже для того, чтобы поваляться в постели или хотя бы почиститься и помыться. Перекусить удастся на ходу и сразу же нужно бежать на сцену. Так проходит день за днем и ночь за ночью. По возвращении с Запада все «Коттон Пикерс» находились в дурном настроении, ребята ворчали и жаловались, и в конце концов повели необъявленную войну против менеджера Пэта Мура. Вскоре они начали разбиваться на маленькие группы внутри самого бэнда, атмосфера с каждым днем становилась все хуже.

Вы обычно видите, что музыканты на сцене держатся весело и непринужденно, они болтают друг с другом, что-то там кричат во время номеров и кажутся вам вполне довольными жизнью и всем на свете. Но это лишь внешне. Вы никогда не узнаете, глядя на сцену, что кто-то из этих ребят, может быть, страдает или болен и т.п. Конечно, иначе и нельзя, но, как всякий человек, музыкант может устать или заболеть, на нем могут висеть заботы о семье и куча других личных проблем, однако, находясь на сцене, он должен улыбаться и показывать всем своим видом, что он счастлив. Вот такая же история была и

с нами. Мы должны были притворяться на сцене единой дружной командой, но на самом деле мы были больны — больны изнутри своей ненавистью к Муру и его деятельности. И когда однажды Дон Рэдмен заявил, что он хочет сформировать новый бэнд, то к нему сразу же ушли такие люди, как Квентин Джексон, Клод Джонс, Лэнгстон Кэрл и Эдвард Индж. Остальные вернулись в Детройт с МакКинни и тоже организовали там новый бэнд.

«Cotton Pickers»

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. У МакКинни было много забот с трубачом Джоном Незбиттом, который нередко приходил на работу пьяным. Наконец Мак потребовал прекратить это, угрожая увольнением. Незбитт заверил его, что все будет в порядке, и на следующий день появился на сцене совсем трезвый. Никто даже не видел бутылки возле него. Но, когда наступил перерыв и ребята сошли со сцены, Незбитт уже не мог встать и просто свалился со стула, настолько он был пьян. Ребята никак не могли уразуметь, что произошло, ведь никто не заметил, чтобы он пил, и тем не менее он уже не держался на ногах. Однако затем выяснилось, что у него была бутылка во внутреннем кармане пиджака, и он потягивал из нее через соломинку каждый раз, когда в его партии были паузы. Неудивительно, что он так набрался.

К 1931 году оркестр МакКинни все еще играл очень здорово, но по возвращении из поездки по Калифорнии между МакКинни и Рэдменом возникли некоторые разногласия. Дон решил собрать свой собственный бэнд, и с ним ушли лучшие музыканты «Коттон Пикерс» — Принс Робинсон, Индж, Кэрл, Бадди Ли и Квентин Джексон. После этого «Коттон пикерс» окончательно распался. Перед самым роспуском бэнда они пытались пригласить к себе таких людей из Нью-Йорка, как Рекс Стюарт, Док Читэм и Бенни Картер, но фортуна уже была против них, и эти дни лишь подвели черту под существованием одного из великих бэндов в истории джаза.

Осенью 1931 года оркестр Дона Рэдмена уже имел следующий состав: Дон, Руперт Коул, Индж и Боб Кэррол (саксофоны); Кэрл, Бадди Ли и Ширли Клэй (трубы) и переменное количество тромболистов, среди которых были Клод Джонс, Фредди Робинсон, Джин Саймон, Биг Грин, Квентин Джексон и Бенни Мортон. В ритм-группу входили Мэнзи Джонсон (ударные), Тилкотт Ривс (гитара) и Боб Эскудеро (бас). Позже Сидней де Перис заменил Бадди Ли, а вместо Ривса пришел Кларенс Холидей, отец Билли.

Дон начал выступать в «Connie's Inn», где его оркестр оставался в

течение полутора лет и пользовался большим успехом. Затем они провели очень удачное турне по стране как театральная группа вместе с известным вокальным квартетом братьев Миллс. Примерно в то же самое время их транслировали на коммерческой радиостанции (также вместе с братьями Миллс) мыльной фирмы «Chipso».

Несколько раньше в Нью-Йорке появился Чик Уэбб. Он приехал из Балтимора со своим другом, гитаристом Джоном Трухартom. Вскоре они уже работали в «Savoy Ballroom», собрав оркестр из восьми человек. Никто из них не мог прочесть ни одной ноты, и все же это был отличный бэнд. На теноре там играл Элмер Уильямс, и тогда с ними еще был Джонни Ходжес. Другие музыканты Чика — это Бобби Старк (труба), Слэтс Лонг (тромбон), Трухарт (гитара) и Леон Инглэнд (бас). Сам Чик был ударником. Когда они впервые собрались выступать, у них фактически не было лидера, и поэтому ребята решили использовать имя Чика Уэбба, хотя он в то время не помышлял ни о чем другом, кроме своих барабанов. Они проработали ряд аранжировок для своей первой программы, хотя при этом они вовсе не использовали никаких нот — в те дни достаточно было просто хорошо запомнить свои партии.

Чик всегда любил разные музыкальные «битвы», и эта восьмерка парней никогда не упускала случая сразиться с каждым бэндом, который мог играть в «Савое». И в большинстве случаев они побеждали, несмотря на то, что другие бэнды обычно бывали в два раза больше. Незабываемый Чик весь так и загорался чувством борьбы, и каждый его музыкант тоже играл как сумасшедший. Они разработали целый ряд оригинальных приемов и номеров, что обычно лишь усугубляло положение ребят на противоположной сцене.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Танцзал «Savoy» был местом чудовищного энтузиазма, родиной фантастических танцев. И Чик Уэбб был признанным королем в «Savoy». Любой гастролирующий бэнд рисковал получить хороший урок от Чика, так как он был исключительным ударником. Насколько я помню, Чик обычно выжидал, пока «оппозиция» не протрубит свой самый «горячий» номер, а после паузы неожиданно начинал играть какую-нибудь блестящую аранжировку вроде «Liza» Бенни Картера, которую трудно было чем-то переплюнуть. Немногие гастролеры могли устоять перед этим.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. Большая часть лучших музыкантов города работала с Уэббом в то или иное время, но ему далеко не всегда везло с работой и не удавалось долго удерживаться на одном месте. Однако

как только он находил работу, он тут же мог набрать себе самых первоклассных музыкантов. Затем эта работа на время прекращалась, и ребята опять разбредались в разные стороны. Так в 1928 году попал ко мне Джонни Ходжес, другими нашими саксофонистами в то время были Отто «Тоби» Хардвик, Руби Джексон и Гарри Карни.

Чик Уэбб В 1934 году Чик имел один из лучших составов, которые у него когда-либо были. Он, наконец, нашел себе постоянную работу в «Savoy», продержавшись там довольно долго в 30-е годы. Чик всегда очень серьезно относился к своей профессии, и в конце концов он приобрел успех, которого заслуживал. В 1934 году музыкантами его бэнда были Марио, Бобби Старк, Тафт Джорджан (трубы); Пит Кларк, Уэймен Карвер, Элмер Уильямс и Эдгар Сэмпсон (саксофоны), Сэнди Уильямс и Клод Джонс (тромбоны); Трухарт (гитара), Джон Кирби (бас) и Джо Стил (фортепиано).

В течение трех лет бэнд Чика Уэбба сделал ряд отличных записей, а сам лидер стал пользоваться заслуженной репутацией лучшего ударника Гарлема. Вероятно, это был наиболее хорошо организованный оркестр Чика, к тому же через год он открыл Эллу Фитцджеральд.

Клод Джонс рассказывал много историй о его добром сердце. Когда Джонс уходил работать к Кэбу Кэллоуэю, он хотел вернуть Чикку долг в шестьдесят долларов, но тот не стал брать эти деньги. Чик сказал: «Подожди, парень, пока ты не осядешь на новом месте, тебе еще пригодится эта монета». Впоследствии Чик не мог скрыть своего удивления, когда Клод пришел отдать долг.

ДЖИН КРУПА. «Dunbar Palace» в нью-йоркском Гарлеме впервые открыл нам величайшего «звезду» — ударника, большого мастера своего дела, маленького гиганта, производившего большой шум на своей установке — Чика Уэбба! К тем, кто никогда не слышал живого Чика, я отношусь с сожалением. Конечно, им были сделаны также и записи вроде той же «Liza», но почему-то в них этот гений никогда не смог проявить себя достаточно ярко. Чик действительно вдохновлял меня — это было в «Savoy» во время музыкальной «битвы» с Бенни Гудменом, — но и теперь я могу повторить то же, что сказал тогда, — меня никогда еще не побеждал более достойный человек.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Как-то раз, бродя по Гарлему, я попала в «Savoy». Протанцевав пару номеров, я внезапно была потрясена голосом, который донесся со сцены. Такого я никогда не слыхала. Тут же, пробившись к сцене, чтобы узнать, кому принадлежит этот го-

лос, я увидела там чернокожую девушку с приятной внешностью, которая стояла у микрофона, очень скромно держалась, но зато великолепно пела. Мне сказали, что ее зовут Элла Фитцджеральд и что Чик Уэбб нашел ее на одном из любительских конкурсов в театре «Apollo». Позже я узнала, что Элла была очень благодарна Чикку всю жизнь за то, что он дал ей такой шанс и взял в свой оркестр, тогда как другие повернулись к ней спиной — те самые, кто так хотел слушать ее, когда к ней пришел успех.

ДЭННИ БАРКЕР. Но успех приходил отнюдь не ко многим. Я пришел из Нового Орлеана в Нью-Йорк в 1930 году. Я играл в заведении «Nest Club» Гарри Уайта и еще подрабатывал в нескольких ангажементах с бэндом Фесса Уильямса, которого прозвали «профессор». У него был поистине невероятный бэнд, называемый «Флеш-рояль». Затем я некоторое время играл с Билли Фаулером и Луисом Расселом, после чего вернулся в «Nest Club» с оркестром Дэйва Нельсона и выступал в шоу Мэй Уэст. Это было в 1933 году. Тогда я впервые ощутил вкус депрессии. Позже я работал с Клиффом Джексонсом в «Lenox Club» и с Джеймсом П. Джонсоном в «Small».

Но по большей части тогда на всем сказывалась депрессия, а депрессия для музыкантов в Нью-Йорке была настоящим бедствием! Помню, когда я работал в «Lenox Club», там был бэнд из десяти человек, хора из восьми девушек, а также четыре официанта, два бармена, два менеджера, швейцар, вышибала и так называемый «whisky man» — этот парень обычно прятал виски от любопытных глаз в нижнем этаже, а когда кто-либо хотел выпить, он бегал вниз и с таинственным видом приносил для клиента бутылку. Тогда все еще существовал «сухой» закон. В будни к нам заходили всего две или три компании за вечер, уик-энды бывали несколько лучше. Мы работали с десяти вечера до пяти утра, но, сколько бы мы ни зарабатывали за ночь, в конце концов все эти деньги потом вываливались на стол посреди комнаты и делились поровну. Иной раз на каждого приходилось всего по семьдесят пять центов, а то и по двадцать пять, но в те времена все стремились как-то объединиться, ибо деваться было некуда и фактически ни у кого за душой ничего не было.

В те годы кое-какая работа перепадала музыкантам и в танцевальных школах. Мы приходили туда к восьми утра и играли до трех часов дня без остановок. Это были танцзалы с тридцатью - сорока наемными девушками для танцев, получавшими по десять центов за танец. Мы играли преимущественно коммерческую музыку, все эти совре-

менные популярные песенки. Из каждой мелодии мы играли всего по паре квадратов, чтобы сделать танец короче. Мы приносили с собой завтрак и бутылки, и каждый из нас по очереди закусывал, пока играли остальные, поэтому танцующие слышали полный бэнд только в начале и в конце отделений.

В основном бэнды в таких танцзалах с наемными девушками состояли из шести-семи человек. Лишь немногие школы танцев имели тогда 12-15 человек в оркестре. Бенджи Мэдисон и Билли Като содержали прекрасные бэнды в своих залах, и многие джазмены с удовольствием работали с ними. Уорд Пинкетт, например, работал в таком дансинге на 125-й улице.

Потом я выступал в «Stoller's Club» вместе с Чу Берри и Роем Элдриджем. Но гангстеры прикрыли эту лавочку, и мы остались без работы. Когда мы там работали, это было кабаре с разными увеселениями и шоу — в одном представлении участвовали одновременно такие «звезды», как Лиззи Майлс, Клара Смит, Трэйси Смит и Ника Шоу, тоже прекрасная певица. Фактически там бывало около 15 певиц, которые непрерывно проходили перед публикой, но я сомневаюсь, чтобы хоть одна из них тогда прилично зарабатывала. Оркестром руководил Пол Барбарин, мой дядя. Это было примерно с 1935 года. Чу Берри уже выработал свой джазовый характерный штамп с оркестром Бенни Картера. Если вы попадали в оркестр Картера в те дни, точно такой же штамп накладывался и на вас. Это — как знак качества, с ним вы могли бы уже идти играть к Чики Уэббу, Флетчеру Хендерсону или в любой профессиональный бэнд. Каждый раз, когда Бенни Картер собирал себе оркестр, все ребята хотели попасть в его состав — это считалось за честь, все равно что попасть в лигу бейсболистов.

СЕСИЛ СКОТТ. В 1931 году мы покинули «Savoy» и подписали контракт с другим танцзалом — это был «Renaissance», где мы выступали напротив оркестра Хорэса Хендерсона, брата Флетчера. Позже мы снова вернулись в «Savoy». Это явилось концом нашего успеха, продолжавшегося несколько сезонов. Надо сказать, что первая половина 30-х годов была очень трудна для всех нас, так как денег у музыкантов было слишком мало. Вначале в этом обвиняли депрессию, а потом, с отменой «сухого» закона, люди уже перестали ходить в закусочные и подпольные бары, чтобы перехватить пару бутылок у спекулянтов, и «хот»-музыка в Гарлеме внезапно стала восприниматься с прохладцей. Посетители теперь задешево могли купить бу-

тылку в лавке и спокойно распить ее дома.

КОУЛМЭН ХОКИНС. Знаете, как это обычно бывало в дни депрессии? Мы могли играть на нескольких работах и ничего за это не получить. Каждый стремился присоединиться к какому-нибудь союзу или корпорации, но когда вам просто нечем было платить, тут уж никакой союз не мог ничего сделать. Хотя я все еще продолжал тогда работать с Флетчером Хендерсоном, но и у нас часто бывали случаи, когда за целую ночь работы мы не видели ни цента.

БИЛЛИ ХОЛИДЕЙ. Я была на посылках у одной мадам из дома на углу. Я ни у кого не была бы на посылках (я даже теперь не понесу сама чемодан на улице), но я работала у этой женщины, так как она пускала меня в гостиную слушать пластинки Бесси Смит и Луи Армстронга, особенно его «West End Blues». Я так любила этот блюз, но удивлялась, почему Папа Луи не поет в нем. Я считала, что он тогда, должно быть, просто плохо себя чувствовал. Когда мы переехали в Нью-Йорк, я отправилась послушать его выступление в «Lafayette Theatre». Он не сыграл мой любимый блюз, и тогда я пошла за сцену, чтобы попросить его об этом.

Билли Холидей

Когда я была на побегушках, мне было всего девять лет. Но начиная с того времени и до сих пор я всегда слушаю Луи и Бесси. Конечно, мать моя считала эту музыку греховной и шлепала меня каждый раз, когда заставляла с пластинками, ибо в те дни мне следовало бы слушать гимны или что-нибудь в этом роде. Во всяком случае, она так считала.

Тогда мы часто голодали. Нам действительно очень тяжело жилось. В нашей комнате всегда было холодно. Отец бросил нас и женился во второй раз, когда мне было десять лет. Моя мать была горничной, но и она не могла найти себе работу. Я нанималась натирать полы в богатых домах, но у меня это плохо получалось.

Мы жили тогда в Нью-Йорке, на 145-й стрит, близ 7-й авеню. Однажды мы были так голодны, что едва могли дышать. Я собралась с силами и вышла на улицу. Было чертовски холодно, но я побрела от 145-й стрит до 133-й вдоль по 7-й авеню, заходя в каждую пивную с надеждой найти хоть какую-нибудь работу. Наконец я пришла в полное отчаяние и остановилась в клубе «Log Cabin», которым руководил Джерри Престон. Я сказала ему, что хочу согреться и выпить, но у самой не было ни цента в кармане. Тем не менее, я заказала джин (это была моя первая выпивка, ибо до той поры я не могла отличить джин от вина) и выпила его залпом. Мне сразу стало тепло, и я

попросила Престона дать мне какую-нибудь работу — сказала ему, что я могу быть танцовщицей. Он велел, чтобы я станцевала. Я попыталась сделать это, но ему совершенно не понравилось. Тогда я сказала, что умею петь. Он ответил: «Спой». В углу какой-то старик бренчал на фортепиано. Он начал играть мелодию «Travlin'», и я запела. Посетители в баре перестали пить, повернулись и стали наблюдать за мной. Затем пианист (это был Дик Уилсон, как я узнала позже) переключился на «Body and Soul». Боже, видели бы вы этих людей — они начали кричать и плакать, все до одного. Это была очень простая публика. Престон подошел ко мне, покачал головой и сказал: «Детка, ты победила». Вот так я и начала петь.

Тогда я первым делом попросила у Престона сэндвич и тут же его проглотила. Поверьте, эти люди дали мне целых восемнадцать долларов чаевых! Я выбежала, купила в лавке настоящую большую курицу и помчалась со всех ног домой, на 7-ю авеню. В эту ночь мы с матерью впервые за много дней наелись досыта. С тех пор у нас всегда было много еды...

КАРМЕН МАКРЭЙ. В отношении Билли Холидей я просто не знаю, что вам о ней сказать. Насколько я понимаю, она сама себе является самым злейшим врагом. Это очень эксцентричная женщина с огромным темпераментом. Я думаю, что она родилась вместе с ним. Я не считаю, что это произошло потому, что она стала «звездой». Она была очень несчастлива в течение долгого времени. Я не знаю, как теперь, но, видимо, все ее беды проистекают от того, что жизнь у нее до сих пор не наладилась.

Я скажу вам следующее: ее пение таково, какова она сама в жизни. Это действительно «Леди», даже когда вы слушаете ее голос просто на пластинках. Будь то быстрая мелодия или спокойная баллада, что бы вы ни слушали из ее записей — всегда это действительно «Леди». Пение — это единственное, в чем она может показать себя такой, какой она хотела бы быть в жизни. И она может быть счастлива только с помощью пения, это ее единственный выход, которого нельзя отнять. Я не думаю, чтобы она так же выражала бы себя, если бы вы встретили ее лично. Ее жизнь — в песнях, лишь в работе она как бы отдыхает и чувствует себя свободно, а не тогда, когда она находится под влиянием алкоголя или чего-нибудь другого.

Никогда нельзя предугадать поступки «Леди». Это очень неуравновешенная женщина. Иной раз люди слушают ее пение и думают, что она уже исчерпала себя, а на следующий день вам ее просто не

узнать. Она всегда была моим кумиром. Она ничего не может исполнить неправильно, я помню еще то время, когда она была счастливой, это было очень давно. У «Леди» великолепная фигура. А как любила ее мать! Вероятно, после ее смерти Билли и пристрастилась к наркотикам.

Мама Сэди была ей единственным родным человеком. Теперь у Билли уже больше не осталось родственников. Я хорошо знала ее мать и тоже очень ее любила. Я помню, как по возвращении с похорон Билли все время твердила Джо Гаю (Гай был тогда ее мужем): «Джо, теперь у меня нет никого в целом мире, кроме тебя». Ей просто необходимо было сказать кому-то об этом, она чувствовала себя совершенно одинокой.

БОББИ ТАКЕР. Я играл с «Леди Дэй» более двух лет, и эта работа принесла мне огромный жизненный опыт. Я пробыл с ней вплоть до того времени, когда она серьезно заболела и ее послали в больницу в Лексингтон, но я навсегда запомнил ее концерт в Карнеги Холле, где она достигла своей вершины. Это было одно из величайших впечатлений в моей жизни.

Насчет «Леди» я могу также сказать, что она была самой хорошей певицей, которой я когда-либо аккомпанировал. Знаете, работая с другими певицами, вы в основном все время должны вести их — они либо тащатся позади, либо опережают вас, а то и вовсе убегают куда-то в сторону. Ничего подобного нельзя сказать о Билли. О, было настоящим удовольствием играть для нее! Она обладала величайшим чувством ритма — такого я еще не встречал. Не имело никакого значения, какую песню она исполняла. Она могла петь самую быструю мелодию или же что-нибудь вроде панихиды, но если бы вы взяли в руки метроном, то она всегда оказывалась на нужном месте. Что там говорить! С ней вы могли бы играть аккомпанемент вообще как угодно, вы могли просто забыть мелодию, импровизировать и чувствовать себя свободно.

Да, но заставить ее работать — это было совсем другое дело. «Дэй» была тогда в ужасной форме. Когда человек свихнулся, ничто в мире не интересует его, кроме наркотиков. Самое плохое заключалось в том, что она была одним из наиболее приятных людей, которых я встречал в своей жизни, ей невозможно было ни в чем отказать, и кроме того, она действительно пыталась бороться против своей пагубной привычки. Но у нее было трудное детство, и она встречала много плохого на своем пути — скажем прямо, она наде-

лала немало ошибок. Трудно поверить, но у нее был очень необычный комплекс, какое-то особое чувство собственной неполноценности — она никогда не могла до конца поверить в то, что она действительно может петь. Вероятно, отсюда проистекали и многие ее несчастья. И еще — деньги, имя, престиж и слава ничего не значили для нее. Она просто оставалась со своими друзьями. Разве это не странно?

Билли Холидей

БИЛЛИ ХОЛИДЕЙ. Я не думаю, что я пою. Я не чувствую себя певицей, как это принято понимать. Я чувствую себя так, будто я играю на каком-то инструменте. Я пробую импровизировать, подобно тому, как это делают Лестер Янг или Луи Армстронг, или кто-либо другой, кем я восхищаюсь до глубины души. То, что при этом происходит, и есть то, что я сама чувствую. Я ненавижу пение по нотам. Я должна изменять мелодию на свой лад — так, как я это всегда делаю и как я чувствую. Это все, что я знаю о своем пении.

12. ...А ЕЩЕ ТАМ БЫЛИ ФЛЕТЧЕР ХЕНДЕРСОН И ТЕ ВЕЛИКИЕ МУЗЫКАНТЫ, КОТОРЫЕ РАБОТАЛИ С НИМ, — ЛУИ АРМСТРОНГ, КОУЛМЕН ХОКИНС, ДЖО СМИТ, ДЖИММИ ГЭРРИСОН И МНОГИЕ ДРУГИЕ

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. Музыканты в основном вспоминают этот бэнд как величайший танцевальный коллектив, игравший такую музыку, которую вряд ли кто-либо когда-либо еще слышал. Они играли действительно потрясающую музыку, и, кроме того, сами музыканты представляли собой великолепную группу.

ДЖО ДЖОНС. Флетчер Хендерсон имел чудесный танцевальный оркестр, ибо сам он был весьма компетентным музыкантом. До Хендерсона джазовые музыканты просто хватали свои инструменты и начинали играть. Именно Хендерсон дал джазовой музыке определенную форму и класс, так как музыканты в его бэнд подбирались по способностям играть эту музыку. Его оркестры привели джаз к той форме, которую мы и знаем сейчас.

ФЛЕТЧЕР ХЕНДЕРСОН. Это началось в Новом Орлеане еще в 1922 году, когда я впервые услышал, как один молодой парень играет на трубе в маленьком дансинге. Тогда я работал аккомпаниатором Этель Уотерс, которая шла «гвоздем программы» в местном «Lyric Theatre», и я решил, что этот молодой трубач отлично подойдет к нашему представлению. Я спросил, как его зовут, — это был Луи

Армстронг.

Он сказал мне, что сначала должен переговорить со своим ударником Зутти, поскольку не сможет без него уехать. На следующий день Луи пришел к нам за сцену и передал, что, к сожалению, не может уехать с нашей труппой, так как ударник не хочет покидать Новый Орлеан. Через несколько лет я узнал, что он играет с Кингом Оливером в старом «Dreamland Cafe» в Чикаго. Зная этого трубача, я попытался заполучить его в свой бэнд, который должен был выступать в нью-йоркском «Roseland Ballroom». По правде говоря, я не ожидал, что он примет мое предложение, и был весьма удивлен, когда он появился в Нью-Йорке и стал играть у нас.

Вначале бэнд был настроен против прибывшего новичка, и атмосфера была, я бы сказал, натянутой. На репетиции Луи сперва был смущен той партией, которую я дал ему из своей новой аранжировки, содержащей полурри из прекрасных ирландских вальсов. Ведь все партии там включали обозначения музыкальной громкости, вообще динамики звука, и в одном месте оркестровки было указано три «форте» с последующим ослаблением к «пианиссимо». Оркестр, следуя этой нотации, играл очень мягко, тогда как Луи продолжал дуть свою партию в полную силу. Я остановил репетицию и сказал: «Луи, ты не следишь за аранжировкой». Тот возразил: «Но ведь я же играю все ноты и вообще все, что у вас здесь написано». Я сказал: «Но послушай, Луи, как насчет указания «рр»*?». Разве ты не видишь?» — и он заставил нас всех покачаться со смеху, ответив: «О, я думал, что это означает открытую трубу!». После этого натянутость как рукой сняло.

В том моем оркестре работало много серьезных музыкантов, и вначале они довольно холодно отнеслись к манерам Луи. Но когда чуть не завязалась драка между тромбонистом и басистом — они уже скинули пиджаки и пошли друг на друга, прежде чем я успел разнять их, — этот случай облегчил положение Луи. Впервые он усмехнулся и сказал: «А мне начинает нравиться этот оркестр».

ЛУИ АРМСТРОНГ. Примерно в конце 1923 года я получил телеграмму с приглашением приехать в Нью-Йорк и присоединиться к большому оркестру Флетчера Хендерсона. Задолго до этого я чувствовал большое уважение к Хендерсону — после личной встречи с ним в Новом Орлеане и благодаря пластинкам, которые он записал

* РР — «два пиано» — «очень тихо» — музыкальный знак для обозначения уровня громкости исполнения.

за эти годы с Этель Уотерс и Ривеллой Хьюз. Это был первый большой негритянский бэнд, сделавший себе громкое имя. Когда я объяснил Кингу Оливеру, что это мой единственный шанс побывать в Нью-Йорке, он одобрил меня и благословил в путь. Я знал, что он не смог бы не отпустить меня.

Флетчер Хендерсон Когда я приехал в Нью-Йорк, то попал прямо на репетицию бэнда. Войдя в зал, я почувствовал себя там не в своей тарелке, но приблизился к Флетчеру и, заинахаясь, сказал: «Э... гм... я тот самый парень, за которым вы посылали на место трубача в вашем оркестре». И «Смок» (прозвище Хендерсона) ответил: «О, конечно, мы ожидали тебя. Вот твои партии» — и указал на сцену. Я сказал: «Да, сэр» — и отправился к своему месту, зажмурившись от страха. Когда я открыл их, я увидел перед собой лица Коулмена Хокинса, Дона Рэдмена, Кайзера Маршалла, Чарли Грина, Боба Эскудеро, Элмера Чэмберса и Чарли Диксона — тогдашний состав бэнда Хендерсона.

Все они незаметно следили за мной. Вы знаете, как это обычно бывает, когда новый человек появляется в бэнде. Ребята хотят быть дружески расположены к вам, но вначале они все же хотели бы услышать, как вы играете. Я сказал себе, что все эти ребята выглядят вроде бы ничего, хотя вид у них несколько высокомерный. С такими мыслями я начал играть — думаю, у них тоже было свое мнение обо мне. Надо сказать, раньше я не играл в таких бэндах, где у каждого перед носом была куча партий, которые надо внимательно читать. У нас каждый музыкант знал свою партию наизусть, и это были неплохие номера. Лидер мог нам пропеть мелодию раза два, и с того момента репертуар бэнда увеличивался на одну вещь. У себя дома в Новом Орлеане, где было немало знаменитых бэндов, мы прекрасно обходились без нотных партий. Но теперь я был в Нью-Йорке и играл в самом большом негритянском оркестре.

Мы прошли первый номер, мелодия называлась «By the Waters of Minnetoka». Я вел партию третьей трубы, которая была очень приятной и легкой. Никто не сказал ни слова. Затем один из ребят что-то заметил тромбонисту Чарли Грину. Да, это был как раз Боб Эскудеро, большой специалист по тубе. Эскудеро вообще был очень горячий парень, и видимо, ему нравилось заводить Грина. Он схватил свой инструмент и проиграл на нем партию тромбона Грина ноту за нотой. Хм! Грин вскочил на ноги, и они пошли друг на друга, страшно ругаясь. Вы, наверное, никогда не слышали таких крепких слов в своей жизни. Мне сразу стало легче, и я почувствовал себя как дома.

Но ребята так и не услышали мою игру до тех пор, пока я через пару дней не сыграл с ними «Tiger Rag», — это было то, что надо. После этого и началось.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Луи вызвал ту же реакцию в Нью-Йорке, что и в Чикаго, когда он впервые прибыл туда. Своей игрой он произвел огромное впечатление на нью-йоркских музыкантов, когда они слышали его живьем.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. Когда бэнд Хендерсона покориł город, выступив с новой программой, в которую входил и Луи, местные ребята в один голос говорили, что никто раньше не слышал ничего подобного. Не было таких слов, чтобы можно было описать это впечатление. Луи не являлся каким-то исключением, он просто сидел и играл вместе с остальными, как в оркестре, так и в других местах, где ему приходилось бывать, но все ребята в городе говорили только о нем.

ЛУИС МЕТКАФ. На мой взгляд, дискуссия о двух различных стилях игры, восточном и западном, началась тогда, когда Луи Армстронг присоединился к бэнду Хендерсона, заняв место трубача Джо Смита. Началась, можно сказать, непримиримая вражда между джазменами — сторонниками Смита и Луи, ибо если Луи представлял собой образец так называемого западного джазового стиля игры на трубе, то Джо Смит был сторонником восточного. Я помню то, что случилось в театре «Apollo», когда Хендерсон впервые выставил на сцену Луи. Вряд ли кто-нибудь знал об этом заранее. Джо Смит был там же с местным бэндом, и когда он начал шоу, то зал просто взорвался аплодисментами. Его потом вызывали целых пять или шесть раз, т.к. тогда он играл лучше, чем кто-либо в своей жизни. Думаю, он сделал это, чтобы доказать людям, что он все еще — Джо Смит.

После него начал выступать бэнд Хендерсона. Их первым номером был «Copenhagen». Соло Луи было очень хорошим. Но оно было совсем другим по своему стилю, и публика не знала, стоит ли ему аплодировать по сравнению со Смитом. Следующий номер Луи был еще лучше — он понравился, и публика зашевелилась, говоря: «Это еще один великий трубач!». После третьей пьесы до них, наконец, дошло, и люди начали кричать: «Вот это настоящий трубач! Это — король!». И так Луи покориł аудиторию.

Лично для меня как трубача все это было очень приятно, так как Луи вышел из Нового Орлеана, а я — из Сент-Луиса, и мы оба играли в одном и том же «западном» стиле, но только он заставил нью-

Йоркцев понять этот стиль.

РЕКС СТЮАРТ. Луи Армстронг захватил город! Он победил всех восточных музыкантов. Я вместе с остальными с ума сходил от его игры. Я копировал его во всем — ходил, говорил, ел и даже спал, как он. Потом я приобрел себе пару больших полицейских ботинок, какие он обычно носил, и подолгу простаивал возле дома, где он жил, ожидая, когда он выйдет, чтобы еще раз взглянуть на своего кумира. В конце концов мы познакомились. Я жал ему руку и говорил с ним.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Наш ангажемент в «Roseland» был великим событием. Гастроли по стране прошли не менее удачно. Я оставался с оркестром Хендерсона вплоть до 1926 года. Моя жена Лил в то время руководила своим небольшим составом в «Dreamland» в Чикаго и предложила мне вернуться домой, поскольку мы и так слишком долго жили врозь. Я тоже устал и скучал по дому. Так мне пришлось расстаться с этими приятными ребятами Хендерсона, которые прекрасно относились ко мне. Мне и теперь доставляет большое удовольствие видеть их.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Луи вначале боялся ехать в Нью-Йорк. Он слишком полюбил Чикаго, ему нравилось там жить. То же самое можно сказать и обо мне. И всю первую неделю, когда мы оба были в Нью-Йорке, мы говорили между собой: «Давай лучше вернемся в Чикаго». Там было гораздо больше оркестров, денег и всего прочего. Надо сказать, что в то время Чикаго находился далеко впереди Нью-Йорка по музыкальной активности.

Я оставался с Флетчером Хендерсоном с 1924 по 1929 год, а Луи пробыл только один год. Он вернулся в Чикаго в конце 1925 года. И дело было даже не только в том, что он скучал по дому, — Лил оставалась там одна целый год и уже имела свой оркестр. Кроме того, у них появилась возможность приобрести свой собственный дом. Так Луи снова уехал в Чикаго и присоединился там к оркестру Эрскина Тэйта.

РЕКС СТЮАРТ. Примерно в 1925 году среди артистов и музыкантов Нью-Йорка из «Club Alabam», «Plantation», «Cotton Club», «Small's Paradise» и других клубов вошло в обычай собираться в каком-либо одном клубе, чтобы отдохнуть, поговорить между собой, потанцевать и выпить. Все крупные музыканты бывали там, они сидели, болтали и пили, а если возникало желание, доставали свои инструменты и начинали играть перед этой действительно уникальной аудиторией.

Один вечер особенно сохранился в моей памяти. Это был целый гала-концерт в одном клубе на углу 129-й стрит и Ленокс авеню. Когда высокий, выделяющийся среди толпы человек вместе с небольшим, плотным, широко улыбающимся парнем вошли и сели за круглый стол возле эстрады, в зале произошло оживление. Воздух был наэлектризован шепотом присутствующих. Это были Флетчер Хендерсон и Луи Армстронг. Я чуть было не проглотил свой мундштук. Это же был Луи! Я растерялся и в панике заявил Элмеру Сноудену, с бэндом которого мы там играли, что я внезапно заболел, не могу играть и вообще должен уйти домой. Тот лишь ухмыльнулся и сказал: «Никуда ты не уйдешь. Оставайся на месте и играй на своей трубе как обычно». Но я был страшно напуган. Я не мог себе даже представить, что мой кумир будет сидеть так близко от меня и слушать мою игру. Поэтому я ответил: «Нет, нет, я действительно болен и должен уйти». Но когда я попытался сделать это, Элмер догнал меня, дал тычка и усадил на место. Мне ничего не оставалось, как начинать играть. Ребята из бэнда всячески подбадривали меня, и я пошел выдувать квадрат за квадратом. Вероятно, присутствие Луи все же стимулировало меня, и я играл лучше обычного, т.к. после окончания номера он подошел, спросил мое имя и поздравил, тогда как меня всего трясло от волнения. Со мной говорил великий человек!

Осенью 1925 года, когда я играл со Сноуденом в «Nest Club» в Гарлеме, в нашем клубе как-то раздался телефонный звонок. Посыльный сказал: «Это тебя, Рекс», — и после этого произошел разговор, который я никогда не забуду. «Хелло», — сказал я. «Хелло, — ответил голос, — это Луи». — «Какой еще Луи?». — «Луи Армстронг. Хочешь получить хорошую работу?». — «Конечно», — сказал я, подумав, что слухи о том, что Луи набирает свой собственный бэнд, справедливы и что он хочет предложить мне работать с ним. «Отлично, — ответил Луи, — тогда ты займешь мое место у Флетчера Хендерсона, так как я ухожу от него через две недели». — «О, нет, нет, — закричал я. — Я не могу сделать этого, Луи. Я подумал сначала, что вы хотите пригласить меня в свой оркестр, а не к Флетчеру». На это Луи ответил: «Что ж, у меня, видимо, будет свой небольшой состав, но только в Чикаго. Я уезжаю туда». — «Тогда прошу прощения, Луи, — сказал я, — я просто не понял. У меня не хватит нервов, чтобы сесть на ваше место». Но он засмеялся и сказал: «Мы встретимся сегодня вечером».

Однако даже Сноуден под угрозой увольнения не мог меня заставить принять предложение Луи. Я просто снял свою униформу, взял трубу и уехал в Вашингтон, где пробыл целых два месяца. Я вовсе не показывал свой характер, а просто не был еще уверен в собственных силах, чтобы решиться на эту работу у Хендерсона.

Флетчер Хендерсон

БАСТЕР БЭЙЛИ. Когда я прибыл в Нью-Йорк, я прежде всего расспросил Луи обо всех ребятах в оркестре Хендерсона. Он рассказал мне о Чарли Грине и о тенористе Хокинсе. Сказал, что эти ребята действительно свингуют. Пожалуй, тогда я впервые услышал от него слово «свинг», используемое таким образом. Я сначала не понял, что он хочет этим сказать. Луи пытался объяснить мне это. Он без конца повторял: «Понимаешь, старина, он же свингует. У него невероятный свинг!» и так далее. Но я ухватил смысл его слов только после того, как в тот же вечер послушал Хокинса. Тогда я узнал, что это такое. Действительно, как бы я сам мог объяснить это явление теперь? «Свинг», «Парень, который свингует». Что это за понятие? Все мы используем это слово, но объяснить его трудно. Я понимаю под этим такого парня, который обладает определенным битом, чувствует определенные акценты, имеет хорошую атаку, ставит ноты на нужное место. Частью свинга является все то, что вы играете вслед за этим битом.

КОУЛМЕН ХОКИНС. Я присоединился к Флетчеру Хендерсону в 1925 году. Я был тогда еще совсем молодым парнем. Но я учился играть, начиная с шести лет. Вначале это было фортепиано, затем виолончель, а в девять лет я уже взялся за тенор. О джазе я знал с самого начала. Обычно я сидел и упражнялся целый день напролет. Я заканчивал свои уроки и все остальное время играл джаз. Я познакомился с ним в основном через пластинки, но я ходил и на все классические концерты в нашем городе. Это был город Топека (штат Канзас). Мы обычно покупали сезонные билеты и видели и слышали все, что давали в нашем аудиториуме. Когда я был еще подростком, я увидел там таких ранних джазменов, как Луи Армстронг и Эрл Хайнс. После этого я и заинтересовался джазом. Впервые я понал в Чикаго в 1917 году. Там я должен был ходить в школу, где я играл в школьных бэндах. В ту пору мне было около четырнадцати лет.

У нас был свой небольшой оркестр, который играл на школьных танцах и вечеринках. Я часто ходил и на южную сторону города, чтобы послушать настоящих джазовых музыкантов. Рос я вообще очень быстро. В двенадцать лет у меня уже были усы и все прочее, а

бритву своего отца я начал использовать еще в десять лет, хотя тогда на моем лице рос всего лишь пух.

Луи и Эрл произвели на меня огромное впечатление, как и Джимми Нун, новоорлеанский кларнетист. Ведь в те годы, когда я был очень молод, их музыка считалась лучшей, какую только можно было услышать. Бенни Гудмен, насколько я помню, тоже не раз приходил послушать, как играет Джимми Нун. Это видно и по его собственной манере игры. А кроме того, там был еще и Бастер Бэйли — я всегда считал его хорошим музыкантом.

В то время, когда я присоединился к Хендерсону, я еще не воспринимал музыку достаточно серьезно. Хотя мне тогда было уже семнадцать лет, я очень рано научился читать ноты, и у меня не возникало никаких трудностей в работе с оркестровками Флетчера. Некоторые люди говорят, что до меня в джазе не было настоящего тенор-саксофониста. Я знаю лишь то, что у меня была своя собственная манера игры, и джазовая музыка мыслилась для меня только на языке моего тенора, а не какого-либо другого инструмента. Честно говоря, я не мог бы охарактеризовать свой стиль словами. Все это приходило ко мне естественным образом во время игры — так оно, очевидно, всегда и бывает. Мой стиль подвергался влиянию многих вещей, которые я слышал, порой, может быть, бессознательно. Много из того, что я играл, развивалось из чего-то вполне определенного. Но я никогда не занимался изучением того, как и почему я играю в данном стиле — это получалось естественно. Что касается моего полного и плотного тона звучания, то я всегда играл с жесткой тростью. Кроме того, в начале я всегда играл очень громко, ибо я должен был исполнять свои соло так, чтобы они все время были слышны, несмотря на семь-восемь других духовых инструментов. Я возился со своими тростями целыми ночами, чтобы заставить их звучать так, как мне нужно, а сделав это, я старался, чтобы мой инструмент с этими тростями звучал как можно громче. Так создавалась полнота звука у моего тенора. Теперь я, конечно, больше не играю так же громко, как раньше, но звук по-прежнему остается полным и плотным.

Джо Смит, трубач Хендерсона, обладал великолепным звуком. Он имел свой собственный подход к использованию плунжерной сурдины. Он был достаточно изысканным исполнителем, мог играть тихо и прочувствованно, хотя был беспокойным человеком. Вообще он был милый парень.

ФЛЕТЧЕР ХЕНДЕРСОН. Я хорошо помню то время, когда Джо Смит впервые появился в Нью-Йорке. Это было в 1923 году, он играл тогда с группой «Джаз Хаундс» Мэми Смит. Он в конце концов научился читать ноты, но отнюдь не по учебникам. Он применял какую-то свою собственную систему, запоминая, что если одна нота находится на определенном расстоянии от другой, то это должна быть именно та нота и никакая иная. Линейки нотного стана и интервалы для него ничего не значили, но он довольно хорошо разбирался в оркестровках с помощью этого своего необычного метода.

Вскоре он стал известен почти так же хорошо, как Хокинс (кстати, тоже игравший в бэнде Мэми), и в том же году он присоединился к нашей группе в «Roseland Ballroom». Тогда же мы работали на студии вместе с Этель Уотерс, записывая пластинки для фирмы «Black Swan». Наше комбо* называлось «Блэк Свон Трубадурс», и мы гастролировали по стране вместе с Джо. Он был наиболее эмоциональным трубачом, которого я знал, а когда он применял фетровую шляпу вместо сурдины, то порой бывало трудно сказать, играет ли это он или какой-нибудь саксофонист. Его прекрасный звук был лучшим, какого только можно было достичь с плунжером.

ТАЙНИ ПАРХЭМ. Он вкладывал столько чувства в свою игру, что я однажды видел, как шумная, подвыпившая толпа в каком-то кабаре затихла, как мышь в норе, когда Джо начал играть спокойную сентиментальную пьесу. Один из пьяных, пытаясь пробраться поближе, влез на сцену и задел трубу Джо, разбив ему при этом губу. Другой музыкант разъярился бы как сто чертей, но Джо лишь улыбнулся и сказал: «Поосторожней, парень. Ты сам не понимаешь, что ты сделал». Таким человеком был Джо. Это была самая чистая и приятная труба всех времен. В его тоне чувствовалась душа и заключалось столько эмоций, что его подчас легко можно было спутать с пением женщины.

ПАРКЕР БЭРРИ. Я вспоминаю, как Джо приехал в Цинциннати в 1920 году. Его первая работа там была с группой под названием «Брауни бэнд». Сам Джо, который всегда носил при себе свою трубу, участвовал также во многих разовых выступлениях, включая и похо-

* Комбо (Combo) – термин, обозначающий малый состав, джазовый ансамбль, состоящий из ритм-секции (рояль, контрабас, ударные) и комбинации духовых инструментов (чаще всего – труба и саксофон). Комбо появились на заре стиля бибоп, как альтернатива традиционным биг-бэндам.

** House Rent Stomp – работа музыкантов по найму на домашних вечеринках в 20-е годы.

роны, и «house-rent stomps»** в негритянских районах Цинциннати, неподалеку от того места, где родилась Мэми Смит.

В другой раз его можно было встретить на набережной в салуне «Silver Moon» или в заведении «Deadman's Corner», где по меньшей мере раз в неделю кого-нибудь убивали и где ребята использовали свои ножи вместо медиаторов для гитары.

КАЙЗЕР МАРШАЛЛ. Впервые я встретил Джо Смита в нью-йоркском музыкальном клубе, который назывался «Amsterdam Musical Association». В 1919 году мы играли с ним вместе по вечерам, а позже начали работать тоже вместе в танцшколе на 48-й стрит возле Бродвея. Но мы там долго не оставались, так как в те дни случайные заработки по вечерам давали гораздо больше, чем постоянная работа.

Затем мы пошли работать в «Club Alabam» на 44-й стрит к Флетчеру Хендерсону. Но Джо очень любил поездки по стране, поэтому он вскоре по доброй воле ушел от Флетчера и отправился на гастроли с небольшим шоу под названием «Шоколадные ребята», где он играл в составе аккомпанирующего оркестра и выступал с отдельным номером со своей трубой и плунжерной сурдиной. Я никогда раньше не встречал трубача, который мог добиться такого тона и мягкости звучания трубы, как это делал Джо со своим плунжером. Он мог играть горячо или же сентиментально, но всегда он свинговал.

Потом Джо устал от этого шоу и снова вернулся к Хендерсону, когда тот начал выступать в «Roseland Ballroom» на 51-й стрит. Я тоже играл в этом бэнде. К тому времени он сделал много записей со своими однофамильцами — то были Бесси Смит, Клара Смит и Мэми Смит. Бесси, например, всегда хотела, чтобы Джо и Биг Грин (тромбонист Чарли Грин) аккомпанировали ей при записях. Джо сделал также несколько прекрасных записей с Этель Уотерс (такие, как «I'm Coming, Virginia»), в которых он использовал свой плунжер и играл следом за голосом Уотерс. Эти записи были его шедевром — не говоря уже о всех других, которые он сделал с Бесси Смит и особенно с Флетчером Хендерсоном.

Итак, Джо покинул наш бэнд, чтобы вскоре возвратиться назад. Он всегда мог найти себе место в оркестре Хендерсона, или, другими словами, Флетчер всегда мог взять его к себе. Потом Джо снова ушел, на сей раз к Дону Рэдмену, который в то время тоже отделился от Флетчера и руководил группой «МакКинни Котгон Пикерс» в Детройте. Впоследствии я тоже играл с Доном и Джо. Между про-

чим, это случайно стало причиной одной трагедии. Тогда Джордж Томас, который был известен под кличкой «Фэт Хэд» и замечательно умел играть и даже петь «скэтом», разбился насмерть в моем автомобиле, которым управлял Джо. Они ехали из города Спрингфилда в Бриджпорт, и меня просто случайно не было в машине. Я находился в Нью-Йорке по делам вместе с МакКинни и должен был присоединиться к бэнду в Филадельфии. Хотя наша группа имела достаточно большой автобус, мы с Доном всегда ездили в своих автомобилях, а Джо и «Фэт Хэд» обычно садились ко мне. Этот несчастный случай заставил меня покинуть бэнд еще в Питсбурге и вернуться в Нью-Йорк, чтобы взглянуть на машину и забрать у Джо свои права. Через некоторое время все это утряслось, но Томас погиб очень глупо.

Затем я организовал свой бэнд, и Джо стал играть со мной вместе с Чу Берри. Когда мы были в Бостоне, на Джо опять напала лихорадка путешествий и он отправился прямо из Бостона снова к Дону в «Коттон Пикерс». Я все же думаю, что именно тот несчастный случай заставил Джо провести свои последние годы с МакКинни (вылоть до сердечного приступа в 1934 году), потому что Джо и «Фэт Хэд» очень любили друг друга.

Теперь я хочу рассказать вам про Джимми Гэррисона. Я встретил его впервые в 1929 году в клубе «Small» на Пятой авеню, где он играл с квинтетом Джуна Кларка. Я приходил туда по меньшей мере три-четыре раза в неделю, чтобы послушать Джимми и Джуна (который тогда играл на корнете), и нередко оставался до самого конца, то есть иногда до девяти часов утра. Джимми умело играл «риффы»* и вообще часто брал на своем тромбоне очень высокие ноты, так что порой вы могли подумать, что играют два корнета вместо одного. Оттуда Джимми потом перешел в «Bamboo Inn» на седьмой авеню, и я имел удовольствие быть там вместе с Флетчером. Его оркестр играл там целую неделю с двух до трех ночи, так как мы заканчивали свою основную работу в «Roseland» уже к часу ночи.

У Джимми был годовой контракт с бэндом Чарли Джонсона, но он тогда очень понравился Флетчеру, и тот выкупил его контракт, чтобы заполучить к себе хорошего тромбониста. Так Джимми пришел в наш бэнд. Что ж, в то время у нас собрались отличные музы-

* Рифф — повторяющаяся ритмичная фактура, которую обычно исполняет оркестр для поддержки солирующего импровизатора.

канты: Дон Рэдмен, Бастер Бэйли и Коулмен Хокинс (саксофоны), Чарли Грин и Джимми (тромбоны); Кути Уильямс, Бобби Старк и Рекс Стюарт (трубы); Чарльз Диксон (гитара), Флетчер (фортепиано) и Боб Эскудеро (бас). Я был на ударных. Джимми действительно помог прославиться нашему бэнду. Только подумать, что его отец-проповедник хотел, чтобы Джимми пошел по той же линии!

Позже от Флетчера Джимми вернулся к Чарли Джонсону, чтобы затем снова перейти к Флетчеру. Потом он был и у Чика Уэбба, где он провел свои последние годы. Я долго жил с ним в одной комнате, и не раз мы вместе с Хокинсом до самого утра играли в карты — в безик, который был его любимой игрой. Нельзя сказать, чтобы Джимми много пил или курил, но, боже мой, как он ел! Вы себе представить не можете. Он ел все подряд и помногу. Особенно он любил пирожные.

Джимми с ума сходил от Луи Армстронга, и многие вещи, которые Луи делал на своем корнете, Джимми пытался играть на тромбоне в виде второй партии, что в действительности, как я уже говорил, звучало наподобие двух корнетов. Он любил также Джека Тигардена, который часто приходил к нам домой, и тогда мы устраивали небольшой «джем», пригласив Хокинса, который жил через пару дверей от нас. Тогда Джек играл на фортепиано, Джимми на тромбоне, Хокинс брал свой тенор, а я стучал по резиновой подушке, которая дома служила мне для тренировки. Через полчаса Хокинс мог сесть за фортепиано, а Джо и Джимми брали тромбоны. Какое удовольствие мы все получали! Разумеется, мы привозили в моей машине дюжину бутылок пива, немного вина или виски, мороженое и прочую закуску.

Джимми многим нравился, он всегда был расположен к людям и находился в отличном настроении, всегда был ровен и спокоен, от него нельзя было услышать плохого слова о ком-либо. Ему, в свою очередь, нравился Дики Уэллс, который, как я думаю, играет в стиле Джимми в настоящее время и является замечательным тромбонистом.

Конец Джимми был очень печален — он умер в 1931 году, умер в одном частном санатории. У него была язва желудка — я думаю, что это произошло от того, что он ел слишком много сладкого, но, Боже, какой это был чудесный человек! Если вы можете достать некоторые записи Джимми, послушайте их обязательно, ведь это его последние слова. Да, это был король, «Кинг» Джимми Гэррисон, единственный и неповторимый.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Флетчер обслуживал всех блюзовых певцов и певиц для всех звукозаписывающих компаний, где только требовался аккомпаниатор. Мне тоже доводилось аккомпанировать многим из них, например, всем Смит — Бесси, Мэми и Кларе, хотя, как известно, это были просто однофамилицы. Студийные составы тогда имели самые разные названия — «Блю Файв» Кларенса Уильямса, «Джаз Хаундс» Перри Брэдфорда и так далее. Луи Армстронг, пока он был с нашим оркестром, «Биг» Грин и я присутствовали почти на всех сессиях записи — нас охотно приглашали, потому что у нас был хороший бит. Позже этой работой частенько занимался Джо Смит. Он был просто великолепен в своем среднем регистре, он никогда не поднимался выше верхнего «до». Кроме того, с нами бывал и Томми Лэдниер. Приходилось ли вам когда-нибудь слышать его записи? Этот парень имел настоящий, природный свинг. Только послушайте, как он играет на этих пластинках, как он исполняет мелодию, свингуя. Это именно то, что я понимаю под свингом.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. В те дни, между 1926-м и 1930-31 годами, постоянно происходил обмен хорошими музыкантами между тремя-четырьмя ведущими биг-бэндами Нью-Йорка. В 1926 году, например, происходили сплошные перестановки и замены в оркестре Хендерсона. Тогда они с блеском выступали в «Roseland». Джо Смит был с ними, его брат Рассел, Бобби Старк — все трубачи-«звезды». Чарли «Биг» Грин и Джимми Гэррисон встречались в составе Хендерсона несколько раз. Саксофонистами были Хокинс, Рэдмен и Бастер Бэйли, а в ритм-группе — Эскудеро, Диксон и Кайзер. Затем там появился Джун Коул, а позже пришел Джон Кирби вместо Эскудеро.

Несмотря на всю эту текучку, единственным трубачом, который оставался с Хендерсоном все эти годы, был Бобби Старк. Некоторое время там были Старк, Рекс Стюарт и Кути Уильямс, но оба последних трубача потом оказались в нашем бэнде и работали со мной долгие годы. Кути пришел к нам в 1929 году, а Рассел Смит перебрался к Флетчеру.

Надо сказать, что Кути раньше всегда играл на открытой трубе, и когда ребята узнали, что он изменил свой стиль, над ним много подшучивали. Наш несравненный Баббер Майли умер в 1932 году, но еще раньше мы были вынуждены пригласить к себе Кути на его место, так как Майли много пил. Все наши музыканты говорили Кути, что он должен использовать плунжерную сурдину так, как это делал Майли, и тренироваться на ней день и ночь. Их интересовало, как это

у него будет получаться. Но он не обращал на них никакого внимания, у него на уме было совсем другое. Он многому научился и у «Трики Сэм» Нэнтон. Вскоре все уже говорили, что никто не умеет работать с плунжером так, как это делает Кути.

РЕКС СТЮАРТ. Примерно в то время Флетчер ввел в моду однодневные гастрольные выступления. Каждый апрель мы рассаживались по машинам и автобусам и отправлялись колесить по стране вплоть до штата Пенсильвания. Так продолжалось все лето до самого сентября, и с каждым годом мы забирались все дальше. В 1930 году мы выступали в «Graystone Ballroom» в Детройте. Там парадом командовали Хорват и Стэнтон, и они говорили, что существует только два великих бэнда по всей стране — Жана Голдкетта и наш. Но мы только смеялись и не воспринимали это серьезно, так как никогда раньше не слышали Голдкетта.

Насколько я помню, мы кончали работу в «Graystone» в воскресенье вечером и у нас было несколько свободных дней до пятницы, когда мы должны были уже выступить в «Roseland» в Нью-Йорке. Большинство наших ребят отправилось прямо в Гарлем, но Рэдмен поехал в Вирджинию навестить родню и не появился в Нью-Йорке. В первый вечер нашего выступления не было никакой надежды, что он приедет, и Флетчер решил взять парня из Гарлема по имени Бенни Картер на место Дона до его возвращения. В «Roseland» всегда было два оркестра, но нам показалось странным, что мы должны открывать программу, ведь наш бэнд был ведущим, и мы всегда играли последними как «гвоздь» программы. У нас не было ни малейшего представления, кто является нашим партнером по выступлению. Мы закончили свое отделение и вышли подышать свежим воздухом, а я все думал и удивлялся, что это будет за второй оркестр, как он звучит и прочее. И тут я увидел афишу «Виктор бэнд Жана Голдкетта»! Да, это был тот самый знаменитый «второй в стране» оркестр, над которым мы раньше смеялись, потому что не слышали его. У Голдкетта были все те люди, имена которых теперь забыть невозможно, но мне больше всех понравился Бикс, которым я всегда искренне восхищался.

ДЖОН ХЭММОНД. В 1932 году я провел свою первую сессию записи, которую я организовал для старой фирмы «Columbia» на пятой авеню с участием оркестра Флетчера Хендерсона. «Columbia» была тогда на грани банкротства и фактически не имела денег, чтобы проводить сессии, но давление со стороны ее английского филиала в

виде спроса на «хот»-джаз заставило фирму согласиться с моим предложением и выпустить четыре номера оркестра Хендерсона, заплатив при этом музыкантам в общей сумме три сотни долларов (средняя такса в те дни была установлена по двадцать долларов на человека за одну сессию). Стоит ли говорить, что я не получил никаких денег за предоставление музыкантов, но мое восхищение их игрой было поистине безграничным, ведь это был величайший бэнд того времени!

Сессию назначили на десять часов утра, и каждый знал, что любые задержки исключаются. Однако к половине одиннадцатого в студии было только пять человек, и у меня сложилось впечатление, что этот бэнд не страдает от излишка моральных принципов. Так продолжалось вплоть до двенадцати сорока, пока, наконец, не прибыл последний музыкант, басист Джон Кирби, и не началась эта памятная многим сессия.

К моему удивлению, три лучших номера Хендерсона были записаны довольно быстро — в течение сорока пяти минут. Это были «Honeysuckle Rose», «New King Porter Stomp» и «Underneath the Harlem Moon».

Еще более характерный случай произошел с этим бэндом в театре, с которым я связался в том же году. Оркестр Хендерсона должен был играть там целую неделю, но вскоре оказалось, что его люди совершенно не способны появляться вовремя на работе — за неделю было более шестидесяти нарушений дисциплины. Но зато когда они играли, это было прекрасно, особенно если Рэд Аллен замещал Бобби Старка, и медная группа приобретала дополнительный накал.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. С работой тогда вообще было трудно, но бэнд Хендерсона держался и в 1933 году. Ребята привлекали к себе столько внимания, что всегда могли заработать на хлеб. В 1934 году они вынуждены были разойтись, но это был самый прекрасный финал для одного из величайших танцевальных бэндов, которые вы только могли слышать в своей жизни. В то время в оркестре были Попс Смит, Рэд Аллен и Моуз Рэндольф, Клод Джонс и Кек Джонсон, Бен Уебстер (Хокинс был уже в Европе), Рассел Прокоп, Уолтер Джонсон, Джон Кирби и Хорас Хендерсон. Потом ребята работали на одноразовых выступлениях чуть ли не за 50 долларов в неделю. Но многие из них, подобно Клоду Джонсу, получившему от Кэба Кэллоуэя предложение работать за четыре

сотни долларов в неделю, не покидали Хендерсона и держались вместе до самого конца.

Это был, вероятно, один из наиболее компанейских и затейливых бэндов тех дней и лет. На гастроли они обычно отправлялись не в автобусе, а на своих машинах. Как только они добирались до места назначения, начиналось веселье. После ночной работы утром обычно кого-то недоставало, но постепенно они собирались и находились потом в этом городе вплоть до последнего момента, перед тем, как отправиться в следующий город согласно программе. Потом они выжимали все возможное из своих автомобилей, чтобы успеть на очередной концерт вовремя, что в действительности удавалось сделать лишь половине музыкантов.

Это были очень беззаботные, веселые ребята. Рассказывают историю об одном из их парней, когда они еще играли в «Roseland». У него всегда при себе была бутылка джина в чемоданчике, и однажды другие ребята потихоньку распили ее. Когда он заметил это, было уже поздно — в бутылке ничего не осталось. Тогда он спокойно вышел и принес другую бутылку джина, в которую подмешал касторки. Он сам предложил ребятам глотнуть, и большинство приложилось к этой смеси. Боже, в ту ночь на сцене творилось нечто смертоубийственное!

БИЛЛИ ТЕРНЕНТ. Я узнал Хендерсона в 1935-36 годах. В тот период я работал аранжировщиком у Джека Хилтона. Мы выступали в Чикаго, и я познакомился там с Хендерсоном через Бенни Гудмена, для которого тот сделал тогда множество аранжировок. Бенни со своим бэндом в то время играл в отеле «Congress» в Чикаго, с ним были также Джин Крупа на ударных и пианист Джейс Стэйси.

Каждый вечер после окончания нашей работы в «Gold Coat Room» я звонил Гудмену, и мы все отправлялись в танцзал «Grand Terrace», где тогда выступал Хендерсон со своим новым составом. Когда я услышал его в первый раз, у меня возникло такое чувство восхищения, которое я не забуду до конца своих дней. У этого оркестра был просто бесподобный «джамп»! Там играл Рой Элдридж — этот человек мог сделать все что угодно на своей трубе, затем Бастер Бэйли на кларнете (он служил примером для Бенни) и тенорист Чу Берри. Я согласен, что Коулмен Хокинс — великий человек, но Берри играл такие квадраты, которые действительно могли заставить ангелов петь.

Как бы там ни было, когда мое первое волнение улеглось, я встретился со всем бэндом и через пару вечеров за дружеской выпивкой

вел серьезные разговоры с Флетчером в его маленькой комнате поблизости от «Grand Terrace». Поверьте мне, тогда он был уже больным человеком, или вернее, человеком, который был постоянно полон депрессии и подавлен.

Флетчер Хендерсон

ЛИОРА ХЕНДЕРСОН. Это было так давно, что кажется теперь каким-то невероятным сном. Впервые я встретила Хендерсона, когда мы играли на танцах в «Hudson River Boat». Это была случайная работа. Я играла там на трубе, а он на фортепиано. В то время днем у него бывала работа в нижнем городе для фирмы записи «Black Swan». Там он выступал в качестве руководителя сессии и «бэнд-лидера». Флетчер был также аккомпаниатором на всех первых записях Этель Уотерс для этой фирмы.

До того, как я его встретила, я могла играть только классику или то, что можно было прочесть прямо по нотам. Поэтому Флетчер сказал мне: «Ты должна научиться играть джаз, иначе не заработаешь и на кусок хлеба». Однажды мы услышали по радио, как кто-то играет тему Гершвина «Lady Be Good», и там был один прекрасный квадрат для трубы. Пожалуй, именно с этого момента Флетчер и начал писать аранжировки. Он подошел к фортепиано и записал услышанный квадрат для меня. С того времени он делал это для меня много раз. Позже, когда Луи Армстронг появился в бэнде, я часто следила за его игрой на трубе, и он научил меня делать «риффы». После этого я стала играть прямо-таки «горячо» и могла получить любую работу, которую хотела.

У Флетчера был бэнд в «Club Alabam» в течение года, а в 1924 году они перешли в «Roseland Ballroom». Его оркестр играл там с перерывами почти целых семнадцать лет, причем большую часть времени именно как регулярный бэнд этого танцзала. Разумеется, они могли отправляться в турне на несколько месяцев каждый год, но все это время у Флетчера не было контракта! Попасть в этот бэнд считалось за честь. Там были очень сложные по тем временам аранжировки, и многие музыканты просто не могли их играть. Бывали и такие случаи, когда на сцене вы могли видеть несколько пустых мест. Например, Джимми Гэррисон вначале не справлялся с работой, и Флетчер отослал его изучать оркестровки до тех пор, пока тот не смог быть принят обратно. Аналогичная история произошла и с Рексом Стюартом. Он репетировал ежедневно. Хотя в бэнде было немало пьющих ребят, я не припомню случая, чтобы кто-нибудь из них был пьян во время работы. Да и наркоманов у нас не было в то

время — во всяком случае, если они и были, то никто об этом даже не подозревал.

Некоторые репетиции доставляли нам огромное удовольствие. Там происходили настоящие музыкальные битвы, «Cutting contests», как их называли (то есть соревнования, конкурсы). Я усаживалась в дальний угол и следила, как Чарли Грин (мы его звали «Биг Грин») играет нечто замечательное — он чудесно владел тромбоном. Но в следующий момент Джимми Гэррисон говорил: «Ха, он думает, что играет что-то толковое!» — и тут же пытался переиграть Грина. Так происходило все время. Говорю я вам, это было просто восхитительно!

Но все это только помогало им выдерживать «джазовые битвы» с другими оркестрами, игравшими тогда в «Roseland» — братья Дорси, «Касалома Бэнд», Винсент Лопез, Жан Голдкетт. Там даже был один бэнд под названием «Буффалодиэнс», в составе которого маленький мальчик играл на фортепиано. То был мальчик, написавший впоследствии темы «Stormy Weather» и «Over The Rainbow». Его имя — Гарольд Арлен. Но никто не мог переиграть и побить наш бэнд в этих музыкальных сражениях — во всяком случае, с такими людьми, бывшими тогда в нашем составе, как Дон Рэдмен, Луи Армстронг, Бобби Старк, Джо Смит, Коулмен Хокинс, Бастер Бэйли, Бенни Картер, Джон Кирби, Чарли Грин и другими подобными музыкантами, которые играли с Флетчером в те годы.

Как только предполагалась одна из таких битв, Флетчер говорил ребятам: «Пошли, сейчас мы им пропишем!». И они действительно играли что надо! А некоторые другие бэнды, вы знаете, ни о чем таком не заботились. У них на уме было совсем другое — они просто слушали и перенимали у нас идеи и приемы.

В своих гастрольных поездках Флетчер мог увидеть и услышать какого-нибудь музыканта, который подходил для бэнда. Он запомнил его и впоследствии посылал за ним. Флетчер вообще не был похож на других лидеров бэндов. Людям нравилось работать с ним. Он создавал им известность и имя и выдвигал вперед так, чтобы публика могла знать их.

Он всегда был в хорошем расположении духа, имел спокойный характер, и музыкантам было легко с ним работать. В самом деле, сколько я его знала, я никогда не видела, чтобы он вышел из себя по какому-нибудь поводу.

Тогда многие музыканты бывали у нас дома. Они приходили сра-

зу после выступлений, как только заканчивалось последнее отделение. Часто у нас бывали Бикс Байдербек, Джо Венутти, Эдди Лэнг и многие другие. Вообще, музыканты тогда казались более приятными людьми, чем теперь. Ни о чем не приходилось беспокоиться, когда они были у вас дома. Я не знаю, как это бывает сегодня, но я бы не потерпела всех этих чокнутых наркоманов в своей квартире.

Одно время шло повальное увлечение блюзовыми певцами и певицами — повсюду был блюз и только блюз. Флетчер много работал с певицами блюза. То были Бесси Смит и Клара Смит (они часто репетировали у нас дома), а также множество других, чьи имена я сейчас даже не припомню. Иногда Флетчер записывался под разными фамилиями, так как у него был определенный контракт с фирмами записи, но это было так давно, что, по-моему, теперь не имеет уже никакого значения, если даже я перечислю вам эти имена.

Примерно в то же время Пол Уайтмен был назван «Королем джаза» в некоторых кругах, и тогда люди стали называть Флетчера «Цветным королем джаза». Уайтмен играл все модные новинки и полуклассические номера, а Флетчер мог взять тот же репертуар и сделать из него настоящий свинг со своим бэндом. Я помню, как Дон Рэдмен аранжировал для джаза даже «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина, но позже Флетчер почему-то решил не включать ее в свою программу.

После того, как оркестр заканчивал свою работу в «Roseland» к часу ночи, ребята иногда играли на танцах в Гарлеме почти до четырех утра. Перед этим там, разумеется, выступал какой-нибудь другой бэнд, но как только прибывали ребята Флетчера, все становилось иначе. Они начинали что-либо вроде «Sugar Foot Stomp», и толпа приходила в исступление.

Тогда у нас не было певцов в том смысле, как это принято теперь. Мы просто в них не нуждались. Конечно, Луи Армстронг мог спеть пару квадратов «скэтом» в стиле проповедника с Юга, да и Джимми Гэррисон не раз устраивал комедию. Он обладал приятным голосом и выступал почти как знаменитый Берт Уильямс — пел «Somebody Loves Me» как Уильямс и все прочее.

Джо Смит был тоже чудесным парнем. Он много пил и поэтому слишком рано ушел от нас. Но, вы знаете, я никогда не видела его пьяным и, вообще, ничего не слышала насчет пьянства в оркестре. Вероятно, ребята скрывали это от меня, и, поскольку я была женой

Флетчера, существовало много вещей, о которых я не знала.

Так вот, насчет Джо Смита. Я называла его «Тутс» («Гудок»). Я знала Джо еще до того, как он научился играть на трубе. Он всегда брал мой инструмент и пытался играть на нем, а я выходила из себя, так как не могла позволить, чтобы кто-то играл на моей трубе. Я просила его убраться и найти себе какую-нибудь другую игрушку. «Иди лучше учись играть на барабане», — говорила я. Затем он уехал на пару лет, и однажды я нашла у дверей записку: «Я вернулся» и подпись — «Тутс». В то время я играла в оркестровой яме театра «Lafayette», и он пришел посмотреть на меня.

Он подошел с хитрым видом и сказал: «Я научился играть на кларнете». Затем он тут же схватил кларнет и начал на нем играть. «Не очень-то хорошо звучит, Тутс», — сказала я и опять начала говорить, чтобы он утихомирился и нашел себе более подходящее занятие. Но когда наступило время начинать представление, он прошел в оркестр вместе со мной. Я не подозревала, что он, оказывается, принес с собой втихомолку трубу, и когда какая-то блюзовая певица начала петь свой номер в шоу, Джо внезапно заиграл. Все люди начали кричать и хлопать, как помешанные. Надо сказать, что в тот вечер я уже больше не могла сыграть ни одной ноты.

После этого он приходил в театр каждый день, и я помогала ему учиться читать ноты. Он действительно стал здорово играть. Джо обладал большим, мягким, прекрасным тоном. Бесси Смит очень нравилась его игра, и он присутствовал на большинстве записей, сделанных ею позже.

Был и еще один музыкант, о котором мне хотелось бы упомянуть, настолько он был хорош. Это Хилтон Джефферсон. Я не знаю, почему люди не признали его — это был один из лучших саксофонистов, которого я когда-либо слышала. Его поздняя запись темы «Who Can I Turn To» с Кэбом Кэллоуэем была просто прекрасна.

Когда летом 1928 года оркестр находился на гастролях, Флетчер попал в автомобильную катастрофу в Кентукки. Поверьте мне, он уже никогда больше не был тем же самым человеком после этого случая. Он ехал тогда в Луисвилль, чтобы навестить мою мать. У него был свой большой открытый «Packard», и с ним ехали «Биг Грин», Коулмен Хокинс, Бобби Старк и Джо Смит. Какая-то женщина не могла свернуть с дороги, и тогда автомобиль на полном ходу свернул в сторону, упал с высоты четырнадцати футов и опрокинулся. При этом пострадал только один Флетчер. У него была про-

бита голова и сломана левая рука. Впоследствии именно левая сторона парализовалась у него в первую очередь. Это была единственная катастрофа в его жизни, но хватило и этого. После нее он стал совершенно другим человеком. Все казалось ему несерьезным и несущественным, и он уже никогда не смог пойти дальше того, чего он достиг. Вообще говоря, он и раньше-то не мог похвастать особыми деловыми качествами, но после аварии их, наверное, стало еще меньше. А самое худшее — он уже ни о чем не заботился и ничто его не интересовало. У него всегда был прекрасный слух, и если где-то на улице звонил колокол, Флетчер мог бы назвать вам каждую ноту и тональность. Но однажды я пришла на репетицию, и пока ребята играли, я сказала: «Флетчер, разве ты не слышишь, что один из трубачей фальшивит!». Но его это не особенно трогало. И именно ребята из оркестра помогали сохранить дух бывшего бэнда и его мораль до поры до времени.

Вскоре и менеджеры из «Roseland» потеряли прежнюю уверенность в отношениях с Флетчером. Бэнд был распущен, но однажды пришел Джон Хэммонд и попросил Флетчера сделать несколько аранжировок для Бенни Гудмена. Я должна сказать, что никто для Флетчера не мог бы сделать больше, чем сделали Джон и Бенни. Бенни вообще делал все возможное, чтобы восстановить имя Флетчера и говорил людям, что его бэнд ничего из себя не представлял бы без аранжировок Флетчера. Позднее Флетчер много работал с оркестром Бенни, а когда он заболел и Джон организовал специальную радиопередачу для Гудмена, то Бенни собрал некоторых старых музыкантов Флетчера и сделал с ними запись, так что мы смогли получить немного денег.

Последняя работа, которую имел Флетчер незадолго до паралича, была связана с шоу под названием «Jazz Train», которое ставилось на Бродвее в «Вор Сити». Он очень много и упорно работал над этим шоу. Он действительно пытался сделать все, чтобы вернуться назад к музыке, дни и ночи работая над аранжировками и репетициями. Но все это оказалось уже ни к чему.

В тот день, когда Флетчер умер, у его дома собралось много народа. Улицу загрохотали машины скорой помощи с кислородными подушками. Луи Армстронг прислал настоящее художественное произведение из цветов в виде большого органа с клавишами, трубками и всем прочим — ничего более прекрасного я не видела никогда в жизни. Луи и Джо Глэзер также присутствовали на похоронах, а люди

из «Roseland» специально прислали человека, чтобы он побыл со мной и помог мне.

13. «ЭЛЛИНГТОН ИГРАЕТ НА ФОРТЕПИАНО, НО ЕГО НАСТОЯЩИЙ ИНСТРУМЕНТ — ЭТО ОРКЕСТР»

РЕКС СТЮАРТ. О, вот это были дни — взлеты и падения, новые танцы, большие оркестры и подлинные «джем-сэшнс». Здесь надо бы остановиться и отдать должное таким людям, как Уилли «Лайон» Смит, Стивен «Битл» Хендерсон, Джеймс П. Джонсон и Уилли «Тайгер» Гэнт. Эти ребята послужили источником вдохновения для большинства других музыкантов, которые были тогда на нью-йоркской сцене, причем многие из них потом в свою очередь стали великими людьми в мире свинга — Фэтс Уоллер, Бенни Картер, Джимми и Томми Дорси, Бенни Гудмен и другие. Ну и, конечно, здесь необходимо назвать некий бэнд из пяти человек, прибывший из моего родного города Вашингтона — этот бэнд, как гласила молва, существовал только за счет заработка своего ударника Сонни Грира, так как у них было очень мало работы в Нью-Йорке и порой не хватало денег на хлеб.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. Память о прошлом очень важна для джазового музыканта. Я вспоминаю, как однажды написал шестидесяти-четырехтактовую пьесу, основываясь на одном очень памятном случае из прошлого — из моего детства, когда я был еще совсем маленьким мальчиком, лежал дома в кровати и услышал, как некий человек, насвистывая, шел по улице мимо дома, и эхо от звука его шагов постепенно затихало в отдалении.

А взять мою пьесу «Harlem Air Shaft» («Вентиляционная шахта Гарлема»). Очень многое приходит к вам через эти вентиляционные шахты в Гарлеме. Там так много всего происходит. Вы можете познать сущность Гарлема через его вентиляционные шахты. Вы слышите шум драки, вдыхаете запах обеда, к вам доносятся разговоры людей и звуки любви или гнева. Вы слышите радио, молитвы соседей, интимные сцены. Вентиляционная шахта — это один большой громкоговоритель. Вы узнаете всех своих соседей через эту шахту — и прачку, и собак дворника, которых вы слышите совсем рядом. Антенна человека, живущего на верхнем этаже, упала и разбила ваше окно. Вы чувствуете запах кофе. Чудесная штука, этот запах. Вентиляционная шахта содержит любые контрасты. Один парень готовит жареную рыбу с рисом, другой — огромную индейку. Наверху вечеринка, танцующие прыгают прямо над вашей го-

ловой. Уж эти любители «jitterbugs», просто беда с ними — они никогда не танцуют внизу, а всегда над вами. Вот это я и хотел показать в своей пьесе.

Дюк Эллингтон

По большей части музыка записывается на бумагу, так как это экономит ваше время. Но когда она записана, то это только основа для последующих изменений. Здесь нет твердо установленной системы. Часто я пишу и аранжирую сам, но иногда я пишу, аранжировка же вырабатывается в сотрудничестве со всем бэндом на репетиции. Иногда это делает Билли Стрэйхорн, мой главный аранжировщик. Когда все мы работаем вместе, какому-нибудь парню приходит в голову идея, и он тут же показывает ее на своем инструменте. Другой может к ней что-нибудь добавить и сделать из нее нечто новое. Затем кто-то подыграет «рифф» и спросит нас: «Ну, как вам это нравится?». Трубачи попробуют сделать его все вместе, говоря: «Послушаем-ка вот это». Могут возникнуть различные мнения о том, какую сурдину следует использовать в том или ином случае, кто-то предлагает убрать или добавить пару нот. Группа саксофонов захочет добавить заключительный мазок к общей картине — и аранжировка готова.

Я сделал свои первые шаги в музыке примерно в семнадцать лет, будучи еще в Вашингтоне, когда Луис Томас послал за мной однажды, чтобы я играл весь вечер на фортепиано. Томас являлся лидером одного салонного бэнда, единственным конкурентом которого был Мейер Дэвис. Мне представился шанс поиграть в его составе — нужно было знать только какую-нибудь полуклассическую вещь, и этого было достаточно.

Я провел целый день, заучивая мелодию «Siren Song». Когда я прибыл на место работы, то обнаружил, что этот бэнд был слишком образованным и правильным — они не смогли бы сыграть ни одного «джампа». Музыканты начали весьма грамотно толковать со мной о разных точных аккордах и прочих структурах, и я понял, что через несколько минут пойду ко дну. Но тут внезапно кто-то попросил исполнить «Siren Song» и с огромным облегчением я начал барабанить свой номер. Я часто наблюдал за игрой Лаки Робертса, который приезжал из Нью-Йорка к нам на гастроли и выступал в «Howard Theatre». У него был весьма картинный стиль, особенно мне запомнилось то движение, которым он отрывал руки от клавиатуры. В тот вечер мне пришло это в голову, и я попытался подражать ему, делая всякие подобные штуки. Но прежде, чем я сообразил, что делаю,

ребята уже столпились вокруг сцены, они были в восторге и требовали повторения.

За две минуты я заслужил там блестящую репутацию, и после этого все было в порядке. Затем у меня возникла идея создать свой собственный бэнд. Я поместил об этом объявление в городской телефонной книге — оно было таким же большим, как реклама Луиса Томаса и Мейера Дэвиса. Оно было даже больше, чем у Дока Перри. Когда у нас в Вашингтоне кто-то чего-то хотел или искал, он всегда обращался к телефонной книге. Особенно если это касалось оркестров. Если кто-либо хотел пригласить музыкантов, но не знал, где их взять, то я не представляю, что бы он делал без телефонной книги. Моя идея сработала, и вскоре я уже мог собрать чуть ли не три бэнда.

Года два или три мои дела шли прекрасно, и я зарабатывал в среднем от ста пятидесяти до двухсот долларов в неделю. К 1922 году у меня был очень хороший бэнд. Со мной тогда играли братья Миллер — эти три музыканта вышли из музыкальной семьи, где каждый умел играть на каком-либо инструменте. То были Билл Миллер, «Братец» и Феликс. Всем им было около двадцати лет, но они в огромных количествах поглощали джин и виски, как будто стремились в этом перегнать друг друга. Саксофонист Отто Хардвик («Тоби», как мы его звали) еще только подрастал в то время — не думаю, чтобы ему было тогда больше шестнадцати лет.

Вначале Тоби играл на басовой скрипке в оркестре Кэррола и был тогда еще так мал, что отец носил его инструмент, провожая на работу. Я же считал себя ветераном и решил, что могу взять Тоби под свое покровительство. Он купил себе саксофон, а я предоставил ему работу в нашем бэнде. Впоследствии я посылал его также на другие работы, и вскоре он стал известен как один из лучших саксофонистов города. Трубоч Арти Уэтсол также иногда работал с нами. Потом он окончательно присоединился к нашему бэнду и в течение нескольких лет был одним из самых необходимых его членов. Элмер Сноуден играл у нас на банджо, это был очень ловкий и способный инструменталист. В том же 1922 году в городе появился Хуан Тизол — он приехал с бэндом из Пуэрто-Рико и играл в оркестровой яме «Howard Theatre». Это был чертовски виртуозный оркестр, так как все музыканты в нем могли меняться инструментами, что в то время было просто экстраординарным явлением.

Затем кто-то послал за Сонни Гриром, ударником из Нью-Йорка.

Вообще мы уже слышали о Сонни. Он слыл тогда очень способным молодым ударником, и каждый, кто приезжал из Нью-Йорка, считал своим долгом порекомендовать его нам. Но мы думали, что он, может быть, вовсе и не так хорош, как расписывают. По приезде он выступал в оркестровой яме театра, где демонстрировал свои незаурядные приемы игры, однако нельзя сказать, чтобы мы были поражены. Но мы решили пригласить его к себе на работу, чтобы испытать его на деле. Мы встали на углу, решив подождать Сонни после театра. Когда он вышел, я взял на себя инициативу в разговоре, так как был одет в шикарный новый костюм в мелкую черную и белую клетку и выглядел деловым человеком. Вскоре мы договорились, и Сонни ушел из театра на работу в мой оркестр.

В то время каждый в нашем бэнде был специалистом по всем видам «огненной воды». Горючее помогало держаться — мы все считали, что у нас импозантный вид, мы курили огромные сигары и вообще старались походить на Стюарта Холмса из кинофильмов. Тоби имел слабость к девяностодолларовым костюмам, а кроме того, он купил автомобиль величиной с пультмановский вагон. Чтобы он начал двигаться, его нужно было усиленно подталкивать, так как заводной ручки у него вообще не было. Он неизбежно останавливался где-нибудь на подъеме. Однажды он встал на каком-то холме, и все наши усилия оказались тщетными — мы просто вылезли и бросили его. Тем дело и кончилось. Правда, после этого Отто купил другой автомобиль у «Душечки» — это было имя одного парня; никто не знал, как зовут его на самом деле.

После работы музыканты обычно собирались в «Industrial Cafe», где бывало много разговоров и сессий. Каждый пытался втолковать другому еще большую небылицу, чем предыдущая, но именно там Сонни Грир показал нам, на что он способен. Музыкальные «битвы» были очень популярны в те дни, и одна из них, которую я хорошо помню, состоялась между бэндом Элмера Сноудена из восьми человек с Арти и Тоби и нашим трио — я, Сонни и Стерлинг Конвей на банджорине. Мы решили приложить все силы, чтобы выиграть, для этого мы с Сонни разработали целый ряд разных приемов для фортепиано с ударными. Все получилось настолько хорошо, что мы ушли победителями. В другой раз мы соревновались с бэндом Блайнда Джонни. Где бы мы ни участвовали в конкурсе, мы прежде всего давили на психику противника. Мы всегда говорили ребятам из другого бэнда, что мы их безусловно зарежем в этот вечер. Поэтому

иногда они так волновались, что даже объявляли не те номера.

Долгое время я репетировал «риффы», чтобы заставить фортепиано звучать, как у Джимми Джонсона (имеется в виду Джеймс П. Джонсон). Тогда каждый пытался копировать его по пьесе «Carolina Shout», которую Джимми нанграл для механических пианино. Я тоже заучил ее наизусть, а когда Джимми приехал в наш город, меня хотели заставить выйти на сцену посоревноваться с ним. Я слушал его всю ночь.

Неожиданно нам подвернулась большая возможность. Уилбур Суитмен из Нью-Йорка послал за Сонни, при этом он имел в виду также Тоби и меня. Но когда мы туда прибыли, то оказалось, что работа неважная. Мы должны были изредка играть в некоторых театрах, а Суитмен даже играл на трех кларнетах сразу, как в цирке. Денег было мало, но зато мы каждый свободный вечер проводили среди музыкантов. Я никогда не забуду, как я забрел в «Capitol Club» на Ленокс-авеню и обнаружил, что там работает Уилли «Лайон» Смит. Хотя в наших карманах было пусто, но Сонни оказался незаменимым в этом отношении. Он входил с исключительно самоуверенным видом и говорил кому-нибудь: «Хэлло, Джек! Я — Сонни. Я знаю такого-то парня, и он сказал, чтобы я повидал тебя. А это мои друзья, Дюк и Тоби». Затем этот человек тут же узнавал, что Дюк бесподобно играет на фортепиано. Я сидел после «Лайона», а после меня мог выйти Фэтс Уоллер. Так проходил вечер.

Джимми Джонсон играл тогда на всех «house-rent parties» (домашние вечеринки). Их было так много, что часть из них он передавал пианисту по имени Липпи. Тот слушал столько фортепьянной музыки, что сам уже больше не мог играть. Он только мыслил «фортепьянно». Липпи снабжал работой многих пианистов, он вспомнил и обо мне. Наши дела были настолько плохи, что даже Сонни однажды решил подработать пианистом. Липпи знал, наверное, каждый рояль и каждого пианиста в городе. Он обычно шатался всю ночь по городу, а с ним бывали Джонсон, «Лайон», Фэтс, потом присоединился и я. Липпи могли пустить в любой дом во всякое время дня и ночи. Он обычно долго звонил в колокольчик у двери, и в конце концов кто-нибудь высовывался и, ругаясь на всю улицу, спрашивал, кто это там шумит. Липпи говорил в ответ: «Здесь Липпи, а со мной Джеймс П.». Эти магические слова открывали любую дверь, и мы могли войти и играть до самого утра.

Как раз в то время я нашел прямо на улице пятнадцать долларов в

конверте. Это была судьба — на эти деньги я купил себе новую пару ботинок и билеты до Вашингтона на нас троих. Когда же я наелся за первым домашним завтраком, мне снова пришла в голову мысль организовать через некоторое время новый бэнд.

Прожив несколько недель дома, я встретился с Фэтсом Уоллером, который ехал через Вашингтон со своим шоу. В этом бэнде были Гарвин Бушел, Кларенс Робинсон и Берт Адамс. Они сказали, что собираются бросить это шоу, а также посоветовали нам вернуться в Нью-Йорк, так как сейчас там можно найти приличную работу.

Затем пришла телеграмма от Фэтса из Нью-Йорка, и туда снова отправились Уэтсол, Сонни, Тоби и Сноуден. Вскоре они послали за мной — дескать, все в порядке, а работа для меня — это верное дело! Я быстро собрался, взял денег только на проезд — меня же ждала большая работа в большом городе! Я даже взял такси от вокзала, направившись прямо в «uptown» (верхнюю часть города). Наткнувшись на одном углу на всю компанию, я сразу услышал: «Привет! Как дела? Дай-ка нам взаймы пару монет!» — и все понял. Они прогорели.

Время от времени работа, конечно, появлялась, но все это было не то. Дела у нас шли неважно. Правда, мы хоть поселились у хороших людей, которые говорили, что мы можем у них оставаться, пока не найдем себе постоянную работу. Мы часто ходили на прослушивания, но ничего из этого не выходило. Работы для нас не было. Затем появилась «Bricktop» (знаменитая Ада Смит), и она устроила нас к себе. Я работал с ней некоторое время, с этой знаменитой «Bricktop», которая потом потрясла Париж на Монмартре. Мы выступали тогда в «Baggott's», это было очень популярное место, и она хорошо знала Баррона. Но потом она отказалась от его бэнда и взамен пригласила нас. Там нас хорошо принимали, так как в то время в Гарлеме не было других организованных бэндов. У нас было много аранжировок, хотя мы играли только впятером — Тоби, Уэтсол, Сонни, Сноуден и я. Мы поручали Сноудену вести все дела, он был нашим менеджером. Я не думал становиться лидером этого состава, но как-то мы поскандалили со Сноуденом, и ребята решили, что я должен занять его место.

«У Баррона» собирался народ с большими деньгами. Богатых посетителей тогда называли «Mr Gunion». Мы зарабатывали по тридцать долларов в неделю, но каждый вечер около двадцати выходило чаевыми. Бумажки бросали прямо на пол. С нами выступали еще четверо ребят, которые развлекали публику в перерывах, так что деньги мы должны были делить на девять человек.

После того, как ушел Сноуден, мы взяли к себе гитариста по имени Фредди Гай. Произошло это следующим образом. Мы нередко заходили в заведение, называемое «Orient». Владельцем там был Эрл Дэнсер, а Фредди руководил небольшим бэндом. Однако Эрл задолжал Фредди столько денег, что последний практически стал собственником всего «Ориента». С ним работал Фэтс Уоллер, и когда мы пришли туда впервые, Фредди хорошо нас встретил. Нам было очень приятно потолковать с Уоллером, который даже подарил нам свою небольшую пьесу. Позже мы с Фредди стали настоящими друзьями, и ему так понравился наш бэнд, что, когда ушел Сноуден, он решил работать с нами.

В сентябре 1923 года мы взялись за новую работу благодаря Леонарду Харперу из кафе «Hollywood» на углу Бродвея и 49-й стрит. У Харпера там было свое ревю — это было, так сказать, «хот-шоу». Позже заведение стало называться «Kentucky Club». Там мы чувствовали себя очень хорошо, дела шли отменно, и наша работа в «Кентукки» продлилась целых пять лет. За эти годы ударная установка Сонни сгорала три раза из-за пожаров в клубе. В это же время появились первые местные радиостанции, и нас транслировали прямо из клуба каждую ночь после двух часов.

Эти радиопередачи помогли нам сделать имя. «Kentucky Club» стал весьма бойким местом, туда каждую ночь приходили музыканты и набивался всякий денежный народ. Многие ребята, игравшие в составе «Вулверинс», бывали у нас, в том числе и Бикс Байдербек. Мы были в дружеских отношениях с парнями из бэнда Пола Уайтмена и «Калифорния Рэмблерс», часто появлялись там Джимми и Томми Дорси, Винсент Лопез и многие другие известные тогда музыканты.

Спустя некоторое время мы решили взять еще одного человека в наш состав — так у нас появился тромбонист Чарли Ирвис. Он обычно играл с особой сурдиной конической формы. Вскоре Уэтсол покинул нас — он вернулся в Гарвардский университет, чтобы закончить изучение медицины. Хотя Баббер Майли и был тогда еще молод, но мы взяли его к себе вместо Уэтсола. Когда появился Майли, наш бэнд изменил свой характер — теперь он обычно играл в стиле «граул»* целую ночь, применяя «гат бакет»

*Граул (Growl) — дословно — рычание. В раннем джазе — стиль исполнения на духовых инструментах, характерный резким звукоизвлечением, повышенной громкостью и напором.

и прочие традиционные штуки. Именно тогда мы решили забыть насовсем о «sweet music».

Чарли Ирвис играл на тромбоне с хорошим блюзовым чувством, и никто из трубачей не мог бы звучать так, как Баббер Майли. Мы с ним вместе написали мелодию «East St Louis Toodle-Oo». Баббер был очень темпераментным, но он слишком любил свой «ликер», бутылка с которым обычно стояла под фортепиано. Напившись, он шел спать. Почти все наши духовики часто выпивали, и я должен был ходить и вытряхивать их из постелей, иначе они просто могли проспать свою работу.

Наш бэнд работал в «Kentucky» уже примерно три с половиной года, когда я впервые встретил Ирвинга Миллса. Мы как-то играли «St Louis Blues», а он подошел и спросил, что это такое. Когда я объяснил ему, он ответил, что это звучит совсем непохоже. Но, вероятно, этот случай дал ему хорошую идею. Он тогда же заговорил со мной насчет того, чтобы сделать записи и пластинки. Естественно, я согласился, и мы сделали четыре номера. Они были выпущены фирмами «Vocalion» и «Brunswick». На первой сессии мы записали «East St Louis» и «Birmingham Breakdown». На второй же сессии я помню только «Emigration Blues».

До этого я очень мало писал музыку и сделал только одну большую оркестровку для шоу «The Chocolate Kiddies» в 1924 году. Джо Трэнт написал текст к этой музыке, а партитуру приобрел потом Джек Роббинс, музыкальный издатель. В ту пору Роббинс располагался на Бродвее, имея всего одну маленькую комнату. Однако это шоу никогда не было сыграно в Нью-Йорке. Оно ушло в Берлин и ставилось там в «Winter Garden» два года.

В 1927 году мы, наконец, покинули «Kentucky Club», и Ирвинг Миллс устроил нас в другое место — в «Cotton Club». Каждый готов был биться об заклад, что мы не продержимся там и месяца. У нас был друг по имени Мексико. Он имел винный погребок на 132-й стрит, где вы всегда могли встретить музыкантов с инструментами под мышкой или на плече, направляющихся на какой-нибудь «cutting contests». Так вот, Мексико поспорил на сотню долларов и на свою шляпу, что наш бэнд покажет там настоящий класс и продержится, сколько захочет. Он не промахнулся, ибо мы провели в «Cotton Club» целых пять лет. Мы часто заходили в этот погребок, пробуя различные пойла Мексико. Мы прозвали его заведение «99%» — еще один градус, и ты свалишься с ног, говорили мы. Это было время сухого закона, и мы часто наблю-

дали вплоть до утра, как Мексико занимается своим делом. «Трики Сэм» Нэнтон был у нас официальным дегустатором.

Мы начали выступать в «Cotton Club» 4 декабря 1927 года. Джими МакХью и Дороти Филдс написали специальное шоу, а Кларенс Робинсон и Джонни Вигал были нашими продюсерами. Главными пьесами были «Dancemania» и «Jazzinania». Потом мы играли то же самое шоу в театрах «Lafayette» и «Standard» — оно напоминало тот тип музыкальных представлений, которые ставятся в «Apollo» и по сей день.

Нас ежедневно транслировали из «Cotton Club» по местной радиостанции. Это послужило для нас настоящим трамплином и создало известность. Компания «Columbia» послала Тома Хьюзинга в наш клуб, где он установил аппаратуру, а затем вел и комментировал все передачи по нашей программе. Он проделал такую большую работу, что вскоре наш бэнд стал уже широко известен. В то время в нашем составе было двенадцать человек. Баббер и Арти образовали медную группу, куда позже вошел и Луис Меткаф. Джонни Ходжес играл еще с Чиком Уэббом; тогда на саксофонах у нас сидели Тоби и Руби Джексоны, а потом мы взяли Гарри Карни.

Карни был наивен, как ребенок в то время, и ему приходилось объяснять буквально все. Он захотел узнать, сколько ему будут платить денег, и когда мы назвали ему цифру в семьдесят пять долларов в неделю, он едва мог поверить ушам своим.

В те годы мы записывались очень часто, почти каждый день и для самых разных фирм. Поэтому мы использовали тогда десяток различных названий — наш контракт был заключен с фирмой «Victor», а для других мы записывались под другими названиями — «Jungle Band», «Joe Turner and His Men», «Sonny Greer and His Memphis Men», «Harlem Footwarmers» и так далее.

У нас часто бывала дополнительная работа в театрах и в близлежащих районах города — в Бронксе, Бруклине и на Бродвее. Когда мы выступали в театре на 58-й стрит, к нам подошел какой-то человек и сказал, что на следующий день мы должны быть на открытии в «Palace». Этот зал, построенный незадолго до того на углу Бродвее и 46-й стрит, был весьма шикарным местом в те дни, и мы, естественно, были польщены и страшно обрадованы. Был только один подвох — нам сказали, что я обязательно должен быть «мастером церемонии».

Я вначале не знал, что это такое, и одна мысль об этом пугала

меня до полусмерти. Когда мы, наконец, очутились на сцене, я открыл рот, но не издал ни звука. Затем я подвинулся к рампе, и дело пошло несколько лучше. Аудитория, казалось, действительно слушает меня. Зато потом мы исполнили им такой «граул», что они чуть не попадали со стульев. Они не отпускали нас со сцены, и следующий за нами номер едва мог начаться.

Так прошел наш первый год в «Cotton Club». В бэнде происходили дальнейшие замены, появились новые члены. Вскоре у нас было уже так много работы, что мы вынуждены были посылать замены.

ИРВИНГ МИЛЛС. Впервые я услышал Дюка Эллингтона в «Kentucky Club», куда он приехал с бэндом из пяти человек прямо из Вашингтона. Тогда я зашел в «Kentucky» вместе с Сильверменом из журнала «Variety», который, подобно многим газетчикам, любил прошвырнуться вечером, чтобы найти своему издателю новый заголовок. Мое внимание в тот вечер привлек номер Дюка «Black and Tan Fantasy». Когда я узнал, что это собственная композиция Дюка, я понял, что на сей раз судьба меня столкнула с большим артистом — с первым американским композитором, который сумел отразить в своей музыке подлинно джазовое настроение и духовное начало джаза.

Вскоре после этого, когда я проектировал новое шоу для «Cotton Club», я сделал все возможное, чтобы построить его вокруг Дюка и его музыки. Однако наш бюджет не позволял содержать такой большой бэнд, который имел Дюк, и по той цене, которую заслуживали его десять человек. Тогда я заплатил за сверхнормативных музыкантов из своих средств, но я сделал это с радостью, так как полностью доверял способностям Эллингтона. Я полагал, что вместе с ним мы сообразим нечто большее, чем обычный танцевальный оркестр.

ЛУИС МЕТКАФ. В те дни они всегда собирались поиграть в Гарлеме — музыканты, я имею в виду, хотя они и играли в двух совершенно различных стилях. Когда я пришел к Эллингтону в «Cotton Club» в 1925 году, мне показалось, что ребята из бэнда постоянно спорили о том, какой стиль лучше — западный или восточный. Разумеется, когда я говорю о «западном стиле», то я имею в виду все то, что приходило в Нью-Йорк из Нового Орлеана, Чикаго, Сент-Луиса, Канзас-Сити и тому подобных мест. Этот западный стиль был более прямым и открытым, если можно так выразиться. Поэтому у Эллингтона сошлись разные люди — новички вроде меня, Джонни Ходжеса и Барни Бигарда были там противопоставлены таким ребятам, как

Баббер Майли и «Трики Сэм» Нэнтон. Они играли «wah-wah»* музыку, используя плунжерные сурдины и прочие штуки. Фактически наш приход в бэнд заставил их кое в чем измениться.

«Cotton Club» был первоклассным заведением, и хотя Эллингтон продолжал формировать свой оркестр, тот факт, что мы у него зарабатывали тогда по семьдесят пять долларов в неделю, показывает, насколько его там ценили. Но в смысле музыки, поверьте, Дюк должен был бороться с администрацией за каждое новое начинание. Некоторые советовали ему сменить менеджера, но он умел, где надо, пойти на компромисс и выправить положение.

НЭД УИЛЬЯМС. Я услышал бэнд Эллингтона первый раз в 1927 году. То был год, в котором состоялся дебют Эллингтона в знаменитом «Cotton Club» в Гарлеме. Тогда я работал пресс-агентом для известной фирмы Шенка, а также бывал в «Silver Slipper» на Таймс-сквер.

Дон Хили был главным продюсером шоу в «Silver Slipper», и именно в качестве его гостя я попал в Гарлем. Я не могу сказать, что в тот раз группа Эллингтона сразу же произвела на меня большое впечатление. Она определенно еще не имела той формы и того лоска, которые были достигнуты позже стараниями Дюка. Правда, я был очарован тамошним превосходным ревю, которое даже тогда можно было сравнить с лучшим бродвейским музыкальным представлением.

В следующий раз я услышал Эллингтона через три года на сцене театра «Oriental» в Чикаго. Этот случай был особенно памятен первым исполнением композиции Дюка «Mood Indigo» — солировали тромбон, кларнет и труба («Трики Сэм» Нэнтон, Барни Бигард и Арти Уэтсол). С тех пор она так больше никогда не звучала — для меня, во всяком случае.

Впоследствии мне приходилось слушать бэнд Эллингтона бесчисленное количество раз на репетициях, сессиях записи, на концертах, в театрах и в «Cotton Club» в дни его расцвета. Это была самая ранняя эра, когда Дюк еще только зарабатывал себе всеобщее признание, когда Пол Уайтмен и его аранжировщик Ферд Грофе целую неделю каждый вечер просиживали в «Cotton Club», в конце концов признавшись, что они и двух тактов не могут стянуть из этой изумительной, неподражаемой музыки.

* Wah-Wah — «ya-ya» — присм игры на трубах и тромбонах, достигаемый с помощью приоткрывания сурдины или простым движением ладони.

Я никогда не забуду тот вечер, когда Этель Уотерс стояла в огнях рампы, а бэнд Эллингтона пульсировал позади нее, и она спела в первый раз для публики новую песню Гарольда Арлена и Тэда Келлера под названием «Stormy Weather». Это было в 1933 году. Недавно я слышал, как Эд Салливен представлял Арлена по телевидению просто как автора песни «Over the Rainbow». Но разве можно забыть его «Stormy Weather»?

Дюк Эллингтон

Потом была еще одна ночь в «Cotton Club», когда вся медная группа Эллингтона, свингуя крещендо, поднялась как один человек и выдала такой невероятный квадрат, что ныне покойный Эдди Дучин, сам именитый и в общем уравновешенный музыкант, буквально в экстазе скатился на пол из-за стола.

Дюк имел склонность давать разные прозвища тем музыкантам, которые были тесно связаны с ним по работе, причем эти прозвища обычно приклеивались надолго. Так, Фредди Дженкинс, маленький трубач, которого потом заменил Рей Нэнс, получил кличку «Posey» (позер). Альтистовая звезда Джонни Ходжес до сих пор неизвестно почему зовется «Rabbit» (кролик) теми, кто его близко знает, — это тоже выдумка Эллингтона. Покойный Ричард Джонс получил прозвище «Bowden», а Джек Бойд, бывший некогда менеджером бэнда, по необъяснимой причине был для Дюка всегда «Элмером». Элмера Сноудена же, наоборот, Дюк перекрестил в «Dumpru», и я не помню, чтобы его звали как-нибудь иначе. Для меня как издателя было большой честью работать с Дюком, но он никогда не обращался ко мне по имени, а называл только мои инициалы. Другой видный музыкант, Чарльз Уильямс, игравший на трубе у Эллингтона, получил имя «Cootie», которое теперь известно в широких профессиональных кругах.

Можно было бы привести и много других примеров. Женщинам, которые сотрудничали с бэндом, Дюк на старый южный манер всегда прибавлял имя «May» — Дэйзи Мэй, Иви Мэй, Уилли Мэй и так далее, неважно, было ли тут сходство со вторым собственным именем или нет. Даже антикварный револьвер, постоянно валявшийся в его дорожном чемодане на случай возможного нападения грабителей (никто не знал, как из него стрелять) был любовно обозначен им как «Sweetie May».

Вспоминается странное суеверие Эллингтона по отношению к числу тринадцать. Как-то раз он вместе с Генри Немо и другими писал целую партитуру для шоу в клубе. Он уже закончил двенадцать

песен, но решил, что без тринадцатой дело не пойдет, и что если он не напишет тринадцатую песню, то постановка не будет иметь успеха. Что ж, после того, как он написал свою тринадцатую песню, она стала главным номером этого шоу, а потом регулярно транслировалась по радио в исполнении оркестра из «Cotton Club». Она называлась «I Let A Song Go Out Of My Heart».

БИЛЛИ СТРЕЙХОРН. Впервые я услышал и увидел бэнд Эллингтона в Питтсбурге в 1934 году. Ни до, ни после этого я не испытывал такого потрясения. В 1939 году Дюк взял меня к себе на работу — тем самым я стал ближе и узнал его лучше.

Его первая и последняя официальная инструкция для меня заключалась всего в одном слове: наблюдай. Я послушался его совета и хорошо узнал один из наиболее оригинальных умов в американской музыке. Эллингтон играет на рояле, но его настоящий инструмент — это оркестр. Каждый член бэнда для него является характерной тональной окраской с определенным звучанием, создающим нужные музыкальные эмоции, которые он смешивает с другими одним ему известным способом, чтобы получить в результате нечто третье, что я называю «эффектом Эллингтона».

Иногда это смешивание фиксируется предварительно уже на бумаге, но часто оно происходит прямо на сцене во время репетиций. Я не раз видел, как он переделывает партии во время исполнения какой-нибудь пьесы, потому что музыкант и его партия показались ему несогласованными, разнохарактерными.

Все намерения Эллингтона всегда связаны с определенным, индивидуальным музыкантом, и что же получается, когда их музыкальные характеры объединяются? Если следить за ним на сцене, то слушателю покажется, что все его движения заурядны и обычно исполняются каждым, кто руководит большим оркестром. Однако после пристального наблюдения можно обнаружить, что даже легкое движение пальцем со стороны Дюка образует тот звук, который он хочет услышать от данного музыканта. Иногда он оставляет своих ребят играть так, как им хочется, естественно и расслабленно, как бы исследуя тайники их душ и находя там такие вещи, о которых сами они и не подозревают. Иногда некоторые персональные замены в бэнде наводят на мысль, что понятие «эффекта Эллингтона» можно трактовать несколько иначе. По-моему, это происходит от, так сказать, слушания глазами, а не ушами. Когда я пришел в оркестр, мне казалось, что моя игра и стиль оркестрового письма полностью от-

личны от манеры Эллингтона. Теперь же я не могу отделить себя от оркестра. «Эффект Эллингтона» глубоко затрагивает многих людей — слушателей и исполнителей, принцев и бедняков, влюбленных и несчастных, — и он будет существовать в музыке до тех пор, пока существует Эллингтон.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. Я люблю большие крупные слезы. Вот почему мне нравится Уэтсол. Когда он играет похоронный марш из «Black and Tan Fantasy», я всегда вижу, как большие крупные слезы катятся по лицам людей. Баббер Майли говорил как-то: «Если что-либо не имеет свинга, то это не стоит играть. Если в этом нет блюзового чувства, то этого и не стоит делать».

Бесси Смит

14. БЕССИ СМИТ – «ИМПЕРАТРИЦА БЛЮЗА»

ФРЭНК УОКЕР. Я не думал, чтобы у нас на Севере было больше полусотни человек, которые слышали бы о Бесси Смит в то время, когда я послал за ней на Юг Кларенса Уильямса. Кларенс тогда делал для меня много всякой работы. Он был незаменим в подборе и натакивании наших артистов для сессий записи. Он как-то ухитрялся выбирать лучших артистов, которые работали в те дни. Правда, вплоть до нашего времени он почему-то так и не получил того признания, которого он действительно заслуживал.

Кларенс был не особенно хорошим пианистом, но он сам вам об этом скажет. Когда он играл еще у себя в Новом Орлеане в одной из забегаловок типа «honky-tonk», то он мог играть только на слух и знал не больше дюжины песен. Когда какой-нибудь посетитель просил его исполнить песню, которую Кларенс не знал, то он говорил: «Приходите-ка лучше завтра, и я вам ее сыграю». На следующий день Кларенс отправлялся в музыкальную лавку и просил там пианиста-демонстратора сыграть ему эту вещь. Он запоминал ее на слух с одного раза. Если вчерашний посетитель возвращался, то Кларенс играл ему эту песню и получал хорошие чаевые. Это похоже на то, как современные артисты «hillbilly»* говорят о своих песнях: «Я могу их записать, но я не могу положить их на ноты».

Как бы там ни было, я рассказал Кларенсу об этой девушке по

*Hillbilly – типично американское слово, обозначающее деревенского простака-одиночку, ленивого фермера, некоего Билли, живущего на холме. (Подробнее смотри в книге «Рок: истоки и развитие», А.Козлов, Изд. «Мега сервис» 1998.)

фамилии Смит и добавил: «Ты должен всего лишь отправиться туда, найти ее и вернуться с ней обратно». Кларенс действительно нашел ее, но когда он возвратился вместе с ней, то я должен сказать, что эта девушка выглядела как бог знает что, только не как певица. На вид ей было лет семнадцать, высокая и толстая. В общем, она имела ужасный вид и была совсем необразованная. Но все это вы сразу же забывали, стоило вам только услышать ее пение. Потому что, когда Бесси пела блюз, она знала, что это такое. Блюз был ее жизнью. Она сама насквозь была блюзом с того момента, как просыпалась утром, и до того, как вечером засыпала снова. О, конечно, у нее было великолепное чувство юмора, и она умела смеяться как никто другой. Но это обычно продолжалось недолго.

Ее первой записью был «Down Hearted Blues», имевший чудовищный успех. Я не думаю, чтобы в то время кто-нибудь знал Бесси лучше меня. Я заботился о ее деньгах и ангажементах — одно время она была наиболее высоко оплачиваемой негритянской артисткой в мире развлечений, кроме знаменитого Берта Уильямса. Она знала, что все мы смотрим на нее как на человека, а не как на собственность.

Все, что она делала, всегда было связано с настроением и чувствами, спрятанными глубоко внутри. Я говорю не о депрессии — это была просто сдержанность. Все это выходило наружу в ее пении. Исполняемые ею блюзы всегда рассказывали какую-нибудь историю, так как нередко они писались специально для нее. Я не хочу сказать, что Бесси не была способна написать свои собственные блюзы. Вероятно, она могла бы сделать это и сама, но обычно она только давала идею, которую мы все обсуждали. Вот это мы еще могли делать вместе, но как только она начинала петь, никто уже не мог указать ей, что и как надо делать. Никто ее не прерывал и не лез с советами. Вероятно, это одна из причин, почему ей нравился Флетчер Хендерсон как аккомпаниатор. Он был невозмутим и спокоен и всегда делал то, о чем просила его Бесси.

Я полагаю, что многие люди помнят Бесси Смит как довольно беспорядочную и неотесанную особу. Тем не менее, эта сторона характера не была у нее единственной и главной. Люди не знают о таких ее поступках, как приобретение дома для своих друзей, которым негде было жить, и о сотне других вещей, которые стоили ей уйму денег. У Бесси было большое и доброе сердце. Позже, когда блюз был уже широко распространен, вокруг Бесси появились вся-

кие новые люди, и ее сердце стало опустошаться. Она начала терять уверенность в себе и интерес к жизни. В ней появлялась тоска и горечь, а ведь, как известно, блюз не состоит из одной только горечи.

Бесси Смит

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Я хочу здесь рассказать кое-что о Бесси, чего, я думаю, никто не знает, даже Фрэнк Уокер. Я работал с ней в агентстве «ТОВА», мы выступали в водевилях и театрах для цветных, и она была просто потрясающая. Это было задолго до того, как Уокер стал работать с ней для «Columbia Records». Бесси тогда было около двадцати лет, она не только пела, но и танцевала, а иногда даже играла мужские роли, одевшись во фрак.

Я потратил две или три сотни долларов, чтобы приодеть ее как следует, когда пытался устроить ее в одно новое шоу на Бродвее, и пока она была в Нью-Йорке (это шоу так и не состоялось), мы сделали пробную запись на пластинку с ребятами из «Columbia Records». Мы записали тему «I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate», автором которой был Арман Пайрон, а я ее опубликовал. Но она им не понравилась, они сказали, что Бесси поет слишком грубо и громко, и не выпустили пластинку. Бог услышал мою молитву, и через несколько недель этих людей уволили. Хотел бы я иметь сейчас ту пластинку — бьюсь об заклад, она стоила бы 25 тысяч долларов!

Когда Фрэнк Уокер появился в «Columbia Records», все пошло по-другому. Он попросил меня привести ту Бесси Смит, о которой я столько говорил. Я ему сказал, что другие люди отвергли Бесси после пробной записи, так как ее голос оказался слишком грубым. «Ты ее только приведи», — ответил он.

МЭЙ РАЙТ ДЖОНСОН. В 1921 году я играла в Восемьдесят первом театре на Декатур-стрит в Атланте, а Бесси Смит работала там же в Девяносто первом театре, на соседней улице. Мой муж, Джеймс П. Джонсон, руководил оркестром в Восемьдесят первом театре, это был довольно большой театр (там имелось шестнадцать лож), а я была не просто хористкой, а примадонной. Я выступала под именем Мэй Райт.

Девяносто первый театр был меньше по размеру и более грубым. Бесси имела там свой собственный номер, очень смешной. Я до сих пор покатываюсь со смеху, когда вспоминаю о нем. Вы едва ли поверите, но Бесси была самой маленькой женщиной в этом шоу. А вы знаете, какой она была большой сама по себе. Где они только таких набрали!

Позже я выступала в одной программе вместе с Бесси на Севере,

и у меня хватало нервов петь там блюз! Благо, что я шла перед ней. Она всегда была потрясающей в блюзе, и с тех пор я не встречала больше никого, кто мог бы петь блюз так, как Бесси Смит.

Бесси могла бы, конечно, прийти в наш дом, но она отнюдь не была моим другом, никогда. Она была слишком груба и неотесана.

ЭТЕЛЬ УОТЕРС. Бесси Смит была ангажирована в Девяносто первом театре на Декатур-стрит в Атланте в одно время со мной. И по сей день она стоит перед моими глазами как живая. Она имела солидную комплекцию, темную кожу и очень привлекательную внешность. Вслед за Ма Рэйни она, бесспорно, была звездой блюза в 20-е годы. Ее пение в манере «shouting»* вызывало настоящий культ, где бы она ни появилась. В музыкальных магазинах возникало настоящее столпотворение, если в продажу поступали новые блюзы Бесси. Она зарабатывала до семидесяти пяти долларов в неделю даже в водевильных театрах — это были большие деньги для водевилей нашего типа. Иной раз деньги бросали ей прямо на сцену вместе с цветами. Подобно оперной певице, она имела свою собственную когорту почитателей.

Бесси Смит

Бесси вообще находилась в очень выгодном положении. Она могла даже диктовать условия своим менеджерам. Поэтому она многим говорила, что не желает видеть в одной и той же программе вместе с собой другую блюзовую певицу. Я была согласна, и когда я вышла с первым номером, то запела какую-то простую песенку. Однако публика начала вопить и требовать исполнения блюзов. Они кричали: «Давай, Стрингбин, покажи нам, что ты умеешь! Мы хотим слышать твои блюзы!».

Менеджер пошел к Бесси и сказал, что я должна буду отказаться от своего солашения, чтобы удовлетворить публику. В ее комнате тотчас началась настоящая буря, и было слышно, как она распространяется насчет «этих северных шлюх», которые, якобы, вторгаются на ее территорию. Однако никто не мог бы занять место Бесси Смит. Люди повсюду любили ее «shouting» всем сердцем и искренне поклонялись ей.

Когда мой ангажемент в этом театре закончился, Бесси подозвала меня к себе и сказала: «Извини. Ты не так плоха, как мне казалось. Просто я никогда не думала, что кто-то еще может заменить меня для моего народа».

* Shouting — манера джазового пения, характерная для исполнения медленного блюза. Исторически связана с историей рабства в США, с борьбой негров за свои права, с пением госпелз и спиричуэлз в негритянских общинах.

ДЭННИ БАРКЕР. Бесси Смит стоило увидеть на сцене. Она была большой женщиной и умела петь блюз. В ее блюзах было замешано нечто церковное. Она доминировала на сцене. Вы не могли бы оторвать глаз и повернуть голову в другую сторону, когда она выходила на сцену. Вы ждали только ее, следили за каждым ее движением. Вы не могли бы почитать газету в ночном клубе, когда там появлялась она. Она всегда могла расшевелить своим блюзом, вывести из состояния сытого равновесия. Это была только Бесси. Она не замечала своего окружения и никогда не обращала на это внимания, так как блюз был в ней самой.

Если бы у вас было религиозное воспитание, как у меня и у других людей, вышедших с Юга, то вы должны были бы признать сходство между тем, что делала она, и тем, что делают все те проповедники и евангелисты в церкви, когда они увлекают за собой людей и вводят их в религиозный экстаз. Юг имеет прекрасных проповедников. Они стоят на углу улицы и собирают вокруг себя целые толпы. Бесси делала то же самое на сцене. В этом смысле она была подобна таким людям, как проповедник Билли Грэхем сегодня. Бесси была одного класса со всеми этими людьми. Она могла добиться почти массового гипноза. Когда она пела, в зале было слышно, как муха пролетит.

ЗУТТИ СИНГЛТОН. Вот это была женщина! Я хочу сказать, Бесси была настоящей женщиной. Я вспоминаю 1923 или 1924 год, когда я играл с оркестром Джона Робишо в «Lyric Theatre» в Новом Орлеане — то была ее штаб-квартира на Юге. Она выступала там четыре-пять раз в году. Публика всегда набивалась в театр до отказа, а еще толпы народа стояли на улице перед каждым шоу — они не могли попасть и слушали ее снаружи.

Ее выступление — о, это было нечто особенное! Ее часто записывали у нас прямо со сцены, установив такой большой металлический раструб и все прочее, как тогда это было. Она пела номера вроде «Gulf Coast Blues» и «Baby Want You Please Come Home» своим чудесным глубоким голосом, и, поверьте мне, она выглядела на сцене как настоящая королева. Она была большой женщиной, с прекрасной бронзовой кожей, суровая и статная, действительно похожая на королеву. И никто никогда не называл ее просто «Бесси», я, по крайней мере, ни разу не слышал. Как для меня, так и для всех других она всегда была «мисс Бесси».

Да, она была истинной женщиной — настоящей королевой блюза.

БАРТЕР БЭЙЛИ. Да, Бесси Смит была грубоватой, но очень непосредственной. У нее было большое и доброе сердце, она любила выпить и любила петь свои медленные душевные блюзы. Ей не нравились быстрые номера. У нее был свой стиль фразировки, который обычно называли тогда свингом — я хочу сказать, что она обладала особой манерой пения. Я слышал множество певиц, которые потом пытались петь в том же стиле. Вроде этой записи, что вышла несколько лет назад («Why Don't You Do Right?»), где пытались имитировать Бесси, но безрезультатно.

Мы не устраивали никаких репетиций для сессий записи с Бесси Смит. Она просто приходила вместе с нами в студию на Колумбус Серкл. Никто из нас также не репетировал те номера, которые мы записывали вместе с ней. После того, как мы собирались в студии, Флетчер Хендерсон давал определенную тональность, чтобы мы подстроились. Причем это относилось не только к Бесси, но и ко всем блюзовым певицам — репетиций у нас, повторяю, не было. Певицы могли, конечно, кое-что выписать себе для памяти, чтобы знать текст, но никаких нотных записей у них не имелось. У нас тоже. В большинстве записей с Бесси вы могли потом видеть на пластинках указание «Текст Бесси Смит. Музыка Джорджа Брукса». Наш «Брукс» — это Флетчер Хендерсон.

Мы записывались, конечно, через специальный металлический раструб. Вы знаете, как обычно производились записи в те дни — механическим способом. Мы немного разминались и дули в инструменты, пока у нас не получался достаточно хороший баланс по уровню записи, а потом делали две-три пробы. Мы записывали только две стороны за сессию (одну пластинку), но в то время мы получали за это гораздо больше денег, чем теперь.

Для Бесси пение было ее жизнью. Она никогда не рассматривала пение как-то особо. Она получила признание среди других блюзовых певиц — «Shouter», как они ее звали. Все они весьма уважали ее. Она имела мощные легкие — в те дни у нас не было никаких микрофонов, но она отлично без них обходилась. Она могла бы заполнить своим голосом весь Карнеги Холл, Мэдисон сквер гарден или небольшое кабаре — все равно что. Она делала это своими мускулами, своими легкими и могла петь всю ночь. В ней не было ничего от этих современных шепотков в фирменный микрофон.

КАРЛ ВАН ВЕХТЕН. Однажды в 1929 году Портер Грэйнджер, один из пианистов-аккомпаниаторов Бесси Смит, привел ее в мою

студию на 55-ю Уэст-стрит. Фаня Маринов и я устраивали небольшую вечеринку. Там были также композитор Джордж Гершвин, актриса Констанс Кольер, оперная певица Маргерит д'Альварес и еще, кажется, Адель Астер, сестра Фрэда. Студия, таким образом, была заполнена изысканной публикой, искушенными слушателями. Перед началом выступления, Бесси потребовала выпить. Причем она попросила целый стакан чистого джина, который и осушила залпом. После этого, с зажженной сигаретой в углу рта, она стала посреди комнаты и принялась за дело. Она исполнила один блюз с Портером за фортепиано. Я уверен, что каждый, кто присутствовал на этом вечере, никогда его не забудет. Это была не актриса, а искусный имитатор женских горестей и забот, в ней не было ни капли игры и притворства. Это было нечто подлинное, настоящее и неотъемлемое, частица ее самой — женщина, открывшая свою душу так, чтобы все могли увидеть и понять, что в ней творится. На мой взгляд, это было величайшее выступление Бесси Смит.

МЕЗЗ МЕЗЗРОУ. Бесси была настоящей женщиной — вся женственность мира никогда так не концентрировалась в одном человеке. Она была высокой и темнокожей, с большими ямочками на щеках, миловидной, здоровой и статной, с фигурой, как песочные часы, — личность, обладавшая огромной притягательной силой. Но слышали ли вы когда-нибудь, что случилось с этой прекрасной, жизнелюбивой женщиной? Знаете ли вы, как она умерла? Она пела многие годы и пришла к славе, ее обкрадывали изворотливые дельцы и менеджеры, готовые убить родную мать за пару медяков, а она растрачивала свое большое искусство на всяких алкоголиков и слабоумных, обсуждавших вслух ее размеры и формы. Она много пила, и, вероятно, было много ночей, когда она особенно глубоко чувствовала свой блюз, с которым никогда не могла расстаться, но продолжала петь, изливая свое внутреннее богатство и красоту, которые были поистине неиссякаемыми. Но однажды, в 1937 году, она попала в автомобильную катастрофу в Миссисипи, этом штате убийц, и ее рука оказалась почти оторвана от тела. Ее привезли в госпиталь, но там для нее не нашлось места, потому что это был госпиталь для белых, и этим людям не было дела до чернокожих. Автомобиль развернулся и уехал, а кровь Бесси продолжала стекать на пол. В конце концов ее доставили в другую больницу, где доктора, должно быть, страдали дальтонизмом и поэтому согласились принять ее. Но к этому времени она потеряла слишком много крови, и они не смогли ее

прооперировать, а немного позже она умерла. «Посмотри на эту одинокую и пустую дорогу, Господи, она ведет к концу», — так пела Бесси. Вот чем эта одинокая дорога закончилась для величайшей народной певицы, которую когда-либо слышала эта страна — и Джим Кроу* направлял по ней движение.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Альберта Хантер была еще одной певицей такого же типа. Она тоже не нуждалась в микрофоне. Ада Смит по прозвищу «Bricktop» относится сюда же. Она была хорошей певицей и отлично танцевала. В те дни нужно было уметь петь и танцевать, чтобы пробиться. «Bricktop» позже имела свой собственный клуб в Париже на Монмартре, а потом и в Риме. Ма Рэйни тоже была прекрасной певицей, ее нельзя сбрасывать со счетов. Но все они считали Бесси наилучшей, как другие считают Луи лучшим трубачом. Бесси была Луи Армстронгом среди блюзовых певиц, если можно так сказать. Она имела больше оригинальных идей в блюзе, чем все остальные.

АЛЬБЕРТА ХАНТЕР. Блюз? Блюз — это часть меня самой. Для меня лично блюз — это нечто религиозное. Он похож на молитву, на пение псалма, он похож на спиричуэлс и на все священное. Когда мы поем блюз, мы поем прямо из своего сердца, мы раскрываем в нем все свои чувства. Когда нам плохо или мы просто не можем найти ответа на важные вопросы, тогда мы поем блюз. Да, для нас блюз — это нечто священное. Это вся наша душа.

Блюз — часть меня. Когда я еще ничего не знала о музыке, даже не знала, что ее можно записать, я уже пела блюз и подбирала мелодию на фортепьяно одним пальцем. Мне было только одиннадцать лет, когда я сочинила «Down Hearted Blues». Это было еще до того, как я сбежала из дома. Позже я записала его для фирмы «Paramount Records» — это был грандиозный успех. Это произошло перед тем, как Фрэнк Уокер послал за Бесси Смит. Бесси тоже записала этот блюз, хотя он уже был записан много раз после меня всевозможными фирмами грамзаписи, даже для механических пианино. Мы подумали, что зря она это сделала и что из этого больше ничего не получится, однако именно запись Бесси оказалась первой, которая была распродана в количестве 780 тысяч экземпляров!

Теперь нет таких блюзовых певиц, как в то время. За исключени-

* Джим Кроу — нарицательный карикатурный персонаж — негр-простак в минстрел-шоу.

ем, быть может, Дайны Вашингтон. Но тогда были Сара Мартин, Аида Кокс, Чиппи Хилл, Виктория Спиви, Трикси Смит, Клара Смит и «Мэми» Смит — «Мэми», которая все начала и которая сделала это возможным для всех нас своей записью «Crazy Blues», самой первой записью блюза на пластинках.

Блюз Но Бесси Смит была величайшей из всех. Никогда не было такой, как она, и никогда такой больше не будет. Хотя она звучала хрипловато и громко, она всегда вызывала у вас слезы. Дело даже не в слезах — просто в том, что она пела, были несчастье и страдание нашего народа в самом истинном виде. Никто вплоть до сегодняшнего дня не может даже сравниться с Бесси Смит.

Что касается музыкантов, которые могли играть блюз, — именно те, кто не знал нот, играли самые лучшие блюзы. Но потом появилась Лил Хардин, жена Луи Армстронга, она была очень грамотной и в то же время превосходно играла блюз. Нельзя не вспомнить и Лави Остин — она писала и играла множество блюзов. Лави работала в «Monogram Theatre» в Чикаго, где ставились все шоу агентства «ТОВА». Она написала «Graveyard Blues» для Бесси и сделала в Чикаго сотни блюзовых записей.

Именно Лави помогла мне записать мой первый блюз. Я была еще совсем ребенком и ничего тогда не знала насчет авторских прав и всего прочего. Она оформила его под своим именем, но указала меня как автора.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. В те дни в нашем городе можно было услышать много интересной музыки, хотя наш Питтсбург и не был видным джазовым центром. Как-то в субботу вечером я пошла в театр на Фрэнкстаун-авеню, где ставились все негритянские шоу. Однако я едва ли заметила какой-либо другой номер в этом шоу, поскольку все мое внимание было обращено на девушку-пианистку, работавшую там.

Она сидела, положив ногу на ногу, за фортепиано с сигаретой во рту, записывая музыку правой рукой и аккомпанируя номерам шоу одной быстродвигающейся левой! Пораженная, я сказала себе: «Мэри, когда-нибудь ты должна обязательно добиться этого». И я это делала, работая с бэндом Энди Кирка позже, в 30-е годы.

Этой девушкой оказалась Лави Остин, которая постоянно работала в оркестре этого шоу и делала все аранжировки. Она опоздала с ними в тот раз и спешно дописывала музыку к номерам, которые следовали дальше по ходу представления.

На следующей неделе знаменитая Ма Рэйни выступала у нас в небольшом театре на Уайли авеню. Я и несколько старших ребят проскользнули в этот театр, чтобы послушать женщину, которая сделала историю блюза и воспитала Бесси Смит. Ма была вся обвешана настоящими бриллиантами — они были у Ма в ушах, на шее и в пышной тиаре на голове. На обеих руках у нее было полно драгоценностей, а во рту блестели золотые зубы. Что это был за вид! Для меня, девчонки, эта женщина выглядела просто сказочно.

СЭМ ПРАЙС. И была еще Трикси Смит. Ее запись «Freight Train Blues» — это одна из величайших блюзовых записей, которые когда-либо были сделаны. Трикси имела глубину голоса, подлинную теплоту и блестящую внешность. На кого она была похожа? Она была лишь еще одной женщиной по фамилии Смит, каких тогда было много, но она действительно умела петь блюз.

Другим великим блюзовым певцом был «Blind Lemon» Джефферсон, и когда я еще продавал пластинки в Далласе, я первым порекомендовал его студиям записи. Между прочим, я не верю этим историям, что, поскольку он был слепой, кто-то водил его по улицам Далласа. Я знаю, что он не нуждался в поводырях. Джефферсон обладал сверхъестественным умением ориентироваться. Он мог бы пройти один по всем улицам Далласа, распевая свои блюзы. В нашем городе все его знали.

Одну вещь он прекрасно проделывал. У него дома всегда была бутылка с виски, и, поболтав ее, он совершенно точно мог вам сказать, сколько в ней осталось. Если же в ней оставалось меньше, чем до его ухода из дома, то его жена рисковала быть побитой.

ТИ-БОУН УОКЕР. Блюз? Парень, я никогда не начинал его играть — просто потому, что он всегда был во мне, еще до рождения. И я играю блюз и живу им до сих пор. Только таким он и должен быть, и только так его и нужно играть и слышать. Вы должны жить блюзом, а для нас это совершенно естественно, в нас от рождения заложена способность жить блюзом.

Первое, что я помню, была моя мать, напевающая блюз, когда она сидела одна по вечерам в нашей комнате в Далласе, где я родился. Я не могу теперь припомнить слов этих ее блюзов, но она могла бы спеть вам блюз даже сейчас, причем так, как вы никогда и нигде не услышите. Я часто слушал ее пение по вечерам и потом понял, что блюз живет также и во мне самом. У нас там все пели блюзы. Они делают это и по сей день. Пойдите в любое место, где собираются

негры, и вы услышите, как они поют чудесные блюзы.

Блюз

После того, как я услышал, как моя мать поет и играет блюзы, я начал играть их сам. Правда, я еще не знал слов, потому что у нас не было никаких твердо установленных текстов. Со временем я начал сочинять их самостоятельно. Именно так мы и поступаем. Даже сегодня я могу сочинить блюз быстрее, чем спеть его. Но я могу петь блюзы для вас хоть целый день и никогда не повторю ни одного куплета. Когда я впервые начал петь, я использовал старую сигарную коробку и брэнчал на ней, как на настоящей гитаре. Конечно, она не издавала хорошего звука, но блюзовый бит в ней уже был и какие-то меланхолические ноты тоже, что мне особенно нравилось, когда я пел свои блюзы.

Знаете ли, существует всего один-единственный блюз. Это известная двенадцатитактовая форма, на основе которой вы затем интерпретируете все, что захотите. Только напишите новые слова и импровизируйте по-другому, и вот у вас уже готов новый блюз. Чтобы не ходить далеко, возьмите такую тему, как «St Louis Blues». Это очень приятная вещь, имеющая некоторый оттенок блюза, но это не блюз. Вы не сможете настоящий блюз ни во что приодеть. Я пою только настоящие блюзы — такие же поет Джимми Рашинг и играет Каунт Бэйси. Я не говорю, что «St Louis Blues» — это плохая музыка, вы понимаете. Просто это не блюз. Скажем, «Blues in the Night» Гарольда Арлена — это намного лучший блюз, чем «St Louis Blues», потому что его первая часть — это настоящий блюз, построенный по всей форме. Но когда вы переходите ко второй части мелодии, блюз уже кончается. Это тоже очень интересно слышать, приятная музыка, но это — не блюз. Вторая часть больше похожа на спиричуэлс, чем на блюз, потому что настоящий блюз всегда говорит сам за себя.

Все, что связано с блюзом и его исполнением, заключается в том, как вы чувствуете его. Один человек может чувствовать блюз, а другой не может. Оркестр Бэйси может играть чудесные блюзы, ибо Каунт и весь его бэнд глубоко чувствуют блюз. Дюк Эллингтон со всеми своими прекрасными музыкантами не может сыграть хороший блюз биг-бэндом. Некоторые его ребята могут, но весь бэнд не может.

То же самое можно сказать и о певцах. Луис Джордан, например, играет хорошие блюзы, да и поет их достаточно оригинально, но когда вы слушаете Дэна Гриссома, то это уже далеко не блюз, хотя бы он пел ту же самую мелодию. Здесь требуется блюзовое чувство и старые добрые двенадцать тактов. Гриссом же поет в сладкой мане-

ре, а блюз никогда таким не был. Вы должны глубоко чувствовать блюз, чтобы исполнять его правильно.

Конечно, блюз во многом произошел от церковной музыки. Первый раз в жизни я услышал фортепьянное буги-вуги именно тогда, когда я впервые пошел в церковь. То была церковь Святого Духа в Далласе. Как известно, буги-вуги всегда было разновидностью блюза. Затем проповедник начинал читать молитву в блюзовых тонах. Многие считали, что я должен стать хорошим проповедником, потому что я хорошо пел блюзы. Они говорили, что у меня блюзы звучат как церковные проповеди.

Блюз

Первые блюзы, которые я услышал в исполнении своей матери, были связаны с заботами по дому и с другими вещами, которые беспокоили ее днем. Она могла даже петь о подгоревшем обеде и тому подобное. Я думаю также о разных непристойностях, которые появились в позднейших, коммерческих исполнениях блюза. Я не уверен, что это очень уж плохо, хороший блюзовый певец, как правило, настолько искренен в тех вещах, о которых он поет, что его внутреннее блюзовое чувство всегда выше значения некоторых слов в его песне и никогда не приведет к пошлости. Что ж, ряд людей специально слушает подобные блюзы, выискивая в них нечто, но каждый, кто понимает, что такое блюз, всегда пройдет мимо этого к настоящему блюзу, и таких большинство. Сейчас люди, как мне кажется, действительно начинают понимать блюз, даже белые приходят к нему, и я рад этому. Ведь они многое теряют без блюза.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН. Не поймите меня неверно. Я не провозглашаю себя создателем блюза, хотя многие из блюзов я написал гораздо раньше того, как мистер Хэнди опубликовал свой первый блюз. Я слышал блюзы, когда был еще ростом с цыпленка. Когда я только пошел в школу, то часто навещал своих родственников в округе Гарден. Там я слышал множество различных блюзовых исполнителей - таких, как Бадди Кантер, Джоски Адамс, Гэим Кид, Фрэнк Ричардс, Сэм Генри, а еще больше тех, кого мы называли просто «рэгменами»* в Новом Орлеане. Они могли взять 10-центовую трубу, прислать к ней мундштук и играть больше блюза на таком инструменте, чем какие-либо настоящие трубачи, которых я встречал, путешествуя по стране. Они могли бы только имитировать этих наших новоорлеанских трубачей. Хэнди же играл преимущественно на

* Рэгмен - так очевидно называли всех джазменов приблизительно до 1925 года, когда слово "рэг" постепенно было словом "джаз".

скрипке, когда я впервые прибыл в Мемфис и встретил там его. У него был свой оркестр, но скрипачи в то время не славились хорошей игрой даже у нас в Новом Орлеане.

Знаменитый пианист Тони Джексон играл блюзы еще в 1905 году. Он никогда не пел ничего другого, кроме блюзов. Блюз просто не считался музыкой, это было как бы нечто повседневное. Сотни и тысячи людей на Юге могли петь и играть блюз, даже не зная при этом ни одной другой песни.

Блюз У. К. ХЭНДИ. Блюз — это нечто более глубокое, чем то, что вы называете теперь «настроением». Как и спиричуэлс, блюз возник из среды негров, он включает в себя всю нашу историю — откуда мы пришли и что пережили.

Блюз пришел от самых бедных и низких людей. Он возник из небытия, из мечты, из желания. И когда человек пел или играл блюз, то небольшая часть его желаний удовлетворялась с помощью этой музыки. Блюз происходит от рабства, от сильного стремления к свободе. Его корни глубоки. Мой отец, проповедник, плакал каждый раз, когда он слышал пение блюза «Я увижу тебя в судный день». Когда я спросил, почему он плачет, он мне ответил: «Эту песню пели, когда твой дядя был продан в рабство в Арканзасе. Он не позволил своему хозяину бить себя, поэтому от него отделились, как от лошади».

Лишь в Первую мировую войну белые американцы немного узнали то самое, что мы терпели долгие годы, — когда берут человека из вашей семьи и посылают его за тридевять земель против собственного желания с вероятностью никогда не вернуться. Поэтому блюз и джаз стали тогда иметь большое значение для многих людей. Депрессия же явилась новым испытанием для множества черных и белых. Но мы были голодными и обиженными долгие годы, поэтому знали все это лучше других.

Так блюз помогал утолять страстные желания в сердцах самых разных людей. И когда теперь вы слышите, как белый человек поет блюз, он может вложить в него столько же чувства, сколько и негр. Блюз и джаз теперь стали частью американской музыки, и они будут развиваться все дальше и дальше до бесконечности.

Как я уже говорил, мы ищем истину в этой музыке, как и во всем другом. Она не всегда принимает те формы, которые нам нужны. В музыке всегда могут быть какие-нибудь сюрпризы. Но если она хороша для людей, то совершенно неважно, негр ли это или белый. То, что мы хотим услышать в музыке, это нечто такое, что еще надо создать.

15. ...И, ОБИЛЬНО РАСПРОСТРАНЯЯ СВОЙ ОСОБЫЙ ВИД МУЗЫКАЛЬНОЙ РАДОСТИ, ПОЯВИЛСЯ ФЭТС УОЛЛЕР

ДЖЕЙМС П. ДЖОНСОН. Некоторые люди несут в себе музыку, но Фэтс сам был музыкой во всем. Вы знаете, каким великим он был на самом деле.

МЭЙ РАЙТ ДЖОНСОН. Сразу после того, как Джеймс П. услышал игру Фэтса Уоллера на органе в театре, он пришел домой и сказал мне: «Я знаю, что я могу научить этого парня». И затем для меня начались сплошные беспокойства. Фэтсу было тогда семнадцать лет, мы жили на 140-й стрит, и он барабанил на нашем фортепиано иногда до четырех часов утра. Я говорила ему: «Пора бы тебе идти домой, паренек, или у тебя нет дома?». Но он приходил к нам каждый день, и Джеймс был очень рад учить его. Как известно, игра на органе не создаст вам хорошую левую руку, и именно этому постоянно учил его П. Джонсон. Затем Фэтс получил, наконец, с помощью Джеймса свою первую постоянную профессиональную работу — это было в «Leroу's Cabaret» на 135-й стрит, где я тогда работала танцовщицей. Фэтс еще боялся играть там в одиночку, поэтому я просила его играть для меня. Вот так он начинал.

Фэтс Уоллер

КАУНТ БЭЙСИ. Впервые я увидел Уоллера, когда зашел как-то в старый «Lincoln Theatre» в Гарлеме и услышал, как молодой парень выбивает что-то там на органе. Мне захотелось с ним познакомиться, и с того времени я стал завсегдатаем в «Lincoln Theatre», я следил за каждой его нотой, а потом все время сидел позади него, очарованный той легкостью, с какой его руки летали над клавишами и как он небрежно манипулировал педалями. Там крутили немые фильмы, и он вскоре привык видеть меня, как будто я стал частью их шоу. Однажды он спросил, играю ли я на органе. «Нет, — ответил я, — но я отдал бы свою правую руку, чтобы научиться этому». На следующий день он пригласил меня пересесть к нему в оркестровую яму и разрешил поработать педалями. Я уселся на пол и, следя за его ногами, стал имитировать их движения руками. Затем я уже сидел рядом с ним, и он учил меня работать с клавиатурой.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Я остановилась в Нью-Йорке, мои глаза и уши были открыты всему, что только мог предложить Гарлем. Подобно многим другим пианистам, я глубоко уважала великолепного Фэтса Уоллера, который играл тогда на органе в «Lincoln Theatre».

Когда он уехал из Нью-Йорка, то его почитатели не допускали никого играть там на органе. Эти неистовые ребята готовы были забросать вас чем угодно, если бы вы попробовали.

Фэтс Уоллер

Разумеется, для меня стал знаменательным тот день, когда знакомые музыканты взяли меня с собой в «Connie's Inn» на Седьмую авеню, чтобы встретиться с Фэтсом, работавшим там в новом шоу. Пожалуй, это можно было назвать чем угодно, только не работой. «Единственный и неповторимый» («ОАО» — One And Only) сидел, облокотившись на рояль, кувшин с виски стоял в приятной близости. Продюсер Леонард Харпер сказал: «Ты что-нибудь написал для этого номера, Фэтс?» и тот ответил: «Начинай-ка свои танцы, старина. Сейчас все будет готово». Пока девочки из шоу танцевали, он успел написать свой номер. Наверное, он мог бы сочинить целое шоу, музыку и текст, пока я там просидела.

Он был неистощим на всякие выдумки и истории. Время от времени он отпускал такие шутки и замечания, что эти «герлз» едва могли удержаться от смеха. После репетиции один из наших ребят поспорил с Фэтсом, что я могу повторить все мелодии, которые он только что написал. Собрав все свои силы (играть перед такой знаменитостью!), я еле добралась до фортепиано, подгоняемая одобряющими возгласами ребят, но ухитрилась как-то сконцентрировать свое внимание и сыграла почти все, что слышала перед этим от Фэтса. Сначала он был ошарашен, но потом подхватил меня и начал бросать в воздух, смеясь при этом как сумасшедший.

МЕЗЗ МЕЗЗРОУ. Я никогда не забуду, как я впервые лично встретился с Фэтсом и начал работать с ним осенью 1928 года. Он пригласил меня на свою репетицию, а затем к нему домой, когда он писал музыку к шоу «Hot Chocolates» для «Connie's Inn».

Вместе с прославленным Энди Разафом он тогда написал множество песен. Энди, разумеется, сочинял тексты, и вдвоем они представляли отличную пару. Я не забуду, как они писали «Black and Blue», «Ain't Misbehavin'», «That Rhythm Man» и «Sweet Sawannah Sue». Фэтс, сбросив свой пиджак и расстегнув воротник, сидел за фортепиано в «Connie's Inn» с неизбежной бутылкой джина под стулом (джин был, конечно, самогонный, так как дело происходило в дни сухого закона). Он проигрывал свои номера, а когда в конце концов находил некоторые новые аккорды и украшения для той или иной песни, на его лице было такое радостное выражение, что оно как бы передавалось каждому, кто присутствовал в комнате. Он был столь притягательной

личностью с такой здоровой жизнерадостностью, что в его присутствии вы никогда не увидели бы грустных лиц. Энди Разаф сидел несколько поодаль, изменяя кое-где свои тексты. Внезапно он подошел к фортепиано и очень приятным голосом с энтузиазмом спел нам свою новую песню. На меня эта пара произвела исключительное впечатление. Потом я спросил Фэтса, почему бы им не участвовать в шоу вместе, а Энди улыбнулся и сказал: «Вот именно, Мезз, я ему давно говорю то же самое». Но Фэтс ответил: «Мезз, ты же знаешь, ведь я же музыкант, а не актер».

А можете вы себе представить, какое удовольствие я испытывал, слушая дуэт Луи Армстронга на трубе с Фэтсом за фортепиано? Покойный Леонард Харпер (он был одним из величайших негритянских шоу-продюсеров) даже вызвал своих хористок на сцену и заставил танцевать. Сколько здесь было веселья и смеха!

Но что было особенно выдающимся, так это дуэт Луи и Фэтса. То, что я видел этих двух гениев, этих двух наиболее притягательных личностей мира джаза за работой, останется для меня ярким воспоминанием до конца дней. Луи сначала играл мелодию в низком регистре — из его трубы выходили такие густые низкие ноты, каких я никогда не слышал у других трубачей, а в свое время я их слушал очень много. Фэтс же всегда подшучивал над Луи. Я помню, как они однажды начали репетировать «Ain't Misbehavin'». Фэтс сел за фортепиано и начал петь эту песню, а Луи стал ему аккомпанировать. Он так подыгрывал, что из этого получился чистейший блюз! Если вы думаете, что это невозможно, — сядьте за фортепиано и спойте ее вместе с Луи.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Я много раз видел, как стоило только Фэтсу Уоллеру войти в какое-нибудь заведение, и все присутствующие восторженно орали, а на их лицах расцветала искренняя радость. И Фэтс не был бы Фэтсом, если бы не бросал им в ответ какую-нибудь шкодливую шутку, да так, что каждый валился от хохота. Он просто убивал меня!

Я мог бы рассказать вам множество смешных случаев про Фэтса, но лучше мне этого не делать. Они не слишком подходят для нашей встречи. Ибо Фэтс иногда использовал вполне недвусмысленные словечки.

Я с ним играл в симфоническом оркестре в Чикаго в 1925 году. Это было в «Vandome Theatre», где обычно показывали кино. Тогда еще были немые фильмы. Оркестром руководил неплохой парень,

Эрскин Тэйт. Мы всегда играли на протяжении всего фильма, а в перерывах исполняли какую-нибудь большую увертюру и разные «горячие» номера. Тогда мы отводили душу.

ТОММИ БРУКИНС. Однажды я вошел в кафе Дэйва на углу 50-й стрит и бульвара Гарфильд в Чикаго, чтобы пропустить пару стаканчиков и поприветствовать своих друзей, как вдруг столкнулся там с Фэтсом Уоллером. Мы выпили вместе. Фэтс всегда выглядел счастливым парнем. Он сказал мне тогда: «Томми, после клуба приходи к нам в отель «Trenier». Поиграем, попоем и вообще проведем время как следует». Я спросил, в котором часу приходить, и узнал, что обычно это бывало в четыре-пять утра. «О' кей, я буду там», — ответил я и ушел в свой клуб.

Фэтс Уоллер

После работы я отправился прямо в отель к Фэтсу и постучал в дверь его номера. Пока мне открывали, был слышен громкий голос Фэтса, а затем и он сам появился передо мной со стаканом джина в руке. «А, это старина Томми! Входи, входи». Он взял меня за руку и представил своим гостям. Там было человек пятнадцать. К моему удивлению, я заметил, что Фэтс установил прямо посередине своей комнаты целый орган Хэммонда. Тогда они были еще редкостью. В ответ на мой изумленный взгляд он сказал: «Мне его дали «Lyon and Healy» (это была крупная музыкальная фирма по продаже инструментов в Чикаго). Садись и чувствуй себя как дома». А потом, не говоря ни слова, он начал играть на органе — и как! Он действительно мог сыграть все, что только вы могли бы вообразить. Я знал, каким он был искусным органистом, так как слушал не раз его игру еще в «Regal Theatre», но я никогда не слышал, чтобы он играл так хорошо, как это было той ночью в прокуренной комнате захудалого чикагского отеля.

После почти трех часов непрерывной игры Фэтса ни один слушатель не проявлял признаков усталости, хотя было уже около девяти утра. Он предложил гостям: «Налейте-ка себе еще по стаканчику, и я сыграю вам свою любимую пьесу». Мне казалось, что я знал весь репертуар Фэтса, но когда он заиграл «Abide With Me», слезы подступили к моим глазам. Кто бы подумал, что эта полуклассическая вещь — любимая пьеса великого Фэтса!

ЧАРЛИ ГЭЙНС. Как-то в «Connie's Inn» на 132-й стрит в Гарлеме появились Эдди Кондон и Фэтс Уоллер. Они договорились о сессии записи с фирмой «Victor» на следующее утро (это было 2 марта 1929 года). Они хотели, чтобы я тоже играл вместе с ними. Они хотели

обсудить все детали, но Фэтс уже порядочно выпил и был не в лучшей форме. У нас не было ни аранжировок, ни идей, и все это мы решили оставить до завтрашнего утра.

На следующий день Фэтс пришел в студию в отличном настроении, хотя по-прежнему не представлял, что мы будем играть. Он просто сел за фортепьяно и начал что-то барабанить в тональности ми-бемоль, а мы ему предлагали кое-какие мысли. У нас не было никакой репетиции и, тем более, названий номеров. Правда, кое-что Фэтс с Кондоном согласовали в такси. И то, что мы наиграли, было потом названо «Harlem Fuss» и «Minor Drag», эта пластинка вышла под названием «Fats Waller and His Buddies». Кроме самого Фэтса, Кондона и меня как трубача, там были Чарли Ирвис (тромбон) и Арвилл Гэррис (кларнет и сакс-альт), но у нас не было ударника. Позже трубач Герман Отри рассказывал мне о множестве подобных сессий записи для «Victor», проведенных с участием Фэтса без каких-либо репетиций вообще.

Фэтс Уоллер

ЛИОРА ХЕНДЕРСОН. Фэтс Уоллер был первым и последним человеком, для которого я покупала виски. Я не уважаю виски и никогда не тратила денег подобным образом. Но тогда я купила себе новенькое фортепиано и просто должна была сделать так, чтобы Фэтс Уоллер попробовал сыграть на нем. Как-то раз я пригласила его к себе. «Мисс Ли, — ответил он, — у меня совершенно нет времени, чтобы поиграть для вас». — «Слушай, Фэтс, — сказала я, — дабы показать тебе, как я хочу, чтобы ты поиграл, я отсюда же пойду и куплю квартиру виски».

Конечно, после этого он пришел. Да, вам нужно было бы его послушать! Он играл у меня более часа и за это время выпил всю квартиру виски.

В другой раз я играла с бэндом белых девушек в отеле «Astor». Это была большая вечеринка, и туда пригласили какого-то певца с пианистом-аккомпаниатором арабом. Я чуть было не умерла со смеху, когда обнаружила, что этим арабом был никто иной, как Фэтс — одет в тюрбан и длинную белую мантию, руки сложены как у жреца и тому подобное. Он вышел на сцену, встал рядом со мной и подмигнул одним глазом. «У», — сказал он мне. «У-у», — ответила я. Потом он проводил меня домой, но когда он играл в перерывах на фортепиано на этой вечеринке — о, это надо было видеть!

СНАБ МОСЛИ. Помню, как-то я находился в театральном турне с Фэтсом, и с нами тогда еще был Хэнк Дункан, протеже Фэтса. Фэтс

пускал Хэнка немного поиграть, а затем оттаскивал его и кричал: «Смотри, парень, я должен тебе показать, как это делается!». И что же вы думаете? То были считанные разы, когда бы он не прервал Хэнка.

Фэтс был одним из первых музыкантов, кто притаскивал орган в свою квартиру. В то время он жил на Морнингсайд авеню. Иногда он добирался домой в пять или шесть часов утра и начинал громко играть. У него, видите ли, был момент вдохновения, и что из того, если он, может быть, играл немного громче, чем следовало в это время? Однако он играл достаточно громко для того, чтобы жильцы этого здания поднимали страшный скандал. В конце концов Фэтс вынужден был уехать оттуда и купить себе собственный дом.

МЭЙ РАЙТ ДЖОНСОН. Фэтс жил всего в нескольких кварталах от нашего дома, но то и дело он приходил к нам спать в четыре или шесть часов утра. Обычно он говорил: «В моем доме жильцы слишком шумливы».

МОРИС УОЛЛЕР. Что касается моей фортепьянной игры, то я запомнил основное, о чем мне всегда говорил отец — значение левой руки. Например, я хорошо помню его характерные приемы игры — усиленное использование децим* в басу и тому подобное. Он часто повторял мне: «Морис, пианист без сильной левой руки — это очень слабый пианист».

Особенно я запомнил одно воскресное утро. Мне тогда было около тринадцати лет. Когда отец встал, он сразу же уселся за орган, который был в нашем доме, и вскоре позвал меня к себе, чтобы я мог послушать его новые мелодии. В тот день он уже проснулся с готовой мелодией в голове. За 10 минут она была закончена и получила название «Jitterbug Waltz».

Мой отец был удивительным музыкантом. Однако личность преобладала в нем над пианистом. Когда мне было семь или восемь лет, я часто слушал его игру у нас дома вплоть до четырех часов утра, засыпая подле него. Тогда он не был развлекателем публики, а просто музыкантом. Благодаря этим вечерам я понял, что он хочет сказать своей музыкой. Его способности и музыкальная техника были поразительными, хотя у него никогда не было возможности получить образование.

* Децима — музыкальный термин, обозначающий интервал между нотами, больше на терцию, чем октава. Например — от "Fa" 1-й октавы до "La" 3-й октавы. Берется одновременно левой рукой. Используется с успехом теми пианистами, у кого длинные пальцы и широкие ладони.

Отец проводил много времени, сочиняя вещи самого разнообразного характера, которые так никогда и не были опубликованы. Возьмите, например, «Лондонскую сюиту» и тому подобное. Некоторые имели законченную форму, другие же он бросал на полпути. Больше половины этих композиций даже не имели названий. Просто они не были коммерческими — не того от него ждали. Но благодаря этим композициям он уходил в свой внутренний мир. Часто я слышал, как он играет изумительные вещи, но если об отце заходил разговор в обществе, то большинство людей говорило мне: «О да, нам очень нравится его пение». Они не замечали его музыкальных способностей, а смотрели только как на человека из мира развлечений. Все остальное, связанное с отцом, было скрыто этим от других людей.

Фэтс Уоллер

ЭД КИРКБИ. Мое сотрудничество с Фэтсом Уоллером началось в 1935 году. Я тогда был менеджером фирмы «Victor», для которой записывался Фэтс, и так мы с ним познакомились.

Наша с ним первая затея потерпела фиаско. Фэтс решил собрать свой биг-бэнд для одного турне по Югу, но из этого ничего не вышло. Тогда я предложил ему новый вариант — почему бы не поехать в Европу? Записи Фэтса уже сделали его там знаменитостью.

Мы договорились о восьминедельном турне по двадцать пять сотен долларов за неделю, в те времена это были очень большие деньги. На этих условиях мы прибыли в Лондон и выступали там в зале «Palladium» в 1938 году.

Недавний выпуск альбома Тэда Хита с записью «Лондонской сюиты» Фэтса напомнил мне о том, как была написана эта музыка. Фэтс имел договоренность с Джимми Филлипсом записать несколько своих фортепьянных пьес, и Джимми приготовил студию к середине дня — довольно рано для Фэтса. Я вовремя поднял его с постели, но у него болела голова после вчерашней ночи. «Старина, — сказал он, — принеси-ка мои бутерброды в жидком виде». Это означало у него чистое виски, налитое в стакан на четыре пальца. Однако столь ранняя сессия требовала вторичного подкрепления, и только после этого Фэтс был готов ехать на студию.

Он так и не позавтракал как следует, и, хотя он играл неплохо, я видел, что он не в лучшей форме. «Как насчет того, чтобы поработать над пьесами, которые ты хотел написать в Лондоне?» — спросил я. Он согласился. Я нарисовал ему в нескольких словах картины Пикадилли, Бонд-стрит, моста Челси, Уайтчепеля и так далее. С Пикадил-

ли он разделался за три минуты, и вы не поверите, если я скажу, что все эти шесть пьес «Лондонской сюиты» — совершенно оригинальные композиции — он сочинил, а затем записал не выходя из студии в течение часа! Джимми Филлипс подтвердит мои слова.

Что это был за музыкант! И к тому же отличный парень. Его сердце было таким же большим, как и его мастерство.

Фэтс Уоллер

ДЖИН СЕДРИК. Что касается сессий записи с Фэтсом, то они всегда доставляли мне огромное удовольствие. Мы много ездили по стране, где не было никакой возможности записаться, так что, когда у нас бывала сессия, мы играли там от души. Фэтс здорово умел работать. Стоило ему посидеть немного со своим другом и соавтором Энди Разафом, как у него бывала готова первоклассная вещь. Они никогда не теряли времени даром.

В студии мы записывали так много, что к концу работы Фэтс выглядел вконец измотанным. Однако он заставлял каждого из нас уставать не меньше. После того, как уровень записи был сбалансирован, нам обычно хватало всего одной пробы, чтобы записать пластинку, — конечно, если это был не слишком трудный номер.

ЭД КИРКБИ. Я договорился о сессии, чтобы записать диск «Fats and his Rhythm». Поскольку мы ежедневно три раза должны были выступать в театре, то нам пришлось перемежать сессии с работой на сцене. Сама студия находилась на той же улице напротив театра, поэтому добраться до нее не составляло особого труда. В театре нам приходилось спорить с дирекцией, так как они хотели за счет Фэтса взять дополнительного электрика, а целая сотня долларов еженедельно и так уходила за его орган. «Уберите руки из моего кармана!» — кричал Фэтс, а мы были рады убраться от этих вымогателей, иначе их не назовешь.

В студии мы не теряли попусту времени. Первое шоу в театре уже настроило ребят, и Фэтс радостно предвкушал, как он развернется на студийном рояле. Все в студии были в отличном настроении, ребята играли так, как будто не было никакого утреннего концерта. Они хорошо знали все темы, и пластинки записывались с поистине изумительной скоростью. Фэтс довольно ухмылялся, поднимал вверх свои брови, у него был просто ликующий вид, а когда Джин Седрик приготовился выйти на соло, он закричал, подзадоривая Седрика: «А ну-ка, вставай, Медвежонок! Покажи нам, на что ты способен!». Слик Джонс был увлечен жевательной резинкой, и Фэтс крикнул ему: «Дай-ка мне кусок этой кожи, парень, дай сюда!» и так далее. И когда темп

стал совсем «горячим», то помещение студии начало поистине раскачиваться. А соло Багси на трубе парило где-то в небесах, зачарованное драйвом Уоллера. Да, это была музыка счастливых людей, которая родилась в этот день, радостный не только для тех, кто играл ее, но и для нас, сидевших в контрольной комнате, все были счастливы присутствовать на такой сессии.

«Fats and his Rhythm» успели тогда записать целых двенадцать номеров. «Пора на сцену!» — до выступления в театре осталось десять минут, и ребята один за другим быстро исчезли. Фэтс побежал за ними, бросив на ходу: «Увидимся позже», так как после второго шоу он должен был вернуться в студию, чтобы записать свои фортепьянные соло. И в тот же день он это сделал. Четыре сольных номера показали настоящую фортепьянную игру, а его мощная левая рука заменяла целую секцию ритма. После этой второй сессии и еще трех шоу в театре никто уже не мог сомневаться, что невероятный драйв и неиссякаемая жизненность, которые характеризовали большинство работ Фэтса, действительно не имеют себе равных в музыкальном мире.

Да, Фэтс был настоящим вулканом, единственным в своем роде человеком. Чередования силы и изящества в его игре, характерная манера пения и его полные энтузиазма, заразные мелодии, как, например, «Ain't Misbehavin», «Honeysuckle Rose» и «Keepin' Out Of Mishchiev», создавали у каждого такое впечатление, что Фэтс считает жизнь хорошей штукой, которую, однако, не стоит принимать слишком серьезно. «Никто этого никогда не узнает, не правда ли?» — говорил с хитринкой Фэтс в кинофильме «Stormy Weather».

Особый талант Фэтса на остроумные замечания породил названия многих его песен. Его реплики на пластинках, на сцене и вне сцены и даже в его повседневных разговорах вызывали улыбку, смех или громовой хохот довольных слушателей. Вот один из примеров того, что произошло со мной.

Лос-Анджелес был на полпути большого тура через все Штаты, состоящего из разовых выступлений. Накануне нам пришлось выступить на день раньше, чем планировалось, в «Paramount Theatre». Фэтс надеялся, что в этот день он отдохнет. Но он был истинным гастролером, ведь шоу всегда должно состояться. Он провел репетицию, но до подъема занавеса не успел пройти сцену с комедианткой Китти Мюррей. Они успели лишь проговорить все на словах, и шоу началось. Когда подошел момент выхода Китти, Фэтс представил ее, и

Фэтс Уоллер

она появилась. Китти была необычных пропорций. Представьте себе женщину весом в двести двадцать фунтов, одетую, как скво. Красное перо в волосах, заплетенных косичками, старое черное платье с неровным подолом выше колен, обнажающее ее огромные ноги, руки и плечи. Большие сценические туфли. Китти, переваливаясь, подошла к ударной установке, встала в позу и устоялась на Фэтса, жуя жвачку. Фэтс в изумлении уставился на нее, повернулся к публике и сказал: «Взгляните-ка на это мясо без гарнира!» Публика попадала от смеха. Так родилось название песни «Look at All Dat Meat and no Potatoes». Да, Фэтс умел угодить людям.

В танцзал отеля «Sherman» в Чикаго зрители набивались каждый вечер в продолжение нескольких недель, так как «Fats and his Rhythm» выступали перед танцорами. Фэтс выходил там и со своим собственным номером — его знаменитая шляпа-дерби сдвинута на левое ухо, улыбка, столь же естественная и теплая, как у ребенка, но после какого-нибудь единственного намека с его стороны толпа разражалась неистовой овацией. К нему без конца обращались с просьбами исполнить свои известные мелодии, и Фэтс никому не мог отказать.

В перерывах его можно было найти за кулисами — подписывая автографы, он утирал пот с довольного лица и готовился к своему ночному выступлению по радио. При этом от сотен людей, которые приходили в танцевальные и концертные залы, аудитория Фэтса разрасталась до миллионов, и о его передачах говорили повсюду. И там он не мог удержаться от своих реплик и замечаний, иногда на ходу изменяя тексты своих песен. Но все это он всегда проделывал с большим юмором, чаще всего просто по наитию, в самые неожиданные моменты. Никто не мог предугадать, что он скажет в следующую минуту. Каждый раз меня просили заткнуть ему рот, но он продолжал жить той жизнью, которая ему нравится, по его собственному выражению.

ДЖИН СЕДРИК. По временам Фэтс был очень несчастлив из-за своей музыки. Дело в том, что он был широко известен и признан за свои артистические способности и за те популярные мелодии, которые он наиграл на пластинки, но лишь немногие из почитателей Уоллера знали, что он мог бы сыграть гораздо лучше, чем на записях. Он не пытался доказывать что-либо своим пением, для него это была просто забава. Но я глубоко убежден, что и его пение, и образ всеобщего любимца публики значительно затемняли и принижали его музыкаль-

ность. Он считался величайшим шоуменом и так преуспевал в этом, что люди уделяли гораздо меньше внимания ему как музыканту.

Да, он мечтал создавать великие вещи на органе и фортепиано, которые он действительно мог бы сделать. Иной раз на ангажементах он играл со всей музыкальностью, на которую был способен, но люди думали, что он просто отлынивает от работы, и кричали: «А ну давай, Фэтс!». Тогда он выпивал стаканчик джина или виски и говорил, уступая: «О' кей, ребята, сейчас все будет».

Одним из замечательных публичных выступлений Фэтса был его концерт в Карнеги Холл в январе 1942 года. Первое отделение было чудесным, он играл на органе и фортепиано свои любимые вещи, вызывая аплодисменты публики. Но после антракта все на сцене оказались полупьяными, и второе отделение было похоже на загородный пикник (с Фэтсом выступал его малый состав и сборный бэнд Эдди Кондона). Фэтс начал играть фантазию на мелодии Гершвина, включая и «Summertime», однако все остальное, что он играл в продолжение второй части концерта, постоянно превращалось в «Summertime». Оркестр же Кондона был наименее удачным номером программы.

Да, Фэтс был поистине большой артистом. Лишь самые близкие его друзья знали, как он умеет играть. Он мог играть в любом стиле — начиная от современного и ниже, а то, что мы обычно называем стилем Уоллера, является лишь его коммерческим стилем. У него был гораздо более широкий диапазон, чем представляло себе большинство публики.

Фэтс был щедрым и великодушным человеком. Он всегда находил доброе слово для каждого. Я никогда не слышал, чтобы он высмеивал какого-нибудь пианиста. Он очень хорошо знал классику и имел довольно большую библиотеку классической музыки. Особенно он любил Баха.

Фэтс часто прогорал. Однажды он продал свою песню в издательство Ирвинга Берлина всего за двадцать пять долларов. Вообще, иной раз он продавал песни издателям лишь за ту сумму, которая ему нужна была в данный момент.

Я помню, что когда мы играли в яхт-клубе, там собрались все издатели, так как им нравился Фэтс и они хотели купить его новые песни. Он играл мелодию «If I Had You» и начал плакать. Оказывалось, он вспомнил ранние времена и все те песни, которые ушли от него. Издатель Джек Роббинс говорил мне как-то, что если бы Фэтс собрал все свои песни, то он был бы миллионером.

То время, когда Фэтс пожалел об ушедших мелодиях, было незадолго до его последнего большого возвращения на сцену, которое началось в 1937 году. Как известно, играть на фортепиано он начал еще с семнадцати лет. В молодости он записал немало пьес для «piano rolls»*. Ему часто приходилось улаживать личные дела, связанные с алиментами, за что он даже побывал раз в тюрьме. Я помню, что он попал туда в 1935 году. Однако потом его дела пошли на лад. Он уехал в Цинциннати и работал долгое время на местной радиостанции, где вел очень популярную ночную программу.

Как я сказал, Фэтс любил повеселиться и хорошо провести время. Он мог не спать по три-четыре дня, а потом сразу заваливался в кровать часов эдак на сорок восемь. Однако он был очень религиозен, всегда имел дома Библию. В этом сказывалось воспитание, полученное им от отца. Я думаю, что если бы Фэтс прожил подольше, то к старости он ездил бы на гастроли с большим шоу религиозного плана.

Я лично работал с Фэтсом с 1938 по 1943 год, а записывался с ним еще с 1936 года. Работать с Фэтсом было большим удовольствием. Каждого, кто с ним был связан, он делал счастливым на все время совместной работы, и крайне редко выходил из себя, если что-либо случалось в самом его бэнде.

ФЭТС УОЛЛЕР. Когда я оглядываюсь на пройденный путь, начиная с 1919 года, когда я сочинил свою первую профессиональную песню «Squeese Me», то мне кажется, что я должен был бы написать о себе очень много. Но это не так просто. Дайте мне фортепиано, на котором я смог бы играть, — и это буду я, но что касается писательства...

Однако, кое о чем я все-таки хотел бы сказать, и первое — я очень рад видеть, что джаз в конце концов вернулся в свое лоно, он вернулся назад к мелодии, что рьяные танцоры уgomонились и больше не видно волосатых, что мы начинаем давать отдых старым мастерам и создаем свои собственные мелодии. Я всегда был глубоко убежден: успех музыкальной пьесы определяет ее мелодия. Дайте публике четыре такта хорошей темы, от которой она проглотит язык, и у вас уже готов боевик, «killer-diller». И если вы сомневаетесь в моем утверждении, загляните в еженедельный хит-парад. (Хотя Фэтс Уоллер

* Пиано-ролл — механическое пианино, исполнявшее пьесы, записанные на перфорированной поверхности сменных картриджей.

умер в 1943 г., можно подумать, что он написал это в 1970-м. - Прим. переводчика).

Я не собираюсь спорить бездоказательно. В длинном перечне тех тем, которые мне довелось написать, вы всегда найдете мелодическую линию. И независимо от того, «Sweet» или «Hot», медленная или быстрая эта линия, вы всегда можете засвинговать ее, имея хорошую левую руку.

Именно мелодия создает разнообразие для вашего слуха. Именно она делает терпимой современную популярную музыку. Повальная мода на фортепьянное буги-вуги уже изжила себя. Почему? Потому что это звучит слишком монотонно — все буги-вуги мелодически звучат одинаково.

Эштон Стивенс, музыкальный критик из «Chicago American», писал: «Орган является любимым инструментом сердца Фэтса Уоллера, тогда как рояль — это его желудок». Да, я действительно люблю орган. На нем я могу получить гораздо больше оттенков, чем на рояле. У меня есть орган дома, и большинство моих композиций было написано именно на нем. С Эдом Киркби мы иной раз засиживались за ним до семи часов утра. Так рождались мои песни. Я никогда не забуду, как во время турне по английским провинциям мы играли в «Empire Theatre» в Шеффилде. Потом рано утром я шел через прекрасный парк. Начинали просыпаться птицы, и из их живого щебетанья в голове у меня возникла простая и красивая мелодия. Придя к себе в отель, к десяти утра с помощью шерри-брэнди я закончил пьесу, которую назвал «Honey Hush». В ней было пятьдесят процентов вдохновения и пятьдесят процентов корпения.

Одно из самых больших наслаждений в моей жизни доставила мне запись органного альбома пластинок. Это был чудесный инструмент в студии «H.M.V.» на окраине Лондона. Он напомнил мне тот «Wurlitzer», на котором я играл в «Lincoln Theatre» в Гарлеме, когда мне было шестнадцать лет. Я получил тогда истинное удовольствие от работы, и запись прошла очень легко.

Ничто не может быть прекраснее большого органа, кроме, пожалуй, симфонического оркестра. Такая музыка мне нравится не меньше истинного, спонтанного джаза. Каждая музыка хороша для определенного настроения и каждая находит свое место в нашей повседневной жизни.

ЭД КИРКБИ. Фэтсу было только 39 лет, когда он умер. Он мог бы еще долго и много жить. Тогда он находился на вершине своей славы.

Его первая большая работа в качестве композитора в виде целой партитуры для бродвейской постановки «Hot Chocolates» появилась еще в 1929 году и имела огромный успех, так что продюсер Ричард Кольмар договаривался с ним о втором мюзикле, который был бы чисто негритянским по составу артистов. Фэтс был семейный человек, в то время он имел чудесный дом и автомобиль марки «Lincoln» за шесть тысяч долларов. И вот он умер.

Фэтс Уоллер

Я никогда не забуду то трагическое утро 15 декабря 1943 года. Экспресс из Санта-Фе пересекал равнины Канзаса. Было холодно, как в леднике. Я открыл дверь купе: «Ты в порядке, Том?». Фэтс ответил, что чувствует себя нормально. Но я знал, как он устал. Последние два дня он почти все время спал. Правда, теперь, когда мы были по дороге к дому Фэтса, ему предстоял вполне заслуженный отдых в Сен-Олбэнсе вместе со своей семьей. Серьезных планов впереди не было — может быть, несколько сессий, и все. Пластинки Фэтса продавались очень хорошо, и он мог позволить себе немного расслабиться.

В ту ночь я лег довольно поздно. Фэтс уже мирно спал. Но, проснувшись рано утром, я не услышал его дыхания. Я позвонил проводнику и выбежал в коридор за помощью. Но было пять часов утра, и я никого не смог найти. Поезд прибыл в Канзас-Сити, где сразу же позвали доктора. Я сказал ему, что с Фэтсом плохо, и потащил его в наше купе. Доктор бросил только один взгляд. «Этот человек умер», — сказал он.

ЛУИ АРМСТРОНГ. Фэтс ушел от нас. Но мне кажется, что он все еще здесь, с нами. Его здоровый и добрый дух сохранится среди нас навечно. Ведь и сейчас каждый раз, когда кто-либо вспоминает имя Фэтса Уоллера, вы неизбежно видите радостные ухмылки на всех лицах, которые как бы говорят: «Да, Фэтс был крепкий парень, человек что надо, не так ли?».

16. «ВТОРАЯ ЛИНИЯ» НЬЮ-ЙОРКА — РЕБЯТА, КОТОРЫЕ ИГРАЛИ С ЧАЙТМЕНОМ И ГОЛДКЕТТОМ, РЭДОМ НИКОЛСОМ И БЕНОМ ПОППАКОМ

ДЖО САЛЛИВЕН. Это было очень похоже на старые добрые времена в Чикаго. Большинство ребят из нашей чикагской братии перебрались в Нью-Йорк к 1928 году, и множество музыкантов устремились со всех концов страны в Манхэттен, чтобы получить работу с

фантастически большими деньгами, которые, впрочем, были обычным явлением в те дни. Весь Нью-Йорк, казалось, был охвачен такой же джазовой лихорадкой, какую пережил Чикаго пять-шесть лет тому назад. Что ж, пока это продолжалось, было очень здорово.

АРТИ ШОУ. Я вошел в круг молодых джазменов, которые тогда работали в Нью-Йорке. Я поселился вместе с басистом Арти Бернстайном. В то время он поступал в Колумбийский университет и готовился стать адвокатом, но хотя он и выдержал все вступительные экзамены, он не пошел в правовую науку, а вместо этого стал играть на контрабасе. Недавно я столкнулся с ним — он работал в одном из больших студийных оркестров в Голливуде. Затем там появился Джек Тигарден, феноменальный молодой тромбонист, которого занесло в шумный Нью-Йорк ветром с Юго-Запада и благодаря совершенно новому стилю игры которого вся концепция звучания джазового тромбона была перевернута; младший брат Джека, Чарли Тигарден, труба которого звучала точно так же, как вариант высоко настроенного тромбона самого Джека; Джо Салливан, Джин Крупа. Эдди Кондон, Бад Фримен, Бенни Гудмен, Рэд МакКензи, Дэйв Таф, Макс Каминский, Джордж Веттлинг, Джесс Стэйси, Уинги Манон и все «чикагцы», которые приехали в Нью-Йорк почти в одно и то же время и ловили там свое счастье, пытаясь пристроиться где-либо в этом огромном городе.

Был там и Бикс Байдербек, который работал в большом танцевальном оркестре Пола Уайтмена, где он, между прочим, никогда не принадлежал к первому классу, и Джимми Дорси, саксофонист с изумительной техникой, который быстро занял свое место в передних рядах студийных музыкантов, но не забывал и про наши «джессшис». Его брат Томми Дорси, который уже начал создавать себе имя как «артист высоких нот» на тромбоне, Банни Бериган, который слишком рано умер после безуспешной борьбы с жизнью и с ромом, но тогда он был еще юношей из Мэдисона (штат Висконсин), оставившим родной дом, как и многие из нас, и пытавшимся с помощью своей трубы найти любую работу, чтобы только было на что поесть, выпить и заплатить за номер в отеле.

Был там гитарист Дик МакДонаф, который умер по тем же причинам, что и Бикс, и Банни. Другим гитаристом, разработавшим свой особый стиль игры, совершенно новый подход к гитаре как к джазовому инструменту, был молодой блондин с длинным носом и доброй душой по имени Карл Кресс. Крепко выпивал и покойный тром-

«Вторая лига» Нью-Йорка

бонист Джордж Круп, также «артист высоких нот», но в отличие от вышеупомянутого Томми Дорси, он не мог долго оставаться трезвым, а поэтому и не задерживался долго на одной работе. Был еще очень молодой, светлоглазый и напористый паренек Джо Бушкин, который играл на фортепиано и толкался среди «чикагцев», а впоследствии сделал себе имя в Нью-Йорке. Там было несметное количество других, крепко пьющих, быстро живущих и весьма подвижных ребят с широко открытыми на мир глазами, и все они без исключения были полны энергии, энтузиазма и огромного музыкального таланта, хотя музыкальный мир Нью-Йорка еще и не интересовался ими, не считая отдельных выступлений, где при случае они могли показать свое искусство.

РЭЙ БОДУК. Я появился в Нью-Йорке задолго до того, как эти ребята прибыли туда из Чикаго. Я работал с группой «Уайлд Кэнерис» братьев Дорси, то был их первый бэнд. Мы ездили на Средний Запад и в Пенсильванию, но дела нашей группы шли неважно. Иной раз мы не зарабатывали даже на еду, и все заканчивалось домом Томми, где его мамаша заботилась обо всех нас.

Уже тогда Томми и Джимми Дорси много спорили, а я был как между двух огней. Они могли спорить по любому поводу. Впоследствии они развалили свой биг-бэнд из-за того, что не смогли договориться, в каком темпе следует играть тему «Night and Day», — я помню, что это была как раз она.

Джимми потом обратился насчет работы к Джо Венутти, который играл в Атлантик Сити. Тому нужен был ударник, Джимми предложил меня, и так я оказался у Венутти. Через некоторое время мы перебрались в Нью-Йорк, где играли в погребке «Playground» на 51-й улице. Музыкантами в нашем оркестре были Джо Венутти, Чамми МакГрегор, Рэд Николс, Эдди Лэнг и я.

ЛОННИ ДЖОНСОН. Я хорошо помню Эдди Лэнга. Он был самым приятным человеком из всех, с кем я работал. Мы с ним провели много времени в старой студии записи «Okeh» в Нью-Йорке и наиграли ряд пластинок дуэтом гитар. Я ценил эти записи больше каких-либо других, но недавно их у меня украли. Эдди, надо сказать, был отличным парнем. Он никогда не спорил. Он не указывал, что мне надо делать, а чаще спрашивал сам. Таких ребят, как он, я больше не встречал. Он играл на гитаре лучше, чем кто-либо другой, а в свое время я перевидал кучу разных гитаристов.

ФРЭНК ТРАМБАУЭР. Что касается Эдди Лэнга, то его музыкаль-

ное мышление можно определить как природное и глубоко естественное. Когда он работал с Уайтменом, то весь репертуар был у него записан на обратной стороне визитной карточки, которую он носил в нагрудном кармане пиджака. Однажды, когда нужно было проделать сложную модуляцию (то есть сыграть в совсем другой тональности — а на радио давалось мало времени для репетиций), Уайтмен сказал: «Сделай-ка это ты, Эдди». Тот отметил что-то понятное только ему в своей карточке, и когда в программе настал момент для его модуляции, он мастерски ее исполнил. Оркестр выступал практически без репетиций, и все облегченно вздохнули, а с того дня, если Эдди говорил: «Я беру это на себя», то каждый понимал, что все будет в порядке.

Свидетельством этому являются все наши ранние пластинки фирмы «Okeh», сделанные с Эдди Лэнгом. Их было слишком много, чтобы о них можно было здесь подробно говорить, но те из вас, кто знаком с этими записями, припомнят великое множество остроумных и мастерских приемов, которым обязаны Эдди современные записи. Неотделимые от Джо Венутти, эти старые пластинки доказывают, что два этих великих артиста, Эдди и Джо, оставили нам такие шедевры исполнения для гитары и скрипки, которые будут жить вечно как блестящие примеры дуэта этих инструментов.

ДЖО ВЕНУТТИ. Вообще говоря, Эдди Лэнг и я стали играть вместе еще в средней школе. Потом мы с ним закончили вместе и высшую школу. Тогда мы еще играли разные мазурки и польки. Раз для забавы мы начали играть их на 4/4. Наверное, нам просто понравился ритм гитары. Потом у нас появились и некоторые импровизационные пассажи. Я начинал вариацию, Эдди подхватывал и развивал ее и так далес. Мы просто подзадоривали себя.

Мы с Эдди жили по соседству в Филадельфии. Вместе мы закончили школу, и только потом я пару лет проучился отдельно в Пенсильванском университете. В моей семье каждый на чем-нибудь играл. Это были в основном струнные инструменты — скрипка, виолончель, мандолина и тому подобное. Заниматься музыкой считалось как бы само собой разумеющимся и делалось просто для собственного удовольствия в свободное время.

Формальное обучение? Я помню, что сестра начала учить меня, когда мне было около четырех лет. Сольфеджио, конечно, и все прочее. Та самая итальянская система, после которой вы можете не беспокоиться об игре на различных инструментах, поскольку вы

знаете все основы музыки. Это единственный способ правильно изучить музыку. Позже, когда я серьезно занялся скрипкой, у меня было несколько хороших преподавателей. Я даже провел шесть лет в консерватории.

Думал ли я стать концертным скрипачом? Конечно, каждый скрипач когда-нибудь думает об этом. Но даже когда я был в консерватории, я продолжал играть джаз для профессоров. Им это нравилось.

Эдди и я получили свою первую совместную профессиональную работу в одном клубе в Атлантик-Сити в 1921 году. С нами был пианист Берт Эстлоу. В состав также входили ударник и саксофонист. Когда у нас бывало свободное время, мы ходили слушать других музыкантов из группы «Скрэнтон сайренс» (Джимми и Томми Дорси, Расса Моргана и других), и они приходили послушать нас.

Однако, работая с Эстлоу, мы никогда не играли джаз. Мы уходили потом в мужскую комнату и играли там. То были первые джазовые концерты в Атлантик Сити. Руб Блум, который позже с нами записывался, впервые услышал нас именно там, как и Рэд Николс, который всегда рыскал в округе в поисках новых музыкальных талантов.

РЭД НИКОЛС. Я сделал свою первую грамзапись с группой «Синкопэйтинг Файв». Пусть дискографы спорят о моих пластинках, но я хочу упомянуть именно эту, так как сомневаюсь, чтобы о ней знали даже профессиональные коллекционеры. Там были записаны темы «Toot, Toot, Tootsie Googbye» и «Chicago» — и каждый из нас заплатил компании по двадцать пять долларов за привилегию записать эту пластинку!!! Правда, потом каждый из нас получил по двадцать пять копий экземпляров «в целях поощрения». Я не знаю, что стало с моими экземплярами. Я даже для себя ни одной пластинки не сохранил. Может, кто-нибудь и отыщет их.

Примерно тогда я впервые встретил и услышал Бикса. Группа «Вулверинс», которой в то время руководил Вик Бертон, последовала за нами на курорты Среднего Запада. Мы уже много слышали о «Вулверинс», главным образом от музыкантов, и, конечно, нам хотелось узнать, как они играют на самом деле.

Бикс произвел на меня глубочайшее впечатление, и я был бы последним человеком, который стал бы отрицать, что его игра заметно повлияла на мой стиль. Но я не стремился сознательно подражать ему. В то время я уже разработал некий собственный стиль, который был характерен для меня и в последующие годы, — то же самое можно сказать и про Бикса. Мы оба черпали свое вдохновение в

музыке из одинаковых источников. Но только музыкально несведущий человек может толковать о прямом сходстве между моим стилем и стилем Бикса.

В начале 1923 года вслед за Полом Уайтменом мы выступали в отеле «Ambassador» в Атлантик Сити, но мы должны были сменить свое наименование на «Ройял Палмс Оркестра». Неподалеку от нас там работали Джо Венутти и Эдди Лэнг. Тогда же в Атлантик Сити я впервые услышал живую группу «Мэмфис Файв». В тот период она включала таких музыкантов, как Фил Наполеон (труба), Фрэнк Синьорелли (фортепиано) и, самое главное, Мифф Моул (тромбон), который оказал большое влияние не только на развитие джаза вообще, но и на меня как музыканта в частности.

С «Ройял Палмс Оркестра» мне работалось очень хорошо, но я использовал первую же возможность, чтобы организовать и возглавить свой собственный бэнд в Нью-Йорке. В него вошли Фрэдди Морроу (альт-саксофон), Дадли Фосдик (меллофон), Джеральд Финни (фортепиано), Джо Циглер (ударные), Джо Венутти и я сам. Я пытался взять к себе Эдди Лэнга, но не смог. Этот бэнд был первым, где я стал добиваться характерного группового звучания, которого мы позже достигли в сессиях записи состава «Файв Пенниз» (1926-1930 гг.).

Среди огромного количества джазовых оркестров и музыкантов, работавших в то время в Нью-Йорке, мне хотелось бы упомянуть лишь немногих — это Дюк Эллингтон, Бен Селвин, Сэм Ланин, группы «Мэмфис Файв» и «Калифорния Рэмблерс» — последнее название позже использовалось многими записывающимися группами, но в то время этим комбо руководил Артур Хэнд.

Луи Армстронг играл с Флетчером Хендерсоном в танцзале «Roseland». Мы с Луи часто играли друг другу в комнате для музыкантов в нижнем этаже. Мы были рады обмениваться идеями. Он заинтересовался моей аппликатурой, и я с удовольствием рассказал и показал ему все. Вообще джазмены тех дней представляли собой единое братство — все работали вместе, чтобы содействовать продвижению и развитию нашей музыки, секретов ни от кого не было и все честно относились друг к другу.

Потом я начал работать в бэнде Сэма Ланина. Он помог мне создать первую небольшую группу, которая появилась на записях под названием «Сэм Ланин'с Рэдхэдс».

История создания различных групп записи «Файв Пенниз» слишком длинна, чтобы ее здесь рассказывать, да и к тому же она многим

хорошо известна. Само это название предложил Вик Бертон. Различные названия, под которыми записывались джазовые группы того периода, придумывались обычно чуть ли не в последнюю минуту, прямо на сессии записи. Это делалось для того, чтобы сохранить анонимность музыкантов, которые часто нарушали контракт с другой студией. Многие коллекционеры джазовых пластинок до сих пор пытаются разгадать и определить состав того или иного бэнда — по-моему, это бесполезное занятие. Ведь тогда мы об этом особенно не думали. Мы получали свои деньги, регулярно работая с коммерческими танцевальными оркестрами, а когда собирались на сессию записи, то главной целью было проверить нечто такое, что нашло бы одобрение и признание со стороны друзей-музыкантов прямо здесь, в студии.

Остальная часть моей истории может быть изложена в нескольких словах. Важнейшим периодом для меня были пять лет (1925-1930), когда Мифф Моул и я образовали настоящее товарищество. Эту историю можно рассказать только с помощью дискографий и наших пластинок.

С этими записями мне повезло в том отношении, что со мной тогда работали такие музыканты, как Бенни Гудмен, Джимми Дорси, Арти Шатт, Вик Бертон, Адриан Роллини, Эдди Лэнг, Мифф Моул и многие другие.

МИФФ МОУЛ. Как-то Вик Бертон, Артур Шатт, Бикс Байдербек, Джимми Дорси и я решили, что мы должны сделать такую колоссальную запись, какой еще на свете никогда не было. Мы захватили с собой две кварты джина и отправились в студию «Gennett». Там мы пили примерно часа полтора, из них полчаса играли, а затем нас не очень вежливо попросили покинуть помещение. Мы так ничего и не записали, но нас это не особенно огорчило. На обратном пути мы взобрались на крышу автобуса и играли там все время по дороге домой.

Позже я поступил работать студийным музыкантом на радио NBC и оставался там целых десять лет. Это была хорошая постоянная работа. Я играл там в основном классическую музыку и в то же время занимался изучением гармонии с Виваски. Единственный раз я изучал теорию своего тромбона во время моей первой работы. Потом я купил себе еще эвфониум* и почти научился играть на нем. У него был очень приятный тон. Но Томми Дорси, который жил по сосед-

* Эвфониум — редкая ныне разновидность духового инструмента.

ству, взял его у меня как-то раз, и с тех пор я его больше не видел.

Томми жил в Меррике (Лонг Айленд), а я в Роквилл-центре, так что я мог подбрасывать его на своей машине домой. Там мы обычно нагружались, а потом останавливались еще у моего дома, чтобы взять парочку бутылок. Так мы ездили от одного дома к другому. Из-за этого мы пропустили немало сессий записи.

РЭД НИКОЛС. Чтобы закончить свою историю, я должен вернуться к тому времени, когда я присоединился к оркестру Пола Уайтмена.

Это было еще в 1927 году. Мифф Моул также предполагал пойти работать в этот бэнд, но потом он отказался, и я решил уйти, т.к. без него мне было там не по себе. Сам Уайтмен, упоенный успехом, не обращал нужного внимания на оркестр. Часто он вообще не показывался на работе, и в таких случаях оркестр возглавлял трубач Генри Басси. Я хорошо знал все его соло и занимал тогда его место. Его соло были написаны для сурдины, и с тех пор я возненавидел саму мысль играть на трубе или корнете с сурдиной. Так что потом я больше никогда не использовал ни одной сурдины, за редким исключением коммерческих выступлений на радио.

Когда я ушел от Уайтмена, мое место занял Бикс Байдербек. Для меня это было великой честью.

В начале 30-х годов интерес к малым джазовым составам типа нашего «Файв Пенниз» начал постепенно падать. Но я думаю, что этот интерес скоро бы вернулся, не будь феноменального успеха Бенни Гудмена с его биг-бэндом свингового стиля, который доминировал на джазовой сцене вплоть до послевоенных лет.

ДЖО ВЕНУТТИ. Когда братья Дорси уехали в Детройт к Жану Голдкетту, который создал один из величайших бэндов тех лет, они уговорили Эдди и меня присоединиться к Голдкетту. Прибыв в Детройт, мы встретили там Рэда Николса, и он переубедил нас — мы решили поиграть с его бэндом перед тем, как идти работать к Голдкетту.

Потом мы оставались с Голдкеттом до тех пор, пока его бэнд не распался в Нью-Йорке, а большинство наших пошло к Уайтмену в 1927 году. Каждый знает теперь эту историю, как Уайтмен составил свой бэнд из лучших джазменов тех дней. Однако никогда не стоит высмеивать за это Уайтмена, ибо он сделал очень много для американской музыки. Он очень гордился, заполучив лучших музыкантов джаза в качестве своих коллег по оркестру, и он платил им невероятно высокую зарплату — до пяти-шести сотен в неделю и даже

больше, особенно тем ребятам, которые к тому же умели делать аранжировки.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Кроме оркестра Уайтмена, было очень немного биг-бэндов в то время, но у них было больше джаза.

БАД ФРИМЕН. Примерно в 1927 или 1928 году я играл с Беном Поллаком. Мы выступали в «Little Club» в Нью-Йорке. В составе были Гил Родин, Бенни Гудмен и я (саксофоны), Гленн Миллер на тромбоне (Джек Тигарден пришел туда позже), Эл Гэррис на трубе (сейчас он работает в студиях Западного побережья), Джимми МакПартлэнд на корнете, Гарри Гудмен (брат Бенни) играл на баса, Вик Брэйдис на фортепиано, Дик Морган на банджо (потом гитара) и сам Бен Поллак на ударных.

Мы пробыли там пару месяцев, и за это время между боссом и нами постоянно возникали конфликты. Мы были просто независимой группой индивидуалистов и не обращали никакого внимания на его замечания. Тот клуб был вообще очень приятным местом, а он, например, видеть не мог, если мы сидели с посетителями вместе. Тем не менее, то были самые счастливые дни в нашей жизни, только мы тогда этого не знали. А может быть, не знаем и до сих пор.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Бен Поллак — что это был за ударник! Один из самых лучших, которые когда-либо жили, готов биться об заклад! Он играл еще с «Нью Орлеанс Ритм Кингс» и создавал такой бит, какого я никогда не слышал. Когда он играл за вашей спиной, он мог запросто завести вас.

В свое время у него был чудесный оркестр, который действительно свинговал. Конечно, мы не играли джаз все время — мы должны были играть также и популярные мелодии тех дней для посетителей клуба. Но все, что бы мы ни делали, было хорошо с музыкальной точки зрения. Наш бэнд имел неплохие тональные качества. Нас было десять человек, и мы играли джаз и приятную танцевальную музыку.

В Нью-Йорке мы жили в довольно шикарных местах, так что наши деньги расходились быстро. Бад Фримен и я жили в отеле «Mayflower». Когда Бен Поллак внезапно уехал, сославшись на контракт с шоу, мы сразу остались без работы.

Вообще, время было тогда довольно трудное — никакой работы, во всяком случае, постоянной. Правда, всегда находились разные «коктейль-парти». То был 1928 год, кризис еще не настал, и повсюду вокруг нас было много денег, хотя мы и не относились к числу тех, кто их имел.

Люди устраивали вечеринки, и мы не раз получали приглашения. Там можно было выпить чего угодно, но есть было нечего. Что ж, это было лучше, чем ничего.

Потеряв постоянную работу, мы уже не могли платить за жилье, и через пару недель перебрались в апартаменты Уитби, где обитали Гил Родин, Дик Морган, Бенни Гудмен и Гленн Миллер. Практически потом там собрался почти весь наш бэнд целиком, за исключением самого Поллака. Мы спали в креслах, на диване, на полу — где попало.

Номер нашей комнаты был 1411. Отсюда и возникло название темы «Room 1411», которую мы потом записали с помощью Гудмена. Однажды мы сидели без работы почти пять недель, как вдруг прибежал Бенни и сказал: «Ребята, я договорился о сессии записи с фирмой «Brunswick». Ура, у нас будут деньги, мы накупим себе много еды!».

На этой сессии записи были Гудмен, Миллер, я и еще два-три человека из оркестра. Мы наиграли там самые разные номера вроде «Jungle Blues» и, в частности, «Room 1411». Ближе к концу сессии мы начали дурачиться и играли нарочито простецки и банально. Тут вышел менеджер студии из контрольной будки и сказал: «Вот это — то, что нам надо! Именно то, что вы сейчас играли». Мы стали дуть еще хлеще. Потом пришел Томми Дорси, постоял, послушал нас, потом схватил тромбон и тоже начал дурачиться, подражая нам.

Но менеджер остался доволен. Что ж, он этого хотел. Используя гармоническую схему «St Louis Blues», мы записали такой «а ля диксиленд», что дальше некуда — этот номер мы называли «Shirt Tail Stomp». В продажу он пошел лучше всех — это свидетельствовало о тогдашнем вкусе публики, я думаю; по всему миру.

Эти пластинки назывались «Benny Goodman and His Boys». Причем, я уже не в первый раз записывался под маркой Гудмена. Когда мы еще работали с Поллаком для фирмы «Victor», Бенни Гудмен договаривался как-то о записях для «Brunswick» в малом составе. Там были тогда братья Гудмены, Миллер, Брейдис, Морган, я и ударник Боб Конселмен. Правда, мы записали тогда только два номера — «Jazz Holiday» и «Wolverine Blues».

Спустя две недели нам снова подвернулась небольшая работа — это был короткий ангажемент в Атлантик-Сити. Вернувшись в Нью-Йорк, мы как-то раз сидели с Бадом Фрименом и Пи-Ви Расселом в

одной закуской на 51-й стрит, и Рассел вдруг начал толковать об одном тромбонисте, лучше которого он якобы не мог припомнить за всю свою жизнь. Мы сказали ему: «Что ж, мы хотели бы послушать этого парня», и Пи-Ви ответил: «Ладно, я сейчас, мигом обернусь и приведу его сюда». Мы выпили с Бадом по паре стаканов, а он уже снова был здесь вместе с человеком, на котором были ужасная шляпа и потрепанный плащ, с тромбоном подмышкой. Нас познакомили. Этого парня звали Джек Тигарден, он был из Техаса. «Отлично, очень рады, — сказали мы, — о вас столько говорили, что мы хотели бы услышать вашу игру». Не раздумывая, он согласился, взял свой инструмент, подул в него, исполнив несколько пассажей для разминки, и начал играть тему «Diane». Без аккомпанемента, просто так, только притоптывая ногой, он играл соло, но я вам говорю — он сразил нас наповал. Лучшего тромбониста я не слышал! Он действительно умел играть. Разделавшись с темой, он начал играть блюз, и мы должны были согласиться с Пи-Ви, что он был прав. Мы были поражены и изумлены, мы никогда не слышали раньше, чтобы кто-нибудь так играл на тромбоне. Ребята собирались устроить джем-сэшн на 48-й стрит, где жил Джек, поэтому мы позвали с собой Гила Родина и других музыкантов, рассказав им о Джеке. Кое-кто засомневался, но Родин поверил нам. Он пришел на сессию, и когда он услышал Джека, то сразу же сообщил о нем Поллаку и всему бэнду, так что на следующий день всем захотелось послушать нового тромбониста.

Среди них находился и Гленн Миллер. Он был достаточно объективным человеком, чтобы склонить свою голову перед настоящим джазовым музыкантом, каким являлся Джек. До этого его кумиром был Мифф Моул, с которого Миллер всегда брал пример. Тигарден оказался просто находкой для бэнда Бена Поллака.

ДЖЕК ТИГАРДЕН. Я играл с Беном Поллаком, но независимо от него записал много пластинок для разных фирм, в основном с Рэдом Николсом. В то время Гленн Миллер делал для Николса аранжировки, а всего в нашем студийном составе участвовали Бенни Гудмен, Джин Крупа, я и Миллер, а также трубачи Рэд Николс, Мэнни Клайн и мой брат Чарли Тигарден. Вечером накануне одной сессии записи Миллер позвонил мне из своей квартиры в Джексон Хайтс насчет аранжировки «Basin Street Blues». Это было в феврале 1931 года. «Я думаю, мы могли бы сделать вместе хорошее дело, — сказал он, — если бы написали к моей аранжировке кое-какой текст, а ты бы спел его завтра на сессии. Не хочешь ли прийти ко мне, чтобы попробо-

вать? Моя жена приготовит нам ужин, и все будет в порядке».

После того, как мы сделали первый набросок текста, Гленн сел за фортепиано, а я стал рядом, облокотившись о его плечо. У каждого из нас был карандаш, и пока Гленн играл, мы вычеркивали отдельные слова и фразы, добавляя новые тут и там. К утру работа была закончена. На следующий день мы сделали эту запись. Она стала исключительно популярной! Текст позже был включен во многие нотные издания, но там никогда не указывались наши имена как авторов.

КАЙЗЕР МАРШАЛЛ. В 1928 году Луи Армстронг собрал нас на сессию записи, там были также Джек Тигарден (тромбон), Хэппи Колдуэлл (саксофон), Джо Салливен (фортепиано), Эдди Лэнг (гитара) и я на ударных. Всю ночь мы работали кто где, а поскольку сессия была назначена на восемь утра, то никто даже не ложился спать. В шесть часов мы позавтракали, и я привез ребят на студию в своем автомобиле. С собой мы захватили кувшин виски.

После записи первого номера у нас, как обычно, спросили название темы, фамилию композитора и тому подобное Луи ответил: «Я не знаю». Но затем он посмотрел вокруг и увидел пустой кувшин, стоящий посреди комнаты: «Парни, ведь мы действительно стучали по этому кувшину, так что вы можете назвать этот номер «Knockin' a Jug» («Стуча по кувшину»). Так это название и осталось на пластинке.

ТОНИ ПАРЕНТИ. Когда я приехал в Нью-Йорк в 1928 году, то поселился в какой-то хибаре, где до этого жил мой старый друг и земляк Рэй Бодук, ударник из Нового Орлеана. Тогда он играл с Беном Поллаком в отеле «Park Central», а также выступал еще в шоу под названием «Hello Daddy». Оркестр Поллака был, безусловно, одним из величайших «белых» бэндов, исполнявших этот тип музыки. Это был настоящий «биг-бэнд» джаз с фирменным битом, множеством сольных номеров и прекрасными аранжировками Гленна Миллера. Я не раз играл с ними, замещая Бенни Гудмена, когда тот отсутствовал. Как и все мы, он подрабатывал на различных вечеринках, танцах, на студиях и тому подобное. Надо сказать, что эти работы значили тогда для нас очень много, так как они позволяли заработать дополнительно приличные деньги. Такие лидеры салонных оркестров, как Мейер Дэвис или Джо Мосс, охотно брали к себе по меньшей мере одного хорошего джазмена — Гудмена, Тигардена, Мак-Партленда, братьев Дорси и других. Ребята не могли, конечно, играть

джаз в таких составах, но там были нужны люди на пару сольных квадратов в быстрых номерах.

Появлялась еще работа и на радио, где бэнды с большими именами пока что не доминировали, и поэтому там выступали сборные составы. Я играл на кларнете, Арти Шоу на саксофоне, Банни Бериган на трубе, Джерри Колонна на тромбоне; много хороших джазменов работало тогда на радиостудиях.

Главным местом сбора для музыкантов в те дни служил бар Планкетта на 53-й стрит. Каждым из нас там было выпито немало виски. Джимми Планкетт был очень приятным парнем — он давал нам деньги взаймы до лучших времен, кормил в долг и всячески помогал музыкантам.

РЭЙ БОДУК. Мы делали много записей с бэндом Поллака, когда работали в отеле «Park Central». Этим занимался Ирвинг Миллс, с которым был связан Гил Родин, и за короткое время мы записались почти для каждой существовавшей тогда компании пластинок. Везде мы называли себя по-разному: «Тоу Тиклерс», «Миллс Мьюзикал Клаунс», «Миллс Готтентотс» и тому подобное. То был 1929 год, и многие названия я уже просто не помню.

Незадолго до этого я участвовал в первой сессии записи группы «Мэмфис Файв». Мы собрались в студии «Pathe» — Мифф Моул (тромбон), Фил Наполеон (труба), Джимми Дорси (кларнет), Фрэнк Синьорелли (фортепиано), а я играл на тарелках и гольстоне, так как другие ударные инструменты, в частности большой барабан, тогда в студиях записи не использовали.

БЕН ПОЛЛАК. У нас было несколько особенно хороших мест работы — это прежде всего чикагский отель «Southmoor» в 1926 году, потом «Little Club» в Нью-Йорке и целый год в «Park Central», а также в шоу под названием «Hello Daddy». Благодаря записям и другим побочным работам, ребята получали до двухсот пятидесяти долларов в неделю — и это в 1929 году! Но как только мы остались без работы, они быстро спустили все денежки.

Насколько я помню, где бы ни играл тогда наш бэнд, он становился предметом оживленных споров благодаря нашим музыкантам-солистам. Однако у всех нас жизнь была очень ненадежной — голодные недели вынужденного бездействия, за которыми следовали периоды шикарной жизни и процветания, если у нас появлялась какая-нибудь работа.

**17. ИЗ КАНЗАС-СИТИ, ГОРОДА МУЗЫКАНТОВ,
ДОХОДИЛИ СЛУХИ О НЕВЕРОЯТНЫХ «ДЖЕМ-СЭШНС»,
О ХОРОШИХ ВРЕМЕНАХ И
О БОЛЬШОМ СВИНГОВОМ БЭНДЕ КАЧНТА БЭЙСИ**

СЭМ ПРАЙС. Сессии в Канзас-Сити? Я помню, как однажды ребята собрались на сессию в «Subway Club» на 18-й стрит. В десять часов вечера я ушел оттуда домой, чтобы побриться и сменить рубашку. Когда я вернулся туда около часу ночи, они все еще играли ту же самую тему.

ДЖО ДЖОНС. Некоторые заведения в Канзас-Сити вообще никогда не закрывались. Вы могли спокойно спать в шесть часов утра, а в это время в город прибывал транзитом какой-нибудь гастролирующий бэнд всего на несколько часов, и вас тут же будили, чтобы поиграть пару часов с ними на сессии. Никогда нельзя было знать, в какое время утром кто-нибудь постучит в вашу дверь и скажет, что ребята собираются сейчас устроить «джем».

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. В начале 30-х годов наш город был очень бойким местом — очень много бэндов приезжало туда на поезде или приплывало по реке на пароходах. Следует сказать, что Канзас-Сити разделен рекой на две части. Одна относится к штату Миссури и не очень похожа на города Среднего Запада. Здесь собирались музыканты даже со всего Юга. Другая часть, Канзас-Сити, принадлежала штату Канзас и находилась в пяти-шести милях прямо через виадук. Однако тамошние музыканты происходили в основном из хороших семей, где неодобрительно смотрели на джаз, поэтому ребята часто приходили играть на нашу сторону. Я знала столь одержимых музыкантов, что они приходили к нам на сессии пешком в любое время дня и ночи. Даже басисты, если у них не было денег на такси, взваливали свою «бандуру» на спину и шли к нам. Так обстояло дело с музыкой у нас в Канзас-Сити.

ДЖО ДЖОНС. К тому времени в Канзас-Сити я уже переслушал практически все, что происходило в джазе начиная с 1923 года, поэтому у меня было достаточно оснований для каких-либо сравнений. Я слушал «Коттон Пикерс» МакКинни и слушал Флетчера Хендерсона. Я изъездил всю страну вдоль и поперек, я видел карнавалы и даже играл в Чатакве. Я пел, танцевал, а также выступал в драматических ролях. Я бывал на церковных фестивалях и в атлетических клубах, я

изучал музыку почти двенадцать лет, я умел играть на трубе, саксофоне и фортепиано. Смешно, но в конце концов я стал ударником.

Так вот, прибыв в Канзас-Сити, я уже хорошо знал мир музыкальных развлечений и кое-что о самой музыке. Но этот город всегда нагонял на меня страх — я имею в виду, что я боялся ехать туда. Я чувствовал, что просто недостаточно квалифицирован и компетентен для того, что делается там, и когда все-таки туда добрался, то уже не смог уехать.

Канзас-Сити

Я помню, что в первый же день в Канзас-Сити, гуляя по бульвару Сансет, я встретил там пианиста Пита Джонсона с ударником по имени Меррил и альтистом Уолтером Найтом. То был 1933 год. Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь так играл на саксофоне, как Найт. Сейчас что-то похожее можно услышать у Чарли Паркера. Эти ребята выступали своим трио в одном клубе, но поскольку там всегда бывали поздние сессии, то недостатка в музыкантах на сцене не было.

Тамошние джем-сэшнс, даже когда я начал работать с Бэйси, не были похожи ни на какие другие сессии, которые мне приходилось видеть до того. Да и после. Я имею в виду оркестровки типа «head arrangements»* в оркестре Каунта Бэйси и то, что в Канзас-Сити у нас не было никаких репетиций. Мы просто садились и играли. И здесь было много общего с этими сессиями.

Все ж удивительные были эти сессии в Канзас-Сити! Казалось, никто из музыкантов ни за кем не следил. Никто даже не указывал на другого пальцем, говоря: «Начинай теперь ты, играй со следующего квадрата!». Ничего такого и в помине не было. В любом клубе города, где шла сессия, ребята просто выходили на сцену и играли, они как бы заранее, по наитию, знали, когда им надо вступать. Они не глядя чувствовали, когда тот или другой музыкант заканчивает свое соло, проиграв три или четыре квадрата, и готов уступить место другому. Даже когда на сцене были два тенора и два трубача, никто не говорил, кому следовать за тромбонистом. Каким-то образом они просто чувствовали, кто из них идет следующим.

Я вспоминаю сессии с такими музыкантами, как пианист Дик Уилсон и тенорист Бен Уэбстер. Иногда Фа Таррел выходила на сце-

*Head Arrangement — дословно — оркестровка из головы. При создании оркестровой пьесы без предварительного написания аранжировки, когда руководитель оркестра показывает на словах или напевает партии каждому музыканту, вместо того, чтобы дать ему ноты. Применялась в ранних бэндах, в тех случаях, когда исполнители не владели читкой с листа либо когда было необходимо срочно что-либо изменить в оркестровке по ходу записи, или в любых экстренных случаях.

ну прямо из публики и начинала петь посредине номера, и она тоже знала абсолютно точно, когда ей нужно вступить. Я никогда больше не видел таких сессий.

В те годы в разных местах Канзас-Сити вы могли услышать таких музыкантов, как Лестер «През» Янг, Бен Уэбстер, Хэршел Эванс, Дик Уилсон, «Хот Липс» Пэйдж, Ирвинг Рэндольф (его звали «Маус», позже он работал у Кэба Кэллоуэя), Уолтер Пэйдж и других. Что касается молодых ребят, то они редко отваживались играть с этими мастерами. Они должны были сначала как следует поработать в различных мелких клубах перед тем, как вылезать на сцену в таких заведениях, как «Sunset». Это не то, что сегодня, когда всякие юнцы пробуют играть с Чарли Паркером, будучи уверены, что они уже постигли все на свете. Они просто не понимают, что они не владеют еще самыми основами, чтобы иметь право сидеть на сцене рядом с «Бёрдом»*. Я вовсе не утверждаю, что это вопрос возраста. Это — вопрос опыта.

О себе могу сказать, что у меня достаточно опыта, хотя на своем пути я не раз сталкивался с различными влияниями, которые уводили меня в сторону от основ. И если бы не помощь других людей, я не знаю, что со мною бы стало. Мне особенно хотелось бы упомянуть Алека Нэйборса, Уилсона Драйвера и профессора Джеймса Уилсона.

Но, возвращаясь к Канзас-Сити, даже эти молодые ребята (не могу их всех перечислить, а некоторых я просто знал в лицо) всегда играли там с таким чувством, какого я не встречал больше нигде в джазе. По возрасту их можно было бы поставить в один ряд с теми, кто когда-то начинал джаз в Новом Орлеане и Чикаго. Эти ребята обладали бесподобным джазовым чувством, но о них никогда еще не писали — о Томми Дугласе или Уолтере Найте, например.

Вообще, я приехал в Канзас-Сити, чтобы присоединиться к группе Томми Дугласа. Он был и остается одним из наиболее искусных саксофонистов наших дней. Многие джазовые музыканты стали музыкантами благодаря ему, и я думаю, что Паркер тоже сталкивался с ним на своем пути. В Канзас-Сити Дуглас был тем же, чем были Бенни Картер и Дон Рэдмен на Востоке. Я помню, что Дуглас играл также на кларнете и на самых разных саксофонах. Я уже говорил, что и Найт был превосходным альтистом с сильным открытым звуком.

* «Бёрд» - прозвище Чарли Паркера.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Для меня Канзас-Сити был просто восхитительным городом — музыка звучала повсюду в негритянском районе, а более пятидесяти кабаре от 12-й до 18-й стрит предлагали работу музыкантам.

Оркестр Энди Кирка выступал в великолепном танцзале «Platon», когда мой первый муж, альтист Джон Уильямс, предложил мне поехать с ним из Питсбурга в Канзас-Сити. Это был мой первый визит в джазовую метрополию штата Миссури, в город, которому суждено было оказать огромное влияние на всю мою карьеру.

Вместе со своими сестрами Люсиль и Луизой, которые уже знали там всех и вся, я обошла многие заведения, от «Hell's Kitchen» на пятой авеню до шикарного клуба на 18-й стрит, где я встретила пианиста Сэма Прайса. Он играл в необычном стиле «блюзового фортепьяно», улучшить который уже, казалось, было бы невозможно. Я имела счастье услышать его снова, когда мы встретились в Нью-Йорке в 1934 году.

Однажды вечером мы попали в одно место, где играл Бен Поллак со своим комбо. С ним были Джек Тигарден и, по-моему, Бенни Гудмен. Девушки представили меня техасскому тромбонисту, и вскоре мы почувствовали себя друзьями. После работы он с парой других музыкантов попросил нас пройти вместе с ним, и мы очутились в какой-то закусочной. Я ее хорошо запомнила, потому что изнутри она была оформлена под настоящую тюрьму — с решетками на окнах и официантами в полосатой форме, как у заключенных на Юге. И в этом необычном окружении я играла на фортепиано для ребят, а Джек тоже играл вместе со мной и пел блюзы. Он оказался просто чудесным парнем. Пока они выступали в Канзас-Сити, Джек с некоторыми ребятами Поллака часто приходил ко мне, и я всегда была очень рада видеть их.

В те годы существовал еще сухой закон, и Канзас-Сити находился под контролем главаря гангстеров Тома Пендергаста. Большинство ночных клубов было забито разными политиками и прожигателями жизни, в городе было полно питейных и игорных заведений полуподпольного типа. Конечно, и для музыкантов работы было достаточно, хотя попадались и такие наниматели, с которыми было очень трудно работать.

Например, когда Энди Кирк ушел из «Platon», оркестр стал работать в заведении, принадлежавшем одному крутому гангстеру. Он был так известен своим плохим характером, что люди убегали, если

вы просто произносили его имя. В то время сам Энди играл на тубе, а оркестром руководил наш певец Билли Мэсси. Он был не из пугливых, и однажды он открыл рот на босса. Тот решил, что Билли спятил (это было недалеко от истины), и велел всему оркестру убираться за порог, но только побыстрее, пока он не передумал. Он сказал, что остальные ребята в бэнде для него слишком приятны, чтобы убивать Билли.

Я слышала, что потом Каунт Бэйси тоже работал у этого типа и что с ним произошло подобное же недоразумение. В результате Бэйси должен был работать чуть ли не две недели бесплатно.

Во главе всех тамошних бэндов стоял оркестр Бенни Моутена. Руководитель Бенни был пианистом, а его брат Бастер играл на аккордеоне. Еще там был оркестр Джорджа Ли, сестра которого, Джулия, играла на фортепиано и пела с оркестром. Потом из Оклахомы прибыл Уолтер Пэйдж со своим потрясающим комбо под названием «Блю Девилс». Пэйдж, известный под кличкой Big One (Крупный), был одним из первых музыкантов, кто использовал струнный контрабас так же эффектно, как и тубу. Он играл и на бас-саксофоне.

ДЖО ДЖОНС. Величайшим бэндом, который я когда-либо в своей жизни слышал, был состав «Блю Девилс» Уолтера Пэйджа. С музыкальной точки зрения Пэйдж являлся отцом для Бэйси, Рашинга и Бастера Смита (Бастер был блестящим альтистом, его называли «профессором»; он, в свою очередь, явился музыкальным отцом для Чарли Паркера). Таким человеком был Пэйдж и для меня, ибо без него я не научился бы так играть на ударных. Два года он втолковывал мне фразировку и обучал меня делать на барабанах то, что парни называют сейчас «dropping bombs» («бомбежкой»). Это просто отдельные акценты, но знали бы вы, как много они значат в игре ударника. Они существовали в джазе долгие годы, но только Пэйдж раскрыл мне их значение. Кроме того, он помог мне осознать моральную ответственность, которая входит в жизнь каждого музыканта и вообще артиста джаза.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Мне очень нравилось, как Джо Джонс играет вместе с басистом Уолтером Пэйджем. Он показал Джонсу, что именно и когда именно тот должен делать на ударных, и это потом очень сблизило двух великих музыкантов. Что касается самого Пэйджа, то мне иной раз случалось заставлять бэнд Бэйси в таком составе, когда на сцене были только Пэйдж и духовые, и, вы можете мне поверить, Big One заставлял свинговать весь этот бэнд без особо-

го усилия с помощью одного своего контрабаса!

ДЖО ДЖОНС. В Канзас-Сити вы могли бы слушать музыку 24 часа в сутки. Практически во всех, даже в самых захудалых, заведениях имелись фортепиано и ударная установка. В одном таком месте у меня была небольшая группа, в нее входили тенорист Лестер Янг, тромбонист Джордж Хант (позже он записал блестящее соло в «One O'clock Jump» с оркестром Бэйси) и гитарист Эдди Дарэм. С нами мог играть любой ударник из желающих, потому что сам я сидел там за фортепиано.

Канзас-Сити

Нашим клубом заведовал «Шеф». Его звали Эллис Бертон. Он считался «отцом» многих музыкантов. Любой человек из музыкального мира или шоу-бизнеса мог прийти к нему когда угодно и получить одобрение или пищу. Он не всегда мог дать вам денег, но он всегда мог вас поддержать и накормить, а также подыскать работу. Любому музыканту, приезжавшему в Канзас-Сити, следовало первым делом обратиться к «Шефу». Бэйси был его любимым «сыном».

Я покинул бэнд Бэйси на некоторое время, так как в 1936 году я работал в Сент-Луисе. Поехав туда, я думал заработать побольше денег и приобрести новую ударную установку. Но когда я вернулся в Канзас-Сити, то был почти нищим — у меня оставалось всего пять долларов. В первую очередь я решил найти «Шефа». Я встретился с трубачом Джо Кейсом — то был один из чудеснейших музыкантов, которых я знал. Он также научил меня думать музыкально. И вот Джо сказал мне, что «Шеф» умер. Тогда мы отправились за Бэйси. Тот чуть не сломал двери, когда нам сказали, что никого не пустят проститься с телом «Шефа». Я никогда не говорил об этом случае Бэйси, но вы должны понять, что значила для нас смерть «Шефа».

Он сыграл большую роль в удержании ядра оркестра Бэйси. Он вдохновил и одобрил нас. Незадолго до его смерти некоторые люди предлагали ему открыть ночной клуб. Хотя это были годы депрессии, ему обещали 30 тысяч долларов за открытие. Он сразу пришел к Бэйси и сказал ему: «Собирай свой бэнд. У меня будет место, где смогут играть все твои ребята, и вам больше не придется ни о чем беспокоиться».

Таков был «Шеф». Но если Эллис Бертон был для нас родным отцом, то Пайни Браун — старшим братом. У него была очень большая семья. Я не знаю ни одного человека из Канзас-Сити, который не пользовался бы его гостеприимством и радушием. Именно о нем

Джо Тернер пел в своей записи «Piney Brown Blues». Браун появился уже после «Шефа». Он как бы заполнил брешь, помогая всем и каждому, как и «Шеф» в свое время. Он просто любил профессиональных музыкантов, и они платили ему тем же. Но вы могли и влипнуть, так как вам нужно было всегда быть самим собой — он терпеть не мог никакой лжи и фальши. Надувательство среди музыкантов Канзас-Сити редко проходило даром, стать своим человеком мог только честный и настоящий парень.

Пайни Браун заправлял в «Sunset», когда я работал там с Джо Тернером. Мы аккомпанировали ему. Через улицу находилось другое заведение под названием «Lone Star». Джо начинал петь блюзы в «Sunset», а потом переходил улицу и продолжал петь в «Lone Star», а мы играли. Джо общался там с публикой, сидел за столиками, потом возвращался в «Sunset». Он подходил к микрофону, пел еще несколько блюзов, а мы все играли. Иногда мы беспрерывно играли так часа по полтора.

Тогда вообще не считалось чем-то необычным, если один номер продолжался больше часа. Никто не уставал. Ударник не менялся, и я играл просто в свое удовольствие. Я не замечал времени, час уже прошел или больше — все равно. В последующие годы этот опыт помог мне выработать приличную выносливость. Вот вам некоторые причины того, почему мне трудно было уехать из Канзас-Сити.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Чаще всего мы бывали в «Sunset» на 12-й стрит. Это заведение принадлежало Пайни Брауну, который действительно любил джаз и был очень либерален по отношению к музыкантам. У него там работало трио пианиста Пита Джонсона с басом и ударником. Иногда с ними выступал Бэби Ловетт, ударник из Нового Орлеана, который потом стал одним из лучших ударников Канзас-Сити.

В «Sunset» был бармен по имени Джо Тернер. Между разливанием и смешиванием напитков на него вдруг находил стих, и он начинал петь блюз прямо с того места, где стоял, а Пит Джонсон подыгрывал ему на фортепиано. Я никогда не забуду, какое удовольствие вызывало «шаутинг»-пение* Джо Тернера у окружающих и как он почти каждый вечер заводил всех, перемешивая коктейли с блюзами.

Пит Джонсон был великим исполнителем стиля «буги-вуги», но

* Shouting — манера джазового пения, характерная для исполнения медленного блюза. Исторически связана с историей рабства в США, с борьбой негров за свои права, с пением госпелз и спиричуэлз в негритянских общинах.

он играл не только в этом стиле. Лишь тогда, когда кто-нибудь вроде Бена Уэбстера, тенориста из Канзас-Сити, кричал ему на сцене: «Хей, наподдай, Пит!», он играл для нас сумасшедшие «горячие» буги-вуги.

Канзас-Сити

Летом бэнд Энди Кирка работал только с девяти до двенадцати ночи, и после этого мы сразу же ехали в «Sunset» — Джон Уильямс, я и пять-шесть ребят из бэнда. Когда мы появлялись, Пит начинал играть «Indiana», «Sweet Georgia Brown» или что-нибудь вроде этого. Я заходила домой умыться и переодеться, но, когда я возвращалась, то в девяти случаях из десяти он все еще играл ту же самую мелодию, но уже вместе с некоторыми нашими ребятами на сцене.

Разумеется, в этих заведениях не было никаких определенных часов работы. Мы могли бы играть там все утро и полдня, если хотели, и в действительности часто так и выходило. Музыка была так хороша, что я редко ложилась спать до полудня.

Именно на такой утренней сессии однажды уделали Коулмена Хокинса. Он работал тогда тенористом в оркестре Флетчера Хендерсона, который был в городе проездом и дал одно выступление вечером. После танцев часть ребят из его оркестра попала в клуб «Cherry Blossom», где работал Каунт Бэйси. Помнится, это было в начале 1934 года, потому что сухой закон уже отменили, и виски всюду продавалось свободно. «Cherry Blossom» был новым ночным клубом, богато декорированным в японском стиле, вплоть до прекрасных маленьких темнокожих официанток.

По городу распространился слух, что Хокинс находится в «Cherry Blossom», и уже через полчаса там были Лестер Янг, Бен Уэбстер, Хэршел Эванс, Герман Уолдер и пара других незнакомых мне тенористов из числа молодых ребят, пролезших в клуб, чтобы поиграть. Но Хокинс не знал, что местные тенористы столь рьяный народ, и не мог удержаться от их приглашения выступить, хотя до этого он играл уже почти целый вечер. Однако я прозевала это событие и спокойно спала дома, пока около четырех утра не услышала, как кто-то настойчиво скребется в мое окно. Я открыла его и увидела Бена Уэбстера. «Живо собирайся, кошечка, — сказал он, — у нас давно уже идет сессия, и все пианисты выбились из сил. Хокинс уже снял с себя рубаху, но все еще играет. Ты должна нам помочь сейчас же».

Действительно, когда мы пришли, Хокинс был в одной майке, сражаясь с ребятами из Канзас-Сити. Он явно не ожидал встретить здесь что-либо подобное. Стилль Лестера Янга был очень легким, и ему

нужно было не более пяти квадратов, чтобы разогреться и разойтись как следует. Затем он начинал играть действительно здорово.

В ту ночь Хокинсу крепко досталось. Бэнд Хендерсона должен был наутро выступать в Сент-Луисе, и Хокинс знал, что ему уже пора ехать, так как он обязательно должен быть там на своем месте в оркестре. Но он все еще пробовал исполнить нечто такое, чтобы побить Бена, Хэршела и Лестера. Наконец, когда он уже отказался продолжать борьбу, он прыгнул в свой автомобиль и помчался прямо в Сент-Луис. Я слышала, что он только что купил новую марку «Кадиллака» и разбил машину, пытаясь вовремя успеть на работу в тот день. Да, Хокинс был «королем», пока он не встретился с этими сумасшедшими тенористами из Канзас-Сити.

ДЖО ДЖОНС. Пожалуй, Хокинсу впервые бросили настоящий вызов. Правда, то был весьма почтительный вызов. Ведь тогда никто и нигде не мог запросто сесть и играть с Хокинсом; может быть, за исключением Нью-Йорка, где уже восходила звезда Чу Берри. Но на большинстве сессий ребята могли только продемонстрировать Хокинсу, насколько они созрели и выросли с тех пор, как он слышал их в последний раз. А ведь эти сессии предназначались лишь для радости самой игры, они не были конкурсами или «битвами» («Cutting contests»). Все это было частью нашего общего представления о музыке в Канзас-Сити.

Даже в те трудные времена ребята постоянно старались учиться, и если они открывали для себя что-то новое, они тотчас приносили это на сессию, чтобы передать свой небольшой опыт другим музыкантам и поделиться с ними своей находкой — независимо от того, на каком инструменте они играли. Так они пробовали какой-то отдельный рифф или же новую концепцию прямо на сессии и улучшали этим свое мастерство, а также и групповое звучание. Сама идея джем-сэши тогда заключалась не в том, чтобы выяснить, кто лучше играет, — нашей целью было узнать нечто новое, поделиться опытом и поэкспериментировать. Сессии были для нас радостью, своего рода отдушиной.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Да, в Канзас-Сити можно было почувствовать радость жизни, даже если вы были не при деньгах. Люди могли дать вам займы сколько нужно без долгих просьб и разговоров, накормить вас и устроить все как надо. А в отношении еды там было всего вдоволь — прекрасные жареные туши в лавках, птица, раки, рыба и прочая пища. В городе были скачки, плавательные бассейны,

огромный парк, зоосад и куча всяких других развлечений. Все время происходили сессии и великолепные танцевальные вечера, а местный союз музыкантов ежегодно устраивал большой праздник. Не менее десяти-двенадцати биг-бэндов участвовало в этом событии, и вы, без сомнения, могли бы услышать там не меньше восьми оригинальных стилей, причем одна-две группы, как правило, пытались имитировать Эллингтона.

Канзас-Сити

Для частных развлечений у нас был свой «хот»-клуб, где каждый понедельник собирались музыканты со своими женами и подругами, чтобы выпить, потанцевать и поиграть в бридж. На этих встречах ребята пили пшеничную водку и домашнее пиво — довольно крепкие напитки. Там часто бывал тенорист Герман Уолдер, игравший тогда у Бенни Моутена вместе с братом-саксофонистом Вуди Уолдером. Он как-то спросил меня, не желаю ли я чего-нибудь прохладительного, и я, не зная вкуса водки, хлебнула сразу полстакана. Следующее, что я помню, были какие-то люди, прикладывавшие холодные полотенца к моей голове. Но я была упрямой и подумала: «Ведь если другие могут это делать, то и я смогу». И так каждый понедельник я пробовала пить, но не с тем же результатом.

ДЖО ДЖОНС. Из-за этого мы потеряли одного чудесного пианиста в Канзас-Сити. Мы потеряли его потому, что он привык выпивать целую пинту виски одним глотком. Обычно перед выпивкой ребята ели много сала или масла, чтобы смазать желудок. Но этот парень часто бился об заклад и пил без этих предварительных условий, и мы его потеряли.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Если рассказывать о пианистах, то в одном месте мы наткнулись на Арта Тэйтума. Он выступал в музыкальной программе на радио, а также работал в небольшом частном клубе, но больше всего он любил играть для себя после работы. Там его можно было встретить каждую ночь. И если я не слушала Арта, то играла сама, ибо он глубоко вдохновлял меня на импровизацию. Он уже тогда применял такие аккорды, которые наши боперы освоили только сегодня, а скорость его мышления я не могу сравнить ни с чем.

Арт обычно выпивал бутылку пива, пока сменялись пианисты, но не пропускал ни одной их ноты. Например, я помню как, Бак Вашингтон однажды показал мне интересную последовательность нот. Арт услышал, как я играю (фа, ми-бемоль, ре-бемоль, до; октавой выше - до, си-бемоль, ля-бемоль, соль и так далее до самого верха

клавиатуры), и когда он сел за фортепиано, то сыграл в точности то же самое. Другие пианисты тоже слышали это и пытались сыграть, но им потребовалось определенное время, чтобы подобрать эту последовательность. Арт же сделал это сразу. Правда, в Канзас-Сити у нас был как бы двойник Тэйтума — бесподобный «слухач» по имени Слиппи, который играл почти так же, как Арт, и в тех же трудных тональностях (ля, си, ми натуральные).

Другим необычным пианистом был некто Линкольн, больше известный как трехааккордовый пианист. Гармонии у него были самые ужасные, но он был просто неподражаем, благодаря своему биту. Кинозвезда и певица Марта Рэй, тогда еще восемнадцатилетняя девушка, остановилась как-то в Канзас-Сити на пути в Калифорнию и буквально была покорена нашей музыкой, слушая чудовищный бит Линкольна. Она осталась в городе на две недели, пропадая в клубах, и каждый вечер пела там, как заводная. Марта не хотела уезжать и пропустила съемки своего нового фильма в Голливуде. Так действовал на людей Канзас-Сити, ибо там было что послушать.

Кроме вышеупомянутых пианистов, а также Бенни Моутена, Каунта Бэйси, Пита Джонсона, Сэма Прайса и Клайда Карта, в городе были еще три пианистки, помимо меня. Это — Джулия Ли, которая изредка участвовала в наших сессиях, другую я помню просто по имени — Оцеола, а третья была известна как «графиня» Маргарет. Последняя одно время была подружкой Лестера Янга, а когда я заболела, Энди Кирк посылал за ней, чтобы она могла меня подменить. Она умерла от туберкулеза, не успев сделать себе имя, хотя играла очень хорошо.

ДЖО ДЖОНС. В городе было полным-полно музыкантов, и я не знаю другого места, в котором было бы столько «горячей» музыки, как в Канзас-Сити, а я провел там целых четыре года. Люди, побывавшие там, возвращались потом в свои города и привозили с собой все, чему они научились в Канзас-Сити. Влияние этой музыки прежде всего чувствовалось на территории от Техаса до Оклахомы, а также в самом штате Миссури. Постоянно живущие в Канзас-Сити музыканты часто разъезжали с однодневными концертами по всей этой области. Вследствие непрерывного контакта друг с другом музыканты могли расти и совершенствоваться. Кроме того, в других городах встречались очень хорошие составы — например, бэнд Альфонса Трента в Далласе. Трубач «Хот Липс» Пэйдж тоже вышел из Далласа. Он был вдохновителем и организатором многих джем-сэшнс в Кан-

зас-Сити. Пока солист играл свои девять-десять квадратов, Пэйдж создавал ему фон в виде «риффа», который подхватывали другие музыканты. Немногие аранжировщики смогли бы улучшить тот «бэк-граунд»*, что делал Пэйдж для солистов.

ОРАН «ХОТ ЛИПС» ПЭЙДЖ. Я родился и вырос в Далласе, штат Техас. Когда я был еще подростком, моя мать мечтала увидеть меня доктором, и ради этого я поступил в колледж, но так его и не закончил. Дело в том, что я гораздо больше интересовался музыкой. Я всегда ее любил. Моя мать дала мне самые первые уроки — она была школьным учителем, но частным образом занималась с учениками также и музыкой.

Отец у нас умер еще в 1916 году. Мне было тогда восемь лет, и я ходил в коротких штанишках. Чтобы помочь семье после смерти отца, я был на посылках и выполнял разные случайные работы по соседству. Я стал воспринимать музыку всерьез лишь тогда, когда обнаружил, что могу заработать больше денег игрой на трубе, чем чисткой ботинок. Вначале я хотел играть на кларнете, но потом переключился на трубу, потому что в брасс-бэнде она торчала как большой палец руки. Первая возможность поиграть мне представилась в ребячьем оркестре, одном из многих, которые организовывал Лакс Александер. Сам он работал в большом городском оркестре ударником, хотя мог играть почти на всех инструментах. Он составлял бэнды из ребят моего возраста, чтобы они играли на свадьбах, вечеринках, пикниках, парадах, скачках и митингах. Иногда в одном таком бэнде у него собиралось до сорока ребят.

К тому времени, когда мне стукнуло пятнадцать лет, я стал уже слишком взрослым для таких ребячьих оркестров. Со следующего лета я начал играть на карнавалах и в минстрел-шоу, гастролировавших в этой части страны. Тогда еще не было больших танцевальных составов типа биг-бэндов, поэтому разные цветные шоу были очень популярны. Известная негритянская организация «ТОВА» ангажировала и распределяла поездки этих шоу по всему Югу. Однажды мы забрались на Восток вплоть до Атланты (штат Джорджия), где мы выступали в театре вместе с Бесси Смит. В то время Атланта считалась одним из центральных городов страны в отношении музыки. Это был такой город, где, казалось, каждый человек хотел и умел

* Background — основа, фон, создаваемый оркестром для солистов, поддержка солиста.

играть. В другой раз мы гастролировали с шоу вместе с Ма Рэйни. Она проявила интерес к моей игре и всячески одобряла меня. В результате я получил возможность играть с ней в небольшом составе, когда она работала в «Lincoln Theatre» в Нью-Йорке.

Помимо моих ранних опытов, о которых я уже говорил, то есть карнавалов, «минстрел-шоу» и выступлений с именитыми певцами, в 1928 году мне предоставился шанс играть вместе со своим сводным братом, басистом Уолтером Пэйджем. У него был бэнд, называвшийся «Blue devils». Надо сказать, основное влияние на «Блю Дэвилс» оказал вначале Кинг Оливер, потом Джелли Ролл Мортон, а также Дюк Эллингтон. Мы играли повсюду на Юго-Западе, а когда мы в 1930 году прибыли в Канзас-Сити, то послушать нас пришел сам Бенни Моутен.

Бенни во всем был прежде всего бизнесменом. Он имел множество деловых знакомств и всяких нужных связей и был хорошим другом Тома Пендергаста, местного политического босса из гангстеров. Благодаря подобным контактам, ему удавалось держать под контролем все хорошие места работы в Канзас-Сити и в его Округе. В свое время Бенни имел там вес не меньший, чем теперешняя «Музыкальная корпорация Америки». Но он был также и очень хорошим музыкантом. Настоящий «олд-таймер»*, он был превосходным пианистом рэгтайма и не уступал лучшим из них. Бенни весьма понравилась наша музыка и то, как мы ее играли, и он сделал нам деловое предложение. Если мы обеспечим ему музыку, то он снабдит нас хорошей работой без всяких забот — и вот так группа «Блю Дэвилс» стала ядром лучшего бэнда, который когда-либо имел Моутен.

Разумеется, сам Бенни нам вовсе не был необходим как пианист, потому что у нас уже был Бэйси. Когда от нас ушел предыдущий пианист, мы взяли Бэйси, и он отлично сработался с нами. Вообще, на Западе он появился относительно недавно, так как родом был из штата Нью-Джерси и у нас в то время был еще мало известен. Таким образом, в своем бэнде Моутен сам играл на фортепиано только тогда, когда он хотел этого, и все шло нормально. Часто он просто стоял рядом с фортепиано и улыбался зрителям. В другой раз он совсем уходил со сцены и присоединялся к каким-нибудь влиятельным персонам среди публики. Все это было для него хорошим бизнесом.

* Олд-таймер — музыкант, придерживающийся старых добрых традиций в джазе, знаток старой культуры.

За исключением случайных изменений в составе, мы держались все вместе вплоть до смерти Моутена в 1934 году. В эти годы мы в основном играли на Западе страны, но иногда также ездили и на Восток, бывали в Нью-Йорке, Детройте, Цинциннати и других больших городах. И еще я хочу сказать, что никакой другой бэнд того периода не развил «two-beat» («ту-бит») до такой степени, как оркестр Бенни Моутена.

Каунт Бэйси

ДЖО ДЖОНС. Бэнд Моутена играл в «ту-бит» ритме на счет 1 и 3, а бэнд Уолтера Пэйджа — на 2 и 4. Нельзя сказать, что они перестали акцентировать этот бит, в каждом случае это было нечто вроде подпрыгивания мяча, но когда эти ритмы встречались в оркестре Бэйси, то они образовывали непрерывный ритмический поток — раз, два, три и четыре, — подобно прыгавшему мячу («bouncing»)*.

КАУНТ БЭЙСИ. На Запад я приехал из Нью-Йорка с гастролирующим водевильным шоу. У нас не было известности, но зато было много забот и мало денег. Я выступал там в роли «хонки-тонк»-пианиста. И когда мы добрались до Канзас-Сити, наступил неизбежный распад группы. Я остался на мели и не мог даже никуда уехать из этого города. Но я не собирался сидеть и лить слезы о своем покинутом в Нью-Джерси доме. Я обошел весь город в поисках работы для пианиста и устроился аккомпаниатором немых фильмов в местном театре «Elbon». Надо сказать, что на этой работе я приобрел неплохой опыт, так как играл музыку для самых разных кинофильмов — от мелодрам до вестернов и детективов.

В «Elbon» я проработал почти год, а в 1928 году я присоединился к оркестру, известному как «Blue devils». Лидером этой группы был парень по имени Уолтер Пэйдж, который чертовски здорово играл на струнном басы. Да, это был тот самый Пэйдж, который позже создал ритм моего бэнда.

«Blue devils» путешествовали между Канзасом и Оклахомой, и в 1929 году мы наткнулись на бесподобного блюзового певца в Оклахома-Сити. То был Джимми Рашинг, который — бьюсь об заклад — никогда не имел себе равных, если дело касалось блюза.

В начале 30-х годов в Канзас-Сити имелся один бэнд, который в какой-то степени доминировал на местной джазовой сцене. Им руководил ныне покойный пианист Бенни Моутен. Вне Канзас-Сити лишь

* Bounce — в джазовом обиходе так обозначалась манера исполнения в быстром темпе, с повышенной энергией.

немногие люди знали о существовании этого бэнда по той причине, что тогда не было таких средств широкого вещания, как радио, телевидение, записи, долгоиграющие пластинки и «джук-боксы», поэтому всякие местные бэнды надо было просто увидеть, чтобы услышать. Когда распалась группа «Blue devils», несколько наших музыкантов, включая Пэйджа, Рашинга и меня, присоединились к Моутену. Там я играл роль «третьего пианиста». Сам Бенни был просто великолепен за фортепиано, а его брат Бастер Моутен играл на аккордеоне.

В этом оркестре был целый ряд великих музыкантов. Пятеро из них играют со мной и по сей день. Кроме Пэйджа и Рашинга это были Эд Льюис (мой неизменный первый трубач), Джек Вашингтон (баритон-сакс) и Джо Джонс (ударные). Еще там были такие люди, как Эдди Дарэм, который играл на тромбоне и делал много аранжировок, и «Хот Липс» Пэйдж, настоящий трубач джаза.

Пожалуй, тогда мы играли почти во всех джазовых заведениях Канзас-Сити. В первую очередь я припоминаю «Reno Club», театры «Tower» и «Main Street», танцевальные залы «Fairland Park» и «Plamor», а также «Frog Hop» в Сен-Джозефе, неподалеку от Канзас-Сити.

Мне приходилось слышать много противоречивых историй о том, как я стал бэнд-лидером. Прежде всего я должен сказать, что я вовсе не принял бэнд Моутена сразу после его смерти. В 1935 году оркестр был ангажирован на выступления в «Rainbow Ballroom» в Денвере, в одно из ведущих танцевальных заведений Запада. Однако Бенни должен был удалять гланды и остался на операцию в Канзас-Сити. Тем временем оркестр начал выступать в Денвере. Но уже через день Бастеру Моутену позвонили по телефону из Канзас-Сити и передали, что его брат умер на операционном столе. Эта новость, разумеется, была чудовищным ударом для каждого в нашем оркестре. Бенни много для нас значил, и наше сотрудничество было больше, чем просто отношения между музыкантами и лидером бэнда. Мы кое-как доиграли в «Rainbow», но без лидера наш оркестр уже не был тем же самым. Бастер руководил нами следующие шесть месяцев, а затем оркестр развалился.

Я сразу же после этого решил организовать свой малый состав, в который вошли несколько моих приятелей из бэнда Моутена. В 1935 году, играя в «Reno Club», я постепенно расширял свой состав до размеров бэнда, и в результате он стал моей первой постоянной организацией. Со мной тогда были Рашинг, Пэйдж, Джонс, Дарэм, Эд Льюис и Джек Вашингтон.

Я бы не сказал, что у нас сразу все пошло как по маслу: в «Reno Club» мы нанимались и увольнялись несколько раз, и так продолжалось в течение года, пока что-то не начало проясняться. Этому во многом помог тогда Джон Хэммонд, да и Бенни Гудмен. Проезжая через Канзас-Сити, Джон услышал наш бэнд в «Reno Club». Он тогда был еще совсем молодым человеком, но таким же энтузиастом джаза, как и теперь. Ему очень понравился наш бэнд, и он стал всем о нас рассказывать, включая и Гудмена.

Из клуба наши выступления транслировались местной радиостанцией, и Джон посоветовал Бенни послушать одну из таких передач. Бенни заинтересовался до такой степени, что специально отправился в Канзас-Сити, чтобы услышать наш бэнд лично в живом виде. Когда он появился в «Reno Club» (это было весной 1936 года), никто из нас не знал, что мы ему понравились. Потом он вернулся в Чикаго, где выступал со своим оркестром, и оттуда позвонил в Нью-Йорк своему агенту Уилларду Александеру. А Джон уже говорил о нас Уилларду. Тогда тот самолично поехал в Канзас-Сити и заключил с нами контракт для «Музыкальной корпорации Америки».

Несмотря на всякие истории, должен сказать, что я получил прозвище «Каунт» еще в Канзас-Сити в 1936 году, работая в «Reno Club». Тогда я был известен просто как Билл Бэйси. Нас транслировали оттуда по радио, и, когда однажды диктор позвал меня к микрофону для вступительного слова, он заметил, что Билл Бэйси — это довольно ординарное имя, поскольку уже существуют такие известные бэнд-лидеры как Эрл (Граф) Хайнс и Дюк (Герцог) Эллингтон. Он сказал мне: «Билл, пожалуй, теперь я буду объявлять вас как американского Каунта (Графа) Бэйси. Не возражаете?». Я подумал было, что он подшучивает надо мной, пожал плечами и ответил: «О'кэй, раз вам так хочется». И это был последний раз, когда меня представили как Билла Бэйси. С тех пор появился Каунт Бэйси, и я уже никогда не смог отделаться от этого прозвища. Мне всегда было забавно слышать, как диктор или репортер спрашивали меня: «Каунт, расскажите нам, как вы получили этот царственный титул?». Почти всегда это бывает самым первым вопросом, но теперь я уже отвечаю на него без запинки.

Другой весьма распространенный вопрос связан с происхождением названия темы «One O'clock Jump» — «Джамп в час ночи» («jump» — одно из наименований свинга тех лет). Я хотел бы ответить на него здесь же, так как эта история тоже тесно связана с Канзас-

Сити. Она тоже произошла во время одной из наших передач. В те дни, когда мы выходили в эфир, не было особой необходимости заранее объявлять названия пьес, как это делается сегодня. Другими словами, наш бэнд просто начинал играть свои «хэд»-аранжировки, «риффы» и все, что приходило в голову. Однажды у нас оставалось еще около пяти минут в эфире, и диктор спросил меня, как называется заключительная композиция. Конечно, у нее не было никакого названия, поэтому его срочно надо было придумать. Я взглянул на часы — они показывали час ночи. «Назовите ее просто «One O'clock Jump» и все тут» — ответил я диктору. Потом мы использовали эту композицию в качестве нашей главной темы, и вскоре она безоговорочно начала отождествляться с нашим бэндом.

Насколько я помню, во время работы в нашем оркестре Джимми Рашинг всегда был моей правой рукой. Вначале нам бывало так трудно, что я не раз хотел отказаться от идеи создать биг-бэнд, и только упорство Джимми удержало меня от этого.

ДЖО ДЖОНС. Мы работали с Бэйси в заведении «Cherry Blossom». Обычно — фортепиано по всей площадке для танцев, а Джимми Рашинг расхаживал вокруг, напевая свои серенады и блюзы публике.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Я хорошо помню милого Джимми Рашинга («Мистер 5 x 5», как его называли) с того времени, когда он пел с Бенни Моутеном и затем — с Бэйси. В отличие от большинства блюзовых «шаутеров», Джимми умел читать ноты, и его можно было слышать чуть ли не за десять кварталов без микрофона (хотя тогда использовали мегафоны). Джимми был как бы старшим братом для меня и для других жен музыкантов. Я вспоминаю, как он играл на фортепиано и пел для нас свои чудесные блюзы и баллады. В другой раз он заставлял нас смеяться до слез и вгонял в краску своими рискованными историями, что доставляло ему не меньше удовольствия.

Бэйси перетянул Джимми и некоторых других ребят Моутена в свой состав, на котором построил потом биг-бэнд, вызвавший настоящую сенсацию в «Reno Club». Как только он начал сколачивать эту свою группу, он сразу же послал за ударником Джо Джонсом.

ДЖО ДЖОНС. Я начал играть с оркестром Бэйси в 1936 году. В первые месяцы это было просто маленькое комбо из семи человек, затем нас стало восемь, потом десять, потом четырнадцать, и именно в таком составе мы отправились в Нью-Йорк. Но основной дух и традиции Канзас-Сити, которые я уже пытался описать, по-прежнему

му сохранялись в этом бэнде.

Каунт Бэйси

В Нью-Йорке мы вначале пробовали экспериментировать — мы решили играть так называемые современные аранжировки тех лет, подобно работам Хендерсона и Гудмена. Бэйси думал, что мы играем слишком консервативно. Но после целой недели подобных экспериментов мы обнаружили, что наш стиль вовсе не устарел. Например, мы и не подозревали, что запись «One O'clock Jump» станет нашим бестселлером и приведет к величайшему успеху. У нас было двадцать пять-тридцать композиций, которые мы всегда играли так, как чувствовали. А «One O'clock Jump» мы вообще не хотели записывать. Когда в студии записи решили, что мы все же будем играть и записывать эту тему, мы даже хотели вернуться в Канзас-Сити, чтобы не срамиться. Мы считали, что люди должны услышать другие наши двадцать пять пьес, а не «One O'clock Jump». Все это были «хэд»-аранжировки. Я думаю, что теперь они безвозвратно утеряны, так как никогда не были записаны на ноты.

БАК КЛЕЙТОН. Я работал у Бэйси с 1936 по 1943 год, когда меня взяли в армию. Вначале все было совсем не то. Когда мы начинали, у нас еще не было ни одного настоящего аранжировщика, который мог бы расписать целую оркестровку в нотах для всего бэнда. Почти четыре года у нас существовали только «хэд»-аранжировки, и лишь потом появились ноты.

Нам нужно было многому учиться. Когда бэнд начал выступать в Нью-Йорке, мы даже не всегда настраивали инструменты. Прежде всего мы должны были изучить ансамблевую технику. Затем нужно было научиться играть во всех тональностях и выбирать хорошие инструменты. Кое-кто из наших приехал с залатанными трубами, инструменты были связаны чуть ли не резинками и тому подобное. А кроме того, нужно было освоить технику записи в студии.

ДЖО ДЖОНС. Биг-бэнд Каунта Бэйси все еще чувствовал себя как малое комбо. Все аранжировки шли из головы, и, несмотря на большое количество музыкантов, бэнд ухитрялся сохранять свободу и гибкость малого инструментального состава. Этого нельзя было сказать про другие бэнды тех лет, какими бы хорошими в других отношениях они ни были.

Мы приходили в студию, решали, что будем играть, «расписывали» темы в голове и... поехали! Одна проба, другая — и запись готова. Некоторые из наших лучших записей, подобно таким, ныне классическим, темам для малых составов, как «Dickie's Dream» и «Lester

Leaps In», вообще никак не планировались. Мы просто немного дурачились и разминались между пробами, а потом ребята решали записать то-то и то-то.

КАУНТ БЭЙСИ. Кое-кто помнит, что наш бэнд демонстрировал тогда «тяжелую» медную группу. Я считаю слово «тяжелый» (heavy) наиболее подходящим в данном случае, так как наши медные включали четыре трубы и три тромбона. Другие бэнды не имели этого в те годы. Четыре саксофона тоже фразировали так, как я хотел, и их интонация, которая вначале создавала много забот, шла наравне с медными в общем звучании всего бэнда. Правда, у нас возникли трудности, когда пришлось сделать замену после смерти тенориста Хэршела Эванса, но Бадди Тэйт, пришедший на его место, довольно быстро подстроился к саксофоновой группе.

Каунт Бэйси

Я уверен, что ритм-секция была у нас лучше всех. Во всяком случае, с ней у нас никогда не возникало никаких забот. И когда я говорю о ритме, я имею в виду бас, гитару и ударные. Меня вы можете не считать.

В те годы, когда у меня было девять человек в маленьком клубе «Reno» в Канзас-Сити, мы здорово сыгрались, так как долгое время работали вместе. У нас было полностью скоординировано каждое соло, каждое движение и каждый рифф. Вот почему нами восхищались Уолтер Бэйлс, Джон Шиллинг, Дон Дэвис и другие ребята из Канзас-Сити, вот почему нас транслировали по радио каждую ночь. Именно это привлекло внимание Хэммонда, Гудмена и Уилларда Александера. Нас было тогда только девять человек.

Я особенно хотел бы, чтобы о нас поняли главное: я всегда стремился к тому, чтобы наш бэнд из пятнадцати человек сработался и играл так же, как эта «девятка». Я хотел тогда, чтобы пятнадцать человек думали и играли одинаково, чтобы эти четыре трубы и три тромбона жалили с настоящей силой и мужеством. Но я также хотел, чтобы это острое звучание было настолько же приятным и искусным, как если бы на их месте было всего три медных инструмента, которые я использовал в Канзас-Сити в «Reno Club». Я расширил группу медных лишь по той причине, что хотел добиться более богатой гармонической структуры. Но медь никогда не должна превращаться в самоцель. Я хочу сказать, если у медных каждая нота не несет своего точного и определенного значения, если они просто вопят и режут слух, то здесь немедленно следует произвести кое-какие изменения.

Разумеется, я хотел играть только джаз. Когда мы играли популяр-

ные мелодии (что мы делаем и до сих пор), я просто хотел доставить удовольствие обычным простым людям, приводя их к джазу не быстро и резко, а постепенно и мягко, но с определенной энергией. Что касается блюзов и песен, то Джимми Рашинг и Элен Хьюмс делали это как нельзя лучше. Ведущий альтист Эрл Уоррен тоже иногда пел. Вот все те замечания, которые я хотел сделать относительно наших цслей, стиля и наших вокалистов.

Каунт Бэйси

Мой рояль? Что ж, конечно, я бы не хотел все время играть на заднем плане, в «бэкграунде», как говорят. Я люблю играть, но, с другой стороны, если один человек за фортепиано гонит квадрат за квадратом, то, на мой взгляд, это не слишком мудрая идея. Поэтому я подаю слушателям свое фортепиано в небольших дозах, и когда я выхожу на короткое соло, то для них это происходит неожиданно. Таким образом, фортепиано не становится монотонным, и в этом вся прелесть.

Я не играю длинные соло еще и потому, что люди теперь больше не желают слушать стиль игры, подобный моему. Некоторые старики и согласятся, может быть, но современная публика, которая слушает Оскара Питерсона и Эрrolла Гарнера с большим интересом, не хочет слышать ту старомодную манеру, в которой я играю.

ФРЕДДИ ГРИН. Фортепиано Бэйси определенно смягчает ритм. Бэйси как бы вносит недостающие элементы. Работая с ним, я чувствую себя очень спокойно, т.к. он всегда знает, когда и чем надо поддержать наш ритм. Он инстинктивно способен взять правильный аккорд в нужное время. Я считаю, что Каунт — это лучший пианист для подталкивания бэнда и для поддержки солиста. Я имею в виду тот особый метод, которым он расчищает дорогу солисту в конце своего соло. Он всегда оставляет путь открытым.

КАУНТ БЭЙСИ. Мне часто задают вопросы по поводу нашего состава 1939 года. Наш бэнд включал тогда следующих музыкантов: Эрл Уоррен (альт), Лестер Янг (тенор), Джек Вашингтон (альт и баритон) и Джордж «Бадди» Тэйт (тенор); Эд Льюис, Бак Клейтон, Шед Коллинз и Гарри Эдисон (трубы); Бенни Мортон, Дики Уэллс и Дэн «Слэмфут» Майнор (тромбоны), Джо Джонс (ударные), Уолтер Пэйдж (бас), Фредди Грин (гитара) и я за фортепиано. Вот и все. Из их числа Льюис, Клейтон, Вашингтон, Янг, Джонс, Пэйдж, Майнор и еще Джимми Рашинг были со мной в старом составе из «Reno Club» в Канзас-Сити. То была крепкая компания, и всякий успех, выпавший на нашу долю, следует разделить поровну и отнести полностью за

счет великого духа единства, царившего среди нас. Но мы и много работали над собой — не менее трех часов репетиций три раза в неделю. Однако мы всегда получали огромное удовольствие от игры, будь то на репетиции или на танцах.

ДОН ЛАМОНД. Джо Джонс — это человек, который играет, словно ветер. Это музыкант особого класса по сравнению с любым другим ударником. Он произвел на меня глубокое впечатление с того самого дня, когда я впервые услышал его с Бэйси. Верьте мне — он вел за собой весь бэнд своим «драйвом»! В отношении его игры никто не мог бы сказать о каком-либо назойливом, машиноподобном громохании — Джо владел подлинно музыкальным чувством, и в его игре всегда был глубокий смысл.

ДЖО ДЖОНС. Репетировал ли бэнд Каунта Бэйси? Смотря что понимать под репетицией. Я лично не знаю, как объяснить такие вещи. Трудно описать словами, как получаются, например, те же «хэд»-аранжировки. Я знаю одно — я находился там вместе со всеми, и мы просто начинали играть. Это нельзя было назвать репетицией в прямом смысле — это происходило само собой. Пожалуй, это похоже на мою игру на ударных — то, как я играю на тарелках или пробиваю свое соло на малом барабане, я делаю уже двадцать три года. Все это происходит почти подсознательно и возникло в результате жестокой необходимости, начиная с того самого времени, когда я еще только учился играть на ударных во время карнавалов и других праздников, где была работа.

Когда я путешествовал по стране с карнавалами и шоу, у меня толком еще не было настоящих инструментов. Я заходил в какую-нибудь лавку, брал там деревянные доски и обстругивал их, чтобы сделать палочки. У меня были две медных тарелки, которые я пристроил к вешалке от пальто — получилось что-то похожее на чарльстон. Маленький барабан у меня бывал очень редко. Когда мы приезжали в город, я просил кого-либо достать мне там на время большой барабан. И вот с этим примитивным оборудованием мне приходилось работать так, чтобы меня не уволили. А по ходу действия я должен был еще петь и танцевать. В то время музыканты вообще должны были уметь делать больше, чем просто играть. Наш карнавал включал также и номер с тремя роялями, поэтому, когда один пианист ушел, мне пришлось выступать и за фортепиано. В общем, работа там была очень трудной. Мне тогда только исполнилось шестнадцать лет.

Многие хорошие джазмены вышли из этих шоу-карнавалов. Это

была неплохая школа для музыкантов. Там я встречал отличных ударников, например, Снэга Джонса из Чикаго. Немало джазменов прошло также через «минстрел-шоу» и ковбойские «родео-шоу». Они набирались там полезного опыта — такие ребята, как прекрасный трубач Эдгар Бэттл или еще один трубач, Р. К. Хикс, который позже не раз играл с Каунтом Бэйси.

ДЖИН СЕДРИК. Я часто играл в различных карнавальных шоу. Многие тогда поступали так же, ибо это была постоянная, сорока-двухнедельная работа, и порой музыканты разъезжали по стране даже в пульмановском вагоне. В те дни получить такое место считалось большим делом — у вас появлялся шанс поиграть и заработать неплохие деньги.

Лестер Янг

ЛЕСТЕР ЯНГ. Мой отец, Вильям Янг, был карнавальным музыкантом. Он умел играть на всех инструментах, хотя больше всего любил трубу. Он также учил пению, разъезжал с карнавальным «минстрел-шоу»; он все время учил людей музыке до самой своей смерти.

Я родился в Новом Орлеане 27 августа 1909 года. Моя мать, Лизетта Грэй, живет теперь в Лос-Анджелесе. Я жил в Новом Орлеане до десяти лет, а потом моя сестра Ирма, брат Ли и я перешли жить к отцу. Он взял нас с собой в Миннеаполис, где мы начали ходить в школу. Во время карнавального сезона все мы путешествовали с «минстрел-шоу» — мы бывали в Канзасе, Небраске, Южной Дакоте и во многих других местах.

Я играл на ударных вплоть до тринадцати лет, а затем бросил это занятие, потому что для меня было постоянной проблемой всякий раз упаковывать и перетаскивать свое оборудование. Я просто устал от этого. Кроме того, я иногда договаривался встретиться с девочками после шоу, но, пока я возился со своей установкой, все они уже уходили с другими ребятами.

После этого пять или шесть лет я играл на альте, затем, когда я присоединился к бэнду Арта Бронсона, перешел на баритон. Я ушел от отца, когда мне исполнилось восемнадцать лет. Мы жили тогда в Салине (штат Канзас), и у отца было много работы в Техасе и на Юге. Он намеревался податься на Юг, но я сказал ему, что там нам будет хуже и что мы можем играть здесь, так как можем получить гораздо лучшую работу в Небраске, Айове и Канзасе, чем на Юге. Однако он не обратил на мои слова никакого внимания. Он твердо решил ехать на Юг. Тогда я и ушел от него — у меня с собой не было ничего, кроме пальто. Арт Бронсон из Салины, у которого был свой бэнд под

названием «*Bostoniens*», принял меня к себе. Единственный инструмент, который он мог предложить мне, был баритон — и так я стал играть на баритоне в этой группе. Я работал с Бронсоном около четырех лет, и все время баритон тянул меня вниз. Я очень ленив, и поэтому, когда от нас ушел тенорист и представилась возможность, сразу же переключился на тенор. Мы все время играли в Небраске и Северной Дакоте. Единственный раз я поехал на Юг с оркестром Каунта Бэйзи, но это было уже совсем другое дело.

Я работал в «*Nest Club*» в Миннеаполисе, когда впервые услышал бэнд Бэйси. Потом я стал часто слушать его по радио, если бывал свободен от своей работы. В этом бэнде все было прекрасно за исключением тенориста. Они тогда играли в «*Reno Club*» в Канзас-Сити, и я послал Бэйси телеграмму, спрашивая, не нужен ли ему тенорист.

Он слышал обо мне раньше, так как мы часто гастролировали между Миннеаполисом и Канзас-Сити. Когда я присоединился к его бэнду, там было только девять человек — трое медных, трое саксов и трое в ритме. Я просидел целую ночь в ожидании работы.

Бэйси для меня был подобен школе. Я обычно засыпал в школе, так как наизусть знал свой урок, а больше там нечего было делать. Учитель должен был учить тех, кто не занимался дома, но я-то занимался и знал все это, а потому засыпал. Потом этот учитель приходил к нам домой и жаловался моей матери на мое поведение, но я не обращал на это внимания. В оркестре Бэйси всегда находился кто-то, кто плохо знал свою партию, свой урок. На мой взгляд, если музыкант не умеет читать ноты, то он должен сказать об этом, — чего тут скрывать? Ведь тогда его можно подучить или заранее растолковать его партию. Но Бэйси никогда так не делал. Я часто говорил ему об этом, но он не придавал этому никакого значения. Вы должны были просто сидеть и играть одно и то же снова и снова, те же «риффы», пока не заучивали свою партию наизусть. Нужно было только сидеть на своем месте, и все.

Я присоединился к Флетчеру Хендерсону в Детройте в 1934 году. Оркестр Бэйси находился тогда в Литтл Роке. Хендерсон предложил мне намного больше денег. Бэйси сказал, что я могу идти к нему. Но с Хендерсоном повторилось то же самое. Я проработал с ним всего лишь полгода; кстати сказать, у них было тогда немного работы. Затем я работал с оркестром Энди Кирка в Канзас-Сити — тоже около шести месяцев. С ним было просто чудесно работать. Потом я вернулся к Бэйси и играл у него вплоть до 1944

года, когда меня взяли в армию.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Я помню Лестера Янга с того самого момента, когда он впервые появился в заведении «Subway» в Канзас Сити. Это было совсем маленькое помещение с единственным входом и чуть ли не пожарной лестницей. Услышав Лестера, я была ошеломлена. Ему требовалось лишь несколько квадратов, чтобы разойтись, и тогда вы сразу понимали, что это за музыкант. Кроме того, с ним часто бывал Хэршел Эванс.

Лестер Янг

ДЖО ДЖОНС. Хэршел Эванс был прирожденным музыкантом. Он мог заставить звучать свой тенор так, как вы никогда ни у кого не услышите. Что же касается так называемых трений между ним и Лестером, то в действительности это было вовсе не так. Ибо то, что иногда происходило между ними, можно было назвать лишь инцидентами, которые случаются иногда и между двумя братьями, и что бы там ни было, они всегда сохраняли взаимные дружеские чувства. Даже в современном исполнении Лестера иной раз проскальзывают несколько тактов от Эванса, потому что они всегда были очень близки в своем отношении к музыке. При этом я порой играл роль связующего звена между ними. Иногда я селился вместе с Хэршелом, но я также любил и «Преза». Я сводил их вместе в каком-нибудь кафе или ресторане. Все споры между ними были какими-то детскими ссорами, которые начинались неизвестно почему. Во всяком случае, я никогда этого точно не знал. Просто ребячество. В частности, что-нибудь в этом роде могло начаться и в ту ночь, когда Коулмен Хокинс был проездом в Канзас-Сити с бэндом Флетчера Хендерсона, а Хэршел, Лестер и Бен Уэбстер играли для него в «Cherry».

Тогда Хэршел превзошел самого себя, но он играл на своем теноре в такой манере, какой и следовало от него ожидать, поскольку Хокинс всегда был его кумиром. Нельзя было даже сказать ничего плохого о Хокинсе в присутствии Хэршела. Поэтому часть разногласий между Лестером и Хэршелом могла, вероятно, возникнуть в ту ночь из-за несходства их отношения к Хокинсу. Лестер, как известно, всегда был несравненным солистом и мог играть сколь угодно долго даже тогда, когда все уже сходят со сцены.

Кроме того, существовал еще вопрос о звуке. У Хокинса звук был полный и звучный, а у Лестера — совершенно другой. Он был гораздо легче и деликатнее. Некоторые люди говорили Лестеру, что у него нет хорошего звука, что он должен постараться как-то изменить его. И это тоже вызвало трения между ними. Люди, которые могли сказать

такую чушь, никогда не думали об индивидуальных физических данных, о том, что каждый музыкант имеет свои характерные физические особенности, которые и определяют его игру в совершенно особой, свойственной только ему манере, неотъемлемой, как голос.

БИЛЛИ ХОЛИДЕЙ. Одно время я работала с Бэйси, и Лестер часто бывал у нас дома. Я называла его «Президентом», а он меня — «Леди», а мою мать он прозвал «Герцогиней». Таким образом, мы были настоящей королевской фамилией Гарлема.

Хэршел Эванс и «През» постоянно изобретали способы переигрывать друг друга. Они только и думали об этом. Их можно было встретить в комнате для оркестрантов за сценой, где они обстругивали свои трости или пробовали новые — каждый из них делал все, чтобы опередить другого. Однажды Хэршел спросил Лестера: «Почему ты не играешь на альте, парень? Ведь у тебя же типично альтовый тон». В ответ на это Лестер постучал по своей голове: «Есть вещи, которые ты никогда не поймешь, приятель. Многие такие ребята, как ты, думают только о своем желудке».

Обычно я не вникала в их саксофонные споры, но эти ребята как будто ненавидели друг друга, что и заставляло их играть до бесконечности. Они были как одержимые. Надо признать, Хэршел имел большой, прекрасный звук, у Лестера звучание было меньшим по объему, но у него рождалось гораздо больше всяких музыкальных идей. Таким образом, он был «Президентом», а я — «Вице-президентом». Мне всегда очень нравился его тенор, и я даже не хотела записываться без него. Он играл аккомпанемент именно так, как мне нравилось, и не пытался заглушить певца своим звуком. Такими же были и Тедди Уилсон, и трубач Бак Клейтон.

ЛЕСТЕР ЯНГ. Главная беда большинства современных музыкантов заключается в том, что они копируют друг друга. Конечно, начиная играть, вы всегда кому-нибудь подражаете. Перед вами существует модель, образец или просто учитель, и вы должны прежде всего научиться всему, что он может вам показать. Но затем вы уже начинаете играть сами. Вы должны показать всем, что вы индивидуальны. Но такие индивидуальности сегодня я могу перечислить на пальцах одной руки.

ЛИ КОНИЦ. Я открыл для себя звучание Лестера Янга на этих старых записях оркестра Бэйси — настоящий, прекрасный, чистый теноровый звук. Это было то что надо. Ведь то же самое относится и к альту — здесь также необходим именно чистый звук. Скольких лю-

дей вдохновил Лестер, на сколько жизней он повлиял! Ведь в действительности он является основоположником всего, что произошло с тех пор в джазе. А взять его ритмический подход, такой сложный в своей простоте! Как вы могли бы проанализировать это? Должны ли мы добавлять сюда какие-то слова, называя это полиритмией?

Канзас-Сити

ДЖО ДЖОНС. Существует довольно много музыкантов из Нового Орлеана, которые всегда шли только по дорожке, проложенной Луи Армстронгом, музыкантов, которые не могут играть сами. Но в Канзас-Сити такие ребята, даже те, кто играл двадцать лет тому назад, были и остаются индивидуалистами. В то время в Канзас-Сити даже совсем молодые ребята собирались целыми группами в клубах, где играли джаз, — они слушали и учились, а потом начинали играть сами. Они тоже были индивидуалистами и жадно впитывали музыку — Джин Рэйми, Чарли Паркер и другие. Многие из них позже играли в оркестре Джея МакШенна, а некоторые также организовывали и свои бэнды по типу Бэйси.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Двумя другими пианистами, которых я встречала в Канзас-Сити в 30-е годы, были Тэд Дамерон и Телониус Монк. Мне суждено было ближе познакомиться с ними в Нью-Йорке в последующие годы.

Тэд, выходец из Кливленда, только начинал тогда играть и работал аранжировщиком в оркестре Харлена Леонарда из Канзас-Сити. Еще в молодости он предлагал такие музыкальные идеи, которые явно опережали то время. Монку тоже не было еще двадцати. Он приехал в город с каким-то шоу евангелистов и, пока он находился в Канзас-Сити, играл на сессиях каждую ночь, поражая всех нас и развивая свою фортепианную технику, которая стала такой знаменитой сегодня. Поверьте, я знаю, как Монк может играть.

Он чувствовал, что музыканты должны играть как-то по-новому, и сам начинал искать новый стиль. Большинство наших полюбили его именно за это. Он был одним из первых оригинальных модернистов, и те необычные гармонии, которые он тогда нашел, он использует и по сей день. Правда, в те дни мы называли его исполнение «зомби-музыкой», которая предназначалась в основном для музыкантов после работы. Почему «зомби»? Потому что его перекрученные аккорды напоминали нам музыку из «Франкенштейна» и из других фильмов ужасов.

Я одной из первых познакомилась с этими чудовищными аккордами, с этими замороженными звуками, а после ночных сессий си-

дела и играла на фортепиано с Диком Уилсоном, пытаюсь уловить сверхъестественные гармонии и аккордовые последовательности, изобретенные Монком.

ДЖО ДЖОНС. Но постепенно жизнь начала становиться более бледной. Из города уехали Энди Кирк, Дик Уилсон и Каунт Бэйси со своими оркестрами, и ребята из Канзас-Сити стали мигрировать в Чикаго и Калифорнию. Они повсюду несли с собой те музыкальные чувства и традиции, которые вложил в них Канзас-Сити.

Я бывал в Новом Орлеане и в Чикаго, но я нигде не слышал музыки с таким джазовым чувством до тех пор, пока не приехал в Канзас-Сити в ноябре 1933 года. Некоторые музыканты сохранили это чувство на короткий период времени, а у других оно есть и до сих пор — например, у Бена Уэбстера, Лестера Янга и Каунта Бэйси. Точно описать его словами я не берусь. Это очень трудно. Например, я не знаю, почему атмосфера на сессиях в Нью-Йорке совершенно отлична от того ощущения, которое бывало в Канзас-Сити. Да, действительно, Нью-Йорк — это величайший город на Земле, он вобрал в себя все, что содержалось в Канзас-Сити, Чикаго, Кливленде, Детройте и в любых других местах, но среди музыкантов Канзас-Сити была какая-то особая общность и бескорыстность, которой вы не найдете здесь, в Нью-Йорке. Вероятно, у нас просто не было времени для корысти, нас больше интересовали наши друзья-музыканты и музыка, которую мы играли.

ДОН ЛАМОНД. Странно подумать, но из всех мест, где бывал бэнд Вуди Германа, когда я с ним работал, Канзас-Сити был лучшим городом с точки зрения приема и встреч с музыкантами. Его не с чем сравнить. Но не забудьте, что я имею в виду 1947-48 годы. В этом городе была просто какая-то особенная атмосфера, которая сохранилась и до сих пор.

18. ЭРА СВИНГА – БОЛЬШИЕ БЭНДЫ, БОЛЬШИЕ ДЕНЬГИ, «ДЖИТТЕРБАГС», КОММЕРЦИАЛИЗМ И ПЕРВЫЕ ПРОРЫВЫ РАСОВЫХ БАРЬЕРОВ

БЕННИ ГУДМЕН. Когда наш бэнд только начинал свой путь, у нас не было никакой специальной цели или намерения. Мы даже толком не знали, что заставляло звучать наш бэнд так, а не иначе. Но это была работа, а все остальное — детали. Главное заключалось в аранжировках. Когда у нас появлялась новая аранжировка, это было целым

событием. Мы с нетерпением ждали того момента, когда ее можно будет проиграть, а затем работали над ней непрерывно в течение трех-четырех часов. И все чувствовали нутром, если она у нас не была еще готова. Мы, например, играли ее несколько ночей перед тем, как решиться исполнить ее по радио. Когда приходила новая аранжировка Флетчера Хендерсона или Джимми Манди, то мы детально разбирали и играли ее, и если она нам нравилась, то, будьте уверены, среди нас всегда находился кто-нибудь, кто говорил: «А ну, давайте-ка прогоним еще разок».

Да, когда наш бэнд только собирался, единственным нашим стремлением было играть музыку, и Джин Крупа, Тедди Уилсон, Лайонел Хэмптон, Джесс Стэйси, Хайми Шертцер и другие — все они видели перед собой только эту цель. Это была их жизнь, это было единственно важным для них. А ведь многие нынешние ребята просто не знают, чего они хотят, не так ли? Может быть, и я не знаю. Но что-то должно произойти, когда вы внезапно обнаруживаете, что все то, что вы делаете, уже больше не музыка, а дешевое развлечение. Это очень тонкая вещь, но она здорово влияет на то, что вы играете. Ведь при этом меняется все ваше отношение к музыке в целом.

На мой взгляд, для нашего оркестра наиболее важным событием следует считать выступление в «Palomar» в Лос-Анджелесе (когда это было — в 1935 году?). Мы неудачно выступали в Денвере и чувствовали себя весьма неважно. Получалось, что чем дальше мы продвигались на Запад, тем хуже шли дела. Перед Лос-Анджелесом мы несколько раз сыграли в Сан-Франциско, а когда выступали в «Palomar», то отношение публики было совсем прохладным. Тогда я объявил следующим номером одну из лучших аранжировок Флетчера («Sugar Foot Stomp» или «Sometimes I'm Happy»), и ребята подхватили мою идею. С этого момента они почувствовали себя свободно и заиграли так хорошо, как я не слышал с тех самых пор, когда мы покинули Нью-Йорк. И первый одобрителный рев толпы показался мне самым сладостным звуком, который я когда-либо слышал. Это и было настоящим началом.

ДИК КЛАРК. Все мы были крайне разочарованы и озабочены приемом публики вплоть до той ночи в «Palomar». Фактически, до этого мы и не играли по-настоящему. Затем произошел этот знаменательный случай, и все пошло по-другому. Приятно сознавать, что и я был там и принимал в этом участие. Тогда я играл у Гудмена трубачом. И хотя теперь я полностью доволен своей оседлой жизнью

и спокойной работой на радио и в студиях записи, я глубоко благодарен Бенни за ту ночь первого успеха.

ДЖИН КРУПА. Если бы Бенни сдался до своего первого большого триумфа в «Palomar» и затем в «Congress Hall» в Чикаго, то нет никакого сомнения, что многие из нас, кто снискал признание, популярность и значительный финансовый успех в 30-е годы, вряд ли достигли бы этих высот.

Бенни создал себе оркестр, игравший музыку, которая нравилась музыкантам. Она была необычной, и публике потребовалось время, чтобы понять ее. Но как только они раскусили музыкальный секрет Гудмена, они полностью и безоговорочно приняли его музыку и стали ее горячими поклонниками.

Стать членом этого бэнда было теперь заветной мечтой каждого молодого музыканта. Это позволило нам играть так, как мы действительно того хотели — за хорошие деньги и перед огромной, понимающей и отзывчивой аудиторией слушателей. До Гудмена мы играли примерно так же, но в меньших составах и без такого шумного успеха, или же на сессиях, проходивших в полупустых залах, где некому было оценить нас, кроме своих же коллег-музыкантов. Гудмен же сделал эту музыку достоянием всех, и за то, что он этим самым сделал для джаза и его музыкантов и для меня лично, я готов снять перед ним шляпу с самым искренним уважением.

БЕННИ ГУДМЕН. К тому времени, когда мы закончили свою работу на радио в программе «The Big Broadcast of 1937», мы обнаружили, что у джаза уже очень большая аудитория и что она растет все время. Правда, когда мы начали выступать в отеле «Pensilvania», некоторые люди были настроены скептически, утверждая, что наш бэнд слишком громок для отеля. Но после того, как мы начали там играть и туда повалили толпы народа исключительно ради нашей музыки, мы уже больше не слышали замечаний о громкости бэнда. Однако я думаю, что вряд ли кто из нас представлял, какое огромное влияние оказывает наша музыка на молодежь, вплоть до того дня в марте 1937 года, когда мы выступили в «Paramount».

В дополнение к нашей постоянной работе в отеле «Pensilvania» мы подписали контракт также на выступления в нью-йоркском театре «Paramount», не ожидая от этого ничего особенного, кроме честно заработанных денег. Наш единственный ангажемент в одном небольшом театре до этого далеко не был похож на сенсацию. Но когда мы рано утром приехали в «Paramount» на репетицию перед первым

выступлением и обнаружили там несколько сотен подростков, собравшихся у входа в семь часов утра, то мы поняли, что сюда пришли все наши поклонники из пяти районов города.

Однако это было ничто по сравнению с тем, что произошло еще до того, как мы появились на сцене. Перед этим показывали фильм с Клодет Кольбер в главной роли, но в зале стоял сплошной шум. Театр оказался набит до отказа за какой-нибудь час, и когда мы наконец поднялись на сцену, шум превратился в рев ничуть не меньший, чем бывает на Таймс-сквер под Новый год. Этот прием превзошел все, что мы знали до сих пор, а поскольку мы чувствовали, что реакция была спонтанной и искренней, это принесло нам огромное удовольствие.

Сцена в «Paramount» представляла собой высоко поднимающуюся платформу, и когда мы вернулись в комнату для оркестрантов, где сидели мой менеджер Уиллард Александер и директор театра Боб Вейтмен, они рассказали нам вторую половину истории. Они тоже были в восторге от этого приема и разделяли наш энтузиазм вплоть до того момента, когда пары подростков начали вскакивать и танцевать в фойе и проходах, ломая мебель. Некоторые начали карабкаться через ограждения, чтобы добраться к оркестру, рискуя свалиться, и Боб бежал за ними через зал, крича во всю глотку: «В любую минуту кто-нибудь может разбиться! Вы сошли с ума!». Он собрал всех швейцаров с обоих выходов: «Черт знает что творится! Сейчас же остановите этих ребят. Это самоубийство!». Он бегал по проходам, организуя порядок, и его изрядно помяли, пока он, наконец, смог установить контроль над происходящим.

К трем часам дня в театре побывало уже 11500 человек, судя по проданным билетам, а всего в тот первый день было более 21 000 посетителей. В тот же день наблюдался и другой интересный факт, вызвавший немалые толки: выручка в театральном буфете превысила девятьсот долларов, так как там продавались пластинки из шоколада с нашими записями.

Именно во время этого ангажемента мы осознали, что означает успех такого рода. В день мы давали пять концертов в «Paramount», начиная с десяти тридцати утра, а между двумя вечерними выступлениями мы играли на своем обычном месте в «Pensilvania». После заключительного шоу (примерно в 10.30 вечера) мы снова возвращались в отель и играли там на танцах до двух часов ночи. Кроме того, у нас была еженедельная радиопрограмма, которую нужно

было готовить как следует на специальных репетициях. Не знаю, как нам удавалось выдержать все это, — вероятно, уж если вы попали в колею, то не остается ничего другого, как только идти по ней.

Сразу после этого мы испытали вкус того, что значит быть действительно знаменитым оркестром. Мне никогда не нравились единичные «выступления на одну ночь», но в то лето нам пришлось подписать двухмесячный контракт, связанный с гастролями по стране, и мы никогда не играли дважды в одном и том же городе. Вся эта история закончилась на Среднем Западе в самый разгар неимоверно жаркого июля. Вообще, когда гастролирует такой большой бэнд, как наш, всегда возникает много проблем. Нужно позаботиться о нотах, инструментах, чемоданах и прочем багаже, заказать номера в отеле и так далее. У нас всем этим заведовал весьма расторопный и толковый парень по имени Пиви Монте, который впоследствии сделал себе неплохую карьеру, обслуживая таким образом биг-бэнды. После него у нас был Попси Рэндольф.

Мы ездили в своем большом автобусе. На очередное место выступлений мы обычно прибывали во второй половине дня, отдыхали немного, а потом, захватив инструменты, шли на сцену, которая в большинстве залов заранее огораживалась, чтобы мы могли играть, не боясь наступить на пальцы ребят, лезущих к оркестру. Мы играли примерно до часу ночи, к концу программы выступали трио и квартет — это было нечто вроде сессии. Потом все зависело от того, где находился следующий наш город. Если расстояние было небольшим — скажем, около 200 миль, — мы оставались ночевать в том же городе в отеле и уезжали только на следующий день. Если же нам предстоял бросок на 400 миль, мы садились в автобус прямо после работы и ехали ночью. Тогда мы прибывали на место в девять-десять часов утра, и единственной мыслью было немного поспать до работы. Таким образом, многие американские города я видел только после наступления темноты.

На Западном побережье мы нашли Марту Тилтон. Когда от нас ушла Элен Уорд, мы пробовали брать в бэнд самых разных певиц. Некоторые были довольно известными, другие нет, но никто из них не мог петь с оркестром так, как это делала Элен. Это продолжалось до тех пор, пока мы не услышали Марту и не поняли, что нашли в конце концов то, что надо. Она была очень трудолюбивой и постоянно совершенствовала свой вокал, когда работала с нами.

Разумеется, когда к нам присоединился Тедди Уилсон, а позже —

Лайонел Хэмптон, то было много разговоров о возможных проблемах расового характера, которые возникнут, если негров выпускать в смешанных группах даже размером с трио или квартет. Однако, я встречал не много городов, где публика неважно относилась к появлению Тедди и Лайонела. Большинство слушателей просто понимали, какими прекрасными музыкантами были эти ребята, и могли оценить их уникальную игру на фортепиано и вибрафоне, не обращая внимания на их цвет кожи. Наиболее крупная неприятность у нас произошла тем же летом 1937 года. Это случилось, когда мы возвращались с Западного побережья на Восток через южные штаты, где мы должны были принять участие в одном большом празднике. Начало было прекрасным, и на открытии публика отнеслась к нам как обычно. Но уже на второй день мы заметили, что двум полисменам не понравилось то внимание, которым пользовались Лайонел и Тедди. Они дежурили у сцены для поддержания порядка и ничего не говорили, но каждый раз, когда кто-нибудь из ребят просил автограф у «мистера Хэмптона» или «мистера Уилсона», они злобно их отталкивали, ибо в тамошних кругах привыкли по-другому обращаться к неграм. На третий день кто-то из слушателей решил выразить свою признательность Хэмптону, послав ему на сцену бутылку шампанского. Но когда официант приблизился, один на полисменов остановил его: «Куда это ты с этим направился?». Тот ответил: «Это подарок для мистера Хэмптона». Грязно ругаясь, полисмен выбил из его рук поднос со всем содержимым, посыпались стекло и лед.

Что было делать? Мы не хотели кому-то жаловаться, так как этот тип мог собрать целую компанию таких же расистов и сорвать концерт, так что нам бы не поздоровилось, но, с другой стороны, мы не собирались терпеть подобные вещи. К счастью, один из наших поклонников был знаком с начальником местной полиции, который оказался любителем джаза. С ним в тот же вечер произошел конфиденциальный разговор, и того типа мы больше не видели.

Разъезжая по стране и выступая перед самой различной публикой в разных местах, мы встречали такую реакцию, которая представляла собой как бы поперечный разрез общественного мнения. Я знаю, что для многих наш квартет доставлял особое удовольствие, и когда мы играли, никто не обращал внимания, какого цвета кожа у музыкантов, если они играют так здорово. Так оно и должно было быть.

Я уверен, например, что наш концерт в «Карнеги Холл» в 1938

году много потерял бы, если бы вместе с нами там не выступали такие ребята Эллингтона как Джонни Ходжес, Гарри Карни, Кути Уильямс. А на сессии, которая состоялась во время концерта, с нами выступали такие великие негритянские мастера как Лестер Янг (один из моих самых любимых музыкантов), гитарист Фредди Грин, Каунт Бэйси за фортепиано и его друзья из бэнда — Бак Клейтон с его особенной манерой и Уолтер Пэйдж, творивший чудеса на контрабасе.

Этот «джем» был по-настоящему волнующим — не так, как это, к сожалению, часто случается на концертах, когда все разработано, расписано и заранее известно. Ребята здесь на самом деле собрались вместе впервые, хотя и знали друг друга как музыканты. Каунт сидел за фортепиано, небрежно сдвинув шляпу на затылок, Джонни Ходжес был одет в простой свитер, Гарри Карни спрятался за свой баритон, а от нас играли Джин Крупа, Гарри Джеймс и «горячий» тромбонист Вернон Браун. Я спустился в зал, чтобы послушать, как это будет звучать, но едва они проиграли пять-шесть квадратов темы «Honeysuckle Rose», как я не выдержал, побежал на сцену, схватил свой кларнет и присоединился к ним. Мы проиграли бы там целую ночь, если бы нас не ждала работа. Часть нашего оркестра потом направилась в «Savoy Ballroom», чтобы посмотреть и послушать конкурс между бэндами Каунта Бэйси и Чика Уэбба.

Для всех нас это был памятный вечер, так как впервые в Карнеги Холл группа джазовых музыкантов играла со сцены мелодии Гершвина, Берлина и Керна в аранжировке Флетчера Хендерсона и Эдгара Сэмпсона, вызывая горячий прием публики в течение двух с половиной часов. Вообще говоря, я вскоре обнаружил, что нет большого различия в людях, для которых вы играете, если это любители джаза, будь они с Востока или с Запада. Они хотели слышать те же самые мелодии, если они были достаточно новыми и популярными, или же те самые «стандарты», которые они слышали в вашем исполнении по радио или на пластинках. «Sing Sing Sing», которую мы начали играть еще в «Palomar» во время нашего второго турне в 1936 году, по-прежнему была в моде, и ни один концерт не обходился без ее исполнения. Публика повсюду требовала «Big John Special», «One O'clock Jump», «King Porter Stomp» и «Blue Skies» или же, в исполнении квартета, — «I Got Rhythm» и, конечно, «Don't Be That Way».

Довольно скоро люди, места и события стали размываться и слились в сплошной круговорот. Все были вроде бы на одно лицо. И вы

начинали думать (если только могли) — было ли то в Цинциннати, когда Бад Фримен сыграл бесконечное число бесподобных квадратов, где каждый был лучше предыдущего, то ли в Скрэнтоне, то ли в Буффало, где Лайонел Хэмптон исполнил «Sing Sing Sing» так, как больше никогда не исполнял эту тему в своей жизни? Вероятно, в Детройте мы начали применять эти нисходящие фразы труб в последнем квадрате пьесы «One O'clock Jump», после чего кто-то пытался назвать ее «Two O'clock Jump», — или это было в Филадельфии?

ДЖОННИ ГВАРНИЕРИ. Я, вероятно, лучше других смогу рассказать об этих днях свинга, ибо я был, пожалуй, единственным, кто оставался тогда с трезвой головой. Когда я начинал работать пианистом у Гудмена, это было похоже на исполнение заветной мечты. Ради этого я жил и работал, и поскольку я был трезвым человеком и не увлекался всякими вечеринками, соперничеством, выпивкой, наркотиками, деньгами и прочим — в отличие от других музыкантов — я глубоко переживал и радовался каждой минуте своего существования в мире свинговой музыки. Этот мир был очень интересным и насыщенным, включая и наши путешествия по стране. Честное слово, я уверен, что я получал от этого гораздо больше удовольствия, чем какой-либо другой джазмен, связанный с этим бизнесом.

Когда я впервые стал играть с Бенни, он целых три месяца звал меня «Флетчером», пока не запомнил моего имени. Он также говорил мне, что я наихудший пианист из всех, кто был у него с тех пор, как ушел Фрэнки Фроба. Ему крайне не нравилось, когда я имитировал других пианистов. Однако и Хэмптон, и Чарли Кристиен говорили мне: «Не позволяй Бенни себя запугивать, ты настоящий пианист, Джонни, у тебя есть свинг». Между прочим, эти ребята были двумя единственными людьми в оркестре, которые вообще разговаривали со мной, когда я присоединился к Гудмену. Просто все они уже имели большое имя, а я еще был никем.

БЕННИ ГУДМЕН. Мне трудно было запоминать имена, поскольку многое менялось. Конечно, в первых моих бэндах такого не было, ибо все те ребята имели весьма индивидуальные характеры, каждый имел свое лицо: Банни Бериган, Гарри Джеймс, Джесс Стэйси, Гарри Гудмен и другие, с которых начинался свинг. Но позже мне уже требовалось не менее двух месяцев, чтобы запомнить имя нового музыканта. Состав менялся довольно часто, и, вероятно, каждый новый музыкант должен был просто показать себя и сделать себе имя

до того, как я, наконец, запоминал, кто он такой.

ПОПСИ РЭНДОЛЬФ. Бенни сделал то, что он хотел, вот и все. Он твердо знал, чего он хочет. Если человек работал на него, он должен был исполнять свою работу без промаха. Правда, Бенни был переменчив и непостоянен, как погода. Но он всегда и во всем стремился добиться совершенства. В оркестре мог появиться новый музыкант, но, если через два дня Бенни говорил, что он недостаточно хорош, вы его больше не видели.

К своим музыкантам он был по-настоящему добр, да и ко мне тоже. С 1941 по 1947 год я был администратором его оркестра, и только один раз, в 1945 году, он сделал меня менеджером на гастролях, когда реорганизовал свой последний бэнд. Когда у его музыкантов бывали неприятности или возникали какие-либо затруднения, Бенни всегда проявлял интерес, оказывал помощь, ссужал деньгами и тому подобное. Некоторые ребята не желали оценить его помощь — они бурчали, что он вмешивается не в свое дело и связывает им руки. Однако я не знаю другого бэнд-лидера в этом бизнесе, который проявлял бы столько интереса к своим людям, сколько Бенни — за исключением, может быть, Вуди Германа.

Однажды он послал меня купить ребятам бумажники в качестве подарков к рождеству и в каждый вложил по пятьдесят долларов. На празднике я чувствовал себя неважно, так как ничего не получил. Вечером мы возвращались с ним в троллейбусе в отель и он спросил: «Ты не получил подарок, как другие, Попс?». Потом он заполнил чековый бланк на пятьсот долларов и передал мне, заметив: «Это весьма подходит даже для старого бумажника, не так ли?».

Он не выносил пьянства в оркестре, как и все другие пороки. Он не был склонен к образу жизни богемы. Музыкантами, которых Бенни любил больше всего и о которых часто толковал, были Джесс Стэйси, Мел Пауэлл, Тедди Уилсон, Зигги Элмен, Гарри Джеймс, Мэнни Клайн и Вернон Браун, то есть фактически все ребята, игравшие в его первых оркестрах. Что касалось джазовых исполнений, они были для него идеалом. Он также глубоко уважал таких людей, как Бэйси, Джек Тигарден, Арти Шоу и Томми Дорси за их игру.

Бенни много заботился о Джине Крупа. Меня еще не было с оркестром, когда Крупа появился там впервые, но сразу после того, как его выпустили из тюрьмы (куда он попал за наркотики), он приехал в «Ragmount», где мы играли, и прошел за сцену. На нем были темные очки и выглядел он неважно. Бенни сказал: «Попси, мы должны взять

Джина снова в оркестр». Потом мы отправились на гастроли. В бэнде уже были Тедди Уилсон и Рэд Норво. Все это было очень приятно.

ДЖОННИ ГВАРНИЕРИ. Я думаю, что я мог бы сделать себе имя, если бы продолжал играть с Бенни, но вскоре я ушел от него и присоединился к оркестру Арти Шоу. Именно с Шоу я играл на клавикорде в записях его комбо «Грэмерси Файв». Единственное, чего хотел Арти, — чтобы вы ему говорили, как он хорош и насколько он лучше, чем Бенни как кларнетист. Вся его жизнь была направлена на то, чтобы переиграть Бенни. Но они были двумя разными большими музыкантами-мастерами, и каждый был хорош в своем стиле.

Биг-бэнды

АРТИ ШОУ. Когда мы, наконец, выбрались в Нью-Йорк и начали выступать в отеле «Lincoln», наша премьера напоминала сумасшедший дом. И, начиная с того времени, я уже не мог правильно мыслить. Моя жизнь больше мне не принадлежала. Журнал «Life», репортеры, ловцы автографов, а также всевозможные неприятности навалились на меня сверх всякой меры.

Чем больше был наш успех, тем, казалось, меньше удовлетворения было внутри самого нашего бэнда. Билли Холидей, которая так хорошо сработалась с Элен Форрест, теперь вдруг начала возмущаться ею. Наш тенорист Джорджи Олд получал как солист сто двадцать пять долларов, тогда как другие работали по обычным ставкам и тоже были весьма недовольны. К нам присоединился ударник Бадди Рич, и «старикам» очень не нравилось, когда он срывал шумные аплодисменты публики. Вместо крепкой группы, которая могла бы дружно бороться против объективных трудностей, мы превратились в какую-то клику, и я начал постепенно отдаляться от ребят.

Когда мы перешли работать в «Strand Theatre», стало еще хуже. Люди, лезущие на сцену, полиция, разгул толпы — все это вещи почти невыносимые, чтобы долго жить среди них. Я зарабатывал тогда больше денег, чем мог когда-либо мечтать, но с их помощью я надеялся вскоре освободиться от всего этого.

БАД ФРИМЕН. Биг-бэнды нуждались в индивидуалистах — им просто нужны были «звезды»-солисты. Конечно, с некоторыми из нас лидерам пришлось хлебнуть немало забот, но мы знали и верили в то, что мы делали на сцене, так как мы росли вместе с джазом, мы глубоко чувствовали нашу музыку, и каждый из нас развивался в своем собственном направлении, становясь постепенно характерной индивидуальностью и настоящим солистом. Просто мы не были

такими, как другие рядовые «сайдмены»* того времени.

В 20-е годы считалось неслыханным делом, чтобы музыкант просто шел на работу в любой бэнд, в каком бы стиле он ни играл. То есть прежде всего мы должны были любить ту музыку, которую играет именно этот бэнд, чтобы работать в нем. В наши же дни, чтобы заработать на жизнь, музыкант может пойти совершенно в любой состав, все равно, какую бы музыку он ни играл. Правда, чтобы получить такую работу, музыкант теперь должен уметь делать все что угодно и в любом стиле.

Взять Бенни Гудмена. Ему были необходимы «звезды», не так ли? Ведь хотя сам он и большой артист, но он недостаточно творческий музыкант, а скорее — деловой человек, и я не убежден, что он сделался бы столь влиятельной фигурой в мире джаза без своих чудесных, тщательно подобранных солистов. Из всех биг-бэндов, с которыми я играл, наибольшее удовольствие доставляла мне работа с Томми Дорси. Он давал мне больше свободы и больше возможности играть. То же самое относилось и к ударнику Дэйву Тафу. Я думаю, что он был счастливее, работая именно с Дорси, чем с кем-либо другим.

Что касается Банни Берригана, который также работал с Томми в те далекие дни, — что ж, Банни был настоящим музыкантом, но он просто ненавидел музыкальный бизнес. Банни любил музыку, любил людей, любил выпить, а в бизнесе биг-бэндов требовались музыканты пожестче, чем он. Поэтому, когда он заимел свой собственный бэнд, он не хотел делать того, что ему следовало бы, и бэнд скоро распался.

РЭЙ КОННИФФ. Да, мне очень памятна работа с бэндом Берригана. Там я играл на тромбоне и писал кое-какие аранжировки. Это был небольшой состав, вроде компании плохих мальчиков, а Банни был наихудшим из всех. Все мы были друзьями-приятелями. Практически Банни не приглашал в оркестр никого, кто бы ему лично не нравился. О, это было как безумный праздник. Все мы селились в одном отеле с ним. Вы бы только видели, как мы там жили! Веселье, выпивка и девочки в каждом номере.

Банни не проявлял особого интереса к подбору аранжировок, составлению собственного нотного фонда, репертуара оркестра и другим сторонам музыкального бизнеса. Он был нетипичным лидером

* Сайдмен — оркестрант в биг-бэнде, не играющий в концерте импровизационных соло.

бэнда. Но что касается Банни как музыканта, то тут мы все преклонялись перед ним. Даже когда он бывал под градусом, он все равно играл великолепно. Ну а когда он был трезв, то о его игре и говорить не приходилось. Играли ли мы в «Savoy» в Гарлеме, шли по улице или заходили в пивные, люди говорили друг другу: «Смотри-ка, вон ребята Банни!». Его любили и в Гарлеме. Он имел бит что надо.

ФЕРДИНАНД АРБЕЛЛО. Если вы говорите об оркестрах, которые свинговали по-настоящему, то не забудьте упомянуть и бэнд Джимми Лансфорда. Я работал с ним тромбонистом три или четыре года и должен вам сказать, что это был один из лучших свинговых бэндов. Не раз бывало и так, что, когда мы играли, то даже стены начинали трястись и свинговать.

Уилли Смит был у нас первым альтистом, Трамми Янг вел тромбоны (я играл вторым тромбонистом), Сай Оливер аранжировал и играл на трубе, а Джимми Кроуфорд сидел за ударными. Что касается самого Джимми Лансфорда, то он был родом из Мемфиса. Это был чудесный музыкант, который знал все секреты, каждый уголок музыки. Он также хорошо знал, что нравится людям.

ДЖИН СЕДРИК. Одноразовые концерты были очень тяжелой работой. Нередко они проходили в залах без окон, куда набивались тысячи людей, вопя и горланя. А потом нам приходилось ночью перебираться через горы, чтобы попасть в другое место к своему следующему концерту, машина буксовала на льду, рискуя свалиться с дороги, руки замерзали, приятель, бывали очень длинные перегоны между штатами.

На нас здорово наживались. В некоторых городах назначались специальные цены на концерты гастролирующих бэндов. Когда знали заранее, что мы приезжаем, цены завышались более, чем вдвое. Не раз мы прибывали несколько раньше, до того, как у них появлялась возможность изменить стоимость билетов.

ЭДМОНД ХОЛЛ. Я расскажу вам об одном случае, который даст вам некое общее представление о том, как ужасно было гастролировать по Югу. Это произошло в 1934-м или 35-м году в Литтл Роке (штат Арканзас). Я был там с оркестром Клода Хопкинса. Мы ездили по стране уже четыре с лишним месяца и очень устали. В ту субботу у нас предполагался свободный вечер, но менеджер решил повезти нас в одно место, расположенное в десяти милях от города. Поскольку на следующий день мы опять должны были играть на танцах в

самом Литтл Роке, то в этот вечер мы играли только до половины первого ночи. Это был неписанный закон. Но хозяин заведения сказал: «Мы не закрываем до трех ночи», вытащил револьвер и заставил нас играть до трех ночи. Правда, некоторые из наших успели смыться пораньше, чтобы послушать «Каса Лома Бэнд» по радио из «Roseland», и рассказали менеджеру о случившемся. Он позвонил местному шерифу, и тот, отозвавшись весьма доброжелательно о хозяине клуба, ответил: «Что ж, наилучший путь — это самый легкий путь. Скажи им, чтоб они играли».

С оркестром Хопкинса мы забирались на Юг вплоть до Бирмингема (штат Алабама). Когда мы там играли, вдоль зала посредине стояла перегородка — белые сидели по одну ее сторону, черные — по другую.

Вообще, оркестр Хопкинса обладал большой притягательной силой, как, впрочем, и любой гастролирующий биг-бэнд тех лет. Где бы мы ни выступали, всегда собирались целые толпы народа. Одним из значительных факторов нашего успеха был Орландо Робесон, певец романтических баллад. Он исполнял старые добрые песни вроде «Trees».

МИЛТ ХИНТОН. Эти одноразовые концерты на Юге были просто ужасными. Несколько лучше мне было с Кэбом Кэллоуэем, так как мы всегда ездили первым классом. Кэб обычно заказывал целый пульмановский вагон. Ему это удавалось сделать легче, чем другим лидерам, из-за своей огромной популярности, и когда мы ездили с его бэндом, то располагали таким комфортом, какой только может иметь член негритянского бэнда на Юге.

Я помню город Лонгвью (штат Техас). Там недавно нашли нефть, а до этого там жила сплошная беднота, привыкшая к отсутствию самого необходимого. Затем к ним вдруг привалила удача. Вначале участки продавались задешево, но потом они поняли, что такое нефть, что каждый может стать богачом за одну ночь, и цены подскочили неимоверно. У них не было никакого образования, и они с ума посходили со своими деньгами. Они устраивали разгульные вечеринки и приглашали к себе большие бэнды за высокую плату. На этих танцах были ужасные расовые предрассудки. Кто-нибудь мог просто так заявить: «Плачу три сотни долларов, чтобы дать этому трубачу по морде». И они неизменно лезли драться. Менеджер говорил: «Убирайся-ка побыстрее, парень», — и собирал нас за сценой, чтобы эти подонки не смогли добраться до нас. Любые танцы всегда заканчива-

лись общей дракой. Когда перед ними не было никого из наших, они просто начинали лупить друг друга по любому поводу. Должен сказать, я был уже достаточно напуган, чтобы играть там. Это надо было видеть. Особенно когда мы были в какой-нибудь придорожной закуской — оттуда нам просто некуда было бы деться. Негритянскому бэнду очень тяжело работать на Юге. Кэб в конце концов тоже понял это и прекратил свои поездки на Юг, так как у него и без этого было вполне достаточно работы на Севере.

Еще я помню танцы в городе Лодердэйл (штат Флорида). Там были люди с Севера, приехавшие в отпуск, а также некоторые северные музыканты, которых мы хорошо знали, когда работали в «Cotton Club». Все эти белые ребята непринужденно разговаривали с нами в перерывах, но южане возмущались этим. Дело доходило до того, что мы не могли сойти со сцены за стаканом воды без полицейского эскорта. Я хорошо это запомнил. Два полисмена шли впереди и два сзади, и так мы должны были пробираться через весь зал, чтобы напиться воды! А эти молодчики толкали нас со всех сторон. Нельзя сказать, чтобы мы играли там с большой охотой. Во втором отделении атмосфера накалялась еще больше, так как публика напивалась и нападки становились еще хуже.

Другой случай произошел в Гринфилде (штат Миссисипи). Один из служащих нашего бэнда только что вернулся из-за океана, отслужив в армии, с разными военными наградами. Это было в конце 40-х годов. Кроме всего прочего, он должен был продавать наши программки в перерывах. Звали его Пол. Один полисмен спросил его о чем-то, и Пол ответил, забыв добавить «сэр». Полисмен был здоровый детина. Он тут же замахнулся на Пола, но у того была хорошая армейская выучка, поэтому он легко увернулся, отскочив в сторону. Тогда полисмен выхватил револьвер и направил его на Пола. Толпа закричала (дело было на танцах), и, хотя зал был набит полностью, многие попадали на пол. Бэнд прекратил играть, наша певица Мари-Луиза Джонс громко завизжала, а эти двое остались на виду у всех. Полисмен опомнился, а может быть, ему стало просто стыдно, что все на него смотрят, и он сказал: «Ладно, продолжайте танцевать». Нашим менеджером был тогда Хью Райт, бывший армейский полковник, очень статный мужчина лет пятидесяти. Он направился к полисмену и постарался уладить этот конфликт.

Однако Кэбу пришлось снова поехать на Юг, когда бизнес биг-бэндов начал угасать. Ребята из других бэндов, побывавшие на Юге,

сталкивались там с такими же печальными случаями. Иногда мы обсуждали их промеж собой. Те же города, те же полисмены. Некоторые южане даже приходили и платили свои деньги, чтобы сорвать выступление негритянского бэнда или всячески его унижить. Такие люди, вероятно, очень любят мучить животных, а наше положение было ничуть не лучше, так как нам некуда было обратиться за помощью. В Майами (штат Флорида) цветным запрещалось появляться на улице после девяти вечера, если у них не было карточки, удостоверяющей, что такой-то негр работает на такого-то босса. Там было несколько белых музыкантов, которых мы знали еще по Нью-Йорку, они приходили на танцы и говорили нам: «Давайте устроим вечеринку после работы». Для этого мы должны были собираться в негритянском квартале, да и это было небезопасно, так как, если бы полиция увидела там белых ребят, то и им бы не поздоровилось.

У нас никогда не бывало никаких неприятностей с южными белыми музыкантами. Правда, они с нами отнюдь не братались, но приходили послушать нашу музыку и поучиться у нас. Они охотно говорили с нами о музыке и никогда не выказывали дурных намерений. Конечно, большинство их после танцев избегали присоединиться к нашей компании, кроме некоторых. Да и северные белые музыканты бывали там с нами только на сессиях, а ведь это были те парни, с которыми мы не раз слонялись вместе в Нью-Йорке по клубам 52-й стрит.

РОЙ ЭЛДРИДЖ. В чем вы можете быть твердо уверены, так это в том, что я никогда в жизни не буду опять работать с белым бэндом, пока нахожусь в Америке! Это решение постепенно укреплялось во мне еще с того времени, когда я присоединился к оркестру Джина Круппы. Ведь до этого еще ни один цветной музыкант не работал на равных правах в белом бэнде, за исключением отдельных выступлений Тэдди Уилсона и Лайонела Хэмптона с Бенни Гудменом.

Аналогичным образом и я начал свою работу с Круппа — я не считался полноправным членом его бэнда. Но довольно скоро я стал играть партии, которые исполнял его ведущий трубач Шорти Шерок, а когда тот покинул бэнд, я окончательно занял его место. Но меня убивало то, что я так и не был признан регулярным членом их бэнда. Я знал, что я должен быть исключительно спокоен и выдержан, — я знал, что все глаза направлены на меня в ожидании, что я сделаю что-нибудь неправильно.

Правда, все ребята в оркестре были чудесны и сам Круппа отно-

сился ко мне особенно хорошо. Вначале мы работали в отеле «Pennsylvania». Затем мы направились на Запад, выступая по пути с одноразовыми концертами, и в конце концов прибыли в Калифорнию. Там и начались мои неприятности,

Мы прибыли в один город, где в отеле были приготовлены места для оркестрантов. Я, разумеется, не мог остановиться в их отеле, поэтому я взял свой багаж и побрел по улице, высматривая подходящее место, куда меня могли бы впустить. Надо сказать, что, поскольку мы были ангажированы на несколько месяцев, у меня было довольно много вещей. В гостинице для цветных клерк сказал мне, что недавно прибыл их постоянный клиент и что последний свободный номер, оказывается, уже занят. Я вытащил свой багаж на улицу и снова стал размышлять, что же мне делать.

Так как вещи подобного рода происходили каждый раз, это стало действовать на мой рассудок — я не мог уже думать правильно, не мог верно играть. Когда мы находились в «Palladium», в Голливуде, я должен был внимательно смотреть, с кем сажусь за один стол в ресторане. Если это были кинозвезды, которые приглашали меня подойти, то все было в порядке, но если это были простые любители джаза, для меня это был бы пустой номер. Меня попросту не обслуживали, и все время вышибала не спускал с меня глаз, выжидая удобного случая вмешаться.

Более того, я должен был жить в Лос-Анджелесе, тогда как остальные ребята из бэнда находились в Голливуде. Это была очень одинокая жизнь, я никогда раньше не бывал так далеко от дома и никого тут не знал. Я постоянно был погружен в мрачные раздумья. Наконец это произошло. Напряжение стало таким сильным, что я не выдержал. Я почувствовал это, когда играл номер «Rockin' Chair», — меня всего затрясло, и я убежал в свою комнату со сцены. Прислали доктора, у меня была жестокая лихорадка, мои нервы не выдержали. Когда я вернулся через несколько дней, то узнал, что люди требовали назад свои деньги, ибо в эти дни они не могли послушать мой знаменитый номер «Let Me Off Uptown».

Позже, когда я был с оркестром Арти Шоу, я пришел однажды к тому заведению, где мы должны были играть на танцах, и мне даже не разрешили войти! «Парень, здесь танцы только для белых», — сказали мне, и лишь когда я указал им на свое имя в огнях рекламы на фасаде здания, они поняли, кто я такой. Когда же я, наконец, прошел туда, я играл все первое отделение, едва сдерживая слезы, но к концу

последнего номера они уже катились по моим щекам. Я не помню, как уж я доиграл его. Потом я ушел в комнату за сценой и стал в угол, рыдая и говоря самому себе: «Какого черта я опять сюда пришел, когда заранее знал, что произойдет?». Вошел Арти, он был действительно хорошим парнем. Он заставил извиниться передо мной того человека, который не впускал меня, но что из этого? Э, приятель, когда вы на сцене, вы велики, но как только сошли с нее, вы — ничто. И это не стоит ни славы, ни денег — ничего.

ЛИНА ХОРН. Заявление Роя Элдриджа, что он никогда больше не будет работать с белым бэндом, сделало меня очень несчастной. Мне так знакомо все это. Я люблю Роя, это великий музыкант и один из моих лучших друзей. И я не переношу, когда такой человек испытывает такую горечь, какая, очевидно, была у него в сердце, когда он делал свое заявление. Я надеюсь, что его решение не повлияет на других музыкантов, если он действительно имел в виду то, о чем говорил, так как нельзя разрешить проблему, просто отстраняясь от нее.

Все мы не раз сталкивались с очень трудными ситуациями. Когда я пела с оркестром Чарли Барнета, мне нередко хотелось уйти от него по тем же причинам, о которых упоминает Рой. А ведь я имела замечательную поддержку со стороны Чарли и его ребят. Я никогда не забуду, что именно Чарли предоставил мне первую настоящую возможность начать свою карьеру.

Благодаря таким пионерам, как Барнет, Гудмен, Крупа, Шоу, Томми Дорси, Рэд Норво и ряд других, менее известных, которые знали, что подвергают себя серьезным неприятностям, были сделаны первые значительные шаги в ломке старых расовых предрассудков. И если все мы займем позицию Роя, то тем самым сведем на нет усилия всех этих людей. Я уверена, что и Рой согласится со мной, если хорошенько подумает и все взвесит.

ДЖО ДЖОНС. Лет двадцать-двадцать пять назад социальные условия были гораздо хуже. Вы и представить себе не можете, скольких прекрасных музыкантов потерял джазовый мир из-за этих предрассудков и невежества. Помню, еще в 1940 году, когда я играл на одной вечеринке в Гарвардском университете, я говорил тамошним ребятам, что на Юге условия работы для нас постепенно меняются и будут улучшаться, но они мне не верили. В 1948 году я выступал во Флориде вместе с Линой Хорн, и мы с одним парнем из бэнда зашли в какой-то бар выпить по рюмке, и когда нас обслуживали, он внезап-

но сказал: «Джо, неужели это Флорида?». И я понял его, ибо лет десять назад для цветного человека там было проблемой даже напиться воды. Помню, тогда один молодой белый попытался играть с цветным бэндом в одном тамошнем клубе — полиция стащила его со сцены и основательно избила. Теперь положение изменилось.

РАСОВАЯ ДИСКРИМИНАЦИЯ

БАСТЕР БЭЙЛИ. Меня больше всего радует то объединение, которое происходит среди музыкантов. А ведь я в музыкальном мире очень давно. Фактически я начал играть с 1913-го года. Если бы тогда было так, как сейчас, то я мог бы играть теперь в симфоническом оркестре и имел бы более законченное образование. Негры тогда не могли и мечтать о симфоническом оркестре, поэтому я играл лишь в сборных бэндах при небольших театрах. В последующие годы у меня появились кое-какие возможности — так, например, я сделал записи для фирмы «Victor» с большой струнной группой «New friends of Music». Но для меня было уже слишком поздно делать карьеру в классической музыке. Несколько раз я играл на радио с симфоническим оркестром — это была смешанная группа «Cosmopolitan Symphony», которой руководил Эверетт Ли. Мы дали даже ряд концертов в «Town Hall». И к концу жизни у меня остается лишь единственное сожаление, что я никогда не имел возможности посвятить себя целиком симфонической музыке.

Когда я только начинал, говорили, что две расы не могут играть вместе. Белые вообще говорили много всякой ерунды — что якобы они боятся, что мы будем преследовать их женщин и тому подобное. Все это оказалось ложью, как и любая вещь, основанная на расовых предрассудках.



ЧАСТЬ 4

« В НЕРЕШИТЕЛЬНОСТИ »
(«UNDECIDED»)19. ЭКСПЕРИМЕНТАТОРЫ — ТЕЛОНИУС МОНК,
ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ, ЧАРЛИ ПАРКЕР, КЕННИ КЛАРК
И ЧАРЛИ КРИСТИЕН — СДЕЛАЛИ СВОЕЙ
ШТАБ-КВАРТИРОЙ КЛУБ В ВЕРХНЕМ ГОРОДЕ
ПОД НАЗВАНИЕМ «MINTON'S»

«Minton's»

КАРМЕН МАКРЭЙ. Клуб «Minton's» был наиболее подходящим местом, где ребята могли устроить сессию. И они делали это довольно часто. Посетители там не обращали особого внимания на то, что творилось на сцене, — я имею в виду тех людей, которые сами не были музыкантами. Но там были и музыканты, а уж они-то обращали внимание.

Вообще, в Гарлеме всегда было достаточно места для сессий. До того, как Минтон стал знаменитым, на Сен-Николас авеню всегда можно было найти заведение, чтобы поиграть после работы. Все великие джазмены того времени собирались там — Лестер Янг, ребята из бэндов Гудмена, Бэйси, Шоу и непременно Арт Тэйтум, большой любитель поиграть после работы. Там происходили невероятные сессии. Причем Арт на них определенно играл лучше, чем на своей работе. Я не знаю, почему это так, — вероятно, причиной тому была особая атмосфера на сессиях. Многие люди играют или поют по-разному в разных условиях. Иной раз сами люди и все окружение заставляют вас делать такие вещи, которые вы никогда не смогли бы сделать в обычной обстановке. Впрочем, в отношении Тэйтума, этого гениального пианиста, вообще было трудно сказать, когда он играет лучше, а когда хуже.

МИЛТ ХИНТОН. В начале 40-х годов каждое воскресенье определенная группа ребят обычно собиралась у меня дома. Приходили Монк, Диззи, Джон Коллинз, Бен Уэбстер и другие. Мы устраивали небольшие сессии и прослушивали записи. Особенно часто мы слушали пластинки Хокинса. Некоторые из них он записал еще в Европе. Но мы играли и свои собственные вещи. У меня была гитара, бас и пара каких-то духовых инструментов, а моя жена всегда готовила нам на кухне что-нибудь из еды. По вечерам же в воскресенье мы отправлялись на стадион Льюисона, где происходили симфонические кон-

церты. «Идем в церковь» — так мы обычно это называли.

Ближе к ночи мы шли в «Savoy Ballroom», чтобы послушать Чика Уэбба. Его бэнду было не занимать свинга. Да, это был один из лучших свинговых оркестров тех лет. После «Savoy» мы направлялись в заведение Пасса Джонсона на углу 130-й стрит и Сен-Николас авеню, где после работы собиралось много музыкантов. Каждый мог прийти туда в любое время и поиграть — все ребята из биг-бэндов нижнего города.

«Minton's»

Мне особенно запомнилась одна сессия. Туда должны были прийти Лестер Янг и Бен Уэбстер, и ребята знали об этом. В тот вечер каждый из них пришел со своей ритм-группой. Я с ударником играл для Уэбстера, а с «Презом» были Уолтер Пэйдж и Джо Джонс. Комната была заполнена дымом и музыкантами. Как обычно, ребятам так хотелось поиграть, что за басистом выстраивалась целая очередь. Один парень еще с утра притащил туда свой собственный бас, но ему так и не удалось поиграть, потому что никто его не знал.

Такое положение, когда каждый солист имел свою ритм-группу на сессии, складывалось довольно часто. Также и Хокинс не раз приходил со своим собственным ритмом. Я помню, когда он только что вернулся из Европы, все ребята хотели с ним поиграть. Сначала он сидел за передним столиком и слушал, а ребята хотели ему показать, насколько хорошо они стали играть за время его отсутствия. Он наконец не выдержал и пошел играть сам. Его уже тогда глубоко уважали все музыканты. Хокинс вообще был вне всякой конкуренции, так как он был, пожалуй, наиболее творческим человеком той эпохи.

Что касается этой сессии с Беном и Лестером, то нельзя было вынести никакого окончательного решения. Мнения разделились. Большинство присутствующих были настоящими музыкантами, любителей там почти не было. Я не знаю другой подобной сессии. Это заведение как будто специально предназначалось для таких воскресных ночей, к тому же многие музыканты в понедельник не работали. Поэтому играть начинали около трех часов ночи, и все это продолжалось до десяти утра. Когда мы выходили на улицу, уже ярко светило солнце, можно было просто ослепнуть. Такие сессии происходили с 1939 по 1943 год.

Чарли Паркер почти никогда там не был, Диззи же бывал повсюду. Хотя он и считался весьма озорным парнем, но серьезно и упорно работал над тем, чего в конце концов и достиг. Кстати, в то время ветераны его полностью игнорировали. Они прежде всего делали

упор на правильный строй и хороший звук, чего он добился значительно позже. Его занимало, главным образом, гармоническое развитие тем, он пробовал различные гармонические последовательности и схемы, а звук у него был в то время еще жидким и слабым. Позже он добился хорошего строя и звука, но тогда звучали лишь сами его идеи. Постепенно они стали звучать все громче и громче — и было это началом современного джаза.

ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ. Современный джаз не был «изобретен» в один прекрасный день одним человеком или даже группой людей, но один из путей его возникновения был следующим. Некоторые музыканты — и я в том числе — стали часто собираться на сессии в «Minton's» в Гарлеме еще в начале 40-х годов. Но там часто бывали и другие, которые вообще не могли с нами играть, хотя иной раз и пробовали шесть-семь квадратов.

Перед сессией Монк и я прорабатывали ряд сложных вариантов из различных аккордовых последовательностей, а затем применяли их в своей игре, чтобы отпугнуть разных бесталанных новичков, лезущих к нам на сцену, чтобы поиграть. Однако постепенно нас стало все больше и больше интересовывать то, что мы делали и что у нас получалось, с музыкальной точки зрения. Мы начали работать серьезно, и так родилась наша новая музыка.

КЕННИ КЛАРК. Мы часто собирались днем и говорили о музыке. Затем мы стали записывать на бумагу необычные аккордовые последовательности и все другое, что приходило в голову. Вначале это делалось лишь для того, чтобы обескуражить и отпугнуть тех парней, с которыми нам не хотелось играть в «Minton's». Монк, Джо Гай, Диззи и я — все мы работали вместе. Свои новинки мы показывали по вечерам на сессиях. Вообще говоря, в «Minton's» мы делали на сцене все, что хотели. Там не устанавливалось строго определенное время для выступлений. Тедди Хилл, менеджер Минтона, отвел для нас целиком заднюю комнату. Что же касается тех новичков, с которыми мы не хотели играть, как только мы брались за свои необычные гармонии, придуманные заранее, то уже после первого квадрата они падали духом и незаметно исчезали, оставляя сцену профессиональным музыкантам.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Клуб «Minton's» отнюдь не был крупным заведением, но он был очень приятным и интимным местом. Днем люди заводили «juke-box» и танцевали. Глядя на них, я часто смеялась

— до чего же беспечными они были, как мало им было нужно для счастья — всего-навсего жить, танцевать и пить. Все разом говорили, и шум там стоял ужасный. Даже дети, играющие на тротуаре, начинали танцевать, заслышав звуки музыки.

«Minton's» Вот как мы тогда жили — одной большой семьей на Уэст 118-й стрит. «Minton's» находился рядом с отелем «Cecil». Заправлял там всем Тедди Хилл, бывший бэнд-лидер, который в свое время ездил с оркестром в Европу, а теперь стал менеджером «Minton's». Самому Генри Минтону было за 60, он когда-то играл на саксофоне и потом был владельцем клуба «Rhythm», где в программе не раз выступали Луи Армстронг, Фэтс Уоллер, Эрл Хайнс и другие джазмены с большим именем. Он верил в расцвет своего заведения и постоянно занимался его реконструкцией. Еда, по тем временам, там была очень хорошая. Шеф-поваром в «Minton's» работал Линдсей Стил, который также и пел в перерывах.

Когда Монк начал играть в «Minton's», нашлось не много музыкантов, которые могли уследить за его гармониями. Тогда с ним могли играть только Чарли Кристиен, Кенни Кларк, Идрис Сулимен и пара других музыкантов. Мы с Чарли часто встречались в отеле, где я жила, и играли и писали музыку. У меня до сих пор еще сохранилась музыка одной его композиции, которую он начал писать, но так и не закончил.

КЕННИ КЛАРК. С точки зрения модерн-джаза в «Minton's» стало кое-что наклеиваться лишь в конце 1940 года. Вначале это было довольно скучное заведение, куда часто приходили пожилые друзья мистера Минтона. Он был первым представителем Гарлема в союзе музыкантов, когда образовалось местное отделение № 802. На сцене сидел маленький бэнд, которым одно время руководил саксофонист Хэппи Колдуэлл. Когда в 1941 году Тедди Хилл стал там менеджером (он распустил свой биг-бэнд еще в 1939 году), он попросил меня собрать для клуба новый состав. Да, это было именно так, хотя он и уволил меня из своего бэнда несколько лет тому назад, так как уже тогда я начал играть на ударных в более современном стиле.

Как бы там ни было, но когда пришел Тедди, в «Minton's» полностью изменилась музыкальная политика. Тедди хотел что-нибудь сделать для тех ребят, которые когда-то работали с ним вместе. Он оказался своего рода благодетелем, так как в то время нелегко было найти работу. К тому же он никогда не указывал, как мы должны играть. И поэтому мы играли там просто так, как мы чувствовали

нашу музыку.

В первый тамошний бэнд (это было в начале 1941 года) входили Джо Гай, Монк, Ник Фентон и я. Тедди был единственным человеком, кто согласился принять на работу Монка. Смешно, но это факт. Монк и я затем вместе написали свою композицию «Epistrophy», пожалуй, это был один из первых оригиналов модерн-джаза.

Людам, в общем, нравилась музыка, которую мы играли. Многие приезжали издалека — из Чикаго, например, и отовсюду, — чтобы послушать нашу музыку. Разумеется, большинство из них были музыкантами, хотя встречались и просто любители джаза. Эрл Хайнс и его ребята приходили, чтобы поиграть с нами. Затем появился Диззи, бывший трубач Тедди Хилла, а также, я помню, там бывали Рой Элдридж, «Хот Липс» Пэйдж и Джорджи Олд.

«Minton's»

ТОНИ СКОТТ. Я часто ходил в «Minton's», чтобы поиграть и послушать там других ребят еще тогда, когда я учился в институте Джульярда. Однажды там собрались Бен Уэбстер, Дон Байес и Лестер Янг. Они играли втроем, но каждый в своем характерном стиле, что было очень интересно.

КЕННИ КЛАРК. В «Minton's» играли многие. Часто там бывал Чарли Кристиен, они с Монком были большими друзьями. Они были очень близки и музыкально. Если бы Чарли дожил до наших дней, он был бы настоящим модернистом.

Не раз приходил и Лестер Янг. Игра с ним доставляла истинное удовольствие. Он никогда много не говорил. Но ему действительно нравилось все, что происходило в «Minton's», так как он заглядывал к нам при каждом удобном случае. Джимми Блантон, величайший басист тех лет, тоже не раз играл с нами — это был еще один весьма невозмутимый и замкнутый человек, вроде Чарли Кристиена, если только дело не касалось музыки. Мы всегда с радостью ожидали прихода Чарли. Обычно он появлялся после того, как заканчивал свою работу с Бенни Гудменом. Чарли был настолько заинтересован нашей музыкой, что купил себе второй усилитель для гитары и оставил его в «Minton's», чтобы не таскать его каждый раз за собой. Я думаю, что он и до сих пор еще там. Чарли так много рассказывал всем про «Minton's», что даже Бенни Гудмен не выдержал и как-то пришел к нам. Бенни тогда все еще был последним криком моды, и мы, естественно, обрадовались его приходу. Мы даже немного изменили свой стиль, чтобы ему было легче приспособиться к Монку, поэтому Бенни остался очень доволен, ибо он играл в сущности все то, что он сам

и хотел. Мы иногда делали такие вещи и для других — секция ритма придерживалась стиля данного солиста. Пианисту Джонни Гварниери очень нравилось то, что мы тогда делали, и Мэри Лу Уильямс тоже любила нашу новую музыку.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Я расскажу вам все, что знаю о том, как и почему возник «боп». Телониус Монк и другие молодые музыканты часто жаловались: «Мы никогда не получим одобрения и уважения за все то, что мы делаем». Что ж, тогда у них были причины так говорить.

Телониус Монк

В музыкальном бизнесе первые шаги очень трудны для оригинального, самобытного таланта. Каждому надо платить за «паблисити», и человек может занять большое имя только в том случае, если он в состоянии позволить себе это. Реклама есть реклама, и в конце концов публика верит тому, что она читает. Именно поэтому зачастую бывает трудно пробить дорогу настоящему таланту.

Как бы там ни было, Монк всегда говорил: «Мы должны собрать большой состав. Мы должны создать нечто новое, чего у нас не смогли бы украсть, так как этого никто не сыграет». Его идеей заинтересовалось более дюжины музыкантов, и бэнд начал репетировать в подвальном помещении, где Монк писал свои аранжировки и где позже творили Бад Пауэлл и Милт Джексон. Каждый из музыкантов пытался вложить что-то свое в эти аранжировки, и поэтому многие из них были в конечном счете весьма неуклюжи. Даже эти ребята не всегда умели писать их правильно.

Да и вообще, это была обычная история. Музыканты хотели есть и вынуждены были устраиваться на работу в другие бэнды. И Монк сам пошел работать в «Minton's» (дом, где был создан «боп»), и после концертов ребята сбегались туда же на «джем», так что вскоре там уже не было недостатка в музыкантах и инструментах.

ТЕДДИ ХИЛЛ. Монк определенно имел характер. Это такой тип человека, который много думает, но мало говорит. Я знал разных музыкантов, обладающих сильным характером, но ни один не был похож на него. У Монка был постоянно отсутствующий вид — до тех пор, пока он действительно не начинал говорить с вами; но и посередине разговора его мысль внезапно могла улетучиться и блуждать бог знает где. Может быть, он еще и продолжал что-то отвечать, но думал уже о чем-то другом.

Когда я пригласил его, наш бэнд обычно начинал играть в десять часов вечера. Монк был в «Minton's» уже в восемь часов, но к десяти его невозможно было отыскать. Когда через час я натыкался на него

в кухне, он сидел в одиночестве и что-то сосредоточенно записывал, а то, что бэнд уже давно играет, нисколько его не интересовало. «Я не слышал его», — говорил он, как бы оглушительно ни дули музыканты на сцене.

Я всегда очень возмущался его поведением, и в то же время вы никогда не встретили бы другого такого приятного пианиста и человека. Я много раз собирался сменить пианиста, но все любили Монка — и Диззи, и Кенни Кларк. Иногда он отталкивал людей своей независимостью. Если кто-либо ему не нравился, то он просто-напросто забывал об этом человеке.

Он мог придти в любое время и потом играть часами — обычно при тусклом свете в зале. Странное дело — он никогда не доигрывал до конца ни одной мелодии. Вы никогда не знали, что он играет. Иной раз он играл так долго, что мне приходилось просить его заканчивать, т.к. мне нужно было закрывать клуб во избежание штрафа — держать открытым клуб сверх определенного времени тогда считалось нарушением закона.

Монк был больше похож на человека, который производит тот или иной продукт, не используя его коммерческую сторону. Диззи же разрабатывал и внедрял его открытия, постепенно превращаясь в большого человека. Но Монк оставался тем же. Вероятно, одна из причин этого заключалась в том, что он жил дома со своей семьей. Ведь когда человеку приходится полагаться только на себя, у него появляется чувство ответственности, а это совсем другое дело. Монк же знал, что у него всегда найдется место, где можно поесть и поспать. Диззи, наоборот, не раз приходилось слышать от квартирной хозяйки: «Вы здесь больше не живете». Монк никогда не имел таких забот, и поэтому его не интересовала коммерческая сторона его музыки. Он играл ее только для себя.

КЕННИ КЛАРК. У Монка были собственные идеи насчет гармоний, весьма необычные. Но Диззи был более активным и передовым парнем по сравнению с Монком и другими. Насколько я знаю, он был первым, кто играл тему «How High the Moon» в самых разных темпах, отличных от того медленного темпа, который обычно был принят для этой вещи еще в 1941 году.

ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ. Я работал с оркестром Кэба Кэллоуэя, когда я впервые встретился с Монком, и мне кажется, Кэб вряд ли представлял, что я пытаюсь делать на своей трубе в его оркестре. То были новые идеи, которые мы с Монком разрабатывали буквально

накануне.

МИЛТ ХИНТОН. Диззи Гиллеспи пришел в оркестр Кэллоуэя осенью 1939 года. Самым первым впечатлением от него было то, что он — очень прогрессивный музыкант, даже больше, чем тенорист Чу Берри. Поэтому они, наверное, и не могли сработаться.

Диззи Гиллеспи Диззи и Чу играли вместе с Тедди Хиллом еще в 1937 году. У Кэллоуэя Чу Берри был «звездой», а Диззи, конечно, нет. Поэтому ему было там не по себе, он играл неважно, и Чу смотрел на него несколько свысока. Кроме того, у них был совершенно различный музыкальный подход ко всему. Диззи играл нечто новое, а стиль Берри был основан на «риффах» и большой скорости. Он был просто вторым Хокинсом в свинге.

Диз разрабатывал новую гармоническую структуру. Вообще, на мой взгляд, его музыка по своим идеям была более интересной. Я восхищался ею, это было началом нового направления. Тогда его еще нельзя было считать законченным музыкантом, и ряд вещей, которые он пытался делать, ему просто не удавались. Но он все время что-то пробовал — именно это мне в нем и нравилось. Кэб часто ссорился с ним, а ребята в бэнде просто посмеивались да и только. Многие не верили, что из него вообще может что-то получиться.

Я был своего рода лаборантом в экспериментах Диза. Мне было нетрудно взять с собой бас, и я часто аккомпанировал ему, когда он пробовал различные аккорды и новые гармонические схемы. В «College Club», например, в перерывах мы шли на чердак и там практиковались. Я давал ему гармонию, а затащить на чердак бас особого труда не представляло.

ДЭННИ БАРКЕР. Когда Диззи присоединился к бэнду Кэллоуэя, он был очень энергичным, приятным молодым парнем, который вечно экспериментировал. У него не было ни ревности, ни зависти к большим «звездам» — он просто шел своим путем, и они ему не мешали.

Между двухчасовыми шоу в «Cotton Club», которые были весьма напряженными, Диззи и Милт Хинтон удалялись в какую-нибудь комнату или на чердак, где Диззи начинал пробовать свои новые гармонические идеи, а Хинтон ему аккомпанировал. Они звали меня присоединиться к ним, но после трудного шоу я не всегда был способен на это, ибо то, чем они занимались, требовало большой умственной работы и концентрации внимания на сложных гармониях. Это было очень интересно, но я не видел смысла в том, чтобы попусту тратить энергию на совершенно никчемные и некоммерческие вещи.

Однако и Диззи, и Хинтон очень старательно и прилежно продолжали свои занятия, так называемые «чердачные сессии». Иногда они затягивались настолько, что бэнд начинал играть без этой пары. Они просто забывались, и Кэб нередко сердился на них. Вообще, в его оркестре имелись чудесные аранжировки, иногда после шоу мы играли их для танцев. Диззи брал соло, а Хинтон следовал за ним теми гармониями, которые они перед этим сами и разработали. Зачастую то, что играл Диззи, совершенно противоречило аранжировке, но Хинтон бросал на меня заговорщический взгляд, и я брал на гитаре нужные аккорды, так что все сходило с рук.

По моему мнению, все это звучало красиво и интересно, однако подобные вещи раздражали Кэба и еще трех-четырех ребят из бэнда.

Диззи всегда был веселым и непоседливым, вроде тех озорников, которые никак не могут усидеть на одном месте. Он постоянно экспериментировал и придумывал разные новые штуки. Иногда после исполнения номера, если аранжировка была где-то сыграна не так, Кэб останавливал оркестр и говорил: «Кто бы из вас ни сделал это, но такое больше не должно повторяться. Во всяком случае, ты учти, — указывал он на Диззи, — я не желаю, чтобы в моем оркестре ты играл эту китайскую музыку». Однако Диззи продолжал работать над своими музыкальными идеями, и я думаю, что это было началом возникновения новых звучаний в джазе.

Следующее, о чем мне пришлось услышать, были разговоры о появлении в городе парня по кличке «Бёрд», который играл тогда с биг-бэндом Джея МакШенна из Канзас-Сити, а потом у нас заговорили о «сумасшедшем» Монке и о том, что он с Бёрдом бывает на сессиях «У Монро». Они встречались там рано утром, подолгу играли, отыскивая новые звуки и экспериментируя с гармониями. Когда я впервые услышал Бёрда, то не обратил на него особого внимания, так как до этого я уже знал таких музыкантов-саксофонистов, как Бенни Картер и Хилтон Джефферсон, которые играли лучше него. Они и поныне считаются большими мастерами. Хилтон, например, всегда приводил в восхищение других саксофонистов и заслужил среди них самое глубокое уважение.

Но, возвращаясь к Диззи, я хочу сказать, что он, безусловно, проявлял большую активность в оркестре Кэба Кэллоуэя.

МИЛТ ХИНТОН. Вот как Диззи был уволен из оркестра Кэллоуэя. Диззи всегда был довольно скандальным малым и представлял проблему для любого бэнд-лидера, но в данном случае он был ни при чем.

Все началось с простого плевка.

Диззи часто помогал мне построить сольную партию и все прочее, т.к. его идея совершенно новой аккордовой структуры весьма интересовала меня, и мы не раз работали вместе над новыми гармониями. Когда же он солировал в бэнде, я в свою очередь всегда поддерживал его этими новыми аккордами.

Диззи Гиллеспи
Внутри оркестра Кэллоуэя у нас существовал квартет под названием «Cab Jivers». В него входили Кози Коул, Чу Берри, Денни Баркер и я — ударные, тенор, гитара и бас. Мы выступали со своим собственным номером, когда оркестр играл шоу в театрах или транслировался по радио из нашего места работы в «Cotton Club». Обычно я консультировался с Диззи насчет своих соло, и когда мы играли наш номер квартетом, я оглядывался на Дизза, который сидел в группе трубачей, чтобы получить его одобрение. Если ему нравилось, то он просто кивал головой, в противном же случае он зажимал себе нос, как бы говоря: «Это плохо пахнет», что относилось к какому-нибудь промаху в моей игре.

Однажды мы играли в «State Theatre» в Хартфорде (штат Коннектикут), и наш квартет также выступил со своим номером. Мое соло находилось в центре внимания, и меня осветили прожектором. Я оглянулся через плечо, чтобы увидеть реакцию Диззи, — по-видимому, она была ужасной, так как он демонстративно зажал себе нос двумя пальцами. И именно в этот момент Джона Джонс из секции труб вдруг сплюнул, причем его плевок попал рядом с моим басом на ярко освещенные ноты. Кэб стоял за кулисами, и он увидел это. Поскольку Диззи постоянно проказничал, как только закрылся занавес, Кэб напустился на него, хотя именно в этом единственном случае Диззи не был виновен. Дело в том, что Кэб увидел лишь жест, когда Диззи взялся за нос во время моего соло, и не заметил, что плюнул-то Джона Джонс. Естественно, он решил, что это сделал Диззи. Тот обиделся, что его кроют ни за что, но не стал жаловаться на Джонса, который, к тому же, уже успел уйти. Последовала жаркая дискуссия, в результате которой Кэб замахнулся на Диззи, а тот пошел на него с ножом. Я схватил Диззи за руку, но он был сильнее. Кэб оказался пораненным до того, как их смогли разнять. Причем, он даже не понял, что с ним случилось, пока не вернулся в свою комнату и не увидел кровь. Он вышел и сказал Диззи: «С тобой все кончено». Диззи спокойно собрал вещи, вышел из театра и уехал в Нью-Йорк.

Кстати, этим выступлением заканчивались и наши гастроли. Из

Хартфорда мы тоже поехали в Нью-Йорк, а когда мы туда прибыли, то сразу же наткнулись на Диззи, который стоял на перроне и приветствовал нас. Как ни в чем не бывало, он приветствовал и Кэба своей обычной широкой улыбкой, и тот не смог удержаться, чтобы не ответить ему «Хэлло», а в конце концов тоже улыбнулся. Однако, Диззи больше уже не стал работать с ним. Позже он играл с бэндом Эрла Хайнса и оказывал значительное влияние на молодых музыкантов.

БЕННИ ГРИН. Летом 1942 года Эрл Хайнс проезжал через Чикаго с Билли Экстайном и всем своим бэндом, и кто-то порекомендовал меня Бадду Джонсону, тенористу и аранжировщику оркестра. Он послушал меня и пригласил присоединиться к ним. Тогда я еще недостаточно хорошо играл джаз. В конце 1942 года к Хайнсу пришел Диззи, а затем в бэнде появились Бёрд и Шэдоу Уилсон.

Я много слушал игру Диззи — в бэнде он сидел сразу позади меня. Лишь немногие ребята оркестра понимали, что он делает, хотя все восхищались его мастерством контроля и исполнения с технической точки зрения. Я тоже многого не понимал, но мне нравилось все, что он играл.

Диззи приводил меня к себе домой и показывал на фортепиано чередование аккордов и прочие вещи, которые он использовал в своей игре. Для меня это было все равно что ходить в школу. Помню, как я начал импровизировать по гармонии одной восьмитактовой вещицы, которую он набросал для меня. Это открыло передо мной новую эру. Затем я стал практиковаться во всем другом, о чем он мне толковал, и прежде чем как я окончательно познал это, я уже всю импровизировал.

ТЕДДИ ХИЛЛ. Диззи был хитер как лиса. Когда я готовил оркестр для поездки в Европу (а это было еще до того, как он играл с Кэллоуэем), то некоторые ребята отказывались ехать, если с нами останется этот чокнутый парень. Но молодой Диззи со всей своей эксцентричностью и неизбежными шутливыми выходками оказался наиболее стойким и практичным человеком в нашей группе. Он всегда был в необычайно хорошем расположении духа и сумел накопить столько денег, что другим пришлось занимать у него, и это послужило ему своеобразным денежным источником, когда, по возвращении в Штаты, его дела пошли хуже.

КАРМЕН МАКРЭЙ. Я знакома с Диззи уже давно, но узнала его гораздо лучше за последние шесть-семь лет. Он всегда был «Диззи» (головокружительный), но в нем было достаточно заложено ума и

здорового смысла. Он из таких, кто не умеет сдерживаться, однако его не назовешь эксцентричным шутком, если дело касается музыкального бизнеса и тому подобных вещей.

Я лично считаю, что его жена Лоррэйн действительно является для него настоящей отрезвляющей опорой, сдерживающим центром, когда он слишком увлекается какой-нибудь ерундой. Обычно она говорит: «Диз, остынь-ка немного», — и все становится на свое место. Из них двоих она более практична. Она оказалась рядом с ним еще в те дни, когда люди говорили, что «боп» — это нечто преходящее и не стоящее внимания. И она была вместе с ним все это время.

Диззи Гиллеспи

Да, Диззи повлиял на многих молодых музыкантов, но в первую очередь, как это обычно бывает в джазе, вначале он сам находился под огромным влиянием — его кумиром был Рой Элдридж, и Диз пытался звучать так же, как Рой. Я была удивлена, когда услышала, что он изменился и пошел в другом направлении, которое вскоре стало его собственным стилем.

ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ. Когда я рос, то кроме свинга ничего не хотел играть. Моим кумиром долгое время был Рой Элдридж. Я постоянно пытался научиться играть так, как он, но я так никогда и не смог добиться этого. Тогда я решил отказаться от невозможного и попробовать что-нибудь другое. А это другое впоследствии и привело к тому, что стало известно как «боп».

КЕННИ КЛАРК. Иногда в «Minton's» соревновались Рой и Диззи. В то время Рой был в большом почете, так как большинство людей понимали то, что он делает. Однако постепенно музыканты начали понимать идеи Диззи и забывать Роя, во всяком случае, те из них, кто бывал в «Minton's». Рой всегда шел в одном направлении и никогда не менял своего стиля. Вероятно, он был бы последним, кто согласился бы сделать это.

Для меня Рой был очень важен с точки зрения моего роста в модерн-джазе, но до определенного момента. Надо сказать, что его влияние было весьма своеобразным. Он всячески ободрял меня, когда я разрабатывал свои идеи игры на ударных.

Дело в том, что первые ростки современного джаза появились очень давно, насколько я понимаю. Я начал менять свой стиль еще в 1937 году. В то время я играл с оркестрами Эдгара Хэйса, Клода Хопкинса и Тедди Хилла. Фактически уже тогда, когда я работал с Хиллом, я начал связывать вместе все свои идеи, которые мне хотелось воплотить на ударных. Вместо обычного «мертвого» бита я

пытался сделать ударные более музыкальным инструментом. Привычный способ игры на ударных стал слишком монотонным, и я начал использовать свой инструмент мелодически, считая его равноправным участником бэнда, обладающим своим собственным голосом. Я раньше никогда не слышал, чтобы кто-нибудь делал это.

Джо Гарленд, игравший на разных саксофонах с Эдгаром Хэйсом (до этого он работал с Луи Армстронгом), начал кое-что писать для меня. Он выписывал мне обычную партию трубы и оставлял на мое усмотрение. Я использовал оттуда те места, которые мне казались наиболее эффектными для ударных. То есть я играл некие ритмические фразы, которые были наложены на регулярный бит.

В 1940 году я играл с Роем, и он подал мне мысль использовать верхнюю тарелку (top cymbal) для дополнительных акцентов и ритмов левой руки. Это помогло мне еще больше развить свои идеи. Я видел многих ребят, игравших вместе с Роем, левая рука которых оставалась в бездействии почти все время, и я решил, что ее обязательно нужно чем-то занять. Тогда я стал писать себе некие партии, которые сегодня называются координацией или контролем независимой работы рук джазового ударника.

Все ударники тех лет, в основном, копировали Джо Джонса. Когда же я начал играть на верхней тарелке, работая с Роем, то я прежде всего хотел быть оригинальным и никого не копировать. Это было еще до наших встреч в «Minton's». Мой стиль только прорезался в то время, но Роем все это очень нравилось, так как это хорошо согласовывалось с медными. Его реакция совершенно отличалась от реакции Тедди Хилла. Тедди просто уволил меня из бэнда. Он сказал, что я слишком нарушаю общий темп. Но фактически он меня не слушал, так как на самом деле я как раз вел основной бит, только другим способом. За счет импровизации моей левой руки он, видимо, был сбит с толку и потому не понял меня.

Диззи тоже играл с Тедди Хиллом до 1939 года. Он разработал свой необычный стиль в одно время со мной. Для него тогда наступил поворотный момент — я чувствовал, что Диззи совершенно меняет свою манеру игры (обычно он подражал Элдриджу) и что ему нравится мой стиль игры на ударных. Недаром мы потом сошлись с ним в «Minton's». Да и позже каждого ударника, который с ним работал, Диззи учил играть так, как играю я. Благодаря ему и Макс Роуч, и Арт Блейки впервые познакомились с этим новым современным стилем.

ТЕДДИ ХИЛЛ. Кенни Кларк играл разные «офф-биты» и прочие ритмические штуки на своем большом барабане. Я обычно спрашивал его, передразнивая: «Что это за ужимки — клук-моп и все такое?». Да, «клук-моп» — вот как это звучало, очень похоже, и вначале мы так и называли музыку, которую играл он и некоторые другие ребята, ее стали называть «би-боп» значительно позже.

КАРМЕН МАКРЭЙ. Кенни Кларк получил прозвище «Клук». В действительности же это должно было звучать вроде «Клуг». Нечто подобное он делал на ударных — некий «рифф», который он играл на большом барабане, звучал очень похоже на «клук-моп».

БИЛЛИ ЭКСТАЙН. Если вы когда-нибудь прислушивались к тому, что порой поет Диззи, то вы могли заметить, что это как раз партия баса или ударника, или нечто подобное, ибо все это хорошо согласуется с тем, что он делает. Скажем, вроде «Ууп-боп-шибэм» — это типичная фраза ударника. Отсюда же произошло название «Salt Peanuts», а также и прозвище «Клук» Кенни Кларка.

КАРМЕН МАКРЭЙ. Я давно знаю Кенни Кларка. Когда он ушел в армию в 1943 году, все еще только начиналось. Во всяком случае, его дела шли тогда неплохо. Он заработал себе блестящую репутацию в «Minton's» и имел свою собственную группу в «Kelly's Stables». Его забрали в армию как раз в то время, когда он только что вынес новый джаз на широкую публику. После возвращения он некоторое время не мог прийти в себя, увидев, как все изменилось. Это чувствовали и другие музыканты. Ему нужно было время, чтобы приспособиться.

КЕННИ КЛАРК. Моя работа в «Minton's» продолжалась и во время войны, пока меня не взяли в армию. Это было в 1943 году, но клуб по-прежнему работал полным ходом, когда я ушел оттуда.

В «Minton's» нашу музыку не называли «боп». Фактически, у нас не было для нее никакого специального названия. Сами мы называли ее просто «модерн». Этикетку «боп» приклеили позже, уже во время войны. Тогда я был в армии и после демобилизации, когда, наконец, вернулся к ребятам, очень удивился этому названию. Это название вызвало много нареканий со стороны разных твердолобых музыкантов, которые не могли играть нашу музыку. Они пытались убить модерн-джаз, но ведь музыка сама по себе никогда не перестанет существовать. Может быть, боп и умер бы из-за коммерции после войны, но он продолжал существовать как музыка вообще. Я видел много твердолобых, которые долго поносили «так называемый боп»,

но сегодня вы можете слышать эту музыку во всех бэндах.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Итак, бопперы разработали свою собственную музыку, которую вряд ли можно было украсть у них. Я говорю о тех «пиявках», которые пытались это сделать. Я видела их в «Minton's», судорожно записывающих что-то на скатертях и манжетах. Да и наши ребята, боюсь, не всегда признавали приоритет Монка. Они даже заимствовали его идею о берете и темных очках.

Я как-то встретила с Монком на 6-й авеню, когда ходила платить членские взносы в музыкальный союз. Он вышел из какой-то лавки и сказал, что хотел бы заказать пару темных очков вроде тех, которые недавно увидел на одной леди. Я подняла его на смех, но он все же нашел их потом где-то в Бронксе и через несколько дней явился в этих новых очках и, конечно, в берете. Правда, берет он носил уже давно, года за два-три до этого, а теперь добавил очки, и другие начали копировать его.

Да, Телониус Монк, Чарли Кристиен, Кенни Кларк, Арт Блэйки и Идрис Сулимен были первыми людьми, которые играли боп. За ними пришли Паркер, Гиллеспи и Клайд Харт, поистине сенсационный пианист. Потом появились Бад Пауэлли, Джей Джей Джонсон, Эл Хэйг, Милт Джексон, Тэд Дамерон, Лео Паркер, Бэбс Гонзалес, Макс Роуч, Кенни Дорам и Оскар Петтифорд.

Именно эти люди играли аутентичный и оригинальный боп, и каждый, кто слышал то комбо, которое сколотил Диззи в середине 40-х годов в Нью-Йорке, может легко отличить их музыку от всех последующих имитаций.

С самого начала консерваторы от музыки говорили про боп только плохое. Но, увидев, как ребята из «Savoy Ballroom» танцуют и под эту музыку, я почувствовала, что «бопу» предназначено открыть новую эру в джазе, не отнимая ничего у диксиленда или свинга и не зачеркивая достижения великих «звезд» джаза прошлого. Я не вижу причин для того, чтобы в нашей музыке происходила какая-то борьба. Все мы, музыканты, должны иметь перед собой одну цель — сделать наших слушателей довольными и счастливыми. Все мы делаем одно общее дело.

ОРАН «ХОТ ЛИПС» ПЭЙДЖ. Я считаю, происхождение слова боп связано не с кем иным, как с нашим старым другом Фэтсом Уоллером. Это произошло, когда Фэтс играл с одной малой группой в «Minton's». Однажды туда поздно вечером пришли некоторые музыканты более молодого поколения, они принесли с собой инстру-

менты в надежде поиграть с бэндом или устроить джем-сэшн. Во время исполнения Уоллер дал знак одному из них перехватить следующий квадрат. Музыкант начал было играть, но затем остановился на восемь-двенадцать тактов для того, чтобы выждать момент и завихрить очередную сумасшедшую «боп»-руладу. Фэтс воззрился на него и заорал: «Прекрати этот чертов «стоп» и «боп» и играй «джайв», как все остальные ребята!».

Боп

КАУНТ БЭЙСИ. Я думаю, что все эти ребята вроде Бёрда и Диззи сделали огромный шаг в направлении прогресса современной джазовой музыки. Это было лучшее, что могло случиться, ибо все требовало каких-то изменений. У этих ребят голова была на месте. Вероятно, очень здорово быть пионером вроде любого из них, а они как раз и были пионерами модерн-джаза. Интересно, что тогда, по меньшей мере, пятнадцать человек из двадцати не могли понять их музыку и не любили ее. Теперь же, если люди не слышат ее, они удивляются, что случилось.

ЭРЛ ХАЙНС. Относительно бопы меня не следует убеждать в том, какое место он должен занимать на джазовой сцене, ибо еще в 1943 году, когда в моем бэнде работали такие люди как Диззи, Бенни Грин и Чарли Паркер (Чарли тогда играл на теноре), они играли уже в том самом стиле, в котором они играют и сегодня, как известно. Насчет этого они были очень добросовестными музыкантами. Они постоянно таскали с собой ноты и разные музыкальные методики, по которым занимались в задних комнатах, когда мы выступали в театрах.

У Чарли была прямо-таки фотографическая память. Когда мы репетировали новую оркестровку, ему было достаточно один раз пробежать свою партию и затем он все знал уже наизусть. Я всегда глубоко уважал музыкантов такого масштаба.

БИЛЛИ ЭКСТАЙН. «Прогрессивный джаз» или «боп» — все это старые вещи на новый лад, теория гармонии, аккордовая структура и тому подобное. На мой взгляд, именно Бёрд действительно первым начал играть боп, а Диззи уже потом закрепил его. Как раз в этом и ошибаются многие люди. Они говорят «Бёрд сделал это!» или «Диззи сделал это!», хотя это ведь две разные вещи.

Слушать то, что играет Бёрд, означало пройти целую школу. Его музыка была настолько стихийной и искренней, что она вскоре стала настоящей классикой. Там же был и Диззи, но, что бы он ни играл, он всегда знал точно, что он делает. Он как бы создавал

образец — такую вещь, по которой потом следовало учиться. В этом и было их различие.

Да, Диззи действительно был «головокружительным», одним из самых проворных и находчивых ребят. С музыкальной точки зрения он всегда знал заранее, что делает. Я же говорю — в этом его главное отличие от Паркера. Вся теория бопа, аранжировки, аккордовые последовательности и прочее — все это произошло от Диззи. Он много работал над этим дома.

Разумеется, Монк тоже был великим творцом новой музыки. Я знал его еще тогда, когда он играл в десять раз больше, чем сегодня. Я думаю, что сегодня в его музыке содержится какая-то таинственность.

Я хочу рассказать вам о Паркере и о том, как я впервые услышал его игру. Это произошло в Чикаго. Перед войной в отелях вошло в моду устраивать танцы раз в неделю перед утренними завтраками. Каждый клуб в Чикаго в тот или иной день недели устраивал такие танцы, где шоу начиналось в шесть тридцать утра.

В одном заведении, называвшемся «Club 65», тоже бывали утренние танцы. Там играло комбо в составе: Кинг Колак (труба), Гун Гарднер (альт) — этот парень страшно свинговал, Джон Симмонс (бас) и Канзас Филдс (ударные). В какой-то степени это напоминало обычный «джем», так как после шоу любой музыкант мог там выйти на сцену и поиграть. Когда однажды утром мы были в этом клубе, туда вошел парень, выглядевший так, как будто он только что слез с товарного поезда. Ничего более неподходящего к этой обстановке нельзя было себе представить. Он обратился к Гарднеру: «Послушай, приятель, не могу ли я немного поиграть здесь на твоём инструменте?».

Гун Гарднер вообще-то всегда был довольно ленивым парнем. Кто бы ни попросился на сцену поиграть, он никогда никому не отказывал, лишь бы для него нашёлся повод пойти к бару, выпить и потрепаться с девочками. Так и на этот раз он ответил: «Разумеется, ступай себе на сцену».

Когда этот оборванец заиграл, мы все вскочили на ноги. Конечно, это был Паркер. Он действительно только что прибыл товарняком прямо из Канзас-Сити. Я думаю, что тогда ему было не более восемнадцати лет; он, однако, уже играл на альте как никто другой. Это было еще до того, как он присоединился к Джею МакШенну.

Он расшевелил тогда всю публику в клубе, и Гун взял его к себе домой, немного придел и устроил на работу. Он, естественно, не имел своего инструмента, поэтому Гун снабдил его на время клар-

нетом. Как он потом рассказывал, однажды он не обнаружил ни Бёрда, ни кларнета — все исчезло в один день. Выяснилось, что Чарли вернулся в Канзас-Сити. После этого я не видел его года три, пока он не появился в Нью-Йорке с оркестром МакШенна.

Чарли Паркер

КАРМЕН МАКРЭЙ. Прозвище «Bird» (птица) — это сокращение от «Yard-bird» (новобранец). Паркер некоторое время пробыл в армии, а там так называли молодых рекрутов. Я всегда знала его только с хорошей стороны, поэтому могу сказать лишь одно — он величайший музыкант современного джаза, без всяких сомнений.

КЕННИ КЛАРК. Бёрд прибыл в Нью-Йорк уже во время войны вместе с оркестром Джея МакШенна из Канзас-Сити. Он работал вначале «У Монро», где происходили такие же сессии, как и в «Minton's». Заведение Кларка Монро открывалось лишь в четыре часа утра. Как раз в это время другие клубы закрывались, и мы перебирались из «Minton's» в «Монро», которое функционировало там с 1935 года. «Бёрд» появился «У Монро» примерно в 1940 году, когда Джордж Трэдвелл имел там свой бэнд. Ребята начали толковать о Паркере лишь потому, что он играл на альте, как «През» на теноре. В то время это казалось феноменальным в своем роде.

Поэтому вначале мы пошли послушать Паркера лишь по той причине, что он звучал как «През». То есть так продолжалось до того момента, пока мы не обнаружили, что он может предложить и кое-что свое. Причем такого мы никогда раньше и не слышали — вещи, совершенно новые в ритмическом и гармоническом отношении. Это значительно подогрело интерес Диззи и Монка к Паркеру, ибо они работали в том же самом направлении.

Бёрд не был особенно разговорчивым. Он мало говорил, был очень скромным и сдержанным. Я не думаю, чтобы он тогда признавал отчетливо те великие достижения, которые он принес с собой в джаз. Во всяком случае, он никогда об этом не говорил. Его музыка была просто спонтанной и как бы подсознательной. Диззи же был гораздо больше осведомлен о том, что происходит, и признавал свою собственную роль в этом деле.

ЧАРЛИ ПАРКЕР. Я помню, как еще до «Монро» я однажды играл на сессии в одном клубе на седьмой авеню. Это было в декабре 1939 года. Я устал от стереотипных приемов игры, которые тогда повсюду использовались, и часто думал, что музыка должна быть какой-то иной. Иногда я уже мог слышать ее в себе, но я еще не умел ухватить

и сыграть это.

В ту ночь вместе с гитаристом Бидди Флитом мы исполняли тему «Cherokee», и я внезапно обнаружил, что, используя более высокие интервалы аккордов в качестве мелодической линии, я могу сыграть все то, что «слышал» внутри себя. После этого я ожил.

Что касается моих первых шагов, то я начинал в Канзас-Сити, где все заведения работали полным ходом с девяти вечера и до пяти утра. Обычная ставка для музыкантов была один доллар и двадцать пять центов за ночь, хотя такие люди, как Каунт Бэйси, получали и полтора доллара. В городе имелось около пятнадцати бэндов, наиболее популярным был малый состав пианиста Пита Джонсона в «Sunset Cafe». Свои небольшие бэнды имели Харлен Леонард, Джордж Ли, Бастер Моутен. Там играли также Лестер Янг, Хэршел Эванс и Эдди Бэрфилд, а лучшими местными пианистами считались Розелл Клакстон, Мэри Лу Уильямс, Эдит Уильямс и Бэйси. Я с ума сходил от Лестера. Он играл так чисто и красиво! Но в общем его влияние на моей игре не сказалось, его идеи развивались отлично от моих собственных.

Я помню то время, когда я только еще начал учиться и пытался играть на сессиях. Первый раз это было в клубе «High Hat» на 22-й стрит в Канзас Сити. Я немного знал темы «Lazy River» и «Honeysuckle Rose» и играл их так, как умел. Номера эти были довольно легкими, саксофонная группа вела только «риффы» вслед за медными, и два инструмента никогда не солировали одновременно. У меня все шло довольно хорошо до тех пор, пока я не попытался сделать дубль-темпа в теме «Body and Soul». Все так и покатились со смеху. Я пришел домой и долго плакал, а после этого не играл целых три месяца.

Когда я впервые приехал в Нью-Йорк, я начал играть там в «Uptown House» Кларка Монро — это место потом стало называться просто «У Монро». Вначале никто не обращал на меня никакого внимания, за исключением Бобби Мура, одного из трубачей Каунта Бэйси. Ему я почему-то нравился. Но все другие пытались заставить меня играть так, как Бенни Картер, который тогда считался «королем». Надо сказать, «У Монро» едва ли была какая-то твердая ставка для музыкантов. Иногда я получал всего сорок-пятьдесят центов за ночь. Но если дела шли хорошо, то я мог там заработать до шести долларов.

БИЛЛИ ЭКСТАЙН. В Нью-Йорке было одно небольшое заведение, некий клуб под названием «Uptown House» на 138-й стрит, которым руководил Кларк Монро и куда собирались многие наши ребята на джем-сэшн. Я тогда учился играть на трубе (впрочем, без особого

толка) и тоже приходил на сессии к Монро. Бёрд бывал там каждую ночь, пока работал с оркестром МакШэнна в «Savoy», и уже тогда он играл просто великолепно.

В ту пору я продолжал держать связь с Эрлом Хайнсом, который решил организовать свой новый биг-бэнд. Бадд Джонсон и я занялись подбором состава музыкантов, и там очутились все молодые ребята модернового направления — Скупс Кэри, Франц Джексон, Шорти МакКоннел, «Литл» Бенни Гэррис и другие.

Чарли Паркер

Однако шла война, и вскоре многие наши ребята должны были уйти в армию. Поэтому мы предложили Хайнсу пойти послушать Чарли Паркера. К тому же Бадд Джонсон тоже ушел из бэнда и нам был нужен тенорист. Чарли, разумеется, играл на альте, но Эрл купил ему тенор и предложил играть на нем. Так мы заполучили Бёрда в свой бэнд.

Нам потребовалось три недели, чтобы сформировать оркестр, и мы каждый день репетировали в студии, а по ночам собирались в «Minton's» на сессию. Бёрд не привык играть на теноре и часто говорил: «Старина, эта штука слишком велика для меня». Он просто не чувствовал теперь.

Однажды, когда Чарли стоял на сцене и что-то дул в тенор, в «Minton's» появился Бен Уэбстер. До этого Бен не слышал Бёрда ни разу и поэтому он сказал: «Ребята, что это за чертовщина? Этот парень, наверное, рехнулся». Он пошел на сцену и вырвал инструмент из рук Бёрда, приговаривая: «Приятель, этот «хорн» не предназначен для того, чтобы звучать так быстро». В ту же ночь Бен обошел весь город, рассказывая знакомым ребятам: «О, я слышал одного парня — клянусь, он любого сведет с ума своей игрой на теноре!» И действительно, Бёрд никогда не чувствовал тенор и не любил его. Но он играл, как сумасшедший, на этой чертовой дудке.

Когда мы работали с Хайнсом, Бёрд выкидывал много разных номеров. Он пропускал столько шоу, сколько было возможно, и половину рабочего времени мы не видели и не слышали его. Мы просто не могли найти его — он где-нибудь сидел и спал. Хайнс делал вид, что ничего не замечает, и тогда мы взялись за него сами, ибо, в общем, у нас была довольно дружная компания. Мы сказали Чарли: «Не будь нам обузой, приятель. Когда тебя нет в шоу, оркестр не может звучать правильно. Ты же сам знаешь это — остаются ведь четыре саксофона, а все расписано на пять». Так мы пытались пристыдить его. Тогда мы выступали прямо с утра в театре «Paradise» в Детройте, и Чарли ска-

зал: «Все, ребята, я больше не буду опаздывать. Я лучше останусь в театре на всю ночь, чтобы не пропустить шоу. Будьте уверены!». Мы ответили: «О'кэй, это твое дело. Но только смотри, не пропусти шоу, понял?».

Что ж, на следующее утро мы пришли на работу, расположились на сцене и... никаких следов Бёрда, как обычно. Мы обозлились — он же сказал, что придет, а опять ни слуху ни духу! Так мы проиграли весь свой концерт, занавес уже закрылся, как вдруг откуда-то послышался шум. Мы заглянули под сцену, и оттуда вылез Бёрд! Оказывается, он проспал там все представление с самого начала.

Там же произошел и другой случай. Сидя на сцене, Бёрд часто снимал обувь и ставил ноги поверх ботинок. На выступления он также надевал темные очки, так что не было видно, когда он дремал во время интермедий, лишь иногда он явно клевал носом. Однако во время игры он всегда держал мундштук саксофона во рту, и Эрл мог поклясться, что он не спит. Но в тот раз, когда заиграл бэнд, настала очередь его соло. Скупс Кэри, сидевший рядом, толкнул Чарли: «Эй, Бёрд, проснись, твой выход!», и тот ошалело выбежал к микрофону в одних носках и начал играть.

Да, в этом оркестре мы отлично проводили время, приятно сейчас вспомнить. То же самое можно сказать и про бэнд, которым я руководил после того, как ушел от Хайнса. Мой первый оркестр состоял из замечательных ребят. Девять из них перешли ко мне от Хайнса, когда он распустил бэнд. Вначале я назначил Диззи музыкальным директором, а потом собрал и остальных. К сожалению, Шэдоу Уилсона вскоре забрали в армию.

Бёрд тем временем работал в оркестрах Энди Кирка и Нобла Сисла, но затем вернулся в Чикаго. Я позвонил ему из Нью-Йорка и спросил, не хочет ли он присоединиться к нам. Он согласился, а кроме него из Чикаго к нам приехали Джерри Валентайн, Гэйл Брокман, Том Крамп и Шорти МакКоннел. Мы начали репетировать в Нью-Йорке — как я уже говорил, это была очень дружная компания. А самое главное — все мы хорошо знали стиль той музыки, которую хотели играть.

Нам был нужен еще один альтист, и Бёрд подал идею послать за парнем по имени Роберт Уильямс — это был младший Уильямс из Канзас-Сити, который играл вместе с Паркером у МакШенна. Затем нам понадобился баритонист. Лео Паркер (однофамилец, но отнюдь не родственник Бёрда) до того времени играл на альте, но я пригласил

его к себе и купил ему баритон.

И так постепенно был собран биг-бэнд. Саксофонистами у нас тогда были Бёрд, младший Уильямс, Лео Паркер, Томми Крамп и Джин Эммонс. Пока репетировали, Крамп тоже ушел в солдаты, и его место занял Лаки Томпсон. В секции труб были Гэйл Брокман, Диззи, Бадди Ли (который играл еще у МакШенна) и Шорти МакКоннел. Тромбонисты — Бенни Грин, Скотти (Хауард Скотт, также из бэнда Хайнса) и Джерри Валентайн. В группу ритма входили Джон Малачи (фортепиано), Томми Поттер (бас), которого я взял из комбо Трамми Янга, и Конни Уэйнрайт (гитара). Вначале только трое — у нас не хватало ударника. Я ожидал, что к нам придет Шэд Уилсон, но, как я говорил, армия наложила на него свою лапу.

Чарли Паркер

В то время Арт Блэйки работал у Флетчера Хендерсона. Я знал Арта очень давно, так как это был мой земляк. Я решил пригласить его в свой бэнд и дал телеграмму, после чего Арт покинул Флетчера и присоединился к нам в Сент-Луисе. Именно там формирование оркестра фактически закончилось. Мы репетировали каждый день, а по ночам работали в местном «Club Plantation». Когда мы перебрались в Канзас-Сити, с нами вновь стал работать Тэд Дамерон, написавший такие композиции для нашего оркестра, как «Cool Breeze» и «Lady Bird».

Конечно, общий стиль модерн-джаза был построен просто на теории гармонии и тому подобном — старые вещи на новый лад. Как я уже говорил, Паркер действительно отвечает за исполнительскую технику нового джаза, причем больше, чем кто-либо другой. Что же касается закрепления его теоретических сторон, то за это в ответе — Диззи.

20. В ДАУНТАУНЕ 52-Я СТРИТ БЫЛА ПРОБНЫМ КАМНЕМ ДЛЯ ТОЙ МУЗЫКИ, КОТОРАЯ СТАЛА ИЗВЕСТНА КАК «БОП». И МОЛОДЫЕ МУЗЫКАНТЫ, И ДАЖЕ ВЕТЕРАНЫ ИГРАЛИ НОВУЮ МУЗЫКУ НА ЭТОЙ УЛИЦЕ

ТОНИ СКОТТ. Я часто слушал Бёрда на 52-й стрит еще в 1942 году. Правда, тогда эту музыку еще не называли «боп». Каждый играл ее по-разному, и Коулмен Хокинс, например, имел свой собственный стиль. Казалось логичным, что и он, и другие музыканты имеют свои собственные стили.

КОУЛМЕН ХОКИНС. Говорили, что Монк, Диззи и Бёрд делают

нечто новое и необычное. Но что бы они ни делали, это было очень здорово. Мне лично нравилось все это, и поэтому для меня не составляло особого труда играть с ними вместе. Вероятно, причина заключалась в том, что я долго и подробно изучал музыку — не только свой инструмент, но и композицию, аранжировку, гармонию и все прочее, чему они, как известно, тоже отдавали много времени.

ТОНИ СКОТТ. Итак, впервые Бёрд появился на 52-й стрит в 1942 году. Там было одно место, которое позже получило название «Spotlite Club». Он однажды пришел туда и начал играть с Доном Байесом. Он сыграл тему «Cherokee», ошеломив всех присутствующих. Вероятно, это было вообще его самое первое выступление на 52-й стрит.

Когда спустя пару лет Бёрд и Диз окончательно укрепились там, то все музыканты были поражены, никто не мог даже приблизиться к их манере исполнения. Наконец, они сделали записи, и тогда ребята смогли хотя бы имитировать их стиль, разучив его прямо с пластинок. С этого момента все двинулось вперед. Хотя в 1942 году многие что-то пробовали и экспериментировали, но никто не установил определенного стиля новой музыки. Бёрд смог дать главный толчок.

Влияние Бёрда на музыку 52-й стрит было огромным, но тут имелось одно странное обстоятельство: его стиль, столь влиятельный, постепенно начал исполняться на всех инструментах, кроме его собственного, то есть альты. Причина здесь, видимо, в том, что Бёрд был непревзойденным альтистом. Я одним из первых пытался играть на альте, подражая Бёрду, но потом забросил это занятие, так как он был недостижим для меня. Поэтому я продолжал набираться идей и впечатлений, слушая его по клубам, а затем переносил все услышанное на свой кларнет. Куда еще мог идти джазовый кларнетист после Бени Гудмена? Вот почему для меня и для других Бёрд был ниспослан самим Богом — тем более, что я уже интересовался гармоническими структурами, будучи в Джульярде*. Мне нравилось то, что Бёрд делает с мелодическими линиями, а также то, как он формирует импровизационный квадрат.

Но я начал вам рассказывать о 52-й стрит. Так вот, в 1942 году, среди всех прочих, там бывали такие ребята, как Эрролл Гарнер, Коулмен Хокинс, Стафф Смит и Дон Байес. Еще года за четыре до этого славилось своею популярностью среди музыкантов заведение

* Джульярд (Julliard Conservatory) — престижное музыкальное учебное заведение в Нью-Йорке.

«Kelly's Stables», а также там был еще «Onyx Club», где долгое время выступала группа «Spirits of Rhythm». Когда я появился на 52-й стрит, в «Kelly's Stables» играл Нэт «Кинг» Коул со своим трио, а Билли Холидей работала там за семьдесят пять долларов в неделю. Коулмен Хокинс, когда вернулся из Европы, тоже не раз играл у Келли, и еще там бывал иногда один молодой пианист, ныне покойный Нэт Джефф. Тогда же в «Hickory House» выступал кларнетист Джо Марсала и его жена, арфистка Адель Жирар.

52-я стрит

БИЛЛИ ТЭЙЛОР. В 1943 году, помню, работали такие клубы, как «Downbeat», «Onyx Club», «Famous Door», «Kelly's Stables» и «Hickory House», где и до сих пор бывает Джо Марсала. На 52-й стрит вы могли видеть трех знаменитостей — Арта Тэйтума, Коулмена Хокинса и Билли Холидей. Дела у музыкантов шли тогда довольно неплохо. Дон Байес, например, имел ангажемент в одном месте как лидер, а затем переходил дорогу и оказывался членом группы Коулмена Хокинса совсем в другом месте.

Соревнования и конкурсы среди музыкантов были просто фантастическими. Из-за большого количества музыкантов на 52-й стрит, игравших вперемешку, подобные сессии были неизбежны и восхитительны. Не раз на сцене бывали одновременно пять трубачей и пять саксофонистов. А однажды Леонард Фэзер проводил сессию в «Three Deuces» с четырьмя вибрафонистами.

ТОНИ СКОТТ. Все время кто-то с кем-то где-то играл. Я имею в виду не постоянную работу, а такие случаи, например, когда Бен Уэбстер и Рой Элдридж играли со своим бэндом в одном клубе и туда мог зайти с улицы, скажем, Эрролл Гарнер и тут же сесть и начать играть с ними. Так происходило каждый раз. Тогда это было в порядке вещей.

Я демобилизовался из армии в 1945 году и все свободные от работы вечера проводил на 52-й стрит, участвуя в клубных сессиях. Атмосфера там была чудесной. Как только вы входили в какое-нибудь заведение, вас сразу просили присоединиться к игравшим. Если у вас не было с собой инструмента, они говорили: «Это не беда», — инструмент тут же появлялся. Сейчас все как-то по-другому. Тогда не было никаких ограничений. Помню, однажды пришел Кларк Тэрри, он еще был в морской форме, но вылез на сцену и показал нам, что к чему. Этот музыкант чудовищно талантлив. Владельцы и менеджеры клубов не обращали внимания, что за люди у них играют каждый вечер. Они их не искали, ибо те приходили сами.

Я перебирался из одного места в другое почти каждый час. То я слушаю Бена Уэбстера, затем я уже там, где играет Эрролл Гарнер, а вот я сам в третьем месте играю с бэндом Сиды Кэтлетта. Так я делал полный круг по всем клубам. Однажды, поиграв немного с Сидом, я перешел в соседний клуб, где Эрролл Гарнер с Джоном Симмонсом и Гарольдом Уэстом играли трио. Они пригласили меня на сцену. А я тогда еще ходил в форме, так как недавно демобилизовался. Тут один подвыпивший малый протер глаза и спрашивает: «Эй, друг, ведь я только что видел, как ты играл на своей дудке в соседнем клубе!». Не желая вводить его в заблуждение, я ответил: «Да, там тоже был я», — и он поблагодарил меня, облегченно вздохнув.

БИЛЛИ ТЭЙЛОР. Владельцы клубов пользовались тем, что такие приходящие джазмены могут привлечь публику и улучшить их бизнес. Поэтому они не обращали особого внимания, кто приходит и кто играет. Но постепенно такие свободные посещения и выступления стали случаться все реже. Во-первых, с постоянной работой у музыкантов дела пошли хуже. Работы становилось все меньше и меньше, и приходилось уже не столько играть для души на сессиях, сколько заботиться о желудке. Во-вторых, с развитием модерн-джаза ребята репетировали в определенных группах, чтобы не выглядеть слишком сыро с музыкальной точки зрения. Они многое готовили заранее, поэтому внутри данной группы устанавливалась такая музыкальная атмосфера, что, если бы вы и захотели с ними поиграть, вы бы не смогли этого сделать, поскольку не знали людей и того, что они разработали в своих аранжировках. Теперь важно было не только уметь, но и знать. Каждый начал развивать свой собственный стиль, лидеры стремились найти характерное для своего комбо групповое звучание, поэтому становилось все труднее и труднее сразу, без всякой подготовки приспособиться к какому-нибудь сыгранному комбо.

Разумеется, в определенном отношении было жалко, что исчезали прежние традиции, так как обмен идеями с другими музыкантами на сцене давал большое удовлетворение. Помню, Рой Элдридж и Чу Берри, например, были знамениты тем, что устраивали сессии в других городах и переигрывали всех. Коулмен Хокинс поступал подобно им. Это было очень полезно, так как они несли с собой современный джаз и давали пример местным музыкантам в этих городах. Однако никогда нельзя предсказать, что может произойти на такой сессии. Вы никогда заранее не знаете, какие идеи может предложить незнако-

мый вам музыкант. Поэтому там всегда возможны сюрпризы. Даже Рой и Чу не раз бывали изрядно удивлены.

52-я стрит

Такие выступления хороши тем, что они стимулируют и вас, и ваших коллег. Если человеку бросили вызов на сессии, он не надеется на имитацию и повторение старого, он больше стремится к созданию оригинальных соло, лучших, чем ваши. А если и после третьего квадрата он будет повторяться, то ребята, исполняющие более оригинальные мелодические линии, тут же переиграют его. И это был один из самых замечательных факторов, связанных с 52-й стрит — практика постоянных сессий, постоянного общения создавала много новых и интересных идей. Не говоря уже о самой атмосфере доброжелательного соперничества и дружеского соревнования.

Да, Коулмен Хокинс тогда был таким же саксофонистом с большой буквы, каким сейчас является «През». Каждый человек, играющий в джазе на каком-нибудь инструменте, имеет перед собой определенный образец, достойный подражания, и для всех тенористов этим образцом был тогда Хокинс. У вас просто мог быть звук более или менее похожий на его. Но большего звука, чем у него, никто не мог бы иметь, поэтому здесь можно было говорить только о разных степенях меньшего тона, чем у Хокинса. Сам он всегда с симпатией относился к новым молодым музыкантам, да и они любили его, «дедушку джазового тенора», хотя 52-я стрит и становилась все более и более современной в смысле музыки.

Пианист Клайд Харт, ныне покойный, был другой весьма видной и примечательной фигурой этого переходного периода. Он был одним из первых традиционных музыкантов, которые поняли и осознали гармонические основы, модерн-джаза. Он сыграл большую роль в первом публичном успехе Диззи, так как работал пианистом и аранжировщиком его бэнда. Харт помогал людям как бы проложить мост к пониманию новой музыки.

Такой же переход к модерну совершил и еще один традиционный музыкант, ударник Сид Кэтлетт. Он был величайшим солистом и большим шоуменом. С кем бы он ни играл и что бы он ни играл, в музыкальном отношении он повсюду чувствовал себя как дома. Я помню, как-то на Западном побережье, когда Бадди Рич, Додо Мармароса и Бадди де Франко были там с оркестром Томми Дорси, они ходили в клубы и переигрывали всех местных музыкантов одного за другим. Что ж, Бадди Рич «зарезал» многих ударников, но только не Сиду. Это весьма раздражало Бадди, он играл изо всех сил, просто фантасти-

чески, но затем Сид спокойно возвращался на сцену и играл свои захватывающие мелодические линии на ударных (!) и доказывал свое положение в джазе.

Именно Сид сопровождал Диззи на некоторых первых записях модерн-джаза, сделанных фирмой «Guild» сразу после отмены запрета на записи*. Макс Роуч тогда еще не усовершенствовал свой стиль, и ему было далеко до Сиды в ритмическом отношении. Сид же мог играть и с Диззи, и с музыкантами диксиленда. Он был первым человеком, которого я мог бы назвать законченным во всех отношениях ударником. Он умел играть в любом стиле и был одинаково хорош как в биг-бэнде, так и в комбо.

Сид был также первым ударником из тех, кого я слышал, кто мог играть мелодические квадраты на ударных (из тридцати двух или шестидесяти четырех тактов) точно так же, как это делается на фортепиано или на любом другом инструменте. Он мыслил очень музыкально. Играя два блюзовых квадрата, он исполнял точно двадцать четыре такта, и если вы не вступали на двадцать пятом такте, он спрашивал «Что случилось?» — и продолжал играть дальше. Вообще, Сид имел большое и доброе сердце. Он был чудесным человеком. (Сид умер в 1951 году от сердечного приступа.) Кроме того, Сид Кэтлетт был действительно передовым ударником в отношении мелодической трактовки ударных инструментов. Эта концепция очень важна, ибо и сегодня многие ударники заняты исключительно ритмикой и не обращают особого внимания на потенциальные мелодические возможности своего инструмента.

Джаз — это очень личный способ исполнения музыки. Каждый выражает свои идеи на своем инструменте по-своему, каждый имеет свой собственный стиль, если он хороший музыкант. Взять «Кинга» Коула, который тогда появился на 52-й стрит со своим трио. У него, безусловно, было нечто свое — глубоко личная и присущая только ему манера исполнения. Арт Тэйтум, скажем, мог бы запросто переиграть его, но Коул обладал индивидуальностью, которой не было ни у кого и которую никто не смог бы у него отнять или позаимствовать, даже Арт. Характерной особенностью его стиля было то, что он

* Запрет на записи был наложен руководителем Профсоюза музыкантов в 1947 году, в связи с выдвижением требований об изменении Закона об авторских отчислениях в пользу музыкантов-инструменталистов. Забастовка, в конечном итоге, принесла больше вреда, чем пользы для джазменов. (Подробнее смотри в книге «Рок: истоки и развитие», А.Козлов, Изд. «Мega сервис» 1998.)

делал настоящие шедевры из блюза. Еще с начала 40-х годов Нэт Коул имел свое трио, которое положило начало всем группам такого рода.

Например, Стаф Смит и его трио в «Опух Club» в 1944 году — это было одно из лучших трио, которые я когда-либо слышал. В нем играли Джимми Джонс (фортепиано), Джон Ливи (бас) и, конечно, Стаф на скрипке. Всего трое музыкантов и без ударника! Тем не менее, ритм у них был блестящий, я не могу припомнить более ритмичного трио. Единственные записи их были сделаны фирмой «Asch», но там они не показали, на что способны. Для сессии записи они подготовили специальные номера, но почему-то потом внезапно отказались от этой программы и сыграли совсем другие темы.

ТОНИ СКОТТ. Затем на 52-й стрит появился Джордж Ширинг и стал работать в одиночку в «Three Deuces». В то время его никто не слушал. Я несколько раз играл с ним, и мы пытались исполнять небольшие фуги и тому подобные вещи. Когда мы играли вместе, я пробовал менять тональность в конце какой-нибудь фразы, чтобы шутки ради подловить Джорджа, но он был великолепным музыкантом с поистине фантастическим слухом. Я никогда не считал его великим джазменом, но у него были необычайные способности, и если он однажды слышал какую-нибудь мелодию, то запоминал ее навсегда.

А Эрролл Гарнер! Он тоже поражал меня, но совсем по-другому. Когда он приехал сюда из Питтсбурга, то мне говорили, что такая необычная манера игры была у него с самого начала, как только он стал нажимать на клавиши у себя дома.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Когда я была в Питтсбурге, в своем родном городе, то мне рассказали о каком-то молодом перспективном пианисте. Я спросила у моего свояка, о ком идет речь, и он ответил, что это может быть только Эрролл Гарнер, который тогда еще ходил в школу Вестингауза с моей племянницей. Я организовала визит к ним домой, чтобы послушать Эрролла, и была весьма удивлена, что этот еще очень молодой парнишка так здорово играет. Он даже не умел читать ноты. Несколько следующих дней я провела, слушая его. Он был очень оригинален и звучал непохоже ни на кого, кроме как на Эррола Гарнера. Я пыталась научить его чтению и значению нот, давая вначале целые, потом половинки и четверти нот, но вскоре обнаружила, что это его нисколько не интересует. Тогда я попробовала натаскать его по самым общим вопросам, как это когда-то делали для меня другие люди. Я поняла, что в нем от рождения заложено

нечто большее, чем иные музыканты могут достичь за всю свою жизнь.

Значительно позже, в 1944 году, я услышала, что Эрролл Гарнер выступает в одном месте на 52-й стрит. Я едва дождалась конца своей работы и пошла в тот клуб послушать его. Эрролл стал играть еще лучше, чем раньше, но на него заметно повлиял Арт Тэйтум — появились типичные быстрые рулады Арта и все прочее. Я напостила Эрроллу о его собственной оригинальной манере игры, которой я так восхищалась, когда слышала его в Питтсбурге. И вскоре я была рада узнать, что он вернулся к своему прежнему стилю.

В те дни у Гарнера вошло в привычку бывать в апартаментах художницы Инес Кэвено, где собирались другие музыканты и где он мог без помех играть и сколько угодно аккомпанировать. Инес говорила мне, что как-то он долго просидел, уставившись на мягкий свет настольной лампы, и, находясь под этим впечатлением, написал затем композицию, назвав ее «Lamplight». Нередко идеи его пьес возникали как реакция на какой-нибудь предмет или сцену, которым довелось на время привлечь его внимание. Впоследствии, в 1954 году, мелодия Гарнера «Misty» («Туманно») зародилась во время его перелета из Чикаго в Нью-Йорк в сырой пасмурный день. Без конца напевая мелодию, Гарнер по прибытии в Нью-Йорк бросился к фортепиано и записал ее на магнитофон.

Тогда же у Гарнера произошли какие-то неприятности в клубе, и он уехал на два года в Калифорнию. По возвращении в Нью-Йорк в 1946 году он был просто поражен оказанным ему приемом. Свое новое выступление в «Three Deuces» он воспринял не более как очередную работу и был немало удивлен, когда туда без конца приходили такие люди, как Роберт Сильвестер, Барри Уланов и Леонард Фэзер. Гарнер совершенно не представлял, какую сенсацию вызвал на Востоке его бестселлер — пластинка с записью темы «Laura». После этого он по горячим следам сделал еще с десяток записей той же темы для других компаний.

Если рассматривать джазового пианиста Гарнера с этой точки зрения, то его записи расходились быстрее всех других. Безусловно, он заслуживал такого успеха. Между прочим, я часто держала пари, о которых он и не подозревал. Многие люди утверждали, что у него в общем-то нет техники и что он не может исполнять трудные пассажи. У меня не раз была возможность доказать, что они ошибаются.

Хотя Гарнер и является представителем современного джаза, его

стиль весьма отличен от «боба». Он выработал свое собственное характерное звучание, деля четыре бита левой рукой, подобно гитаре. Он часто работает с трио, используя бас и ударные, но отлично может играть один и при этом не терять своего неподражаемого бита. Мне нравится его манера игры по ряду причин и прежде всего потому, что его стиль действительно оригинален и содержит в себе больше чувства, чем у любого другого джазового пианиста, которого я могу припомнить. Для меня Гарнер — это Билли Холидей от рояля. Некоторые музыканты отвергают его за то, что он не читает нот и не способен на абстрактные импровизации. Но ведь в джазе это не самое главное.

Что бы значило фортепиано в джазе для вдохновения современных музыкантов без таких людей, как Эрл Хайнс, Тедди Уилсон, Бад Пауэлл, Телониус Монк, Арт Тэйтум и Эрролл Гарнер или таких гигантов-ветеранов, как Уилли «Лайон» Смит, Джеймс П. Джонсон и Фэтс Уоллер? Без того, что сделали в джазе эти великие индивидуальности, многие наши современные пианисты ничего не смогли бы сыграть сегодня, так как им просто не хватило бы силы творческого мышления. Гарнер явился активным источником вдохновения для всего джазового мира.

ЭРРОЛЛ ГАРНЕР. Мне нравилось играть определенные темы из-за их мелодий. С какой стати я должен был делать эти мелодии неузнаваемыми? Надо сказать, что большинство современных музыкантов просто не учитывают желания людей. Они забывают о том, что они сами люди и превращаются в отшельников от искусства. В этом они заблуждаются.

Впервые я получил представление о джазе, слушая пластинки. Мой стиль — это мое собственное я. Два человека никак не могут играть одно и то же, и тем более подросток, каким был я. Наверное, именно поэтому никто и не имитирует меня. Стили Джорджа Ширинга, Оскара Питерсона, Лэнни Тристано — это нечто их собственное, имеющее смысл только для них. Мне, например, нравится Вильям Капелл — это великий музыкант.

Я считаю, что сегодня никто не имеет права долго находиться в заблуждении. Неважно, кто такой тот или иной артист, но он не может работать только для самого себя. Когда-нибудь он все равно захочет, чтобы кто-то другой увидел, услышал, прочел его работу — у него возникает потребность поделиться ее результатом. Я делюсь всем, что у меня есть.

БИЛЛИ ТЭЙЛОР. Итак, 52-я стрит становилась все более и более современной. У Диззи самая первая, сплошь современная группа, была там еще в 1943 году — между прочим, первая группа без фортепиано. В нее входили сам Диззи, Бёрд, Дон Байес, Макс Роуч, и Оскар Петтифорд. Правда, Бад Пауэлл собирался стать их пианистом, но тогда он работал в бэнде Кути Уильямса, и тот его не отпустил. Так Диззи начал играть без фортепьяно.

В то время я работал на 52-й стрит с Беном Уэбстером и после своих выступлений нередко приходил и играл на фортепиано вместе с Диззи и его комбо. Я бывал у них даже в перерывах — моя работа находилась неподалеку, так что в конце концов Александеру (он был менеджером нашего заведения «Three Deuces», где я работал с Беном) это надоело, и он меня уволил. Первым постоянным пианистом у Диззи был потом молодой Джордж Уоллингтон.

ТОНИ СКОТТ. Да, на 52-й стрит стало появляться все больше и больше молодых джазменов современного толка. Примерно в 1947 году Джей Джей Джонсон имел там уже собственную группу, тогда же начинал и Бад Пауэлл. Эл Хэйг пришел туда с «Бёрдом» и Диззи, это было в 1945 году. Незабываемое время — «Бёрд» и Диззи играли вместе и, надо сказать, играли они потрясающе! Диззи в конце концов удалось собрать биг-бэнд с Кенни Кларком на ударных. То были дни наибольшего влияния 52-й стрит на всю джазовую сцену Нью-Йорка.

БИЛЛИ ТЭЙЛОР. Постепенно активность на 52-й стрит начала снижаться. Этот спад обозначился уже в конце 1946 года и в начале 1947-го. Дело в том, что появилось много пришлых людей, которые не имели никакого отношения к музыке бопа, а использовали клубы как выгодный рынок сбыта для всех видов порока — алкоголь, наркотики и тому подобное. Их добычей становились музыканты и молодые ребята, только вышедшие из стен школы, которых привлекала на 52-ю стрит новая музыка. Дельцы наводнили клубы, их интересовала только торговля, и былая атмосфера исчезла.

Владельцы клубов, даже лучшие из них, ничем не могли исправить это положение, да они и сами часто имели долю в бизнесе. Между ними началась своеобразная конкуренция. Так, если Диззи работал в «Опах Club», то «Three Deuces» выставлал трубачей Роя Элдриджа и Чарли Шэйверса. Если «Бёрд» работал в одном месте, то какой-нибудь другой клуб обязательно противопоставлял этому ангажементу целую кучу других всевозможных альтистов — Пита Брауна и еще человек десять других музыкантов. Для посетителей и слу-

шателей такая политика была на руку, но не для самой музыки, которая превращалась просто в своего рода аттракционы, не более.

ТОНИ СКОТТ. После окончания войны дела клубов на 52-й стрит с музыкальной точки зрения пошли хуже. Конечно, там всегда присутствовал некий отрицательный элемент, но к концу 40-х годов его влияние стало сильным, как никогда. Я имею в виду наркотики и тому подобные вещи. Марихуана тогда служила главной приманкой.

Темные дельцы получали особую выгоду от приезжавших солдат и моряков, а также от иногородних музыкантов. Полиция начала производить аресты, делались предупреждения, и владельцам клубов приходилось очень туго, так как постоянно случались какие-нибудь неприятности.

Тогда-то и начался «великий уход» с 52-й стрит. Владелец клуба «Downbeat» одним из первых почувствовал, что золотая жила здесь иссякает, и, собрав деньги, открыл «Clique» на Бродвее. Теперь это «Birdland». Там работали Ширинг и Бадди де Франко. Затем появилось «Ebony» с десятком «шоу-герлз» — там работали Билли Холидей и Бастер Хардинг.

Там же, на Бродвее, открылось заведение «Royal Roost», а потом и «Vop City». Был еще один клуб, который открылся в конце 40-х годов и отвлек внимание от 52-й стрит, — это «Aquarium» на Бродвее, где выступали только биг-бэнды — Бэйси, Хэмптона, Эллингтона и других.

Похоже было на то, что прежняя атмосфера маленьких клубов и сессий куда-то улетучилась с 52-й стрит. Война закончилась, и для владельцев этих клубов стадо более выгодным переключиться с джазменов на «шоу-герлз» и разные зрелища. Бад Пауэлл одним из первых ушел оттуда, чтобы организовать свою группу в «Royal Roost» на Бродвее вместе с Майлсом Дэвисом, который тогда только появился на джазовой сцене.

Последний джазовый клуб закрылся в 1948 году, и 52-й стрит в прежнем понимании больше не существовало. Но там по-прежнему остались некоторые места для неофициальных сессий. Даже в середине 40-х годов в «Minton's» после работы продолжали собираться музыканты, если они хотели поиграть для себя. Нередко там можно было услышать новые имена. Именно тогда появился один из великих музыкантов современного джаза — трубач Фэтс Наварро.

БИЛЛИ ЭКСТАЙН. Диззи Гиллеспи ушел из нашего бэнда в Вашингтоне, так как хотел организовать свою собственную группу. Потом он как-то встретил меня и посоветовал сходить в «Louisiana Club»,

где работал Энди Кирк со своим бэндом, т.к. у него был один парень, которого Кирк называл Фэтсом Наварро. «Ты только послушай его, старина, — говорил мне Диззи. — Он просто великолепен!».

Что ж, я отправился в этот клуб, где Наварро во всей программе, как оказалось, исполнял только один квадрат, так как ведущим трубочом у Кирка был Хауард МакГи. Но Фэтс так играл, что я сказал себе: «Этого достаточно, он меня вполне устроит».

Я переговорил с ним, и через две недели он занял место Диззи в нашем бэнде. Он был не менее великим музыкантом — вскоре он играл уже все соло Диззи. «Fat Girl» («Толстушка» — прозвище Наварро) исполнял его соло не нота в ноту, причем его чувства и его идеи в этих партиях были теми же самыми, что и у Диззи, и с меньшим свингом. Фэтс играл у меня почти полтора года. Когда мы собрались в Калифорнию, он решил, что ему лучше остаться в Нью-Йорке и заработать карточку музыкального профсоюза. Тогда я связался с Майлсом Дэвисом — он работал в одной группе с Бёрдом, который тоже к тому времени ушел от меня и играл по клубам.

Мне хотелось бы рассказать вам о Дэвисе. Когда я впервые его услышал, он еще работал в Сент-Луисе, в своем родном городе. Он попросился поиграть с нашим бэндом. Я разрешил, дабы не задеть его чувства, ибо тогда он играл просто ужасно. У него не было никакого звучания, он вообще еще играть не умел. Но к тому времени, когда мы собрались ехать в Калифорнию, он уже полностью расцвел. Он посещал институт Джульярда в Нью-Йорке и играл с Бёрдом, так что учителя у него были неплохие. Когда он пришел в оркестр и стал играть сольные партии Диззи, то они зазвучали у него совсем по-другому. Майлс находился со мной вместе до тех пор, пока я не распустил свой бэнд. Это произошло в 1947 году.

21. О ПРОБЛЕМЕ НАРКОТИКОВ

ДЖО ДЖОНС. Многие люди не представляют, что музыкантов на свете не больше, чем шахтеров или сталеваров, но когда с музыкантом происходит какая-нибудь неприятность, то это сразу раздувается. Ему приписывают все смертные грехи — я имею в виду те ситуации, когда, например, музыкант сталкивается с проблемой наркотиков.

Разумеется, некоторые из молодых музыкантов прибегают к наркотикам. Я не собираюсь защищать их, но попытаюсь объяснить, как это происходит.

Во время войны многие музыканты, совсем еще подростки, должны были занять место более взрослых. У них еще не было жизненного опыта, и они всячески тянулись, подражая взрослым и пытаясь сделать невозможное, как это всегда бывает, когда молодежи приходится исполнять работу взрослых. Нельзя забывать, что здесь речь идет о музыке, а это не просто любая другая работа — это творческое искусство. Молодые ребята не имели нужного опыта, у них не было ни времени, ни возможности учиться, и они толком не представляли себе те реальные трудности, которые связаны с исполнением музыки. Они строили свою карьеру, не имея никакого прочного фундамента, а без этого долго не продержишься.

Поэтому после войны появилось много потенциальных артистов, которым фактически негде было играть. У них не было ни опыта, ни уверенности для того, чтобы играть с бэндом, чтобы обменяться идеями, чтобы вообще поработать вместе. Они еще не были готовы для этого.

Ребята двадцати двух-двадцати трех лет увидели, что после войны их заработок заметно упал, и решили, что это конец их музыкальной карьеры. Они не понимали, что впереди у них еще долгая-долгая жизнь и что к ним придут и опыт, и мастерство. Некоторые из них умели играть немного лучше, но, контактируя с музыкантами небольшого таланта, они не видели перспективы и начали уходить в себя, гася все свои чувства и надежды. Некоторые из них могли играть в секциях биг-бэнда, но были недостаточно квалифицированы, чтобы играть в малых комбо, появившихся после войны в огромном количестве — и таким музыкантам играть было тоже практически негде. Тем более, что число биг-бэндов после войны стало заметно уменьшаться. Некоторые могли бы играть в биг-бэндах, но работы для них просто не было.

ДОН ЛАМОНД. Одним из таких парней, пристрастившихся к наркотикам, был Стэн Гетц. Он был ведущим тенористом уже в шестнадцать лет! Тем не менее, у него не было возможности расти и учиться, как подобает нормальному музыканту. Вы знаете, как это бывало во время войны. Для таких ребят не существовало никаких бэндов. И им не с кого было брать пример, кроме как с тех немногих музыкантов, которые случайно оказались рядом с ними и которые не раз прибегали к наркотикам. Для молодежи они были авторитетом во всем, что бы они ни делали. Поэтому молодые ребята и брали с них пример.

Стэн был впечатлительным парнем, как и многие другие подро-

тки. Его слишком избаловали в молодости. Вся трагедия заключается в том, что я не могу припомнить никого другого, кто был бы более талантлив, чем он. Стэн был прирожденным музыкантом. Он имел невероятный слух, воображение и блестящую память. Что еще ему было нужно?

ПОПСИ РЭНДОЛЬФ. Однажды мы играли в Лондоне (штат Онтарио), тогда с Бенни Гудменом выступала певица Лиза Морроу. С нами был и Стэн Гетц. Перед одним концертом он намалевал какой-то непотребный музыкальный знак и повесил его на сцене. Мы долго хохотали, и Бенни тоже смеялся, но потом вызвал меня к себе и сказал: «Попси, от него надо отделаться».

Я считал Стэна хорошим музыкантом, но тогда он был избалованным и нахальным парнем, довольно самоуверенным для своих лет. Другая стычка с Бенни произошла в Сан-Диего. Я не знаю, в чем там было дело, но мать и отец Стэна пришли к Бенни и долго говорили с ним. Когда Бенни совсем уже собрался уволить Стэна, тот заплакал, а его мать едва упросила Бенни дать ему еще один шанс. Я не думаю, что тогда причиной всему послужили наркотики. Мне кажется, это началось позже, когда Стэн остался работать в Калифорнии. По слухам, он окончательно свихнулся в Сиэтле в 1954 году, пытаясь ограбить аптеку, чтобы добыть денег на покупку наркотиков.

Письмо Стэна Гетца

редактору журнала «Down Beat» Джеку Трэйси

21 апреля 1954 г.

Дорогой Джек!

О многом хотелось бы сказать, но никаких извинений, жалоб и обещаний. В моем положении обещания не значат ровным счетом ничего. Когда я буду освобожден, постараюсь все начать снова, всю свою жизнь, и тогда можно будет оценить мои поступки.

То, что произошло в Сиэтле, было неизбежным. Я пытался удержаться от наркотиков во время поездки и работы, и это мне почти удавалось сделать с помощью барбитуратов. Сиэтл был уже восьмым днем нашего турне, и я больше уже не мог сдерживаться. Я пошел в аптеку и потребовал какой-нибудь наркотик. Я сказал, что вооружен, хотя в действительности никакого пистолета у меня не было.

Женщина за прилавком не поверила и подозвала другого продавца. Тот взглянул на меня и засмеялся: «Детка, он тебя просто дурачит! У него нет никакого пистолета». Наверное, я не был похож на такого.

Я вышел из магазина, потерпев неудачу, и направился к себе в отель. Придя в номер, я решил позвонить в магазин и извиниться. Я так и сделал, что позволило им немедленно установить номер моего телефона. И сразу же меня арестовали. Перед отъездом в тюрьму я проглотил шестьдесят таблеток долго действующего барбитурата, которые у меня еще оставались. С меня было уже достаточно всех моих шалостей.

Наркотики

Когда через трое суток я очнулся от обморока, то понял, что врачи хотят другого. Бог не захотел меня погубить. Это было лишь его предостережением. Я был уверен, что в следующий раз он уже не сохранит мне жизнь. Я лежал там живой, однако мне не хотелось жить из-за всего того, что я натворил. Но вот пришла сиделка и принесла мне множество писем и телеграмм, она пересказывала содержание телефонных разговоров и успокаивала меня. А все говорили одно и то же — что они восхищаются моей музыкой, что они прощают меня и чтобы я не отчаивался.

Я никогда не был таким человеком, которого можно было бы назвать религиозным, но эти люди показали мне, что Бог существует, и не где-то над нами, на небе, а тут, на земле, в живых и горячих сердцах людей.

Я понял, что сделанное мною в общем повредило джазу. Будет слишком мало, если я скажу, что сожалею об этом. Мне некого винить, так как у нас не ограничивают свободу творцов музыки. Поэтому вы можете искать причину в простой дегенеративности, аморальности и в личных недостатках человека. Пусть люди не судят по мне обо всем джазе. Скажите им, что действительно хорошие, настоящие музыканты достаточно сильны, чтобы не путаться с этой дрянью и им никогда не бывают нужны никакие наркотики. Такое происходит только с отдельными людьми.

Еще многое хочется сказать, но нам не разрешают писать больше трех листов в день. Утром попробую снова.

Стэн.

ДЖО НЬЮМЕН. Фэтс Наварро был тоже этому подвержен. У него было все, что только нужно трубачу, — душа, чувство, хорошие губы и хороший звук (одно из лучших звучаний в джазе). Он имел все. С таким парнем, казалось, ничего не могло бы случиться, если бы он остался уравновешенным и забыл навсегда про наркотики.

КАРМЕН МАКРЭЙ. Я познакомилась с Фэтсом, когда он еще работал с Билли Экстайном. Это был толстый, приятный парень. Как

музыкант он имел прекрасное звучание и постоянно практиковался с большим старанием. Мы с ним иногда сидели и обсуждали, что многие ребята совершенно зря прибегают к наркотикам, и он говорил мне, что никогда не дойдет до этого.

Фэтс всегда выглядел жизнерадостным и веселым человеком — для его комплекции это было типично. Нужно было видеть, каким он был большим и толстым! Его звали «Толстушка», так как он смахивал на полную здоровую девушку, молодую и краснощекую. Он умер совсем молодым, в двадцать семь лет. Когда-то он весил до ста семидесяти фунтов, но наркотики привели его к туберкулезу, и перед смертью он сильно исхудал.

МЭРИ ЭНН МАККОЛЛ. Наркомания — это ложная поддержка. Не дай Бог вам попробовать героин. Любой наркотик губителен. Он вышибает из вас мозги — это кратчайшая дорога к концу. Вы, наверное, помните, что я была певицей № 1 во всех конкурсах журналов «Metronome», «Down Beat» и «Esquire» в 1950 году, когда я работала с оркестром Вуди Германа. Вы только посмотрите на меня сейчас. У меня был свой дом за 18 тысяч долларов, а теперь нет ничего. Я тратила на этот проклятый героин по четыреста-пятьсот долларов еженедельно.

АНИТА О'ДЭЙ. Наша музыкальная профессия делает нас доверчивыми людьми, легкой мишенью для дельцов, которые помогают «загасить» жизненные разочарования. Взять меня — я была еще подростком, когда начала петь в различных клубах Чикаго. Я узнала, что надо делать и как нужно стоять перед биг-бэндом и петь, слушая пронзительный аккомпанемент трубы (вроде, как в «Let Me Off Uptown», помните?), чтобы публика визжала от восторга. Но все это были восторги военных лет. После войны наступило резкое падение интереса, и тогда пришло разочарование.

Что ж, теперь я старше (мне 33) и умнее. Я знаю, мне просто посчастливилось не увязнуть в наркотиках слишком глубоко. У меня были очень тяжелые времена. Я только вышла из госпиталя после лечения и стала работать в «Sunset Strip», надеясь выдержать испытание, как почувствовала, что на меня снова накатывает старое. Один миг — и я уже очутилась в женском отделении окружной тюрьмы. Да, это было образование — среди преступников!

Вероятно, там все делалось к лучшему для нас самих же — мы не имели ни денег, ни льгот. Нас держали в жестких условиях (я пробыла в так называемом «танке» почти полтора месяца), пока не переводили-

ли в другие места, где условия были несколько лучше.

Я видела, как страдали в тюрьме некоторые женщины. Конечно, они получали там медицинскую помощь, хотя в особо трудных случаях от нее не было никакого толка. Все зависело от нас самих. За то короткое время, пока я была там (мне показалось, что прошла целая вечность), я видела многих женщин, молодых и старых, которые выходили на свободу, но буквально через несколько дней их приводили обратно. И я сказала себе: «Анита, когда на этот раз ты, наконец, выйдешь отсюда, то уже больше никогда не вернешься обратно!». Я твердо решила и сделала это.

Наркотики

ДЖО ДЖОНС. Я видел такое и раньше — по этой причине музыкант терял и успех, и уважение публики, но я видел также как такой музыкант снова возвращался к жизни и достигал нового успеха. Это нередко происходило в 20-е годы, иногда бывало и в 30-е. К 1940-му году все вроде бы утряслось, но потом вдруг наступил десятилетний период, который разрушил много жизней. Практически у нас образовался десятилетний интервал — вакуум, который нарушил весь наш гражданский образ жизни. Вплоть до 1940-41 годов мы все время куда-то поднимались и к чему-то стремились, но затем все стало каким-то неопределенным, зыбким и ненужным. Молодые музыканты отвергли подержанные одежды, в которые рядились старики и которые, если можно так выразиться, передавались от одного поколения музыкантов к другому. Из-за войны, разобщенности и раскола они просто не могли вступить в контакт с людьми, которые предлагали им это поношенное одеяние.

Таким образом, из-за миграции, войны и общей неопределенности молодые музыканты не имели контакта ни с музыкой, ни с музыкантами, которые были в джазе до них. Они пытались ограничить себя академическим восприятием музыки, но их чувства требовали выхода. Всякий музыкант должен вбирать в себя самые разные звуки, тона и другие аспекты музыки, но когда у вас не находится выхода для всего того, что вы вобрали в себя, жизнь может стать очень трудной.

Относительно того, что происходит во внутреннем сознании всех тех людей, кто по разным причинам прибегает к наркотикам, вы не найдете и с полдюжины компетентных психиатров, которые могли бы покопаться в жизни музыканта и точно обнаружить именно тот момент, когда это началось, и объяснить, почему это началось. Одной из главных причин может стать разочарование в жизни, круше-

ние надежд. Будучи сам профессиональным музыкантом, я могу понять это чувство разочарования.

Я знаю, как это тяжело, когда не играешь, хотя ты мог бы еще вполне долго этим заниматься. Хотелось бы играть по несколько часов в сутки и дольше, даже тогда, когда необходим сон. Я желал бы не иметь ничего общего с музыкой, не будучи уверенным, что сам могу ее создавать. Тогда остается только сидеть, закрывая рот холодными ладонями, и чувствовать, как тобой овладевает паралич. Вот это и есть настоящее чувство крушения надежд. И если молодые музыканты не имеют возможности играть, то они переживают то же самое — и тогда они хватаются за наркотик.

Иногда они делают это просто для поддержания собственной храбрости. К тому же некоторые бывают вдвойне деморализованы, ибо они слишком тесно связывают себя с музыкой еще до того, как на них нисходит прозрение, что они вовсе и не музыканты.

БАДДИ ДЕ ФРАНКО. Молодым музыкантам следовало бы отказаться от так называемой «помощи» наркотиков — им лучше обратиться за помощью к хорошим преподавателям музыки. Не будем лицемерить — нравится вам это или нет, но, к сожалению, существует еще довольно большое количество наркоманов в пределах музыкального мира. Все эти больные ребята со слабыми мозгами, похожими на желе, пытаются уйти от суровой действительности, но рано или поздно они должны взяться за ум. Каждый из них должен либо признать свою ответственность перед своей аудиторией как исполнитель джаза, либо отказаться от музыки вообще.

ДЖИН СЕДРИК. Некоторые люди безо всяких на то причин считают чуть ли не всех джазовых музыкантов наркоманами. Что ж, среди нас встречаются и такие, но это относится и к любой другой профессии. Человек явно хватил через край, если он пытается вешать подобное обвинение на весь джаз в целом.

БИЛЛИ ТЭЙЛОР. Это нередко происходит из-за того, что слишком многие музыканты еще абсолютно незрелы в своем подходе ко всему, кроме их музыки. По характеру своей работы они просто не знают жизни. Ведь для того, чтобы стать хорошим музыкантом, вы должны тратить огромное количество времени на свой инструмент и овладение им. Казалось бы, что отсюда непосредственно не вытекает ничего страшного, однако часто случается так, что у вас совсем не остается времени, чтобы познать все необходимые вещи, которые

повседневно окружают музыкальный мир. Поэтому многие из них растут в профессиональном отношении, но им приходится заново знакомиться с жизнью, если речь идет о зрелости вообще.

Наркотики

Нельзя забывать, что для занятий музыканту необходимо очень много времени. У него должно быть не менее четырех часов ежедневной практики с инструментом плюс время для уроков и еще пара часов для других занятий, связанных с музыкой. Представьте себе восемь-десять часов музыки каждый день, затем время, расходуемое на сон и еду, и в результате у вас останется не так уж много свободного времени для всех других вещей, которые окружают человека повсюду. Подобный образ жизни музыканта не позволяет ему иметь даже социальные взаимоотношения. Скажем, какой-то парень женился, но он играет по ночам. Так когда же он может встречаться с друзьями своей жены или со своими собственными друзьями?

Судить в отношении музыкантов модерн-джаза трудно — это очень индивидуальная вещь. Трудно обобщать нечто столь персональное, как это. Но можно сказать, что если музыканту посчастливилось ходить в школу и получить общее образование наряду с основами музыкальной грамоты, то у него есть все шансы стать зрелым человеком.

В этом отношении здорово помогло бы, если бы музыкальные журналы умили бы те героические ореолы, которые создаются вокруг вполне определенных «звезд» джаза. Если бы эти журналы побольше уделяли места и времени молодым музыкантам из всех частей страны, то начинающие джазмены получали бы больше моральной поддержки и одобрения.

Когда неизвестный молодой музыкант приезжает в Нью-Йорк, то делать ему там фактически нечего. Никто его не ждет, он должен сам налаживать связи и искать какую-нибудь работу, чтобы в поте лица заработать себе карточку члена музыкального союза. Если он — сильная личность, то в своем окружении ему удастся противостоять соблазнам большого города и не заразиться пагубными привычками тех его коллег, кто не смог удержаться от первой сигареты с марихуаной. Допустим, что он не поддастся подобному искушению, но другие этого сделать не могут.

По этой причине над молодыми музыкантами, как местными, так и приезжими, по-моему, должно осуществляться какое-то направляющее руководство со стороны музыкальных союзов типа «Американской музыкальной федерации». Эти молодые ребята должны

иметь некоторую поддержку, чтобы расти творчески. Например, я знаю одного парня, который уже сейчас более зрел в своей музыке, чем иные известные музыканты. Но духовно и эмоционально он еще как ребенок. К тому же он не известен и, если ему не повезет, он останется на обочине джаза — и отнюдь не потому, что у него не хватает музыкального таланта, а потому, что на его пути встречается много других вещей, о которых он не имеет никакого представления. Без одобрения и поддержки, без работы и творчества он почувствует себя сторонним наблюдателем, его решимость вскоре ослабнет, и он найдет замену в наркотиках.

ЧАРЛИ ПАРКЕР. Каждый музыкант, утверждающий, что играет лучше с той самой минуты, как принял марихуану, сделал укол героина или крепко напился, попросту лжец. Когда я бывал под градусом, у меня даже пальцы не слушались и я не мог сыграть простых вещей. Правда, в те времена, когда я сам был наркоманом, я тоже думал, что играю лучше. Однако когда я теперь слушаю свои старые записи, то понимаю, что в целом я фактически от этого лучше не играл. Те ребята, которые считают, что вы должны полностью чокнуться от марашета, чтобы стать хорошим джазменом, вероятно, просто сумасшедшие люди. Это неправда. Уж я-то знаю, что говорю, поверьте мне.

Был и у меня такой период, когда я не знал, куда деваться, и стал жертвой обстоятельств. Разумеется, это был не лучший выход. Но, вступив на этот трагический путь, вы теряете самое важное — вы теряете лучшие годы вашей жизни, годы настоящего творчества.

Не знаю, как я жил все эти годы. За это время во мне появилось много горечи, жесткости и внутреннего холода. Я всегда был в панике, не мог купить себе одежду или найти хорошее место для жилья, и, наконец, когда мы были на Западном побережье, мне совершенно негде было остановиться, пока кто-то не поселил меня в переделанном гараже. Мое душевное состояние становилось все хуже. А самое плохое было то, что на Западе тогда никто не понимал нашу музыку. Я не могу передать, как я тосковал по Нью-Йорку. В конце концов я не выдержал. Я совсем свалился с ног, и меня поместили в клинику.

ТОНИ СКОТТ. Что касается наркотиков, то я скажу вам следующее. Ребята, которые всерьез воспринимают джаз как часть своей жизни и связывают с ним все свое будущее (а я знаю много таких), никогда не балуются наркотиками. Я имею в виду таких ребят, которые сегодня все отдают для джаза, например, Клиффорд Браун и Джон Льюис.

ДЭННИ БАРКЕР. Публика не всегда представляет, что музыканты — это тоже люди, порой выходцы из весьма приличных и солидных домов. Публика думает, что музыкант должен только и уметь, что держать свой инструмент и дуть в него посильнее — как будто ему не надо ходить в школу и учиться читать и писать, как каждому из людей, как будто ему не нужны компетентные учителя. Публика, наверное, считает, что музыкант возникает откуда-то совершенно неотесанным и сразу же начинает работать, что он приходит на работу, хватается свой инструмент и играет на нем, а затем хлещет виски и берет себе девочек — и так все 365 дней в году. Причем эти взгляды становятся уже чуть ли не общим мнением людей по отношению к музыкантам. Разумеется, среди них есть некоторые, которые думают о нас лучше.

Здесь требуется побольше понимания со стороны публики, и именно в этом наша пресса может оказать неоценимую помощь. Она же раздувает всякие истории о наркоманах. Может быть, с одной стороны, это и конструктивный подход, так как он наглядно предупреждает, но, с другой стороны, это деморализует. Газетчики излишне преувеличивают процент наркоманов среди музыкантов, хотя ежедневно самые обычные люди, имеющие другие, не относящиеся к музыке, профессии, совершают в нашем обществе преступления куда более худшие, чем употребление наркотиков. Если судят такого члена общества, то ему многие помогают. Парень, к примеру, вышиб кому-то мозги, и что же — он получает всего десять лет! Его счастье, что он не музыкант.

МИЛТ ХИНТОН. Когда человек ведет скромную жизнь, заботится о своей семье и является примерным гражданином, это не ново. Такой человек не попадает в заголовки газет. Но мне кажется, что иногда следовало бы рассказать и о таком человеке. Особенно, если он музыкант.

СТЭН КЕНТОН. Во время работы с группой музыкантов в течение определенного периода возникает много проблем, не столько музыкальных, сколько психологических и эмоциональных. Встречаются музыканты, которые психологически еще совсем неопытны, как бы чудесно они ни играли. Независимо от того, насколько глубоко развито их мышление в музыкальном отношении, их духовное, эмоциональное развитие значительно отстает, а это вызывает самые серьезные нарушения. Мне кажется, что больше всего музыкант нуждается во внимании. Ему надо высказать одобрение, когда он играет хорошо, поаплодировать в подходящий момент, ему надо по-

казать, что его уважают. Он должен увидеть достаточно поклонов в свою сторону для удовлетворения собственного я.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Как раз те люди, которые делают большой бизнес на джазовых музыкантах, тесно связаны с наркотиками. Обычно думают, что многие джазмены — наркоманы. Вы найдете гораздо больше приверженцев героина вне сферы нашей музыки. Разумеется, наркоманы есть и среди музыкантов, но люди всегда почему-то склонны первыми обвинять музыкантов. Они не считают их равными себе. Причем, те же самые люди, которые живут за счет музыкантов — агенты, менеджеры и всякие коммивояжеры — они первые обольют вас грязью. Они назовут вас «молокососом», хотя музыкант — это единственный человек, который позволяет им жить за его счет и обращаться с ним, как с ничтожеством. Вначале они уговаривают вас подписать контракт и берут себе 10-20 % вашего заработка, но если что то случится, вы можете убираться и искать себе работу. Вы им больше не нужны. Конечно, если только вы не Луи Армстронг или кто-нибудь вроде него.

Наркотики

Недавно я услышал, как один такой парень крыл музыкантов почему зря, хотя сам жил за их счет. Я не выдержал и сказал: «Заткни глотку! Такие, как ты, только и делают, что ищут повода обляять музыканта».

А взять, к примеру, выпивку. Ведь музыканты — это не единственные люди, которые пьют. Я знаю не один десяток музыкантов, которые вообще никогда не пили ни капли и не курили. Но так уж люди привыкли — они же никогда не скажут вам ничего хорошего о джазовом музыканте. Да много ли вы видели джазменов, которые валялись бы в уличных канавах пьяными? Не беспокойтесь, они могут позаботиться о себе сами.

ДЖО ДЖОНС. Молодые ребята начинают понимать свою ответственность перед джазом и изучать опыт прошлого — даже опыт тех музыкантов, которые, скажем прямо, в свое время делали ошибки.

МИЛТ ХИНТОН. Джин Крупа, Кози Коул и я разработали один план. Мы надеялись представить его в департамент просвещения Нью-Йорка и в отделы просвещения других городов. Согласно этому плану, мы и некоторые другие музыканты будем бесплатно и добровольно играть в школах, выступать перед учениками, отвечать на любые вопросы и поощрять тех молодых ребят, которые намерены сделать музыку своей будущей профессией.

Мы хотели показать подросткам и их родителям, что мы, как и

большинство профессиональных музыкантов, гордимся своей работой, что всякое нездоровое газетное паблисити и нехорошие слухи относятся лишь к небольшому числу безответственных представителей нашей профессии. Мы хотели рассказать о том, что мы глубоко заинтересованы в будущем нашей музыки. Профессиональные джазмены — это не какие-нибудь цыгане без рода и племени. Мы тесно связаны как с тем местом, где мы живем, так и с будущим поколением музыкантов.

Стэн Кентон

22. НОВЫЕ ЗВУЧАНИЯ БИГ-БЭНДОВ — СТЭН КЕНТОН, ВУДИ ГЕРМАН И ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ

ДЖО ДЖОНС. За несколько последующих лет я убедился, что вскоре мы услышим лучшую джазовую музыку, которая когда-либо была в США.

ТОНИ СКОТТ. Я думаю, что настоящей искрой новой, здоровой эры в джазе является бэнд Каунта Бэйси. Все в нем восхитительно — его бит, его дух, его невероятная ансамблевая работа. Когда они недавно закончили свои двухнедельные выступления в «Birdland», то заслужили несмолкаемую овацию битком набитого зала в восемь часов утра. А ведь многие из присутствующих там сами были музыкантами, взять хотя бы меня. Такое нечасто случается, поверьте мне.

Да, начинается новая эра. Я думаю, это заметно уже потому, что джазовые группы теперь больше свингуют и все больше настоящего, честного джаза записывается компаниями записи. Они уже не гонятся только за новыми звучаниями, как это было с Ширингом, а записывают больше традиционных образцов. Слух людей открыт и доступен, так что вам не обязательно разделять тему по стандартным гармониям. Люди уже прошли тот рубеж, когда им надо было вслушиваться в вашу игру, пытаясь услышать за ней хоть что-то.

ЭРНИ УИЛКИНС. Играя с оркестром Бэйси и аранжируя для него, я мог своими глазами видеть, как возрождается так называемый «Канзас-Сити Блюз». Особенно это было заметно на разовых концертах. Я сам был воспитан на блюзе. У моей матери хранились все старые блюзовые пластинки Бесси Смит и других исполнителей. Блюз — это основа джаза, но джаз — это не только блюз. Не все блюзы к тому же являются джазом. Вы должны придать блюзу еще и настоящее джазовое чувство.

Я старался писать в стиле Бэйси — легком, счастливом, свободно

свингующем стиле, но я искал и нечто новое, пробовал использовать разные фигуры и всячески избегал банальных, избитых приемов. Мне как аранжировщику было не так уж трудно писать для этого великолепного бэнда, так как все ребята там имели прекрасное джазовое чувство.

ТОНИ СКОТТ. Когда дело касалось биг-бэндов, большой спор всегда заходил по поводу Кентона. Этот спор не прекратился и по сей день.

СТЭН КЕНТОН. Вся моя жизнь связана с джазом. Более того, джаз — это моя жизнь. Джаз можно сочинить и исполнить в любом темпе, написать в любом размере, аранжировать как угодно, используя любое соло и любую ансамблевую окраску. Самое главное заключается в том, что джаз должен обладать чувством тепла и взаимопонимания, исходящим от каждого музыканта. Люди с трудом представляют, что джаз может отойти от своего неизменного и постоянного бита. Джаз — это скорее определенное звучание, нежели основной и неотъемлемый бит. Джаз затрагивает вас гораздо больше и быстрее, чем симфоническая музыка — разумеется, джазовая музыка менее нежна и изысканна. Интерпретация в симфонической музыке — это все. Музыкант смотрит в ноты и играет для дирижера, как кукла, которую дергают за невидимые нити. В джазе наоборот. Я веду бэнд, но мы создаем музыку, в которой сами музыканты принимают глубокое и непосредственное участие, а не просто читают ноты. Это (в особенности у Эллингтона) исключительно персональная концепция музыки. Поймите меня правильно — не соло, а полная, цельная композиция — вот что главное. Но наша музыка не похожа, скажем, на музыку Хиндемита, так как у нас нет того холодного симфонического звучания. Из первоначального, оригинального джаза в нашем оркестре развилась не только специализированная музыкальная техника использования инструментов в отношении окраски отдельных секций, атак и голосоведения, но также и совершенно другое отношение к использованию и звучанию отдельных сольных инструментов. В джазе существует больше свободы и больше внимания к выражению индивидуальных эмоций. Джаз — это новый способ выражения эмоций. Я думаю, что современное человечество проходит через такой музыкальный этап, которого раньше не было да и не могло быть. Современная музыка содержит все типы духовных разочарований и надежд, которых раньше традиционная музыка не могла не только удовлетворить, но даже и представить. Она содержит радость творчества и дает вам удовлетворение, компен-

Стэн Кентон

сируя порой даже внутреннюю неудовлетворенность, вызванную внешними причинами. Вот почему я считаю джаз новой музыкой, которая пришла к нам как раз вовремя. Наша музыка — это прогрессивный джаз.

Стэн Кентон

НОРМАН ГРАНЦ. Я следил за оркестром Кентона все эти годы, и единственные вещи в его репертуаре, которые мне нравились, были «Peanut Vendor», «Lover», «How High the Moon» и тому подобное. Это же стыд — собрать такой оркестр, который мог быть отличным свинговым бэндом, и играть бог знает что! Вероятно, Стэн начитался книг или что-нибудь в этом роде. Ведь у него был чудесный материал и великолепные молодые музыканты, насколько я знаю. Но Стэн слишком многословен — таким же стал и его оркестр. Если у вас есть что показать из музыкальных идей, то их достоинство должно говорить само за себя, и вам не нужна огромная куча пресс-агентов, чтобы затевать вокруг этих идей долгие и громкие разговоры, которые превращаются в бесконечный спор.

Этот бэнд — сплошной обман, он использует всякие ужимки и рекламные лозунги. Что означает этот «прогрессив», скажите мне ради Бога? Ни Гудмен, ни Бэйси, ни Эллингтон никогда не нуждались в лозунгах. Я не хотел бы слушать Кентона после великолепных свинговых бэндоз из «Savoy». Дюк Эллингтон был настоящим пионером джазовых концертов расширенных форм, но он сразу же мог бы отправиться в «Apollo» или в «Savoy» и играть там для танцев ту же самую музыку, которую он исполняет на концертах, — такие вещи как «Cottontail» или «Ко-Ко» хороши везде.

Что же касается Стэна, то в один год он собирает оркестр для танцев из двадцати человек, а на следующий год у него уже оркестр из сорока человек для концертов. Я не удивлюсь, если теперь он соберет восемьдесят человек, а еще через год — и все сто шестьдесят. Если бы ему было что сказать, с таким же успехом он мог бы это сделать и с шестнадцатью музыкантами.

ДЭЙВ БРУБЕК. Люди часто спрашивают, почему нас раздражают различные ярлыки, которые приклеивают к музыке. Вероятно, это болезнь наших дней. Называйте эту музыку просто современной. Вы ведь не можете называть только сегодняшний джаз действительно «прогрессивным», так как Джелли Ролл Мортон делал то же самое еще тридцать лет назад, — так зачем же использовать этот термин?

Кентон? Его пример как раз говорит за то, почему не следует

применять сейчас этот термин. Я думаю, что ни он и никто другой из современных музыкантов не делает ничего такого, что уже не было бы сделано раньше Стравинским, Бартоком и другими. Я бы хотел, чтобы вы перечислили мне те вещи, которые действительно новы и прогрессивны в современном джазе. Лучшим примером мог бы быть Лэнни Тристано, но и Хиндемит, и Шенберг в атональной музыке давно ушли гораздо дальше него и любого из нас. А ведь нельзя забывать, что, кроме атональности, они также использовали и двенадцатитоновую систему.

То, что делает Кентон, находится более или менее на переднем плане по сравнению с другими идеями музыкантов модерна, главным образом, благодаря «паблисити» и его исключительной личной энергии. Конечно, своей музыкой он фактически расчистил дорогу и подготовил аудиторию для Тристано, Маллигана и нашего квартета, и мы в долгу перед ним за это. Но я не могу сказать, что я ценю всю музыку, которую он исполняет. Его ранний репертуар был чудесным и имел такое джазовое чувство, которого я прежде никогда не встречал у других.

КОУЛМЕН ХОКИНС. Да, существуют такие слушатели, которые считают, что джаз прекратил свое существование со смертью Джонни Доддса, но есть и другие, которые думают, что джаз только начался со Стэна Кентона. Те люди, у которых не находит признания все то, что было до них, должно быть, совершенно не понимают чувство ритма. Мне кажется, что музыка Кентона не имеет подлинного ритма, о котором стоило бы говорить, но я слышал, что все его новые записи заметно изменились и что теперь он обращает на ритм больше внимания. Как бы там ни было, я думаю, что между Доддсом и Кентоном мы бесспорно имели больше свинга в джазе, чем когда-либо еще. Если в музыке нет свинга, то она может быть некоей модной новинкой, но уже никак не джазом.

ЛЭННИ ТРИСТАНО. Аранжировщики Кентона в общем случае никогда не пишут таких композиций, которые сами свингуют. При этом я вовсе не утверждаю, что все свинговые композиции должны быть обязательно написаны в размере 4/4. Просто в них нет никакого внутреннего пульса. Стэн всегда был очень искренним человеком, но я не могу поверить, что ему действительно нравится его музыка. Со своей стороны, даже когда мне нравятся некоторые его вещи, я по-прежнему не считаю их джазом.

Свою работу Кентон, в основном, строит только на функциях ком-

позитора. Я же убежден, что настоящий джаз создается за счет импровизации, а не аранжировки.

ДЭЙВ БРУБЕК. Сегодня многие джазовые музыканты вовсе не импровизируют. Я работал с лучшими из них, и раз за разом они играли примерно одно и то же. На мой взгляд, если я каждый раз не буду импровизировать, то мне лучше забросить музыку. Поэтому я всегда придерживаюсь импровизации, пробуя сыграть нечто новое.

Стэн Кентон

ТОНИ СКОТТ. Настоящая, вдохновенная импровизация всегда должна стоять в джазе на первом месте. Чтобы оставить кое-что для потомства, не обязательно расписывать сложные аранжировки или работать под Стравинского. Вы можете обратиться к старым записям, сделанным лет пятнадцать-двадцать назад, и если там есть хорошее соло, то совершенно неважно, насколько примитивно звучит теперь весь этот бэнд, так как первоклассный джазовый солист всегда шел впереди своего времени. И когда люди интересуются, в каком направлении пойдет развитие джаза, я могу сказать только одно — оно пойдет в том направлении, в каком поведет его за собой солист, оно пойдет туда, куда он захочет. Мы всегда зависим от солиста в смысле развития новых джазовых стилей.

ДЭЙВ БРУБЕК. В современном джазе просто необходимо различать две вещи — импровизацию и композицию. То, что перевесит, поведет за собой и весь джаз. Но очень многое в нашем сегодняшнем джазе столь недолговечно. Композиция часто не имеет формы, ей недостает тематического материала или она является просто развитием идей какого-нибудь современного композитора классической музыки.

В этом отношении я хотел бы сказать о Кентоне следующее. Кто еще может предложить молодым американским композиторам что-нибудь другое, кроме того, что предлагает Кентон как результат свободного творчества своих аранжировщиков? Только за это он заслуживает нашего уважения.

СТЭН КЕНТОН. Существует такая музыкальная пьеса: «City of Glass», которую написал Боб Грэттинджер, очень видная фигура среди современных композиторов. Это пример того рода музыки, которой теперь становится джаз. Долгое время джаз смешивали с популярной музыкой. Подобно тому, как это происходило в Европе с классической музыкой, джаз теперь отделяется от популярной музыки. Модернисты заслуживают всяческой поддержки, когда они доказы-

вают, что джаз не должен быть только лишь музыкой.

В самом деле, я думаю, что джаз не сохранится далее как танцевальная музыка. Некоторые люди объединяют их лишь потому, что они путают джаз с популярной музыкой. Критики пишут много всякой ерунды о том, свингует ли тот или иной бэнд или не свингует. Но это же просто глупо. Джаз — это вопрос звучания, и только. И он должен развиваться постоянно, он не может всегда оставаться просто функциональной, танцевальной музыкой.

Существует и другое заблуждение — что джаз может исполняться только в малых комбо. Что же тогда можно сказать о биг-бэнде Диззи Гиллеспи? Это настоящая трагедия, что его великолепный бэнд в конце концов распался. Главная причина того, что джаз теперь действительно исполняют в основном малыми составами, скорее экономическая, чем музыкальная, хотя Вуди Герман, например, успешно противостоит этой тенденции.

ВУДИ ГЕРМАН. Три моих «толпы»? («Herd» — гурт, толпа — название оркестров Вуди Германа). О, иногда я чувствую, что у меня было не три, а восемьдесят таких «толп»!

Но о каждом из этих трех составов можно написать целую книгу. Я хочу вернуться немного назад и рассказать, с чего все это началось. Меня часто спрашивают, как появилось название «Herd». Этот ярлык повесил на нас критик Джордж Саймон. Причем тот состав, которому он дал это прозвище, как ни странно, еще не был тем самым, который потом стал известен всем любителям джаза в качестве «первой толпы».

Это был состав 1943-44 годов, где играли Кэппи Льюис, Хэрби Хаймер и Клифф Лименс, последний вариант нашего «Оркестра, который играет блюз». Сразу же после этого была организована группа с Биллом Гэррисом, Чабби Джексоном и Флипом Филлипсом.

Каждый бэнд, который был назван «толпой» (первый, второй или третий), занимает особое место в моем сердце. Мне было бы действительно трудно сказать, что один состав для меня более важен, чем другой. Мне нравятся все они и по разным причинам. Ничто не может, например, сравниться с удовольствием стоять перед восторженной публикой и слышать четкий ансамбль всего бэнда с Питом Кандоли наверху. Честное слово, я гордился тем составом. То, что творилось на концерте в Карнеги Холле в 1946 году, больше никогда не повторится. В ту ночь наш бэнд превзошел себя. Блестяще прошла композиция «Summer Sequence», а также и «Ebony Concerto», напи-

санный специально для нас Стравинским.

Было просто чудесно работать с такими ребятами, как Билл Чабби, Флип, Ральф, Пит и, конечно, Сонни и Дэйви. То была восхитительная группа, новые идеи и темы разлетались от нее как искры. Например, Флип что-нибудь играл, Пит подхватил это и развил дальше, и не успевали вы глазом моргнуть, как уже был готов новый номер.

Вуди Герман Работы хватало — «Wildroot Show» и «Old Gold Show», радиопередачи «Esquire» и долгие недели в «Paramount» С этим оркестром хотелось работать дни и ночи. Мы тогда зарабатывали такие деньги, каких вы сейчас и не увидите. Это был один из наиболее высокооплачиваемых бэндов всех времен.

Следующий оркестр, «Four Brothers Band», был организован в 1948 году. Невозможно передать, сколько удовольствия он мне доставил, хотя начало было и неважным. Мы записали первые пластинки для фирмы «Columbia» в Голливуде, где была очень плохая акустика в студии по каким-то там причинам, так что все наши вещи звучали глухо. Никто из нас не забудет, как звучали потом все наши записи. Это было что-то ужасное! Лучшие номера выглядели лишь бледной имитацией бэнда. Однако этот состав был в самом деле прекрасным. Вначале мы этого еще сами не представляли, так как биг-бэндам тогда вообще приходилось туго.

Концертное турне с «Кингом» Коулом было сплошным удовольствием, и наш бэнд играл такие вещи, которыми я горжусь и по сей день. Этого нельзя не признать. Мэри Энн МакКолл пела как никогда. Впервые она присоединилась к нам в 1939 году, еще до оркестра Чарли Барнета. Ей было всего 16 лет. Первая вещь, которую она записала с нами, называлась «Big Wig in the Wigwam». Затем она пришла в «Four Brothers Band» и выиграла конкурс журнала «Down Beat». Да, она безусловно заслуживала этого. Наш оркестр целиком также прошел по конкурсу, это было всего за год до его роспуска. Что ж, мы просто не смогли тогда противостоять условиям музыкального бизнеса, которые ухудшались с каждым годом.

Затем возникла «Третья толпа», мой нынешний бэнд. Как только мы сочли время подходящим, ребята быстро собрались, и я опять взялся за дела биг-бэнда. Ральф Бернс писал аранжировки, которые сохраняли звучание «Four Brothers», и мы доказали, что бэнд может свинговать и в то же время играть в таких коммерческих заведениях, как отель «Statler». Мы сохранили много номеров из репертуара

«Four Brothers Band», но и добавили немало нового.

В некоторых отношениях этот бэнд был самым лучшим, хотя мы перебрали сотню музыкантов, чтобы найти подходящих, так что от той группы, с которой мы начинали, осталась лишь горсть джазменов. Мы нашли новых музыкантов (некоторым едва перевалило за двадцать) с таким энтузиазмом и любовью к музыке, что с ними плохо играть было невозможно.

Мы стали работать с этой группой, когда все говорили, что времена биг-бэндов уже прошли. Тем не менее, наши дела шли все лучше. Бизнес бэндов не умер, а возродился. Молодые ребята снова стали танцевать под джаз, и это большое удовольствие — играть для них.

Что же касается экспериментального джаза сегодня, то этот спор сможет рассудить только время. Через несколько десятков лет люди узнают, есть ли в нем подлинная ценность или нет. У нас была эра свинга, эра бопа и так далее, и каждая из них вызывала ту же шумиху и те же споры, которые происходят и сегодня вокруг всякого нового течения в джазе. К счастью, все это постепенно проходит, а музыка всегда остается, как и люди, которые играют ее.

СТЭНЛИ ДЭНС. Дверь отворилась, и музыкальная стряпня Голливуда стала растекаться по всему миру под названием «West Coast» джаза. Здесь имеется явная параллель со временем Рэда Николса, только на сей раз в роли Пола Уайтмена выступает Стэн Кентон, поставщик и производитель самой крупной музыкальной мешанины, хорошо организованная и неплохо вертящаяся пропагандистская машина которого пытается все время убедить широкие массы слушателей в большом значении своей музыки.

23. НАСТОЯЩЕЕ — ТАМ, ГДЕ ПЕРЕСЕКАЮТСЯ ПУТИ МОЛОДЫХ ДЖАЗМЕНОВ И НЕКОТОРЫХ «СЕРЬЕЗНЫХ» КОМПОЗИТОРОВ.

ОБРАЗУЕТСЯ ШКОЛА «WEST COAST» ДЖАЗА И ОБРЕТАЕТ ФОРМУ ВОЗРОЖДЕНИЕ ДИКСИЛЕНДА

ДЭЙВ БРУБЕК. Разумеется, все началось в Новом Орлеане. Там произошел синтез различных культур, слияние которых породило эту уникальную американскую форму музыкального искусства, называемую джазом. Как известно, африканское влияние принесло с собой ритм — «драйв» или «бит». Из французского Нового Орлеана, то есть из Западной Европы, пришло ощущение гармонии, тональ-

ная структура и инструментовка.

Сегодня же, в дополнение к этим первичным влияниям, существуют и более новые влияния со стороны современных композиторов серьезной музыки - Бартока, Стравинского, Мийо и других.

КЕННИ КЛАРК. Когда я играл в Париже в 1949 году, Дариус Мийо пригласил как-то раз меня к себе домой. Это произошло благодаря Дикю Коллинзу, трубачу Вуди Германа, который однажды работал с Дэйвом Брубекком незадолго до того, как приехал в Париж. Дик и Брубек были студентами у Дариуса Мийо. Дик рассказал Мийо обо мне, и тот попросил его пригласить меня. Мийо делал какие-то заметки во время нашего разговора и потом, когда мы с Диком начали играть. Он просил нас остановиться прямо посередине какой-нибудь вещи и продолжал записывать. Мы отвечали на все его вопросы, а затем снова начинали играть. Он, например, задавал нам такие вопросы, как «Что такое свинг?» и тому подобные. Я отвечал ему, что это, в основном, чувство музыканта, и мы иллюстрировали это своей игрой. Он очень заинтересовался битом тарелки, который я создавал левой рукой. Кое-что он, конечно, знал о джазе. Мы провели у него около трех часов. Он был в своей коляске и катался по всей комнате, придя в восторг от нашей музыки.

ДЭЙВ БРУБЕК. Мийо всячески поддерживал и поощрял мое джазовое исполнительство. Он чувствовал, что играть джаз — значит демонстрировать американскую музыкальную культуру. Он хорошо понимал, что музыкант, рожденный в Америке, всегда находится под значительным влиянием джазовой музыки. В начале каждого учебного семестра в музыкальной школе Миллса, открывая занятия по классу композиции, Мийо обязательно спрашивал: «Есть ли среди вас джазовые музыканты?».

ПОЛ ДЭЗМОНД. Впервые я встретился с Дэйвом Брубекком в 1944 году, когда он отправлялся из Сан-Франциско за море в качестве военного стрелка. Тогда он служил в армии. Мы провели на ходу небольшую сессию, начав играть блюз в си-бемоль мажоре, где первый сыгранный им аккорд звучал в соль-мажоре. Совершенно ничего не зная в то время о политональности, я подумал, что он играет чистейший вздор, бред сумасшедшего.

Своим последующим появлением на джазовой сцене он во многом подтвердил эту точку зрения у других людей. Чего стоил один его вид — всклокоченные волосы, блуждающий взгляд, игра на фортепи-

ано, как забивание свай с помощью копра, выражение лица как у индейца племени Сиу. С его стороны потребовалось немало терпения, объяснений и прослушиваний, прежде чем я начал понимать, что он делает.

С тех пор я стал считать его великим музыкантом. В свои лучшие моменты его музыка глубоко волнует вас, заставляет все переживать интеллектуально и эмоционально вместе с ним. Это совершенно свободная и живая импровизация, в которой можно найти все лучшие качества современной музыки — силу и энергию простого джаза в сочетании с гармонической сложностью Бартока и Мийо, форму Баха и временами лирический романтизм Рахманинова. Ведь многие исполнители современного джаза ищут те качества, которыми уже обладали некоторые классические музыканты, чтобы затем развить их далее в джазовом контексте. Никому это не удавалось сделать лучше, чем Брубеку.

ВУДИ ГЕРМАН. Мы получали огромное удовольствие, работая вместе со Стравинским, когда он писал «Ebony Concerto» для нашего оркестра. Он был очень терпелив. Иногда этот великий человек напевал для нас целые партии своего концерта, чтобы мы лучше поняли его замысел. Это было прекраснейшее время моей жизни.

ЧАРЛИ ПАРКЕР. Я начал слушать эту музыку лет семь-восемь тому назад. Первой была сюита Стравинского «Жар-птица». Я услышал народный язык улиц и обомлел. Я просто потерял голову. Думаю, что Барток тоже станет моим любимым композитором. Мне нравятся все современные композиторы, но я люблю и классиков — Баха, Бетховена.

ЛИ КОНИЦ. Я особенно люблю слушать струнные квартеты Бартока. Фактически это самая свинговая музыка, которую я когда-либо слышал в классических формах, если не считать Баха.

ПОЛ ДЭЗМОНД. В музыке существует еще очень многое, чего мы до сих пор не делаем у себя в джазе. Например, мы далеко не полностью используем выгоду от политональных и полиритмических возможностей джаза.

ДЭЙВ БРУБЕК. Кроме этого существует также и потенциальная возможность использования двенадцатитоновой системы в джазе, но я, к сожалению, не работаю в этой области. Разумеется, если бы я свободно владел двенадцатитоновыми идиомами, то я, по всей вероятности, применял бы их в своей практике. Вообще говоря, я не знаю

никого в современном джазе, кто владел бы ими как следует.

Раза два я брал уроки у Шенберга. Помню, во второй раз я принес ему написанную мной музыкальную пьесу. Он сказал: «Все это очень хорошо, но теперь идите домой и больше не пытайтесь писать ничего подобного до тех пор, пока вы не будете точно знать смысл каждой написанной вами ноты». Я спросил: «Но разве недостаточно, если это звучит хорошо?». Он ответил: «Нет, вы должны знать, почему это так». Больше я там не был.

Во всяком случае, я получаю от джаза то, что хочу. Я получаю гораздо больше, чем я надеялся получить от формальных композиций в классике. Одна из наших сессий записи включала тему «On the Alamo», которая в десятиминутной импровизации позволила мне высказать больше, чем любая из моих ненаписанных симфоний, о которых я столько мечтал, когда еще не владел языком джаза.

Прошлый год особенно явно показал, что у меня есть такая же возможность высказать все, что я хочу, с помощью джаза, как и с помощью формальных композиций, если не больше. До этого я считал, что я должен написать именно композицию, чтобы полнее выразить свои чувства. Но прослушивая наши недавние записи в студии, я выбрал, к примеру, четыре различных версии одной темы. Все они имели длительность шесть-семь минут, но ни одна идея не повторялась в них дважды.

Ряд лет я считал джаз средством для различных экспериментов в гармоническом и других отношениях. Таким образом, я думал, у меня появится много интересных идей, которые можно будет использовать потом, когда я займусь своими композициями. Я и до сих пор так поступаю, но теперь я понял, что любая музыка, которая сохранит выражение ваших эмоций, — это та единственная музыка, которая живет среди людей. А джаз, безусловно, живет.

В своей интеллектуальности многие современные композиторы (особенно те, кто работает с двенадцатитоновой системой) слишком далеко уходят от корней нашей культуры. А для американских композиторов эти корни связаны опять-таки с джазом. И если я когда-нибудь и напишу что-то в виде композиции, то она будет содержать больше именно джазового, чем какого-либо другого влияния. При этом я отнюдь не считаю, что обязательно должна существовать некая пропасть между джазом и так называемой «серьезной музыкой». Я уверен, что джаз может быть столь же «серьезен», как и любая «серьезная музыка». Если бы я каждый год играл столько джа-

за, сколько в прошлом году, то джаз полностью занял бы все мои интересы. В этом случае, даже если бы у меня не оставалось времени на композиции, я вовсе не был бы разочарован жизнью. Джаз помог мне вырасти в музыкальном смысле, да и весь наш квартет значительно вырос за последний год.

ПОЛ ДЭЗМОНД. Знаете ли вы решение проблемы — играть джаз или писать композиции? Лучшее решение — это всегда возить с собой магнитофон. Таким образом вы сможете удерживать все хорошее и нужное, сохранить все то, что вам будет необходимо в дальнейшем при работе над композициями. Но, играя джаз, вы можете создать больше музыки за всю свою жизнь, чем за пятьсот лет писания композиций.

АНДРЕ ПРЕВЕН. Я считаю, что довольно скоро произойдет слияние классической музыки и джаза, так как все больше и больше классические музыканты начинают интересоваться джазом. Сколько бы я ни играл с симфоническими оркестрами, каждый раз я испытывал приятное удивление, когда какой-нибудь фаготист подходил и спрашивал меня, где сейчас играет «Бёрд» или что-нибудь в том же духе. Это — хороший признак.

Даже такие люди, как Коплэнд, Бернстайн и Сэм Барбер, все больше интересуются джазом, и, с другой стороны, все больше джазовых музыкантов и аранжировщиков получают хорошее образование по сравнению с далекими днями первых биг-бэндов. Мне очень нравится, когда кто-либо пишет пьесу для симфонического оркестра с джазовыми солистами. Впрочем, десятки людей говорили то же самое и до меня.

Здесь еще встречается много трудностей. Мне и Питу Руголо, например, довелось встретиться в Лос-Анджелесе с одним человеком, который хотел создать нечто вроде «concerto grosso» для симфонического оркестра и биг-бэнда. Нам предложили написать композицию, но мы отказались по личным причинам, ибо если из этого не получится действительно великая композиция, то обе стороны в равной степени будут неудовлетворены. Джазовые музыканты непременно скажут: «Что это там делают симфонисты?», а те заявят: «С какой стати солист на теноре импровизирует именно в этом месте?».

Да, это большая проблема, но если двое людей, одинаково уважаемых обеими сторонами, как, например, Ральф Бернс и Стравинский, соберутся вместе и напишут такую композицию, то это будет

великая вещь.

ДЖОН ГРААС. Большое развитие в этом направлении происходит у нас на Западном побережье. Разумеется, этим я не хочу сказать, что джаз обязательно должен иметь региональный характер. Есть такие люди, как Билл Руссо в Чикаго или Джон Льюис в Нью-Йорке, которые также экспериментируют с расширенными формами композиций наряду с акцентом на контрапунктический джаз, как и мы.

«West Coast jazz»

Но в Лос-Анджелесе существует характерная джазовая атмосфера, которая сложилась еще в те времена, когда многие из нас работали со Стэном Кентоном. В 1950 году мы вернулись из своего второго концертного турне. Среди музыкантов Кентона тогда были Шорти Роджерс, Шелли Мэнн, Арт Пеппер, Бад Шэнк, Боб Купер, Милт Бернхарт, Боб Грэттингер и я. Помню, еще по пути, в автобусе, мы решили остаться на Западном побережье — мы хотели постоянно жить в Калифорнии.

Конечно, мы знали, что найти работу будет довольно трудно. Одно время мы даже думали арендовать амбар и организовать там ночной клуб, но мы не знали, что для этого необходима лицензия на продажу спиртного и прочие формальности. Так что вначале нам пришлось туго. Наша музыка тоже не проходила. Тогда эта территория почти целиком принадлежала диксиленду — владельцы клубов в Голливуде и Лос-Анджелесе не желали слышать ничего, кроме диксиленда.

В любом случае, поскольку у нас еще не было карточек местного отделения музыкального союза, мы все равно не могли бы получить там постоянную работу в течение шести месяцев. Я помню, как мы встречались после разных случайных подработок (мы были вынуждены играть все, вплоть до латиноамериканской музыки) и обменивались впечатлениями о том, как все это ужасно и чего только не приходится делать.

Но затем владельцы клуба «Lighthouse» в пригороде Гермоза Бич разрешили Хауарду Рамси проводить отдельные вечера модерн-джаза. Таким образом, Хауард мог предоставить работу на «уикэнд» всей нашей компании — Шорти Роджерс, Джимми Джуффри, Шелли Мэнн, Фрэнк Пэтчен, Расс Фримен, Милт Бернхарт, Боб Купер, Бад Шэнк, Арт Пеппер и другие играли там. Я тоже впервые начал играть в «Lighthouse».

Шорти Роджерс вскоре приобрел значительное влияние в джазовых кругах. Он начал организовывать для всех нас единичные выступления и сессии записи — для всех, кто был вместе с ним еще у

Кентона. Например, он связался со студией «Victor» на предмет записи нашего альбома, и, хотя эти люди нас никогда не слышали, Шорти настоял, чтобы нас записали.

Шорти хорошо знал, что творилось по всей стране в области джаза. У него вообще были хорошие музыкальные знания как результат занятий с доктором Уэсли ла Виолеттом. Надо сказать, что ла Виолетт оказал большое влияние на всех нас. Он был композитором и преподавателем музыки и отлично владел способом передачи знаний музыкальной формы (особенно контрапункта) любому музыканту, независимо от его образования или подготовки. Сам он никогда не писал джазовую музыку, но всегда ободрял и поддерживал нас в поисках новых форм джаза. Он помог нам изучить важнейшие основы музыкальной теории и дал нам уверенность, чтобы применить их на практике.

Некоторые из нас, в свою очередь, многому учились у Шорти — Шелли Мэнн и новые ребята не из бэнда Кентона, пришедшие в нашу группу несколько позже. Да и был ли кто-нибудь на побережье, кто не учился у Шорти? Он заставлял нас слушать Бэйси, Диззи, Паркера, Янга и других. Он говорил, что Паркер знал каждую ноту, сыгранную Лестером Янгом; мы слушали записи в музыкальных магазинах «Music City», где покупать их было необязательно.

Другим важным фактором на джазовой сцене Западного побережья был Джерри Маллиган. Он однажды появился на сессии записи Кентона прямо из Нью-Йорка. Он много сделал для нашего джаза. На мой взгляд, в этом отношении и Шорти, и Джерри были, так сказать, фундаментальными музыкантами, положившими начало «West Coast» джазу, но главным намерением Маллигана было свести джазовую динамику до диапазона струнного контрабаса, а затем использовать контрапункт в его натуральном виде. Некоторые называли это миниатюризацией, но в любом случае это было нечто противоположное той сенсационности, которую вызывали среди публики Пит Кандолли и Мэйнард Фергюссон. Поэтому все мы втайне радовались успеху молодого Чета Бэйкера, который использовал только одну октаву в динамическом диапазоне от пианиссимо до меццофорте.

Таким образом, сдержанность и строгость стиля «West Coast» можно приписать влиянию Маллигана. Разумеется, я согласен с некоторыми людьми, утверждающими, что те из нас, кто может использовать более широкий диапазон для выражения своих эмоций, не должны слишком ограничивать себя и играть только в узких дина-

мических пределах. Но именно влияние Маллигана позволило раскрыть секрет мелодических линий этого диапазона и породило целый ряд ударников нового, более мягкого, стиля, как Ларри Банкер и Чико Хэмилтон.

«West Coast jazz» Что касается записей, которые мы начали делать, то для этих целей Шорти Роджерс сформировал свою группу «Giants» из числа музыкантов Кентона. Как только у него появлялась возможность провести сессию, он записывал нас для ди-джея Джина Нормана, который при-страивал записи на фирме «Capitol». Норман проигрывал тогда наши пластинки на одной-единственной джазовой радиоволне, что оказывало заметное влияние в городе. Затем фирма «Pacific Jazz» записала Маллигана и Бэйкера, и так плотина была прорвана. Лед тронулся, и вскоре у нас уже было много шансов записаться.

Помимо общестилевого «западного» направления, многие музыканты индивидуально также подвергались влиянию различных приезжих джазменов. Кроме того, они слушали много других записей, которые привозились сюда из разных мест. В этом смысле я даже не знаю, существует ли отдельная «West Coast» школа в джазе как таковая. Разве то же самое не происходило в других городах страны? Ведь многие из нас очутились на Западном побережье просто случайно, в силу обстоятельств, или же намеренно, чтобы поймать свой шанс в жизни. Я еще не называл таких музыкантов, как Хэмптон Хоус, Кер-тис Каунс и других. Много разных фактов окружает эту историю, но, во всяком случае, я рассказываю то, что помню сам.

Параллельно этому голливудские продюсеры также весьма заинтересовались школой «West Coast» джаза. Шорти уже сделал некоторые партитуры для кинофильмов, а я начал писать музыку для различных телевизионных программ. Так появилось еще одно направление в нашей работе.

Через несколько лет мода на диксиленд в этой области почти сошла на нет. Все большее число клубов начало представлять публике модерн-джаз. Нас все чаще стали записывать большие и малые фирмы грампластинок. Многие музыканты заключили выгодные контракты на запись с той или иной фирмой, хотя при этом они связали себе руки, так как некоторые директора противились тому, чтобы их музыканты записывались с другими компаниями даже как «сайдмены». Надо сказать, что это — недальновидная политика, которая принесла джазу больше вреда, чем пользы. Тем не менее, возросшая активность студий записи говорила о том, насколько поднялся спрос

на модерн-джаз как здесь, так и по всей стране.

Чтобы привести вам другой пример значительного признания модерна, я напомним, что всего лишь года полтора назад владелец лос-анджелесского клуба «Zardi» не знал, кто такой Стэн Гетц, когда Хауард Рамси предложил его ангажировать. Этот клуб только что решил сменить свою приверженность к диксиленду, и сразу после этого там появился Стэн. На его выступления ломились ежедневно, и менеджер клуба чуть не заболел с досады, не сумев оставить у себя Стэна на больший срок.

Условия жизни здесь также заметно отличались от всей остальной части страны. Для музыкантов жизнь здесь была свободнее, размереннее и не так напряжена, как в Нью-Йорке. За довольно небольшие деньги мы смогли приобрести себе дома, которые никто не мог бы отобрать у нас назад. Это большое дело, ибо музыкант, как и человек всякой другой профессии, начинает чувствовать себя увереннее, а это помогает ему в создании музыки. И даже если мы здесь оставались на некоторое время без работы, мы никогда не паниковали, как в Нью-Йорке. Иметь дом, небольшой дворик и все прочее, то есть собственное жизненное пространство, означает также, что вы можете сколько угодно практиковаться на своем инструменте в тишине и спокойствии, никого не тревожа. В городской же квартире в Нью-Йорке никогда нельзя толком порепетировать, так как вокруг живет слишком много людей, которым вы мешаете.

Кроме того, сам характер жизни здесь отличен от Нью-Йорка. Хотя бы в том, что Нью-Йорк давит и пугает вас. Меня, во всяком случае, он отпугнул. Жизнь там слишком сложна и быстра. Мне было бы трудно провести там несколько лет. Конечно, Нью-Йорк в своем роде восхитителен, но музыкант быстро сознает тот факт, что действительно незаурядный талант должен там постоянно вести борьбу за существование, имея гораздо меньше возможностей для различных экспериментов.

А возьмите различие в отношении владельцев клубов к музыкантам. Например, здесь работа в клубах может быть такой спокойной и постоянной, какой вы нигде не найдете на Востоке. Некоторые наши ребята работали на одном месте целые годы. Даже если дела идут неважно, владелец местного клуба никогда не выбросит вас за дверь, как это обычно бывает в Нью-Йорке. Вероятно, это происходит из-за того, что арендная плата в большинстве местных клубов достаточно низка, так что накладные расходы не слишком бьют по карману вла-

дельцев. Кроме того, аудитория в конце концов начинает разбираться в вашей музыке и понимать ее, так что клуб приобретает своих постоянных посетителей. То же самое могло бы происходить повсюду, если бы владельцы клубов давали бэнду возможность создавать свою аудиторию.

«West Coast jazz»

Как бы там ни было, возможность совместной работы в течение долгого времени позволяет здесь создавать крепко сплоченные коллективы. Работая вместе, мы хорошо узнали друг друга как в личном, так и в музыкальном отношении. Мы узнали, как кто играет и чем живет, так что наша группа превратилась в своего рода коммуну. Сама аудитория в клубах воспринимала наши выступления как некую камерную музыку. Все вели себя тихо и спокойно а если кто-нибудь начинал шуметь, то его быстро осаживали соседи.

Здесь мы имеем больше финансовых гарантий, так как помимо клубов связаны с такими солидными организациями как киностудия, радио, телевидение и фирмы записи. Здесь нам живется и работается лучше — здесь нам дышится легче, поверьте мне.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Что касается будущего джаза, то об этом говорить очень трудно. Чем больше я играю, тем больше понимаю, что мы возвращаемся туда, где начинали. Если я исполняю старый джаз, то получаю больше денег. Вероятно, многие ребята сегодня склонны заняться диксилендом лишь потому, что это — единственное, за счет чего можно иметь постоянный доход и постоянную работу.

ТЕРК МЕРФИ. Мы, например, обнаружили, что диксиленд не только привлекает большую аудиторию здесь, на Западном побережье, где начинал наш оркестр, но также пользуется огромной популярностью и во всех тех местах, через которые мы проезжали во время гастролей. У нас сразу же появилось повсюду множество последователей.

БОББИ ХЭКЕТ. Очень забавно видеть, как эти мальчики пытаются играть наподобие ветеранов.

ТЕРК МЕРФИ. Та музыка, которую мы предпочитаем играть, наилучшим образом устраивает нас, так как она удовлетворяет наши личные чувства. А ведь работа каждого человека должна удовлетворять его и делать счастливым. С другой стороны, мне не хочется, чтобы музыка таких людей, как Джелли Ролл Мортон, Ричард Джонс и других создателей джаза, была бы безвозвратно забыта. Я думаю, наш бэнд поможет увековечить их репертуар и их темы. Например, из двухсот девяноста произведений нашего музыкального фонда трид-

цать-тридцать пять мелодий принадлежит именно Мортону.

Правда, он оставил после себя немало записей, на которых можно услышать его самого, однако во всяком живом исполнении существует определенное содержание, которого не в силах передать механическая запись. Было бы глупо ожидать, чтобы сам Джелли Ролл сохранил бы свои живые исполнения неизменными и по сей день, поэтому мы не стремимся в точности копировать его. Мы используем свой собственный, индивидуальный подход к трактовке идей его композиций и играем их как можно лучше в пределах нашего индивидуального и коллективного музыкального мастерства.

Мы отнюдь не следуем «белой» школе джаза. Мы основываем свою работу на музыке, исполнявшейся в Новом Орлеане в период Сторивилля и в Чикаго 20-х годов теми новоорлеанскими музыкантами, которые подались на север страны. Некоторые наши темы имеют еще более давнее происхождение — мы используем даже музыкальный материал 1870-80 годов, если он соответствует нашим целям.

Примером «белой» школы, которая нам вовсе не нравится, может быть группа «Нью Орлеанс Ритм Кингс» или же «Ориджинэл Мемфис Файф». Мне лично не нравятся ни их мелодии, ни манера, в которой они играли. Я не хотел бы употреблять слово «поверхностный», но их музыка лишена того очарования джаза, которое мы встречаем у Мортонна, Силвера или Армстронга. Исполнения «белой» школы того периода были слишком отмечены клише популярности, а в результате их музыка теперь не звучит так свежо, как записи Мортонна и Оливера. Эти музыканты играли больше из своей головы, чем их белые коллеги, и они не полагались ни на какие клише того периода.

Джелли Ролл Мортон — это человек той эпохи, которым я восхищаюсь больше всего. Мне нравится его музыкальное мастерство, его композиторские способности и его вкус, который определяется тем простым фактом, что он очень хорошо знал свою музыку.

Надо сказать, что исполнение этой музыки с сохранением ее оригинальных идиом сейчас, в 1954 году, требует большого музыкального мастерства. Мне не хотелось бы называть имена, но некоторые бэнды, провозглашающие свою приверженность этим идиомам, заметно ограничивают себя, не изучая теорию и основы гармонии. В результате их концепция с музыкальной точки зрения весьма ограничена. Мы играем в том же самом стиле, но почти каждый человек в нашем бэнде изучал теорию гармонии, и все мы провели целые годы, играя в самых разных музыкальных стилях с другими составами.

УОЛЛИ РОУЗ. Когда я играю композиции Джелли Ролл Мортонa, я часто использую проходящие тона и другие ноты, которые еще не употреблялись во времена Мортонa. Но меня это не смущает. Мы можем внести свой вклад в музыку, ибо если в музыкальных знаниях того периода были какие-то недостатки, то теперь мы можем заполнить эти пробелы.

«Revival» Когда я играю рэгтайм, я никого не копирую. Да мы и не можем практически знать, как играли великие рэгтаймеры. У нас остались только их печатные ноты и никаких записей. Поэтому я интерпретирую рэгтайм по-своему. В ответ на утверждения тех людей, которые думают, что играть рэгтайм совсем просто, я могу сказать одно — только взгляните на ноты и вы поймете, что для хорошего исполнения рэгтайма нужна черт знает какая техника.

Я записал одну пластинку рэгтайма, для которой фортепиано было «приготовлено», то есть заложены кнопки под молоточки, чтобы инструмент звучал более «аутентично». Это была не моя идея, а я больше такого делать не собираюсь. Запись от этого ничего не выиграла.

ДЭННИ БАРКЕР. Существует такое направление, как «Revival», то есть возрождение диксиленда. Однако вы не можете улучшить то, что было сделано в свое время Мортонoм, Оливером и Армстронгом, даже при тогдашней плохой технике записи. Многие ребята сейчас хватают инструменты и, забравшись по всем правилам в вагоны и колымаги, начинают, по их предположениям, играть «оригинальный» джаз, но это вовсе не тот джаз, который я когда-то слышал. Большинство мальчиков, которые теперь играют в духе «Revival», по-видимому, наслушались третьесортных записей раннего периода и просто копируют их, не имея тонкости, техники и души Луи, Оливера или Доддса.

ДЭЙВ БРУБЕК. Вы говорите о современном диксиленде. Я не вижу, какой интерес может найти в нем молодой парень. Мне как-то не по себе, когда такой парень играет диксиленд — особенно, если это все, что он умеет делать. Исполнение диксиленда не вызывает никаких технических и музыкальных трудностей — вы ограничены аккордами тоники, субдоминанты и доминанты практически во всех этих мелодиях.

Пожалуй, наиболее замечательная вещь в диксиленде — это использование контрапункта, который был утерян в свинге, где все было заранее аранжировано и распределено для унисонов или же солист играл против секции ритма без какого-либо взаимодействия между

трубой, тромбоном и кларнетом. Но вы всегда находите это в любой диксилендовой группе, и это создает чудесное ощущение свободы во время игры.

С другой стороны, возьмем группу вроде бэнда Лэнни Тристано, где имеется то же самое чувство свободы, с добавлением музыкальной атональности, с более интригующими и вызывающими аккордовыми последовательностями. Это мне понятно, но чтобы молодой парень стал музыкантом стиля «two-beat» — вот этого я не пойму. Это все равно, как если бы концертный пианист всю свою жизнь изучал Баха, игнорируя Бартока, Шенберга, Хиндемита и Мийо, не говоря уже о Стравинском.

«Revival»

Почему же все-таки аудитория любителей диксиленда до сих пор больше числа приверженцев современного джаза? Вероятно, одна из причин заключается в том, что многие ребята хотят делать то, что делали их отцы, но разве их отцы не слушали диксиленд? Они ходят в школу, присоединяются к братьям по духу, следуют традициям и забывают обо всем или же боятся протянуть руку за чем-то новым. Я был, например, в городе Беркли (штат Калифорния), так там весь город — сплошные жлобы, ...это же просто болезнь какая-то!

ТЕРК МЕРФИ. Настоящее наказание музыкантов «Revival» — это бездна фальшивого романтизма, связанного с этой музыкой. Вы только послушайте, как некоторые твердолобые «романтики» утверждают, что корнет имеет поистине волшебное звучание и поэтому должен использоваться в джазе традиционного направления вместо трубы. Я помню, как однажды Лу Уоттерсу надоели все споры и противопоставления корнета трубе. Он просто перешел в соседнюю комнату и исполнил одну и ту же тему сначала на корнете, потом на трубе. И никто из этих «романтиков» не смог различить эти инструменты друг от друга по звуку.

БАСТЕР БЭЙЛИ. У меня нет предпочтений в той музыке, которую я играю. Джаз — это и диксиленд, и боп. Мне нравится, чтобы в музыке был свинг. И если в ней присутствует хороший бит — этого для меня вполне достаточно.



КОДА

ЧАРЛИ ПАРКЕР. Музыка — это твой собственный опыт, твоя мудрость, твои мысли. Если ты не живешь ею, то из твоего инструмента никогда ничего не выйдет. Вас учат, что у музыки есть свои определенные границы. Но ведь искусство не имеет границ, приятель.

Кода

МИЛТ ХИНТОН. Что такое джаз? Джазмена делает великим его собственный жизненный опыт. Если же у вас нет опыта и вы не знаете жизни, то что иное вы можете высказать на своем инструменте, кроме копирования старых записей? Человек должен жить, чтобы играть настоящий джаз, если он не хочет копировать. Я вспоминаю историю об одном молодом парне, который копировал известного современного джазмена. Он делал это буквально нота за нотой, фраза за фразой, и однажды он отправился послушать своего кумира в «Birdland». Тот очень здорово играл, но был не в лучшей форме в этот вечер. Тогда парень взошел на сцену и сказал: «Послушай, старина, ты — это не ты. Это я — ты!».

ДЖО ДЖОНС. Что такое джаз? Когда вы играете то, что вы чувствуете, — вот, по-моему, наиболее подходящее определение джаза. Все джазовые музыканты выражают свои чувства с помощью своих инструментов — они выражают самих себя и тот жизненный опыт, который накопился у них в течение дня и ночи, в течение всей их жизни. Нет другого способа для выражения их чувств, здесь не может быть никаких оговорок. Это вроде того, как какой-нибудь парень говорит с широкой улыбкой: «Приятель, ты нравишься мне больше всех, я без ума от твоей музыки», — и тут же начинает играть нечто совершенно отличное. Если он выражает свои собственные чувства, он не может повторяться или копировать. Ту же самую реакцию вы находите и среди публики. Может быть, они никогда раньше не слышали этого музыканта, но когда он выносит свой жизненный опыт на сцену и проецирует свои чувства на публику, то он может заставить их радостно улыбаться, неодобрительно хмурить брови. И они приходят домой успокоенными или разочарованными, ибо музыка, будучи такой необычной формой искусства, может глубоко повлиять на всю вашу жизнь. Музыка — это не только талант от бога. Необходимо привилегия от бога, чтобы играть ее. В отношении музыки не может быть никакой распушенности, так как она должна исполняться в определенном духовном настроении, которое вы хотите вложить

в нее. Это — нечто, заключенное в нас самих. Вот почему многие музыканты на различных инструментах выражают свои чувства столь индивидуально, что их абсолютно невозможно копировать.

ПИ-ВИ РАССЕЛ. Что такое джаз? Словами этого не объяснишь. Вы можете выискивать умные слова из десяти слогов, но они не помогут вам понять это. И если я скажу что-то в качестве определения, то я, вероятно, откажусь от него через минуту. Я не считаю свое утверждение достаточно полным, говоря, что, по-моему, в какой-то степени все дело заключается в следующем. Некая группа ребят (неважно, кто они и откуда) играет джаз потому, что они носят музыкальное чувство глубоко в своем сердце и ритм в своей крови — ритм, который нельзя ни выкинуть, ни отнять у них даже в том случае, если они будут играть в симфоническом оркестре. И, собственно говоря, неважно, какой тип музыки они решили играть — они всегда будут чувствовать бит лучше, чем тот, кто заучил свои ноты наизусть. Это такие люди, манеру игры которых вы не сможете изменить, в какое бы окружение вы их ни поместили и чему бы вы ни пытались их научить.

Кода

ДЖО ДЖОНС. Джаз должен свинговать. Проще всего вы можете узнать, свингует музыкант или нет, когда он придает каждой ноте ее полный бит. Полная нота имеет четыре бита, половинная — два бита и четверть — один бит. Существуют четыре бита в такте, которые столь же равномерны, как наше дыхание. Но музыкант не свингует, когда вы заранее знаете каждый его бит. Музыкант должен как бы предчувствовать целую ноту и придавать ей меньшую временную длительность, чем она должна иметь на самом деле. То же самое он делает и со всеми другими нотами. Свинг имеет нечто общее с тем, что может быть названо «проекцией» в музыкальном смысле. Это не то же самое, что зрительная проекция. Здесь я имею в виду не чисто физическое восприятие, которое может быть проанализировано, а скорее чувство, ощущение. Зрительно, физически, наблюдая игру какого-нибудь музыканта, люди говорят, что он свингует, хотя это вовсе не так.

Можно поговорить о свинге и с другой стороны. Все это — вопрос восприятия, который очень важен. В сущности, это очень просто, но на свете существует немало вещей, которые вы не сможете описать словами. Некоторые вещи вообще нельзя описать. И свинг — одна из таких вещей. Я лично никогда не слышал удовлетворительного описания свинга. Лучшее, что вы можете сказать о свинге, это

следующее: вы либо играете с чувством, либо нет. Это похоже на разницу между дружеским рукопожатием и тем, когда кто-то вам совершенно неискренне пожимает руку. Иногда какой-либо музыкант получает кучу похвал, и он верит в них, но в конечном счете это приносит ему больше вреда, чем пользы, потому что сам-то он знает, что у него нет чувства джаза. Чтобы играть джаз, вы должны иметь нечто большее, чем просто желание. Это подобно прекрасному — отнюдь не всегда вы можете описать это словами или изобразить на бумаге.

Чтобы играть классическую музыку, вам порой даже не обязательно иметь желание — достаточно умения, ибо там подход к музыке слишком научный. Музыкант просто играет по нотам ту музыку, которая лежит перед ним. Но в джазе важно не что играть, а как играть. Конечно, есть и такие классические музыканты, которые достаточно непредубеждены, чтобы охватить всю музыку в целом, и имеют достаточную гибкость мышления, чтобы разнообразить трактовку различных программ и направлений. Однако каждый хороший джазовый музыкант просто обязан иметь гибкость и свободу мышления.

КОУЛМЕН ХОКИНС. Что такое джаз? Это ритм и чувство. Этому нельзя научить. Иначе это будет просто механическим отражением. Я думаю, что из тысячи современных джазовых музыкантов большинство играет именно механически и лишь некоторые из них являются настоящими джазменами. Но и современная публика, к слову сказать, не чувствует никакого различия, хотя оно, безусловно, есть.

УОЛЛИ РОУЗ. Единственный способ, каким я могу описать свинг, — это вид ритмического движения, в котором вы располагаете ноты там и тогда, где и когда им надлежит быть. Вас связывает с бэндом только то, что вы встречаетесь на бите немного раньше. Любое отклонение от этой связи вызывает излишнее напряжение, которое музыканты почувствуют сразу, даже если этого еще не заметили слушатели. В джаз-оркестре вы должны чувствовать друг друга, слышать весь бэнд и ощущать связь с ним.

ДЖО ДЖОНС. С ритмом связано все. Когда артист играет что-либо на своем инструменте, он дышит нормальным образом, но и вся аудитория живет с ним единым дыханием. Когда же артист дышит неправильно, то аудитория этого не переваривает и у нее возникает чувство неудовлетворенности. Это напоминает поспешное глотание пищи, которая толком не пережевана. В такой игре нет и не может

быть никакого свинга. Это приводит к излишнему напряжению аудитории. Это своего рода физическая реакция неудовлетворенности, которая возникает как результат такой игры.

ТЕРК МЕРФИ. У нас бывали и такие выступления, после которых музыканты чувствовали себя разбитыми и больными — с музыкальной точки зрения. В этом нет ничего удивительного. Другие концерты, наоборот, были очень хороши, и у всех заметно поднималось настроение. И дело тут не только в реакции аудитории, а в том, как мы сами чувствовали свою музыку, как она звучала для нас. А для нас она звучала хорошо, если она свинговала, если она как бы двигалась вперед. Ибо если музыка движется, то она свингует. Во всяком случае, для нас это было именно так. Существовал один общий принцип — бит, который связывал нас воедино. Нам бывало очень не по себе, когда какой-нибудь парень все время «уходил» с бита. Один человек может запороть целый бэнд, если он не чувствует общего ритма. Одно из двух — вы можете играть джаз совсем легко или же вам удастся делать это с большим трудом, что страшно утомительно. Все зависит от того, свингует бэнд или нет. А в этом отношении игра может заметно меняться от одного концерта к другому.

Кода

ДЭЙВ БРУБЕК. Что такое джаз? Когда у солиста нет полной свободы, эта музыка перестает быть джазом. Джаз — это единственная из всех существующих сегодня форм искусства, в которой мы находим эту свободу личности без потери группового контакта.

Когда мы исполняем аранжировки, мы пытаемся выразить свою свободу где-то посередине. Мы начинаем с аранжированного квадрата, а затем у нас руки свободны до тех пор, пока солист чувствует, что ему еще есть что сказать. Это выходит за пределы аранжировки, но в конце исполнения мы снова возвращаемся к теме. Таким образом, только внутренние части той или иной пьесы достигают уровня настоящей импровизации. Здесь вы превосходите то, что вы обычно могли бы просто написать на бумаге, хотя бы и в джазовых идиомах. Именно это столь привлекательно в джазе. Когда вы слышите действительно вдохновенную музыку, она как бы проецируется на аудиторию и на всех музыкантов-исполнителей гораздо отчетливее, чем все другое, заранее написанное на бумаге.

Все приемы, которые вы обычно слышите в популярной музыке, явно страдают отсутствием вдохновения. Наилучшие звучания всегда возникают тогда, когда вы делаете что-либо в первый раз. И если это — нечто спонтанное и искреннее (оно может быть еще грубым и

сырым), но в нем содержится такая духовная сущность, которая как раз и является квинтэссенцией джаза.

Кода

Одной из важнейших черт современного джаза является то, что джаз сохранил чувство группового контакта. Чтобы играть джаз, надо обязательно иметь это групповое чувство. Другими словами, для хорошего джазового исполнения аудитория — это такой же важный фактор, как и сами музыканты на сцене. Один пустоголовый в первом ряду может погубить весь ваш концерт. Очень жаль, что теперь больше не танцуют под джаз, так как это было отличным выражением группового контакта.

Я вполне искренне говорю о таком участии аудитории в создании нашей музыки. Я никогда не забуду, как мы провели несколько экспериментов в одном заведении для душевнобольных. Эти психопаты, извлеченные из камер, где они провели долгие годы, составили лучшую аудиторию, которую мы когда-либо имели. Мы тоже всякий раз играли там как можно лучше. Эти ребята страдали кататонией, они не двигались уже долгие годы, но вдруг начинали топтать ногами в такт нашей музыке. Один, который не разговаривал много лет, внезапно запел. В течение получаса мы сделали там больше, чем иные доктора за год. Все это было потом зарегистрировано и изучено.

С другой стороны, в этих же экспериментах одна записанная музыка ничего не значила для тамошних пациентов. Они нуждались в человеческой теплоте, исходившей от музыкантов, которые находились непосредственно там, в одной компании с ними, и играли прямо перед ними.

Поэтому джаз даже не всегда можно назвать музыкой — это своеобразный вид общения, это взаимный обмен человеческих эмоций, это встречные потоки флюидов из зала и со сцены. Такое вы можете найти только в джазе и слишком редко — в концертной музыке.

МАТТ КЭРИ. Что за вопрос! Эта музыка свинговала всю жизнь, еще со времен Болдена, да и до него, в церквях Св. Роулса, откуда он ее и взял.

ДЖИМ РОБИНСОН. Я всегда рад играть для людей, которые счастливы моей музыкой. Мне вообще нравится видеть, когда люди счастливы. Если все находится в хорошем, веселом настроении, то это настроение передается мне, и тогда я могу заставить петь свой тромбон. И если моя музыка делает людей счастливыми, то я готов сделать еще больше. Это хороший стимул для меня. Я всегда хочу, чтобы вокруг меня были люди. Это создает теплую атмосферу, которая как

бы передается и в мою музыку.

Даже когда я играю сладкую коммерческую музыку («Sweet»), я все равно пытаюсь передать мои чувства другим людям. Это всегда у меня на уме, как и у любого музыканта. И я считаю, что каждый человек в мире должен знать об этом.

Кода



КТО ЕСТЬ КТО

ЭД АЛЛЕН (ED ALLEN) — Эдвард Клифтон Аллен, 1897-1974, трубаач. Р. в Нэшвилле (шт. Теннесси), ум. в Нью-Йорке. Семья переехала в Сент-Луис в 1904 г., начал играть на ф-но и корнете с 10 лет. В 16 лет работал уже профессиональным музыкантом в придорожных закусочных и на речных пароходах. В 1924 г. перебрался в Чикаго, где играл с Эрлом Хайнсом, а в июле 1925 г. уехал в Нью-Йорк, где сделал много записей с пианистом Кларенсом Уильямсом, а также со скрипачом Элли Россом, оркестром ЛеРоя Тиббса и бэндом Эрла Уильямса (1932-33). В 30-х играл в Нью-Йорке на танцах, в середине 40-х руководил своим бэндом в клубе Тони Пастора там же в Нью-Йорке, где продолжал активно работать с 1945 по 1963 годы, но затем сократил свою музыкальную деятельность ввиду ухудшившегося здоровья.

ФЕРДИНАНД (ФЕРНАНДО) АРБЕЛЛО (FERDINAND ARBELLO) — 1907-1970, тромбонист, аранжировщик. Р. в Пуэрто-Рико, начал играть на тромбоне в 12 лет в средней школе, затем работал в местном симфоническом оркестре. В середине 20-х приехал в Нью-Йорк, там играл в составах, которыми руководили Эрл Хауард (1927), Уилбур ДеПэрис (1928), Джун Кларк (1929-30) и Клод Хопкинс (1931-34). Несколько месяцев провел со знаменитыми оркестрами Чика Уэбба (1934-35), Флетчера Хендерсона (1936-37), Лаки Миллиндера и другими нью-йоркскими «звездами» (Фэтс Уоллер, Эдгар Хэйс, Бенни Картер), т.к. был типичным надежным сайдменом. Потом работал в секстете Зутти Синглтона (1940), играл с оркестром Джимми Лансфорда (1942-46), руководил собственным бэндом до начала 50-х, был членом комбо Рекса Стюарта в Бостоне (1953) и латиноамериканского состава Мачито (он же Рауль Фрэнк Грилло, 1960). После этого Арбелло вернулся к себе домой в Пуэрто-Рико, где руководил своим оркестром в отеле «Сан Хуан» до 1969 г.

ЛУИ АРМСТРОНГ (LOUIS ARMSTRONG) — Дэниель Луи Армстронг, также «Сэчмо», «Попс», «Биг Джаз» и так далее, 1900-1971, трубаач, певец, композитор, лидер. Р. в Новом Орлеане, ум. в Нью-Йорке. Величайший негритянский музыкант, который фактически создал историю джаза, один из пяти уникальных американских джазменов XX века наряду с Эллингтоном, Паркером, Колтрэйнсом и Дэвисом. (См. также переводную книгу Дж.Л.Коллиера «Луи Армстронг — американский гений», Москва, изд. «Радуга», 1987).

ЛИЛ АРМСТРОНГ (LIL ARMSTRONG) — Лиллиан Хардин, 1898-1971, пианистка, вокалистка, композитор. Р. в Мемфисе (шт. Теннесси), ум. в Чикаго. Вторая жена Луи, которая сделала для него очень много во время его пребывания в Чикаго с бэндом Кинга Оливера в 1921-24 гг. в смысле музыкального образования, гармонического мышления, чтения нот и развития общего культурного кругозора. Они поженились 5 февраля 1924 г., разошлись в 1931 г. и развелись в 1938 г. Примечательно, что Лил скончалась непосредственно во вре-

мя своего участия в мемориальном концерте памяти Луи Армстронга в Чикаго прямо на сцене. Она была одной из немногих глубоко уважаемых инструментальных музыкантов среди женщин в истории джаза.

БИКС БАЙДЕРБЕК (BIX BEIDERBECK) — Леон Бисмарк Байдербек, 1903-1931, корнетист, пианист, композитор. р. в Давенпорте (шт. Айова), ум. в Нью-Йорке. Его судьба и карьера как джазового музыканта были одним из редчайших явлений в мире музыки вообще. Это был один из наиболее оригинальных, творческих, самобытных джазменов для любителей джаза аналогиями ему можно назвать только Клиффорда Брауна и Андрея Товмасына. Здесь он сам ничего не говорит, но о нем рассказывают его друзья и коллеги.

Сейчас слово «легенда» стало настолько затертым и одиозным, что даже какую-нибудь рок-группу, созданную две недели тому назад, ныне уже называют легендарной. Но жизнь и музыка Бикса давно уже действительно превратились в легенду, в одно из первых джазовых преданий, которое называлось «История молодого человека с трубой».

В XX веке через джаз прошло немало ярких индивидуальностей, самоучек-вундеркиндов, артистов с огромным природным талантом и просто гениев. Именно таким был Бикс, который уже в 3 года мог сыграть на рояле «Вторую рапсодию» Листа. Однако на корнете, инструменте, который сделал знаменитым его имя, он никогда не брал ни одного урока в своей жизни. Он начал играть на нем в 14 лет и по меньшей мере первые восемь лет он играл на нем левой рукой. Академическая точность была не для него, и однажды он очень удивился, когда узнал, что играет на корнете совсем в другом ключе по сравнению с роялем. Он всегда с большим трудом читал ноты, но любил настоящие старые блюзы, а его коллеги и друзья всегда очень любили его и его музыку.

В 1921 г. Бикс уехал на учебу в близлежащий Чикаго, где вскоре познакомился с местными джазменами и с конца 1923 г. стал профессионально выступать со своей группой «Вулверинс» (диксиленд + тенор). Он был неиссякаемым источником спонтанных идей и к тому же имел удивительный слух.

Потом Бикс Байдербек играл с другими составами в Нью-Йорке, Сен-Луи, Детройте, снова в Чикаго и опять в Нью-Йорке со знаменитым оркестром Пола Уайтмена. Он был первым и единственным белым музыкантом, которым восхищались и которому пытались подражать трубачи-негры. Он также писал небольшие пьесы для рояля в духе импрессионистов. Бикс явно опередил свое время, и жизнь таких людей обычно бывает недолгой.

Он умер от пневмонии, ему было только 28 лет. В 1938 г. вышел роман «Молодой человек с трубой» американской писательницы Дороти Бейкер, по которому в 1949 г. режиссер Майкл Кертц поставил в Голливуде одноименный фильм с Керком Дугласом в главной роли (партии трубы за него играл Гарри Джеймс), а в 1990 г. итальян-

ский режиссер Пупи Авати сделал интересный «римейк».

ДЭННИ БАРКЕР (DANNY BARKER) — Дэниэль Мозес Баркер, род. 13 января 1909 г. в Новом Орлеане, шт. Луизиана. Гитара, банджо, вокал, композитор в стиле новоорлеанской традиции. Его дед играл на трубе в брасс-бэндах, а дядя-барабанщик Пол Барбарин заинтересовал его музыкой. Дэнни брал уроки игры на кларнете у Барни Бигарда и на гитаре у Бернарда Эдисона. В 1930 г. он уехал в Нью-Йорк, где работал с такими именитыми музыкантами, как Лаки Миллиндер, Кэб Кэллоуэй, Бенни Картер и Джеймс П. Джонсон, а также со своими составами в джаз-клубах. Возвратившись в Новый Орлеан в 1965 г. он стал главным куратором местного Музея джаза и оставался на этом посту в течение 10 лет, одновременно выступая в своем родном городе как бэнд-лидер и гитарист. Ему принадлежат две собственные книги — «Bourbon Street Black» и автобиография «Моя жизнь в джазе» (1986), а в данной книге, которую вы только что прочитали, он столь же ярко живописует историю джаза в своих автобиографических рассказах.

СИДНЕЙ БЕШЕ (SIDNEY BECHET) — Сидней Джозеф Беше, 1897-1959, род. в Новом Орлеане, шт. Луизиана, ум. в Париже, Франция. Самый младший из семи детей в своей семье. Один из четырех братьев, д-р. Леонард Беше (ум. в 1952 г.) был профессиональным тромбонистом, потом оставил музыку и стал дантистом. Другой его брат, Джозеф, играл на гитаре. Еще подростком Сидней подсаживался играть на кларнете с оркестром Фредди Кеппарда и маршировал с брасс-бэндом Мануэля Переза. Будучи практически самоучкой, он начал играть на кларнете с шести лет, а к семнадцати уже попал под крыло знаменитого трубача Банка Джонсона. Ближе к концу 1917 г. он окончательно покинул Новый Орлеан и оказался в Чикаго, где играл со многими негритянскими джазовыми составами, в том числе с бэндом Кинга Оливера.

Тогда же Беше приобрел свой первый сопрано-саксофон, еще изогнутой модели. С оркестром Уилла Мариона Кука он впервые попал в Европу (июнь 1919 г.), потом возвращался в Штаты, где играл с Бенни Пейтоном, Фордом Дэбни, Мэми Смит, а также с Дюком Эллингтоном в «Кентукки Клуб» (весна 1925 г.). Вместе с негритянским ревю, включая Жозефину Бейкер, работал в Европе, а потом с февраля по май 1926 г. гастролировал в России с оркестром тромбониста Фрэнка Уитерса, они выступали в Москве, Киеве, Харькове и Одессе. Затем Беше оказался в Берлине, где уже играл на прямом сопрано, а также на контрабас-саксофоне. В начале 30-х он вернулся в Нью-Йорк, где в течение следующих пятнадцати лет играл во многих местных джаз-клубах с десятками прославленных джазовых музыкантов. После окончания войны Беше снова приехал в Европу (в Париж), где прожил оставшуюся жизнь, хотя на некоторое время он иногда возвращался в Штаты, а весной 1957 года гастролировал в Аргентине и Чили.

В 1955 г. Беше участвовал во французском музыкальном кино-

фильме «Блюз», и вообще во Франции в те годы он стал столь же выдающейся артистической личностью, как Морис Шевалье. В джазе он имел множество учеников и последователей — от Джонни Ходжеса до Боба Уилбера. Сидней Беше умер от рака в мае 1959 г., в Париже есть улица его имени, и ему был воздвигнут памятник на юге Франции в Жуан-ле-Пэнс, месте проведения многих международных джаз-фестивалей, в которых он сам неоднократно принимал участие.

Самой популярной его композицией является пьеса под названием «Маленький цветок», которая завоевала всемирную популярность в 1959 г. благодаря исполнению кларнетиста Монти Саншайна с английским бэндом Криса Барбера. Еще в 20-х годах о музыке и творчестве Сиднея Беше восторженно отзывался знаменитый швейцарский музыкант и дирижер Эрнест Ансерме (1883-1969), а в 80-х вышла книга известного английского критика, писателя и музыканта Джона Чилтона «Волшебник джаза», прекрасная биография Беше.

РЭЙ БОДУК (RAY BAUDUC) — род. 18 июня 1909 г. в Новом Орлеане, шт. Луизиана. Известный джазовый барабанщик, его брат Джюлс также был популярным в джазовых кругах барабанщиком в округе Нового Орлеана, а их отец — незаурядным трубачом. Рэй всему учился у них и занял место брата в местном бэнде, только что начав посещать среднюю школу. Впоследствии играл с оркестром трубача Джонни Байерсдорфера (1924-26), потом уехал в Нью-Йорк, где работал с группой «Мемфис Файв», с оркестром знаменитого тогда бэнд-лидера Бена Поллака (1929-34), а самый глубокий след в джазе Рэй Бодук оставил в качестве одного из основателей, участников и солистов оркестра «Боб Кэтс» Боба Кросби (1935-42). Два года служил в армии, затем играл в биг-бэнде Джимми Дорси (1947-50). Бодук долгое время был символом ренессанса диксиленда (движение «ривайвл»), особенно на Западном побережье в Калифорнии. В конце 70-х и в течение 80-х он жил в основном в местечке Беллэйр на юге Техаса, но в любом джазовом каталоге можно до сих пор встретить не менее дюжины долгоиграющих пластинок или компакт-дисков с его именем.

УЭЛЛМЕН БРОД (WELLMAN BRAUD) — 1891-1966, род. в Луизиане, ум. в Калифорнии. Выдающийся басист, с семи лет стал играть на скрипке, затем переключился на струнный контрабас и участвовал подростком в выступлениях новоорлеанского струнного трио. В 1917 г. уехал в Чикаго, где играл со многими местными музыкантами и оркестрами (Чарли Элгар, Уилбур Светмен и т.п.), потом в Нью-Йорке присоединился к первому бэнду Дюка Эллингтона в конце 1926 г. и оставался с ним до мая 1935 г. В дальнейшем вся музыкальная жизнь Уэллмена Брода была связана именно с Нью-Йорком, где он играл с самыми различными джазменами и составами, включая свои собственные. В 60-х он жил в основном в Калифорнии, после того, как перенес легкий сердечный приступ летом 1961 г. В начале осени 1966 г. он планировал отправиться в турне с пианистом Кенни Вудсоном, но внезапный инфаркт настиг его дома, в Лос-Анджелесе,

29 октября. Его любимым басистом всегда был Милт Хинтон. Но для любителей джаза имя Уэллмена Брода навсегда осталось связано с ранним оркестром Дюка Эллингтона.

ДЭЙВ БРУБЕК (DAVE BRUBECK) — р. 1920 г., Конкорд, шт. Калифорния. Один из наиболее выдающихся пианистов современного джаза, имеющих блестящее музыкальное образование, яркая творческая личность с оригинальным гармоническим и ритмическим мышлением, один из самых уважаемых джазовых музыкантов в мире.

Его мать — пианистка, два брата — преподаватели музыки. Начал играть на рояле в 4 года под руководством матери, в 9 лет также играл на виолончели. С 13 лет выступал с местными составами диксиленда, «хиллбилли» и свинговыми бэндами. Во время учебы в колледже «Пасифик» (1941-42) имел свой оркестр из 12 человек. Главной музыкальной вехой в его жизни было изучение композиции в колледже Миллса в Окленде (шт. Калифорния) под руководством знаменитого Дариуса Мийо. Брубек также изучал теорию музыки с Арнольдом Шенбергом.

После службы в армии он организовал свой экспериментальный октет в 1946 г., затем трио в 1949 г. и, наконец, свой знаменитый впоследствии квартет в 1951 г. В 50-х Брубек являлся одним из ведущих представителей так называемого «кул-джаза». Впоследствии со своим составом он гастролировал по всему миру с неизменным успехом, трижды посетил нашу страну (первый раз в конце марта 1987 г.). Сейчас нередко выступает с новыми музыкантами, в том числе с кем-то из 4-х своих сыновей.

БАСТЕР БЭЙЛИ (BUSTER BALLEY) — 1902-1967. Р. в Мемфисе, ум. в Нью-Йорке. Великолепный инструменталист, который изучал кларнет у Франца Шеппа из Чикагского симфонического оркестра, у которого также учился Бенни Гудмен. Начал работать еще с бэндом «Отца блюза» У.К. Хэнди в 1917 г., потом с составом Эрскина Тэйта в Чикаго (1919-22). Приобрел большое имя в джазе в 1923-24 гг., работая с Флетчером Хендерсоном, Кингом Оливером. Вплоть до конца 50-х играл в самых различных джазовых составах, больших и малых, сделал сотни записей, выступал на десятках джазовых фестивалей. Бэйли был первым кларнетистом с академическим образованием, который завоевал себе имя и репутацию в качестве выдающегося джазмена. Его последняя работа была в знаменитой группе Луи Армстронга «Олл Старз» с июля 1965 г., и Бэйли оставался с ними до конца жизни. Он умер во сне в своем доме в Бруклине (Нью-Йорк) 12 апреля 1967 г.

ДЖОРДЖ БЭКЕТ (GEORGE BAQUET) — 1888-1949, кларнет и саксофон. Р. в Новом Орлеане, ум. в Филадельфии. Брат — кларнетист Эчилл Джозеф Бэкет (1886-1956), другой брат — музыкант Харольд «Хэл» Бэкет, был убит в Нью-Йорке в ноябре 1931 г. Их отец был также выдающимся кларнетистом. Джордж начал играть в Новом Орлеане в 1902 г., гастролировал с группой менестрелей до 1905 г., потом работал

недолго даже с легендарным составом Бадди Болдена. Затем он играл с такими людьми, как Фредди Кеппард, Билл Джонсон и его «Ориджинел Креол Оркестра», с которым гастролировал в Лос-Анджелесе в 1914-16 гг. Позже (1918) работал в Нью-Йорке и осел в Филадельфии (1923), где записывался с Джелли Ролл Мортон (1929) и Сиднеем Беше (1940). Один из главных «пионеров» традиционного джаза.

КАУНТ БЭЙСИ (COUNT BASIE) — 1904-1984, пианист, органист, знаменитый бэнд-лидер, создавший свой оркестр еще в 1935 г. в Канзас-Сити. Услышав их там, большой меценат джаза, импресарио и продюсер Джон Хэммонд пригласил бэнд Бэйси в Нью-Йорк (1936), где в январе 1937 г. была проведена уже первая сессия записи («Декка»), и позже, в 40-е гг., оркестр отличался необыкновенной ритмической пульсацией. За многие годы с ним играли десятки выдающихся инструментальных солистов, пели блестящие джазовые (Джимми Рашинг, Джо Вильямс) и популярные вокалисты (Фрэнк Синатра, Тони Беннет), певицы (Элла Фитцджералд, Сара Воэн и др.) В 60-х - 70-х оркестр гастролировал по всему миру, но к нам он приехал (Москва, Сочи) уже только после смерти своего лидера (1995 г.). Критик Стэнли Дэнс написал прекрасную книгу «Мир Каунта Бэйси», опубликованную в 1980 г., где описывается судьба и биография как самого этого непревзойденного лидера, так и многих его музыкантов.

ДЖО ВЕНУТИ (JOE VENUTI) — 1904-1978, один из самых первых известных джазовых скрипачей, итальянец по происхождению. Вырос в Филадельфии, потом играл в Атлантик-Сити (1921) и в Нью-Йорке с трубачом Рэдом Николсом. Долгое время сотрудничал с гитаристом Эдди Лэнгом (ум. в 1933 г.), записывался с орк. Пола Уайтмена, выступал в Англии. В 50-х не раз появлялся на телевидении в Штатах, по отзывам его коллег; был уникальным человеком и музыкантом. Снимался в ряде фильмов. В конце 60-х переехал в Сиэтл на Запад страны, где умер от рака 14 августа 1978 г.

ДЖОРДЖ ВЕТТЛИНГ (GEORGE WETTLING) — 1907 - 1968, барабанщик. Р. в Канзасе, с 14 лет жил в Чикаго. Начиная играть с Бэби Доддсом, профессиональным музыкантом стал в 1924 г. Следующие 10 лет работал со многими чикагскими лидерами, в 1936 г. осел в Нью-Йорке, был членом самого первого оркестра Арти Шоу, а также Банни Берригана, Рэда Норво, играл с Полом Уайтменом до марта 1941 г. Затем с Бенни Гудменом (июль 1943 г.), а в 1943-1952 гг. был штатным музыкантом на студии ABC. Позже руководил собственными малыми составами в Нью-Йорке, включавшими именитых джазменов (Джимми МакПартленд, Эдди Кондон, Маггзи Спэниер, Бад Фримен). Очень хорошо рисовал масляными красками (с 1940-х гг.), устраивал даже выставки собственных картин. Умер от рака легких в Нью-Йорке 6 июня 1968 г., похоронен в Чикаго.

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС (CLARENCE WILLIAMS) — 1893-1965, пианист, композитор, вокалист, аранжировщик, лидер, издатель. Р. в Плак-

мине (шт. Луизиана), сын басиста Денниса Уильямса. Семья переехала в Новый Орлеан в 1906 г., и вскоре Кларенс уже работал в минстрел-шоу как певец. Затем в Новом Орлеане он играл на фортепиано, гитаре и органе, работал с Банком Джонсоном, Сиднеем Беше и другими бэндами. В начале 1913 г. он стал активным издателем и автором песен (хиты «Ройял Гарден Блюз», «Шугар Блюз», «Галф Коуст Блюз» и др.). В 20-30-х гг. организовывал многочисленные сессии записи в Чикаго и Нью-Йорке для фирмы «Okeh», был директором этих сессий в 1923-31 гг. с участием Луи Армстронга, Бастера Бэйли, певиц Сары Мартин, Сиппи Уоллес и своей жены Эвы Тэйлор. В эти годы Вильямс бывал даже аккомпаниатором Бесси Смит. С конца 30-х в основном занимался композиторством, издавал каталоги и тому подобное. В 1956 г. его сбило такси, и он потерял зрение, но продолжал свою активность в музыке вплоть до своей кончины в Нью-Йорке 6 ноября 1965 г.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС (MARY LOU WILLIAMS) — 1910-1981, пианист, композитор. После рождения в Атланте (шт. Джорджия) в возрасте четырех лет переехала в Питтсбург со своей матерью и сестрой. Вскоре после этого начала играть на ф-но, училась в школе Линкольна. Профессиональный дебют состоялся в 1925 г., затем играла с бэндом своего тогдашнего мужа Джона Уильямса и впоследствии стала пианисткой и аранжировщиком в знаменитом оркестре из Канзас-Сити п/у Энди Кирка (1929-42). Кроме того, она также писала аранжировки для таких людей, как Бенни Гудмен, Томми Дорси, Эрл Хайнс, Глен Грэй и т.д. После 1942 г. Мэри Лу Уильямс руководила небольшими составами в Кливленде и Нью-Йорке. Ее близкое знакомство с Телониусом Монком и Бадом Пауэллом привело к постепенной эволюции ее фортепианного стиля. 1952-54 годы она провела в Англии и Париже. В конце 50-х и далее она начала посвящать много времени религиозным делам, но также участвовала во многих джаз-фестивалях и продолжала композиторскую деятельность. В 1969 г. гастролировала в Европе и Южной Америке, была музыкальным педагогом в некоторых университетах в 70-х. Умерла в Сев. Каролине 28 мая 1981 г.

СПЕНСЕР УИЛЬЯМС (SPENCER WILLIAMS) — 1889 - 1965, композитор, пианист, вокалист. В детстве переехал с семьей в Вашингтон, затем с 1907 г. был активен в Чикаго как пианист и автор песен, сотрудничал там с Кларенсом Уильямсом (однофамилец) и Фэтсом Уоллером. В 1925 г. уехал в Париж вместе с шоу Джозефины Бейкер в «Фоли Бержер», писал там музыку. На некоторое время вернулся в США, а потом окончательно перебрался в Европу, где жил все оставшиеся годы, сначала вблизи Лондона (1932-51), а позднее в Стокгольме (1952-1965). После него осталось не так много записей на пластинках в его персональном исполнении (с Лонни Джонсоном и Тедди Банном), но много песенных хитов, ставших «вечнозелеными».

ЭРРОЛЛ ГАРНЕР (ERROLL GARNER) — 1921-1977, один из наиболее оригинальных и самобытных пианистов современного джаза, также композитор и автор песен. Утверждают, что он никогда не учил-

ся музыке и не умел читать ноты, хотя его отец тоже был пианистом. Он родился в Питтсбурге (шт. Пенсильвания) и с детства дружил со своим земляком Билли Экстайном. Начал играть с местными бэндами в 1937 г., в 1944 г. впервые приехал в Нью-Йорк и сразу попал на «Свинг-стрит» (52-ю улицу), где выступал в джаз-клубах и вскоре завоевал признание музыкантов. Впоследствии он работал в основном со своим собственным трио (бас и ударные), участвовал в первом джаз-фестивале в Париже (1948), а позднее часто посещал Европу с концертами.

Гарнер сделал бесчисленное количество записей для разных фирм, главным образом, он был связан с «Коламбией». К концу 50-х он уже пользовался беспрецедентным успехом у любителей джаза и публики вообще. Так, в 1958 г. он явился первым артистом джаза, которого ангажировал знаменитый импресарио Сол Юрок. Он завоевал множество наград журналов «Эсквайр», «Метроном», «Даун Бит», «Плэйбой» и др. Часто появлялся на телевидении, выступал солистом с несколькими симфоническими оркестрами. В 1975 г. он серьезно заболел пневмонией. Умер в Лос-Анджелесе 2 января 1977 г.

ДЖОННИ (Джон Альберт) ГВАРНИЕРИ (JOHNNY GUARNIERI) — р. 23 марта 1917 г. в Нью-Йорке, пианист, композитор. Играть начал с 10 лет, вначале изучал классическую музыку. Выступал в танцевальных биг-бэндах с 1937 г., наиболее известен своей работой с Бени Гудменом (1939-40) и Арти Шоу (1940-41), с которым впервые записал джазовое соло на клавинохордах (сентябрь 1940 г.). Позже играл с оркестрами Джимми Дорси, Рэймонда Скотта и др. В 60-х переехал в Калифорнию, в 70-х делал записи стандартов и оригинальных композиций преимущественно в размере 5/4. Часто гастролировал в Европе, последний раз в 1983 г.

ВУДИ ГЕРМАН (WOODY HERMAN) — 1913-1987, кларнет, альт-сакс, вокалист, бэнд-лидер. Род. в Милуоки (шт. Висконсин). Пел и танцевал в местных театрах с шести лет, стал играть на саксофоне в 11 и перешел на кларнет в 14. Затем работал с разными оркестрами, был ведущим солистом в бэнде Айшема Джонса (1934-36), а после его распада взял основных музыкантов и организовал свой состав на кооперативной основе. В апреле 1939 г. записал свой первый великий хит «Бал дровосеков», построенный на блюзовом «риффе».

Впоследствии у него было большое количество разных биг-бэндов, которые все время модернизировались, и каждый из них был лучше предыдущего. Герман всегда окружал себя молодыми музыкантами, очень много гастролировал по всему миру несколько месяцев в году, выступал на джаз-фестивалях, появлялся в ряде фильмов. В 1977 г. попал в серьезную автокатастрофу, но потом поправился и еще в течение следующих десяти лет продолжал руководить своим оркестром.

ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ (DIZZY GILLESPIE) — 1917-1993, трубоч, лидер, композитор, вокалист, по прозвищу «Жрец бопа», поскольку

этот стиль современного джаза был фактически создан и развит именно им вместе со знаменитым Чарли Паркером.

Его отец, музыкант-любитель, умер, когда Диззи было 10 лет, но благодаря ему Диззи познакомился с основами игры на ряде инструментов. Он начал играть на тромбоне в 14 лет, годом позже на трубе, изучал гармонию и теорию музыки в институте Лоринбурга (Сев. Каролина). С 1935 г. жил в Филадельфии, с 1937 г. в Нью-Йорке, где работал в оркестрах Тедди Хилла и Кэба Кэллоуэя. Потом у него было свое комбо, несколько месяцев он играл в бэнде Эрла Хайнса. За это время он завоевал репутацию одного из ведущих представителей стиля боп. Работал в боп-бэнде п/у Билли Экстайна, а в последующие десятилетия — в основном с собственным квинтетом, с которым объехал весь мир. Единственный раз был с концертом в Москве 10 мая 1990 г.

ДЖОН ГРААС (JOHN GRAAS) — 1924-1962, валторнист, композитор. Играть начал еще в средней школе, потом получил стипендию в Танглвуде, где учился у Кусевицкого. В дальнейшем играл как в симфонических, так и в джазовых составах, например, у Стэна Кентона (1949-50). Потом был свободным музыкантом в Голливуде. Изучал композицию с Лэнни Тристано и Шорти Роджерсом, в 1953 г. сделал серию записей, которые утвердили его в качестве джазового пионера на валторне. Он был активно занят как студийный музыкант и педагог, но внезапно умер в результате сердечного приступа 13 апреля 1962 г. в Калифорнии.

БЕННИ ГРИН (BENNY GREEN) — 1923-1977, тромбонист, композитор, род. в Чикаго. В 1942-48 г.г. играл в оркестре Эрла Хайнса, после чего стал пользоваться большой популярностью в ночных клубах и в концертной работе. В 1953-57 г.г. выступал со своим квинтетом, в 60-х играл у Дюка Эллингтона. Один из наиболее способных и техничных тромбонистов современного джаза. В 70-х осел в Лас-Вегасе, где играл в отельных оркестрах. Как лидер записывался на целом ряде известных фирм. Его звук и тон находились под явным влиянием таких традиционалистов, как Трамми Янг, но все же у него не хватило амбиций стать таким тромбонистом, как Джей Джей Джонсон или Кертис Фуллер.

ФРЕДДИ ГРИН (FREDDIE GREEN) — 1911-1987, гитарист. В основном он всегда был музыкантом ритм-группы, нежели солистом. Род. в Чарльстоне, закончил школу в Нью-Йорке и был самоучкой на гитаре с двенадцати лет. Его открыл Джон Хэммонд в одном джаз-клубе и порекомендовал Каунту Бэйси, к оркестру которого Грин присоединился в марте 1937 г. и проработал с ним практически всю жизнь. Музыка Бэйси была немыслима без Грина. Он также написал ряд пьес для этого оркестра и продолжал оставаться в нем даже после смерти Бэйси, когда лидерами были Тэд Джонс и затем Фрэнк Фостер, пока сам не ушел из жизни 1 марта 1987 г. в Лас Вегасе.

БЕННИ ГУДМЕН (BENNY GOODMAN) — 1909-1986, кларнетист, композитор, бэнд-лидер, в 30-х заслуживший прозвище «Король свинга». Род. в Чикаго в большой и бедной еврейской семье и уже в 10 лет проявил талант музыканта. Он имитировал Теда Льюиса, своего тогдашнего фаворита, и этого подростка тогда запомнил известный бэнд-лидер Бен Поллак, который позднее послал за Гудменом, и он работал в его оркестре в 1926-29 гг. Весной 1934 г. Гудмен организовал свой первый бэнд, выступавший на радио. С 1935 г. он делал записи, гастролировал по стране, и наиболее успешное впечатление оркестр произвел в Лос-Анджелесе в августе того же года. Так началась эра свинга.

Гудмен использовал прекрасные аранжировки Флетчера Хендерсона и других авторов, у него были отличные инструментальные солисты и вокалисты; стали популярны и его малые составы, все это и определило успех. Оркестр часто снимался в Голливуде, в 1955 г. был поставлен фильм «История Бенни Гудмена», а в мае 1962 г. он выступал в Москве. Гудмен неплохо играл классику, в частности, пьесы Моцарта. Он был одним из самых ярких лидеров в истории джаза. О нем написаны десятки статей и множество исследований, а также несколько книг.

ЧАРЛИ ГЭЙНС (CHARLIE GAINES) — Род. 1900 г., трубач из Филадельфии. Играл в духовых оркестрах, с 1919 г. в Нью-Йорке, записывался с Кларенсом Уильямсом, позднее с Фэтсом Уоллером и Луи Армстронгом, работал в клубах. В 30-х вернулся в Филадельфию, где жил и играл вплоть до конца 60-х. Даже в середине 70-х он еще работал там со своим квартетом.

ПОЛ ДЕСМОНД (PAUL DESMOND) — 1924-1977, альт-саксофонист, один из самых известных музыкантов кул-джаза. Изучал кларнет в своем родном Сан-Франциско, играл с местными составами, в 1951 г. присоединился к квартету Дэйва Брубека и оставался с ним до 1967 г. Потом руководил малыми составами, сотрудничал с гитаристом Джимом Холлом, иногда возвращался к Брубеку. Великолепный саксофонист, с очень оригинальным индивидуальным звуком, умер от рака легких 30 мая 1977 г.

БАДДИ ДеФРАНКО (BUDDY DE FRANCO) — род. в 1923 г. в Кэмдене, шт. Нью-Джерси, незаурядный кларнетист в свинговых бэндах, затем в малых составах стиля боп. Начал играть на кларнете с 12 лет, был победителем в ряде любительских конкурсов. Затем работал в биг-бэндах Джина Крупы (1941-42), Чарли Барнета (1943-44), Томми Дорси (1944-46) и др., а также с малыми составами в Нью-Йорке и Чикаго. После 1955 г. ДЕФРАНКО осел в Калифорнии. Это музыкант с феноменальной техникой, великолепным тоном и большим воображением. В 1966-74 гг. он руководил бывшим оркестром Гленна Миллера, потом занялся преподавательской деятельностью, лишь изредка появляясь в клубах. В 1980 г. он выступал с квинтетом в Лондоне, есть его записи в квартете Оскара Питерсона. После 1947 г. в журнале «Даун Бит» он был назван лучшим кларнетистом 19 раз.

ПРЕСТОН ДЖЕКсон (PRESTON JACKSON) — 1903-1983, тромбонист. Род. в Новом Орлеане, где учился в университете. Переехал в Чикаго в 1917 г. Мать купила ему первый тромбон в августе 1920 г., и он брал уроки у чикагского тромбониста Уильяма Робертсона. Потом играл там со многими местными музыкантами, в 30-х недолго записывался с Луи Армстронгом. Вел регулярную колонку в журнале «Джаз Хот». В 1934-57 гг. работал также в правлении федерации музыкантов. В 60-х Джексон продолжал активно играть, в 70-х переехал в Новый Орлеан, где присоединился к известному традиционному составу «Презервэйшн Холл Джаз Бэнд» (который приезжал в нашу страну осенью 1979 г.). Умер во время гастролей этого джаз-бэнда по Европе.

ДЖО ДЖОНС (JO JONES) — 1911-1985, выдающийся барабанщик эпохи свинга. Джонатан «Папа Джо» Джонс сыграл очень значительную роль в эволюции техники игры на ударных инструментах в 30-40-е гг. Он начал играть на барабанах с четырех лет. Потом в течение двенадцати лет он изучал музыку и профессионально освоил также ф-но, трубу и саксофоны. Вначале он гастролировал как чечеточник и инструменталист с карнавальными шоу на Юге Штатов, перед тем, как он присоединился к составу «Блю Дэвилс» Уолтера Пэйджа в Оклахоме в конце 20-х. В 1935 г. началось его длительное сотрудничество с Каунтом Бэйси вплоть до 1948 г. Затем он некоторое время работал с составом «Джаз-филармоник» Нормана Гранца и был участником десятков сессий записи с самыми разными джазовыми музыкантами. Он не обладал высокой скоростью Бадди Рича или харизмой Джина Круппы, но он являлся одним из самых надежных носителей ритма любого свингового состава. Он выступал с малыми составами в 60-х, выступал на джаз-фестивалях в 70-х, был запечатлен в ряде джазовых фильмов, продолжал записываться даже в 80-х (на фирме «Пабло»), умер 3 сентября 1985 г. в Нью-Йорке. Его сын Джо мл. также является барабанщиком.

РИЧАРД М. ДЖОНС (RICHARD M. JONES) — 1889-1945, пианист, композитор, автор песен. Род. в Луизиане, в 12 лет освоил ряд духовых инструментов и начинал играть в брасс-бэндах после 1902 г. Потом был одним из наиболее видных пианистов в новоорлеанских «веселых заведениях» в 1908-17 гг. Переехал в Чикаго в 1919 г., где работал на издательство Кларенса Уильямса, а позже организовывал ряд сессий записи для фирм «Оке», «Виктор», «Дженнет», «Парамаунт» в Чикаго (1925-28). В начале 30-х он вновь вернулся в Новый Орлеан, но затем снова работал в Чикаго в 1934-35 гг. Джонс был композитором многих популярных тем и продолжал регулярно играть в Чикаго вплоть до своей смерти 8 декабря 1945 г.

БАНК ДЖОНСОН (BUNK JOHNSON) — 1879-1949, трубач, один из самых старейших ветеранов традиционного джаза. Род. в Новом Орлеане, играл еще в минстрел-шоу, работал с Бадди Болденом и другими пионерами диксиленда. В 1914 г. уехал из Нового Орлеана,

играл по всей Луизиане и за ее пределами. Позднее в 30-х он оказался несколько в тени эволюции джаза, но в начале 40-х стал символом начавшегося возрождения диксиленда. После 1943 г. он работал с Сиднеем Беше и некоторыми другими новоорлеанскими ветеранами, провел целый ряд сессий записи, концертов, джемов, потом вернулся к себе на Юг, где скончался 7 июля 1949 г.

ДЖЕЙМС П. ДЖОНСОН (JAMES P. JOHNSON) — 1891-1955, пианист и композитор, род. в Нью-Джерси. Мать была его первым учителем на ф-но, а летом 1912 г. он уже получил профессиональную работу пианиста в Нью-Йорке на Кони Айленд. Затем был солистом во многих клубах Нью-Йорка и Атлантик-Сити, а с 1921 г. начал активную карьеру на студиях записи, аккомпанировал Бесси Смит, Этель Уотерс, отстранился от фортепианного джаза, уехав в Голливуд в конце 20-х, но по-прежнему считался главным учителем и вдохновителем Фэтса Уоллера. Позже он пробовал заняться сочинениями больших музыкальных форм, но его главный вклад все-таки был сделан в музыку традиционного фортепианного джаза. В 1951 г. у него произошел первый серьезный сердечный приступ, и он остался инвалидом на всю оставшуюся жизнь. Фэтс Уоллер всегда считал его одним из своих главных фаворитов в фортепианной музыке.

ДЖОРДЖ ДЖОНСОН (GEORGE JOHNSON) — р. в Мичигане, 25 апреля 1913 г., альт-саксофонист и кларнетист. Работал с Бенни Картером перед тем, как уехать в Европу в 1935 г., где он оставался в Париже с лета 1939 г. до начала войны. Вернувшись в США., он работал там с Фрэнки Ньютоно (1940-41), затем с оркестром Рэймонда Скотта на «Си-Би-Эс» (с августа 1942 г.) и секстетом Джона Кирби (1943-45). Позже в ноябре 1946 г. уехал в Испанию и оставался в Европе не менее десяти лет, работая преимущественно в Швейцарии, и вернулся в Нью-Йорк только в середине 50-х. В остальные годы своей жизни этот музыкант жил во Франции, Испании, Швейцарии и Голландии.

ЛОННИ ДЖОНСОН (LONNIE JOHNSON) — 1889-1970, гитарист и вокалист. Играл на гитаре и скрипке с двенадцати лет в кафе и театрах Нового Орлеана, где он родился. Затем уехал в Европу, работал там в Лондоне с негритянским ревю (1917-19). Вернувшись в Штаты, в 1922-25 гг. жил и работал в Сен-Луи, а потом вплоть до 1932 г. был одним из самых популярных и наиболее часто записываемых артистов студии «Оке» в Чикаго и Нью-Йорке. Он записывал гитарные дуэты с Эдди Лэнгом, аккомпанировал Спенсеру Уильямсу, записывался также с Луи Армстронгом и Дюком Эллингтоном. В 1932-37 гг. он работал на радио в Кливленде, а к началу 40-х Джонсон одним из первых стал использовать гитару с электроусилителем и больше играл баллады, чем аутентичные блюзы. Его вокальные исполнения и сам инструментальный стиль уже носили более урбанистический, современный блюзовый характер, чем в его более ранних записях «сельского блюза». Он выступал в Европе в июне 1952 г. и потом осенью 1963 г. С середины 60-х регулярно работал в Торонто (Канада). В 1969 г. по-

пал в дорожную катастрофу, с трудом оправился, потом перенес сердечный приступ и умер в Торонто 16 июня 1970 г.

БЭБИ (УОРРЕН) ДОДДС (BABY DODDS) — 1898-1959, легендарный барабанщик традиционного джаза. Род. в Новом Орлеане, свое прозвище получил, поскольку был самым младшим из шести детей. С 1912 г. начал играть на ударных, сотрудничал с Луи Армстронгом, Банком Джонсоном, Кингом Оливером, играл на речных пароходах до 1921 г., потом уехал в Сан-Франциско, а позже в Чикаго, где сделал множество записей с Сиднеем Беше, Джимми Нуном, Джелли Ролл Мортонем. В феврале 1948 г. играл на первом джаз-фестивале в Ницце во время краткого турне по Европе. В 1949-50-х гг. у него произошло два сердечных приступа. После 1954 г. у него начался частичный паралич, он изредка выступал в Чикаго до 1957 г., но потом был вынужден сойти со сцены и умер там 14 февраля 1959 г.

ХОГИ КАРМАЙКЛ (HOAGY CARMICHAEL) — 1899-1981, композитор, пианист, вокалист. В 20-е годы работал со многими джазменами, включая Луи Армстронга, Кларенса Уильямса, братьев Дорси. В 1930 г. руководил собственным бэндом, куда входили Бикс Байдербек, Бенни Гудмен и др. (записи на фирме «Виктор»). Был автором целого ряда популярных песен, ставших «вечнозелеными» стандартами, снимался в кино уже с 1937 г. В 50-е гг. он много писал для телевидения (песни, драмы, сценарии), а в последние годы своей жизни работал администратором одной авиакомпания. Умер от сердечного приступа 27 декабря 1981 г. в Калифорнии.

СТЭН КЕНТОН (STAN KENTON) — 1912-1979, пианист, композитор, аранжировщик, один из наиболее крупных лидеров в истории джаза, основатель стиля «прогрессив». Род. в Канзасе, рос в Лос-Анджелесе. Музыку изучал с матерью и частными учителями. Играл с местными бэндами с 1934 г., организовал собственный оркестр в 1941 г. Первые сессии на «Кэпитол» принесли ему всенациональную репутацию.

В 1949 г. состоялся его концерт в Карнеги Холл с оркестром из 20 человек под названием «Прогрессивный джаз». В январе 1950 г. Кентон представил оркестр уже из 40 человек плюс скрипки, с которым он совершил концертное турне. Кентон был великим энтузиастом и пропагандистом музыки, в которую он верил, он открыл ряд летних джазовых «клиник», постоянно окружал себя новыми молодыми музыкантами, которые сравнивали работу у Кентона с настоящей консерваторией. Умер 25 августа 1979 г.

ДИК КЛАРК (DICK CLARK) — трубач, участник оркестров Бенни Гудмена и Арти Шоу, в эпоху свинга (30-е годы) записывался также с оркестром пианиста Тедди Уилсона, когда тот аккомпанировал певице Билли Холидей (1935-36).

КЕННИ КЛАРК (KENNY CLARKE) — 1914-1985. Виднейший барабанщик современного джаза, отец и брат были музыкантами. В 30-х играл с десятками самых разных джазменов, затем в 40-х стал одним

из наиболее активных участников нового стиля «боп» как ударник (наряду с Максом Роучем). Играл с биг-бэндом Диззи Гиллеспи (1946-1948), а в апреле 1952 г. помог организовать знаменитую впоследствии группу «Модерн Джаз Квартет» и оставался с ними до февраля 1955 г. Потом переехал жить во Францию, где работал как с гастролирующими американскими музыкантами, так и являлся соучредителем с 1962 г. вместе с французским пианистом Франси Боландом уникального джазового биг-бэнда под их собственным именем, который просуществовал до 1973 г. Кларк оставался в Европе вплоть до своей смерти 26 января 1985 г. Боланд умер спустя несколько недель.

БАК КЛЭЙТОН (BUCK CLAYTON) — 1911-1991, трубач, композитор, аранжировщик. Род. в Канзасе, с 19 лет играл в церковном оркестре. В 1932 г. уехал в Калифорнию, а в 1934-36 работал в Шанхае (Китай) с пианистом Тедди Уэзерфордом. Вернувшись в США, он вошел в бэнд Каунта Бэйси и оставался с ним до 1943 г. Потом играл в малых составах, много гастролировал по свету, включая частые появления в Европе, выступал в концертах, участвовал в джаз-фестивалях. Весной 1970 г. ему сделали операцию на губах, затем преподавал и еще играл около 10 лет, а в 1987 г. даже собрал биг-бэнд, исполнявший его собственные композиции и пьесы из репертуара Каунта Бэйси. В том же году вышла его биография «Джазовый мир Бака Клэйтона». Умер 8 декабря 1991 г. в Нью-Йорке.

ЛИ КОНИЦ (LEE KONITZ) — род. 13 октября 1927 г. в Чикаго, альт-саксофонист, стиль «кул». Учился в колледже Рузвельта, играть начал с местными составами, в том числе с бэндом Клода Торнхилла (1947-48), потом вошел в контакт с группой Майлса Дэвиса в клубе «Ройял Руст» и записывался с ним в 1948-50 гг. В это же время Конитц близко познакомился с Лэнни Тристано, испытал на себе влияние его музыкальных идей. В августе 1952 г. он пришел к Стэну Кентону и оставался с его бэндом больше года, затем руководил собственными малыми составами в Бостоне и Нью-Йорке, выступал в Германии с серией концертов.

В 60-х Конитц испытывал трудности с работой, стал педагогом, но вскоре вернулся к активной деятельности в своем «кул-стиле» на более экспериментальной основе, играл с тенористом Уорном Маршем, позже собрал нонет и продолжал записываться в 80-х на разных фирмах.

РЭЙ КОННИФФ (RAY CONNIFF) — род. 6 ноября 1919 г., тромбонист, лидер, композитор. Учился у отца-музыканта, начал играть в 1934 г. у Дэна Мерфи, Банни Беригена, Боба Кросби, Арти Шоу, Гарри Джеймса и других именитых лидеров 40-х. Аранжировал много популярных песен и инструментальных мелодий. В августе 1954 г. стал штатным тромбонистом на студии «Эн-Би-Си» в Нью-Йорке, затем подписал контракт с фирмой «Коламбия» (1955), прекратил играть на тромбоне и в 1956 г. организовал свой знаменитый впоследствии хор и оркестр, пользовавшийся заслуженной славой среди

любителей популярной музыки в 50-70 гг. Коннифф приезжал к нам в Москву как лидер и аранжировщик (без своих музыкантов) на сессию записи в декабре 1974 г.

ДЖИН КРУПА (GENE KRUPA) — 1909-1973, один из самых выдающихся барабанщиков в истории джаза («Первые палочки мира»), а также лидер первоклассного свингового биг-бэнда. Род. в Чикаго, начал играть на ударных в 1924 г., впервые записался в 1927 г. с группой чикагских музыкантов (МакКензи-Кондон). В 1929 г. переехал в Нью-Йорк, где играл с разными группами местных джазменов и в оркестрах. В марте 1935 г. присоединился к Бенни Гудмэну и стал одной из главных фигур этого бэнда и эпохи свинга в целом, так что в марте 1938 г. уже смог собрать собственный оркестр, существовавший до 1943 г., а потом вновь в 1944-51 гг.

Потом у него были малые составы, в 1954 г. он открыл свою школу для барабанщиков, в декабре 1959 г. вышел фильм «История Джина Круппы». Фактически в истории джаза это был первый барабанщик, достигший всемирной известности. Впоследствии он часто записывался на студиях и время от времени появлялся в составе классического квартета Бенни Гудмана на отдельных концертах. В конце жизни Крупа много болел и умер от лейкемии 16 октября 1973 г. в своем доме в Йонкерсе (Нью-Йорк).

МАТТ /ТОМАС/ КЭРИ (MUTT CARY) — 1891-1948, трубач, один из старейших представителей новоорлеанского джаза, также «Папа Матт». Все его братья были музыкантами. Начал играть на корнете с 1912 г., а в 1914 г. присоединился к бэнду Кида Ори. Как и многие другие музыканты с Юга, приехал в Чикаго в 1917 г. Потом в 1918 г. играл в Калифорнии. Следующие 22 года работал проводником вагонов, почтальоном, иногда выступая с Кидом Ори, с которым он официально воссоединился в 1944 г. Потом приехал в Нью-Йорк в 1947 г., где работал с Эдмондом Холлом и другими новоорлеанскими музыкантами. После этого Кэри вернулся в Калифорнию и организовал там свой новый бэнд незадолго до своей смерти 3 сентября 1948 г. Он снимался в фильме «Новый Орлеан» (1947).

ДОН ЛАМОНД (DON LAMOND) — род. 18 августа 1920 г., барабанщик, происхождением из Оклахома-Сити, отец был адвокатом. Вскоре они переехали в Вашингтон, где Дон познакомился с местными музыкантами и начал играть с Сонни Данхэмом (1943), Бойдом Рэйберном (1944) и по рекомендации трубача Сонни Бермана в феврале 1945 г. Дона приняли в оркестр Вуди Германа, где он работал до 1949 г. Впоследствии в 50-х он был свободным музыкантом в Нью-Йорке, играл с разными составами и в разных местах. Это был один из лучших профессиональных ударников современного джаза.

АРНОЛЬД ЛОЙЯКАНО (ARNOLD LOYACANO) — басист, играл в 20-х с оркестрами Кинга Оливера (1923), Арманда Пайрона (1923, 24), Джо Мэннона («Гармони Кингс», 1927) и Джонни Миллсера («Нью Орлеанс Фроликерс», 1928).

ДЖОРДЖ ЛЬЮИС (GEORGE LEWIS) — 1900-1968, кларнет, лидер, ветеран новоорлеанского джаза. Самоучка, никогда не умел читать ноты. Играть на кларнете начал с шести лет, к шестнадцати годам был уже участником молодежного бэнда «Блэк Иглс», затем работал с Леонардом Паркером, Бадди Пети, Редом Алленом, Крисом Келли, Кидом Реной и другими новоорлеанцами. С 1933 г. отошел от музыки, работал портовым грузчиком, после движения «ривайвл» присоединился к новому бэнду Банка Джонсона и сделал с ним ряд записей. В последующие годы гастролировал с группой других новоорлеанских ветеранов (Англия и Европа, 1957-59). В Сан-Франциско работал с певицей Лиззи Майлс, а до конца 1968 г. — в знаменитом новоорлеанском клубе «Презервэйшн Холл». Умер 31 декабря 1968 г.

ЛИЗЗИ МАЙЛС /Элизабет Мэри Ландро/ (LIZZIE MILES) — 1895-1963. Род. в Новом Орлеане, с пяти лет начала петь гимны в воскресной школе. Потом работала с Кингом Оливером и Армандом Пайроном. Гастролировала по Югу с цирком бр. Коул как артистка и выступала с «Алабама минстрел-шоу». С начала 20-х работала в Чикаго, потом в Нью-Йорке, записывалась с Фэтсом Уоллером, Джелли Ролл Мортонем, Кларенсом Уильямсом и др. После продолжительной болезни возобновила свою карьеру в 30-х, а в 50-х в основном жила в Калифорнии. В 1957 г. выступала в нью-йоркском ТВ-шоу на «Си-Би-Эс» и на джаз-фестивалях в Монтерее. Затем отошла от профессиональной работы и в последние годы своей жизни много времени посвящала религии.

МЭРИ ЭНН МАККОЛЛ (MARY ANNE McCALL) — род. 4 мая 1919 г. в Филадельфии), певица, начала работу с орк. Томми Дорси в 1938 г., затем выступала с Вуди Германом (1939-41), Чарли Барнетом (1941-43), после некоторого перерыва вновь присоединилась к Герману (1946-50), а впоследствии работала сольной певицей в клубах Детройта. Постепенно она превратилась в очень характерного вокального стилиста и пользовалась большим уважением среди джазменов. Лучшая биг-бэндовая вокалистка по конкурсу журнала «Даун Бит» 1949 г. Записывалась также с Тедди Чарльзом, Эрни Уилкинсоном, Чарли Вентурой и Джонни Ричардсом.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЕНД (JIMMY McPARTLAND) — 1907-1991, трубач традиционного джаза («чикагский» стиль). Отец — учитель музыки, брат — гитарист Дик МакПартленд (1905-57), жена — пианистка Мэриен МакПартленд (р. 1920). Начал играть на скрипке в 5 лет, на корнете в 15. В 1925 г. заменил Бикса Байдербэка в группе «Вулверинс». Работал с самыми разными джазменами на Бродвее (1929-35), затем возглавил свою собственную группу (1936-41). Был на военной службе до 1946 г., позже играл в Нью-Йорке с Бадом Фрименом, своей женой и другими музыкантами. Он являлся одним из самых лиричных и надежных трубачей джазовой сцены тех лет, прекрасным исполнителем баллад. Продолжал работать и записываться вплоть до конца 80-х гг. Умер 13 марта 1991 г.

КАРМЕН МАКРЕЙ (CARMEN McRAE) — 1922-1994, одна из величайших певиц современного джаза. Род. в Нью-Йорке, училась играть на ф-но с частными педагогами, как певица начала работать с Бэнни Картером в 1944 г., затем с бэндом Мерсера Эллингтона (1946-47) сделала свою первую запись под именем Кармен Кларк (т.к. тогда была замужем за барабанщиком Кенни Кларком). После 1953-54 г.г. начала выступать и записываться как сольная певица с малыми составами (группа аккордеониста Мэта Мэтьюза. Находясь в начале под влиянием Сары Вокен, впоследствии она стала одним из самых оригинальных вокальных стилистов по своему собственному праву. Выступала на многих джаз-фестивалях, концертах, в джаз-клубах и т.д. Умерла от рака 10 ноября 1994 г. в Беверли Хиллс (Калифорния).

УИНГИ МАНОН (WINGY MANONE) — 1904-1982, трубач и певец. Род. в Новом Орлеане. В 10 лет ему ампутировали правую руку после трамвайной катастрофы, но он приспособился играть одной рукой, записывался со многими бэндами в Сен-Луи, Чикаго и Нью-Йорке и в конце концов стал весьма известной джазовой фигурой с пришествием свинговой эры в 1934-41 г.г. В начале 40-х он перебрался на западное побережье, где работал в клубах, играл с Бингом Кросби, снимался с ним в кино и выступал на радио. Начал работать в Лас Вегасе с 1954 г. и надолго там остался, где и умер 9 июля 1982 г.

ПОЛ МАРЕС (PAUL MARES) — 1900-1949, трубач, композитор, лидер. Род. в Новом Орлеане, играл там на речных пароходах, в 1920 г. приехал в Чикаго. Считается формальным организатором и руководителем знаменитой группы традиционного джаза под названием «Нью Орлеанс Ритм Кингс» (1921-25). В дальнейшем Марес не был активным музыкантом, хотя в 1935 участвовал в некоторых сессиях записи на «Окс». Открыл в Чикаго свой ресторан. Вновь вернулся к музыкальной активности после 1945 г., организовал свой новый бэнд в Чикаго и выступал на ангажементах в клубах вплоть до лета 1948 г. Умер там 18 августа 1949 г.

ДЖО МАРСАЛА (JOE MARSALA) — 1907-1978, кларнетист, саксофонист, лидер. Род. в Чикаго, вначале самоучка, потом занимался с кларнетистом из симфонического оркестра. Брат Марти — барабанщик. Вместе играли в школьном оркестре, позже Марти стал трубачом. В 1935 г. братья перебрались в Нью-Йорк, где организовали свой состав. В начале 50-х Джо стал музыкальным издателем в Нью-Йорке, а Марти уехал на Западное побережье, где играл с разными группами диксиленда. Старший брат умер в Калифорнии 4 марта 1978 г., а младший тремя годами раньше (1909-1975).

КАЙЗЕР МАРШАЛЛ (KAISER MARSHALL) — 1902-1948, барабанщик. Род. в Джорджии, с 1922 по 1929 г.г. играл в знаменитом оркестре Флетчера Хендерсона, в 30-е — с Дюком Эллингтоном, Кэбом Кэллоуэем, с Бобби Мартином, Чиком Уэббом, Эдгаром Хэйсом, а также с разными малыми составами. В 40-х работал и записывался с Артом Ходесом, Сиднеем Беше, Банком Джонсоном (1946).

Маршалл считается одним из выдающихся барабанщиков ранних дней джаза. Записывался также с Луи Армстронгом, Бесси Смит. Работал в клубах вплоть до самых последних дней, пока его не сразила пневмония 3 января 1948 г.

МИЛТОН «МЕЗЗ» МЕЗЗРОУ /Мезиров/ (MILTON «MEZZ» MEZZROW) — 1899-1972, кларнетист, саксофонист. Род. в Чикаго, начал играть на саксофоне в 1917 г. В 20-х играл с местными малыми составами, в 1929 г. посетил Париж. В 30-х играл и организовывал различные сессии записи для фирм «Брансвик», «Виктор» и «Блюберд». В 40-х записывался с пианистом Артом Ходесом, а после 1948 г. большую часть времени проводил в Париже как активный музыкант. Это была весьма противоречивая фигура для критиков и джаз-фэнов, которые иной раз называли его «Бароном Мюнхгаузеном от джаза». В 1946 г. вышла его красочная автобиография «Настоящий блюз». Умер он в Париже 5 августа 1972 г. от артрита.

ТЕРК /МЕЛВИН/ МЕРФИ (TURK MURPHY) — 1915-1987, тромбонист, лидер, композитор. Изучал гармонию и теорию музыки, но самоучка на корнете и тромбоне. Работал тромбонистом и аранжировщиком на Западном Побережье, помогал в организации «Йсрба Буэна Бэнд» Лу Уоттерса в конце 30-х, а потом записывался с ним в 40-х. В 1951 г. он играл там с Марги Марсолой, а после 1955 г. Мерфи стал джазовой фигурой с национальной известностью благодаря записям на фирме «Коламбия». С тех пор у него был свой бэнд (1960-78), который играл в его собственном клубе в Сан-Франциско. В 1974 г. он также гастролировал в Европе и Австралии, выступал на джаз-фестивалях со своей музыкой в стиле неодиксиленд. Умер в Сан-Франциско 30 мая 1987 г.

ЛУИС МЕТКАФ (LOUIS METCALF) — 1905-1981, трубач, вокалист, лидер. Род. в Сен-Луи, вначале играл на ударных, потом переключился на корнет. Приехал в Нью-Йорк в 1923 г., где играл с различными группами, включая Чарли Джонсона, Сидиса Беше, Сэма Вудинга, Уилли «Лайон» Смита, Джелли Ролл Мортон и т.д. Присоединился к Дюку Эллингтону (1927), потом уехал в Монреаль, где провел три года, в основном как певец и танцор. В 30-х играл на речных пароходах в районе Сен-Луи, в 1944 г. уехал в Канаду и провел там 7 лет, возглавив интернациональный оркестр и совершив с ним турне. У него был также свой собственный клуб в Монреале. После 1951 г. он вращался в Нью-Йорке как лидер и сайдмен. В 60-х у него снова был собственный бэнд. Оправившись от тяжелой болезни, в 1969 г. он опять собрал свой малый состав. Умер в Нью-Йорке (Лонг Айленд) 27 октября 1981 г.

ИРВИНГ МИЛЛС (IRVING MILLS) — издатель, продюсер, автор текстов. Род. 1 января 1894 г., ум. 21 апреля 1985 г. (Калифорния). Написал ряд песен в 20-30-е гг., тогда же открыл свою издательскую фирму, многие годы был продюсером и менеджером Дюка Эллингтона, к музыке которого написал много стихотворных текстов. Способствовал началу карьеры многих вокалистов, включая Джина Ос-

тина и лидера-певца Руди Вэлли в те же годы.

РАСС МОРГАН (RUSS MORGAN) — 1904-1969, тромбонист, аранжировщик. Род. в Пенсильвании. Оба его сына также стали музыкантами. Продавал свои первые аранжировки еще в начале 20-х. Работал с рядом биг-бэндов 20-х, затем возглавлял очень популярный оркестр в 30-х и 40-х гг., написал несколько своих «хитов». Его оркестр всегда имел более коммерческое направление. В 50-х и 60-х Морган продолжал еще руководить своим составом на временной основе, работал в основном в Лас-Вегасе, где умер 7 августа 1969 г.

ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН /Фердинанд Джозеф Ла Менте/ (JELLY ROLL MORTON) — 1885-1941, пианист, композитор, лидер, вокалист. Род. в Луизиане, начал играть на гитаре (1892) и ф-но (1895). С 1902 г. работал в Сторивилле (известный квартал Нового Орлеана). Был одним из первых профессиональных музыкантов, который записывался на пластинки в 1923-24 гг., а впоследствии на фирме «Виктор» в 1926-30 гг. со своей группой «Рэд Хот Пепперс». В конце 20-х Мортон имел огромный успех как музыкант, но в течение 30-х его слава угасла, и к 1937 г. он практически оказался в неизвестности, играя в ночном клубе в Вашингтоне. Однако, в 1939-40-х он сделал ценную серию записей, которые вошли в архив Библиотеки Конгресса. Это был уникальный человек и музыкант, который утверждал, что именно он единолично «изобрел джаз в 1902 г.». Ум. в Калифорнии 10 июля 1941 г.

СНАБ МОСЛИ (SNUB MOSLEY) — 1909-1981, тромбонист, вокалист. Род. в Арканзасе, уч. в Цинциннати. Работал с орк. Альфонсо Трента (1926-33), затем с Клодом Хопкинсом (1934-39), в 30-х также с Фэтсом Уоллером, Луи Армстронгом, с 1938 г. имел свой бэнд. Совершил ряд турне — Англия, Франция, Германия, был даже в Корее. Потом работал в Нью-Йорке до конца своей жизни, ум. 21 июля 1981 г.

МИФФ /ИРВИНГ МИЛФРЕД/ МОУЛ (MIFF (IRVING MILFRED) MOLE) — 1898-1961, тромбонист, один из самых оригинальных музыкантов в своем классе инструмента в течение 20-30-х гг., на которого равнялись как Джек Тигарден, так и Томми Дорси, Гленн Миллер и т.д. Его отец был скрипачом, сам Ирвинг начал играть на скрипке в 11 лет, в 14 перешел на ф-но и играл в местных театрах немых фильмов, но вскоре переключился на тромбон. В 1919 г. организовал свою группу «Мемфис Файф» и работал с ней в Нью-Йорке на Кони Айленд. В середине 20-х присоединился к «пятерке» трубача Рэда Николса и сделал с ним, а также с множеством других музыкантов множество записей в 30-х. Записывался также с Полом Уайтменом (1938), Бенни Гудменом (1942-43), позже осел в Чикаго, где с 1948 г. работал в местных джаз-клубах. Участвовал в ряде диксилендовых сессий. Ум. 29 апреля 1961 г., в Нью-Йорке.

АЛЬБЕРТ НИКОЛАС (ALBERT NICHOLAS) — 1900-1973, кларнетист, саксофонист. Представитель традиционного джаза, род. в Луизиане, начал играть на кларнете с 10 лет. Работал на речных парохо-

дах, а также с Бадди Пети, Джо Оливером, Мануэлем Перезом и т.д. Переехал в Чикаго (1924). Потом играл в Китае, Индии и Египте (1926-28). Вернулся в Нью-Йорк в 30-х, где играл с оркестрами Луиса Рассела, Сэма Вудинга, Чика Уэбба, Алекса Хилла, и в 1935-39 с Луи Армстронгом. В 40-х работал в Нью-Йорке, в 1953-60-х жил в Париже, где работал с местными музыкантами. Он умер в Базеле (Швейцария) 3 сентября 1973 г.

РЭД НИКОЛС (RED NICHOLS) — 1905-1965, трубач, корнетист, лидер. Настоящее имя Эрнест Лоринг. Род. в шт. Юта, учился музыке у отца, профессора музыкального колледжа штата. Впервые приехал в Нью-Йорк с орк. Джонни Джонсона в 1923 г. С 1925 по 1932 г. работал в разных сборных составах (вкл. Пола Уайтмена), а также имел свою группу «Файв Пенниз» (под таким же названием в 1959 г. был снят о нем биографический фильм). В 40-50-х его музыкальная и общественная репутация достигла значительных высот. Часто появлялся на телевидении. Выступая в Лас-Вегасе, умер в местном отеле от сердечного приступа 28 июня 1965 г.

ДЖО НЬЮМАН (JOE NEWMAN) — трубач свингового направления, род. в Новом Орлеане 7 сентября 1922 г. Отец — пианист. Джо был «открыт» Лайонелом Хэмптоном, когда он работал в Алабаме, и провел с Хэмптоном 1941-43 гг. Затем с некоторыми перерывами с декабря 1943 г. по октябрь 1958 г. он был с Каунтом Бэйси. Приезжал в Россию с орк. Бенни Гудмена (1962) и с «Нью-Йорк Джаз Репертори Компани» (1975) п/у Дика Хаймена. В 80-х у него были прекрасные сессии записи классического джаза. Умер 5 июля 1992 г. в Лос-Анджелесе.

АНИТА О'ДЭЙ (ANITA O'DAY) — певица, род. в Чикаго 18 декабря 1919 г. Профессионально начала работать с местным комбо Макса Миллера в 1939 г., затем была ведущей вокалисткой в биг-бэндах Джина Крупы (1941-43), Стэна Кентона (1944-45) и снова Дж. Крупы. Затем сделала удачную карьеру в качестве сольной джазовой певицы, снималась в ряде к/фильмов, участвовала в крупнейших джаз-фестивалях в Америке и Европе, имела множество записей на пластинки. В 1981 г. вышла ее автобиография «Трудные времена», исключительно откровенная и честная, где была опубликована вся история ее жизни и различные интервью. Как выдающаяся джазовая артистка, она дала концерт в Карнеги Холле в 1983 г.

ДЖО «КИНГ» ОЛИВЕР (JOE «KING» OLIVER) — 1885-1938. Корнетист и лидер, род. на плантациях Луизианы, где его мать была поварихой. Он приехал в Новый Орлеан подростком, где в результате несчастного случая ослеп на один глаз. Он начинал играть на тромбоне, но вскоре перешел на корнет. Играл в разных местных составах, а в 1915 г. возглавил свой бэнд. В 1917 г. тромбонист Кид Ори дал ему прозвище «Кинг». Оливер считался учителем молодого Луи Армстронга. В 1918 г. Оливер уехал в Чикаго, где сделал первые записи негритянской джазовой группы (уже вместе с Армстронгом), и ра-

ботал там до 1928 г., когда перебрался в Нью-Йорк. Там его карьера пошла на спад, к тому же у него возникли серьезные проблемы с передними зубами, и с начала 30-х он постоянно жил в Саванне (шт. Джорджия), работая служителем в игорном доме. В нищете и безвестности он оставался до самой своей смерти 10 апреля 1938 г. в Саванне, но был похоронен в Нью-Йорке.

КУБА ОСТИН (CUBA AUSTIN) — Род. в Чарльстоне (шт. Зап. Вирджиния) около 1906 г., дата смерти неизвестна. Барабанщик, вначале работал как чечеточник. Затем в 1926 г. присоединился к составу Вильяма МакКинни «Коттон Пикерс», а после ухода МакКинни стал лидером этой группы. Когда в 1934 г. состав распался, Куба осел в Балтиморе. Там у него был собственный бизнес, но в течение следующих 20 лет он иногда выступал с оркестром пианиста Риверса Чамберса, а также руководил своим собственным трио на разных выступлениях.

ЭДВАРД «КИД» ОРИ (EDWARD «KID» ORY) — 1886-1973. Тромбонист, лидер, композитор, род. в Ла Плэйсе (шт. Луизиана), где в 10 лет начал играть на банджо, затем перешел на тромбон, в 1911 г. организовал свой бэнд в Новом Орлеане. В 1919 г. Ори переехал в Калифорнию, где руководил своим новым составом до 1924 г., после чего в 1925-29 гг. работал в Чикаго с различными оркестрами. Вернувшись в Лос-Анджелес (1929-30), играл с местными диксилендами, а потом до 1939 г. успешно управлял куриной фермой своего брата. После 1940 г. он постепенно вернулся к музыке, играл с Барни Бигардом, Банком Джонсоном и другими ветеранами традиционного джаза. Позднее, в 1956 и 1959 гг., Ори с успехом гастролировал со своим собственным бэндом в Европе и продолжал играть в Штатах все 60-е годы. Из-за повторяющихся приступов пневмонии он переехал жить на Гавайи летом 1966 г., потом поправился и даже выступал на джаз-фестивале в Новом Орлеане в апреле 1971 г., но умер на Гавайях 23 января 1973 г.

ТОНИ ПАРЕНТИ (TONY PARENTI) — 1900-1972. Кларнетист, род. в Новом Орлеане. Начал играть джаз в 1914 г., работал на речных пароходах и в местных клубах, руководил собственным бэндом с 1921 г. В 1927 г. прислал в Нью-Йорк, играл с Беном Поллаком и многими другими оркестрами. В 1936-42 гг. у Теда Льюиса, потом ряд лет провел в Майами, вернулся в Нью-Йорк и работал в основном с составами диксиленда, включая ТВ шоу с Армстронгом. Один из лучших музыкантов, вышедших с ново-орлеанской джазовой сцены. Умер в Нью-Йорке 17 апреля 1972 г.

ЧАРЛИ ПАРКЕР (CHARLIE PARKER) — 1920-1955. Саксофон-альт, композитор. род. в Канзас-Сити, где мать купила ему первый альт в 1931 г. Бросив школу в 15 лет, играл с оркестром Джорджа Ли на местном курорте, затем с биг-бэндами Джея МакШэнна, Харлена Леонарда и др. В 1939 г. впервые приехал в Нью-Йорк, где в начале 40-х присоединился к молодым музыкантам (включая Диззи Гиллеспи),

зачинателям стиля бибоп. Играл там также с оркестрами Эрла Хайнса и Билли Экстайна. Сделал первые записи со своим комбо в сентябре 1944 г. В дальнейшем работал с ведущими джазовыми музыкантами тех лет и сам был фактически основоположником современного джаза, одной из главнейших фигур в джазе XX века. Умер 12 марта 1955 г. О нем написано несколько книг, в 1986 г. снят фильм.

ТАЙНИ ПАРХЭМ (TINY PARHAM) — 1900-1943. Пианист, органист. Род. в Канзас-Сити, руководил собственными группами, в 20-х работал в Чикаго. Был солистом на органе в театрах и отелях до конца своей жизни. Последние два года много ездил по стране, выступая в разных городах, и умер в своей раздевалке во время ангажемента в Милуоки (шт. Висконсин) 4 апреля 1943 г.

АЛЬФОНС ПИКУ (ALPHONSE PICOU) — 1878-1961. Кларнетист, род. в Новом Орлеане. Начал играть на гитаре в 14, на кларнете в 15. Работал почти со всеми новоорлеанскими ветеранами джаза начала XX века. Был в Чикаго во время 1-й мировой войны, в 20-х играл со многими бэндами, а также и с симфоническими оркестрами и джазовыми группами в Новом Орлеане, в 40-х записывался с Кидом Реной и Папой Селестином. В 1960 г. владел баром и лавкой в доме, где жил. Иногда выступал с марширующими оркестрами по улицам города. Он являлся одной из самых знаменитых легенд Нового Орлеана, его похороны 4 февраля 1961 г. были наиболее памятным событием тех лет в городе.

БЕН ПОЛЛАК (BEN POLLACK) — 1903-1971. Барабанщик, лидер, род. в Чикаго. Начал там записываться с группой «Нью Орлеанс Ритм Кингс» уже в 1922-23 гг. Организовал свой собственный бэнд в Калифорнии в 1925 г. и работал с ним следующие 15 лет, выступая как в Чикаго, так и в Нью-Йорке, его сайдменами были не менее десятка выдающихся впоследствии джазменов (Гленн Миллер, Бенни Гудмен, Джек Тигарден и т.д.). Потом у Поллака была своя компания записи, в 60-х у него был свой ресторан в Калифорнии. Он умер (повесился) 7 июня 1971 г. в Палм-Спрингс.

СЭМ ПРАЙС (SAM PRICE) — 1908-1992. Пианист и лидер, род. в Техасе, профессиональный дэбют в Далласе (1923). Гастролировал с различными оркестрами, осел в нью-йорке и был студийным пианистом фирмы «Декка», начиная с 1938 г. Участвовал в первом джаз-фестивале в Ницце в 1948 г. Вернулся в 1951 г. в Техас на 3 года, после 1954 г. жил в Нью-Йорке и в Европе, умер в Гарлеме 14 апреля 1992 г.

АНДРЕ ПРЕВИН (ANDRE PREVIN) — пианист, композитор, дирижер, род. в Берлине 6 апреля 1929 г. После учебы в Берлинской консерватории переехал в США в 1939 г., изучал рояль, гармонию, композицию у Марио Кастельнуово-Тедеско. В 1948 г. был приглашен аранжировщиком на киностудию «М-Г-М», в 50-60-х занимался джазом, руководил трио, работал с Шелли Мэнном. После 1968 г. руководил как дирижер рядом симфонических оркестров как в Аме-

рике, так и в Европе. Затем в 80-х вернулся к джазу, записывался с Эллой Фитцджералд, Джимом Холлом.

«ХОТ ЛИПС» ПЭЙДЖ («HOT LIPS» PAGE) — 1908-1954, трубач, певец. Род. в Далласе (шт. Техас), первые уроки музыки дала ему мать. Пробовал играть на кларнете и саксофоне, в 12 лет остановился на трубе. В 1927-30-х гастролировал с группой «Блю Девилс» Уолтера Пэйджа, 1931-35 г.г. провел в оркестре Бенни Моутена и далее с Каунтом Бэйси. В 1936-41 г.г. имел свой бэнд, играл с ним на Востоке. Потом работал с орк. Арти Шоу. Впоследствии выступал на многих джаз-фестивалях в Европе. Умер в Гарлеме от сердечного приступа 5 ноября 1954 г.

ПИВИ РАССЕЛ (PEE WEE RUSSELL) — 1906-1969. Настоящее имя Чарльз Элсуорт Рассел, кларнетист. Род. в Сен-Луи (шт. Миссури). Вначале играл на ф-но и скрипке, перед тем как перешел на кларнет. Профессионально работал с 15 лет. В 1924 г. играл с легендарным пианистом Пеком Келли, в 1925 г. с Биксом Байдербеком в орк. Фрэнка Трамбауера, в 1927 г. осел в Нью-Йорке и долго работал в сборных группах Рэда Николса. В 1935 г. выступал в Калифорнии, вернувшись в Нью-Йорк, постоянно сотрудничал с Эдди Кондоном. В 50-х у него были собственные составы из молодых музыкантов (таких, как Руби Брафф). В 1963 г. Рассел создал свой квартет с тромбонистом Маршаллом Брауном, в их репертуаре были пьесы Джона Колтрэйна и Орнетта Коулмена. В то же время он выступал с Телониусом Монком в Нью-порте и стал получать признание критиков, которое он давно заслуживал. В конце жизни он вплотную занялся живописью, проявив в этом недюжинный талант, как и в музыке. После непродолжительной болезни умер в госпитале в Александрии (шт. Вирджиния) 15 февраля 1969 г., похоронен в Нью-Джерси.

ДЖИМ РОБИНСОН (JIM ROBINSON) — 1892-1976. Тромбонист традиционного джаза, род. в Луизиане. Начиная играть на гитаре, в 1917 г. перешел на тромбон. После 1919 г. работал в Новом Орлеане, недолго был в Чикаго (1929). В 30-х в основном был портовым грузчиком, играл в диксилендовых составах в местных танцзалах в свободное от работы время. В 40-х записывался и играл с Кидом Реной, Банком Джонсоном и Джорджем Льюисом в Нью-Йорке, в июне 1946 г. вернулся в Новый Орлеан. В 50-60-х продолжал быть активным музыкантом, гастролировал, выступал на джаз-фестивалях в Новом Орлеане. Умер там 4 мая 1976 г.

УОЛЛИ РОУЗ (WALLY ROSE) — пианист. Род. 2 октября 1913 г. в Окленде (шт. Калифорния), жил в Гонолулу до 5 лет, когда семья вернулась в Окленд. Еще школьником победил на конкурсе пианистов. После знакомства с Лу Уоттерсом в 1939 г. долго работал в его бэнде (10 лет), потом в оркестрах Боба Скоби и Терка Мерфи. В течение 60-х продолжал выступать как превосходный пианист рэгтайма в различных ночных клубах Западного побережья, большую часть 1965 г. работал в отеле «Фэйрмонт» в Сан-Франциско.

ОМЕР САЙМОН (OMER SIMEON) — 1902-1959. Кларнетист, род. в Новом Орлеане, но семья переехала в Чикаго в 1914 г. Первая профессиональная работа в 1920 г. в оркестре его брата-скрипача. В 1923-27 г.г. играл в бэнде Чарли Элгара, затем в 20-х и 30-х с Кингом Оливером, Эрскином Тэйтом, Эрлом Хайнсом, Хорэсом Хендерсоном, в 1940 г. с Коулменом Хокинсом, в 1942-47 г.г. с биг-бэндом Джимми Лансфорда. В дальнейшем был свободным музыкантом, а с октября 1951 г. и до своей смерти (рак гортани) 17 сентября 1959 г. постоянно работал в Нью-Йорке с комбо тромбониста Уилбура Де Пэриса. Саймон был одним из лучших кларнетистов новоорлеанского стиля, но в свои биг-бэндовые годы он также прекрасно играл и на саксофонах — альт и баритон.

ДЖО САЛЛИВЕН (JOE SULLIVAN) — 1906-1971. Настоящее имя Деннис Патрик Теренс Джозеф О'Салливен, пианист, композитор. Род. в Чикаго, два года учился в местной консерватории, а летом 1923 г. уже руководил собственным квартетом в Индиане. После 1927 г. он играл и записывался со многими джазовыми группами, включая коммерческие бэнды, в Чикаго и Нью-Йорке, аккомпанировал Бингу Кросби, в 40-х возглавлял собственный бэнд. В 50-х в основном играл в джаз-клубах Нью-Йорка, потом надолго уехал работать в Сан-Франциско. В 1961 г. выступал с трубачом Маггзи Спэниером, в 1963 г. — на джаз-фестивале в Монтерее, а в 1964 г. в Ньюпорте. Затем снова вернулся в Калифорнию, где в конце 60-х серьезно заболел и умер в Сан-Франциско 13 октября 1971 г. Находясь под влиянием Фэтса Уоллера и Эрла Хайнса, Салливен был одним из наиболее популярных джазовых пианистов 30-40-х г.г., участвовал во многих превосходных сессиях записи, являлся автором целого ряда известных джазовых мелодий.

ДЖИН СЕДРИК (GENE SEDRIC) — 1907-1963. Тенор-саксофонист и кларнетист, род. в Сен-Луи (шт. Миссури). Отец был профессиональным пианистом рэгтайма. В 10 лет Джин уже играл в местном бэнде, профессиональный дебют в 1922 г. приехал в Нью-Йорк в 1923 г. и до 1934 г. работал в орк. Сэма Вудинга (был с ним на гастролях в России, 1926, вместе с ревю «Шоколадные ребята»). Недолго играл у Флетчера Хендерсона, в 1934-42 г.г. постоянно и регулярно работал с Фэтсом Уоллером. После смерти Фэтса имел в 40-х собственный бэнд, с августа 1953 г. постоянно работал в оркестре Конрада Джениса. Продолжительная болезнь приковала Седрика к постели, и последние 18 месяцев своей жизни он не играл. Умер в Нью-Йорке 3 апреля 1963 г.

ДЖОННИ Сент-Сир (JOHNNY ST. CYR) — 1890-1966. Банджо, гитара. Род. в Новом Орлеане, отец играл на флейте и гитаре. Джонни начал играть на испанской гитаре, организовал свое трио (1905-08), потом долго работал с Армандом Пайроном (1909-14), Кидом Ори (1914-16) и др. Был профессиональным штукатуром. В 1923 г. уехал в Чикаго к Кингу Оливеру. Вернулся в Новый Орлеан в 1930 г. и ушел из музыки, за исключением случайных выступлений. Уехал жить в Лос-

Анджелес в 1954 г., где также редко играл. Летом 1965 г. попал там в автомобильную катастрофу. Умер в Лос-Анджелесе от лейкемии (белокровия) 17 июня 1966 г.

ЗУТТИ СИНГЛТОН (ZUTTY SINGLETON) — 1898-1975. Барабанщик традиционного джаза, род. в Банки (Луизиана), учился и рос в Новом Орлеане. Дядя-музыкант — бас, гитара, банджо. Зутти в основном самоучка, работал до 1920 г. в Новом Орлеане, потом на речных пароходах, с 1925 г. в Чикаго, в 30-х в Нью-Йорке. Играл и записывался там с десятками известных джазменов. С 1941 г. жил в Калифорнии, снялся в нескольких музыкальных фильмах. Жил и работал в Европе (ноябрь 1951 — февраль 1953), потом на 20 лет осел в Нью-Йорке. У него там была огромная занятость, бесконечные сессии записи, выступления в клубах, поездки на фестивали и т.д. Перенес сердечный приступ в 1970 г. и вынужден был отказаться от активной музыкальной работы. Умер в Нью-Йорке 14 июля 1975 г.

БАД СКОТТ (BUD SCOTT) — 1890-1949. Гитара, банджо, вокал. Род. в Новом Орлеане, играл на гитаре и скрипке с раннего детства. Профессионально начал играть с 1904 г. — с Бадди Болденом, Фредди Кеппардом и др. В январе 1913 г. уехал из Нового Орлеана в турне с водевильным шоу как скрипач. Прислал в Нью-Йорк в 1915 г., потом был в Лос-Анджелесе, присоединился к бэнду Кинга Оливера в Чикаго (апрель 1923 г.) как банджист. После 1927 г. в основном работал с музыкантами традиционного джаза, включая Джелли Ролл Мортон, Кида Ори, Матта Кэри и др. Последние годы постоянно жил в Лос-Анджелесе, где умер 2 июля 1949 г.

ЛЛОЙД СКОТТ (LLOYD SCOTT) — барабанщик, род. в Спрингфилде (шт. Огайо) 22 августа 1902 г. С 1929 г. его карьера как музыканта протекала параллельно с карьерой его брата-тенориста Сесила Скотта (1905-1964). Затем он вернулся в Огайо, некоторое время играл с местными бэндами, а потом он отошел от музыки, став активным менеджером в ночных клубах и журналистом.

СЕСИЛ СКОТТ (CECIL SCOTT) — 1905-1964, тенор-саксофонист и кларнетист, род. в Спрингфилде (шт. Огайо). Играл с братом Ллойдом все 20-е годы, потом работал с Кларенсом Вильямсом, Флетчером Хендерсоном, гастролировал с орк. Тедди Хилла (1936-38). С 1942 г. имел собственный бэнд в Нью-Йорке, где затем работал все 50-е годы с различными составами. Его мощный тон и динамичный стиль были типичны для джазовой эры 30-х и начала 40-х гг. Сесил являлся отцом 13 детей. Еще в начале 30-х при неудачном падении он сильно повредил себе лодыжку и ему ампутировали ногу. Нью-йоркский реабилитационный центр часто приглашал его на лекции для демонстрации его великолепного протеза. Сесил умер 5 января 1964 г.

ТОНИ СКОТТ (TONY SCOTT) — кларнетист, саксофонист, композитор. Род. в Морристауне (шт. Нью-Джерси) 17 июня 1921 г. Отец

— гитарист и парикмахер, мать играла на скрипке. Учился в Джульярде (1940-42), в армии (1942-45) имел свой оркестр. Играл с Бадди Ричем, Беном Уэбстером, Трамми Янгом, Сидом Кэтлеттом и многими другими комбо в конце 40-х. Работал с орк. Клода Торнхилла в 1949 г., иногда писал аранжировки и аккомпанировал как пианист певицам Билли Холидей и Саре Вонн. В дальнейшем его деятельность была крайне разнообразна — писал музыку для кино, был муз. директором Гарри Белафонте (1955), выступал в странах Восточной Европы, участвовал в джазовых фестивалях, вплотную занимался индийской и азиатской музыкой, записывался в Стокгольме, Англии, Италии и Чехословакии. Это один из самых блестящих кларнетистов современного джаза.

УИЛЛИ «ЛАЙОН» СМИТ (WILLIE «THE LION» SMITH) — 1897-1973. Наст. имя Уильям Генри Джозеф Бертольд Бонапарт Бертолофф. Род. в Гошене под Нью-Йорком в еврейско-негритянской семье. Мать играла на скрипке и органе, Уилли специализировался на ф-но. Его отец умер в 1901 г. и Уилли взял фамилию своего отчима. Профессиональный дебют в Ньюарке (1914). Во время 1-й мировой войны, проведя два месяца на фронте, за свое храброе поведение он получил прозвище «Лев». После демобилизации (1919) почти все время работал в Нью-Йорке. Бывал в Европе, выступал на фестивалях. Умер в Нью-Йорке 18 апреля 1973 г.

МАГГЗИ СПЭНИЕР (MUGGSY SPANIER) — 1906-1967. Наст. имя Фрэнсис Джозеф Спэниер, корнетист традиционного джаза. Род. в Чикаго, один из 10 детей. Начиная играть на ударных, перешел на корнет в школьном бэнде в 13 лет. Первая профессиональная работа в Чикаго (1921), потом работал там с Сигом Мейерсом в 1922-24 гг. В 20-х продолжал играть и записываться с чикагскими музыкантами, работал и записывался с бэндом Тэда Льюиса (1929-36), с ним посетил Англию и Францию (1930). В 1936-38 гг. он был членом оркестра Бена Поллака, затем он очень серьезно болел и вернулся к музыке лишь в апреле 1939 г. В 40-х Спэниер работал в разных местах, руководил своими группами в Нью-Йорке. В 1951-59 гг. играл с Эрлом Хайнсом в Сан-Франциско, потом вернулся в Нью-Йорк, выступал на джаз-фестивале в Эссене (Германия) весной 1960 г., но с 1957 г. его постоянный дом был в Калифорнии. Там его здоровье к 1964 г. значительно ухудшилось, и он вынужден был отказаться от музыки. Умер в Сосалито 12 февраля 1967 г. Это был один из истинных индивидуалистов джаза в игре на корнете.

БИЛЛИ СТРЕЙХОРН (BILLY STRAYHORN) — 1915-1967. Выдающийся пианист, композитор и аранжировщик. Род. в Дэйтоне (шт. Огайо), учился в Питтсбурге. В декабре 1938 г. впервые встретился с Дюком Эллингтоном, с которым он вначале надеялся работать как автор текстов песен, но затем был его правой рукой именно как композитор и аранжировщик на протяжении последующих 28 лет. Он редко появлялся с оркестром на публике, но был автором многих

прекрасных произведений, исполнявшихся Эллингтоном, включая ряд его сюит и первые концерты священной музыки. Он умер от рака в Нью-Йорке 31 мая 1967 г., и в память о нем Дюк записал в июне один из своих самых волнующих альбомов «И мать называла его Биллом».

РЕКС СТЮАРТ (REX STEWART) — 1907-1967. Корнет, труба. Род. в Филадельфии (шт. Пенсильвания), рос и учился в Вашингтоне с 1914 г. Начиная играть на ф-но и скрипке, затем перешел на корнет. Впервые приехал в Нью-Йорк в октябре 1921 г., играл с Флетчером Хендерсоном (1926-30), потом у Дюка Эллингтона (1934-44). Собрал собственное комбо, гастролировал в Австралии и Европе (1947-51). Работал в Джонсонвилле (вблизи Нью-Йорка) диск-жокеем на местном радио (1951-56), затем 10 лет снова жил в Нью-Йорке. После 1966 г. уехал в Калифорнию и большую часть своего времени посвятил журналистике (писал в «Даун Бит» и т.д.). Это был впечатляющий трубач-стилист свингового джаза, особенно в годы работы с Эллингтоном. Умер 7 сентября 1967 г. в Лос-Анджелесе от внезапного мозгового кровотечения.

БОББИ ТАКЕР (BOBBY TUCKER) — пианист, композитор. Род. 8 января 1923 г. в Морристауне (шт. Нью-Джерси). Начал работать с 14 лет, используя полученные деньги для оплаты учебы в муз. школе Джульярда. Был в армии три года (1943-46) тромбонистом в военном оркестре. Затем работал аккомпаниатором у певиц Милдред Бэйли и Билли Холидей, с июня 1949 г. долгое время сотрудничал с Билли Экстайном, ездил с ним в первой половине 60-х на гастроли по Австралии, Японии и Европе (1964). В своих редких соло показал себя как первоклассный пианист, находящийся под влиянием бопы.

ДЖО ТЕРНЕР (JOE TURNER) — пианист, род. 3 ноября 1907 г. в Балтиморе (шт. Мэриленд). Однофамилец знаменитого блюзового певца «Биг Джо» Тернера. В 5 лет начал брать первые фортепианные уроки у своей матери, был победителем фортепианного конкурса в 1923 г. В 1925 г. уехал в Нью-Йорк, там работал с рядом гарлемских бэндов, а также с Луи Армстронгом (в 30-х). Потом работал с певицей Аделаидой Холл (бывшей солисткой Эллингтона), в середине 30-х ездил с ней в турне по Европе. С 1936 г. выступал как сольный пианист в Чехословакии, Венгрии, Франции, Швейцарии, Турции, в октябре 1939 г. вернулся в Штаты в связи с началом 2-й мировой войны. После ее окончания опять уехал в Европу (Венгрия, Швейцария, Англия и т.д.), где жил и работал в основном в Париже. Великолепный свинговый пианист в стиле традиций Фэтса Уоллера.

ДЖЕК ТИГАРДЕН (JACK TEAGARDEN) — 1905-1964. Тромбонист и вокалист, Род. в Техасе, наст. имя Уэлдон Лео Джон Тигарден. Начал играть на фортепиано в 5 лет, через два года отец (трубач-любитель) купил ему тромбон. Почти полностью самоучка. Поиграв с местными оркестрами, в конце 1927 г. Джек впервые приехал в Нью-Йорк. Здесь первые сессии записи, работа с орк. Бена Поллака

(1928-33) и Пола Уайтмена (1934-38). В 1939-47 г.г. Тигарден гастролировал со своим собственным биг-бэндом. Он не имел финансового успеха, и потом Джек был вынужден работать с малым составом, а в 1947-51 г.г. играл с группой Луи Армстронга, своего давнего друга. Затем он сформировал собственный оркестр, с которым довольно успешно гастролировал, в том числе по Европе и на Дальнем Востоке (1957-59), находясь в Новом Орлеане, он умер в местном отеле 15 января 1964 г. от бронхиальной пневмонии.

Появление Джека Тигардена на джазовой сцене принесло с собой новый стиль игры на тромбоне и джазового пения. Он опередил свое время и по своему индивидуальному звучанию как инструменталиста, так и вокалиста его можно сравнить только с такими бесспорными титанами в истории джаза, как Армстронг, Байдербек, Коулмен Хокинс и лишь немногими другими.

ФРЭНК ТРАМБАУЭР (FRANK TRUMBAUER) — 1900-1956. Саксофонист, род. в Карбондэйле (шт. Иллинойс). Рос в Сен-Луи, его мать была концертной пианисткой. Изучал игру на скрипке, фортепиано, тромбоне и флейте, но известен как единственный джазмен, игравший в основном на си-мелоди-саксе, который часто путают с альт-саксофоном. Имел свой бэнд в 17 лет, служил в ВМС во время 1-й мировой войны, а потом в 20-х было его знаменитое сотрудничество с Биксом Байдербеком. В 1929-36 г.г. Трамбауэр руководил различными составами на студиях записи, иногда работал с Полом Уайтменом. В 1937-39 г.г. возглавлял свой бэнд, в 1940-45 г.г. работал инспектором гражданской авиации в Канзас-Сити, а в конце 1945 г. вернулся к музыке и записывался с разными оркестрами в Нью-Йорке. В 1947 г. уехал в Санта-Монику (Калифорния) и уже больше не играл. Снова работал инспектором в Канзас-Сити по линии гражданской авиации. Умер там 11 июня 1956 г. Он явился катализатором нового стиля игры на саксофоне в джазе и оказал большое влияние на становление стиля Лестера Янга, явившись, таким образом, важным связующим звеном в джазовой истории.

ЛЕННИ ТРИСТАНО (LENNIE TRISTANO) — 1919-1978. Пианист, композитор, род. в Чикаго, начал играть на фортепиано с 4-х лет. Плохо видел с самого детства и полностью ослеп с 1928 г. Окончив чикагскую консерваторию, он играл в местных салунах, а в августе 1946 г. впервые приехал в Нью-Йорк. Там жил на Лонг Айленде, где в июне 1951 г. открыл собственную музыкальную студию, в которой инструктировал своих коллег (таких, как альтист Ли Кониц, тенорист Уорн Марш, гитарист Билли Бауэр). В 50-60-70-х был активен как педагог, но иногда выступал с сольными концертами в Канаде и Европе. Один из наиболее радикальных мыслителей в современном джазе, Тристано оказал огромное влияние на значительное количество своих последователей, он был автором ряда интересных статей о джазе на страницах журнала «Метроном». Умер 18 ноября 1978 г. в Нью-Йорке.

БИЛЛИ ТЭЙЛОР (BILLY TAYLOR) — пианист, композитор, педагог, 1921-1986. Род. в Гринвилле (Сев. Каролина), окончил консерваторию в Вирджинии и в 1942 г. уехал в Нью-Йорк, где работал вначале с квартетом Бена Уэбстера, а затем с Диззи Гиллеспи, Стаффом Смитом, Мачито, Доном Рэдменом, Чарли Паркером и десятком других известных джазменов. После 1951 г. он почти постоянно играл в клубе «Бердлэнд» со своим составом (в основном трио) и завоевал большое уважение среди своих коллег-музыкантов как первоклассный артист. Позднее в 1975 г. в университете Массачусетса он написал докторскую диссертацию, посвященную истории джазового фортепиано и его стилистическому развитию. В начале 80-х посетил Россию. Умер 2 сентября 1986 г. в Фэйрфаксе (шт. Вирджиния).

ПОЛ УАЙТМЕН (PAUL WHITEMAN) — 1890-1967, лидер, дирижер, скрипач. Род. в Денвере (шт. Колорадо), сын известного муз. педагога. Взял в руки скрипку в 7 лет, с 1912 г. играл в местном симфоническом оркестре, в 1915-19 гг. — в симфоническом оркестре Сан-Франциско. В 1920 г. переехал в Нью-Йорк и вскоре добился все-национального признания, став величайшей фигурой в мире популярных оркестров 20-х гг., и даже приобрел титул так называемого «Короля джаза». Со своим расширенным составом он впервые исполнил «Рапсодию в стиле блюз» Дж. Гершвина 24 февраля 1924 г. в Эллиен Холле Нью-Йорка. В 20-х и 30-х в рядах его оркестра побывали многие известные джазмены, среди них Бикс Байдербек, Фрэнки Трамбауэр, Джек Тигарден, Рэд Норво, братья Дорси, Эдди Лэнг, Джо Венути. Его вокалистами были Бинг Кросби, Милдред Бэйли и т.д. В 40-х и 50-х он несколько раз реформировал свой состав, но последние годы жизни провел в полной музыкальной отставке. Умер в Дойлстауне (шт. Пенсильвания) 29 декабря 1967 г.

ЭРНИ УИЛКИНС (ERNIE WILKINS) — 1922-1999, саксофонист, композитор, аранжировщик. Род. в Сен-Луи (шт. Миссури), мать научила его играть на ф-но, в армии ВМС за 3 года освоил саксофон, играл на Великих Озерах в одном оркестре с Кларком Терри, Уилли Смитом, Джеральдом Уилсоном. Был участником последнего биг-бэнда Эрла Хайнса (1948), затем присоединился к Каунту Бэйси (1951-55) и осел в Нью-Йорке (1956), где почти полностью отказался от исполнения музыки и стал профессиональным аранжировщиком (писал для Томми Дорси в год его смерти, Гарри Джеймса, Каунта Бэйси и др., а также для таких певиц, как Сара Вонн, Дайна Вашингтон). С 1973 г. снова играл, был с комбо Кларка Терри в Европе, где надолго остался, делал аранжировки, записывался с Артом Фармером, Декстером Гордоном (Австрия, Югославия). В 1979 г. осел в Копенгагене (Дания), где умер 5 июня 1999 г.

ТИ-БОУН УОКЕР (T-BONE WALKER) — 1909-1975, гитарист, певец. Настоящее имя Аарон Тибо Уокер, род. в Линдене близ Тексарканы (шт. Техас), самоучка. В молодости аккомпанировал множеству блюзовых певцов, включая Ма Рэйни, Айду Кокс, «Блайнд Лемон» Джеф-

ферсона и др. Переехал в Калифорнию в 1935 г. и снискал там большую популярность, работая с орк. Леса Хайта до 1940 г. Затем в 40-50-х выступал в качестве сольного певца по всей стране, делал удачные записи ритм-энд-блюза. Совершил несколько гастрольных поездок по Европе. Впоследствии жил в основном в Лос-Анджелесе, но к концу 60-х из-за ухудшения здоровья был менее активен в музыке. Госпитализирован 31 декабря 1974 г., умер в Лос-Анджелесе 17 марта 1975 г.

ФЭТС УОЛЛЕР (FATS WALLER) — 1904-1943, пианист, органист, певец, композитор. Род. в Нью-Йорке. Отец-священник хотел, чтобы сын пошел его путем, но с 15 лет Фэтс стал профессиональным пианистом и в 20-х работал во многих кабаре и театрах. В конце 20-х и далее он также прославился как автор популярных песен. В 1932 г. побывал во Франции, с мая 1934 г. в Нью-Йорке начал знаменитую серию записей для фирмы «Виктор» со своим секстетом. Основное влияние на него оказал пианист Джеймс П. Джонсон. Посетил Англию (1938-39), где сделал ряд сольных записей на органе. В 1943 г. снялся в голливудском фильме «Штормовая погода» и на пути из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк скончался в поезде в Канзас-Сити 15 декабря 1943 г. от пневмонии.

ЭТЕЛЬ УОТЕРС (ETHEL WATERS) — 1896-1977, певица. Род. в Честере (шт. Пенсильвания), с пяти лет пела в местной церкви, потом профессионально выступала в Филадельфии и Балтиморе. приехала в Нью-Йорк в 1917 г., работала в Гарлеме и стала популярной звездой с помощью Флетчера Хендерсона. Впоследствии у нее было множество песенных хитов, она также исполняла драматические роли на сцене, снималась в кино. В основном она была выдающейся личностью в мире шоу-бизнеса, и лишь изредка ее можно было назвать джазовым исполнителем, хотя она обладала прекрасной фразировкой и голосом с великолепным вибрато. Умерла в Калифорнии 1 сентября 1977 г. Еще в 1951 г. вышла в свет ее автобиография.

ПОПС ФОСТЕР (POPS FOSTER) — 1892-1969, басист. Наст. имя Джордж Мерфи Фостер, род. на плантации к северу от Нового Орлеана, семья переехала в Новый Орлеан в 1902 г. Начиная играть на виолончели, потом на струнном контрабасе. Покинул дом в 1914 г., играл на речных пароходах, работал со множеством музыкантов традиционного джаза, в 1928 г. приехал в Нью-Йорк. Там играл с Кингом Оливером, затем с оркестром Луиса Рассела (1929-35) и Луи Армстронгом (1935-40). Ушел из музыки до 1945 г., затем вернулся к активной работе. В июне 1956 г. переехал в Сан-Франциско, где долго работал с Эрлом Хайнсом. Умер там 30 октября 1969 г. Это был один из первых музыкантов, который популяризировал струнный бас в джазе, хотя иногда играл и на тубе. В 1971 г. была опубликована его автобиография.

БАД ФРИМЕН (BUD FREEMAN) — 1906-1991, тенор-саксофо-

нист, кларнетист. Род. в Чикаго, с 1923 г. играл на альте, в апреле 1925 г. перешел на тенор. Работал в Чикаго все 20-е г.г. с местными музыкантами, следующие 15 лет был в Нью-Йорке. Играл с Рэем Ноблом, орк. Томми Дорси и Бенни Гудмена. В 1943 - 45 г.г. находился в армии. В начале 50-х заинтересовался новыми формами современного джаза и учился у Лэнни Тристано. Сделал множество записей, выпустил две книги мемуаров. С середины 70-х постоянно жил в Чикаго, где умер 15 марта 1991 г.

АРМАНД ХАГ (ARMAND HUG) — 1910 - 1977, пианист. Род. в Новом Орлеане, учился игре на ф-но у своей матери. Профессиональный дебют в 13 лет, играл в танцзалах французского квартала Нового Орлеана с 15. Затем играл со многими местными музыкантами (Ирвинг Фазола, Луис Прима и др.), был на морской службе в 1942 - 45 г.г. Впоследствии продолжительное время работал в клубах Нового Орлеана, сделал ряд записей. В сентябре 1959 г. был избран членом Американского Общества Композиторов, Авторы и Издателей, выступал на новоорлеанском джаз-фестивале в июне 1969 г. Умер в Новом Орлеане 19 марта 1977 г.

ЭРЛ ХАЙНС (EARL HINES) — 1903-1983, выдающийся пианист классического джаза. Род. вблизи Питтсбурга (шт. Пенсильвания), отец играл на корнете в местных брасс-бэндах, мать была органисткой. С 1914 г. изучал игру на фортепиано с частными педагогами, в 1922 г. уехал в Чикаго, играл там с Джимми Нуном, Луи Армстронгом и др. В декабре 1928 г. организовал свой биг-бэнд в Чикаго и руководил им вплоть до 1948 г. Потом присоединился к «звездной» группе Л. Армстронга (1948-51), позднее осел в Сан-Франциско, много работал в Калифорнии, а в 1960 г. переехал со своей семьей в Окленд, где умер 22 апреля 1983 г. Гастролировал в Европе, Японии и Австралии, и, несмотря на плохое здоровье, продолжал работать за неделю до своей смерти. В 1977 г. была опубликована великолепная книга известного критика и писателя Стэнли Дэнса «Мир Эрла Хайнса».

АЛЬБЕРТА ХАНТЕР (ALBERTA HUNTER) — 1895 - 1984, исполнительница блюзов и популярных песен. Род. в Мемфисе (шт. Теннесси), в 12 лет приехала в Чикаго, в 15 лет профессиональный дебют в клубе Даго Фрэнка. В начале 20-х уехала в Нью-Йорк, участвовала в бродвейских шоу, побывала на гастролях в Европе. Во второй половине 20-х записывалась с Луи Армстронгом, Сиднеем Беше, Флетчером Хендерсоном, Фэтсом Уоллером, выступала с Полем Робсоном в лондонской постановке «Плавучего театра» Джерома Керна и затем много лет провела в Европе как певица и актриса. В 1956 г. отказалась от музыкальной профессии и стала работать медсестрой, но позднее вернулась к пению (1977) и работала в Нью-Йоркских клубах Гринвич Виллидж. Умерла 17 октября 1984 г. в Нью-Йорке.

МИЛТ ХИНТОН (MILT HINTON) — басист классического джаза, род. 23 июня 1910 г. в Висксбурге (шт. Миссисипи). Мать была преподавателем музыки и церковным органистом, и свои первые музы-

кальные уроки он брал у нее. Начиная играть на скрипке в 13 лет, перешел на бас во время учебы в средней школе в Чикаго и работал с Эдди Саутом в 1931-36 гг. Затем с Эрскином Тэйтом, Зутти Синглтоном, а с 1936 по 1951 гг. с биг-бэндом Кэба Кэллоуэя. В июле 1953 - феврале 1954 гг. гастролировал с Луи Армстронгом, включая визит в Японию. С тех пор он был одним из наиболее занятых джазовых музыкантов в Нью-Йорке, включая 70-е и 80-е годы. Он также является хорошим джазовым фотографом.

КОУЛМЕН ХОКИНС (COLEMAN HAWKINS) — 1904-1969. Дедушка джазового саксофона, величайший тенор-саксофонист джаза XX века. Род. в Сен-Джозефе (шт. Миссури), в 5 лет начал играть на фортепиано, а потом на виолончели и на теноре с 9 лет. Работал в турне с блюзовой певицей Мэми Смит (1922-23), приехал с ней в Нью-Йорк. В июне 1923 г. сделал свои первые записи с Флетчером Хендерсоном и был первым джазовым тенористом, снискавшим всемирное признание. В 1934 г. он уехал в Европу (Англия, Франция, Голландия), где сделал ряд записей с местными музыкантами. В июле 1939 г. вернулся в Штаты, там работал сначала с нонетом, а потом с бэндом (1940-44) из 16 человек. Затем принимал участие в первых сессиях записи боба (1944-45) с Гиллеспи и Паркером, был активен все 50-е годы, в 1962 г. записывался с Дюком Эллингтоном, в начале 1969 г. выступал на телевидении в Чикаго. Умер в Нью-Йорке 19 мая 1969 г.

БИЛЛИ ХОЛИДЕЙ (BILLIE HOLIDAY) — 1915-1959, выдающаяся джазовая певица. Настоящее имя Эллианор Гауф МакКэй, род. в Балтиморе (шт. Мэриленд), отец Кларенс Холидей (1900-37) был профессиональным гитаристом, приехала в Нью-Йорк в 1928 г. и жила со своей матерью в Гарлеме. Джон Хэммонд устроил ее первые сессии записи с Бенни Гудменом в ноябре 1933 г. Ее слава началась после серии записей с орк. Тедди Уилсона (июль 1935 - январь 1939). В те же годы она была вокалисткой в биг-бэндах Каунта Бэйси (1937) и Арти Шоу (1938). В 40-50-х выступала в театрах и ночных клубах как сольная джазовая вокалистка, сочиняла песни, снималась в кино (1946). Последние годы ее жизни были омрачены пристрастием к наркотикам. Умерла в Нью-Йорке 17 июля 1959 г.

ФРЕД «ТАББИ» ХОЛЛ (FRED «TUBBY» HALL) — 1895-1946, барабанщик традиционного джаза. Рос в Новом Орлеане, где начал играть в 1913 г. с местными оркестрами. Уехал в Чикаго в марте 1917 г., два года служил в армии, потом вернулся в Чикаго и работал там с Кингом Оливером, Джимми Нуном, Кэрролом Диккерсоном, Луи Армстронгом, Эрлом Хайнсом и др., а в 30-х с Джонни Доддсом. Руководил собственным бэндом до 1945 г. и продолжал регулярно играть вплоть до своей смерти в Чикаго 13 мая 1946 г.

ЛИНА ХОРН (LENA HORNE) — певица, род. 30 июня 1917 г. в Бруклине (Нью-Йорк). Начиная работать танцовщицей в «Коттон Клубе» (1934), гастролировала и записывалась с орк. Нобла Сиссла

(1935-36). После 4-х месяцев работы с орк. Чарли Барнета (1940-41) она стала выдающейся популярной сольной певицей, снималась в кино, появлялась в мюзиклах и ночных клубах Нью-Йорка и Лас Вегаса, в 50-х записала прекрасный альбом «Порги и Бесс» в дуэте с Гарри Белафонте. В 1950 г. была опубликована ее первая автобиография, позднее (в 70-х) вторая.

ДЖОН ХЭММОНД (JOHN HAMMOND) — 1910-1987. Музыкальный критик, род. в Нью-Йорке. После Йельского университета (1929-31), изучал музыку в школе Джульярда. В 1932 г., благодаря своим связям с фирмой «Коламбия», помогал делать записи оркестров Флетчера Хендерсона, Луиса Рассела и др. Как писатель и критик был связан со многими ведущими американскими и английскими журналами и издательскими фирмами. Способствовал успеху и карьере Бенни Гудмена, Каунта Бэйси, Чарли Кристиена, Билли Холидей, Фредди Грина, позднее Ариты Фрэнклин, Джорджа Бенсона, Дона Эллиса, Боба Дилана и др. Именно он в далеком 1935 г. был причиной переезда знаменитого впоследствии автора всех джазовых энциклопедий Леонарда Фэзера из Англии в США. В 1975 г. он был назван «Человеком века джаза». Позже его выбрали почетным членом «Пантеона славы» журнала «Даун бит». Умер в Нью-Йорке 10 июля 1987 г.

ФЛЕТЧЕР ХЕНДЕРСОН (FLETCHER HENDERSON) — 1898-1952, пианист, лидер, композитор. Род. в Катберте (шт. Джорджия), специализировался по магистерской степени химика и математика в университете Атланты. Присхал в Нью-Йорк в 1920 г., но вскоре стал там ведущим пианистом студии «Черный лебедь», записывался с Бесси Смит, Этель Уотерс и другими певицами. В 1923 г. организовал свой первый оркестр, игравший в танцзале «Роузленд» на Бродвее, в нем участвовали многие позднее знаменитые джазовые музыканты. В 30-х Флетчер чаще дирижировал оркестром или писал аранжировки для ряда других бэндов, а его место за фортепиано занимал его брат Хорэс. В дальнейшем он продолжал руководить своим биг-бэндом лишь время от времени, а главным образом был гастрوليрующим и аккомпанирующим пианистом. Перед Рождеством 1950 г. он перенес первый приступ инсульта и был прикован к постели большую часть двух последних лет своей жизни. Умер в Нью-Йорке 29 декабря 1952 г. Он был одним из самых первых руководителей биг-бэндов (наряду с Эллингтоном) во всей истории джаза.

УИЛЬЯМ КРИСТОФЕР ХЭНДИ (WILLIAM CHRISTOPHER HANDY) — 1873-1958. Корнетист и композитор, известный как «Отец блюза». Учился в музыкальном колледже Кентукки, потом играл с брасс-бэндами, был капельмейстером в группах менестрелей (1896). Хотя в дальнейшем он руководил своим собственным оркестром в течение следующих 25 лет, Хэнди сыграл свою главную роль в истории джаза как автор блюзовых песен и как документатор традиционных блюзовых тем, особенно после того, как в 1926 г. был опублико-

ван его знаменитый сборник «Антология блюза». Его самым известным в мире произведением является «Сен-Луи блюз» (1914 г.). Под таким же названием в 1957 г. вышел биографический фильм, где главную роль самого Хэнди сыграл Нэт «Кинг» Коул. Его автобиография была издана еще в 1941 г., а его темы исполнялись и записывались бесчисленное количество раз. В 1943 г. он попал в катастрофу в метро и стал полуинвалидом, но продолжал работать в качестве музыкального издателя. К концу жизни практически полностью ослеп. Умер в Нью-Йорке 28 марта 1958 г.

БИЛЛИ ЭКСТАЙН (BILLY ECKSTINE) — 1914-1993, вокалист. род. в Питтсбурге, получил муз. образование в Вашингтоне. Начал работать с Эрлом Хайнсом в Чикаго (1939), затем имел великолепный собственный оркестр (1944-47) с выдающимися музыкантами. После 1948 г. стал сольным вокалистом, записал множество хитов, был «звездой» в Лас Вегасе, гастролировал в Европе, снимался в кино, выступал на телесвидении и т.п. Умер в Питтсбурге 8 марта 1993 г.

РОЙ ЭЛДРИДЖ (ROY ELDRIDGE) — 1911-1989. Выдающийся трубач свингового джаза в биг-бэндах и комбо по прозвищу «Маленький джаз», а также вокалист, флюгельгорнист и ударник. Род. в Питтсбурге (шт. Пенсильвания), учился музыке со своим старшим братом Джо, который играл на скрипке и альте. Рой взялся за барабаны в 6 лет, но вскоре перешел на трубу. Переехал в Нью-Йорк в ноябре 1930 г., где работал с рядом гарлемских танцевальных оркестров Сесила Скотта, Элмера Джонсона, Тедди Хилла, в 1936-37 был у Флетчера Хендерсона, затем руководил своим бэндом (1939-40), а в 1941-43 г.г. являлся ведущей звездой (как трубач и певец) с оркестром Джина Круппы. Позднее работал на радио, гастролировал с орк. Арги Шоу, в 1950 г. был в европейском турне с секстетом Бенни Гудмэна и т.д. В 50-х работал с группой Нормана Гранца «Джаз Филармоник», записывался с Каунтом Бэйси, аккомпанировал Элле Фитцджералд, выступал на фестивалях и в джаз-клубах. В октябре 1980 г. перенес сильный сердечный приступ и играть стал меньше. Умер 26 февраля 1989 г. Наряду с Луи Армстронгом, затем Диззи Гиллеспи и Майлсом Дэвисом, Элдридж был одним из столпов истории трубы в джазе XX в.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН (DUKE ELLINGTON) — 1899-1974, Эдвард Кеннеди Эллингтон, пианист, лидер оркестра, композитор, аранжировщик. Величайшая личность в истории джаза, его имя и его творчество известно каждому, кто этой историей хоть немного интересуется, и ни одна музыкальная энциклопедия не обходится без упоминания его имени. Если Луи Армстронг, Чарли Паркер, Джон Колтрейн и Майлс Дэвис олицетворяли собой определенные вехи джазовой эволюции, то Эллингтон прошел как бы поверх и параллельно всей этой эволюции, а его музыка была ее красной нитью. О нем написан целый ряд книг, включая его собственную автобиографию «Музыка - это моя возлюбленная» (1973), осенью 1971 г. он со своим оркестром гастролировал тогда еще в СССР. Умер в Нью-Йорке от

рака легких 24 мая 1974 г.

АРТИ ШОУ (ARTIE SHAW) — наст. имя Артур Аршовски, кларнетист, композитор, знаменитый бэнд-лидер. Род. 23 мая 1910 г. в Нью-Йорке, с конца 20-х начал играть в профессиональных биг-бэндах, а весной 1957 г. организовал свой оркестр, который вскоре принес ему славу как кларнетисту и лидеру. С перерывами он руководил им вплоть до начала 50-х, а в 1954 г. полностью отказался от музыки и уехал жить в Испанию. В мае 1952 г. была опубликована его автобиография. Дважды происходило возрождение «Оркестра Арти Шоу», его возглавляли кларнетисты Эйб Мост (1969) и Дик Джонсон (с 1983 г.), и хотя сам Шоу больше уже не играл лично, но следил за сохранением духа аранжировок, присутствовал на выступлениях, представлял музыкантов и иногда дирижировал бэндом на фестивалях.

ЛЕСТЕР ЯНГ (LESTER YOUNG) — 1909-1959, в течение своей карьеры тенор-саксофониста получил прозвище «Президент» («През»). Род. в Вудвилле (шт. Миссисипи), с 10 лет начал играть на ударных, а в 13 — перешел на саксофон. К тому времени он уже жил в Миннеаполисе, его кумиром был Фрэнк Трамбауэр, от которого произошло необычно звучание тенора Янга. В первой половине 30-х он играл в оркестрах на Среднем Западе, в 1936-40 гг. был в составе Каунта Бэйси. Тогда на джазовых тенористов он оказал не меньшее влияние, чем Коулмен Хокинс. В остальные годы жизни Янг руководил и записывался либо со своими собственными комбо, либо работал в составе «Джаз Филармоник» Нормана Гранца, включая поездки в Европу. Выступал с орк. Каунта Бэйси на джаз-фестивале в Нью-порте (июль 1957 г.), но у него уже было плохое здоровье, и после ангажементов в парижском клубе «Блю Ноут» он умер в Нью-Йорке 15 марта 1959 г. Янг символизировал собой переход от «хот-джаза» к «кул-джазу». Он также был автором ряда композиций, написанных им для Каунта Бэйси, Сида Торины и Нормана Гранца.



Алфавитный указатель

А

Адамс, Берт 220
 Адамс, Джоски 239
 Александер, Лакс 278
 Александер, Уиллард 14, 282, 285, 296
 Аллен, Рэд 136, 178, 208
 Аллен, Эд 174, 380
 Аммонс, Альберт 113, 135
 Андерсен, Том 79
 Арбелло, Фердинанд 306, 380
 Арлен, Гарольд 211, 226
 Армстронг, Лил 92, 95, 96, 101, 104, 112, 114, 125, 165, 198, 236, 380
 Армстронг, Луи 16, 19, 21, 22, 30, 42, 46, 49, 50, 52, 54, 55, 62, 63, 66, 69, 75, 76, 85, 97, 98, 101, 103, 104, 108, 111, 129, 138, 139, 146, 156, 162, 164, 167, 196, 173, 178, 180, 194, 197, 198, 199, 200, 205, 206, 210, 211, 212, 214, 243, 255, 259, 265, 314, 353, 380, 413
 Астер, Адель 234
 Аткинс, Бойд 111, 133
 Аткинс, Эдди 80

Б

Байдербек, Бикс 13, 122, 123, 138, 139, 142, 152, 177, 184, 212, 221, 255, 260, 261, 381, 392, 395, 402, 407, 408
 Байсдорфер, Джонни 383
 Байес, Дон 315, 333, 334, 341
 Байнум, Джордж 79
 Банкер, Ларри 368
 Барбарин, Пол 58, 96, 177, 190, 382
 Барбер, Крис 383
 Барбер, Сэм 365
 Баркер, Дэнни 14, 15, 17, 21, 23, 26, 28, 33, 41, 45, 56, 70, 75, 189, 232, 318, 320, 353, 373, 382
 Барнет, Чарли 309, 360, 389, 395, 412
 Басси, Генри 261
 Бенни, Блэк 21, 23, 24, 50, 54, 55, 58, 59
 Беренсон, Док 84
 Берриган, Банни 255, 300, 303
 Берлин, Ирвинг 88, 251, 299

Бернс, Ральф 360, 365
 Бернстайн, Арти 255, 365
 Бернхарт, Милт 366
 Берри, Чу 275, 318, 320, 335
 Берриган, Банни 266, 303
 Бертон, Эллис 272
 Бертон, Вик 144, 258, 260
 Бертон, Ральф 84, 142
 Бертон, Эллис 272
 Бертран, Джимми 91, 107
 Беше, Леонард 382
 Беше, Сидней 37, 41, 47, 62, 63, 72, 80, 88, 96, 163, 175, 382, 383, 385, 386, 391, 392, 396, 397, 410
 Биаджини, Хэнк 184
 Бигард, Барни 31, 224, 225, 382, 400
 Бич, Манитоу 183, 184
 Бишоп, Уоллес 107
 Блантон, Джимми 315
 Блэйк, Джерри 167
 Блэйки, Арт 325, 332
 Блэк, Луис 121
 Блю, Уолтер 70
 Блюм, Буби 145
 Бодук, Рэй 122, 164, 257, 265, 267, 383
 Бойд, Джек 226
 Болден, Бадди 25, 28, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 81, 378, 384, 390, 404
 Бонано, Шарки 65
 Бонтемс, Уилли 25
 Боттомс, Билл 85
 Браун, Вернон 299
 Браун, Баптист 70, 301
 Браун, Джимми 47, 66
 Браун, Клиффорд 351, 381
 Браун, Люсиль 112
 Браун, Маршалл 402
 Браун, Пайни 272, 273
 Браун, Пит 341
 Браун, Сковилль 134
 Браун, Стив 67
 Браун, Том 64, 67, 81, 84, 120
 Брод, Уэллмен 85, 88, 175, 383, 384
 Брокман, Гэйл 331, 332
 Бронсон, Арт 288
 Брубек, Дэйв 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 373, 377, 384, 389

Брукинс, Томми 85, 89, 98, 101, 107, 112, 113, 244

Брукс, Джордж 233

Брунис, Генри 67

Брунис, Джордж 63, 67, 82, 121

Брунис, Меррит 67

Брунис, Ричард 67

Брунис, Эбби 67, 120, 122

Брэдфорд, Перри 206

Брэйдис, Вик 262

Буффано, Джулиус 75

Бушел, Гарвин 220

Бушелл, Гарвин 167

Бушкин, Джо 256

Бэйкер, Чест 367

Бэйли, Бастер 78, 91, 96, 97, 102, 114, 124, 129, 178, 197, 198, 200, 201, 204, 206, 209, 211, 233, 235, 310, 354, 372, 373, 384, 386

Бэйли, Милдред 406, 408

Бэйлс, Уолтер 285

Бэйси, Каунт 162, 163, 164, 238, 241, 268, 271, 272, 277, 279, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 291, 293, 299, 311, 326, 329, 342, 354, 385, 388, 390, 393, 399, 402, 408, 411, 412, 413, 414

Бэкст, Джордж 37, 45

Бэкст, Эчел 84

Бэрри, Паркер 203

Бэрри, Чу 190, 209

Бэррис, Гарри 157

Бэрфилд, Эдди 329

В

Вайзер, Норман 14

Валентайн, Джерри 331, 332

Ван Вехтен, Карл 233

Вашингтон, Бак 276

Вашингтон, Дайна 236, 408

Вашингтон, Джок 281, 286

Вебстер, Бен 208

Венутти, Джо 149, 184, 212, 256, 257, 258, 259, 262

Веттлинг, Джордж 99, 114, 116, 128, 131, 255, 385

Вигал, Джонни 223

Винсент, Эдди 96

Войнов, Дик 142, 143

Вудинг, Сэм 167, 171, 397, 399, 403

Вэнэйбл, Перси 111

Г

Гай, Джо 193, 313, 315

Гай, Келли 135

Гай, Фредди 221

Ганц, Рудольф 152

Гаргано, Томми 140

Гарднер, Гун 327

Гарленд, Джо 323

Гарленд, Эд 48, 80, 85, 94, 96

Гарнер, Эрролл 286, 333, 334, 335, 338, 339, 340

Гаррис, Эл 262

Гварнисри, Джонни 302, 304, 316

Генри, Джон 42

Генри, Зино 50

Генри, Кимболл 43

Генри, Сэм 239

Генри, Уильям 405

Герберт, Виктор 184

Герман, Вуди 293, 301, 347, 359, 361, 362, 365, 387, 394, 395

Гершвин, Джордж 210, 212, 234

Гетц, Стэн 344, 345, 369

Гиллспи, Диззи 133, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 325, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 332, 336, 337, 341, 342, 354, 359, 387, 388, 393, 400, 408, 411, 413

Гиллспи, Лоррэйн 322

Глени, Альберт 46

Глэзер, Джо 14, 107, 111, 114, 155, 214

Голдкетт, Жан 142, 147, 184, 211, 261

Гонзалес, Бэбс 325

Гонзалес, Антония 19

Горам, Джо 81

Граас, Джон 388, 367

Гранц, Норман 357

Грин, Бэнни 321, 326, 332, 388

Грин, Биг 186, 203, 206, 211

Грин, Кора 87

Грин, Фредди 286, 288, 299, 388

Грин, Чарли 196, 200, 203, 205, 211

Грир, Сонни 218, 215

Гриссом, Дэн 238

Грофс, Фред 149, 151, 225

Грэй, Лизетта 288
 Грэйнджер, Портер 233
 Грэттинджер, Боб 358, 366
 Гудмен, Гарри 107, 164, 262, 263, 300
 Гудмен, Бенни 80, 95, 114, 123, 124, 125, 132, 150, 158, 159, 164, 173, 177, 188, 201, 209, 214, 215, 255, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 270, 282, 297, 295, 301, 302, 303, 307, 309, 315, 319, 333, 345, 356, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 392, 394, 399, 401, 410, 412, 413
 Гэйнс, Чарли 171, 244, 389
 Гэнт, Уилли 169, 215
 Гэррис, Билл 359
 Гэррис, Арвилл 245
 Гэррис, Бенни 330
 Гэррис, Джимми 205, 206, 210, 211, 212
 Гэррисон, Джимми 169, 204

Д

Дадли, Джэймс 184
 Даймс, Лесли 70
 Д'Альваресс, Маргерит 234
 Дамсрон, Тэд 292, 325, 332
 Дани, Джонни 163
 Дарэм, Эдди 272, 281
 Де Перис, Сидней 166, 186
 Де Франко, Балди 336, 342, 350
 Делаил, Баттис 43
 Де Пэрис, Уилбург 380
 Джэймс, Гарри 73, 299, 300, 301, 381, 393, 408
 Джексон, Квентин 186
 Джексон, Клифф 189
 Джексон, Милт 316, 325
 Джексон, Престон 47, 48, 80, 81, 89, 95, 97, 99, 102, 103
 Джексон, Руби 188, 223
 Джексон, Тоби 223
 Джексон, Тони 18, 38, 60, 61, 88, 89, 240
 Джексон, Франц 330
 Джексон, Чабби 359
 Дженкинс, Фредди 226
 Джефф, Нэт 334
 Джефферсон, Блайд, Лемон

237, 408
 Джефферсон, Хилтон 169, 213, 319
 Джиллет, Боб 139
 Джонни, Шуга 81, 85, 94
 Джонс, Ричард 108
 Джонс, Айшем 97, 102, 387
 Джонс, Джимми 338
 Джонс, Джо 14, 195, 268, 271, 272, 276, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 292, 294, 295, 309, 312, 323, 345, 349, 355, 374, 375, 376, 390
 Джонс, Джон 320
 Джонс, Кейси 42
 Джонс, Кларенс 111, 112
 Джонс, Клод 183, 186, 188, 208
 Джонс, Макс 14
 Джонс, Мари-Луиза 306
 Джонс, Ричард 52, 81, 90, 93, 96, 226, 370
 Джонс, Слик 248
 Джонс, Снэг 288
 Джонс, Тэд 388
 Джонсон, Билл 104
 Джонсон, Арнольд 85
 Джонсон, Бадд 321, 330
 Джонсон, Банк 19, 23, 25, 33, 38, 42, 46, 54, 61, 62, 71, 74, 382, 386, 390, 392, 395, 396, 400, 402
 Джонсон, Билл 97, 385
 Джонсон, Джэй Джэй 325, 341, 388
 Джонсон, Джэймс П. 164, 168, 169, 171, 189, 215, 241, 340, 391, 409
 Джонсон, Джимми 47, 219
 Джонсон, Джонни 399
 Джонсон, Джордж 140, 146, 391
 Джонсон, Дик 414
 Джонсон, Кек 208
 Джонсон, Лонни 257, 386, 391
 Джонсон, Мэй Райт 230, 241, 246
 Джонсон, Мэнзи 186
 Джонсон, Пасс 312
 Джонсон, Пит 268, 273, 277, 329
 Джонсон, Уолтер 208
 Джонсон, Чарли 166, 167, 171, 204, 205, 397
 Джонсон, Эл 87
 Джонсон, Элмер 413
 Джордж, Сэндпэйпер 15
 Джорджен, Тафт 188

Джуффри, Джимми 366

Диккерсон, Кэррол 85, 102, 108, 111, 112, 155, 164, 411

Диксон, Чарльз 196, 205

Доддс, Бэби 34, 76, 88, 97, 99, 100, 104, 119, 385, 392

Доддс, Джонни 48, 75, 79, 96, 97, 99, 100, 104, 109, 113, 125, 357, 372, 411

Дорам, Кенни 325

Дорси, Джимми 144, 159, 255, 256, 258, 260, 261, 265, 266, 383, 387, 392, 408

Дорси, Джонни 149, 159, 177, 211, 256

Дорси, Томми 140, 141, 144, 149, 150, 177, 211, 215, 221, 255, 256, 258, 260, 261, 263, 265, 301, 303, 309, 336, 386, 389, 392, 395, 398, 408, 410

Драйвер, Уилсон 269

Дуглас, Томми 269

Дункан, Хэнк 245

Дьюи, Лоренс 85, 94

Дэвидсон, Каффи 184

Дэвис, Дон 285

Дэвис, Майлс 342, 343, 413

Дэвис, Мейс 216, 217, 265

Дэвис, Сэмми 60

Дэвис, Твинкл 87

Дэзмонд, Пол 364, 365, 366

Дэнс, Стэнли 363, 385

Дэнсер, Эрл 221

Дэсдум, Мэми 19

Дюзон, Френки 23, 46, 47, 61

Дюран, Морис 70

Дюранте, Джимми 84

Дютри, Онорс 58, 80, 97, 104, 111

Ж

Жирар, Адель 334

З

Зинно, Гери 48, 50, 51

И

Инглэнд, Лсон 187

Индж, Эдвард 186

Ирвис, Чарли 172, 221, 222, 245

К

Каминский, Макс 255

Кандолли, Пит 359, 367

Кантер, Бадди 239

Капселл, Вильям 340

Капонс, Аль 121, 127, 128

Карвер, Уэймен 188

Кармайл, Хоги 114, 140, 141, 142, 160, 392

Карни, Гарри 188, 223, 299

Карр, Нелли 87

Карсон, «Джаз» 169

Карт, Клайд 277

Картер, Бэнни 169, 187, 190, 207, 211, 215, 269, 329, 380, 382, 391, 396

Картер, Мэми 87

Картер, Фрэнсис 169

Кассард, Джулиус 84

Каталано, Тони 75

Като, Билли 190

Каунс, Кертис 368

Кахилл, Альберт 60, 61

Квикселл, Хауди 140, 147

Квирит, Файс 26

Кейс, Джо 272

Келлер, Тэда 226

Келли, Гай 135, 136

Келли, Крис 23, 55, 56, 57, 58, 113, 334, 395

Келли, Пек 137, 402

Келли, Пэтси 149

Кентон, Стэн 354, 355, 356, 357, 360, 361, 366, 367, 368, 388, 392, 393, 399

Кеппард, Фредди 32, 46, 51, 52, 53, 80, 89, 90, 91, 96, 133, 382, 385, 404

Керл, Лэнгстон 184, 186

Керн, Джером 410

Кессел, Арт 114, 129, 130, 131, 133

Кэррол, Боб 186

Кид, Гэйм 239

Кинг, Уэйн 75

Кирби, Джон 135, 188, 208, 211, 391

Кирк, Энди 236, 270, 274, 277, 289, 293, 331, 342, 386

Киркби, Эд 247, 249, 253, 254

Клайн, Мэнни 264, 301

Клакстон, Розелл 329

Кларк, Джун 169, 380

- Кларк, Дик 296, 392
 Кларк, Кармен 396
 Кларк, Кенни 313, 314, 315, 317, 322, 323, 324, 325, 328, 341, 363, 393, 396, 408
 Кларк, Пит 188
 Клейтон, Бак 286, 291, 299
 Клем, Эдвард 36
 Клемонс, Фрэнк 92, 93
 Клэй, Ширли 186
 Кокс, Аида 236
 Коласк, Кинг 327
 Колдуэлл, Хэппи 265, 314
 Коллинз, Джон 311
 Коллинз, Дик 362
 Коллинз, Ли 21, 70
 Коллинс, Шед 286
 Колонна, Джерри 266
 Кольмар, Ричард 254
 Комптон, Гловср 85, 87
 Комптон, Нетти 87
 Конвей, Стерлинг 218
 Кондон, Эдди 116, 131, 132, 157, 244, 245, 251, 255, 385, 402
 Кониц, Ли 293, 365, 393, 407
 Коннифф, Рэй 303, 393
 Конселмен, Боб 263
 Коул, Джун 183, 206
 Коул, Кози 320, 353
 Коул, Нэт «Кинг» 61, 334, 337, 413
 Коул, Руперт 186
 Крамп, Томми 331, 332
 Кресс, Карл 255
 Кригер, Уилли 144
 Кристисен, Фрэнк 84
 Кристисен, Чарли 300, 314, 315, 325, 412
 Кристиэн, Бадди 50
 Кросби, Бинг 149, 156, 157, 158, 173, 383, 393, 396, 403, 408
 Кросби, Голди 87
 Кроуфорд, Джимми 304
 Кроуфорд, Розетта 168
 Круп, Джордж 256
 Крупа, Джин 131, 150, 182, 188, 209, 255, 264, 294, 297, 299, 301, 307, 353, 389, 390, 394, 399, 413
 Купер, Боб 366
 Купер, Ректор 111
 Кэвено, Инес 339
 Кэллоуэй, Кэб 108, 162, 167, 188, 208, 213, 269, 305, 306, 317, 319, 320, 321, 382, 388, 396, 411
 Кэмпбэлл, Флойд 134
 Кэпп, Джек 108
 Кэри, Джек 25, 58
 Кэри, Матт 32, 33, 34, 42, 46, 47, 49, 51, 52, 79, 378, 394, 404
 Кэри, Скупс 330, 331
 Кэрл, Лэнгстон 186
 Кэртер, Бенни 186
 Кэтлетт, Сид 335, 336, 337, 405
 Л
 Ла Рокка, Ник 48, 64, 66, 67, 83, 120
 Лабат, Эмиль 23
 Лайонс, Боб 76
 Лала, Пит 22, 49, 50, 55
 Ламонд, Дон 289, 295, 346, 394
 Ланин, Сэм 121, 259
 Лансфорд, Джимми 162, 304, 380, 403
 Лейн, Джек «Папа» 64
 Леонард, Харлен 292, 329, 400
 Леонард, Харпер 243
 Ли, Бадди 186, 332
 Ли, Джордж 271, 329, 400
 Ли, Джулия 277
 Ли, Сонни 150
 Ли, Эверетт 310
 Ливви, Джон 338
 Лименс, Клифф 359
 Ловстт, Бэби 273
 Лойякано, Арнольд 64, 81, 121, 394
 Лойякано, Джек 66, 67
 Ломбардо, Гай 185
 Лонг, Слэте 187
 Лопсз, Винсент 211, 221
 Лопсз, Рэймонд 64, 67
 Лотак, Фрэнк 84
 Льюис, Джон 351, 366
 Льюис, Джордж 32, 35, 395
 Льюис, Кэппи 359
 Льюис, Стив 25
 Льюис, Тэд 75, 117, 124
 Льюис, Эд 281, 286
 Лэднисер, Томми 97, 167, 168, 206
 Лэйн, Иствуд 147, 153
 Лэйн, Джонни 125

Лэнг, Эдди 149, 256, 257, 259,
260, 265, 385, 408

Лэнг, Энди 212

Лэнга, Эдди 259

Лэннигсн, Джим 117, 118, 119,
130, 131, 142

М

Ма, Литтл 54

Майли, Баббер 163, 206, 221,
222, 225, 228

Майлс, Лиззи 63, 113, 190, 343,
395

Майнор, Дэн «Слэмфут» 286

Макги, Хауард 343

Макгрегор, Чамми 256

Макдауэлл, Эдвард 152

Макдонаф, Дик 255

Маккензи, Рэд 131, 255

Маккинни, Вильям 183, 186, 204,
267, 400

Маккой, Сесил 163

Макколл, Мэри Энн 348, 360, 395

Макконнелл, Шорти 330, 331, 332

Маккэй, Альбертина 21

Макпартленд, Дик 395

Макпартленд, Мэриен 395

Макпартленд, Джимми 117, 122,
125, 127, 129, 137, 140, 142, 143,
148, 155, 158, 160, 262, 263, 265

Макрэй, Кармен

192, 311, 321, 324,
328, 348

Макхью, Джимми 223

Макшенн, Джей

292, 319, 327, 328,
331, 332

Малачи, Джон 332

Маллиган, Джерри 357, 367, 368

Мармароса, Додо 336

Манди, Джимми 294

Манон, Уинги 24, 33,
136, 255, 396

Марсбл, Фэйт 75, 76, 77, 134

Марсс, Пол 82, 120, 121, 122, 396

Маринов, Фаня 234

Марсала, Джо 125, 334, 396

Марсала, Марти 128, 397

Мартин, Бобби 396

Мартин, Сара 71, 236, 386

Маршалл, Кайзер 196, 203, 266, 397

Меззроу, Мезз 126, 131, 159, 162,
234, 242

Мерти, Пол 140, 150

Мерфи, Дэн 393

Мерфи, Терк 372, 373, 377, 397,
402

Меткаф, Луис 177, 197, 223, 231

Мийо, Дариус 362, 363, 373, 384

Миллер, Рэй 145

Миллер, Билл 217

Миллер, Гленн 173, 262, 263, 264,
265, 389, 398, 401

Миллер, Джонн 394

Миллер, Макс 399

Миллер, Панч 70, 135, 136

Миллер, Рэй 145

Миллер, Феликс 217

Миллер, Эдди 122, 156

Миллиндер, Лаки 129, 380, 382

Миллс, Ирвинг 187, 222, 224, 266,
397

Миллс, Флоренс 87

Монк, Телониус 292, 293, 311,
313, 314, 315, 316, 317, 319, 325,
327, 328, 340, 386, 402

Монтс, Пи Ви 297

Морган, Дик 262, 263

Морган, Расс 150, 258, 398

Морган, Сэм 70

Моррисон, Морис 179

Морроу, Лиза 345

Морроу, Фрэдди 259

Мортон, Бэнни

Мортон, Джелли Ролл 17, 30, 36,
41, 59, 60, 84, 90, 93, 95, 174, 175,
177, 186, 239, 279, 286, 356, 370,
371, 372, 385, 392, 395, 397, 398,
404

Морхаус, Чонси 149

Мосли, Снаб 245, 398

Мосс, Джо 265

Моул, Мифф 144, 145, 259, 260,
261, 264, 266

Моутсн, Бастер 281, 329

Моутсн, Бэнни 271, 276, 277,
279, 280, 281, 283, 402

Мур, Бобби 329

Мур, Пэт 185, 186

Мур, Чарльз 47

Мэдисон, Бенджи 190
 Мэйс, Уилли 33
 Мэнн, Шелли 366, 367, 401
 Мэсси, Билли 271
 Мюррей, Дон 140, 147, 149, 152, 153, 184
 Мюррей, Китти 249

Н

Наварро, Фэтс 342, 343, 346
 Наполсон, Фил 259, 266
 Несбитт, Джон 183, 184, 186
 Немо, Генри 226
 Николас, Альберт 37, 108, 398
 Николс, Рэд 108, 144, 256, 259, 261, 361
 Норво, Рэд 302, 309, 385, 408
 Норман, Джин 368
 Норт, Дэйв 120, 142
 Нун, Джимми 55, 80, 95, 96, 106, 113, 114, 124, 125, 126, 129, 146, 201, 392, 410, 411
 Нуньс, Элсид 83
 Ньюмен, Джо 348
 Нэйборс, Алеск 269
 Нэнс, Рэй 226
 Нэнтон, «Трики Сэм» 163, 207, 223, 225

О

Оберстайн, Эли 108
 О'Брайен, Флойд 116
 О'Дэй, Анита 348
 Олд, Джорджи 315
 Оливер, Кинг 15, 25, 32, 35, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 62, 71, 75, 78, 80, 81, 84, 85, 88, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 116, 133, 156, 167, 178, 181, 182, 195, 196, 371, 372, 380, 384, 392, 395, 399, 403, 404, 411
 Оливер, Сай 304
 Оливер, Стелла 105
 Оливер, Джо 110
 Оливер, Адам 38, 42
 Ори, Кид 25, 32, 47, 48, 35, 45, 52, 55, 58, 75, 81, 108, 394, 399, 403,

404

Остин, Джин 397
 Остин, Куба 182, 183
 Остин, Лави 236
 Отри, Герман 245

П

Пайрон, Арманд 57, 62, 70, 79, 230, 394, 395
 Палао, Джимми 94
 Палмер, Рой 81, 85, 94
 Панико, Луис 97
 Паренти, Тони 266, 400
 Паркер, Дэйзи 21
 Паркер, Лео 325, 331, 332, 395
 Паркер, Чарли 268, 269, 271, 292, 312, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 352, 365, 367, 374, 380, 388, 408, 413
 Пархэм, Тайни 129, 133, 203
 Паскаль, Джером 134
 Пауэлл, Бад 316, 325, 340, 341, 342, 386
 Пауэлл, Мел 301
 Пауэрс, Олли 105
 Пейтон, Дэйв 112
 Пейтон, Бесси 382
 Песора, Санто 66
 Пендергаст, Том 270, 279
 Пеппер, Арт 366
 Перез, Мануэль 31, 32, 38, 43, 44, 50, 55, 56, 74, 80, 89, 91, 382, 399
 Перри, Док 217
 Пети, Бадди 23, 29, 30, 32, 41, 70, 395, 399
 Пети, Джек 121
 Петтис, Джек 82
 Петтифорд, Оскар 325, 341
 Пику, Альфонс 15, 17, 26, 31, 45, 74, 401
 Пинкетт, Уорд 190
 Питерсон, Оскар 286, 340, 389
 Полла, Эдди 48
 Поллак, Бес 124, 267, 130, 132, 262, 263, 264, 265, 266, 270, 383, 389, 400, 401, 405, 406
 Поло, Дэнни 131
 Поттер, Томми 332
 Прайс, Сэм 237, 267, 270, 277, 401

Превен, Андре 367
 Престон, Джерри 191, 192
 Провензано, Джон 68, 74
 Прокоп, Рассел 208
 Пьяцца, Уилли 17, 20, 61
 Пэйдж, Билли 171
 Пэйдж, Оран «Хот Липс» 269, 277, 280, 315, 325
 Пэйдж, Уолтер 269, 271, 279, 280, 281, 286, 299, 312, 390, 402
 Пэйли, Билл 130
 Пэрис, Сидней 57
 Пэтчен, Фрэнк 366

Р

Рагас, Генри 67, 83
 Разафи, Энди 162, 242, 243, 248
 Райт, Хью 306
 Рамси, Хауард 366, 369
 Рапполо, Леон 64, 66, 82, 99, 120, 121, 122, 124, 126
 Рассел, Луис 166, 177, 182, 189, 399, 409, 412
 Рассел, Пил Вн 139, 146, 147, 151, 154, 159, 161, 263, 375, 402
 Рашинг, Джимми 238, 280, 281, 283, 286, 385
 Рена, Генри «Кид» 23, 32, 70, 97, 395, 401
 Ривс, Тилкотт 186
 Риджли, Бэби 47
 Рики, Сэм 65
 Ринкер, Эл 157
 Рич, Бадди 302, 336, 390
 Ричардс, Фрэнк 239
 Роббинс, Джек 222, 251
 Робертс, Лаки 170, 216
 Робертсон, Зью 50, 58
 Робссон, Орландо 305
 Робинсон, Джим 80, 378
 Робинсон, Кларенс 220, 223
 Робинсон, Принс 184, 185, 186
 Робинсон, Фредди 186
 Робишо, Джон 31, 37, 43, 232
 Роджерс, Хэтти 19, 61
 Роджерс, Шорти 366, 388
 Роджерс, Эрнест 47
 Родин, Гил 132, 262, 263, 264, 266
 Роллини, Адриан 149, 260
 Рольф, Уэйн 140

Росс, Кид 60
 Роудс, Тодд 183, 184
 Роуз, Уолли 373, 376
 Роуч, Макс 323, 325, 337, 341, 393
 Руголо, Пит 365
 Руссо, Билл 366
 Рут, Бейб 33
 Рэдмен, Дон 171, 172, 184, 185, 186, 196, 203, 204, 206, 207, 211, 212, 269, 408
 Рэй, Март 277
 Рэйми, Джин 292
 Рэйни, Ма 71, 231, 235, 237, 279, 408
 Рэмси, Фред 71
 Рэндольф, Ирвинг 269
 Рэндольф, Моуз 208
 Рэндольф, Попси 297, 303, 346

С

Саймон, Джин 186
 Саймон, Джордж 14, 359
 Саймон, Омер 175, 403
 Салливан, Джо 131, 150, 255, 265, 403
 Салливан, Эд 226
 Сарли, Тони 152
 Сатсфилд, Томми 151
 Сатлер, Джо 135
 Сбарбаро, Тони 67
 Светмен, Уилбурт 79, 163, 383
 Седрик, Джин 167, 248, 251, 290, 306, 351, 403
 Селвин, Бен 259
 Селестин, Папа 26, 41, 74, 401
 Сен-Сир, Джонни 27, 109
 Сениор, Милтон 183
 Сильвермен, Сайм 224
 Сильвестер, Роберт 339
 Симмонс, Джон 327, 335
 Симпсон, Касс 133, 134
 Синглтон, Зутти 25, 54, 76, 95, 165, 232
 Синглтон, Зутти 111, 135, 380, 411
 Синьорелли, Фрэнк 149, 259, 266
 Сиссл, Нобл 168, 331, 411
 Скотт, Бад 40, 43
 Скотт, Ллойд 167
 Скотт, Они 332
 Скотт, Рэймонд 387, 391

- Скотт, Сесил 7, 165, 190, 404, 413
 Скотт, Сирил 147
 Скотт, Тони 315, 338, 342, 353, 354, 356, 359
 Скотт, Хауард 332
 Смит, Ада 220, 235
 Смит, Бастер 271
 Смит, Бесси 71, 146, 172, 173, 191, 203, 206, 212, 213, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 354, 386, 391, 397, 412
 Смит, Гарри 163
 Смит, Джаббо 133
 Смит, Джо 129, 184, 197, 201, 203, 206, 211, 213
 Смит, Клара 71, 173, 190, 203, 206, 212
 Смит, Крис 75
 Смит, Мэми 163, 202, 203, 206, 382, 411
 Смит, Попс 208
 Смит, Рассел 206
 Смит, Стафф 333, 338, 408
 Смит, Трикси 236, 237,
 Смит, Трэйси 190
 Смит, Уилли «Лайон» 7, 87, 164, 169, 170, 171, 174, 215, 304, 340, 397, 408
 Смит, Элен 68
 Снайдер, Фрэнки 82, 121
 Сноуден, Элмер 164, 199, 217, 218, 220, 221, 226
 Спарго, Тони 136
 Спенсер, Виктор 70
 Спенсер, Уильямс 391
 Спенсер, Эдит 111
 Спиви, Виктория 236
 Спэнисер, Маггзи 46, 114, 125, 167, 385, 403
 Стайн, Джонни 83
 Старк, Бобби 187, 188, 205, 206, 208, 211, 213
 Стивенс, Эштон 253
 Стил, Джо 188
 Стил, Эдди «Блайнд» 169
 Стравинский, Игорь 153, 365
 Стрикфадден 149
 Стрэйт, Чарли 150
 Стрэйхорн, Билли 216, 227
 Стэйси, Джесс 116, 122, 209, 255, 294, 300, 301
 Стэнтон, Гарри 207
 Стюарт, Рекс 129, 166, 186, 198, 199, 205, 206, 207, 210, 380
 Стюарт, Сэмми 85, 108, 111
 Стюарт, Уэсли 183
 Суитмен, Уилбур 219
 Сулимсн, Идрис 314, 325
 Сэмпсон, Эдгар 188, 299
- Т**
 Такер, Бобби 193
 Такер, Софи 39, 40, 88
 Таррел, Фа 268
 Таулс, Нэт 24
 Таун, Берч 16
 Таун, Флойд 116
 Таф, Дэйв 114, 119, 130, 131, 132, 150, 255, 303
 Тернент, Билли 209
 Тернер, Джо 168, 170, 273, 406
 Терри, Кларк 408
 Тешсмахер, Фрэнк 116, 117, 118, 119, 124, 126, 131, 142, 150
 Тигарден, Джек 137, 164, 177, 205, 255, 262, 264, 265, 270, 301, 398, 401, 407, 408
 Тигарден, Чарли 255, 264
 Тизол, Хуан 217
 Тилтон, Марта 297
 Тинсли, Отелло 134
 Тно, Лоренцо 37
 Томас, Джойс 184
 Томас, Джордж 183, 203, 204
 Томас, Луис 216, 217
 Томпсон, Лаки 332
 Трамбауэр, Фрэнк 138, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 155, 257, 407, 408, 414
 Трент, Альфонс 277, 398
 Тристано, Лэнни 340, 357, 359, 373, 388, 393, 410
 Трухарт, Джон 187, 188
 Трэйси, Джек 345
 Трэнт, Джо 222
 Тэйлор, Билли 172, 334, 335, 342, 351
 Тэйлор, Эва 386
 Тэйт, Джордж «Бадди» 285, 286
 Тэйт, Эркин 80, 107, 112, 198.

243, 384, 403, 411

Тэйтор, Билли 135

Тэйтум, Арт 169, 170, 276, 311, 334, 337, 340

Тэрри, Кларк 334

У

Уайт, Гарри 189

Уайт, Ирма 86

Уайт, Лулу 17, 18, 19, 20, 60, 61,

Уайтмен, Пол 62, 117, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 212, 221, 225, 255, 257, 261, 262, 361, 381, 385, 398, 399, 407

Уилбурн, Дэйв 183, 184

Уилкинсон, Эрни 169, 356, 395

Уилсон, Альфред 60

Уилсон, Джэймс 269

Уилсон, Джеральд 408

Уилсон, Дик 192, 268, 269, 293

Уилсон, Тедди 125, 291, 294, 297, 301, 302, 340, 392, 411

Уилсон, Шэдоу 321, 331, 332

Уильямс, Берт 87, 212, 229

Уильямс, Деннис 385

Уильямс, Джим 43

Уильямс, Джон 270, 274, 386

Уильямс, Джордж 79

Уильямс, Кларенс 15, 21, 39, 61, 62, 71, 72, 73, 79, 88, 113, 127, 169, 171, 172, 173, 174, 206, 228, 230, 380, 386, 389, 390, 392, 395

Уильямс, Корки 169

Уильямс, Кути 57, 205, 206, 299, 341

Уильямс, Мэри Лу 174, 187, 188, 236, 241, 268, 270, 272, 274, 277, 278, 285, 291, 294, 313, 316, 325, 329, 338, 386

Уильямс, Нэд 232

Уильямс, Роберт 331

Уильямс, Спенсер 18

Уильямс, Сэнди 188

Уильямс, Фесс 163, 167, 189

Уильямс, Чарльз 226

Уильямс, Эдит 329

Уильямс, Элмер 187, 188

Уильямс, Эрл 380

Уинстон, Элен 86

Уланов, Барри 339

Уокер, Джо 111

Уокер, Ти-Боун 237

Уокер, Фрэнк 14, 172, 173, 228, 230, 235

Уолдер, Герман 274, 276

Уолдер, Вуди 276

Уоллер, Морис 246

Уоллер, Томас «Фэтс» 162, 164, 166, 169, 170, 171, 215, 219, 220, 221, 241, 243, 244, 245, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 314, 325, 340, 380, 386, 389, 391, 395, 398, 403, 406, 410

Уоллингтон, Джордж 341

Уорд, Элен 297

Уоррен, Эрл 286

Уотерс, Этель 171, 231

Уотерс, Этель 98, 108, 146, 194, 195, 202, 203, 210, 226, 391

Уотсон, Док 81

Уоттерс, Лу 373, 397, 402

Уэбб, Чик 164, 176, 187, 188, 189, 190, 205, 223, 299, 312, 380, 396, 399

Уэббер, Джек 64

Уэбстер, Бен 268, 269, 274, 290, 293, 311, 312, 315, 330, 334, 335, 341, 405, 408

Уэзерфорд, Тедди 107, 393

Уэйд, Луис 62

Уэйнрайт, Конни 332

Уэллс, Дики 205, 286

Уэст, Гарольд 335

Уэст, Мэй 189

Уэтсол, Арти 217, 218, 223, 225

Ф

Фаррар, Фредди 139

Фаулер, Билли 189

Фентон, Ник 315

Фергюссон, Мэйнард 367

Фернандес 107

Филдс, Дороти 223

Филдс, Канзас 327

Филлипс, Джимми 247, 248

Филлипс, Кинг 79

Филлипс, Флип 359

Финни, Джеральд 259

Фитцджеральд, Элла 188, 189, 402

Флеминг, Херб 167

Флинт, Эмиль 75

- Форрест, Элен 302
 Фортон, Джонни 116
 Форчун, Бу-Бу 26, 27
 Фосдиск, Дадли 259
 Фостер, Джордж 76
 Фостер, Попс 78, 96, 136, 409
 Фостер, Фрэнк 388
 Фримен, Бад 117, 118, 119, 124, 129, 131, 132, 133, 137, 142, 150, 255, 262, 263, 300, 304, 385, 395
 Фримен, Расс 366
 Фрицль, Майк 130
 Фроба, Фрэнки 300
 Фрэзнер, Эрл 163, 164
 Фултон, Джск 149
 Фэзер, Леонард 14, 334, 339, 412
 Фэй, Фрэнк 149
- Х**
- Хаймер, Хэрби 359
 Хайнс, Бад 403, 405
 Хайнс, Эрл 106, 107, 111, 112, 128, 133, 155, 166, 200, 282, 314, 315, 321, 326, 330, 331, 332, 340, 380, 386, 388, 401, 403, 408, 409, 411, 413
 Хайт, Мэтти 87
 Хант, Джордж 272
 Хантер, Альберт 86, 235
 Хардвик, Отто 188, 217, 218, 219, 220
 Хардин, Лил 85, 91, 97
 Хардинг, Бастер 342
 Харпер, Леонард 162, 221, 242
 Харрелл, Линн 156
 Харт, Клайд 325, 336
 Хартвелл, Джимми 140
 Хаслер, Бад 151
 Хасс, Фриско 123, 124
 Хат, Арманд 157
 Хатауэр, Вильям 81
 Хауард, Дарнелл 106, 111, 155
 Хауард, Миртл 81
 Хауард, Эрл 380
 Хендерсон, Стивен «Битл» 169, 215
 Хендерсон, Флетчер 102, 129, 134, 136, 166, 167, 177, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 207, 208, 210, 233, 290, 332, 380, 384, 389, 396, 403, 404, 406, 409, 410, 411, 412, 413
 Хендерсон, Хорэс 190, 403
 Хикмен, Арт 117
 Хили, Дон 225
 Хилл, Алескс 169, 399
 Хилл, Тедди 313, 314, 315, 316, 318, 321, 322, 323, 388, 404, 413
 Хилл, Чиппи 236
 Хилтон, Джск 209
 Хинтон, Милт 133, 307, 318, 311, 318, 319, 354, 355, 374, 383
 Хит, Тэд 247
 Ходжес, Джонни 164, 166, 187, 188, 223, 224, 226, 299, 383
 Хокинс, Коулмен 171, 129, 191, 196, 200, 202, 204, 205, 209, 211, 213, 274, 275, 290, 311, 312, 318, 332, 359, 376, 333, 334, 335, 336, 403, 407, 414
 Хокинс, Эрскин 162
 Холидей, Билли 42, 191, 192, 293, 302, 334, 340, 342, 392, 405, 406, 412
 Холидей, Кларенс 186, 194, 411
 Холл, Адслайда 169, 406
 Холл, Герберт 31
 Холл, Джим 389, 402
 Холл, Роберт 25
 Холл, Фред «Табби» 85, 94, 111, 155
 Холл, Эдвард 30
 Холл, Эдмонд 29, 306, 394
 Хопкинс, Клод 304, 305, 322, 380, 398
 Хорват, Чарли 147, 207
 Хорн, Лина 309, 310, 411
 Хоскинс, Хью 87
 Хоус, Хэмптон 368
 Хьюз, Ривелла 195
 Хьюзинг, Тед 223
 Хьюмс, Элен 286
 Хэйг, Эл 325, 341
 Хэйд, Эд 123
 Хэйзел, Монк 156
 Хэйс, Эдгар 322, 323, 380, 396
 Хэкст, Бобби 136, 372
 Хэмилтон, Чико 368
 Хэммонд, Джон 14, 124, 208, 214, 244, 282, 285, 385, 388, 411
 Хэмптон, Лайонел 91, 294, 298, 300, 307, 399
 Хэнд, Артур 259

Хендерсон, Хорас 208
 Хендерсон, Лиора 210, 245
 Хендерсон, Флетчер 172, 173,
 194, 195, 202, 233, 299
 Хэнди, У.К. 79, 88, 240, 239, 384,
 412, 413
 Хэппи, Рэд 54
 Хэттон, Джек 163

Ц

Циглер, Джо 259

Ч

Чарльз, Ипполит 70
 Чигтэм, Док 167, 186
 Чэллис, Билл 149, 152, 160
 Чэмберс, Тиг 81
 Чэмберс, Элмер 196
 Чэндлер, Гас 83
 Чэндлер, Ди-ди 43

Ш

Шапиро, Тед 88
 Шатт, Артур 260
 Шенберг, Арнольд 152, 357, 364,
 373, 384
 Шепп, Франц 80, 384
 Шерман, Чики 15
 Шерок, Шорти 307
 Шертисер, Хайми 294
 Шилдс, Ларри 64, 67, 84
 Шилдс, Лоренс 67
 Шилдс, Пэт 67
 Шилдс, Эдди 64, 66, 67
 Шиллинг, Джон 285
 Ширинг, Джордж 173, 338, 340, 342
 Шобел, Элмер 82, 121
 Шоу, Арти 255, 266, 301, 302, 304,
 308, 309, 385, 387, 392, 393, 402,
 411, 413, 414
 Шоу, Иззи 85
 Шоу, Ник 190
 Шэйверс, Чарли 341
 Шэнк, Бад 366

Э

Эванс, Стомп 107
 Эванс, Хэршел 269, 274, 285, 290,
 291, 329
 Эдвардс, Эдди 67, 83
 Эдгар, Бэттл 288

Эди, Айрин 125
 Эдисон, Бернард 382
 Эдисон, Гарри 286
 Экстайн, Билли 321, 324, 326, 329,
 344, 346, 387, 388, 401, 406
 Элгар, Чарльз 106, 383, 403
 Элдридж, Рой 190, 209, 309, 315,
 322, 323, 334, 335, 341, 413
 Элике, Мэй 105, 111
 Эллингтон, Дюк 162, 164, 165, 167,
 182, 186, 187, 194, 197, 206, 209,
 215, 224, 225, 226, 227, 228, 238,
 259, 299, 356, 380, 382, 383, 384,
 388, 391, 396, 397, 405, 406, 411, 412, 413
 Эллингтон, Мерсер 396
 Эллиот, Боб 172
 Элмен, Зигги 301
 Эммонс, Джин 332
 Эрдмен, Эрн 84
 Эскудеро, Боб 184, 186, 196, 205,
 206
 Эстлоу, Берт 258

Ю

Юбэнкс, Хорас 81

Я

Янг, Вильям 288
 Янг, Джинджер 171
 Янг, Лестер 194, 269, 272, 274,
 277, 286, 290, 291, 293, 299, 311,
 312, 315, 329, 367, 407, 414
 Янг, Трамми 304, 332, 388, 405

Названия

- A Good Man Is Hard To Find 88
 Abide With Me 244
 Ain't Misbehavin 242, 243, 249
 Alamo 84
 Alamo Cafe 84
 Alexander's Ragtime Band 40
 All Stars Band 149
 Ambassodor 259
 Amsterdam Musical Association 203
 Animal Hall 56
 Apex 106, 112
 Apex Club 146
 Apollo 189, 356
 Aquarium 342
 Arcadia 121, 150, 151
 Arcadia Ballroom 145, 147, 149, 184
 Asch 338
 Austin Gang 124
 Austin High Gang 117
 Austin High School 117, 123, 124
 Avon Four 40
 Bach 156
 Bald Eagle 75
 Bamboo Inn 204
 Barbecue 162
 Barron's 220
 Basement Blues 168
 Basin Street Blues 264
 Beale Street Blues 66
 Belvedere 83
 Benny Goodman And His Boys 263
 Bert Kelly's Stables 84
 Big Boy 143, 146
 Big Butter And Egg Man 115
 Big John Special 299
 Big Wig In The Wigwam 360
 Bill And Mary Mack's Tent Show 54
 Birdland 342, 354, 374
 Birmingham Breakdown 222
 Black And Blue 242
 Black And Tan Fantasy 224, 228
 Black Swan 210
 Blackhawk 133
 Blind Lemon 237
 Blu Flyers 142
 Blue Devils 279, 280
 Blue Five 173
 Blue Friars 120
 Blue Skies 299
 Blueing The Blues 67
 Blues In The Night 238
 Body And Soul 192, 329
 Bop City 214, 342
 Bostoniens 289
 Bouncing 280
 Bricktop 87, 220, 235
 Brown Skin 63
 Brown Skin, Who You For? 63
 Brunswick 222, 263
 Bucket Of Blood 163
 Bugle Blues 115
 Bugle Call Rag 122, 139
 Bunny Hag 100
 By The Waters Of Minnetoka 196
 Cab Jivers 320
 Canal Street 116
 Candlelights 151, 160
 Capitol 76, 368
 Capitol Club 219
 Capitol Palace 165
 Carolina Shout 219
 Charity Hall 33
 Cherokee 329
 Cherry 185
 Cherry Blossom 274, 283
 Chicago 258
 Chicago American 253
 Chicago Defender 134
 China Boy 132, 166
 Chinatown 40
 Chipso 187
 Chittlins And Greens 134
 Cicero 127, 129
 Cinderella 31
 Cinderella Ballroom 143, 144, 145
 City Of Glass 358
 Civics Auditorium 73
 Clarinet Marmalade 67
 Clay Street School 79
 Clique 342
 Club Alabam 166, 198, 203, 210
 Club Plantation 332
 Columbia 173
 College Club 318
 College Inn 84
 Columbia 63, 79, 125, 172, 173, 207, 360
 Columbia Records 63, 230
 Come On Home 88
 Congress 209
 Congress Hall 295
 Conn 144
 Conn Victor 143
 Connie's Inn 162, 165, 242
 Cool Breeze 332
 Cooperative Hall 75
 Cootie 226
 Copenhagen 197
 Cosmopolitan Symphony 310
 Cotton Club 108, 133, 166, 198, 222, 223, 224, 226, 227, 318, 320
 Cottontail 356
 Crescent Band 47
 Crescent City 19, 21
 Cutting Contests 32, 166, 222
 Dancemania 223

- Davenport Blues 141
 De Luxe 85, 89
 De Luxe Cafe 94
 Deadman's Corner 203
 Dearest, I Love You 85
 Decca 135, 168
 Diacontented 117
 Diane 264
 Dickie's Dream 284
 Dinah 170
 Dippermouth 117
 Dippermouth Blues 56, 100, 103
 Dirty Music 44
 Dixie Music House 157
 Dixieland One Step 83
 Don't Be That Way 299
 Down Beat 347, 360
 Down Hearted Blues 229, 235
 Downbeat 334, 342
 Draftin' Blues 79
 Dreamland 80, 85, 88, 96, 101, 106, 109, 114, 198
 Dreamland Cafe 195
 Dunbar Palace 188
 Dusty Bottom 112, 113
 Eagle Band 46, 47
 Early Morning Blues 135
 East St Louis 222
 East St Louis Toodle-oo 222
 Ebony 342
 Ebony Concerto 359, 363
 Eccentric 65
 Edelweiss Gardens 104
 Edison 173
 Elbon 280
 Eldorado 113
 Elit 80
 Empire Theatre 253
 Epistrophe 315
 Espanola 22
 Esquire 347, 360
 Etude 79
 Everybody Loves My Baby 88
 Excelsior Brass Band 26
 Face 117
 Fairland Park 281
 Famous Door 334
 Farewell 83
 Farewell Blues 82, 117, 118, 122, 143
 Fats And His Rhythm 248, 249, 250
 Fats Waller And His Buddies 245
 Fitgety Feet 67
 Flashes 154, 160
 Four Brothers 360
 Four Brothers Band 360
 Four Or Five Times 184
 Four-beat 44
 Fox Lake 123
 Frankie And Johnny 76
 Freight Train Blues 237
 Friar's Inn 83, 120, 121, 125, 130, 145
 Friars Society Orchestra 120
 Frog Hop 281
 From Monday On 155
 Garden Of Joy 163, 171
 Gennett 88, 117, 122, 140, 150, 173
 Georgia Minstrels 71
 Giants 368
 Gold Coat Room 209
 Good Man Is Hard To Find 88
 Graistone Ballroom 129
 Grand Terrace 128, 209, 210
 Graveyard Blues 236
 Gray Gull 173
 Graystone Ballroom 148, 207
 Greenwich Village 134
 Greystone 184
 Grin Cat 164
 Guild 337
 Gulf Coast Blues 232
 H.M.V. 253
 Harlem Air Shaft 215
 Harlem Footwarmers 223
 Harlem Fuss 245
 Harlem Strut 168
 Harmon's Dreamland 106
 Heebie Jeebies 109, 111
 Hello Daddy 265, 266
 Hell's Angels 160
 Hell's Kitchen 270
 Hickory House 334
 High Hat 329
 High School 125
 High Society 31, 49, 55, 64, 83, 100, 102
 Hillbilly 228
 Hollywood 221
 Home, Sweet Home 40
 Honey Hush 253
 Honcysuckle Rose 208, 249, 299, 329
 Honky-tonky Town 75
 Hoofers' Club 162
 Hot Chocolates 162, 242, 254
 Hot Five 102, 109, 110
 Hot Time In The Old Town Tonight 37
 House-rent Stomps 202
 How High The Moon 317, 356
 Howard Theatre 216, 217
 Hudson Lake 146
 Hudson River Boat 210
 Hudson Theatre 162
 Hupmobile 165
 I Ain't Got Nobody 151
 I Got Rhythm 299
 I Let A Song Go Out Of My Heart 227
 I Wish I Could Shimmy Like My Sister

- Kate 230
 I'm Coming, Virginia 203
 In A Mist 151, 154, 155
 In The Dark 160
 Indiana 274
 Industrial Cafe 218
 J.S. 75
 Jazz Holiday 263
 Jazz Kings 173
 Jazz Mc Blues 143, 145
 Jazz Train 214
 Jazzmania 223
 Jelly Roll 127
 Jelly Roll Blues 76
 Jig 177
 Jingle Bells 129
 Jitterbug Waltz 246
 Jitterbugs 216
 Jive Session 83
 Joe Turner And His Men 223
 Jones Music Store 92
 Jones Waif Band 97
 Juke-box 174
 Jungle Band 223
 Jungle Blues 263
 Kate's Mountain Club 183
 Keepin' Out Of Mishchiev 249
 Kelly's Stables 113, 324, 333, 334
 Kentucky Club 221, 222, 224
 Keystone 22
 King Oliver Band 35
 King Porter Stomp 299
 Knockin' A Jug 265
 Lady Be Good 210
 Lady Bird 332
 Lafayette 181, 213, 223
 Lafayette Theatre 162, 191
 Lake Forest 122, 139
 Lamb's Cafe 82, 84
 Lamplight 339
 Land Of The Loon 147
 Laura 339
 Lazy Loungers 173
 Lazy River 329
 Lenox Club 189
 Leroy's Cabaret 241
 Lester Leaps In 284
 Let Me Call You Sweetheart 173
 Let Me Off Uptown 308, 347
 Life 302
 Lighthouse 366
 Lincoln 254, 302
 Lincoln Gardens 99, 101, 102, 104, 105, 106, 115, 116, 120
 Lincoln Theatre 241, 253, 279
 Liric Theatre 70
 Little Club 262, 266
 Little Coquette 185
 Livery Stable Blues 79, 83, 93
 Liza 132, 170, 188
 Log Cabin 191
 London Blues 100
 Lone Star 273
 Look At All Dat Meat And No Potatoes 250
 Lorraine Gardens 91
 Louisiana 26
 Louisiana Club 342
 Loveless Love 88
 Lover 356
 Lyon And Healy 244
 Lyric Theatre 232
 Mahogany Hall 19, 20, 31
 Main Street 281
 Make Me A Pallet
 On The Floor 43, 44
 Mama's Baby Boy 63
 Mammy's Little Coal Black Rose 87
 Maple Leaf Rag 65
 Maryland, My Maryland 54
 Mayflower 262
 McKanzey And Condon's Chicagocns 131
 Mean To Me 132
 Memphis Blues 79
 Metronome 347
 Metropolitan 111
 Milenberg Joys 184, 185
 Minor Drag 245
 Misty 339
 Monogram Theatre 236
 Mood Indigo 225
 Mount City Blue Blowers 131
 Mr Gunion 220
 Music City 367
 Mc Kinney's Cotton Pickers 182
 Nest Club 189, 199, 289
 New Friends Of Music 310
 New Hall 57
 New King Porter Stomp 208
 New Orleans Country Club 26
 New Orleans Footwarmers 168
 New Orleans Stomp 116
 New Yorker 149
 Night And Day 256
 Nightingale 84
 Nobody's Sweetheart 122, 132, 166
 Oak Park High School 119
 Oasis 66
 Odd Fellows' Hall 44
 Okch 109, 110, 131
 Old Black Joe 141
 Old Gold Show 360
 Ole Miss' 54
 On The Alamo 364
 One O'clock Jump 272, 282, 284, 299
 Onward Brass Band 29, 32

- Onyx Club 333, 334, 338, 341
 Orange Blossom Band 184
 Orient 221
 Oriental 225
 Orpheum Theatre 40
 Over The Rainbow 211
 Pacific Jazz 368
 Packard 213
 Palace 223
 Palladium 247
 Palomar 294
 Panama 49, 55, 102
 Paradise Inn 166
 Paramount 149, 173, 360
 Paramount Records 88
 Paramount Theatre 249
 Park Central 265, 266
 Pathe 266
 Peanut Vendor 356
 Pekin Gardens 91
 Pergolla Ballroom 102
 Piano Flight 76
 Piano Rolls 252
 Piney Brown Blues 273
 Pla-mor 270, 281
 Plantation 198
 Plantation Club 156
 Playground 256
 Plunkett's 158, 159
 Preparedness Blues 79
 Pretty Baby 19, 61, 89
 Pup Cafe 83
 Rabbit Foot Minstrels 70
 Rainbow Ballroom 231
 Red Onion 22
 Regal Theatre 134
 Renaissance 190
 Rendezvous 150
 Reno Club 281, 282
 Revival 372
 Rhythm Club 162, 163
 Riverboat Shuffle 143, 148
 Riverview 117
 Rose Of The Rio Grande 124
 Rose Of Washington Square 67
 Roseland 148, 166, 198, 204, 207, 209, 211, 212, 214, 215, 259
 Roseland Ballroom 121, 195, 202, 203, 210
 Royal Garden Blues 102, 113, 139
 Royal Gardens 80, 97, 98, 99, 101
 Royal Roost 342
 Ryth And Blues 1-2
 Salt Peanuts 324
 Satchmouth 117
 Savoy 112, 116, 165, 187, 188, 356
 Savoy Ballroom 112, 116, 299, 312, 325
 Savoy Blues 110
 Scarface 129
 Sensation 65
 Shademouth 117
 Sherman 250
 Shim-mc-sha-woble 130
 Shirt Tail Stomp 263
 Shouter 233
 Shouting 231
 Silas Green 71
 Silver Brother 39
 Silver Moon 203
 Silver Slipper 225
 Sing Sing Sing 299
 Singin' The Blues 155
 Siren Song 216
 Sister Kate 62
 Skeleton Jangle 83
 Slow Drag 140
 Small's 164
 Small's Paradise 198
 Small's Parsdisc 163
 Some Of These Days 39, 40
 Some Sweet Day 19
 Somebody Loves Me 212
 Someday Sweetheart 88, 98, 102
 Somerset 142
 Sometimes I'm Happy 294
 Sonny Greer And His Memphis Men 223
 Southmoor 130, 131, 266
 Spasm Band 59
 Spirits Of Rythm 334
 Spoon And Straw 117
 Spotlight Club 333
 Squeese Mc 252
 St Louis Blues 87, 165, 222, 238, 263
 Standard 223
 State Theatre 320
 Statler 360
 Stoller's Club 190
 Storm 68
 Stormy Weather 211, 226, 249
 Strand Theatre 302
 Stringbeans And Rice 134
 Subway 290
 Subway Club 267
 Sugar 132
 Sugar Foot Stomp 103, 212
 Sugar Fot Stomp 294
 Summer Sequence 359
 Summertime 251
 Sunset 85, 102, 108, 111, 146, 155, 269, 273
 Sunset Cafe 115, 155, 329
 Sunset Strip 347
 Superior Band 47
 Sweet 379
 Sweet Georgia Brown 274
 Sweet Lorraine 106

Sweet Savannah Sue 242
Sweetie May 226
Swing Low Sweet Chariot 57
That Rhythm Man 242
That's A Plenty 40
The Carolina Shout 168
The Chocolate Kiddies 222
The Pearls 76, 175
Three Ducces 334, 338, 339, 341
Three Little Words 170
Tia Juana 146
Tiger Rag 43, 58, 65, 117, 148,
166, 197
Tin Roof 122
Tin Roof Blues 117
Toddlin' Blues 141
Toot Toot Tootsie, Goodbye 122, 258
Top Cymbal 323
Toro's Cabaret 64
Tower 281
Town Hall 310
Travlin' 192
Triangle Club 128
Tuxedo Band 26
Tuxedo Brass Band 22
Two Beat 65
Two O'clock Jump 300
Underneath The Harlem Moon 208
Uptown House 329
Vandome Theatre 243
Variety 224
Vendome 91
Vendome Theatre 80
Victor 159, 175, 184, 247, 263, 310
Vocalion 222
Waifs' Home 54
Warwick Hall 112
Washboard 107
Wave's Home 52
Wearing My Hair For You 37
Weather Bird Rag 116
West Coast 361, 367, 368
West Coast Jazz 137
West End Blues 116, 191
What'll I Do 105
When Your Troubles Will Be Mine 89
Whisky Man 189
Who Can I Turn To 213
Why Don't You Do Right? 233.
Wildroot Show 360
Wings 160
Winter Garden 222
Wolverine Blues 263
Wolverines 139
Woodshedding 184
Wurlitzer 253
Zardi 369

Нэт Шапиро
Нэт Хентофф

ПОСЛУШАЙ, ЧТО Я ТЕБЕ РАССКАЖУ

Редактор *Р. Ясемчик*
Технический редактор *В. Яценко*
Оператор компьютерной верстки *В. Богомазова*
Корректоры *В. Плотников*
В. Усова

Издательство «Синкопа»
334107, Москва, ул. Косыгина, 15
т. 557-24-15

Издательская лицензия
серия ИД № 00807 от 20.01.2000

Подписано в печать 10.06.2000. Печать офсетная.
Печать офсетная. Объем 22,68 усл. п. л.
Тираж 3000 экз. Заказ № 265.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Московской типографии № 6 Министерства РФ
по делам печати, телерадиовещания и средств
массовых коммуникаций
109088, Москва, Южнопортовая ул., 24.

Hear me talkin` to ya

В этой книге представлены воспоминания о зарождении и развитии джаза таких великих его представителей, как Луи Армстронг, Банк Джонсон и Кинг Оливер; Флетчер Хендерсон, Бесси Смит и Дюк Эллингтон; Бенни Гудмен, Стэн Кентон и Дэйв Брубек.

На самом деле история джаза - это много разных историй: это брасс-бэнды, публичные дома и похоронные марши в Новом Орлеане; это пароходы, ходившие от Нового Орлеана и Мемфиса на Север; это подпольные бары и гангстерские «малины» в Чикаго; это длинные ночные переезды в разбитом автобусе и остановки на один концерт в захолустьях.

Сквозь их яркие воспоминания, как бы «соло», записанные на пленку, встает ничем не приукрашенная, закрытая от публики, подлинная история джаза - пожалуй, единственного оригинального вида искусства, которое Америка дала миру.