

**Нэт Шапиро, Нэт Хентофф**

**ПОСЛУШАЙ, ЧТО Я ТЕБЕ РАССКАЖУ!**

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

**Предисловие**

**ЧАСТЬ 1. "В ТОМ ДАЛЕКОМ НОВОМ ОРЛЕАНЕ"**

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

**ЧАСТЬ 2. "ВВЕРХ ПО РЕКЕ"**

- 6.Многие джазмены по пути на Север работали в бэндах Фэйта Маребла на речных пароходах ("River Boats")
- 7.В нижнем городе был "Ориджинэл Диксиденд джаз бэнд", а на Южной стороне Чикаго могли танцевать под музыку Кеппарда, Оливера, Армстронга, Ори, Джонни и Бэби Доддсов, Престона Джексона, Джимми Нуна и многих других
- 8.В Чикаго тоже была своя "вторая линия" - это "Остин хай скул гэнг" - Магги Спэниер, Джордж Веттлинг и Бенни Гудман. Они слушали и учились
- 9."Джем-сэшнс", гангстеры, бары с незаконной торговлей спиртным, сессии записи, множество музыкантов и затем - упадок Чикаго
- 10."В тумане" - легендарный Бикс

**ЧАСТЬ 3. "БЛУЖДАЮЩИЙ СВЕТ"**

- 11.Туда, в веселый Гарлем, который пульсировал как сердце начиная с 30-х годов и плоть до депрессии. Армстронг прибыл в город, и каждый там знал таких великих пианистов как Джеймс П.Джонсон и Уилли "Лайон" Смит, и такие бэнды, как Чарли Джонсона, Сесиля Скотта, Сэма Вудинга и "Коттон пикерс". Кинг Оливер и Джелли Ролл Мортон зналли лучшие дни, а среди новых "звезд" были Чик Уэбб в "Savoy" и Билли Холидэй, которая пела свои безысходные блюзы
- 12.... а еще там были Флетчер Хэндерсон и те великие музыканты, которые работали с ним, - Луис Армстронг, Коулмен Хокинс, Джо Смит, Джимми Гэррисон и многие другие

- 13."Эллингтон играет на рояле, но его настоящий инструмент - это оркестр"
- 14.Бесси Смит - императрица блюза
- 15.И обильно распространяя свой особый вид музыкальной радости, появился Фэтс Уоллер
- 16."Вторая линия" Нью-Йорка - ребята, которые играли с Уайтменом и Голдкеттом, Рэдом Николсом и Беном Поллаком
- 17.Из Канзас Сити, города музыкантов, доходили слухи о невероятных джем-сессиях, о хороших временах и о свинговом бэнде Каунта Бэйзи
- 18.Эра свинга - биг бэнды, большие деньги, джиттербагс, коммерциализм и первые прорывы расовых барьеров

#### ЧАСТЬ 4. "В НЕРЕШИТЕЛЬНОСТИ"

- 19.Экспериментаторы - Телониус Монк, Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Кенни Кларк и Чарли Кристиен - сделали своей штаб квартирой клуб в верхнем городе под названием "У Минтона"
- 20.В нижнем городе 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
- 21.0 проблеме наркотиков
- 22.Новые звучания биг бэндов - Стэн Кентон, Вуди Герман и Диззи Гиллеспи
- 23.Настоящее - там, где пересекаются пути молодых джазменов и некоторых "серьезных" композиторов. Образуется школа "West Coast" джаза и приобретает форму возрождение диксиленда

## Предисловие

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 академичного толка пишется теми, кто не участвовал в ее создании. Это же - история джазовой музыки, которую рассказывают сами музыканты.

Из воспоминаний музыкантов, которым, по существу, принадлежит эта книга, возникает некий общий 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 джаза - это люди сильного и оригинального творчества с глубоким чувством традиций и богатым жизненным опытом.

Наше участие в 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 того, 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 лучший мир. Эти журналы теперь 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 рассказана непосредственно самыми разными людьми. Поэтому здесь вы найдете искренность и тщеславие, сердечность и противоречия, горечь и ностальгию, осуществление мечты и крушение надежд. Здесь можно столкнуться со многими событиями и личностями, которых вы не встретите в формальных историях 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 Луиса Армстронга о Сторивилле остались в сущности такими же, как об этом рассказал он сам.

Но несмотря даже на свой 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, эта книга рассказывает подлинную историю Бикс Байдербека - настолько, насколько она вообще представляет собой одно целое. Здесь вы также найдете детальную оценку диссонансной основы и беспокойных начинаний модерн-джаза наряду с личными 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, где описывается (чего не было в прежних книгах) тот исключительно джазовый дух, который пульсировал во всем 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 способе 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 начало и развитие джаза на юго-востоке и юго-западе страны, здесь нет истории до-джазовых спиритуэлс, 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 подшивки этой публикации 25-летней 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 от 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 Киппьюс 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 Эммонд 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 Хентов

## Часть 1

### ЭТО ВСЕГДА БЫЛ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГОРОД - ОСОБЕННО ОКРУГ СТОРИВИЛЛЬ

ДЭННИ БАРКЕР. Мальчиком я рос 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 невесть 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: "Туда!", "Сюда!". 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.

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 излюбленных 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-бемоль кларнет, по которому он бодро перебирал пальцами.

Цветные и белые бэнды часто устраивали настоящие музыкальные сражения, иногда даже с противоположных сторон озера. Тогда было в обычай 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.

Город был разделен на две части Кэнел-стрит - по одну ее сторону жили люди "верхнего города", а по другую - креолы "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.

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",

ЛУИС АРМСТРОНГ. В Сторивилле всегда играли много хорошей музыки. О нем и о его музыкантах шло много разговоров еще тогда, когда слово "Округ" не имело столь 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 из 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 улица Бэйзин-стрит, которая также была связана со Сторивиллем. Где-то возле Сторивилля находился известный игорный притон под названием "Клуб 25". То было место, где могли собраться все великие шулера, 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 не заканчивали свою работу дома. Затем они шли к ним и проверяли их 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 и ту же 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 бывали 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. Текущие 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 единственной гаванью в Америке 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 зловещим. Большинство арестованных было неграми, которые заполняли 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 моего времени, 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 вы выглядели достаточно белым, или хотя бы с испанским оттенком, то вы могли пройти в их 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 вторгнуться в один из районов, где начиналось зарождение джаза. Ново-орлеанский округ Тендерлайн считался вторым после Франции по своему величию 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 Тендерлайн, 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 блюз.

Улицы всегда были заполнены людьми, в основном мужчинами. Полиция постоянно находилась 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 и отравиться, там была музыка, танцы и любой другой вид развлечений. Среди женщин встречались настоящие леди, сохранившие шик, несмотря на свое падение, были и обычные пьянячки, а некоторые пристрастились к наркотикам - таким, как опиум, героин, кокаин, тинктура опия, морфий и прочий марафет. Меня лично не раз посыпали 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 50 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 гостинная в доме Лулу Уайт стоила 30 тысяч долларов. Зеркала там были также и около всех кроватей. Но 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 написал песни "Pretty Baby" и "Some Sweet Day", обычно играл на фортепиано в доме у мисс Антонии Гонсалес, которая также пела и могла играть на корнете. Самым большим кабаре на Бэйзин-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. Ребята и подростки шатались по улицам, горланя, 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 были всего лишь одно фортепиано, но там всегда работал какой-нибудь пианист. Когда я был еще 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 певица блюзов. Приходилось мне играть с ней и в дансингах на Пердио-стрит - она сносно бренчала на фортепиано. Когда Хэтти Роджерс или Лулу Уайт приглашали Мэми петь к себе в дом, туда набивались белые мужчины, и тамошние девочки срывали большой куш.

ЛУИС АРМСТРОНГ. Лулу Уайт была знаменитой женщиной "спортивного мира" Сторивилля. Она имела свой большой публичный дом на Бэйзин-стрит, называвшийся "Mahogany Hall". Под таким же названием была потом написана песня, которая стала знаменитой. Богатые люди приезжали туда со всех концов страны, ибо 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 угрозой закрытия в любую минуту - с такими заведениями не церемонились. Но как бы там ни было, музыканты и исполнители блюзов стремились не упустить возможности подзаработать.

"Mahogany hall"

Памятная брошюра - новый "Mahogany Hall"

Картина этого дома, которую вы видите на обложке нашего сувенира, была написана специально по заказу мисс Лулу Уайт за 40 тысяч долларов. Дом построен из мрамора и имеет 4 этажа, 5 гостиных с прекрасной мебелью и 15 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 домом во всей 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 31 год тому назад. Прибыв в нашу страну еще в детском возрасте, и получив хорошее воспитание, ей не потребовалось много времени для того, чтобы открыть, что означает секс для других людей. Описывая мисс Лулу, как ее фамильярно называют, следует сказать, что, обладая элегантными

формами, она имеет также прекрасные черные волосы и голубые глаза, которые помогли ей заслужить титул "королевы полуночного света".

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, долго изучавшая музыку и литературу. Она хорошо начитана и может заинтересовать беседой каждого. Она превратит ваш визит в непрерывный круг удовольствий.

## ОБЪЯВЛЕНИЕ

"Голубая книга" Нового Орлеана.

"Графиня" Уилли Пьяцце владеет таким заведением в округе Тендерлоин, 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 мастера 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 38-го калибра, заряженным пулями дум-дум. Дэйзи Паркер, девочка Луиса Армстронга, которая обычно встречала его обломками кирпича. Киднифут Релла, которая плевалась в лицо Глэка Бенини, когда он лежал уже в гробу.

А также - Пламенная Мэми, Мясистая Мэри, Золотозубая Гасси, 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 собирались в оперу. Все они выглядели просто изумительно. У них были прически как у светских дам, и я должен сказать, что сам Зигфельд 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 певицей 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 заведений для простого люда, так что большинство публики находилось именно там - в таких клубах и кабаках, как, например, "Red Onion", "Keystone" и "Espanola", одном из самых грубых. "Spanola" была расположена на Бэйзин-стрит, туда ходили пьячуги и вообще публика самого низшего сорта. Там парень мог встретить подходящую девочку и затем заняться своим делом без всякой суеты.

Что вы мне говорите о современных джем-сэшн! Вы бы видели те сессии, которые мы устраивали тогда. Около 4-х утра девочки заканчивали работу и встречали своих "Пи-Ай" (так мы называли сутенеров) в винных погребках. 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 гравенник. 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 прикончить себя, если их бросал парень, или что-нибудь в этом роде. И в те дни не было таких малолеток, которые сегодня сопляками уже познают вкус марафетки. 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 выграбит монеты из ваших карманов.

Вот так у Пита Лалы все ребята собирались каждую ночь и 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 - ТАНЦЫ, ПОХОРОНЫ, ВЕЧЕРИНКИ И ПАРАДЫ - ТАМ БЫЛИ СВОИ ОРКЕСТРЫ И МЕЖДУ НИМИ УСТРАИВАЛИСЬ НАСТОЯЩИЕ СРАЖЕНИЯ.**

ЛУИС АРМСТРОНГ. Сколько бы вы там ни слышали оркестров, все они играли очень хорошо. Я помню, что в Хевене я играл вторую трубу в "Таксидо брасс бэнде", и мы исполняли такие похоронные марши, которые просто трогали вас за сердце - 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 - то белое. Плата за это взималась не более 15-20 долларов, зато похоронная процессия приобретала весьма внушительный вид. Действительно, зрители проникались глубокой печалью и говорили: "Да, такой-то ушел от нас в превосходном виде".

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 наливал сока на тряпку, а потом протирал ею глаза у лошадей, пока поблизости никого не было. Знай 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 7 - 8 тысяч искателей развлечения. В течение минуты все уши навострялись в ожидании того как ведущая труба исполнит три удвоенных восьмых ноты и приближающийся оркестр промарширует сквозь толпу. Такие личности, как Бэнк Джонсон, Бадди Пети, Кид Рена, Френки 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 перерыве с 12-ти 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 10 - 12 кварталах от школы.

Иногда бывали похороны, которые сопровождали 3-4 оркестра, и это случалось не так уж редко, потому что покойный мог быть членом 8-12 организаций зараз ("Масоны", "Зулу клаб", "Ветераны" и др.), в каждой из которых имелся свой бэнд. Обычно его последняя просьба заключалась в том, чтобы его похоронили так, как он жил - среди 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 перед катафалком покойного. Заработанные каждым музыкантом деньги (3 или 4 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 4 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 было предано земле, они возвращались в город и все время пели и свинговали - это была самая "горячая" музыка в мире. Они просто разрывали инструменты в 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 такое печатная музыка. Было всего лишь 6-7 известных пьес, и десяток ребят, собравшихся вместе, играли их всяк по-своему, но тем не менее, все находились на своем месте и как-то ухитрялись приоровиться друг к другу. 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. Бэнк Джонсон играл у Болдена вторым корнетистом, но я сам никогда не слыхал 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.

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 Бэйзин-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 штукатурями. У некоторых было свое собственное дело - угольные, дровяные или овощные лавки. Другие работали на разгрузке хлопка, а также швейцарами или 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.

Затем по субботам мы также играли для ребят из общества - это было уже с Папой Селестином и его "Таксидо бэндом", 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, т.е. это были каменщики, штукатуры, кровельщики, плотники, мостильщики, сигарщики и т.д. Например, одна музыкальная семья целиком занималась шиферными работами, в другой были потомственные штукатуры. Они шли в подмастерья к своим дедам и изучали фамильное мастерство.

Некоторые семьи по происхождению были наполовину французы, наполовину негры. 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-Филлипс и Клэйборн. Он назывался "Эксцельсиор Бэнд". 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 тромbone с кулисой. Это происходило еще до 1900 года, потому что мне тогда исполнилось всего лишь 15-16 лет.

Он играл на тромbone 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 этого 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 8 часов. Так впервые я начал играть в настоящем бэнде, мне было только 16 лет. Правда, до этого я почти 18 месяцев брал уроки, моим учителем был м-р Моранд.

Давайте я дорасскажу вам об этом оркестре. Итак, меня пригласили на репетицию, и в тот же вечер я пришел, как договорились 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 это не удалось 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, а мы прибыли туда около 8-ми 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 2-3 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, т.к. мы делали нечто новое из этой музыки. Вот это и был рэгтайм.

**ДЖОННИ СЕН-СИР.** Джазовый музыкант был тогда человеком из 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 нагружаются, конечно. А у рабочего человека было достаточно силы, чтобы играть "горячо" - с виски или без оного. Учтите, средний рабочий очень музикален. Для него играть музыку - это просто отдых. Он получает от этого столько же удовольствия, как и другие люди от танцев. И чем более отзывчива его аудитория слушателей, 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 следите за ними.

**ДЭННИ БАРКЕР.** Тогда были самые разнообразные расценки. Вы могли получить 3-4 доллара за один парад или похороны. Все зависело от времени работы. Если парад продолжался с 9 утра до 6 вечера (т.е. весь день), то вы обычно получали долларов 8-9.

Повсюду в Новом Орлеане существовало соперничество. Люди постоянно бились об заклад, кто самый 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 звук их ног". Как вы знаете, новоорлеанские бэнды тихо не играли. После того как дули 2 или 3 инструмента, 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 маревых "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, они могли играть прекрасные гимны (такие как "Ближе к богу" и "Мэриленд"), но когда они возвращались с

похорон, музыканты засовывали эти ноты в карманы и каждый начинал вспоминать на своем инструменте.

Я помню, как "Онурд брасс бэнд" должен был однажды играть марши для общества масонов. Был приглашен один бэнд на день (большой военный оркестр) играть марши, сидя на сцене. В перерывах же другой бэнд должен был играть танцевальную музыку, и они свинговали целый вечер. Тогда играли "шаффл-бит"<sup>\*</sup> на малом барабане и обычный "ту-бит"<sup>\*</sup> 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 же 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 вспомнил один оркестр, а из лагеря другого клуба - другой, и все они пытались 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 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, - настолько далеко он смотрел вперед. Его приглашали нарасхват, и он всегда получал задаток, даже если эта работа предполагалась через год. Но что окончательно убило 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 посыпал другие бэнды вместо себя, так что люди, пригласившие его, никогда точно не знали - то ли его оркестр играет у них, то ли нет.

Луис 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 и 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. Несколько я знаю, единственный раз он покидал Новый Орлеан для того, чтобы поехать с Джелли Ролл Мортоном в Калифорнию. Они должны были выступать в Лос-Анджелесе. Я не знаю, что 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 на ноты, - 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 17 лет. Мой отец тоже был известным музыкантом, его звали Эдвард Холл. В самом деле, он был членом "Оньюорд 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 18 дней. С другой стороны, последний участник этого оркестра умер несколько месяцев тому назад. Он играл на тубе и дожил до 83-х лет. Тогда каждый штат посыпал свой бэнд в Нью-Йорк, это было нечто вроде фестиваля, и наш новоурлеанский оркестр якобы завоевал там первый приз.

В мое время в духовых оркестрах обычно бывало 4 различных кларнета: настроенные в ми-бемоль, до, ля и си-бемоль, и каждый музыкант должен был знать все 4 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 4 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. Каждый из четырех получил различный тип кларнета, а пятый был еще слишком мал, он подучил 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 новоурлеанском 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 равные 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 17 и я играл с бэндом Джона Робиша, а еще до этого - 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 "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 "Онурд брасс бэндом", а также с Джо Оливером и Кидом Рена. Приходилось играть и на похоронах.

КИД ОРИ. У меня тоже был свой "брасс бэнд". Когда подвертывалась 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 арендаемых 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 испробовать 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 начал 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 держать 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 тромbone. 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 тромbone, но он не может превзойти меня!". Я обнял его и ответил: "Я просто люблю тебя, Джек". Потом он стал проповедником и был им вплоть до своей смерти.

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, так что 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. Сзади вагона обычно сидел тромбонист, т.к. 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", т.к. в тех фургонах незачем было играть более изысканную музыку.

**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 через окна 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 ОНИ ЧАСТО ПРИДУМЫВАЛИ СВОИ ИНСТРУМЕНТЫ, - ТАК ЖЕ, КАК И СВОЮ МУЗЫКУ.

**ДЭННИ БАРКЕР.** То был веселый Новый Орлеан, город сплошных удовольствий и развлечений. При малейшей оказии 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 идолизировали 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 они сами видели, слышали и знали. А если же они были тугуухи, то становились портовыми грузчиками и работали под палящим солнцем.

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

**БЭБИ ДОДДС.** Я долго пробовал научиться играть на небольшой жестянной флейте, которую сам купил, но в конце концов я должен был отдать ее своему брату Джонни, будущему кларнетисту. Вскоре он уже хорошо играл на ней, а я аккомпанировал ему на самодельных барабанах, которые я сформировал 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 4-5 долларов.

В 14 лет у меня было много смелых идей, и я хотел играть с бэндом своего брата Джонни, хотя, как известно, он был на 12 лет старше меня. Итак, в свой день рождения я купил бутылку джина, хлебнул из нее для храбрости, затем выкурил пол пачки 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 и отправился в музыкальную школу (я ее называл просто школой) на целых 4 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 самые основы игры на ударных.

К 19 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 "Кинг Оливер бэнде", 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.

Лишь 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, т.к. там были неплохие ребята. Вам нужно было хорошо уметь играть на малых барабанах в Новом Орлеане, ибо в противном случае вас просто выкинули бы на тротуар.

**ДЖОРДЖ ЛЬЮИС.** Когда мне исполнилось 7 лет, мать дала мне 25 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 не брал уроков музыки в своей жизни и до сих пор не умею читать нот. В 16 лет я впервые заполучил настоящий кларнет. Я купил его на свой собственный заработок, заплатив целых 4 доллара.

**КИД ОРИ.** Моим первым инструментом было примитивное банджо, которое я сделал сам из сигарной коробки. Когда мне было немногим больше 10-ти лет, отец купил мне настоящее банджо в Новом Орлеане. Мы обычно ходили с ребятами на мост и там упражнялись. В 13 лет я организовал свой оркестр. Мы жили тогда в Лапласе, в 29-ти 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 15 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 15 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, которые они исполняли, 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 4-5 человек. Он играл подобно Болдену, но часто уезжал на экскурсии. Мне приходилось бывать на железнодорожной станции, и я иногда видел его там в проходящем мимо поезде.

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 14 лет, и лишь год спустя 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 эта комбинация звучала подобно симфонии, ибо в те дни я слышал в основном только классическую музыку. Примерно к тому времени, когда мне исполнилось 5 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 на целом свете, и поэтому я переключился на варган, хотя звучание этого инструмента больше напоминало жужжание пчелы, чем настоящую музыку. Но когда я конструировал этот инструмент, я намеревался превзойти все другие инструменты мира.

В нашем доме всегда были какие-нибудь музыкальные инструменты, включая гитару, ударные, фортепиано, тромбон и т.д. - множество самых разных инструментов, и кто-либо при желании всегда играл на них для своего собственного удовольствия. У нас было достаточно времени для музыкальных уроков и репетиций. После 6-ти 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 гитаристов нашего района и иногда играл в струнных оркестрах, которые были обычным явлением в то время. Эти маленькие группы, 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 другие, а также различные блюзы и рэгтаймы, которые мы знали. В старых новоорлеанских домах всегда имелось много выпивки, и наших музыкантов охотно угождали. Вскоре собиралась вся семья, приглашались друзья и начинался очередное торжество.

Между прочим, люди тогда особенно не стремились иметь в семье музыканта. По их представлению 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 посещения ряда концертов 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 Бешэ и я не имели никакого музыкального образования. Мы просто устраивались где-нибудь на тротуаре и начинали экспериментировать, пробуя различные мелодии. Лоренцо Тио, который сделал себе имя с Джоном Робишио, с "Олимпией", с "Таксидо" и с другими бэндами, был тогда моим кумиром. В 13 лет я брал у него уроки - этот человек действительно знал свою музыку и научил меня всем ее основам. Обучать он умел столь же хорошо, как и играть. Потом я брал уроки также 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 Бэкт разрешали мне нести футляры их инструментов во время парада! Я шел следом за ними, испытывая чувство собственной значительности. 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.

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 Октиавия-стрит. Теперь все знают, где был мой дом. В 7 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 имела длинный разговор с Уоллесом - он сказал, что может многое для меня сделать, т.к. у меня музыкальная голова, и что из меня может выйти настоящий корнетист, если она купит мне настоящий инструмент, а когда я уже стану 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 поскольку 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 15 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 Оливье, там у нас были ноты. Это было еще в 1894 году. Мой друг Тони Джексон тоже начинал играть с оркестром Оливье. Я оставался с ними

почти целый год, пока мне не подвернулся хороший шанс поработать с Кингом (Бадди) Болденом. Он слышал как я играю с бэндом Оливьера и попросил перейти в его состав. Я сделал это потому, что у Болдена было больше работы и самое популярное имя лидера в Новом Орлеане - о его бэнде говорил весь город!

КЛАРЕНС УИЛЬЯМС. Я приехал в Новый Орлеан в 1906 году, когда мне исполнилось 14 лет. Это было уже после того, как я услышал Бадди Болдена, ибо он проезжал через наш родной город Плакемину (шт. 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 6 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, мы 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" музыки на фортепьяно.

Когда же я приехал в Новый Орлеан, я начал 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 одном заведении, 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 еще чем-нибудь полакомиться в этом роде. В те дни пианисты стекались сюда со всего Юга на скачки, и все наши местные пианисты ходили послушать их, чтобы подхватить какую-нибудь новую идею. Я слушал их ночи напролет, а потом днем шел на работу. Тогда я старался подработать 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 делал много денег именно таким образом.

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 5 или 6 фортепianneых 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, т.к. 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 "Эйвон фоур", 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 их 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 присыпать мне нотные копии всех последних новинок - такие песни как "Chinatown", "That's a Planty" и другие. Я сделал эти песни знаменитыми в Новом Орлеане. Я брал также фортепianneые уроки у одной женщины, которая обычно

демонстрировала песни в музыкальной лавке, куда я ходил послушать новые мелодии. Я платил ей по 50 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 15 минут на обед, чтобы использовать все остальное время для упражнений на фортепиано.

**БАД СКОТТ.** Впервые я взялся за гитару в возрасте 4-х 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. Вытянув 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 5 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, ЛУИС АРМСТРОНГ, КИД ОРИ, ФРЕДДИ КЕППАРД, БАДДИ ПЕТИ, МАNUЭЛЬ ПЕРЕЗ, КЛАРЕНС УИЛЬЯМС, КРИС КЕЛЛИ, БАДДИ БОЛДЕН -  
ВСЕ ОНИ «СЗЫВАЛИ 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-либо 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. Точно так же, как 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, м-р Пети?". А на парадах они вплотную окружали Бадди, когда он шел по улице, дуя в свою трубу. Он был небольшого роста, этакий 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 эта страна не хотела признавать свое наследство в музыке таких людей как Бадди. Богатые миллионеры (Форды и прочие люди из тех) ездили в Париж и покупали там картины Сезанна и Гойи, они платили по 50 тысяч долларов за них, а потом вешали их в музеях. Но ведь у нас же здесь было свое собственное культурное богатство - целое наследие, 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 целые недели, 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 считаю, что не слишком поздно заставить некоторых старых людей рассказать нам свои истории жизни.

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 Луис Армстронг и Билли Холидэй? 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 15-ти 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 весьма хороший. Я считаю, он заслуживает самого глубокого уважения за то, что начал это.

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 БЭНДЕ", 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 Оливьера, но довольно недолго, так как я имел возможность услышать Болдена в Линкольн-парке, и мне страшно захотелось играть вместе с ним, ибо он исполнял как раз мой стиль музыки. Сам я умел читать ноты, но я 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 наслышаться

или сыграть. Так что я покинул бэнд Оливьера 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 также кадрили - мне очень нравилось играть кадрили. Возьмите, к примеру, эту кадриль, первые 8 тактов которой оркестры используют сегодня в "Tiger Rag", - то были первые 8 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. 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 8 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 Робиша в 1904 году. Всего в бэнде было 7 человек: гитара, скрипка, Джим Уильямс на трубе (он также использовал сурдину), корнет, Баттис Делайл на тромbone, 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. Робиша провел соревнование с Болденом и победил его. На этот случай Робиша пригласил к себе в состав Мануэля Переза. В ту ночь Болден страшно вспылил, так как Робиша со своими ребятами действительно разделал его. В другой же раз, когда Робиша играл в Линкольн-парке, а Болден должен был играть примерно за квартал оттуда в Джонсон-парке, то Болден мог буквально очистить Линкольн-парк от публики, просунув свою трубу сквозь дыру в загородке и "созвав 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 услышал 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" ("dirt music"). Проверьте, 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 забрали на бал в "Odd Fellows' Hall", где тогда работал Бадди Болден. Я помню, что это было довольно веселое заведение, там никто даже не снимал шляпу. Вы просто платили 15 центов и могли пройти в зал. Когда мы в тот

раз вошли в зал, то увидели бэнд из 6-ти 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, м-р Болден, сыграйте еще", или "Бадди, давай!".

Я не слыхал раньше ничего подобного. Сам я играл в "узаконенном" стиле, но это!.. Игра Болдена попросту ошеломила меня. В ту же ночь они взяли меня к себе на сцену, и я немного играл 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 слышать 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, и вначале там не было ни души. Но потом, когда наступало время начинать танцы, он говорил: "Позовем-ка детей домой". И он высовывал свой инструмент в окно танцзала и начинал трубить 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 10 миль. Что ж, это могло быть так и на самом деле, ибо Новый Орлеан имеет совершенно специфичную акустику, отличную от других городов. Вокруг всего этого города полно воды, вода находится также и под городом, что служило причиной тому, отчего людей обычно хоронили сверху (в склепах, надгробьях, курганах и т.д.), так как стоило копнуть лишь на 3 фута в глубину, как вы уже могли 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. В результате всего этого, поскольку звук лучше распространяется именно над водой, то немудрено, что когда в ясную ночь ребята вроде Болдена дули в свою 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 провел в его оркестре 4 или 5 лет.

Болден был очень сильным трубачом. С ним просто нельзя было играть плохо. Правда, при этом он был очень падок на вино и женщин 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.

ЛУИС АРМСТРОНГ. Бадди вообще слишком много пил. Он проводил 2-3 ночи в неделю без сна и ходил на работу, как и многие другие "хот"-музыканты, 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 потом действительно тронулся, но это произошло несколькими годами позже. Его поместили в психиатрическую больницу города Джексона (штат Миссисипи). Он был настоящим гением, стоявшим впереди всех остальных ребят. Он был слишком хорош для своего времени.

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

МАТТ КЭРИ. Конечно, Бэнк 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 Кеппард. Он всегда держался позади бита в общем ансамбле вместо того, чтобы выступать ведущим солистом, как эти другие ребята. Бэнк 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 Луиса 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 также не был столь сильным трубачом, как Армстронг или Оливер. Магги 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 позже это же самое делал Джо Оливер. Я никогда не забуду Матта Кэрри.

МАТТ КЭРИ. Я был самым младшим из 17-ти 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 22 года, когда я начал играть на трубе. Поздновато, конечно, - большинство ребят далеко 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 также и Джон.

Я получил свою первую работу в "Кресент бэнде" брата Джека в 1912 году. В те дни существовало большое количество хороших бэндов и в них играло много хороших музыкантов. В течение своей жизни в Новом Орлеане мне приходилось играть почти со всеми этими бэндами. Там был "Игл бэнд" Фрэнки Дюзона, с которым я играл довольно долгое время, а также "Таксидо бэнд" Бэби Риджли. Потом я играл с бэндом Кида Ори, работал в "Сьюпериор бэнде" 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 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.

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Матт никогда не играл очень высоко, но однажды он заставил Джо Оливера выкинуть свою трубу. В Новом Орлеане как-то проходил большой парад, и Матт играл в "Таксидо брасс бэнде", тогда как Джо выступал с "Онуорд брасс бэндом". Эта группа шла на параде почти рядом с "Таксидо бэндом", и Матт 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 собирали много разных идей из опыта его ансамбля, а потом использовали их в своем составе. 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. Но, тем не менее, Джо был очень сильным трубачом. Он был наиболее разносторонним трубачом, которого я когда-либо знал. Он много играл и экспериментировал с сурдинами, чашками, стаканами и тому подобными приспособлениями. Он был лучшим музыкантом, игравшим в манере "эт бакет". Свои разнообразные звучания он создавал не только с помощью клапанов трубы, но также и с помощью различных искусственных устройств. В противоположность ему Луис Армстронг, например, всегда играет только на открытой трубе.

Пожалуй, Джо и я были первыми музыкантами, которые ввели в обиход всякие разные сурдины и т.п. 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, т.к. я появился первым со своими сурдинами, и все думали, что Джо просто имитирует меня. Мы с ним не раз остирили 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. Мне они никогда не напоминали звучание его трубы.

ЛУИС 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 вполне достаточно прекрасных "веселых" заведений. Там былиочные 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 своей 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: "Хотя 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 в те дни, таким он оставался и вплоть до своей смерти, 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 Кристиэн за фортепиано, "профессор" Ноколсон на кларнете, Сью 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 всех 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 банде", 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 с барабана которым он глушил звук, 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 - котята ) 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, как Кинг Оливер и других. 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 Луис и прихлопнул их всех. Что ж, Фредди всегда играл очень хорошо. Он мог бы стать столь же знаменитым, как и Луис, 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 зрителей на улице - это произошло на углу Хаурд- 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 меня. Разумеется, это был такой эксперимент, которого я никогда не забуду. В голове Фредди всегда была целая куча разных музыкальных идей, и, 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. Техники, 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 этого было вполне достаточно - он сразу же запоминал его, т.к. был музыкантом от рождения. Когда Фредди играл, он иногда дурачился, подражал ржанию лошади или плачу ребенка, но он не был таким причудливым, как Джо Оливер. Фредди был просто хорошим трубачом во всех отношениях. Он мог играть мягко, а затем сразу же переходил к горячему стилю.

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? Луис Армстронг - и здесь не может быть никакого сомнения. Луис играл всей душой и всем сердцем, и он 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 он 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, Луис был еще начинающим трубачом. Он только что вышел из приюта "Wave's Home", чтобы начать свою карьеру. Я помню, как Луис пришел в Линкольн-парк, чтобы послушать бэнд Кида Ори. Тогда я играл на трубе с Кидом и разрешил Луису посидеть вместо себя. В то время я считался "королем блюза" в Новом Орлеане, но когда Луис начал играть, он сыграл больше блюзов, чем я слышал за всю свою жизнь. Я не мог себе представить, что блюз можно интерпретировать столь различными путями. 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 проиграл блюз, я сказал ему: "Луис, 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 Луису. Э, Луис 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 чувствовать это, - действительно величайший музыкант. А Луис всегда поступал именно так. Он никогда не репетировал блюзовые номера - он просто играл их так, как сам чувствовал, когда находился на сцене.

Луис поет точно так же, как и играет. Я думаю, этим он доказывает ту 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 Луиса сильнейший тон, и он наполняет им все свои ноты - их просто нельзя разделять, когда он играет, если говорить о звучности. Он не делает никаких ухищрений. Его пальцы всегда делают точно то, что он хочет сыграть, и у него никогда не бывает случайных нот, 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 Луиса. Не спорю, они оба были хороши, но их нельзя равнять с Луисом Армстронгом.

**БАНК ДЖОНСОН.** Когда я играл с "брасс бэндами" в верхнем городе, Луис 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 Пердио- и Франклайн-стрит, и Луис 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 Луис вошел в джаз. Это было во второй половине 1911 г., насколько я помню. Ему тогда было около 11-ти лет. Вот все, что я могу сказать о моем маленьком Луисе и о том, как он начал играть на корнете. Он начал играть на нем прежде всего своей головой.

**ЗУТТИ СИНГЛТОН.** Впервые я увидел Луиса, когда ему было лет 12-13. Он пел вместе с тремя другими ребятами в любительском спектакле "Bill and Mary Mack's tent show" в Новом Орлеане. Тогда Луис пел ещетенором. Я видел их последнее выступление. Другими ребятами с ним были Рэд Хэппи, Литтл Ма и один паренек, которого звали просто Кларенс. Это произошло незадолго до того, как Луис 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 Луис Армстронг прекрасно играет на корнете в тамошнем бэнде.

После этого я неожиданно увидел Луиса, 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 Луиса 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 Луиса под свое крыльышко.

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

Луис 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 Луиса приходить и играть с моим оркестром в любое время, когда он сможет. После этого Луис 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 Луиса 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 наш 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 Луиса. 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 Луис 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 Луис 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 наслистать 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 Луис Армстронг.

ДЭННИ БАРКЕР. Есть некоторые трубачи, которые уже умерли, а вы так никогда и не слышали о них. Например, Крис Келли - это был большой мастер и он играл, наверное, ничуть не меньше блюзов, чем Армстронг, Бэнк 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 росла красивая шапка волос на голове. Он был крепко сложен (что обычно называют средним весом) и мог играть действительно громко (такие вещи, как "High Society" или "Panama"). Никто не брался превзойти его на уличных парадах, ибо он очень здорово играл высокие ноты. Его желудок 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 Перез бывал в лучшем виде, т.к. перед выходом он ел по две миски супа.

В те годы в Новом Орлеане существовало более 30-ти танцзалов, некоторые из них потом объединились или распались, но многие долго проявляли активность и сохранились по сей день. Каждый из этих холлов имел определенные классовые различия, основанные на цвете кожи, фамильном положении, деньгах и религии. Наиболее высокопоставленным 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 других подобных местах.

Крис умел играть очень медленно, в манере "lowdown"\*, до тех пор, пока все его танцоры не взмокали от пота. Его шедевром был известный номер "Cureless Love", который он всегда играл в 12 часов, незадолго до перерыва. Он начинал несколькими тактами перед тем как повести эту мелодию, а его поклонники разбегались от сцены в поисках своих любимых девушек, т.к. этот танец означал для них близкие ласки, щека к щеке, любовный шепот, поцелуй 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 из народа, которых тогда называли "дворовыми" и "полевыми" неграми. Это были самые примитивные люди, которые всю жизнь не знали ничего, кроме работы - они работали на полях под палящим солнцем, работали долго и трудно. Они носили одинаковые дешевые пиджаки и шляпы с двухцветной лентой, ботинки со стеклянными "бриллиантами" и "золотую" цепочку за два доллара. Ботинки стоили им около 20-ти 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 предпринимателю оставались после вечера 3-4 мертвых тела, а иногда у женщин отрезали груди. Да, и такое случалось в Новом Орлеане. Были специальные инструменты для этого дела и многие ходили с бритвами. Крис Келли играл для таких людей. Внешне он выглядел почти так же, как Сидней Пэррис 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 не знаете, в каком стиле играет сейчас Кутти Уильямс - так вот, он полностью перенял этот стиль у Криса Келли. Крис часто ездил в г.Мобайл, где существовала та же самая кастовая 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 не особенно были в ходу, Крис умел здорово применять их, где надо. Он неплохо играл и церковную музыку - спирчуэлс, как например, "Swing Low,Sweet Charriot". 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 рубаха, 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, т.к. люди хотели видеть и слышать только его и никого другого.

Крис Келли играл для определенной социальной части населения Нового Орлеана, и он не мог бы играть для таких же людей, перед которыми выступал, например, Арманд Пайрон со своими скрипками. Келли не мог бы работать в шикарных кабаре, т.к. играл слишком "грубую" музыку, играл ее именно для тех людей, которые жили в маленьких городах, людей самого низшего класса. Но у него не было недостатка в приглашениях поиграть - он работал почти каждую ночь и всегда с большим успехом. Он говорил на ломаном диалекте "пату", это было наречие почти чисто африканского происхождения. Даже креолы не всегда могли бы понять его. Они вообще не любили его и не хотели видеть его 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, пытаясь поиграть в его бэнде, но он всегда смотрел на меня неодобрительно, т.к. 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 ввиду 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, т.к. 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 заглавную тему. Он играл ее весь день на улицах, чтобы возвестить о своем прибытии, а народ кричал: "Джек Кэри! Джек Кэ-ри!". Сью 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, но он мог завести целый бэнд одним большим барабаном. Он имел репутацию 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 5 человек, здоровых парней, один из них был в центре, и завязывали им глаза. После удара колокола каждый начинал колотить других. Кто дольше выдерживал, тот получал приз - 5-10 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 там на самых различных 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 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, т.к. там для пианистов было больше работы, чем в любом другом городе. Во всех веселых заведениях требовалась "профессора", и там существовало столько различных стилей, что когда бы вы ни приехали в Новый Орлеан, не было никакой разницы - из Парижа ли вы или из Лондона, т.к. все ваши мелодии мы играли у себя в городе.

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 и 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, т.к. он был весьма оригинальным и большим 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 человеком 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 Сторивилль - 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, т.к. 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 играл регулярно в "Игл бэнде" Франки Дюзона на Пердио-стрит и 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 в одном месте 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. Человек, которому принадлежало это 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 вышибала стукал этих ребят своей дубинкой и выбрасывал их наружу.

Я делал более 15-ти 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 получать там настоящий товар, так что некоторые девочки, например, делали по 12-15 долларов за ночь.

Множество самых лучших музыкантов города работало там у меня, среди них были Кинг Оливер, Сидней Беше и молодой Луис Армстронг. Тогда ему было лет 12-13, 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 отыскали 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 работах. Мы даже выступали в дешевых музыкальных магазинах и помогали продавать ноты.

ЛУИС 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 50 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, Полем 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, т.к. он мог переписывать для меня новые песни.

В 1916 году я как-то сидел один в своей kontоре и тут кто-то подсунул под дверь длинный конверт. Там был чек от фирмы "Columbia Records" на 1600 долларов! А ведь до того дня за свои права мы получали чеки в основном на 15-20 долларов, как за "пиано-роллс"\*. Я посмотрел на этот чек и вначале подумал, что он на 16 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 все дети. Стоило пройти вдоль по Рэмпарт-стрит - это был величайший день в моей жизни. Спросите Джорджа Бруниса 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 10 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, исполняя эти песни.

**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 был в огромном спросе 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 2 или даже 3 бэнда, столь популярных, что он просто не мог удовлетворить все запросы. Много раз мой брат Бад и я играли с ним. Баду сейчас 72 года, и он часто играл с Лейном. Он хорошо помнит то время.

Тогда мы играли, разъезжая в грузовых повозках. Они были обклеены 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 ВЕБЕР.** 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 их игре, и ребята из этих оркестров в конце концов пошли ему навстречу. А позже, играя с Эдди Шилдсом в "Toro's Cabaret", Леон научился от 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 и "хонки-тонкс" и на всех других работах, какие они могли подцепить. Лучшими людьми в танцевальных бэндах были те, которые играли рэйтэймы.

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 лидером танцевального бэнда. Поскольку он не умел читать ноты, оркестр порой играл эту версию и в свою очередь играл ее, 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, как говорится, "каждый человек сам по себе", где трубач вел основную мелодию, а другие ребята помогали ему как можно лучше. 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 возможно "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 своей трубой в стакан воды и т.п. В таких оркестрах были самые разные музыкальные устройства и приспособления - казу плунжерные сурдины, половинки от скорлупы кокосового ореха в качества 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 еще в 1915 году. Это было на одном танцевальном вечере, старика-трубача звали Сэм Рики. Он рассказал мне, что они играют рэгтайм уже более 30-ти лет. Новый Орлеан, к тому же, был именно тем городом, где оркестры впервые начали играть мелодии в стиле "two beat"\*. На речных пароходах по 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 применяли вариации и играли эти мелодии в различных 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 исполнения на танцевальных вечерах и на записях.

Их инструментовка также была весьма различной. Во многих оркестрах имелось по 2 трубача и не потому, что они играли первую и вторую партии, а просто потому, что работа обычно продолжалась с 9-ти вечера до 4-х часов утра. Для этого требовалось два крепких парня, игравших поочередно, чтобы выстоять столь долгие часы, играя ведущую мелодию. Таким образом, обычная инструментовка включала две трубы, тромбон, кларнет, гитару, бас и ударные. Фортепиано добавлялось только вочных клубах вследствие ограниченного бюджета, а в уличных оркестрах его просто не могло быть.

Перед 1-й мировой войной существовал целый ряд оркестров, игравших в кабаре Нового Орлеана. Например, пианист Джимми Браун и его бэнд работали в "Oasis", Луис Армстронг - в кабаре Андерсона, Леон Рапполо с безымянным бэндом - у "Toro" с Эдди Шилдсом за фортепиано и Санто Пекорой на тромbone.

Вниз по одну сторону от Ламберт-стрит находилась знаменитая Бэйзин-стрит (известная теперь как Саратога-стрит), где все классы людского общества объединялись в кабаре - включая даже респектабельных граждан города, хотя большинство из них были отнюдь не такими респектабельными на самом деле. Между прочим, многие музыканты в этих кабаре играли левой рукой. Например, Ник Ла Рокка играл одной левой на трубе, а Джек Лойякано - на тромbone. 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 внутрь. 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 в период 1-й мировой войны, вернее, перед ней. Как обычно, трубач мог более или менее точно воспроизвести мелодию, другие его спрашивали: "Какая тональность?" и затем 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 происходило и с популярными мелодиями - они игрались по-другому, чем были когда-то написаны. Эти вариации мы называли "обблигато".

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 Сбарборо.

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 Брунизов. Тромбонист Джордж Брунис начал свою музыкальную карьеру на альте, который он купил за три доллара в лавке старьевщика. Его брат Генри играл на тромbone, а другой брат, Эбби, тоже был тромбонистом. 4-й 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 "двуухголовый", играл на контрабасе, когда он еще не работал на пивоваренном заводе в Новом Орлеане.

Также и Шилдсы были известной семьей музыкантов. Я жил напротив Ларри Шилдса в Новом Орлеане, и я помню, как 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.

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 говорит за то, что подобный довод является неопровергимым, однако военно-морское ведомство федерального правительства решило сделать по-другому".

ДЖОН ПРОВЕНЗАНО. Итак, в 1917 году прозвучал смертельный марш знаменитому округу "красных фонарем", который был сыгран по приказу секретаря военно-морских сил Даниэлса. Эта картина вызывала глубокое сожаление. Бэйзин-стрит, Франклин, Ибервилль, Биенвилль и Сент-Луи были первым пристанищем, куда всегда стекались негры 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 "красно-фонарных" дансингов и холлов, двигаясь куда глаза глядят - на Север, Восток и Запад.

С наступлением ночи Округ был похож 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 "Storm" 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 и негритянские музыканты, но зеленые ставни знакомых, некогда гостеприимных домов были уже закрыты навсегда. Множество местных музыкантов осталось тогда без работы. Старый Новоорлеанский Округ теперь стал лишь историей.

ЛУИС АРМСТРОНГ. Перед тем как прихлопнули Сторивилль, там произошло большое количество всяких 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 деньги, именно тогда морское ведомство потеряло терпение - и это означало много горя и много забот. Не только для игроков и сутенеров, но и для всех бедных людей, которые кормились и зарабатывали себе на жизнь в Сторивилле - повара, официанты, служанки, музыканты, разносчики, угольщики и т.п. Скажу вам, это была очень грустная ситуация. Я хорошо знаю обо всем этом, хотя и был тогда слишком молод, но мне тоже было очень грустно, как и всем остальным. Новый закон разрешал арестовывать всех девочек, которые по-прежнему стояли в дверях. Их посыпали в изолятор или в больницу на обследование, и если у них хоть что-то было не так, то их высыпали из города на долгий срок. Многие действительно были больны и нуждались в лечении. Конечно, подобные факты помогли морским властям иметь достаточно поводов 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 же, 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 - бутлегерством, например.

Я рос в окружении дешевых салунов и "хонки-тонкс", где все было значительно меньшего масштаба, чем в Сторивилле. Если там женщина стоила от 3 до 5 долларов, то в таком заведении как "Третья смена" около нас, цена была от 50 до 75 центов. Там совсем не бывало белых, только одни негры. Среди всего этого я ходил в школу Фиска на углу Франклайн-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 столь много музыкантов, что вокруг них неизменно собиралось множество любителей джаза, и эти музыканты имели немалый успех. Часть этого успеха можно отнести за 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 приобрести задешево. 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 и всем им в 1900 году еще не было 20-ти лет, а они уже здорово играли. Эти люди не стремились играть на регулярных работах в кабаре и дансингах, т.к. они все же были ограниченны. Таким образом я хочу сказать, что множество подобных джазовых музыкантов, молодых и старых, оставалось 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 15-20 танцзалов, где также не обходилось без "горячей музыки". По-прежнему происходили уличные парады, приемы гостей, загородные экскурсии и т.п.

Вообще, с музыкальной точки зрения, перед своим закрытием Округ уже не играл такую большую роль, 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 других городах - то были маленькие города в таких штатах как Миссисипи, Алабама, Джорджия, Флорида и, конечно, Луизиана. В числе новоорлеанских музыкантов, совершивших эти поездки, были Бадди Пети, Сэм Морган, Лесли Даймс, Баптист Браун и Виктор Спэнсер. 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 установились 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", "Sillas Green" и "Georgia Minstrels" год за годом использовали в своих составах 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 24 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 также осело много пришлых музыкантов, т.к. 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 они всегда приглашали к себе оркестры, и этот обычай сохранился также 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 Луиса Армстронга, нам стало ясно, что в старых наших записях явно чего-то не хватало. У них не было такого бита и таких импровизаций, которые мы услышали от Оливера и Луиса. 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 Луис.

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.

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

"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, т.к. мои дети ничем не могут мне помочь. За последние 5 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 6. Если это будет 6, то они стоят 5 долларов, и если вы за них уплатите, то я бы с радостью послал одну Армстронгу, т.к. 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 глубоко 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, т.к. 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 Луиса, 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 Луис - 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 Луиса. 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 старых 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 головушки - все они уже мертвые. 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. Однако, 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 центромочной жизни в Новом Орлеане является Бурбон-стрит, известная также как Вье-Карре. Это часть старого Нового Орлеана. Пройдя по Бурбон-стрит с ее шикарными фасадами домов, 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 пытается играть тот или иной бэнд, но это, кажется, не особенно беспокоит здешних ребят, т.к. по всей видимости они считают своим следующим местом работы Голливуд, и не иначе.

Память возвращается к тем дням, когда громкие джаз-бэнды начала века играли на улицах города, когда мы начинали с залатанных корнетов и тромbones 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 ночь и день, месяцы и годы, многие из нас взошли 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 70-летие) 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 подлинной 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 такой прославленный мастер как Альфонс Пику, старейшина всех кларнетистов, высоко держат свой флаг, развевающийся над миром джаза, дает нам надежду на будущее.

## Часть 2

### МНОГИЕ ДЖАЗМЕНЫ ПО ПУТИ НА СЕВЕР РАБОТАЛИ В БЭНДАХ ФЕЙТА МАРЕБЛА НА РЕЧНЫХ ПАРОХОДАХ .

ДЭННИ БАРКЕР. Одним из наиболее интересных событий в Новом Орлеане было выступление Фэйта Маребла, которое начиналось ежедневно в 7 часов вечера на пароходной пристани. Его оркестры всегда имели прекрасное звучание. Эти пароходные концерты начались еще в 1900-х годах на таких суднах 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 Фейта Маребла 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 сброва 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 останавливались на верхней. Но как только люди с верхней палубы слышали игру и пение негров, они тут же сходили вниз, т.к. им было интересно. И именно это дало Стрекфусу, владельцу пароходной линии, хорошую идею держать там оркестры.

ТОНИ КАТАЛАНО. В 1907 г. Фэйт Маребл 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 музыкантов джаза - Маребл, Луис Армстронг, Кинг Оливер, братья Доддс, Джюлиус 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 Маребл 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 Луис Армстронг. Боб Лайонс был тогда менеджером бэнда Ори и сам играл на басе. 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 Луиса 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, и так Луис начал свой путь на Север.

ЗУТТИ СИНГЛТОН. Когда какой-либо музыкант получал работу на пароходе у Фэйта Маребла, то у нас в Новом Орлеане обычно говорили: "О, этот парень пошел в консерваторию", т.к. 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 1-2 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 Маребла имелись и такие номера как композиция Дж. Ролл Мортона - 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 Маребла. 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 Луисом на пароходе "Capitol", однажды взял меня с собой на сцену, чтобы я мог послушать Луиса. Это было, конечно, против правил, но Бэби сделал это для меня. Пароходные оркестры были тогда составлены 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 к линии Стрекфуса. На всех были джаз-бэнды, игравшие для танцев. 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 мы также совершали поездки и в некоторые города еще выше по реке - мы добирались до Сент-Пола и останавливались в Давенпорте.

В Сент-Луисе устраивались экскурсии для цветных каждый понедельник. 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, т.к. 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, т.к. тогда я производил большую сенсацию своим "шимми-битом". Цветные никогда не видели ничего подобного, Вокруг меня собиралась толпа в 5-6 рядов, то же самое творилось и вокруг Армстронга. Это было действительно чудесное время, а мы с Луисом были двумя самыми известными людьми на пароходе.

Но боссы 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 нагружился 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 пьянили. На борту меня привязали к мачте, и босс сказал, что меня следует хорошенко отхлестать. Я заявил, что для него будет хуже, если меня оставят в живых и после 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 Маребл. Это был светлокожий парень с рыжеватой шевелюрой, который умел сохранять должный порядок среди своих музыкантов. Маребл работал для Стрекфуса настолько долго, и он выглядел таким белым, что 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 интересом. 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. Луис имел особенно многосторонний талант. Однажды Стрекфус накупил разных музыкальных инструментов для забавы нашему оркестру. Луису досталась игрушечная труба, а мне - свисток и различные безделушки для моей ударной установки. Все это называлось "трэпс", но 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. Луис же успешно играл на своей игрушечной трубе и годами позже 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 рекламы, все было разрисовано как в цирке, и туда с радостью устремлялось много народа. Там был прекрасный пол для танцев, довольно большой, были установлены даже фонтанчики с содовой и было место, где поспать. Мы начинали играть примерно в 8 вечера, а в 9 пароход отплывал. К тому времени он бывал уже забит до отказа. Мы должны были играть не менее 14-ти номеров до 11.30 вечера, правда, у нас было 2 перерыва по 10 и 15 минут. Дневные же поездки продолжались значительно дольше.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Можно сказать, что мы играли в своем Мемфисе в то же самое время, когда те ребята играли в Сторивилле в своем Новом Орлеане. Различие заключалось в том, что новоорлеанские бэнды больше импровизировали, а наши следили за нотами, т.к. 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 Байnum, Стюарт и др. Там был также Кинг Филлипс, один из первых джазовых кларнетистов, которых я слышал в своей жизни.

Сам я начал играть на кларнете, когда мне было 13 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 2 новых номера, и мы разучивали их, но уже с битом. Были и другие источники. Например, в 1917 г. 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 г.г. 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 могли читать ноты.

Таким образом, впервые я услышал о новоорлеанском стиле благодаря записям. Затем я услышал пластинки Вилбура Светмена на пластинках "Columbia". Зимой 1917 г. я совершил поездку в Новый Орлеан и слушал живую новоорлеанскую музыку в самом городе. Мы оставались там только одну неделю. В то время я был 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 сыграться, когда я уехал в Чикаго, на Север. Послед этой поездки в Новый Орлеан я вернулся домой и начал "джазировать" у себя в Мемфисе. Во время одной работы в 1917-18 г.г. наш Оркестр должен был аккомпанировать выступлениям перед отправкой призывающих на ж/д станции. Мы играли там "Draftin' Blues", "Preparedness Blues" и т.п., и я изо всех сил пытался оджазировать наше исполнение. Каждый музыкант следовал за мной, я был в центре внимания. Они играли непосредственно 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, то одного этого было достаточно, чтобы считать его хорошим музыкантом для уровня танцевальных площадок. До 1917 г. слова "джаз" вообще не существовало - во всяком случае, в нашем городе и его округе.

Затем я уехал в Чикаго в 1919 г. Мне оставалось всего 2 недели до окончания высшей школы, но я очень хотел уехать на Север и не утерпел. Все мои друзья уже подались туда. Там были лучшие деньги, 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 Гудман 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, Джимми Нун, Мануэль Перез и другие - всего 20 или 30 составов. Там были также 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", - т.е. 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 24 долларов в неделю. В то время я мог бы заработать гораздо больше денег у себя дома.

7. В НИЖНЕМ ГОРОДЕ БЫЛ "ОРИДЖИНЭЛ ДИКСИЛЕНД 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 играл на своей первой работе в Чикаго, и, поверьте мне, я действительно боялся, но что оставалось делать? То были дни жестокой конкуренции против таких серьезных ребят 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 принимали участие 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 был также и Тиг Чэмберс. Я видел его очень давно, когда был еще подростком в Новом Орлеане, а теперь он стал пионером горячих ритмов в чикагских танцевальных павильонах. Так вот, я, вероятно, никогда не пойму, как я смог пройти через этот первый час выступлений, настолько я был оглушен. Я все же взялся за инструмент, т.к. подобные музыканты неизбежно могут вдохновить вас - особенно на вашей 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 выделывать 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 игравшем там джаз. Теперь это уже история. Началось все с того, что в

1915 г. Миртл Хаурд, 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, т.к. 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, там 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 8 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 тромbones, 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 титула. Мы просто называли ее "№ 2".

В Чикаго нам стали платить по 25 долларов в неделю - на наш взгляд, деньги были приличные, т.к. 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 и кричащее, 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 басе - 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. У них было больше людей, больше "драйва" и больше гармонии.

Их "Farewell Blues" был довольно оригинальной композицией, т.к. 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 часы работы бэнда были слишком длинными - мы играли с 8 вечера и до 6-8 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. Когда бы я ни участвовал в "jive session"

в Новом Орлеане или же вёл разговор по истории джаза, казалось, что все эти встречи всегда сводились к упоминанию о Нике Ла Рокке и о том, как он произвёл 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 привёз этот бэнд в Чикаго в марте 1916 г. Тогда он назывался "Стайн Ориджинел Диксиленд джаз бэнд" и в него входили ныне

покойный Алсид "Йеллоу" Нуньец (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 "Pip Cafe", где состоялся мой первый и единственный ангажемент в этом городе. "Pip 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 Чэндер 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 лишь потом начинали танцевать под нашу музыку. Все наши мелодии были оригинальными - такие как "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" в районе Чикагской Петли. Оттуда они перебрались в "Bert Kelly's Stables" на Кларк-стрит, а потом подались в Нью-Йорк, а позднее - в Лондон. Я нашел четырёх других новоурлеанских музыкантов, которые были в Чикаго в то время, чтобы закончить свой контракт у Шиллера. Этими музыкантами были Ларри Шилдс (кларнет), Эрни Эрдмен (фортепиано), Док Беренсон (корнет) и Джюлиус 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 г.г. и Дюранте продолжительное время работал вместе с нами. Мы выступали в таких местах как "College Inn" на Кони-Айленд и "Nightingale", иногда возвращаясь в кафе "Alamo", в течение ряда лет.

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 новоурлеанский джаз чикагской публике. Я также отдаю должное Тому Брауну, который со своим оркестром "Браун'с рэгтайм бэнд" прибыл в Чикаго на 2-3 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 и других, не менее ценных составов, названия которых теперь уже навсегда стерлись в 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, которой 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 перед второй мировой войной. Не существует никаких записей, которые бы он сделал.

А перед тем как Луис Армстронг и оркестр Кэрола 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 только музыкантов высокого класса, и он играл свои аранжировки в таком стиле, который был весьма софистицирован для той эпохи. Причем этот пианист не менее великолепно играл и классические темы.

ФРЕД "ТАББИ" ХОЛЛ. Я приехал в Чикаго в марте 1917 года - это было задолго до прибытия Оливера, хотя практически я там не имел 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 Вэллмен Брод.

ВЭЛЛМЕН БРОД. Я не поехал из Нового Орлеана вместе с "Креол бэндом" Джо Оливера, но присоединился к ним в Чикаго в 1917 г. 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 г. мы выступили в "Пекине" - т.е. сначала играли в "Dreamland" до часу ночи, а потом шли в "Пекин" и играли там до 6 утра. То были веселые заведения в ночное время. 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 успешных бизнесменов. Мы открывали танцы в 8 вечера, а к 10 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 дома в 11 лет и через 2 дня приехала в Чикаго с 15-ю 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 смотрел на мой билет с сомнением. На мне были одеты красные ботинки, чулки и голубое платье.

Единственным человеком, которого я знала в Чикаго, была девушка по имени Элен Уинстон, которая 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 рас прощалась 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 5 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 ответила согласием, и на следующий же день я начала работать ученицей кухарки за 6 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 10 долларов в неделю вочных клубах, и я стала подыскивать себе подобную же работу. Я очень боялась, что меня тут же выгонят, т.к. я выглядела довольно плохо и была слишком мала. Самым первым местом, где я работала, было заведение Даго Френка на 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: "А, пусть останется, ведь она еще дитя".

Итак, я проработала там целый год и 10 месяцев, выучив все новые песенки и приобретя некоторый опыт. Но полиция стала обращать особое внимание на это место, и вскоре оно было закрыто.

Затем я работала в клубе Хью Хоскинса на 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 "Panama" и там получала уже 17,50 в неделю, это были большие деньги. В "Панаме" имелись нижний и верхний этажи, на каждом из которых работали 5 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 Комpton. Нельзя забыть и Гловера Комптона, который играл там на фортепиано. Каждым 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-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, т.к. Она имела очень красивые ноги, и люди приходили именно за этим. Кроме того, там были еще Нелли Кэрр, Голди Кросби и я. Я пела в основном только 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 песни. Но как-то раз в нижнем этаже произошли некоторые неприятности, и это заведение было также прикрыто.

Наибольшая известность пришла ко мне в "Dreamland". Именно там я впервые исполнила "Loveless Love", которую Хэнди сам прислал мне на маленьком кусочке 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, никогда так и не стала популярной. Знаменитая певица Софи Такер услыхала о "A Good Man Is Hard to Find" и послала свою служанку с просьбой о встрече, но я знала, что она хочет иметь эту песню, и не пошла к ней. Однако, она ее все-таки заполучила 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 (Луиса 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 выбрасывали перед ними свои доллары. Таким образом, я зарабатывала там 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, Вэллмэн Брод и Бэби Доддс.

Каждый вечер 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 7.30 вечера и до 3-4 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, излишне 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 кружка с выпивкой - 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 двигать руками. 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 36-й и Стэйт-стрит в верхнем этаже. Это заведение было намного меньше, чем "Dreamland" и, можно сказать, было 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 и 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-и стрит и Джайлс-авеню. В этом месте собирались 6 - 7 тысяч человек. Я был просто поражен мощью этого музыканта. Он играл увереннее и сильнее, чем любой другой трубач, 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 противоположностью, весь уйдя в манеру "баррел-хауз"\*. Да, но как он его играл! Он мог бы сыграть 2-3 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 бутыль 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 оставаться. 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 Бэкет 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 и музыке, где, казалось, не было никаких подходящих нот, он мог бы заполнить с абсолютной точностью. Хотя в действительности он не смог бы прочесть ни одной ноты. Поэтому вначале ему нужно было самому прослушать данную мелодию, т.к. 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 т.п. - а сам все это время внимательно слушал тему. Ему

было нужно, чтобы сначала кто-то проиграл эту 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 своего неумения читать ноты в отличие от грамотных музыкантов Чикаго и Нью-Йорка. Кеппард и другие часто собирались и репетировали на 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, т.к. я 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 и поэтому приходилось им заполнять ей различными "брэками"\* и прочими штуками. Именно отсюда и произошла импровизация. Затем 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 свои инструменты, то они должны были все свободное время полностью отдавать совершенствованию своей игры.

**БАСТЕР БЭЙЛИ.** Фредди Кеппард 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 столь много. Фредди был самым первым человеком, который приехал из джазовых кругов Нового Орлеана в Нью-Йорк. У него была возможность сделать первые записи в истории джаза - еще до "Ориджинэл Диксиленд 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 к громко, лирично и грубо. Он также любил играть 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 шоуи 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 Кеппардом. В этом бэнде была Лил Хардин, а также Джимми Бертран, который тоже научил Лайонела Хэмптона игре на вибрафоне. Лил Хардин происходила из моего родного города Мемфиса. Она явилась причиной того, что 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 был довольно большой спрос в городе как на музыканта и я работал почти все время, но мне платили только 2.60 за танцы и 5 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 на 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 наставляли ее на улице.

Я напела ее мелодию продавцу (это был Фрэнк Клемонс), а он сел за фортепиано и проиграл 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 3 доллара в неделю. Я не могу согласиться на это", - говорила она. Но я заявила, что мне надо знать побольше музыки, 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 до глубины души.

Как только я пришла в магазин, я стала играть всю музыку, которая была на нотном прилавке, и в 2 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", т.к. я выглядела, пожалуй, всего лет на 10 в своей матроске.

М-р Джонс содержал также в своем магазине рекламное агентство и производил прием на работу в разные места, так что там всегда бывало много музыкантов. Они репетировали или просто сидели и болтали целыми часами. Почти ежедневно там происходили джем-сессии, 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 их прослушивание для м-ра 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 на один раз и посмотрели, что из этого выйдет. Правда, были сомнения в том, что, дескать, я еще слишком мала и что мне не следует играть в кабаре, но в конце концов я все же отправилась туда, снова волнуясь до глубины души.

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".

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 прочувствовать, 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 4 недели мы играли в "De Luxe Cafe" на 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 никогда много не говорил, и я очень удивлялась этому, но откуда ж мне было знать, что он на ходу 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 делать историю джаза.

С первого же выступления в "De Luxe Cafe" этот оркестр стал такой сенсацией, что после 9 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 трелями по всей гамме. Рой вовсю работал кулисой своего тромбона, образуя "граул" аккомпанемент к "брэкам" корнета, а Джимми-скрипач вздыхал и хрюпал, 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 восторгались нами, все только и говорили о нас. Они приходили даже не танцевать, а лишь поприсутствовать и послушать нашу музыку. Да, в новоорлеанском "Креол джаз бэнде" дела шли тогда просто блестящие.

ЗУТТИ СИНГЛТОН. Впервые я встретил Джелли Ролл Мортона в Чикаго. Он тогда высоко котировался и много зарабатывал. Джелли был гастролер 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 Луисом 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 Луис, 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 Луиса.

ПРЕСТОН ДЖЕКСОН. Я думаю, что если бы не Лил, то Луис 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 Луис 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 Луис 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 молодой девчонкой, но как она умела свинговать - да, да, я имею в виду свинг, а не рэгтайм. Многие считают, что Бенни Гудман 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 3 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 55 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 5 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 Луиса 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 бы 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. Каждый раз затемно он просыпался 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 жестянной сурдины он мог заставить буквально разговаривать свою трубу.

Джо был также ревнивым парнем. 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 "риффи", 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 тогда 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, т.к. подобные типы 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, т.к. 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 от него.

Этот бэнд просто с ума сходил во время игры. "Royal Gardens" вообще был шумным заведением, начиная с вечера и кончая глубокой ночью, пока не прозвучит последняя нота. И играли они так громко, что просто удивительно, почему крыша дома держалась на месте, особенно когда Луис 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 корзинкой») тогда еще не было. Никто раньше не слышал, чтобы можно было играть на трубе так, как это делал Луис. Вместе с Джо они

звучали просто чудесно. Правда, я слышал игру Луиса еще в 1915 году, когда он был в школьном оркестре "Jones Waif Band" с Генри Рена. Луис был бесподобен даже тогда. Я специально пошел в школу, где они играли, и там впервые его слушал.

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 бутлегеров.

"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 ревю включало по крайней мере 60 человек - хор, танцовщицы, креольские девочки и т.п.

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 Луис 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 Луиса в полном размере. Однажды вечером Оливер немного приболел и играл просто в ансамбле, оставив все соло на долю Луиса, 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.

Разумеется, начиная с того времени, разговор шел только о Луисе. Как школьники, так и молодые музыканты всячески имитировали "Сэчмо". Вообще, если слушать Луиса после Оливера, то становилось очевидным, что Луис 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 играются 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 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 бы убедиться в этом сами.

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"<sup>\*</sup> 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 Луис, Джонни и Бэби Доддс и другие ребята. Я испытывал величайшее удовольствие, когда слышал как Джо играет "Dippermouth Blues". Играя вместе с Луисом, 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 в натуре, то вы не можете себе представить как они действительно играли и каким свингом обладали. После того, как они однажды играли минут 40 "High Society" и нокаутировали всех в зале, Джо посмотрел на меня, подмигнул и сказал: "Горячее, чем 45\*, 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.

**ТОММИ БРУКИНС.** Я до сих пор помню прибытие Луиса 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 Луиса 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 также играл очень хорошо. Он был очень добр и приветлив по отношению к Луису, 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 Луисом, 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 Луиса.

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

Ребята звали его "маленький Луис". 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 Луиса, заинтересовало меня, и я стала слушать. Джо и Луис играли дуэтом, и хотя Джо для Луиса был настоящим кумиром и он хотел играть только так, как Джо, но это был совершенно другой стиль. Луис, конечно, пробовал играть некоторые соло Оливера, но они у него звучали совсем иначе. Как вы знаете, Джо часто играл с сурдиной, а Луис всегда предпочитал играть чисто и открыто.

Мое первое замужество уже расстроилось, и мы стали встречаться с Луисом. 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, т.к. он не верил в свои силы. Я послужила ему как бы поддержкой, опираясь на которую он мог бы начать взбираться неверх. Мои чувства к нему до сих пор не изменились, несмотря на все замужства.

**ПРЕСТОН ДЖЕКСОН.** С глубоким уважением я отдаю должное Лил Хардин. Тогда Луис еще не имел национальной известности. Его знали лишь в Чикаго и на Юге, но когда он оставил Джо Оливера и присоединился к Флетчеру Хендersonу, он стал известен уже как в Нью-Йорке, так и за границей. Джо, в общем, редко выпускал Луиса на соло, зная, что тот может переиграть его. Поэтому Луис никогда бы не достиг такой славы, если бы он 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 5 лет. После этого они уехали в Сан-Франциско, где 6 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 2-3 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 Луис, были записаны на ноты именно ею. Луис 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 Луис. Эта основа заметна почти во всех записях Луиса, которые были сделаны позже с его группой "Хот файв". Она говорит сама за себя.

**БАСТЕР БЭЙЛИ.** Когда Луис впервые прибыл в Чикаго, я работал в кафе "Sunset" с оркестром Кэрола Диккersona. Луис приехал сюда специально, чтобы присоединиться к бэнду Кинга Оливера, который вернулся из Сан-Франциско. Луис всполошил весь город. Например, все музыканты даже из "биг-бэнда" Айшема Джонса приходили в "Lincoln Gardens" послушать оркестр Джо и в особенности Луиса. Что же помогло Луису 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 нем сходили.

Кинг Оливер и Луис 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 Луис слушал и запоминал. Затем, когда наступала средняя часть, Джо и Луис 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 Луису на первой концовке, то вы уже знали, что они исполнят унисонный брэк посредине следующего квадрата. Какие брэки они делали! Луис никогда не знал, что именно собирается сыграть Джо, но он всегда в точности следовал за ним. Луис был и остается столь же блестящим вторым трубачом, как и первым - он никогда и нигде не теряется. Они играли вместе с Джо 3-4 года и написали несколько номеров, которые позже стали очень известными. Такой композицией был, например, "Dippermouth Blues", который потом стали называть "Sugar Foot Stomp»

**ЛУИС АРМСТРОНГ.** В 1922 г., 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, т.к. 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" (штреекбрехерами), 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 11 часов вечера 8 июля 1922 года и никогда не забуду, как очутился один на Центральной ж/д 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 вышел из машины и расчитывался 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 Луис 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 нашей совместной игрой, 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 собирались многие музыканты после того, как заканчивалась работа . После своей работы я тоже почти всегда ходил туда с нею. Таким образом, мы с ней стали совершать регулярные прогулки, часто заходя и во все другие места, 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 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. Но 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" , то после того, как я уже играл там 2-3 месяца, однажды вечером, в начале нашего шоу, мы заметили одну солидную леди с узлами в руках, которая пробиралась 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 помираешь 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 плохие новости, почему же ее сын не возвращается в Новый Орлеан, раз ему так плохо в Чикаго, на что тот ответил, что я могу теперь только лишь сидеть и плакать, повесив голову. Ха-ха, такая ложь! Я тогда катался как сыр в масле и был толстым как шар.

Я привел свою мать в тот 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.

Чикаго был в то время (1923 г.) очень живым и шумным городом, кабаре "Dreamland" находилось в полном расцвете. Прекрасным заведением по-прежнему было "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 "Arpeh", где Джимми Нун и этот великий пианист Хайнс начинали свой путь к джазу, который вы слышите сегодня. Все они тоже делали там, в "Arpeh", историю джаза. Мелодия "Sweet Lorraine" была очень знаменита, она каждую ночь приводила там в восторг каждого человека в публике - и я был одним из них.

Было еще одно местечко на Стэйт-стрит, которое называлось "Fiume", 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, т.к. половина ребят просто не хотели ехать из Чикаго. Правда, и в наши дни с подобной ситуацией может столкнуться любой "бэнд-лидер". Но Кинг заменил каждого музыканта, который отказывался 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 г. в "Dreamland" у нас было немало приятных моментов. 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 также братья Бенни и Гарри Гудманы, 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 аккомпанировал действиям на сцене, 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, то с этого времени мы уже смотрели 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 умер молодым, не оставив записей.

Пианистом у Тэйта был Тедди Уэзерфорд. Тогда ему было только 20 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. "Sunsett" 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 высоким по классу, как "Sunset".

Прежде всего, "Sunset" бывали все сливки цветных шоу, и нельзя назвать ни одного имени больших артистов шоу-бизнеса и мира развлечений, которые не работали 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 36 сотен в неделю. Но Сэмми был плохим мальчиком. Он мог бы стать одним из великих в современном бизнесе, если бы повел себя хорошо.

Что ж, еще Кэб Коллоуэй начинал у меня работать за 35 долларов в неделю, когда его сестра Бланш зарабатывала по 2-3 сотни. Этель Уотерс, братья Николас - да и почти каждый артист, которого только вы можете вспомнить, также работал там у меня.

Музыканты много говорили о Луисе Армстронге, и тогда я заставил Джо Оливера послать за ним - я дал ему для этого денег. Позже я первым выставил на кафе рекламу, которая гласила: "Луис Армстронг - величайший трубач мира!". Потом Луис работал в бэнде Кэррола Диккерсона в "Sunset", но я вскоре выкинул Диккерсона и сделал Луиса лидером. Он играл у меня в шоу с оркестром из 16-17 человек. Там у нас никогда не было малых групп. Кроме бэнда имелись хор из 12 девушек, кордебалет и отдельные номера артистов с большими именами. Зал вмещал около 600 человек, и у нас бывали только лучшие люди. Входная плата устанавливалась в зависимости от того, как шли дела - от 1.20 до 2.50 долларов.

Что касается всяких записей, то в 9 случаях из 10 Луис уходил из клуба на сессии в 3-5 часов утра. Он записывался для Джека Кэппа или Эли Оберстайна (я забыл, для кого именно), но все эти записи были сделаны с 6 до 9 часов утра. Другого времени не было. Совершенно справедлива и история с возникновением "скэт" (scat)\* пения, так оно и было на самом деле. Луис забыл слова и просто пел звуки, отсюда все и началось.

КИД ОРИ. Я не знаю, кто первым дал идею организовать сессию записей группы "Хот файф". Вероятно, это был пианист Ричард Джонс, который в то время работал для компании грампластинок "Okeh". Он работал на них в Чикаго, аккомпанируя различным блюзовым певицам, сочиняя мелодии и подбирая репертуар в студии, и, вполне возможно, что именно благодаря ему фирма "Okeh" вошла в контакт с Луисом.

Тогда у нас был свой регулярный бэнд в "Dreamland", и эта 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 Луиса и уже играл там в различных клубах. Затем там появился Луис, 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 распродажа помогла тот факт, что представители "Okeh" давали еще фотографию Луиса каждому, кто покупал хотя бы одну из пластинок. А когда они это сделали, то пластинки стали расходиться очень быстро, т.к. Луис тогда был исключительно популярен.

Единственным человеком из "Хот файф", 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 "Хот файф" 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 Луис забыл слова и начал петь "скэтом". Мы едва смогли удержаться от смеха. И хотя Луис потом всем говорил, что он забыл слова, я не уверен, намеренно ли он это сделал или нет. Тем не менее, это была еще одна запись! Так родился "скэт".

Группа "Хот файф" 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 регулярной 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 Луису и говорили, что они хотят записать столько-то дисков. Они никогда не говорили ему, какие именно номера желательны, а называли только количество. Затем Луис назначал нам определенный день, а иногда он звонил мне и говорил, чтобы я подготовил какой-нибудь номер к этой очередной сессии. Я соглашался, и так, например, появился на свет "Savoy Blues". Он был написан мною за 2 дня до того как предстояла сессия.

Мы приходили в студию в 9-10 часов утра. Мы никогда не делали записи по ночам, в полуумраке и т.п. и не пили ничего, 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 включалась 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 "Хот файф", 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 не вступал во-время. Тогда мы пробовали все вместе исправить этот грех. После каждого номера Луис говорил: "Ну как, сойдет?". И если хотя бы один из нас думал, что мы можем это сделать лучше, Луис просил записать нас снова.

Я считаю, одна из главных причин того, что эти 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 подробно, как это бывает только за годы совместной работы. И, конечно, нельзя забывать о том, что с нами там был сам Луис. 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 Луисе как о величайшем трубаче джаза - так я думаю и до сих пор.

**ЛУИС 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 "Вандом-театр", бывали еще сессии, записи, но на большее у меня не хватило бы времени. Так продолжалось долго. Затем появился Кэрролл 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 Байд Аткинс, который написал вещь под названием "Heebie Jeebies".

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, как всегда, 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 этот танец 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 прибыл 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 Синглтон. 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 играли вместе не раз за свою жизнь как в Чикаго, так и в Новом Орлеане. У нас бывали и плохие дни, но мы с ним всегда высоко держали свои головы.

В то время, когда открылся зал «Savoy» (1927 г.), Эрл Хайнс, Зутти и я снимали внаем "Уорвик холл" 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 все трое из нас были уже достаточно популярны, 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 «Арх», 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 г.г., там я женился на Лил, а потом на Альфе. Разумеется, моей первом 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, в середине которого находился деревянный пол, но вокруг этого пола была голая земля, и поэтому там всегда было столько пыли, что к концу вечера ноги танцоров покрывались густым слоем ее. Потому-то это заведение и называли "Пыльным дном".

Тамошним оркестром руководил пианист Альберт Эммонс, но каждое воскресенье туда приходили и многие другие пианисты, т.к. 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. Тем не менее, Эммонс вызвал настоящую сенсацию в те времена. Его называли "громким" (т.е. 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 огромный 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 «Kelli's Stables» на Северной стороне Чикаго я впервые узнал как следует Джонни Доддса. Там он руководил небольшой группой из 4-х 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 у них были очень легкие деньги!

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 в джазе. 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 вовсе не был менее энергичным, чем иные говоруны.

МАГГЗИ СПЭНИЕР, ДЖОРДЖ ВЕТТЛИНГ И БЕННИ ГУДМАН: ОНИ СЛУШАЛИ И УЧИЛИСЬ.

ДЖО ГЛЭЗЕР. Все молодые музыканты города приходили тогда послушать Луиса Армстронга - Бенни Гудман, Маггзи Спэниер и остальные. Я обычно пропускал их бесплатно. Ведь они же были еще совсем молодыми ребятами и никогда не имели своих денег.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Все 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 любой расовой точки зрения у нас на Южной стороне все было в порядке.

ЛИЛ АРМСТРОНГ. И они выстраивались рядами по 10 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 - Хоги Кармайкл, 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 11 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», тогда он часто позволял мне проходить бесплатно. Я сидел в темном углу на балконе и слушал музыку. Мне было тогда только 14 лет, т.е. я считался 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 убегал 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 (Луис всегда называл меня Кид Маггзи) я ходил на Южную сторону и часами слушал двух этих великих трубачей - Оливера и Луиса. 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 Луис ушел от Оливера и стал играть в «Suset Cafe», которое находилось напротив места работы Джо, я обычно вначале шел послушать Джо, а затем прибегал к Луису, чтобы "сохранить мир и покой в этом семействе". Джо иногда передавал через меня Луису: "Скажи пусты

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 Луис 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 Луис, или, тем более, лучше него, поэтому я просто по мере возможности старался делать те же самые знаменитые брэки Луиса, т.к. я много раз слышал их в его исполнении. Но если вы знаете Луиса и его неподражаемый смех и энтузиазм, вы можете представить, каким ободрением и какой поддержкой это послужило для неопытного юнца вроде меня - особенно в конце номера, когда я взял этот до-диез, и остальные ребята бэнда дружно присоединились к похвалам Луиса. Само по себе это уже могло вас вдохновить. Я хочу сказать, как можно не любить такого парня как Луис, 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 все же ценить за один только его смех.

ДЖОРДЖ ВЕТТИНГ. 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 Луиса. Однажды мы видели, как один парень, который жил за счет женщин (таких тогда называли "Пи-Ай"), был зарезан за соседним от нас 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 Луис был в «Savoy Ballroom» в Чикаго. Мэгги и я тогда работали с Флойдом Тауном, в нашем бэнде были также Джесс Стэйси и Фрэнк Тешемахер, но мы с Мэгги постоянно выступали и в «Savoy» каждое воскресенье. Когда Луис 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 Луис снижал напряжение, и каждый чувствовал себя глубоко удовлетворенным, когда он шел в первые такты этого блюза. Мы с Мэгги всегда приходили туда минут за 20 до первого номера, т.к. Луис немного разминался вместе с Зутти, а мы стояли возле его комнаты, слушая и болтая. Луис всех называл то "Satchmouth", то "Dippermouth", то "Shademouth" и т.п., а Зутти давал клички вроде "Face", "Rivermouth" и другие имена, но ребятам нравилось обращаться друг к другу подобным образом.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Я полагаю, что каждый, кто читал о джазе 20-х годов, знает, что такое "Остин хай скул гэнг". 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 с Уэст-сайд 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, которые тогда процветали 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 прочее прохладительное. Но там была "Victrola" (автомат проигрыватель), и мы садились вокруг нее, слушая подряд все пластинки. Там имелись записи Пола Уайтмена, Арта Хикмана и Тэда Льюиса - Тед тогда считался "горячим", но нам это ни о чем не говорило.

Так продолжалось 2-3 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 т.п.

Мы оставались там с 3 часов дня и до 8 вечера, снова и снова слушая эти записи. Прямо тут же мы 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, Лэнниген выбрал себе тубу, мой брат Дик сказал, что он хотел бы играть на банджо, я же взял на себя корнет, самый громкий инструмент. Что-нибудь погромче - это было по мне! Всю следующую неделю мы пытались наскroсти денег, чтобы приобрести эти инструменты. Мы с братом оказались в более выгодном положении, т.к. 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, т.к. 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, т.к. соседи довольно быстро от нас уставали. Разумеется, квартиры приходилось менять именно нам, ибо выселять соседей было бы труднее.

Занятия у нас проходили следующим образом: мы ставили какую-нибудь пластинку (безусловно, одну 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 - 2, 4, 8 и т.д. 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, т.к. никакой человеческий слух не вынес бы нашей музыки более одного раза.

Учиться было очень интересно, но к концу месяца мы могли проиграть сами целиком только одну вещь - тот самый "Farewell Blues", с которого мы начинали. Но это была именно 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 9-10 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 5 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 совершенно не имел 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 колossalный бит. Этим чувством он владеет и сейчас. Он начинал, просто играя ритм, взявшиесь 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 3 часа дня, мы отправлялись на какую-нибудь джем-сэшн или к кому-нибудь домой, где и играли до 11-12 часов ночи с перерывом на обед. Почти каждый день у нас проходил подобным образом. Это была наша практика и наше 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».

Так возникла наша "Остин хай скул гэнг". О, конечно, и еще плюс парень по имени Дэйв Норт. Я думаю, мало кто слышал о нем, т.к. 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 мы могли слышать эту музыку громче.

ПОЛ МАРЕС. "Нью Орлеанс Ритм Кингс" берут на себя все синяки и шишкы, 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 я до сих пор еще с удовольствием играю. Но теперь я не слышу диксиленда.

Когда "Ориджинал Диксиленд Джаз Бэнд" уехал из Чикаго в Нью-Йорк, люди в Чикаго стали требовать замены. И это не удивительно, т.к. 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 запаковал 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 на ж/д 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) и еще там был парень по имени Пол Марес 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 просиди, то часть создания первого состава «Нью Орлеанс Ритм Кингс» принадлежала бы именно ему.

Заведение «Friars Inn» находилось в полуподвале. Оно было типа 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 для ребят с большими деньгами. Аль Капоне и Дайон О'Бэньян 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 сбраться. 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, со множеством неверных нот, только для того, 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 Бруниса, 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, т.е. 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. У них 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, своего рода полукоммерческий джаз, но мы все равно приходили туда, заказывали что-нибудь подешевле и слушали сей бэнд. Он не был столь же хорош, как «Нью Орлеанс Ритм Кингс», но мы также 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 подучил эту работу - 35 долларов в неделю с едой и комнатой. Тогда шел 1923 год и мне было только 16 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 Гудман. 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, выходце из Давенпорта, но никогда не слыхал, как он играет на самом деле. Тогда я так его и не послушал, т.к. когда мы ехали через озеро в одну сторону, они всегда возвращались на своем пароходе в другую. Что касается Гудмана, то я ни разу до этого не слыхал его имени, чтобы гадать, кто это такой. Впервые же я с ним встретился, лишь когда я работал у Фриско Хасса.

После целого сезона на пароходах я вернулся осенью того же года в "Остин хай скул", и на некоторое время мы возобновили свои обычные сессии. Затем я устроился на постоянную работу в заведение Эдди Тансиля в г. Цицеро (штат Иллинойс). Оркестром там руководил Фриско Хассе, и сама работа была очень хорошей. Мне платили 65 долларов в неделю - неплохие деньги для парня в 17 лет! Сам Фриско был ударником, он много играл вочных клубах. То было время "сухого закона", и он также занимался 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 Гудманом, ему было не больше 15 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 затем сыграл тему "Rose of the Rio Grande", которая была довольно сложной, - он играл почти 16 квадратов, а я сидел на сцене, разинув рот. Потом я немедленно поймал его и сказал: "Ты должен прийти на наши сессии в "Остин хай скул" - 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 "Остин гэнг".

**БАД ФРИМЕН.** Фрэнк Тешемахер был творческой натурой, большим артистом, который не успел сделать многое и умер, не оставив значительных записей. Его стиль еще не успел расцвести полностью, как 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 Гудмана, то в те дни он, конечно, еще сам 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 Гудмана в Чикаго, когда он был еще подростком 9-ти лет, и он неплохо имитировал Тэда Льюиса, который тогда, разумеется, был королем. Позже, в 15-16 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 которой 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 различных 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 также водили нас с Бенни послушать Армстронга, Лил Хардин и братьев Доддс, игравших с Кингом Оливером. Для нас было огромным наслаждением слышать Луиса, 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 Магги Спэниер, Джонни Лэн 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 г.г. 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 Гудман. 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 разные товары от обувной фирмы за 15 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 музыкальную 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 11 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 6 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 записях. 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 имелся прекрасный тон и была чудовищная техника. Но больше всего удовольствия я получал от Джимми 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 - 222 Норт Стэйт-стрит, и по прошествии некоторого времени мы стали называть его просто "Три двойки", пародируя название одного из крупнейших синдикатов 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 джем-сэшн появился на свет именно в этом подвале. Разумеется, задолго до этого цветные парни ввели в обычай собираться где-либо вместе и играть для собственного 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 «cuttin' 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-либо 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 крил в ответ: "Джелли вам сейчас что-нибудь сварит, пальчики оближешь!", как игра слов (от английского "джем" - 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 раньше до наших сессий в "Трех двойках".

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Тогда существовало 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

"Cicero", 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 помещение, избили официантов, барменов, а также и 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, а затем сунуть ее прямо в лицо. Человека превращали в котлету. Я никогда не видел ничего более ужасного в своей жизни. Но мы продолжали играть - 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 в конце концов застрелили. Это было началом проникновения гангстеров в бизнесочных клубов.

ДЖОРДЖ ВЕТЛИНГ. Как только мы видели, что вытаскиваются револьверы, мы старались пригнуться пониже. В "Triangle Club" босс однажды получил пулю в живот, не успев вовремя увернуться, во мы продолжали работать. После этого он всегда ходил согнувшись.

МАРТИ МАРСАЛА. Да, я помню, что в том зале, где я работал, бывало много грубых ребят. Там у нас было 2 оркестра - один на сцене и один на балконе, как их тогда называли, и они устраивали настоящие музыкальные сражения. Но наше заведение было действительно очень грубым - худшего я не видел в своей жизни. Мне было тогда около 18 лет. Я помню, как однажды наши ребята забавлялись и 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, т.к. я стоял сзади и все видел), молча размахнулся и проломил ему голову своей трубой. Танцы продолжались. Гитариста уволокли 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 7-8 парнями. Они закрывали двери как только он входил, так что никто не мог ни войти, ни выйти отсюда. Затем он разменивал пару стодолларовых бумажек и раздавал деньги артистам, музыкантам и официантам.

Его телохранители тщательно следили за всеми. Мы получали 5-10 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 вплоть до сотни долларов. «Scarface» ("Лицо со шрамом"), как его называли, вообще хорошо относился к музыкантам. Единственным человеком, насколько я знаю, который имел стычку с Алем, был Мэз Мезроу. Он работал в одном ночном клубе в пригороде Чикаго. Однажды Митци, младший брат Капоне, решил пригласить за столик одну красотку, выступавшую в шоу Мезроу, и «Scarface» приказал привести ее. Мэз 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 "Cicero". 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.

Луис 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 он предложил нам приехать туда. Его идея пришла нам всем весьма кстати, и мы доверились ему, начав выступать там под его же именем.

После того, как в наш состав были добавлены еще два музыканта, состоялась премьера наших выступлений 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-сейшнс" с ребятами Хендерсона и отлично проводили время. Бад Фримен преклонялся перед Хокинсом, тогда как я находился под глубоким 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 коммерческие 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: "Прошу прощения, я не могу играть эту вещь", а Эйв 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 поделать 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 Лэннинген. То была очень хорошая работа. Лэннинген в ту пору имел как тубу, так и струнный контрабас и играл на обоих.

«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 5 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 4-5 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 "Маунт Сити Блю Блюэрс", и однажды их руководитель Рэд Мак-Кензи 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 Блюэрс" (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 в 1927-28 г.г. Я тоже принимал в них участие и могу рассказать как их делали.

Рэд и Кондон собрали вместе нескольких ребят из бывшей "Остин хай скул гэнг", чтобы договориться о сессии и репетициях. Было решено записать 4 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 - Мэз Мезроу, я, Тешемахер, Фримен, Лэннинген, Кондон, Джо Салливен и Джин Крупа. На пластинках эта группа называлась "Мак-Кензи энд Кондон's Чикагоэнс".

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 них он уехал в Европу, чтобы присоединиться к бэнду кларнетиста Дэнни Поро в Лондоне. Я не помню, где тогда был его коллега Джордж Веттлинг. Он считался нашим вторым ударником, но его никто не нашел. Так к нам на сессию попал Джин Крупа. Он был еще новопришельцем, совсем зеленым. То есть если Таф и Веттлинг уже выработали свой стиль и были признаны, то Крупа был

на пару лет моложе их, а тогда это определяло большое различие. Фактически, это было впервые, что я играл с Джином. К тому же, это была первая сессия записи, на которой ударник оркестра применил большой барабан - такого на студиях никто из нас раньше не видел. Когда мы в первый раз собирались 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 перкаши и т.п." Но после наших протестов было решено заглушить барабаны прокладками из резины, которые снимали вибрацию. Больше всего они на студии боялись именно вибрации. Затем Крупа 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, т.к. 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 посредине квадрата. Мы создавали этот "взрыв", а затем резко смягчали игру. Таким был, например, заключительный квадрат в "Nobody's Sweetheart". А на последних 8-16 тактах мы делали брэк и начинали "разъезд" (мы называли это "райд аут"). 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 тоже присоединиться к нему, но я отказался. Затем, когда он работал в ресторане "Blackhawk", ко мне в номер отеля пришли Гил Родин, Бенни Гудман 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 также хотел бы взять к себе и Бада Фримена. Для меня это было еще лучше, т.к. 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 напоминать просто закусочные.

В начале 30-х годов в Чикаго происходило заметное снижение популярного интереса к джазу. Чикагский стиль уже сходил со сцены. Это был очень скучный период, и для музыкантов наступили плохие времена. Началась депрессия. Аль Капоне вел «Cotton Club», и единственный другой клуб, проявляющий 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 Пархэм - 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 Луис 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 Луиса нужно было найти первого трубача, и на его месте вскоре появился Джаббо Смит. Тогда он был не хуже Луиса, его можно назвать Диззи Гиллеспи той эры джаза. Он играл зажигательные, "скорострельные" пассажи, тогда как Луис звучал более мелодично. Джаббо часто использовал сурдину и чашечный мундштук, на чем бы он не играл - даже на тромbone или басовой трубе. Он также мог играть мягко и лирично, но никогда этого не делал. Потом он повесился в Ньюарке.

Это был чудесный бэнд. Пианистом там работал парень по имени Касс Симпсон, и что только он не выделявал 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 заключенным фанатиком и играл на фортепиано непрерывно весь день до одурения. Вообще, у него была чудовищная 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 т.п. Это был весьма дородный парень.

За ударными сидел Флойд Кэмпбелл. Он прибыл в Чикаго водным путем с пароходным оркестром знаменитого Фэйта Маребла. 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 альтист Джером Паскаль. Он работал с Флетчером Хендersonом и учился в бостонской консерватории. Мы продержались вместе целый сезон - в любом случае 3 или 4 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 записывались на пластинки. В то время мы имели достаточный вес и известность, чтобы играть даже в "Regal Theatre". Однако постепенно мозги у Симпсона стали набекрень - если бы этого не случилось, то он и сейчас бы еще играл.

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

В те дни появилась еще и такая тенденция - некоторые ребята, призванные как большие джазмены, обычно приходили на работу как можно позже. Например, если они должны были

явиться к 11 вечера, то они показывались лишь к 2-м 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, махнув 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 счеты 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 3-4 местах одновременно и получал всего около 700 долларов в неделю, что теперь равносильно 7 тысячам. Он тоже тронулся умственно. Его долго лечили в клинике и впоследствии 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 переключилось 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 Эммонсом за фортепиано для фирмы "Decca", которая называлась "Early Morning Blues". Это было очень давно. Гай много тратил на выпивку. Он был одним из тех, кто постоянно жил в тени Луиса. Конечно, он не играл так, как Луис, но у них была одна школа, а Луис 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 Луиса, 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 - в действительности, своим тоном он мог бы перекрыть Луиса. Когда Гай выдувал верхнее "фа", то это звучало как альтиссимо. Он был весьма творческим солистом, т.к. ему всегда было что сказать на своем инструменте. Но такие музыканты, как Гай, которым приходилось жить в тени Луиса, постоянно испытывали внутреннюю обиду, ибо знали, что они имели бы гораздо больше почета у себя в Луизиане. Другим таким трубачом был Панч Миллер. И до сих пор эти старые музыканты из Луизианы живут в каком-то собственном культе.

Зутти Синглтон, например, всегда считался старейшиной над всеми музыкантами из Луизианы. Даже над Луисом. И по сей день Луис смотрит на Зутти снизу, а тот на Луиса свысока. Хотя и не всегда это хорошо выглядело. Я помню одну вечеринку, которая состоялась после возвращения Зутти из Парижа. Художник Миша Резников устроил у себя прием, где присутствовали Луис, Бобби Хэкет и много других музыкантов. Зутти пришел позже всех и полностью игнорировал Луиса. Все были ошеломлены. Почему он так сделал? Вероятно, он хотел показать себя старшим членом джазовой группы, но я думаю, Зутти просто считал, что именно он должен быть ударником в бэнде Луиса и никто другой.

Успех Луиса задевал некоторых его коллег из Нового Орлеана по вполне определенной причине. Они понимали, что музыкально он заслуживает этого успеха, но их чувства как-то раз хорошо подметил ударник Тони Спарго: "Нам кажется, что каждый человек считает Луиса 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 Луис - 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 Луиса. 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 Луис 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 Луиса. Больше того, в Чикаго они даже 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 термин вроде "чикагского джаза" или "новоурлеанского стиля" - я отвергаю такой подход к джазу. Напишите 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? Наоборот, бывал ли он когда-либо в Новом Орлеане, если говорят, что он играет в новоурлеанском 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 получало 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 Луиса, но не обязательно это было в Чикаго. Музыка, которая игралась в Чикаго, разумеется, оказывала большое влияние на чикагских ребят. На таких, как Фримен и МакПартленд. Им повезло - они слышали Джимми Нуна и других новоурлеанцев. Один Бикс слушал Луиса 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 хороший, настоящий 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 покорил 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 6-месячном испытательном сроке или что-то вроде этого. На следующий день он уехал в Индиану, это было ближе всего. Джек всегда любил Луиса и новоорлеанскую музыку, хотя он и играл в так называемом "чикагском стиле". Но он вовсе не происходил из Чикаго.

#### 10. "В ТУМАНЕ" - ЛЕГЕНДАРНЫЙ БИКС.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Для меня Бикс - да, 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, исключительно 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 выше 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 затем услышал двух ребят, которых звали Луис 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 и другом его брата). Я пытался играть роль доброго советчика для молодого Бикса. Он неплохо музиковал 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. Позже он играл с оркестром университета штата Айовы и академии "Lake Forest", а потом присоединился к группе "Вулверинс" 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.

ХОГИ КАРМАЙКЛ. Дело было летом 1923 года. Мы взяли две четверти самогона и блок сигарет и тут же 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, очертя голову, тот пустился в стремительный "Bugle Call Rag".

Я посмотрел на Бикса. Он вскочил на ноги. Его глаза блуждали. Ибо этот первый квадрат играл 2-й трубач Оливера Луис Армстронг. Луис 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 не возможно описать словами, и она заслуживала того, чтобы ее услышали все. Каждая нота Луиса казалась совершенством. Я побежал к фортепиано и занял место жены Луиса. 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.

Луис Армстронг был настоящим кумиром Бикса, но когда мы на следующий день отправились на танцы, где играла группа "Вулверинс" с Биксом, то я заметил, что он вовсе не имитировал Армстронга. Вообще "Вулверинс" на мой взгляд звучали лучше, чем «Нью Орлеанс 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, и он подбирал каждую ноту с подлинно музыкальным вкусом. Он показал мне, что джаз может быть музыкальным и 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.

РАЛЬФ БЕРТОН. Мои 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, за исключением Бикса, все другие музыканты их бэнда были довольно посредственными.

Я услышал их впервые в Миллер Бич (штат Индиана), это было еще в 1924 г. 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 Индианополисе, 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 первотрепке на сессии, я полагал, что мне будет вдвое приятно присутствовать там лишь в качестве гостя. Я спросил Бикса, кто еще должен быть с ним в студии записи из музыкантов. Он ответил: "Мы собираемся сделать несколько записей в стиле «slow drag»\*, и я пригласил ребят, которые действительно могут это сделать, - Томми Дорси, Хауди Квикселл, Дон Мюррей, Пол Мертц 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 принесут с собой три четверти..."

Мы собирались в студии и немного поболтали. Когда бутыли стали легче, Бикс начал продувать свой инструмент. Наконец, он нашел нужный 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 выглядит настолько молодо, что 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 различных выжидавших позах.

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", который "скоро должен вознести 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. Бикс имел почти все, что я хотел бы видеть в музыканте. А когда он пошел в гору с этих записей "Вулверинс", то 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, чего никто из нас не мог бы сделать - в точности скопировать любое соло Бикса.

Вообще, мы и не полагались на полную имитацию этих аранжировок. Конечно, интродукцию, окончания, первую концовку или интерлюдию и т.п. - 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 группы размеров бэнда на одной радиостанции. Туда устроились Тешемахер, Фримен, Лэннинген, Дэйв Норт и другие, но у них не было корнетиста. бэнд стал называться "Блю флейтерс" и они неплохо играли. Я чуть было не присоединился к ним корнетистом, как вдруг получил телеграмму от Дика Войнова, пианиста и менеджера на "Вулверинс". Это был знаменитый 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 Голдкетту, но тогда я показал эту телеграмму всем и каждому и не знал, что делать. Хоть 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 32,5 доллара - проезд в 3-м классе, никаких удобств. И 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 на пластинках как он играет. 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. Он поистине заслуживал звания великого мастера.

В конце концов, я прибыл в Нью-Йорк примерно в 6 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 пришел 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 т.п. Я сразу почувствовал себя хорошо и больше не нервничал. Мы прошли еще несколько номеров, и со мной все было в порядке.

С самого начала Бикс вел себя очень сдержано 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 т.п. 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 5 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 человеком как музыкант.

Я должен также сказать и о его великодушии по отношению ко мне, хотя я был для него совершенно чужим человеком, и, кроме того, я 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 монету. Затем мы пришли в компанию "Conn", где Бикс испробовал подряд 4 или 5 корнетов, и, наконец, сказал: "Вот этот тебе подойдет, пожалуй". Так я получил прекрасный инструмент для работы. 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".

Все 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 собственное. А это мы считали главным еще в "Остин хай скул 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 месяц. 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 4-х оркестров, которые играли против нас в течение четырех месяцев нашей работы в этом заведении.

Когда мы туда нанимались, то вполне естественно, что мы в своем бэнде смотрели на будущее с законной гордостью и не сомневались в успехе, т.к. всего за год став определившейся музыкальной организацией, мы уже должны были играть в первоклассном танцзале на Бродвее, а это был такой успех, который редко достигается каким-либо другим оркестром. Кроме того, для публики наша музыка была совершенно различной с музыкальной точки зрения по сравнению с

местными бэндами - и это 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, и 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, Буби 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 рутиной тяжелых оркестровок, и их "хот" музыка вызывала большой интерес среди публики.

Вначале наш контракт был заключен на 30 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 «Friars Inn» в Чикаго. Чаще 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 изобиловал новыми экспериментами, т.к. наше появление в Нью-Йорке было большим жизненным опытом для любого из нас. Поскольку публика была в восторге, наш контракт продлили, и мы узнали, что будем там работать до января. Мы репетировали 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 5-ти 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 в основном состояла из бывших членов "Остин хай скул гэнг". Это было весьма неплохое комбо, и каждый приходил послушать нас, даже Луис Армстронг. Он играл тогда в «Suset Cafe», где начинали позже нас и работали до 4-х утра. Луис приходил к нам 2-3 раза в неделю и садился позади оркестра. Он внимательно слушал нас и радовался на весь зал. В ту пору ему было 25 лет.

Пи-Ви Рассел, Бикс и Фрэнки Трамбауэр работали в «Hudson Lake» в Индиане, всего на расстоянии 80 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 Луиса или Джимми Нуна, наших фаворитов. Иногда мы немного играли с Луисом в «Sunset» или с Нуном в "Apex Club" - этот клуб тоже был одной из наших регулярных точек.

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 настоящим 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 также и 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 изучали с ним партии скрипки, затем транспонировали их для трубы, и, наконец, дали ему одни партии трубы, 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 рас прощались 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 я как-то 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.

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 50 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 мы 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, поддув немного в корнет, исполнял свою партию в таких прекрасных нотах, которые вы вряд ли могли еще услышать от кого-нибудь другого. Я никогда не слыхал от него каких-либо накладок или плохих нот. Бикс, может быть, был оберткой из целлофана вокруг нашей корзины с фруктами.

Каждый из нас искренно 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 утром, 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 люди уже забыли, каким был наш следующий бэнд. Адриан Роллинни собирал "Олл старз бэнд" для кафе "Нью-Йоркер" - кажется, так оно называлось. Гвоздем программы был Фрэнк Фэй, а Пэтси Келли выступал комиком. Пианистом работал Франклайн. Все мы знаем, где теперь Фэй, а также Пэтси и Франклайн. Каждый, кто хоть раз побывал в студии "Paramount", может

многое рассказать вам 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 музыкантам больше, чем любой другой бэнд-лидер, потому что я хочу иметь самых лучших, и я должен сделать так, чтобы они всем были довольны. Получайте красную форму и будете играть уже в следующем шоу со мной".

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 так же я слышал его в Чикаго. В "Rendezvous" был бэнд, которым обычно руководил Чарли Стрэйт. То были дни "сухого" закона. Бикс приходил поздно и играл иногда с оркестром Стрэйта. Порой это продолжалось до 7-8 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 Гудман, Джо Салливэн, Бад Фримен, Дзив 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 Бикс даже никогда и не рекламировался ими в бэнде.

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 также и во всем его ощущении целостности ансамблевой игры. Он

добивался большого тона звучания на корнете. Существующие записи никогда удовлетворительно не производят его звучание, некоторые весьма близки к этому, но в большинстве случаев отсутствует главное - его звук.

Тогда были определенные люди, вместе с которыми он обычно записывался на пластинки. У него бывали больше затруднения с этими записями. Я не хочу сказать, что люди, с которыми он записывался, были плохими музыкантами - с ними он находился 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. По своему характеру он не мог бы сказать, например, что мне не нравится вот этот парень и вместо него я хочу взять такого-то. Он никогда бы не пожаловался на ту компанию музыкантов, с которыми 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 воскресным вечерам 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 вспомнил 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 на ноты. Это было впервые, чтобы композиция Бикса была записана на ноты. 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 т.п. в современной классике он обычно слушал некоторые определенные места - например, целые тона, 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 и т.д.

Симфоническим оркестром в то время руководил Рудольф Ганц. Мы хорошо его знали, т.к. 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. Скорее, нас можно было назвать любителями по-особенному. 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, т.к. с нами находились целые партитуры, по которым мы могли следить прямо 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 в взял его с собой в оперу. Там ставили "Зигфрида" Вагнера. Когда он услышал крики птиц в 3-м акте с интервалами, которые и сейчас считаются современными, когда он начинал понимать, как лейтмотивы оперы строятся, разрушаются и вновь сооружаются любым вообразимым способом, 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 скользнуло, и он громко 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 продолжительно извинялся, но в середине следующего действия пришел в такой восторг, что кресло под ним снова выскользнуло,

и он во второй раз с грохотом 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 людьми на концерте. Мюррей, конечно, не был виноват, т.к. падал он не нарочно. В баре мы тоже сначала ничего ему не сказали, ибо 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 различной и интересной была гармония. Он очень любил Стравинского, Хольта, Иствуда Лэйна и Дебюсси. Помню, как в 1929 г., будучи в Нью-Йорке, он взял меня на концерт 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 и никогда 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 т.п. Он даже проигрывал мне отдельные части и спрашивал, что я думаю об этом, а затем играл их по-другому, чтобы добиться лучшего звучания. При игре на корнете Бикс довольно сносно мог читать ноты, но вообще он никогда не был хорошим "чтецом". Он должен был изучить каждую свою партию отдельно и индивидуально, чтобы потом ее играть с большим бэндом. Однако, он умел создавать музыку гораздо лучше, чем иные ребята, умеющие писать и читать ее.

Что касается того, почему он так никогда и не перешел на трубу, то он обычно говорил, что труба для его слуха имеет "чирикающий" тон. В отношении же его джазовых записей, я думаю, что звучал он там совсем не плохо, 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. Он был первым человеком в джазе, насколько я знаю, 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, т.к. я не знаю, что произойдет уже в следующий момент".

**ЛУИС 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 мистером Пи-Ви, а я работал на Джо Глэзера в «Suset Cafe» на 35-й и Калюмет-стрит. Именно тогда в нашем бэнде были Эрл Хайнс, Табби Холл и Дарнелл Хауард. Руководил оркестром К. Дикерсон. «Sunset» тогда было действительно первоклассным заведением.

Бикс прибыл с Пи-Ви, и они должны были выступать 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 подобранным 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 там только еще 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 не вопили. После этого шоу отправился прямо на сцену, чтобы поприветствовать Бикса и некоторых других музыкантов, которых я знал лично. Впоследствии я купил запись "From Monday On" в исполнении Бикса - да и все его известные пластинки от "Singin' the Blues" до "In a Mist" являются мечтой коллекционера, говорю без преувеличений.

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 смешивалась воедино - это была групповая импровизация, и никто не старался переиграть другого. Нет, мы даже и не думали об этом, т.к. музыка создавалась нашим общим вдохновением.

Когда у нас наступала передышка, Бикс садился за фортепиано и играл что-то очень красивое. Его музыка глубоко трогала за душу. Так постепенно он готовился записать свою бессмертную тему "In a Mist". Эта мелодия до сих пор еще свежа так же, какой она была и 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, 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 Биксусу побольше играть на своей трубе, то 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 фортепианная композиция Бикса "In a Mist" еще не была нигде опубликована, и я пытался выучить ее прямо с пластинки. 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, когда Бикс играл в Чикаго, он сел вместе с бэндом Кинга Оливера в "Plantation Club". 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. Луис Армстронг, который довольно долго играл вторую трубу с Оливером, также высказывал самые высокие похвалы этому парню из Давенпорта.

**ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД.** Перед тем, как отправиться мне 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 8 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.

В течение 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 "Bach". Более прекрасного инструмента у него еще никогда не было.

Я был просто без ума от его нового корнета, и тогда Бикс сказал: "А ты бы хотел иметь такой же 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 50 долларов. Когда-нибудь сочтемся".

Я никогда не забуду ту неделю. Мы играли вместе почти все время, когда он не был занят на сцене 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 4-летний внук.

Люди иногда спрашивают меня, что за человек был Бикс. Он был очень сдержаным 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 фактором 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 покерневшей от времени забегаловки, которая выглядела так, как 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 молодого проводника, видимо, известна в каждом дверном глазке этой округи.

**ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД.** Последний период моего сотрудничества с Биксом приходится на Нью-Йорк. бэнд Поллака не работал уже почти два месяца. Восемь наших ребят, включая братьев Гудман, 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 себяочно, тогда и рассчитаемся", - что я и сделал через 8 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 его туалетной комнате, 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 отоспал его домой в Дэвенпорт, но и это ему все равно уже не могло помочь.

Однажды я встретил Бикса, когда он был очень сильно простужен и даже хрюпал. 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 полного разрушения здоровья 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 находилась с ним в любое время дня и ночи. Видимо, Биксу нравилась выпивка, сам вкус вина или джина был ему приятен, но он также продолжал оставаться человеком со всеми нашими привычками и свойствами. Ведь каждому нравится уединение, необходимое хотя бы для того, чтобы человек мог есть и спать. Но для него невозможно было когда-либо иметь это уединение. 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.

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 кое-что из своих композиций, весь этот народ бесцеремонно отирался в номере, так что у него не оставалось никакой возможности заниматься своим делом. В известное смысле Бикс был убит своими же друзьями. Да и сам этот термин в данном случае слишком неопределенный, т.к. все эти люди вовсе не были его друзьями. Это был такой тип людей, которым больше всего нравилось, что они вот могут сказать вам, например: "Недавно вечером я был у Бикса и, Боже мой, как он напился! Видели бы вы его комнату!", и т.п. 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 созвал также братьев Дорси, Бенни Гудмана и многих других. Естественно, ничего хорошего из этого не вышло.

Каждый раз, когда кто-либо заходил в бар "Plunkett's", Бикс говорил: "Боже, что ж. 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 записи.

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.

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 почти целые дни проводил один в своей комнате в отеле. Его единственным развлечением были кинофильмы, такие как «Wings» или «Hell's Angels». Его интересовали полеты по воздуху, и иногда он еще посещал городской морг.

Это был 1931 год. Джаз умирал, а вместе с ним умирал человек, который был тождественным отображением джаза. 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 и 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 в "темноте". "Привет и тебе, Бикс" - ответил я, сев с краю. Мне было не по себе - мир живого 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. "Прослушиваю 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 кушать 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, и, 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?

### Часть 3

11. ТУДА, В ВЕСЕЛЫЙ ГАРЛЕМ, КОТОРЫЙ ПУЛЬСИРОВАЛ КАК СЕРДЦЕ, НАЧИНАЯ С 20-Х ГОДОВ И ВПЛОТЬ ДО ДЕПРЕССИИ. АРМСТРОНГ ПРИБЫЛ В ГОРОД, И КАЖДЫЙ ТАМ ЗНАЛ ТАКИХ ВЕЛИКИХ ПИАНИСТОВ, КАК ДЖЕЙМС П.ДЖОНСОН И УИЛЛИ "ЛАЙОН" СМИТ, И ТАКИЕ БЭНДЫ, КАК ЧАРЛИ ДЖОНСОНА, СЕСИЛА СКОТТА, СЭМА ВУДИНГА И "КОТТОН ПИКЕРС". КИНГ ОЛИВЕР И ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН ЗНАВАЛИ ЛУЧШИЕ ДНИ, А СРЕДИ НОВЫХ "ЗВЕЗД" БЫЛИ ЧИК УЭББ В "СЭВОЕ" И БИЛЛИ ХОЛИДЭЙ, КОТОРАЯ ПЕЛА СВОИ БЕЗЫСХОДНЫЕ БЛЮЗЫ.

МЕЗЗ МЕЗЗРОУ. Лишь на 7-й 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 к себе музыканта. На самой 131-й стрит находилось прекрасное заведение под названием "Барбекью", в верхних комнатах которого часто репетировали Армстронг, Каунт Бэйзи, Джимми Лансфорд, Кэб Коллоуэй и Эрскин Хокинс со своими бэндами, а рядом была закусочная и ночной клуб "Бэнд бокс". Именно в этом районе города проходила большая часть нашей общественно-социальной жизни. Луис 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 - так же как и с белыми музыкантами.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. На всех тогда не хватало работы, и многие музыканты выступали нерегулярно, где придется. Они обычно проводили целые дни, шатаясь по улицам, толкуя друг с другом о всяких разностях и обсуждая относительные 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 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, т.к. 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 подряжались на одноразовые выступления в клубах, и при этом они не волновались за свою репутацию. Большинство музыкантов до того хотело просто играть где угодно, что даже получив регулярную работу, они все же продолжали и заниматься на дневные концерты и 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 3-4 часа утра вы часто

могли видеть музыканта, направляющегося со своим инструментом в какое-нибудь заведение на сессию.

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 7-й 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 Бейзи 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 "Грин кэт". Вообще в Нью-Йорке насчитывалось довольно мало хороших, организованных бэндов, но затем там было огромное количество разных прекрасных музыкантов, работающих на танцах и в кабаре. Целая дюжина великолепных пианистов города еженощно выступала в клубах и гостиных. 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 Бэйзи, работавшего там в то время, Эрла Фрэзиера 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". Позже мы дали Фэтсу Уоллеру прозвище "Грязный". Мы втроем и плюс еще один парень по имени "Липпи" 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 и из нижней части города. Приходил со своим тромбоном Джек Тигарден, бывали не раз Бенни и Гарри Гудманы, 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 самых различных 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.

ЛУИС АРМСТРОНГ. Мой менеджер сказал, чтобы я один приехал в Нью-Йорк для участия в большом шоу под названием "Великий день", которое тогда уже repetировалось. Но вместо того, чтобы поехать туда одному, я взял с собой весь бэнд Кэрола Дикерсона. Мы были столь связаны, что просто не смогли бы отделиться друг от друга, привыкнув работать вместе. Мне удалось занять по 20 долларов на каждого человека в оркестре, кроме того, у нас было 4 старых,

полуразвалившихся автомобиля, и, кое-как загрузившись в них, 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 «Savoy» и теперь встречали по-королевски. Наши деньги сохранились как в кассе.

Когда мы прибыли в Буффало, то решили отклониться от маршрута на 40 миль в сторону, чтобы взглянуть на Ниагарский водопад. Половина наших машин так и не добралась до Нью-Йорка. Они сгорели и развалились на полдороге. 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 работу". Он это сделал. Мы выступали в «Connie's Inn» и оставались там в течение 6-ти месяцев. Все музыканты города приходили туда послушать нас, а потом они подарили мне прекрасные наручные часы на память. Тогда там перебывали все музыканты из нижнего города. Об этих днях у меня остались самые приятные воспоминания.

ЗУТТИ СИНГЛТОН. Когда Луис решил совершить свою очередную поездку в Нью-Йорк (первую за свой счет), Лил помогла ему достать по 20 долларов на каждого человека в бэнде, и мы поехали. Я никогда не забуду это путешествие по стране в старом "Hurtmobile" Луиса. Большую часть пути я правил машиной, т.к. Луис почти все время спал на заднем сиденье. И в каждом большом городе, через который мы проезжали, мы не раз слышали записи Луиса, проигрываемые через громкоговорители, и т.к. Луис был приятно удивлен - он и не подозревал, что он так популярен. Если бы мы заранее знали об этом, то могли бы заранее договориться через нашего менеджера на одноразовые 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 Луис сыграл «St Louis Blues», и когда он закончил, то даже бэнд в оркестровой яме стоя аплодировал ему. Я никогда не забуду, сколько бы я ни жил, какой чудесный прием был нам оказан на этой премьере.

После этого мы играли в «Savoy», а затем в «Connie's Inn». Луис 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 шикарно задуманное 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 3-4 часа ночи, тогда как мы играли до самого рассвета.

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

Когда мало-помалу закрывались другие клубы, то члены 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 перед нашими глазами вдоль одной из стен выстраивались целые шеренги выжидающих музыкантов со своими инструментами в руках. Такие ребята, как Джонни Ходжес, члены оркестра Флетчера Хендersona, Фэлс Уоллер, Эрл Хайнс, а также и 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 («cuttin' contests»). Сидней де Перис и Рекс Стюарт постоянно пытались переплюнуть друг друга и ночь за ночью они 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 4-х и до 6-7 утра. Мы чертовски уставали физически, но каждый раз хотелось играть еще больше и еще лучше, т.к. волны бита несли в нас новую 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 регулярный пятак, где поутру собирались все музыканты. Чуть ли не до полудня толкались там закадычные друзья, обсуждая музыку, устраивая дискуссии и болтая о тех или иных знакомых музыкантах. Затем они постепенно расходились по домам, чтобы немного поспать, а с вечера начиналось то же самое. Музыка была нашим единственным и беспределным миром. Утренние сессии снимали усталость от тяжелой работы прошедшего вечера, бодрили самочувствие 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 8-ми оркестров, включая бэнды Флетчера Хендersona и Чарли Джонсона. В следующем году в "Savoy" был проведен другой конкурс оркестров, он назывался "Арабские ночи", и мы оказались вторыми после Эллингтона. Такие "битвы" вызывали острый интерес среди музыкантов и публики, т.к. 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 Коллоуэя и Флетчера Хендersona. Мы победили вчистую после долгой борьбы, которая закончилась лишь в 7 часов утра.

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 Луис Армстронг, т.к. тогда мы собирались поехать в Европу и хотели иметь хорошего "хот" трубача. До этого Лэдниер занимал место Луиса в оркестре Кинга Оливера, когда Луис уехал в Нью-Йорк к Ф. Хендersonу. 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 доканало 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 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, возьмите послушать 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".

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

ДЖО ТЕРНЕР. Я прибыл в Нью-Йорк, который находился всего в 3-х 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 попытать 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 выпить 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 композитор двух последних номеров, 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, т.к. 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 пойти надо вместе со мной". Я отправился с ним в клуб Бэrona Уилкинса (наиболее известный фортепианный клуб в Гарлеме, т.к. все лучшие пианисты работали там в то или иное время), где впервые в жизни я встретил Хилтона Джейфферсона, великого альтиста, вместе с которым я позже не раз играл.

Когда тамошний босс сказал, что он может платить мне только 30 долларов в неделю, я чуть не упал в обморок, т.к. до этого я никогда не получал больше 12-ти. Я довольно успешно проработал там несколько месяцев, а затем присоединился к "хот" бэнду трубача Джюна Кларка, который был словно под копирку снят с Луиса Армстронга. Джюн Кларк и Джимми Гэррисон были известны как лучшие представители медной группы в джазе того времени. "Джаз" Карсон, прекрасный ударник, дополнял наш квартет.

В течение первых месяцев своей 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" Хэндерсон, который заслуживал самого глубокого уважения за свою сильную левую руку. Кроме того, были еще два пианиста, которые иногда пытали 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 появлялся каждую ночь, играя просто для себя после часов работы. Закончив концерт в театре, я в тот же вечер побежал туда и, не застав Арта, решил дождаться его. Чтобы как-то убить время, я сыграл на фортепиано несколько старых добрых номеров, а две девушки, усевшись неподалеку за стойкой, вслуш обсуждали мою игру, сравнивая ее с игрой Арта. Одна сказала: "Он утрут Арту нос", но другая возразила: "Да ты только подожди, пусть придет сюда Арт, и ты увидишь, как легко он срежет этого гастролера".

Арт Тэйтум появился ровно в 2 часа. Я встал из-за фортепиано и приветствовал его. Он спросил, не тот ли я Джо Тернер, который известен своей интересной аранжировкой темы "Liza". Я ответил, что я - тот самый Джо, и попросил его поиграть для меня 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 заявляет 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 не слышал такого пианиста в своей жизни.

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 ее играл обычно, 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 которые своей игрой доставили 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 играли 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 еврейской религии (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 лопнут 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.

**УИЛЛИ "ЛАЙОН" СМИТ.** Во время первой мировой войны я был одним из немногих, кто добровольно пошел на фронт и стрелял из 75-го калибра, а так же и одним из тех немногих, кто потом вернулся домой. Я находился на фронте 51 день без единого отпуска. В то время я был также 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 7-й авеню в Гарлеме. На теноре там играл Коулмен Хоккинс, 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 подобных пластинок. Он никогда не приглашал человека на какую-либо определенную сессию. У него под рукой всегда имелось несколько музыкантов, работавших на недельную зарплату. И вы могли быть приглашены на 2-3 сессии в течение одного дня, или же ни на одну в течение целой недели, но вы получали стандартную

сумму в размере 85 долларов регулярно и еженедельно. Уильямс платил только раз 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 трудно вспомнить какие-либо особые детали. Но именно так Кларенс делал свой бизнес. Он жил тогда на 137-й стрит в Гарлеме. Его офис находился где-нибудь в другом месте, но большинство деловых операций он проводил по памяти или с помощью простой записной книжки.

Насколько я помню, мы тогда записывались для любой возможной фирмы. Иногда мы выступали как целый инструментальный бэнд, а в другой раз аккомпанировали какой-нибудь блузовой певице. В большинстве наших записей на кларнете играл Боб Эллиот, на тромbone - 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 и 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, т.к. мы исходили из теории, что такая коническая форма по своей конструкции будет лучше улавливать звук. Всего лишь одна электрическая лампочка свисала с потолка на длинном шнуре, а внутри этого шатра находились Бесси Смит, Флетчер Хэндерсон за фортепиано, Дон Рэдмен и я. Короче, внутри этой штуки были 4-5 человек и инструменты. Затем натягивающие провода 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 сферой музыки типа "ритм энд блуз" (тогда мы называли это расовыми записями"). Мне доводилось слышать какую-либо певицу или целый бэнд в Нью-Йорке, пригодных для записи, а иной раз подвертывалось 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 для меня работал и Кларенс Уильямс.

Наша работа вообще была необычной. Иногда мы тащили на себе все свое громоздкое оборудование и устанавливали его для записи прямо почти 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 трястись 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 натурального джаза в его естественном виде. Я всегда говорил, что как только музыканты начинают носить обувь, то это уже не оригинальный 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 закусочных и самих людей, что было присуще только одному 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 5-ти музыкантов, и я не думал, 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 Луиса Армстронга, Бесси и Клары Смит, за ними последовали Флетчер Хэндерсон, Бенни Гудман, 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 около 5-ти тысяч записей. Когда однажды я потерял много денег, будучи связан контрактом с фирмой "Okeh", то 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 для других всевозможных фирм, которые в изобилии существовали в то время.

**ЭД АЛLEN.** Когда мы записывались с Кларенсом Уильямсом, он подбирал всегда такие мелодии, которые данная компания записи больше нигде не могла бы найти. Конечно, он представлял множество и своих собственных номеров, но мы могли использовать также мелодии любых других композиторов. В то время компании записи 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 биттерс", то на другой просто "Баррел-хауз файф".

На нескольких сессиях с нами играли пианисты Уилли "Лайон" Смит и Дж. П.Джонсон, в таком случае Кларенс пел и был распорядителем сессии. Наши пластинки расходились очень хорошо, т.к. в то время радио еще не было достаточно популярно. Многие записи посыпались 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 Мортоном. 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 Мортоном 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 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 Мортона «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 тряслось 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 Мортона 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 у нью-йоркцев было взято из чисто словарного определения - т.е. громкая, шумная, диссонирующая музыка и т.п., это в действительности вовсе не означало "джаз". Музыка есть музыка. Независимо от своего типа, она должна быть успокаивающей, а не невыносимой, что было характерно для большинства исполнений 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 имели по 12-15 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 Джелли 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 4 вещи для записи, и за это

время он сам показывал нам все приемы, которые хотел от нас услышать - скажем, сопровождение к какому-нибудь соло и т.п. 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 лишь 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, приходили 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 25 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 50 долларов. И хотя бы потом она давала им миллион, 50 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 забывал постоянно наши головы своими разговорами и наставлениями. С каждым разом я 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 вещью 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, Хэндерсона и других, 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 Гудман, 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 джаз, то он не был бы сегодня так известен. 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 стариk еще пытается играть?". Они, кажется, не против, чтобы все наше поколение вымерло в музыке. Но этого не должно быть.

**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 на трубе выше "соль". Вскоре он не мог взять даже "до" или "си-бемоль". После того как Луис Армстронг покинул его, Джо вынужден был приглашать на сессии ребят, которые фактически играли за него самого.

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 хралеп 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 большое имя в музыке, но когда наступила моя очередь, я не стал обращаться к ним за помощью - для этого я оказался слишком мужчиной. Хотя кое-кто из них 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 заполучить 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 меня предупреждали бросить джаз и уйти со сцены, но я не могу этого сделать. Ведь иначе у меня просто не будет денег, чтобы не помереть от голода, т.к. 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 удрали 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, т.к. у нас не было средств, чтобы арендовать порядочную машину. Естественно, затем мой бэнд распался, но у меня были еще контракты на несколько отличных выступлений, и я вынужден был взять на эти дни состав Мориса Моррисона, чтобы выгодная работа не пропала, пока я не соберу себе новый бэнд. Таким образом, мало-помалу все после этого 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 там лишь 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 своей сестре в Нью-Йорк.

Саванна, Джорджия.

ноябрь, 1937 г.

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, т.к. я еще могу где-то спать и кушать. Похоже на то, что как только закрывается одна дверь, господь предоставляет мне другую лазейку. Меня кормит хозяйка одного пансиона, но охотнее зарабатывал бы деньги сам, своей трубой. В скором времени, когда моя одежда будет по погоде, я отправлюсь в Нью-Йорк. Я 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 денег. Я хочу собрать 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 я многие уже заменил новыми. Недавно завел себе копилку, положил в нее доллар и 60 центов и не трогаю. Я все же попытаюсь набрать на билет.

Джо.

Дорогая сестра!

Я работаю в игорном доме. Открываю и закрываю двери с 9 утра и до 12 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 оказать, но ты не волнуйся. У меня сильно повысилось давление крови - на 85 выше нормы. Я начал было лечиться, но мне пришлось прекратить, т.к. 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-либо случится, захочешь ли ты взять к себе мое тело? Дай мне знать, т.к. я, наверное, долго не протяну. Без лекарств мне становится все хуже и хуже.

Здесь, конечно, не Нью-Йорк и не Чикаго. Негру надо пройти целую волокиту, 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 жить 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/

ЛУИС АРМСТРОНГ. Он был действительно великим, потому что в те дни не осталось никого, кроме Джо Оливера. О Банке тогда даже не было слышно - он пропадал 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, т.к. 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 него. 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 даже брали и 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 была 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, то 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 разбитое сердце. Он оказался вне музыки - и он 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 показывались слезы - это просто убивало меня. Я никогда этого не забуду.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. В то время начали много говорить о группе "Коттон пикерс" МакКинни из Детройта. Это была еще одна компания, которая также 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 как коммерции, так и музыкальности. Годами позже, когда люди меня спрашивали насчет всяких там сумасшедших выходок "любителей джаза" и кривляющихся танцовов джиттербага\* в 30-е годы, в 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 полностью зачарованный, и при этом орал с большим вожделением, 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 16 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 совершил свою поездку по Штатам, и в сентябре он остановился в Чарльстоне. Со всех концов страны туда примчались представители мира развлечений в надежде улучить 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".

Парень по имени Вильям МакКинни собрал этот оркестр и стал им руководить еще в Спрингфилде (штат Огайо). Он был ударником и тогда ему только исполнилось 26 лет. Вначале у него были ударные и фортепиано, за которым всегда сидел Todd Rouds, 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 Джюн Коул. МакКинни назвал свою группу "Синко септет", а позже он изменил это название на "Синко джаз бэнд", когда в состав пришло еще больше музыкантов.

Я отбивал с ними чечетку, и когда мы выступали перед принцем, то 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 заснят на фотографии, 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 Нэзбитт (труба), а Уэсли Стюарт переключился на тенор. Таким образом, теперь в нашем составе были 3 сакса, труба, тромбон, фортепиано, банджо и ударные. После того как МакКинни стал лидером, я уже перестал танцевать и сидел вместо него за ударными. Именно с Манитоу Бич наш оркестр стал приобретать известность. Нэзбитт делал все аранжировки и учил нас читать ноты.

Именно там появился термин "woodshedding" (буквально - трясти дерево). Когда кто-либо из наших хотел разучить свою партию, он уходил в лес и репетировал сколько угодно. Там он никому не мешал. Причем Нэзбитт сам посыпал туда музыканта на приватные репетиции, если тот фальшивил в оркестре, так что иногда больше половины ребят бэнда разбредались по лесу и "трясли деревья".

По воскресеньям мы давали дневные концерты, на которых играли увертюру "Поэт и крестьянин", песни Виктора Герберта и тому подобные легкие номера. Из Манитоу мы затем переехали в Детройт и начали выступать в "Arcadia Ballroom". Тогда же в Детройте выступал великий Жан Голдкетт и его "Орэндж блоссом бэнд". 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 Нэзбитт (трубы), Каффи Дэвидсон (тромбон), а Роудс, Уилбурн, Боб Эскудеро (туба) и я составляли секцию ритма. Рэдмен и Нэзбитт были отличными аранжировщиками, и наш бэнд процветал.

Большинство ребят Детройта в то время очень любило 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 шкоды в задних комнатах "Greystone", и часто можно было видеть, как он и Рэдмен крутились возле доски, объясняя аранжировки и обучая нас лучше 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 наиграть 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 г.) мы подошли к студии «Victor» в очень шумном настроении и ввалились туда, крича и горя желанием взяться за инструменты. Мы наиграли всего 4 вещи, но у нас было множество хлопот с инженерами. В те дни музыканты часто разувались и становились на подушки, чтобы звук отбиваемого ими ритма на повлиял на качество записи. Но при исполнении «Milenberg Joys» весь бэнд отбивал такой быстрый ритм, что подушки постепенно упали 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 подпрыгивать 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 отдохнуть в постели или хотя бы почиститься и помыться. Перекусить удается лишь на ходу и уже 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 и хуже.

Вы обычно видите как музыканты на сцене держатся весело и непринужденно, они болтают друг с другом, что-то там кричат во время номеров и кажутся вам вполне довольными своей жизнью и всем на свете. Но это лишь внешне. Вы никогда не узнаете, глядя на сцену, что кто-то из этих 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 своей семье и куча других личных проблем, однако, находясь на сцене, он должен улыбаться и показывать всем своим видом, насколько он счастлив. Вот такая же история была и с нами. Мы должны были притворяться на сцене единой дружной группой, но на самом деле мы были больны - больны изнутри своей ненавистью к Муру и его менеджерству. 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 новым состав.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН. У МакКинни было много забот с трубачом Джоном Нэзбиттом, который нередко приходил пьяным. Наконец, Мак потребовал прекратить это под угрозой увольнения.

Нэббитт 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, Нэббитт уже не мог встать и просто свалился со стула, настолько он был пьян. Ребята никак не могли уразуметь, что произошло, т.к. никто не заметил, чтобы он пил, но 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 из "Коттон пикерс" - Принс Робинсон, Индж, Керл, Бадди Ли и Квентин Джексон. После этого состав "Коттон пикерс" совсем распался. Перед самым распуском 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 Клей (трубы) и переменное количество тромбонистов, 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 Холидэй, отец Билли.

Дон начал выступать в «Connie's Inn», где его оркестр оставался в течение полутора лет и пользовался там 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 по коммерческой радиопрограмме (также вместе с братьями Миллс) мыльной фирмы "Chipso".

Несколько раньше появился в Нью-Йорке Чик Уэбб, куда он приехал из Балтимора со своим другом гитаристом Джоном Трухартом. Вскоре они уже работали в «Savoy Ballroom», собрав оркестр из 8-ми человек. Никто из них не мог бы 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), Слэйтс Лонг (тромбон), Трухарт (гитара), Леон Инглэнд (бас) и сам Чик (ударные). Когда они впервые собирались 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 ударных. 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 эти 8 парней никогда не упускали случай сразиться с любым и каждым бэндом, который мог играть в "Сэвое". И в большинстве этих случаев они побеждали несмотря на то, что другие бэнды обычно бывали в два раза больше по размерам. Незабываемый Чик весь так и загорался чувством борьбы и каждый человек у него тоже играл как сумасшедший все время. 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, т.к. он был исключительным ударником. Насколько я помню, Чик обычно выжидал, пока "оппозиция" не прорубит свой самый "горячий" номер, а затем неожиданно после перерыва 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 всех лучших музыкантов города работала с Уэббом в то или иное время, но ему далеко не всегда везло с работой и не удавалось долго держаться 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 Otto "Тоби" Хардвик, Руби Джексон и Гарри Карни.

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 Джорджен (трубы); Пит Кларк, Уэймен Карвер, Элмер Уильямс и Эдгар Сэмпсон (саксофоны), Сэнди Уильямс и Клод Джонс (тромбоны); тот же 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 для себя Эллу Фитцджеральд. Клод Джонс рассказывал много историй о его добром сердце. Когда Джонс уходил работать к Кэбу Коллоуэю, он хотел вернуть Чику долг в 60 долларов, но тот не стал брать эти деньги. Чик сказал: "Подожди, парень, пока ты не сядешь 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 "звезды" 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 чувством сожаления. 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 бэндом Б. Гудмана - 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 во сцены. Такого я никогда не слыхала. Тут же, протолкавшись до сцены, чтобы узнать, кому принадлежит этот голос, 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 раскопал ее на одном из любительских конкурсов в театре «Appolo». Позже я узнала, что Элла осталась глубоко благодарной Чику на всю жизнь за то, что он дал ей такой шанс и взял в свой оркестр, тогда как другие повернулись к ней спиной - те самые другие, которые так хотели слушать ее, когда к ней пришел успех.

ДЭННИ БАРКЕР. Но успех приходил отнюдь не ко многим. Я прибыл из Нового Орлеана в Нью-Йорк в 1930 году. Я играл в заведении «Nest Club» Гарри Уайта и еще подрабатывал в нескольких антрактах 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» в оркестром Дэйва Нельсона и выступал с шоу Мэй Уэст. Это было в 1933 году. Тогда я впервые ощутил вкус депрессии. Позже я работал с Клиффом Джексоном в «Lenox Club» и с Джеймсом П.Джонсоном в "Small".

Но по большей части тогда во всем сказывалась депрессия, а депрессия для музыкантов в Нью-Йорке - о, это было настоящее бедствие! Помню, когда я работал в "Lenox Club", там был бэнд из 10 человек, 8 девушек из хора, а также там были 4 официанта, 2 бармена, 2 менеджера, швейцар, вышибала и так называемый "whisky man" - этот парень обычно держал виски от лишних глаз в нижнем этаже, а когда кто-либо хотел выпить, он сбегал вниз и с таинственным видом приносил для клиента бутылку. Тогда все еще существовал "сухой" закон. В будни к нам заходили всего 2 или 3 компании за вечер, уик-энды бывали несколько лучше. Мы работали с 10 вечера до 5 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 75 центов, а то и по 25, но в те времена депрессии все стремились как-то скоперироваться, 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 8 утра и играли до 3 часов дня непрерывно без остановок. Это были танцзалы с 30 - 40 наемными девушками для танцев, получавшими по десять центов за танец. Мы играли преимущественно коммерческую музыку, все эти современные 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 6-7 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 джазовые ребята с удовольствием работали с ними. Уорд Пинкетт, например, работал в таком дансинге на 125-й стрит.

Потом я выступал в "Stoller's Club" вместе с Чу Бэрри и Роем Элдриджем. Но гангстеры прихлопнули эту лавочку, и мы остались без работы. Когда мы там работали, то это было кабаре с разными увеселениями и шоу - в одном представлении участвовали одновременно такие "звезды", как Лиззи Майлс, Клара Смит, Трейси 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 в 1935 году. Ну Бэрри уже выработал свой джазовый характерный штамп в оркестре Бенни Картера. Если вы попадали в оркестре Картера в те дни, точно такой же штамп откладывался и на вас. Это - как фабричная марка, после чего вы могли бы

уже идти играть к Чику Уэббу, Флетчера Хэндерсону 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 Хэндерсона, брата Флетчера. Позже мы снова вернулись в «Savoy». Это явилось концом нашего наибольшего успеха в течение нескольких сезонов. Надо сказать, что первая половина 30-х годов была очень трудна для всех нас, т.к. 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 рэкетиров, и "хот" музыка в Гарлеме внезапно стала восприниматься с прохладцей. Посетители теперь задешево могли купить бутылку 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 уплатить, тут уж никакой союз не мог ничего поделать. Хотя я все еще продолжал тогда работать с Флетчером Хэндерсоном, но и у нас часто бывали случаи, когда почти за целую ночь работы мы не видели ни цента.

БИЛЛИ ХОЛИДЭЙ. Я была на посылках у одной мадам из дома на углу. Я ни для кого бы не стала бегать на посылках (я даже и теперь не понесу сама чемодан на улице), но я бегала для этой женщины, т.к. она пускала меня в гостиную слушать пластинки Бесси Смит и Луиса Армстронга, особенно его «West End Blues». Я так любила этот блюз, но всегда удивлялась, почему Папа Луи не поет в нем ни одного слова. 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 играл мой любимый блюз, и тогда я пошла за сцену, чтобы попросить его об этом.

Когда я бегала на посылках, мне было всего 9 лет. Но начиная с того времени и до сих пор я всегда слушаю Луиса и Бесси. Конечно, мать моя считала эту музыку греховной и шлепала меня каждый раз, если заставала с пластинками, ибо в те дни мне следовало бы слушать гимны или что-нибудь в этом роде. Во всяком случае, так она 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 10 лет. Моя мать была всего лишь горничной, но и она не могла найти себе работу. Я пыталась 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 до 133-й стрит 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 затем 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 стариk бренчал на фортепиано. Он начал играть мелодию "Travlin'", и я запела. Посетители в баре прекратили 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.

Первым делом я тогда попросила у Престона сэндвич и тут же его проглотила. Поверьте, эти люди дали мне целых 18 долларов чаевых! Я выбежала, купила в лавке большую, настоящую курицу и помчалась со всех ног домой, на 7-ю авеню. В эту ночь мы с матерью впервые действительно наелись досыта и с тех пор у нас всегда было много еды...

**КАРМЕН МАКРЭЙ.** В отношении Билли Холидэй я просто не знаю, что вам о ней сказать. Насколько я понимаю, она сама является своим самым злейшим врагом. Это очень эксцентричная женщина с огромным темпераментом. Я думаю, что она прямо 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 проис текают от того, что у нее до сих пор нет счастья.

Я скажу вам следующее: ее пение таково, какова она сама в жизни. Это действительно "Леди", даже когда вы слушаете ее просто на записях. Будь то быстрая мелодия или спокойная баллада, но что бы вы ни слушали из ее записей - всегда это действительно "Леди". Пение - это единственное, в чем она может показать саму себя такой, какой она хотела бы быть все время. И она может быть счастлива только с помощью своих песен, это ее единственный выход, которого нельзя отнять. Я не думаю, чтобы она так же выражала себя, если вы встретите ее лично. Ее жизнь - в песнях, лишь при этом она как бы отдыхает и чувствует себя свободно, а не тогда, когда она находится под влиянием алкоголя или чего-нибудь другого.

Никогда нельзя предсказать поступки "Леди". Это очень неуравновешенная женщина. Иной раз люди слушают ее пение и думают, что она уже кончилась, 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 взялась за наркотики.

Мама Сэди была ей единственным родным человеком. Теперь у Билли уже больше не осталось родственников, нигде на целом свете. 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, т.к. она чувствовала себя совершенно одинокой.

**БОББИ ТАКЕР.** Я играл с "Леди Дэй" более двух лет, и эту работу можно назвать большим жизненным опытом, который только у меня был. Я пробыл с ней вплоть до того времени, когда она действительно 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 легкой 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, это было настоящим удовольствием играть для нее! Она обладала величайшим ритмическим чувством - такого я еще не встречал. Совершенно не имело никакого значения, какой тип песни она исполняла. Она могла петь самую быструю тему или же что-нибудь вроде панихиды, но если бы вы взяли в руки метроном, то она всегда была бы на нужном месте. Что там говорить! С ней вы могли бы играть аккомпанемент вообще как угодно, вы могли бы 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 больше, чем наркотик. Самое худшее 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 сама действительно пыталась бороться против своей пагубной привычки. Но у нее было трудное детство и она встречала много плохого на своем пути - скажем прямо, она наделала немало ошибок. Трудно поверить, но у нее был очень необычный комплекс, какое-то особое чувство собственной неполноценности - она никогда не могла до конца уверовать в то, что она действительно может петь. Вероятно отсюда происходили и многие ее несчастья. И другое - деньги, имя, престиж и слава ничего не значили для нее. Она просто оставалась со своими друзьями. Разве это не странно?

**БИЛЛИ ХОЛИДЭЙ.** Я не думаю, что я пою. Я не чувствую себя певицей, как это понимают. Я чувствую себя так, будто я играю на каком-то инструменте. Я пробую импровизировать, подобно тому, как это делает Лестер Янг или Луис Армстронг или кто-либо другой, кем я восхищаюсь до глубины души. То, что при этом происходит, и есть как раз то, что я сама чувствую. Я ненавижу прямое пение. Я должна изменять мелодию своим собственным образом и 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 ХЭНДЕРСОН И ТЕ ВЕЛИКИЕ МУЗЫКАНТЫ, КОТОРЫЕ РАБОТАЛИ С НИМ - ЛУИС 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 и когда-либо еще слышал. Они играли действительно потрясающую музыку и, кроме того, сами музыканты лично представляли собой великолепную группу.

**ДЖО ДЖОНС.** Флетчер Хэндерсон имел чудесный танцевальный оркестр, ибо сам он был весьма компетентным музыкантом. До Хэндерсона джазовые музыканты, так сказать, просто хватали

свои инструменты и начинали играть. И именно Хэндерсон дал джазовой музыке определенную форму и класс, т.к. музыканты в его бэнд подбирались по своим способностям играть эту музыку. Его оркестры привели джаз к той форме, которую мы и знаем сейчас.

**ФЛЕТЧЕР ХЭНДЕРСОН.** Это началась давно, 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 Луис Армстронг.

Он сказал мне, что сначала должен переговорить со своим ударником Зутти, поскольку не сможет без него уехать. На следующий день Луис пришел к нам за сцену и передал, что, к сожалению, не может уехать с нашей труппой, т.к. этот 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 я был весьма удивлен, когда он появился в Нью-Йорке и стал играть у нас.

Вначале бэнд был несколько настроен против прибывшего новичка, и атмосфера была, я бы сказал, натянутой. На репетиции Луис сперва был смущен партией трубы, которую я дал ему из своей новой аранжировки, содержащей полупурри 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, начинал играть затем очень мягко, тогда как Луис продолжал дуть свою партию в полную силу. Я остановил репетицию и сказал: "Луис, 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, Луис, как насчет указания "pp"?". Разве ты не видишь, что это такое?" - и он заставил нас всех покатиться со смеху, ответив: "О, я думал, что это означает открытую трубу!". После этого никакой натянутости как не бывало.

В том моем оркестре работало много серьезных музыкантов, и вначале они довольно холодно отнеслись к манерам Луиса. Но когда чуть не завязалась драка между тромбонистом и басистом - они уже скинули пиджаки и пошли друг на друга, прежде чем я успел равнять их, - этот случай облегчил положение Луиса. Впервые он усмехнулся и сказал: "А мне начинает нравиться этот оркестр".

**ЛУИС АРМСТРОНГ.** Примерно в конце 1923 года я получил телеграмму с приглашением приехать в Нью-Йорк и присоединиться к большому оркестру Флетчера Хэндерсона. Задолго до этого я чувствовал большое уважение к Хэндерсону, как после личной встречи с ним в Новом Орлеане, так и благодаря пластинкам, которые он записал 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, где люди действительно делают вещи, то он одобрил меня и благословил в путь. Я знал, что он не смог бы не отпустить меня.

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, запинаясь, сказал: "Э... гм... я тот самый

парень, за которым вы посылали на место трубача в вашем оркестре". И "Смок" (прозвище Хэндерсона) ответил: "О, конечно, мы ожидали тебя. Вот твои партии" - и указал на сцену. Я сказал: "Да, сэр", и отправился к своему месту, закрыв глаза от страха. Когда я открыл их, я увидел перед собой лица Коулмена Хокинса, Дона Рэдмена, Кайзера Маршалла, Чарли Грина, Боба Эскудеро, Элмера Чэмбера и Чарли Диксона - тогдашний состав бэнда Хэндерсона.

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 и вид у них несколько высокомерный. С таким мнением я начал играть - думаю, у них тоже были свои мнения обо мне. Надо сказать, раньше я не играл в таких бэндах, где у каждого перед носом была куча партий, которые надо подробно 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. И так мы прекрасно обходились без нотных партий еще у себя дома в Новом Орлеане, где было немало знаменитых бэндов. 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 такого языка в своей жизни. Мне сразу стало легче, и я почувствовал себя как дома. Но ребята практически 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.** Луис 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 услышали его в живом виде.

**ДЮК ЭЛЛИНГТОН.** Когда бэнд Хэндерсона покорил город, выступив с новой программой, в которую входил и Луис, то местные ребята в один голос говорили, что никто раньше не слышал ничего подобного. Не было таких слов, чтобы можно было описать это впечатление. Луис 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 об этом парне.

**ЛУИС МЕТКАФ.** На мой взгляд дискуссия о двух различных стилях игры, восточном и западном, началась тогда, когда Луис Армстронг присоединился к бэнду Хэндерсона, заняв место трубача Джо Смита. Началась, можно сказать, непримиримая вражда между джазменами - сторонниками Смита и Луиса, ибо если Луис представлял собой образец так называемого западного джазового стиля игры на трубе, то Джо Смит - восточного. Я помню то, что случилось в театре "Apollo", когда Хэндерсон впервые выставил на сцену Луиса. 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 5 или 6 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 Хэндерсон. Их первым номером был "Copenhagen". Соло Луиса 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 Луиса был еще лучше - он понравился, и публика зашевелилась, говоря: "Это еще один великий трубач!". После 3-й пьесы до них, наконец, дошло, и люди начали кричать: "Вот это настоящий трубач! Это - король! И так Луис покорил аудиторию.

Лично для меня, как трубача, все это было очень приятно, т.к. Луис вышел из Нового Орлеана, а я - из Сент-Луиса, и мы оба играли в одном и том же "западном" стиле, но только он заставил их понять этот стиль.

РЕКС СТЮАРТ. Луис Армстронг захватил город! Он победил всех восточных музыкантов. Я вместе с остальными с ума сходил от него. 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 простоявал возле дома, где он жил, ожидая, когда он выйдет, чтобы еще раз взглянуть на него, моего кумира. В конце концов, мы познакомились. Я жал ему руку и говорил с ним.

ЛУИС АРМСТРОНГ. Наш антракт в «Roseland» был великим событием. Гастроли по стране прошли не менее удачно. Я оставался с оркестром Хэндерсона вплоть до 1926 года. Моя жена Лил в то время руководила своим небольшим составом в "Dreamland" в Чикаго, и она 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 Хэндерсона, которые прекрасно относились ко мне. Мне и теперь доставляет большое удовольствие видеть их, как это было прежде.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Луис вначале боялся ехать в Нью-Йорк. Он слишком полюбил Чикаго, ему нравилось там жить. То же самое можно сказать и про меня. 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, чего угодно. Надо сказать, что в то время Чикаго находился далеко впереди Нью-Йорка по музыкальной активности.

Я оставался с Флетчером Хэндерсоном с 1924 по 1929 год, а Луис 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 недорого приобрести свой отдельный дом. Так Луис снова уехал в Чикаго и присоединился там к оркестру Эрскина Тэйта.

РЕКС СТЮАРТ. Примерно в 1925 году среди артистов и музыкантов Нью-Йорка из клубов "Club Alabam", "Plantation", «Cotton Club», "Small's Paradise" и других 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, они вытаскивали свои инструменты и начинали играть перед этой действительно уникальной аудиторией слушателей.

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 как бы наэлектризован шепотом присутствующих. Это были Флетчер Хэндерсон и Луис Армстронг. Я чуть было не проглотил свой мундштук. Это же был Луис! 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 от меня на таком близком расстоянии в одной и той же комнате 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 Луиса 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 сам 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 Луис". "Какой еще Луис?". "Луис Армстронг. Хочешь получить хорошую работу?". "Конечно" - сказал я, подумав, что слухи о том, что Луис набирает свой собственный бэнд, справедливы, и что он хочет предложить мне работать с ним. "Отлично, - ответил Луис, - тогда ты займешь мое место у Флетчера Хэндерсона, т.к. я ухожу от него через 2 недели". "О, нет, нет, - закричал я. - Я не могу сделать этого, Луис. Я подумал сначала, что вы хотите пригласить меня в свой оркестр, а не к Флетчери". На это Луис ответил: "Что ж, у меня, видимо, будет свой небольшой состав, но только в Чикаго. Я уезжаю туда". "Тогда прошу прощения, Луис, - 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 Луиса. Я просто снял свою униформу, взял трубу и уехал в Вашингтон, где пробыл целых 2 месяца. Я вовсе не показывал свой характер, а просто не был еще уверен в собственных силах, чтобы решиться на эту работу у Хэндерсона.

**БАСТЕР БЭЙЛИ.** Когда я прибыл в Нью-Йорк, я прежде всего расспросил Луиса о всех ребятах в оркестре Хэндерсона. Он рассказал мне о Чарли Грине и о тенористе Хокинсе. Сказал, что эти ребята действительно свингуют. Пожалуй, тогда я впервые услышал от него слово "swing", используемое таким образом. Я сначала не понял, что он хочет этим сказать. Луис пытался объяснить мне это. Он без конца повторял? "Понимаешь, старина, он же свингует. У него невероятный свинг!", и т.д. 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 правильное место. Частью свинга является все то, что вы играете вслед за этим битом.

КОУЛМЕН ХОКИНС. Я присоединился к Флетчеру Хэндерсону в 1925 году. Я был тогда еще совсем молодым парнем. Но я учился играть, начиная с шести лет. В начале это было фортепиано, затем виолончель, а в 9 лет я уже взялся за тенор. О джазе я знал с самого начала. Обычно я сидел и практиковался целый день напролет. Когда я заканчивал свои уроки, то все остальное время играл джаз. Я познакомился с ним в основном через пластинки, но я также 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 Луис Армстронг и Эрл Хайнс, после того, как я заинтересовался джазом. Впервые я попал в Чикаго в 1917 году. Там я должен был ходить в школу, где я также играл в школьных бэндах. В ту пору мне было около 14-ти лет.

У нас имелся свой небольшой оркестр, который играл на школьных танцах и вечеринках. Я часто ходил и на Южную сторону города, чтобы послушать настоящих джазовых музыкантов. Рост я вообще очень быстро. В 12 лет у меня уже были усы и все прочее, а бритву своего отца я начал использовать еще в 10 лет, хотя тогда на моем лице рос всего лишь пух.

Луис и Эрл произвели на меня огромнейшее впечатление, а также и Джимми Нун, новоорлеанский кларнетист. Ведь в те годы, когда я был очень молодым парнем, их музыка считалась лучшей, какую только можно было услышать. Бенни Гудман, 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, как технически, так и в целом.

В то время, когда я присоединился к Хэндерсону, я еще не воспринимал музыку достаточно серьезно. Хотя мне тогда было уже 17 лет, но 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 как бы совершенно естественным образом во время игры - так оно, очевидно, всегда и бывает. Мой стиль подвергался влиянию многих вещей, которые я слышал, может быть, порой бессознательно. Многое из того, что я играл, развивалось из чего-то вполне определенного. Но я никогда не занимался конкретным 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 над 7-8 другими духовыми инструментами. 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 создалась полнота звука у моего тенора. Теперь я, конечно, больше не играю настолько же громко, как раньше, но звук по-прежнему остается полным и плотным.

Джо Смит, трубач Хэндерсона, обладал великолепным звуком. Он имел свой собственный подход к использованию плунжерной сурдины. Он был достаточно изысканным исполнителем, мог играть тихо и прочно, хотя был, однако, беспокойным человеком. Вообще он был милый парень.

ФЛЕТЧЕР ХЭНДЕРСОН. 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. Линии нотного стана и интервалы для него ничего не значили, но он довольно хорошо разбирался по оркестровкам с помощью этого своего необычного метода.

Вскоре он стал известен почти так же хорошо, как и 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 трубу, 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 к музыке, влез на сцену и задел трубу Джо, разбив ему при этом губу. Другой бы музыкант разъярился, как сто чертей, но Джо лишь улыбнулся и сказал: "Поосторожней, парень. Ты сам не понимаешь, что ты мне 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 похороны, 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 клубе музыкантов, который назывался "Amsterdam Musical Association". В 1919 году мы играли с ним вместе по вечерам, а

позже начали работать тоже вместе в танц-школе на 48-й стрит возле Бродвея. Но мы там долго не оставались, т.к. 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 Хэндерсону. Но Джо очень любил поездки по стране, поэтому он вскоре ушел от Флетчера по своей добной воле и отправился на гастроли с небольшим шоу под названием "Шоколадные ребята", где он играл как в составе аккомпанирующего оркестра, так и выступал с отдельным номером на сцене со своей трубой и плунжерной сурдиной. Я никогда раньше не встречал трубача, который мог бы 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 Хэндерсону, когда тот начал выступать в «Roseland Ballroom» на 51-й стрит. Я тоже был в этом бэнде. К тому времени, разумеется, 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 делал с Бесси Смит и особенно с Флетчером Хэндерсоном.

Итак, Джо покинул наш бэнд, чтобы вскоре же возвратиться назад. Он всегда мог найти себе место в оркестре Хэндерсона, или, другими словами, Флетчер всегда мог взять его к себе. Позже Джо снова ушел, на сей раз к Дону Рэдмену, который в то время также отделился от Флетчера и руководил группой "МакКинни Коттон Пикерс" в Детройте. Впоследствии я тоже играл с Доном и Джо. Между прочим, это привело к одной случайной трагедии, т.к. 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. Он ехал 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 Питтсбурге 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 Бэрри. 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 (вплоть до сердечного приступа в 1934 году), т.к. 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 5-й авеню, где он играл с квинтетом Джюна Кларка. Я приходил туда по меньшей мере 3-4 раза в неделю, чтобы послушать Джимми и Джюна (который тогда играл на корнете), и нередко оставался до самого конца, т.е. иногда до 9 часов утра. Джимми умело играл "риффы" и вообще он часто играл на своем тромbone очень высоко, так что порой вы могли подумать, что играют два корнета вместо одного. Оттуда Джимми потом перешел в "Bamboo Inn" на 7-й авеню, и я имел удовольствие присутствовать там вместе с Флетчером. Его оркестр играл там целую

неделю с 2-х и до 3-х ночи, т.к. мы заканчивали свою основную работу в «Roseland» уже к часу ночи.

У Джимми был годовой контракт с лидером Чарли Джонсоном, 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 собирались отличные музыканты: Дон Рэдмен, Бастер Бэйли и Коулмен Хокинс (саксофоны), Чарли Грин и Джимми (тромбоны); Кутти Уильямс, Бобби Старк и Рекс Стюарт (трубы); Чарльз Диксон (гитара), Флетчер (фортепиано) и Боб Эскудеро (бас). Я был на ударных. Джимми действительно внес большой вклад в наш бэнд. 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 фактически 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. Причем ел все подряд и помногу. Особенно он любил пирожные.

Джимми с ума сходил от Луиса Армстронга, и многие вещи, которые Луис делал на своем корнете, Джимми пытался играть на тромbone в виде 2-й партии, что в действительности, как я уже говорил, звучало наподобие 2-х корнетов. Он любил также Джека Тигардена, который часто приходил к нам домой, и тогда мы устраивали небольшой "джем", пригласив Хокинса, который жил всего через пару дверей от нас. Тогда Джек играл на Фортепиано, Джимми на тромbone, 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, домой 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 ровен и спокоен, от него нельзя было услышать плохого слова о ком-либо. В свою очередь ему нравился Дики Уэллс, который, как я думаю, играет в стиле Джимми в настоящее время и который также является замечательным тромбонистом.

Конец был очень печален - Джимми умер в 1931 году, умер в одном частном санатории и ушел туда, куда нас всех призывает всевышний. У него была язва желудка - я думаю, что это произошло от того, что он слишком много ел сладкого, но, Боже, какой это был чудесный человек! Если вы можете достать некоторые записи Джимми, послушайте их обязательно, т.к. 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 компаний записи, где только требовался аккомпаниатор. Мне тоже доводилось аккомпанировать многим из них, например, всем Смит -Бесси, Мэми и Кларе, хотя это были просто однофамилии, как известно. Студийные составы тогда имели самые различные названия - "Блю файв" Кларенса Уильямса, "Джаз хаундс" Перри Брэдфорда и т.д. Луис 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 3-4-мя ведущими "биг бэндами" Нью-Йорка. В 1926 году, например, происходили сплошные перемены и замены в оркестре Хэндерсона. Тогда они с блеском выступали в «Roseland». Джо Смит был с ними, его брат Рассел и Бобби Старк - все трубачи-"звезды". Чарли "Биг" Грин и Джимми Гэррисон встречались в составе Хэндерсона несколько раз. Саксофонистами были Хокинс, Рэдмен и Бастер Бэйли, а в ритм группе - Эскудеро, Диксон и Кайзер. Затем там появился Джюн Коул, а позже пришел Джон Кирби вместо Эскудера.

Несмотря на всю эту текучку, единственным трубачом, который оставался с Хэндерсоном все годы, был Бобби Старк. Некоторое время там были Старк, Рекс Стюарт и Кутти Уильямс, но оба последних трубача потом оказались в нашем бэнде и работали со мной долгие годы. Кутти пришел к нам в 1929 году, а Рассел Смит перебрался к Флетчеру.

Надо сказать, что Кутти 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 Кутти на его место, т.к. Майли много пил. Все наши музыканты говорили Кутти, что он должен использовать плунжерную сурдину так, как это делал Майли, и тренироваться на ней целями днями и ночами. 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" Нэнтона, и вскоре все уже говорили, что никто не умеет работать с плунжером так, как это делает Кутти.

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, т.к. никогда раньше не слышали Голдкетта.

Насколько я помню, мы кончали работу в "Graystone" в воскресенье вечером и имели несколько свободных дней до пятницы, когда мы должны были уже выступать 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 вплоть до его возвращения. В «Roseland» всегда было два оркестра, но нам показалось странным, что мы должны открывать программу, т.к. 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 "Виктор бэнд" Жана Голдкетта! Да, это был тот самый знаменитый

"второй в стране" оркестр, над которым мы раньше смеялись, т.к. 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 5-й авеню с участием оркестра Флетчера Хэндерсона. «Columbia» была тогда на грани банкротства и фактически не имела бюджета, чтобы проводить сессии, но давление со стороны ее английского филиала в виде спроса на "хот" джаз заставило фирму согласиться с моим предложением и выпустить 4 номера оркестра Хэндерсона, заплатив при этом музыкантам в общей сумме 3 сотни долларов (средняя такса в те дни была установлена по 20 долларов на человека за одну сессию). Стоит ли говорить, что я не получил никаких денег за представление музыкантов, но мое восхищение их игрой было поистине безграничным, т.к. это же был величайший бэнд той эры!

Сессию назначили на 10 часов утра, и каждый знал, что любые задержки исключаются. Однако к половине одиннадцатого в студии было только 5 человек, и у меня сложилось впечатление, что этот бэнд не страдает от излишка моральных принципов. Так продолжалось вплоть до 12.40, пока, наконец, не прибыл последний музыкант, басист Джон Кирби, и не началась эта памятная многим сессия.

К моему удивлению три лучших номера Хэндерсона были записаны довольно быстро - в течение 45 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 Хэндерсона должен был играть там целую неделю, но вскоре оказалось, что его люди совершенно не способны появляться вовремя на работе - за неделю было более 60 нарушений дисциплины. Но зато когда они играли, это было прекрасно, особенно если Рэд Аллен замещал Бобби Старка, так что медная группа приобретала дополнительный накал.

**ДЮК ЭЛЛИНГТОН.** С работой тогда было вообще трудно, но бэнд Хэндерсона 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, который вы только могли слышать в своей жизни. В то время в оркестре были Попс Смит, Рэд Аллен и Моуз Рэндолльф, Клод Джонс и Кек Джонсон, Бен Вебстер (Хокинс был уже в Европе), Рассел Прокоп, Уолтер Джонсон, Джон Кирби и Хорес Хэндерсон. Потом ребята работали на одноразовых выступлениях чуть ли не за 50 долларов в неделю. Но многие из них, подобно Клоду Джонсу, получившему от Кэба Коллоуэя предложение работы за 4 сотни долларов в неделю, не покидали Хэндерсона и держались вместе до самого конца.

Между прочим, это был, вероятно, один из наиболее компанейских и затейливых бэндов тех дней и лет. На разовые гастроли они обычно отправлялись не в автобусе, а на своих машинах. Как только они добирались до места назначения, сразу начиналось веселье. После ночной работы утром обычно кого-то недоставало, но постепенно они собирались и находились потом в этом городе вплоть до последнего возможного момента, перед тем, как отправиться в следующий город согласно программе. Потом они выжимали все возможное из своих автомобилей, чтобы

поспеть 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, т.к. в бутылке ничего не осталось. Тогда он спокойно вышел и принес другую бутылку джина, в которую подмешал бесцветной 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 Хэндерсона в 1935-36 годах. В тот период я работал аранжировщиком у Джека Хилтона. Мы выступали в Чикаго, и я познакомился там с Хэндерсоном через Бенни Гудмана, для которого тот сделал тогда столь много 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 Гудману, и мы все отправлялись в танцзал "Grand Terrace", где тогда выступал Хэндерсон со своим новым составом. Когда я услышал его в первый раз, то 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 что угодно на своей трубе, затем Бастер Бэйли на кларнете (он служил примером для Бенни) и тенорист Чу Бэрри. Я согласен, что Коулмен Хокинс - великий человек, но Бэрри 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». Проверьте мне, тогда он был уже больным человеком, или вернее, человеком, который был постоянно полон депрессии и подавлен.

**ЛИОРА ХЭНДЕРСОН.** Это было так давно, что кажется теперь каким-то невероятным сном. Впервые я встретила Хэндерсона, 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 же то, что можно было прочесть прямо по нотам. Поэтому Флетчер сказал мне: "Ты должна научиться играть джаз, иначе не заработаешь и на кусок хлеба". Затем мы однажды услышали по радио, как кто-то играет тему Гershвина "Lady Be Good", и там был один прекрасный квадрат трубы. Пожалуй, что именно с этого момента Флетчер и начал писать аранжировки. Он подошел к фортепиано и записал услышанный квадрат для меня на ноты. С того времени он делал это для меня много раз. Позже, когда Луис Армстронг появился в бэнде, я часто сидела и следила за его игрой на трубе, и он научил меня делать "риффи". 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 17 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 никогда не было контракта! Попасть в этот бэнд считалось за честь. Там были очень сложные и трудные аранжировки, если судить по тем временам, и многие музыканты просто не могли бы их играть. Бывали и такие случаи, когда на сцене вы могли видеть несколько пустых мест. Например, Джимми Гэррисон вначале неправлялся с работой, и Флетчер отоспал его изучать оркестровки до тех пор, пока тот не смог быть принят обратно. Аналогичная история произошла и с Рексом Стюартом. Он репетировал ежедневно, и 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, «cuttin' contests», как их называли (т.е. 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 во всем бэнде. 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, и даже там 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 и Луис 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 брали у нас идеи и приемы.

В своих гастрольных поездках Флетчер мог увидеть и услышать какого-нибудь музыканта, который подходил для бэнда. Он запоминал его и впоследствии посыпал 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 сразу 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, Боже! 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 делал много работы для певиц 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, т.к. у него был определенный контракт с фирмами записи, но это было настолько 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 порой подобный 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 4-х утра. Перед этим там, разумеется, выступал и 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 бывает теперь. Мы просто в них не нуждались. Конечно, Луис 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, то 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, т.к. 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 научиться 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 Джейферсон. 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 You To" с Кэбом Коллоузем 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 повернуть с дороги, и тогда автомобиль на полном ходу свернул в сторону, упал с высоты 14 футов и опрокинулся. При этом пострадал только один Флетчер. У него была пробита голова и сломана левая рука. Как вы знаете, 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 когда 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 былого 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 Гудмана. Я должна сказать, что никто для Флетчера не мог бы сделать больше, чем сделали Джон и Бенни. Бенни вообще делал все возможное, что только мог, чтобы восстановить имя Флетчера, и он 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 Гудмана, 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 шоупод названием "Jazz Train", которое ставилось на Бродвее в "Bop City". Он очень много и упорно работал над этим шоу. Он действительно пытался сделать все, чтобы вернуться назад к музыке, - он дни и ночи работал 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 запрудили машины скорой помощи с кислородными подушками. Луис 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. Луис и Джо Глэзер также присутствовали на похоронах, а люди из «Roseland» специально прислали человека, чтобы он побывал со мной и помог мне.

13. ЭЛЛИНГТОН ИГРАЕТ НА ФОРТЕПЬЯНО, 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" Хэндерсон, 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 Гудман и другие. Ну и, конечно, здесь необходимо назвать некий бэнд из 5 человек, прибывший из моего родного города Вашингтона - этот бэнд, как гласила молва, существовал только за счет заработков своего ударника Сонни Грира, т.к. 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 64-тактовую 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 происходит. Вы можете познать всю 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. Вверху вечеринка, танцоры прыгают прямо над вашей головой. 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.

По большей части музыка записывается на бумагу, т.к. это сохраняет вам время. Но когда она записана, то это только базис для последующих изменений. Здесь нет твердо установленной системы. Не раз я пишу ее и аранжирую сам, но иногда я пишу ее, 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 изображает 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 положить дополнительный мазок к общей картине - и аранжировка готова.

Я сделал свой первый шаг в музыке примерно в 17 лет, будучи еще в Вашингтоне, когда Луис Томас послал за мной однажды, чтобы играть 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 показной 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 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 в среднем я зарабатывал от 150 до 200 долларов в неделю. К 1922 году у меня был очень хороший бэнд. Со мной тогда играли братья Миллер - эти три музыканта вышли из, так сказать, музыкальной семьи, где каждый обычно умел играть на каком-либо инструменте. То были Билл Миллер, "Братец" и Феликс. Всем им было около 20 лет, но они в огромных количествах поглощали джин и виски, как будто стремились в этом перегнать друг друга. Саксофонист Otto Хардвик ("Тоби", как мы его звали) еще только подрастал в то время - не думаю, чтобы ему было тогда больше 16-ти лет.

Вначале Тоби играл на басовой скрипке в оркестре Кэррола и был тогда еще настолько 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. В последствии я посыпал его также на другие работы, и вскоре он стал известен как один из лучших саксофонистов города. Трубач 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 умелый оркестр, т.к. 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 дать ему рекламу перед нами. 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 стали на углу, решив подождать Сонни после театра. Когда он вышел, я взял на себя инициативу в разговоре, т.к. 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 на кинофильмов. Тоби имел слабость к 90-долларовым костюмам, а кроме того, он купил автомобиль величиной с пульмановский вагон. Чтобы он начал двигаться, его нужно было усиленно подталкивать, т.к. заводной ручки у него вообще не было. Он неизбежно останавливался где-нибудь на подъеме. Однажды он стал 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, но 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 8 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 Блейнда Джонни. Где бы мы ни участвовали в конкурсе, мы прежде всего давили на психологию 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 "риффи", 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 наиграл для механических пианино. Я также 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 Суэтмен 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 довольно неважная. Мы должны были изредка играть в некоторых театрах, а Суэтмен даже выступал, играя на трех кларнетах сразу, как в цирке. Денег было мало, но независимо от этого 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 и 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 бесспорно играет на фортепиано. Я садился 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 "фортепянно". Липпи снабжал работой многих пианистов, и он вспомнил также и про меня. 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 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 15 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 свой собственный 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, т.к. 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 "Barron'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, т.к. в то время в Гарлеме не было других организованных бэндов. Мы имели много аранжировок, хотя и играли только впятером - Тоби, Уэтсол, Сонни, Сноуден и я. Мы поручали Сноудену вести все дела, и 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 30 долларов в неделю, но около 20-ти выходило чаевыми только каждый вечер. Бумажки бросали прямо на пол. С нами выступали еще четверо ребят, которые развлекали публику в перерывах, так что деньги мы должны были делить на 9 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 там 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 сменило свою вывеску на «Kentucky Club». Там мы чувствовали себя очень хорошо, дела шли отменно, и наша работа в "Кентукки" продлилась целых 5 лет. За эти годы ударная установка Сонни сгорала три раза вследствие периодических пожаров в клубе. В это же время появились первые местные радиостанции и нас транслировали прямо из клуба каждую ночь после двух часов.

Эти радиопередачи значительно 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 из "Калифорния рэмблерс", часто появлялись там Джимми и Томми Дорси, Винсент Лопез и многие другие, известные тогда музыканты.

Спустя некоторое время мы решили добавить еще одного человека в наш состав, и так появился тромbonист 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 ваяли его к себе вместо Уэтсола. Когда появился Майли, то наш бэнд изменил свой характер в музыкальном отношении - теперь он обычно играл в стиле "граул"<sup>\*</sup> целую ночь, применяя "гат бэket" и прочие традиционные штуки. Именно тогда мы решили забыть насовсем о "sweet music".

Чарли Ирвис играл на тромbone с хорошим блюзовым чувством, и никто из трубачей не мог бы звучать так, как Баббер Майли. Мы с ним вместе написали собственную тему "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. Фактически, все наши духовики часто выпивали, и я должен был ходить и вытряхивать их из постелей, иначе они могли просто проспать свою работу.

Наш бэнд работал в "Kentucky" уже примерно 3,5 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 4 номера. Они были выпущены фирмами "Vocalion" и "Brunswick". Для начала 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 издаатель. 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 один 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 5 лет. Мы часто заходили в этот погребок, пробуя различные пойла "Мексико". Мы прозвали его заведение "99%" - еще один градус, и ты свалившись с ног, говорили мы. Это было время "сухого" закона, и мы часто наблюдали 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. Джимми МакХью и Дороти Филдс написали специальное шоу, а Кларенс Робинсон и Джонни Вигал были нашими продюсерами. Главными пьесами были «Dancemania» и «Jazzmania». 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 радиосети. Это послужило для нас настоящим трамплином и создало известность. Компания «Columbia» послала Тэда Хьюзинга в наш клуб, где он установил аппаратуру, а затем вел и комментировал все передачи по нашей программе. Этим самым он проделал такую большую работу, что вскоре наш бэнд стал уже широко известен. В то время в нашем составе было 12 человек. Баббер и Арти образовали медную группу, куда позже вошел и Луис Меткаф. Джонни Ходжес играл еще с Чиком Уэббом, и тогда на саксофонах у нас сидели Тоби и Руби Джексон, а потом мы взяли Гарри Карни.

Карни был еще 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 75 долларов в неделю, он едва мог поверить своим ушам.

В те годы мы записывались очень часто, почти каждый день и для всевозможных фирм. Поэтому мы использовали тогда десяток различных названий - наш контракт был заключен с фирмой "Victor", а для других мы записывались под другими названиями, такими как "Jungle Band", "Joe Turner and His Men", "Sonny Greer and His Memphis Men", "Harlem Footwarmers" и т.д.

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 Бродвея и 46-й стрит, был весьма шикарным местом в те дни, и мы, естественно, были польщены и страшно обрадованы. Была только одна зацепка - 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». После этого в бэнде происходили дальнейшие замены, появились новые члены. Вскоре у нас было уже так много работы, что мы вынуждены были посыпать замены.

ИРВИНГ МИЛЛС. Впервые я услышал Дюка Эллингтона в «Kentucky Club», где он появился с бэндом из 5 человек прямо из Вашингтона. Тогда я зашел в "Kentucky" вместе с Сльверменом на

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 учесть такой большой бэнд, который имел Дюк, и по той цене, которую заслуживали его 10 человек. Тогда я заплатил за сверхнормативных музыкантов из своих средств, но я сделал это с радостью, т.к. 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 мы сошлись как 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"\*m 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 все еще организовывал свой оркестр до законченного вида, тот факт, что мы у него зарабатывали тогда по 75 долларов в неделю, показывает, насколько его там ценили. Но в смысле музыки, поверьте, Дюк должен был бороться с администрацией за каждый дюйм того, что он хотел сделать. 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 особое 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 исполнением впервые композиции Дюка "Mood Indigo" - солировали тромбон, кларнет и труба ("Трики Сэм" Нэнтон, Барни Бигард и Арти Уэтсон). С тех пор она больше никогда так не звучала - для меня, во всяком случае.

Впоследствии мне приходилось слушать бэнд Эллингтона бесчисленное количество раз на репетициях, сессиях записи, в 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 согласившись, что они и двух тактов не могут стянуть из этой неподражаемой, изумительной музыки.

Я никогда не забуду тот вечер, когда Этель Уотерс стояла в огнях рампы, 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". О, но разве можно забыть его "Stormy Weather"?

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 в зале.

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 Рэй Нэнс, получил кличку "Posey" (позер). Альтовая 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 Байд, бывший некогда менеджером бэнда, по необъяснимой причине был для Дюка всегда "Элмером". Элмера Сноудена же, наоборот, Дюк перекрестил в "Dumpy", 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 только называл 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 т.д., неважно, было ли тут сходство со вторым собственным именем или нет. Даже антикварный револьвер, постоянно валяющийся 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 в отношении числа 13. Как то раз он вместе с Генри Немо и другими писал целую партитуру для шоув клубе. Он уже закончил 12 песен, но решил, что без 13-й дело не пойдет, и что если он не напишет 13-ю песню, то постановка не будет иметь успеха. Что ж, после того, как он написал свою 13-ю 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 СТРЭЙХОРН. Я жил в Питтсбурге в 1934 году, когда впервые услышал и увидел бэнд Эллингтона. Ни до, ни после этого я ни разу не испытывал такого потрясения в своей жизни. В 1939 году Дюк взял меня к себе на работу - тем самым я стал ближе и увидел больше.

Его первая и последняя официальная инструкция для меня заключалась всего в одном слове: наблюдай. Я поступил согласно его совету 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 одному ему известным образом, чтобы получить в результате нечто третье, что я называю "эффектом Эллингтона".

Иногда это смешивание фиксируется уже на бумаге предварительно, но часто оно происходит прямо на сцене во время репетиций. Я не раз видел, как он переделывает партии посредине исполнения какой-нибудь вещи или пьесы, т.к. 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 им вместе? Если следить за ним на сцене, то слушателю покажется, что все его движения самые заурядные, которые обычно используются 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 расслаблено, 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 отличны от манеры Эллингтона. Теперь же я не могу отделить себя от оркестра. "Эффект Эллингтона" глубоко затрагивает многих людей, как слушателей, так и исполнителей, как принцев, так и бедняков, как влюбленных, так 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".

#### 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 натаскивании наших артистов для сессий записи. Он как-то ухитрялся выбирать лучших артистов, которые существовали в те дни. Правда, вплоть до нашего времени он почему-то так и не получил того признания, которого он действительно заслуживал.

Кларенс не был 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 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 17, 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 засыпалась 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 собственное имущество.

Все, что бы она ни делала, всегда было связано с настроением и чувством, спрятанными глубоко внутри. Я не говорю о депрессии - это была просто сдержанность. Все это выходило наружу в ее пении. Исполняемые ею блюзы всегда рассказывали какую-нибудь историю, т.к. нередко они писались специально для нее. Я не хочу сказать, что Бесси была не 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 Хэндерсон 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 мелких вещей, которые стоили ей уйму денег. У Бесси было большое и доброе сердце. Позже, когда блюз был уже широко распространен, вокруг Бесси появились всякие новые люди, и ее сердце стадо 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.

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 потрясающа. Это было задолго до того, как Уокер стал работать с ней

для "Columbia Records". Бесси тогда было около 20 лет, она не только пела, но и танцевала, а также иногда играла мужские роли, одевшись во фрак.

Я потратил 2-3 сотни долларов, чтобы приодеть ее как следует, когда пытался устроить ее в одно новое шоуна Бродвее, и пока она была в Нью-Йорке (это шоутак 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 - бывшая 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, т.к. ее голос оказался слишком грубым. "Ты ее только привези" - ответил он.

**МЭЙ РАЙТ ДЖОНСОН.** В 1921 году я играла в 81-м театре на Декатур-стрит в Атланте, а Бесси Смит работала там же, в 91-м театре, рядом по улице. Мой муж, Джеймс П. Джонсон, руководил оркестром в 81-м театре, это был довольно большой театр (там имелось 16 лож), а я была примадонной, не просто хористкой. Я выступала под именем Мэй Райт.

91-й театр был театром меньших размеров 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 91-м 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 на вершине блюзовых певиц в 20-е годы. Ее пение в манере "shouting" вызывало настоящий куль, где бы она не появилась. В музыкальных магазинах возникало настоящее столпотворение, если в продажу поступали какие-либо новые блюзы Бесси. Она зарабатывала до 75 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 клику почитателей.

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, Стингбин, покажи нам, что ты умеешь! Мы хотим слышать твои блюзы!".

Менеджер пошел к Бесси и сказал, что я должна буду отказаться от своего соглашения, 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 своим 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".

ДЭННИ БАРКЕР. Бесси Смит стоило увидеть на сцене. Она была большой женщиной, и она 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 почтывать 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, т.к. блюз был в ней самой.

Если бы у вас было церковное воспитание, как у меня и у других людей, вышедших с Юга, то вы должны были бы признать сходство между тем, что делала она, и 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 вся была настоящей женщиной. Я вспоминаю 1923 или 1924 год, когда я играл с оркестром Джона Робиша в "Lyric Theatre" в Новом Орлеане - то была ее штаб-квартира на Юге. Она выступала там 4-5 раз в году. Но публика всегда набивалась в театр до отказа, а еще толпы народа стояли на улице перед каждым шоу - они не смогли 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 глубоким чудесным голосом и, поверьте мне, она выглядела на сцене прямо как настоящая королева. Она была большой женщиной, с прекрасной бронзовой кожей, суровая и статная, действительно как королева. И никто никогда не называл ее просто "Бесси", я не разу не слышал. Как для меня, так и для всех других у нас она всегда была "мисс Бесси".

Да, она вся была женщиной - настоящая королева блюза.

**БАРТЕР БЭЙЛИ.** Да, Бесси Смит была грубою, но очень непосредственной. У нее было большое и доброе сердце, она любила выпить и она любила петь свои медленные, душевые блюзы. Ей не нравились быстрые номера. У нее был свой стиль фразировки, который обычно называли тогда свингом - я хочу сказать, что она обладала своей 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 Хэндерсон давал определенную тональность, чтобы мы подстроились. Причем это относилось не только к Бесси, а также и ко всем блюзовым певицам - репетиций у нас, повторяю, не было. Певицы могли, конечно, кое-что выписать себе для памяти, чтобы знать текст, но никакой написанной музыки 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 был Флетчер Хэндерсон.

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 2-3 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 просто ее жизнью. Она никогда не рассматривала пение как-то особо. Она была безусловно признана среди других блюзовых певиц - "Shouter", как они ее звали. Все они весьма уважали ее, т.к. 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 бы петь всю ночь. В ней не было ничего от этих современных шепотков по фирменному микрофону.

**КАРЛ ВАН ВЕХТЕН.** Однажды в 1929 году Портер Грэйнджер, один из пианистов-аккомпаниаторов Бесси Смит, привел ее в мою студию на Уэст 55-ю стрит. Фаня Маринов и я устраивали небольшую вечеринку. Там были также композитор Джордж Гershвин, актриса Констанс Кольер, оперная певица Маргерит д'Альварес и еще, кажется, Адель Астер, сестра Фреда. Студия, таким образом, была заполнена изысканной публикой, искушенными слушателями. Перед тем как начать петь, Бесси потребовала выпить. Причем она попросила целый стакан чистого джина, который она и осушила одним 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 от нее самой - женщина, открывшая свою душу так, чтобы все могли увидеть и понять, что в ней творится. На мой взгляд, это было величайшее исполнение 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, обладавшая огромной притягательной силой своей личности. Но слышали ли вы когда-нибудь, что случилось с этой прекрасной, полной жизни 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 ночных, когда она особенно глубоко чувствовала свой блюз, с которым она никогда не могла расстаться, но она 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 врачи, должно быть, страдали дальтонизмом и поэтому согласились принять ее. Но к этому времени она потеряла слишком много крови, и они не смогли ее оперировать, 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 никогда нельзя сбрасывать со счета. Но все они считали Бесси наилучшей, как другие ставят на вершину Луиса. Бесси была Луисом 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 спирчуэлс 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, тогда мы поем блюз. Да, для нас блюз - это нечто священное. Это вся наша душа.

Блюз - часть меня. Когда я ничего не знала о музыке, даже не знала, что ее можно записать, я уже пела блюз и подбирала мелодию на фортепиано одним пальцем. Мне было только 11 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 чудовищный 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 пластинок и 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 исключением, 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.

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 Луиса 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 шоуагентства «ТОВА». Она написала "Graveyard Blues" для Бесси и сделала в Чикаго сотни ранних 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 интересного из 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 привлечено к девушке-пианистке, работавшей там.

Она сидела, положив ногу на ногу, за фортепиано с сигаретой во рту, записывая музыку правой рукой и аккомпанируя номерам шоу одной быстро двигающейся 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 гастролировала 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 - 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" Джейферсон, 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. Джейферсон обладал сверхъестественным чувством правильного направления. 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 того как я родился. 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 заложено чувство 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 я понял, что блюз также и во мне самом. У нас там все пели блюзы. Фактически, они делают это и по сей день. Пойдите в любое место, где собирается группа негров, и вы услышите, как они поют чудесные блюзы.

После того, как я услыхал, что моя мать поет и играет блюзы, я начал их играть сам. Правда, я еще не знал слов, т.к. у нас не было никаких твердо установленных текстов. Со временем я начал сочинять и делать 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 табачную коробку и бренчал 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 12-тактовая 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. Возьмите такую тему, чтобы неходить далеко, как «St Louis Blues». Это очень приятная вещь, имеющая некоторый оттенок блюза, но это не блюз. Вы не сможете приодеть настоящий блюз ни во что. Я пою только настоящие блюзы - такие же поет Джимми Рашинг и играет Каунт Бэйзи. 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, то здесь блюз уже кончается. Это тоже очень интересно слышать, приятная музыка, но это - не блюз. Вторая часть больше похожа на спиричуэлс, чем на блюз, т.к. настоящий блюз всегда говорит сам за себя.

Все, связанное с блюзом и его исполнением, заключается в том, как вы чувствуете его. Один человек может чувствовать блюз, а другой этого не может. Оркестр Бэйзи 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 не только о бэндах, но и о певцах. Луис Джорден, например, играет хорошие блюзы, да и поет их в достаточно оригинальной манере, 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 верные 12 тактов. Гриссом же поет в сладкой манере, а блюз никогда таким не был. Вы должны глубоко чувствовать блюз, чтобы исполнять его правильно.

Конечно, блюз во многом произошел от церкви. Первый раз в жизни я услышал фортепьянное буги-вуги именно тогда, когда я впервые пошел в церковь. То была церковь Святого Духа в Далласе. Буги-вуги всегда было разновидностью блюза, как известно. 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 проповедь в церкви.

Первые блюзы, которые я услышал в исполнении своей матери, всегда были связаны с заботами по дому и с другими вещами, которые беспокоили ее днем. Она могла даже петь о подгоревшем обеде и т.п.... Я думаю также о разных непристойностях, которые появились в позднейших, коммерческих исполнениях блюза. Я не уверен, что это очень уж плохо, т.к. 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 порнографии. 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, каких 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, Гэйм Кид, Фрэнк Ричардс, Сэм Генри, а еще больше тех, кого мы называли просто "рэгменами"\*\* в Новом Орлеане. Они могли взять 10-центовую трубу, приделать к ней мундштук и играть больше блюза на таком инструменте, чем какой-либо настоящий трубач, которых я встречал, путешествуя по стране. Они могли бы только имитировать этих наших новоорлеанских трубачей. Хэнди же играл преимущественно на 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.

У. К. ХЭНДИ. Блюз - это нечто более глубокое, чем то, что вы называете теперь "настроением". Как и спиритуэлс, 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 отделались 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 посыпают его за тридевять земель против собственного желания с вероятностью никогда не вернуться. Поэтому блюз и джаз стали тогда иметь большое значение для большого числа людей. Депрессия же явилась новым испытанием для очень многих черных и белых. Но мы были голодными и обиженными долгие годы, поэтому знали все это лучше других.

Так блюз помогал заполнить страстные желания в сердцах самых разных людей. И когда теперь вы слышите как белый человек поет блюз, он может вложить в него столько же, сколько и негр. Блюз и джаз теперь стали частью всей американской музыки, и они будут развиваться все дальше и дальше до бесконечности.

Как я уже говорил, мы ищем своей правды 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, которое 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 17 лет, мы жили на 140-й стрит, и он барабанил на нашем фортепиано иногда до 4-х часов утра. Я говорила ему: "Пора бы тебе идти домой, паренек, или ты не имеешь дома?". Но он приходил к нам каждый день, и Джеймс был очень рад учить его. Как известно, орган 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 «Leroy'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.

**КАУНТ БЭЙЗИ.** 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 стала ежедневным посетителем 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 стала 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 поклонники не допускали никого играть там на органе. Эти неистовые ребята готовы были забросать вас чем угодно, если бы вы попробовали.

Разумеется, для меня стал знаменательным тот день, когда знакомые музыканты взяли меня с собой в «Connie's Inn» на 7-ю авеню, чтобы встретиться с Фэтсом, работавшим там в новом шоу. Пожалуй, это можно было назвать как 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 особые 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, подгоняя 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 Резафом 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 столом (джин был, конечно, самогонный, т.к. дело происходило в дни "сухого" закона). Он проигрывал свои номера и 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 натурой, что в его присутствии вы никогда не увидели бы грустных лиц. Энди Разаф сидел несколько в стороне, изменяя кое-где свои тексты. Внезапно он подошел к фортепиано и очень приятным голосом с энтузиазмом спел нам свою новую версию. На меня эта пара произвела исключительное впечатление. Потом я спросил Фэтса, почему бы им не участвовать в шоу лично, вдвоем, а Энди улыбнулся и сказал: "Вот именно, Мэзз, я ему давно говорю то же самое". Но Фэтс ответил: "Мэзз, ты же знаешь, ведь я же музыкант, а не актер".

А можете вы себе представить какое удовольствие я испытывал, слушая игру Луиса Армстронга на трубе с Фэтсом за фортепиано, когда они вдвоем исполняли некоторые номера? Покойный Леонард Харпер (он был одним из величайших негритянских продюсеров шоу) даже вызвал своих хористок на сцену и заставил танцевать. Сколько здесь было веселья и смеха!

Но что было особенно выдающимся, так это дуэт Луиса и Фэтса. То, что я видел этих двух гениев за работой, этих двух наиболее притягательных личностей мира джаза, останется для меня как яркое воспоминание до конца моих дней. Луис сначала играл мелодию в низком регистре - из его трубы выходили такие низкие, густые ноты, каких я никогда не слышал у других трубачей, а в свое время я их слушал очень много. Фэтс же всегда подшучивал над Луисом. Я помню, как они однажды начали репетировать «Ain't Misbehavin». Фэтс сел за фортепиано и начал петь эту песню, а Луис 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 Луисом.

**ЛУИС АРМСТРОНГ.** Я не раз видел как Фэтс Уоллер только входил в какое-нибудь заведение, и все присутствующие восторженно орали, а на их лицах расцветала искренняя радость. И Фэтс не был бы на своем месте в подходящую минуту, если бы он не бросал им в ответ какую-нибудь шкодливую шутку, да так, что каждый валился от хохота. Он убивал меня!

Я мог бы рассказать вам смешные случаи про Фэтса, но лучше мне этого не делать. Они не слишком подходящие для нашей встречи. Ибо Фэтс иногда использовал весьма однозначные 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 Гарфильд бульвара в Чикаго, чтобы выпить 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, т.к. обычно это бывало в 4-5

утра. "О' кей, я буду там" - ответил я и ушел в свой клуб.

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 15. К моему удивлению я заметил, что Фэтс установил прямо посредине 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 затем, не говоря ни слова, он начал играть на органе - и как играл! Он действительно мог сыграть все, что только вы могли бы вообразить. Я знал каким он был искусным органистом, слушая 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 музыки Фэтса ни один человек не проявлял признаков усталости, хотя было уже около 9-ти 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 также хотели более подробно потолковать об этом деле, 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 прибыл в студию в отличном настроении, хотя по-прежнему не представлял, что мы будем играть. Он просто сел за фортепиано 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 (тромbon) 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 точно таким же образом, т.е. без каких-либо репетиций вообще.

ЛИОРА ХЭНДЕРСОН. 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. После очередной встречи 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, насколько 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 девушки в отеле "Astor". Это была большая вечеринка , и туда пригласили какого-то певца с арабом пианистом-аккомпаниатором. Я чуть было не умерла со смеху, когда обнаружила, что этим арабом был никто иной как Фэтс - одетый в тюрбан и длинную белую мантию, руки сложены как у жреца и т.п. Он вышел на сцену около меня 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 Морнингайд авеню. Иногда он добирался домой в 5-6 часов утра и начинал громко играть. У него, видите ли, был момент вдохновения и что ж 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 свой дом.

МЭЙ РАЙТ ДЖОНСОН. Фэтс жил всего в нескольких кварталах от нашего дома, но то и дело он приходил к нам спать в 4 или 6 часов утра. Обычно он говорил: "В моем доме жильцы слишком шумливы".

МОРИС УОЛЛЕР. Что касается моей фортепианной 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 т.п. Он часто повторял мне: "Морис, пианист без сильной левой руки - это очень слабый пианист".

Особенно я запомнил одно воскресное утро. 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 идеи. Мне тогда было около 13-ти лет. В тот день он уже проснулся с готовой мелодией на уме. За 10 минут она была закончена и получила название "Jitterbug Waltz"

Мой отец был удивительным музыкантом. Однако, как личность он преобладал над пианистом. Когда мне было еще 7-8 лет, я часто слушал его игру у нас дома вплоть до 4-х часов утра, засыпая прямо тут же. Именно тогда он не был развлечением 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 и не было возможности получить образование, какое он должен был иметь.

Отец проводил много времени, сочиняя вещи самого разнообразного характера, которые так никогда и не были опубликованы. Возьмите, например, "Лондонскую сюиту" и т.п. Некоторые

имели законченную форму, другие же он бросал на полпути. Больше половины этих композиций даже не имели названия. 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 личность из мира развлечений. Все остальное, связанное с отцом, было скрыто под этим.

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 8-недельном турне по 25 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 затем Джимми подготовил 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 жидкому виде". Это означало у него чистое виски, налитое в стакан на 4 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 о Лондоне?" - спросил я. Он согласился. Я нарисовал ему в нескольких словах картины Пикадилли, Бонд-стрит, моста Челси, Уайтчепеля и т.д. С Пикадилли он разделался за 3 минуты, и вы не поверите, если я скажу, что все эти 6 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.

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 Рazaфом, как у него бывала готова первоклассная вещь. Они никогда не теряли времени даром.

В студии же мы записывали так много, что Фэтс выглядел вконец усталым. 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 сессию 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, т.к. 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.

Однако, 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 т.д. И когда темп стал совсем «горячим», то помещение студии начало поистине раскачиваться. А соло Багси на трубе парило где-то в небесах, засорованное драйвом Уоллера. Да, это была музыка счастливых людей, которая пришла на этот день, радостный не только для тех, кто играл ее, но и для нас в контрольной комнате, где все были счастливы присутствовать на такой сессии.

"Fats and his Rhythm" успели тогда записать целых 12 номеров. "Пора на сцену!" - до выступления в театре осталось только 10 минут, и ребята один за другим быстро исчезли. Фэтс побежал за ними, бросив на ходу: "Увидимся позже", т.к. после второго шоу он должен был вернуться в студию, чтобы записать свои фортепianne соло. И в тот же день он это сделал. Четыре сольных номера показали настоящую фортепianne игру, а его мощная левая рука заменяла целую секцию ритма. После этой второй сессии и плюс 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, заразительные мелодии, как, например, «Ain't Misbe havin», «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 Анжелес был на пол-пути большого тура через все Штаты, состоящего из разовых выступлений. Накануне нам пришлось выступать 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 она появилась. Китти была необычных пропорций. Представте себе женщину весом в 220 фунтов, одетую, как индианка. Красное перо в волосах, заплетенных косичками, старое черное платье с неровным подолом выше колен, обнажающее ее огромные ноги, руки и плечи. Большеющие сценические туфли. Китти переваливаясь подошла к ударной установке, встала в позу и уставилась на Фэтса, жуя жвачку. Фэтс в изумлении уставился на нее, повернулся к публике и сказал: «Взгляните на это мясо без гарнира!» Публика попадала от смеха. Так родилось название песни «Look at All That Meat and no Potatoes». Да, Фэтс умел угодить людям.

В танцзал отеля "Sherman" в Чикаго они набирались каждый вечер в продолжении нескольких недель, т.к. "Fats and his Rhythm" выступали перед танцорами. Фэтс также выходил там и со своим собственным номером - его знаменитая шляпа-дерби сдвинута на левое ухо, улыбка как у эльфа, 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 поступали просьбы 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, присутствующих в танцевальных и концертных залах, 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. Каждый раз меня просили заткнуть ему рот, но он продолжал "живь той жизнью, которая мне 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 личные 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 также не пытался доказывать что-либо своим пением, для него это была просто забава. Но я глубоко убежден, что и это его пение, и личность всеобщего любимца и развлечателя публики значительно затемняли и принижали его музыкальность. Он считался величайшим "шоумэном" и так преуспевал в этом, что люди уделяли ему гораздо меньше внимания как музыканту.

Да, он мечтал создавать великие вещи на органе и фортепиано, которые он действительно мог бы сделать. Иногда на ангажементах он играл со всей своей 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 на продолжении второй части концерта, постоянно превращалось в "Summertime". Оркестр же Кондона был наименее удачным номером программы.

Да, Фэтс был поистине больший артистом. Лишь самые близкие его друзья звали как он умеет играть. Он мог играть в любом фортепианном стиле - начиная от современного и ниже, а то, что мы обычно знаем, как стиль Уоллера, является лишь его коммерческим стилем. Фактически же 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. Вы никогда не услышали бы, чтобы он стал высмеивать какого-либо другого 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 25 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 собирались все издатели, т.к. им нравился Фэтс и они хотели купить его новые песни. Однажды он играл мелодию "If I Had You" и начал плакать. Оказывается, 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 17-ти лет. В молодости он записал немало пьес для "piano rolls"\*. Затем ему часто приходилось заниматься личными делами, связанными с алиментами, за что он даже побывал раз в тюрьме. Я помню, что он попал туда в 1935 году. Однако потом его дела заметно 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 3-4 дня, а потом сразу заваливался в кровать часов, эдак, на 48. 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 он крайне редко выходил на себя, если что-либо случалось в самом его бэнде.

ФЭТС УОЛЛЕР. Если я оглядываюсь на пройденный путь, начиная с 1919 года, когда я сочинил свою первую профессиональную песню «Squeeze 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 угомонились и больше не видно волосатых, что мы начинаем давать отдых старым мастерам и создаем свои собственные мелодии. Я всегда был глубоко убежден: то, что определяет успех музыкальной пьесы, - это ее мелодия. Дайте публике 4 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 Hit Parade. (Хотя Фэтс Уоллер 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", быстрая или медленная эта линия, вы всегда можете засинговать ее, имея хорошую левую руку.

Именно мелодия создает разнообразие для вашего слуха. Именно она делает терпимой современную популярную музыку. Повальная мода на фортепianne 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. От него я могу получить гораздо больше оттенков, чем от рояля. У меня есть орган дома, и большинство моих композиций было написано именно на органе. С Эдом Киркби мы иной раз засиживались над 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 10-ти утра с помощью шерри-брэнди я закончил пьесу, которую назвал "Honey Hush". В ней было 50% вдохновения и 50% потения.

Одно из наибольших наслаждений в моей жизни доставила мне запись органного альбома пластинок. Это был чудесный инструмент в студии «Н.М.В.» на окраине Лондона. Он напомнил мне тот "Wurlitzer", на котором я играл в "Lincoln Theatre" в Гарлеме, когда мне было 16 лет. Я получил тогда истинное удовольствие, 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 нашем повседневном мире.

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 как композитора в виде целой партитуры для бродвейской постановки «Hot Chocolates» появилась еще в 1929 году и имела огромный успех, так что продюсер Ричард Колмар 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.

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, насколько он был усталым. 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 5 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.

ЛУИС 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 можете видеть радостные ухмылки на всех лицах, которые как бы говорят: "Да, Фэтс был крепкий парень, человек что надо, не правда ли?".

#### 16. "ВТОРАЯ ЛИНИЯ" НЬЮ-ЙОРКА - РЕБЯТА, КОТОРЫЕ ИГРАЛИ С УАЙТМЕНОМ, ГОЛДКЕТТОМ, РЭДОМ НИКОЛСОМ И БЕНОМ ПОЛЛАКОМ.

ДЖО САЛЛИВЕН. Это было очень похоже на старые добрые времена в Чикаго. Большинство ребят из нашей чикагской братии перебралось в Нью-Йорк к 1928 году, и множество музыкантов устремилось со всех концов страны в Манхэттен, чтобы захватить всевозможные работы с фантастически высокими деньгами, которые, впрочем, были обычным явлением в те дни. Весь Нью-Йорк, казалось, был охвачен такой же джазовой лихорадкой, какую пережил Чикаго 5-6 лет тому назад. Что ж, пока это продолжалось, это было очень здорово.

АРТИ ШОУ. Я вошел в круг молодых джазменов, которые тогда вращались в Нью-Йорке. Я поселился вместе с басистом Арти Бернстаином. В то время он поступал в Колумбийский университет и готовился стать адвокатом, но хотя он и выдержал все вступительные экзамены, он, однако, 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 а 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 Салливен, Джин Крупа, Эдди Кондон, Бад Фримен, Бенни Гудман, Рэд МакКензи, Дэйв Таф, Макс Каминский, Джордж Веттлинг, Джесс Стэйси, Уинги Манон и все "чикагцы", которые также 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 участвовал 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 "джем-сэшнс". Его брат Томми Дорси, который уже начал создавать себе имя как "артист высоких нот" на тромbone, 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 найти любую работу с помощью своей трубы, чтобы было на что поесть, выпить и заплатить за номер в отеле.

Был там гитарист Дик МакДонаф, который тоже умер по тем же причинам, что и Бикс, и Банни. Другим гитаристом, разработавшим свой совершенно отличный стиль игры по сравнению с Диком, совершенно новый подход к гитаре как к джазовому инструменту, был молодой блондин с длинным носом и добрым характером по имени Карл Кресс. Крепко выпивал и покойный тромбонист Джордж Труп, также "артист высоких нот", но в отличие от вышеупомянутого Томми Дорси он не мог долго оставаться трезвым, а поэтому и не держался 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 сессий, 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 кэнериес" 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 закончилось домом Томми, где его мамаша позаботилась обо всех нас.

Уже тогда Томми и Джимми Дорси много спорили, а я был между двух огней. Они могли бы 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 как раз была она.

Джимми потом обратился насчет работы к Джо Венутти, который играл в Атлантик Сити. Тому также 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 умел играть на гитаре лучше, чем кто-либо другой, а в свое время я перевидел кучу разных гитаристов.

**ФРЭНК ТРАМБАУЭР.** Что касается Эдди Лэнга, то его музыкальное 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 (т.е. сыграть в совсем другой тональности - а на радио давалось мало времени для репетиций), Уайтмен сказал: "Сделай-ка это ты, Эдди". Тот отметил что-то в своей карточке, понятное только ему, 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 тому являются все наши ранние пластинки фирмы "Okeh", сделанные с Эдди Лэнгом. Их было слишком много, чтобы можно было здесь подробно говорить, но те из вас, кто знаком с этими записями, припомнят великое множество остроумных и мастерских приемов, которым обязаны и 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 комбинации этих инструментов.

**ДЖО ВЕНУТТИ.** Вообще говоря, Эдди Лэнг и я стали играть вместе еще в средней школе. Потом мы с ним кончили и высшую школу тоже вместе. 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 т.д. 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, то были в основном струнные инструменты - скрипка, виолончель, мандолина и т.п. Это 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, а также Рэд Николс, который всегда рыскал в округе в поисках новых музыкальных талантов.

**РЭД НИКОЛС.** Я сделал свою первую грамзапись с группой "Синкопэйтинг файф". Пусть дискографы спорят о моих пластинках, но я хочу упомянуть именно эту, т.к. 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 25 долларов за привилегию записать эту пластинку!!! Правда, потом каждый из нас получил по 25 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 в то время я впервые встретил и услышал Бикса. Группа "Вулверинс" под недолгим руководством Вика Бертона последовала за нами на курорты Среднего Запада. Мы уже много слышали о "Вулверинс", главным образом, через музыкантов, и, конечно, нам хотелось узнать как они играют на самом деле.

Бикс произвел на меня глубочайшее впечатление, и я был бы последним по счету 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 множества одинаковых источников. Но только музыкально несведущий человек может толковать о прямом сходстве между мной и Биксом.

В начале 1923 года вслед за Полом Уайтменом мы выступали в отеле «Ambassador» в Атлантик Сити, но мы должны были сменить свое наименование на "Роял палмс оркестра". Неподалеку от нас там работали Джо Венутти и Эдди Лэнг. Тогда же в Атлантик Сити я впервые услышал лично 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 в частности.

С "Роял 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 Фосдиск (меллофон), Джеральд Финни (фортепиано), Джо Циглер (ударные), Джо Венутти и я сам. Я пытался, но не смог взять к себе Эдди Лэнга. Этот бэнд был первым, где я стал добиваться характерного группового звучания, которого мы позже достигли в сессиях записи состава "Файв пенниз" (1926-1930 г.г.).

Среди огромного количества оркестров и музыкантов, работавших в то время в Нью-Йорке по джазовой линии, 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.

Луис Армстронг играл с Флетчером Хэндерсоном в танцзале «Roseland». Мы с Луисом часто играли друг для друга в комнате музыкантов в нижнем этаже. Мы были рады обменяться идеями. Он заинтересовался моей аппликатурой, и я с удовольствием рассказал и показал ему все. Вообще джазмены тех дней представляли собой как бы 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 создать мою первую небольшую группу, которая появилась на записях под названием "Сэм Ланин's рэдхэдс".

История создания различных групп записи "Файв Пенниз" слишком длинна, чтобы ее здесь рассказывать, да и к тому же она во многом хорошо известна. Само это название предложил Вик Бертон. Различные наименования, 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 вступали в конфликт с контрактом другой студии. 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 свою зарплату, регулярно работая с коммерческими танцевальными оркестрами, а когда же мы собирались на сессию записи, то главной целью было провернуть нечто такое, что нашло бы одобрение и признание со стороны друзей-музыкантов прямо здесь же, 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, музикально и лично, 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 Гудман, Джимми Дорси, Арти Шатт, Вик Бертон, Адриан Роллин, 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 квартиры 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 не особенно огорчились этим. На обратном пути мы взобрались на крышу автобуса и играли там все время по дороге домой.

Позже я поступил работать студийным музыкантом на радио N.B.C. и оставался там целых 10 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, когда я изучил теорию своего тромбона, был 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 соседству, 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 за парочкой бутылок. Так мы ездили от одного дома к другому. Из-за этого мы пропустили немало сессий записи.

РЭД НИКОЛС. Чтобы закончить со своей историей, 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, то 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 Гудмана с его "биг бэндом" свингового стиля, который стал доминировать 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 также 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 г. Каждый знает теперь эту историю, когда Уайтмен составил свой бэнд из лучших джазменов тех дней. Однако, никогда не стоит высмеивать за это Уайтмена, ибо он сделал очень многое для всей американской музыки. Он очень гордился, заполучив лучших музыкантов джаза в качестве своих коллег по оркестру, и он платил им невероятно высокую зарплату - до 5-6 сотен в неделю и даже больше, особенно тем ребятам, которые к тому же умели и аранжировать.

ДЖИММИ МАКПАРТЛЭНД. Кроме оркестра Уайтмена было очень немного «биг бэндов» в то время, но у них было побольше больше джаза.

БАД ФРИМЕН. Примерно в 1927-28 годах я играл с Беном Поллаком. Мы выступали в "Little Club" в Нью-Йорке. В составе были Гил Родин, Бенни Гудман и я (саксофоны), Гленн Миллер на тромbone (Джек Тигарден пришел туда позже), Эл Гаррис на трубе (сейчас он работает в студиях Западного побережья), Джимми МакПартлэнд на корнете, Гарри Гудман (братья Бенни) играл на басе, Вик Брэйдис на фортепиано, Дик Морган - банджо (потом гитара) и сам Бен Поллак на ударных.

Мы пробыли там пару месяцев и за это время между боссом и нами постоянно возникали неприятности. 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, что говорится, 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 10 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, и это бывало 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 Гудман 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 Гудмана. 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 Гудман, Миллер, я и еще два-три человека из оркестра. Мы наиграли там самые различные номера вроде "Джангл блюза", и, в частности, "Room 1411". Ближе к концу сессии мы начали дурачиться и стали играть 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 назвали "Shirt Tail Stomp". В продажу он пошел лучше всех - это показывало тогдашний вкус публики, я думаю, по всему миру .

Эти пластинки назывались "Benny Goodman and His Boys". Причем, это было уже не в первый раз, что я записывался под именем Гудмана. Когда мы еще работали с Поллаком для фирмы «Victor»,

Бенни Гудман договаривался как-то о записях для "Brunswick" в малом составе. Там были тогда братья Гудманы, Миллер, Брейдис, Морган, я и ударник Боб Консельмен. 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 закусочной 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". Пока мы выпили с Бадом по паре стаканов, он уже снова был здесь вместе с человеком, одетым в ужасную шляпу 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 тромbone. Ребята позже собирались устроить джем-сэшн на 48-й стрит, где жил Джек, поэтому мы позвали с собой Гила Родина и нескольких других, 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 в общем 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 Гудман, Джин Крупа, я и Миллер, а также трубачи Рэд Николс, Мэнни Клейн 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 попробовать? Моя жена приготовит нам ужин, и все будет в порядке".

После того как мы сделали первый набросок текста, Гленн сел за фортепьяно, а я стал рядом, облокотившись на его плечо. У каждого из нас был карандаш, и пока он 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 в изданную на нотах музыку, но там никогда не указывались наши имена как авторов.

**КАЙЗЕР МАРШАЛЛ.** В 1928 году Луис 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 8 утра, то никто даже не ложился спать. В 6 часов мы позавтракали, и я привез ребят прямо 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 т.п. Луис ответил: "Я не знаю". Но затем он посмотрел вокруг и увидел пустой кувшин, стоящий посреди комнаты 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 данный тип музыки. Это был настоящий "биг-бэндовый" джаз с фирменным битом, множеством сольных номеров и прекрасными аранжировками Гленна Миллера. Я не раз играл с ними, замещая Бенни Гудмана, когда тот отсутствовал. Как и все мы, он подрабатывал на различных вечеринках, общественных танцах, на студиях и т.п. Надо сказать, что эти работы значили тогда для нас очень много, т.к. они позволяли иметь дополнительно приличные деньги. Такие лидеры салонных оркестров как Мейер Дэвис или Джо Мосс, охотно брали к себе по меньшей мере одного хорошего джазмена - братьев Дорси, Гудмана, Тигардена, МакПартлэнда и других. Ребята не могли, конечно, играть джаз в таких составах, но там были нужны люди просто 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 Берриган на трубе, Джерри Колонна на тромbone и другие; много хороших джазменов работало тогда в 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 ссужал 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 т.п. 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 собирались в студии "Pathe" - Мифф Моул (тромбон), Фил Наполеон (труба), Джимми Дорси (кларнет), Фрэнк Синьорелли (фортепиано), а я играл на тарелках и гольстоне, т.к. других ударных инструментов, и, 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 250 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 толков благодаря нашим музыкантам-солистам. Однако для всех жизнь была очень ненадежной - голодные недели в промежутках между работами, 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 КАУНТА БЭЙЗИ.

**СЭМ ПРАЙС.** Сессии в Канзас Сити? Я помню, как однажды ребята собирались на сессию в «Subway Club» на 18-й стрит. В 10 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 6 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 до 9-ти утра. 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 - столь много бэндов приезжало туда на поезде или приплывало по реке на пароходах. Следует сказать, что Канзас Сити был разделен рекой на две части. Одна относилась к штату Миссури и не очень была похожа на города Среднего Запада. Здесь собирались музыканты даже со всего Юга. Другая часть, входившая в Канзас Сити, принадлежала к штату Канзас и находилась в 5-6 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 увлеченных 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" за спину и шли к нам. Так обстояло дело с музыкой у нас в Канзас Сити.

**ДЖО ДЖОНС.** Когда я впервые приехал в Канзас Сити, то я уже переслушал практически все, что происходило и появлялось в джазе, начиная с 1923 года, поэтому у меня было достаточно оснований для каких-либо сравнений. Я слушал "Коттон пикерс" МакКинни и я слушал Флетчера Хэндерсона. Я изъездил всю страну вдоль и поперек, я видел карнавалы и играл даже в Чатакве. Я

пел, танцевал, а также выступал и в драматических ролях. Я бывал на церковных фестивалях и в атлетических клубах, я изучал музыку почти 12 лет - трубу, саксофон и фортепиано. Смешно, но в конце концов я стал ударником.

Таким образом, прибыв в Канзас Сити, я уже хорошо знал мир музыкальных развлечений, и я знал 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 я просто недостаточно квалифицирован и компетентен для того, что делается там, и когда я все-таки туда добрался, то уже не смог уехать.

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 Бэйзи, были не похожи ни на какие другие сессии, которые мне до того приходилось видеть. Да и после. Я имею в виду те оркестровки типа "head arrangements"\* в оркестре Каунта Бэйзи 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 вдохновению, знали, когда им надо вступать. Они не глядя чувствовали, когда тот или другой парень заканчивает свое соло, проиграв три или четыре квадрата, и готов уступить место другому. Даже когда на сцене были два тенориста 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 ребятами как пианист Дик Уилсон и тенорист Бен Уэбстер. Иногда Фа Тэррел выходила на сцену прямо из публики и начинала петь свой текст посередине номера, и она тоже знала абсолютно точно, когда ей нужно вступить. Перед тем, как приехать в Нью-Йорк, 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 Рэндолф (его звали "Маус", позже он работал у Кэба Коллоуэя), Уолтер Пэйдж и др. 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 у них нет еще самых основ, чтобы иметь право сидеть на сцене рядом с "Бердом"\*. Я вовсе не утверждаю, что это вопрос возраста. Это - вопрос опыта.

О себе могу сказать, что у меня достаточно опыта и основ, хотя на своем пути я не раз сталкивался с различными влияниями, которые уводили меня в сторону от этих основ. И если бы не помочь других людей, я не знаю, что со мною стало бы. 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 знал просто 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 таких, как Томми Дуглас или Уолтер Найт.

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 произошли от него, 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.

МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС. Для меня Канзас Сити был просто восхитительным городом - музыка звучала повсюду в негритянском районе, а более 50-ти кабаре от 12-й до 18-й стрит предлагали работу музыкантам.

Оркестр Энди Кирка выступал в великолепном танцзале «Pla-mor», когда мой первый муж, альтист Джон Уильямс, позвал меня поехать с ним из Питтсбурга в Канзас Сити. Это был мой самый первый визит в джазовую метрополию штата Миссури, в город, которому суждено было оказать огромнейшее 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 5-й авеню до шикарного клуба на 18-й стрит, где я встретила пианиста Сэма Прайса. Он играл в необычном стиле "блюзового фортепиано", улучшить который уже, касалось, было бы невозможно. Я имела счастье услышать его снова, когда мы оба 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 Гудман. Девушки представили меня техасскому тромбонисту, и вскоре мы почувствовали себя друзьями. После работы он с парой других музыкантов попросил нас пройтись вместе, и мы очутились в какой-то закусочной. Я ее хорошо запомнила, потому что изнутри помещение было оформлено 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. Большинствоочных клубов было забито разными политиканами и прожигателями жизни, в городе было полно всяких питейных и игорных заведений полуподпольного типа. Конечно, и для музыкантов работа имелась в достатке, хотя попадались и такие наниматели, с которыми было очень трудно работать.

Например, когда Энди Кирк ушел из «Pla-mor», то оркестр стал работать в заведении, принадлежавшем одному крепкому гангстеру. Он был настолько 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 на этой

новой работе 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 Бэйзи тоже работал у этого типа и что с ним произошло подобное же недоразумение. В результате Бэйзи должен был работать чуть ли не две недели без зарплаты.

Во главе всех тамошних бэндов стоял оркестр Бенни Моутена. Руководитель Бенни был пианистом, а его брат Бастер играл на аккордеоне. Затем там был еще 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 столь же хорошо, 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 Бэйзи, Рашинга и Бастера Смита (Бастер был блестящим альтистом, его называли "профессором", и 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 обучил меня делать на барабанах то, что парни называют сейчас «dropping bombs» ("бомбейкой"). 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 понять ту 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 Бэйзи в таком составе, когда на сцене были только Пэйдж и духовые, и вы можете мне поверить, "Big One" заставлял свинговать весь этот бэнд с помощью одного своего контрабаса даже без особого усилия!

**ДЖО ДЖОНС.** В Канзас Сити вы могли бы слушать музыку все 24 часа в сутки. Практически во всех, даже в самых малых 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 Бэйзи) и гитарист Эдди Дарэм. С нами мог играть любой ударник из желающих, потому что сам я сидел там за фортепиано.

Нашим клубом заведовал "Шеф". Его имя было Эллис Бертон. Он считался "отцом" многих музыкантов. Любой человек из музыкального мира или из профессионального мира развлечений мог прийти к нему когда угодно и получить одобрение или пищу. Может быть, 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". Бэйзи был его любимым "сыном".

Я покинул бэнд Бэйзи на некоторое время, т.к. 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 5 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 Бэйзи. Тот чуть не сломал двери, когда нам сказали, что никого не пустят проститься с телом "Шефа". Я никогда не говорил об этом случае Бэйзи, но вы должны понять, что значила для нас смерть "Шефа".

Он сыграл большую роль в удержании ядра оркестра Бэйзи. Он вдохновил и одобрил нас. Незадолго до его смерти некоторые люди предлагали ему открыть ночной клуб. Хотя это были годы депрессии, но ему обещали 30 тысяч долларов за открытие. Так он сразу же пришел к Бэйзи 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 "Pinney 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, т.к. вам нужно было всегда быть самим собой, - он терпеть не мог никакой лжи и фальши. Всякое 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 играли ему аккомпанемент. 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 все это время. Джо общался там с публикой, сидел за столиками, и потом возвращался в «Sunset». Он подходил к микрофону, пел еще несколько блюзов, и мы играли все это время. 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 ли 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"ение Джо Тернера у окружающих и как он почти каждый вечер заводил всех, перемешивая коктейли с блюзами.

Пит Джонсон был великим пианистом стиля "буги-вуги", но он отнюдь не играл 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.

Летом бэнд Энди Кирка работал только с 9 до 12 ночи, и после этого мы сразу же ехали в «Sunset» - Джон Уильямс, я и 5-6 ребят из бэнда. Когда мы появлялись. Пит начинал играть "Indiana", "Sweet Georgia Brown" или что-нибудь вроде этого. Я заходила домой умываться и переодеваться, 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 закрытия. Мы могли бы играть там все утро и полдня, если хотели, и в действительности часто так и выходило. Сама 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 Хэндерсона, 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 Бэйзи. Помнится, что 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 "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 он 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, когда вдруг около 4-х утра 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 прямо 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. Стиль Лестера Янга был очень легким, и ему нужно было не более 5-ти квадратов, чтобы разогреться и разойтись как следует. Затем он начинал играть действительно здорово.

В ту ночь Хокинсу крепко досталось. Бэнд Хэндерсона в тот же день должен был выступать в Сент-Луисе, и Хокинс знал, что ему уже пора ехать, т.к. он обязательно должен быть там на своем месте в оркестре. Но он все еще пробовал исполнить нечто такое, чтобы побить Бена, Хэршеля 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, это было впервые, чтобы Хокинсу 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" («cuttin' 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-сэшн тогда не заключалась в том, чтобы выяснить, кто лучше играет, чем другой и наоборот - нашей целью было узнать нечто новое, поделиться опытом и поэкспериментировать. Сессии были для нас радостью, своего рода духовной отдушиной.

**МЭРИ ЛУ УИЛЬЯМС.** Да, в Канзас Сити можно было почувствовать радость жизни, даже если вы были не при деньгах. Люди могли дать вам взаймы сколько нужно без долгих просьб и разговоров, накормить вас и все устроить как надо. А в отношении еды там было всего вдоволь - прекрасные жареные туши в лавках, птица, раки, рыба и прочая речная пища. В городе были скачки, плавательные бассейны, огромный парк, зоосад и куча всяких других развлечений для вашего же удовольствия. Все время происходили сессии и великолепные танцевальные вечера, а местный союз музыкантов ежегодно устраивал большой праздник. Не менее 10-12 "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.

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. Однако, будучи упрямой, я 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 так мы потеряли пианиста.

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 только я не слушала Арта, то играла сама, ибо он глубоко вдохновлял меня на импровизацию. Он уже тогда применял такие аккорды, которые наши бопперы освоили только сегодня, а быстроту его мышления я не могу сравнить ни с чем.

Арт обычно выпивал бутылку пива, пока сменялись пианисты, но он 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 также 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 "слушач" по имени Слиппи, который играл почти так же, как и Арт, и в тех же трудных тональностях (ля, си, ми натуральные).

Другим необычным пианистом был некто Линкольн, больше известный как трехаккордовый пианист. Гармонии у него были самые ужасные, но он был просто неподражаем благодаря своему биту. Кинозвезда и певица Марта Рэй, тогда еще 18-летняя девушка, остановилась как-то в Канзас Сити на пути в Калифорнию и была буквально 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 Бэйзи, Пита Джонсона, Сэма Прайса и Клайда Карта, в городе были еще три пианистки помимо меня самой. 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 заболевала, Энди Кирк на это время посыпал за ней, чтобы она могла занять мое место. 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 в пределах от Техаса до Оклахомы, а также и в самом штате Миссури. Постоянно живущие в Канзас Сити музыканты часто разъезжали с однодневными концертами по всем этим территориям. Вследствие непрерывного контакта друг с другом музыканты по всей этой области 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 Канзас Сити. Пока солист играл свои 9-10 квадратов, Пэйдж создавал ему фон в виде "риффа", который подхватывали другие инструменты. Немногие аранжировщики смогли бы улучшить тот "бэкграунд"\*, 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 любил музыку. Моя мать дала мне самые первые уроки - она была школьным учителем, а частным образом занималась с учениками также и музыкой.

Отец у нас умер еще в 1916 году. Мне было тогда 8 лет и я ходил в коротких штанишках. Чтобы помочь дому, после смерти отца я бегал 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 собирались до сорока ребят.

К тому времени, когда мне стукнуло 15 лет, я стал уже слишком взрослым для таких ребячьих оркестров. Со следующего лета я начал играть на карнавалах и в "minstrel"\* 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 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, т.е. 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 "Блю девилс". 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 другим 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 был там силен не меньше, 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 девилс" стала ядром лучшего бэнда, который когда-либо имел Моутен.

Разумеется, сам Бенни нам вовсе не был необходим как пианист, ибо у нас уже был Бэйзи. Когда от нас ушел предыдущий пианист, мы послали за Бэйзи, и он отлично сработался с нами. Вообще, на Западе он появился относительно недавно, т.к. происходил из штата Нью-Джерси и у нас был еще мало известен в то время. 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.

За исключением случайных изменений в составе мы держались все вместе вплоть до смерти Моутена в 1934 году. В эти годы мы в основном играли в той же самой части 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 развел «two-beat» ( "ту-бит") до такой степени, как оркестр Бенни Моутена.

**ДЖО ДЖОНС.** бэнд Моутена в "ту-бит" ритме на счет 1 и 3, а бэнд Уолтера Пэйджа играл 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 Бэйзи, то они образовали целый непрерывный ритмический поток - раз, два, три и четыре - подобно прыгавшему мячу («bouncing»)\*.

**КАУНТ БЭЙЗИ.** На Запад я приехал из Нью-Йорка с гастролирующим водевильным шоу. У нас не было никакого имени, но зато было много забот и мало денег. Я выступал там в роде "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 доме в Нью-Джерси. Я обошел весь город в поисках работенки для пианиста и устроился аккомпаниатором немых фильмов в местном театре "Elbon". Надо сказать, что на этой работе я приобрел неплохой опыт, т.к. играл музыку для самых различных кинофильмов - от мелодрам до вестернов и детективов.

В "Elbon" я проработал почти год, а в 1928 году я присоединился к оркестру, известному как "Блю девилс". Лидером этой группы был парень по имени Уолтер Пэйдж, который чертовски здорово играл на струнном басе. Да, это был тот самый Пэйдж, который позже создал ритм моего бэнда.

"Блю девилс" путешествовали между Канзасом и Оклахомой, и в 1929 году мы наткнулись на бесподобного блюзового певца в Оклахоме Сити. То был Джимми Раинг, который - бывось 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 сцене джаза. Им руководил ныне покойный пианист Бенни Моутен. Вне Канзас Сити лишь немногие люди знали о существовании этого бэнда по той причине, что когда не было таких широких средств связи как радио, телевидение, записи, долгоиграющие пластинки и "джук-боксы", поэтому всякие местные бэнды надо было просто увидеть, чтобы услышать. Когда распалась группа "Блю девилс", то несколько наших музыкантов, включая Пэйджа, Раинга и меня, присоединилось к Моутену. Там я играл роль "третьего пианиста". Сам Бенни был просто великолепен за фортепиано, а его брат Бастер Моутен играл на фортепиано-аккордеоне.

В этом оркестре был целый ряд великих музыкантов. Пятеро из них играют со мной и по сей день. Кроме Пэйджа и Рашинга то 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 тромbone и делал много аранжировок, и "Хот Липс" Пэйдж, настоящий трубач джаза.

Пожалуй, тогда мы играли почти в каждом джазовом заведении Канзас Сити. В первую очередь я припоминаю "Reno Club", театры "Tower" и "Main Street", танцевальные залы "Fairland Park" и "Platmor", 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 нечто большее, 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 конце 1935 года, 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 Гудман. 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 Гудмана.

Из клуба наши выступления транслировались местной радиостанцией, и Джон посоветовал Бенни послушать одну из таких передач. После этого 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 Бэйзи. Нас транслировали оттуда по радио, и когда однажды диктор позвал меня к микрофону для вступительного слова, он заметил, что Билл Бэйзи - 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) Бэйзи. 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 Бэйзи. С тех пор появился один Каунт Бэйзи, и я уже никогда не смог отделаться от этого прозвища. Смешно, как пристают такие вещи. 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 единим духом.

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, т.к. эта история тоже имеет тесную связь с Канзас Сити. Она тоже произошла во время одной из наших передач. В те дни, когда вы выходили в эфир, не было особой необходимости заранее объявлять названия тем, как это делается сегодня. Другими словами, наш бэнд просто начинал играть свои "хэд" аранжировки, различные "риффы" и все, что приходило в голову. Однажды у нас оставалось еще около 5-ти 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 почти ровно 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 Рашиング всегда был моей правой рукой. Вначале нам бывало так трудно, что я не раз хотел отказаться от идеи биг-бэнда, и только упорные настояния Джимми удержали меня от этого.

ДЖО ДЖОНС. Мы работали с Бэйзи в заведении "Cherry Blossom". Обычно фортепиано там каталось по всему полу для танцев, а Джимми Рашиング 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 Бэйзи. В отличие от большинства блюзовых "شاутеров", Джимми умел читать ноты и его можно было слышать чуть ли не за 10 кварталов без микрофона (хотя тогда использовали мегафоны). Джимми был как бы старшим братом для меня и для других жен оркестра. 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.

Бэйзи перетянул Джимми и некоторых других ребят Моутена в свой состав, на котором построил потом биг-бэнд, вызвавший настоящую сенсацию в "Reno Club". Но как только он начал сколачивать эту свою группу, он сразу же послал за ударником Джо Джонсом.

ДЖО ДЖОНС. Я начал играть с оркестром Бэйзи в 1936 году. В первые месяцы это было просто маленько 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 сохранялись в этом бэнде.

В Нью-Йорке мы вначале пробовали экспериментировать - мы решили играть так называемые современные аранжировки тех лет по типу работ Хэндерсона и Гудмана. Бэйзи думал, что мы играем слишком по старинке. 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 25-30 тем, 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 25 пьес, которые мы имели, а не "One O'clock Jump". Все это были "хэд" аранжировки. Я думаю, что теперь они безвозвратно утеряны, т.к. они никогда не были записаны на ноты.

БАК КЛЭЙТОН. Я работал у Бэйзи с 1936 по 1943 год, когда меня взяли в армию. Вначале все было совсем не то. Когда мы начинали, то у нас еще не было ни одного настоящего аранжировщика, который мог бы расписать целую оркестровку в нотах для всего бэнда. Почти 4 года у нас существовали только "хэд" аранжировки, и лишь потом появились ноты.

Всем нужно было многому учиться. Когда бэнд начал выступать в Нью-Йорке, то у нас даже не всегда строили инструменты. Прежде всего мы должны были изучить ансамблевую технику. Мы должны были 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 т.п. А кроме того, мы должны были научиться технике записи на студиях грампластинок.

ДЖО ДЖОНС. Биг бэнд Каунта Бэйзи 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 они не были в других отношениях.

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 БЭЙЗИ. Кое-кто помнит, что наш бэнд демонстрировал тогда "тяжелую" медную группу. Я считаю слово "тяжелый" ("heavy") наиболее подходящим в данном случае, т.к. наши медные включали 4 трубы и 3 тромбона. Другие бэнды не имели этого в те годы. 4 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.

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 9 человек в маленьком клубе "Reno" в Канзас Сити, мы здорово сыгрались, т.к. 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, Гудмана и Уилларда Александера. Всего нас было тогда только 9 человек.

Я особенно хотел бы, чтобы нас поняли в главном, - я всегда стремился к тому, чтобы наш бэнд из 15-ти человек сработался и играл так же, как и эта "девятка". Я хотел тогда, чтобы 15 человек думали и играли одинаково, чтобы эти 4 трубы и 3 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 3 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, что если у медных каждая нота не несет своего точного и определенного значения, и если они просто воят и режут слух, то здесь немедленно следует произвести кое-какие изменения.

Разумеется, я хотел играть только джаз. Когда мы играли популярные мелодии (что мы делаем и до сих пор), я просто хотел доставить удовольствие обычным простым людям, приводя их к джазу не быстро и громко, а постепенно к мягко, но с определенной энергией. Что касается блюзов и песен, то Джимми Рашинг и Элен Хьюомс делали это как нельзя лучше. Ведущий альтист Эрл Уоррен тоже иногда пел. Вот все те замечания, которые я хотел сделать относительно наших целей, стиля и наших вокалистов.

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 также 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 Эррола Гарнера с большим интересом, не хочет слышать ту старомодную манеру, в которой я играю.

**ФРЕДДИ ГРИН.** Фортепиано Бэйзи определенно смягчает ритм. Бэйзи 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 отдельного солиста. Я имею в виду тот особый метод, которым он расчищает дорогу солисту в конце своего соло. Он всегда оставляет путь открытым.

**КАУНТ БЭЙЗИ.** 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 Коллинс и Гарри Эдисон

(трубы); Бенни Мортон, Дики Уэллс и Дэн "Слэмфут" Майнер (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, Майнер 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 3-х часов репетиций 3 раза в неделю и т.д. 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 Бэйзи. Приятель, верьте мне - он вел за собой весь бэнд своим "драйвом"! В отношении его игры никто не мог бы сказать о каком-либо назойливом, машиноподобном громыхании - Джо владел подлинно музыкальным чувством, и в его игре всегда был глубокий смысл.

**ДЖО ДЖОНС.** Репетировал ли бэнд Каунта Бэйзи? Смотря что понимать под репетицией. Я лично не знаю как объяснить такие вещи. Трудно представить на словах как получаются, например, те же "хэд" аранжировки. Я знаю одно - что я находился там вместе со всеми и что 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 23 года. Все это происходит почти подсознательно и возникло в результате жесткой 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 наподобие чарльстона. Малый 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, ограниченным 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, и, когда один пианист ушел, мне пришлось выступать и за фортепиано. В общем, работа там была очень трудной. Мне тогда только исполнилось 16 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 Бэйзи.

**ДЖИН СЕДРИК.** Я часто играл в различных карнавальных шоу. Многие тогда поступали так же, ибо это была постоянная 42-недельная работа, и порой вы 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. 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 вплоть до своей смерти.

Я родился в Новом Орлеане 27 августа 1909 года. Моя мать, Лизетта Грэй, живет теперь в Лос-Анжелесе. Я жил в Новом Орлеане до 10-ти 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 13 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 целых 5 или 6 лет я играл на альте, затем перешел на баритон, когда я присоединился к бэнду Арта Бронсона. Я ушел от отца, когда мне исполнилось 18 лет. Мы были тогда в Салине (штат Канзас), и у отца имелось много работы в Техасе и на Юге. Он так и намеревался податься на Юг, но я сказал ему, что там нам будет хуже и что мы можем играть здесь, т.к. 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 "Бостониенс", 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 4-х лет, и все время баритон гнул меня книзу. Я очень ленив, и поэтому позже, когда от нас ушел тенорист и представилась возможность, я сразу же переключился на тенор. Мы все время играли в Небраске и Северной Дакоте. И единственный раз, когда я поехал на Юг, был с оркестром Каунта Бэйзи, но это было уже совсем другое дело.

Я работал в «Nest Club» в Миннеаполисе, когда впервые услышал бэнд Бэйзи. 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 Бэйзи телеграмму, спрашивая, не нужен ли ему тенорист.

Он слышал обо мне раньше, т.к. мы часто ездили между Миннеаполисом и Канзас Сити. Когда я присоединился к его бэнду, там было только 9 человек - трое медных, трое саксов и трое в ритме. Я просидел там целую ночь в ожидании своей работы.

Бэйзи для меня стал подобен школе. Я обычно засыпал в школе, т.к. 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 поэтому и засыпал. Потом этот учитель приходил к нам домой и жаловался моей матери на подобное поведение, но я не обращал на это внимания. В оркестре Бэйзи всегда находился кто-то, плохо знавший свою партию, свой урок. На мой взгляд, если музыкант не умеет читать ноты, то он так и должен сказать об этом, чего тут скрывать. Ведь тогда его можно подучить или заранее растолковать его партию. Но Бэйзи никогда так не делал. Я часто

говорил ему об этом, но он не придавал этому никакого значения. Там 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 Хэндерсону в Детройте в 1934 году. Оркестр Бэйзи находился тогда в Литтл Роке. Хэндерсон предложил мне значительно больше денег. Бэйзи сказал, что я могу идти к нему. Но с Хэндерсоном повторилось то же самое. Я проработал с ним всего лишь полгода, кстати сказать, у них не было тогда много 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 Бэйзи 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 Хэршель Эванс.

ДЖО ДЖОНС. Хэршель Эванс был прирожденным музыкантом. Он владел таким звучанием на теноре, какого вы никогда не услышите у других на том же самом инструменте. Что же касается так называемых трений между ним и Лестером, то в действительности это было вовсе не так. Ибо то, что иногда и происходило между ними, можно было назвать лишь инцидентом, который случается между двумя братьями, и что бы там ни было, они всегда сохраняли взаимодружеские чувства. Даже в современном исполнении Лестера иной раз проскальзывают 2-4 такта 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 Хэршелью, но я также любил и "Преза". Я сводил их вместе в каком-нибудь кафе или ресторане. Все споры между ними были какими-то детскими штуками, которые начинались неизвестно почему. Во всяком случае, я никогда этого точно не знал. Просто ребячество. В частности, что-либо в этом роде могло начаться и в ту ночь, когда Коулмен Хокинс был проездом в Канзас Сити с бэндом Флетчера Хендersona, а Хэршель, Лестер и Бен Уэбстер играли для него в "Cherry".

Тогда же Хэршель 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 Хэршеля. Поэтому часть разногласий между Лестером и Хэршелью могла, вероятно, возникнуть в ту ночь из-за несходства их отношений к Хокинсу. Лестер, как известно, всегда был несравненным солистом и мог играть сколь угодно долго даже тогда, когда все уже сходят со сцены.

И, 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 также вызвало трения между ними. Эти люди, которые могли заявить такую чушь, никогда не думали о физических индивидуальных 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 ХОЛИДЭЙ.** Одно время я работала с Бэйзи, 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 переиграть друг друга. Они только и думали об этом. Вы могли бы встретить их в комнате для оркестрантов за сценой, где они обстругивали свои трости или пробовали новые - каждый из них делал все возможное, 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 своими звуками. Такими же были и Тедди Уилсон, и трубач Бак Клэйтон.

**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. Однако, такие индивидуальности сегодня я могу перечислить на пальцах одной руки.

**ЛИ КОНИЦ.** Я открыл для себя звучание Лестера Янга на этих старых записях оркестра Бэйзи - 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 людей вдохновил Лестер, на сколько жизней он повлиял! Ибо в действительности он является базисом всего, что произошло с тех пор в джазе. А взять его ритмический подход, сложный в своей простоте! Как вы могли бы проанализировать это? Должны ли мы добавлять сюда какие-то слова, называя это полиритмией?

**ДЖО ДЖОНС.** Существует довольно много музыкантов из Нового Орлеана, которые всегда шли только по дорожке, проложенной Луисом Армстронгом, музыкантов, которые не могут играть сами. Но в Канзас Сити такие ребята, даже те, кто играл 20 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 Джей МакШенна, а некоторые также организовывали и свои бэнды по типу Бэйзи.

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 также не было еще двадцати. Он приехал в город с каким-то шоу евангелистов, и пока он находился в Канзас Сити, он 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 полюбило 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 послеочных сессий сидела и играла на фортепиано с Диком Уилсоном, пытаясь 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 Бэйзи 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 - у таких музыкантов как Бен Уэбстер, Лестер Янг и Каунт Бэйзи. 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 на сессиях в Канзас Сити. Но это так. 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 сама 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 - «БИГ БЭНДЫ», БОЛЬШИЕ ДЕНЬГИ, «ДЖИТТЕРБАГС», КОММЕРЦИАЛИЗМ И ПЕРВЫЕ ПРОРЫВЫ РАСОВЫХ БАРЬЕРОВ.

БЕННИ ГУДМАН. 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 3-4 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 Хэндерсона или Джимми Манди, то мы детально разбирали и играли ее, и если она нам нравилась, то, будьте уверены, всегда находился какой-нибудь из наших парней, который говорил: "А ну, давайте-ка прогоним еще разок".

Да, когда наш бэнд только начинался, 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 единственным важным для них. А ведь многие современные 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-Анжелесе (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-Анжелесом мы несколько раз сыграли в Сан-Франциско, а когда выступили «Palomar», то отношение публики было совсем прохладным. Тогда я объявил следующим номером одну из лучших аранжировок Флетчера ("Sugar Fot Stomp" или "Sometimes I'm Happy"), и ребята подхватили мою идею. С этого момента они почувствовали себя свободно и заиграли настолько хорошо, как я не слышал с тех самых пор, когда мы покинули Нью-Йорк. И первый одобрительный 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 «Palomar». Фактически до этого мы и не играли по-настоящему. Затем произошел этот знаменательный случай, и все пошло по-другому. Приятно сознавать, что я был там и принимал в этом участие. Тогда я играл у Гудмана 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 музыкантов. Она была необычной, и публике потребовалось время, чтобы понять ее. Но как только они раскусили музыкальный секрет Гудмана, 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 Гудмана мы играли примерно так же, но в меньших составах и без столь шумного успеха, или же на сессиях, проходивших в полупустых залах, где некому было оценить нас, кроме своих же коллег музыкантов. Гудман 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 ГУДМАН. 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 слушателей и что она растет все время. Правда, когда мы начали выступать в отеле "Pennsylvania", некоторые люди были настроены скептически, утверждая, что наш бэнд слишком громкий 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 "Pennsylvania" мы подписали контракт также на выступления в нью-йоркском театре «Paramount», не ожидая от этого ничего особенного кроме честно заработанных денег. До этого наш единственный ангажемент в одном небольшом театре был далеко не 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 7 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 Колльбер 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-сквере 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 огромнейшее удовольствие.

Сцена в «Paramount» представляла собой высоко поднимающуюся платформу, и когда мы вернулись в комнату для оркестрантов, где сидел мой менеджер Уиллард Александр и директор театра Боб Вейтмен, они рассказали нам вторую половину истории. Они также 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 от самоубийства!". 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 тысячи посетителей. В тот же день наблюдался и другой интересный факт, вызвавший немалые толки: выручка в театральном буфете превысила 900 долларов, т.к. там продавались пластинки из шоколада с нашими записями.

Именно во время этого ангажемента мы осознали, что означает успех такого рода. В день мы играли всего 5 шоу в «Paramount», начиная с 10.30 утра, а между двумя вечерними выступлениями мы играли на своем обычном месте в "Pennsylvania". 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 успешным и знаменитым оркестром. Мне никогда не нравились единичные, одноразовые "выступления на одну ночь", но в то лето нам пришлось подписать двухмесячный контракт, связанный с поездкой по стране, и мы ни разу 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, то всегда возникает много проблем. Нужно позаботиться о нотах, инструментах, чемоданах и прочем багаже, заказать номера в отеле и т.д. 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 Рэндолльф.

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 на том же месте 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 9-10 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 различных 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 немного городов, где публика неважно относилась к появлению Тедди и Лайонела. Большинство слушателей просто понимало, какими прекрасными музыкантами были эти ребята и могло оценить их уникальную игру на фортепиано и вибрафоне независимо от цвета кожи. В связи с этим 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 Хемптона" 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 из 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, посыпалась стекло и лед.

Что было делать? Мы не хотели кому-то жаловаться, т.к. этот тип мог сбить 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 в какой-то степени любителем джаза. С ним в тот же вечер произошел конфиденциальный разговор, и того типа мы больше не видели.

Поездив 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, то никто не обращал внимания, какого цвета кожа у музыкантов, если они играют такую хорошую музыку. Так оно и должно было быть.

Я уверен, например, что наш концерт в «Carnegie Hall» в 1938 году многое потерял бы, если бы наряду 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 Бэйзи за фортепиано и его друзья из бэнда - Бак Клэйтон с его особенной манерой, и Уолтер Пэйдж, творивший чудеса на контрабасе.

Этот «джем» действительно был по-настоящему волнующим - не так, как это, к сожалению, часто случается на концертах, когда все разработано, расписано и заранее известно. Здесь же ребята на самом деле собирались вместе впервые, хотя и знали друг друга как музыканты. Каунт сидел за фортепиано, небрежно сдвинув шляпу на затылок, Джонни Ходжес был одет просто в свитер, Гарри Карни спрятался за свой баритон, а от нас играли Джин Крупа, Гарри Джеймс и "горячий" тромбонист Верной Браун. Я спустился в зал, чтобы послушать как это будет звучать, но едва они проиграли 5-6 квадратов темы "Honeysuckle Rose", как я не выдержал, побежал на сцену, схватил свой кларнет и присоединился к ним. Вероятно 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 Бэйзи и Чика Уэбба.

Для всех нас это был очень памятный вечер, т.к. впервые в «Carnegie Hall» группа джазовых музыкантов играла со сцены мелодии Гершвина, Берлина и Керна в аранжировке Флетчера Хэндерсона и Эдгара Сэмпсона, вызывая горячий прием публики в течение двух с половиной часов. Вообще говоря, я вскоре обнаружил, что нет большого различия в тех 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 Spesial", "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 приобретать как бы неясные очертания и слились в сплошной круговорот. Все было 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 Лайонел Хэмpton 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 же то 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 Гудмана, это было похоже на исполнение заветной мечты жизни. Ради этого я жил и работал, и поскольку я был трезвым человеком и не увлекался всячими вечеринками, соперничеством, выпивкой, наркотиками, деньгами и прочим - в отличие от других музыкантов, то я глубоко переживал и радовался каждой минуте своего существования в этом мире музыки свинга. 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 бы там ни был 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 Хэмpton, 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 Гудману. Просто все они уже имели большое имя, а я еще был никем.

**БЕННИ ГУДМАН.** 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: Бенни Бериган, Гарри Джеймс, Джесс Стэйси, Гарри Гудман и другие, с которыми начался 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.

Но 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 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 т.п. 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 как Бенни - за исключением, может быть, Вуди Германа.

Однажды он послал меня купить ребятам бумажники в качестве подарков к рождеству и в каждый вложил по 50 долларов. На праздники я чувствовал себя неважно, т.к. 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 500 долларов и передал мне, заметив: "Это весьма подходит даже для старого бумажника, не так ли?".

Одно он не выносил - пьянство в оркестре, да и все другие пороки. Он не был склонен образу жизни плейбоев. 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, т.е. фактически все ребята, игравшие в его первых оркестрах. Что касалось джазовых исполнений, они были для него идеалом. Он также глубоко уважал таких людей как Бэйзи, 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 Крупу выпустили из тюрьмы (куда он попал за наркотики), он приехал в "Paramount", 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 тех записях его комбо "Грэммерси файф". 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 оба они были просто двумя разными большими музыкантами-мастерами, и каждый был хорош в своем стиле.

**АРТИ ШОУ.** Когда мы, наконец, выбрались в Нью-Йорк и начали выступать в отеле "Lincoln", то наше открытие напоминало сумасшедший дом. И начиная с того времени я уже не мог правильно мыслить. Моя жизнь больше мне не принадлежала. Журнал "Life", репортеры, ловцы автографов, плюс к этому всевозможные неприятности навалились на меня сверх всякой меры.

Чем больше был наш успех, тем, казалось, меньше удовлетворения было внутри самого нашего бэнда. Билли Холидэй, которая так хорошо сработалась с Элен Форрест, теперь вдруг начала возмущаться ею. Наш тенорист Джорджи Олд получал как солист 125 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", то стало еще хуже. Люди, лезущие на сцену, полиция, разгул толпы - все это вещи почти невозможные, 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 - они просто нуждались в "звездах" солистах. Конечно, с некоторыми из нас лидерам пришлось хлебнуть немало забот, но мы знали и верили в то, что мы делали на сцене, т.к. 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 а 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 Гудмана. 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 солистов, подобранных индивидуально. 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 бы там ни было еще.

Что касается Банни Беригана, 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 залмел 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 Беригана. Там я играл на тромbone 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, к составлению собственного нотного фонда, репертуара оркестра и к другим сторонам музыкального бизнеса. Фактически, он был совершенно нетипичным лидером 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 приходится. Когда бы мы ни играли 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 3 или 4 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. И 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 вам 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 билетов 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 4 месяца с лишним и очень устали. В ту субботу у нас предполагался свободный вечер, но менеджер решил повести нас в одно место, расположенное в 10 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 они 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. Передай им, пусть они играют".

С оркестром Хопкинса мы забирались на Юг вплоть до Бирмингема (штат Алабама). Когда мы там играли, то вдоль зала посередине стояла перегородка - белые сидели по одну ее сторону, черные - по другую.

Вообще, оркестр Хопкинса обладал большой притягательной силой - впрочем как 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 Робсон, певец романтических баллад. Он исполнял старые добрые песни, вроде "Treesc" и т.п.

**МИЛТ ХИНТОН.** Эти одноразовые концерты на Юге были просто ужасными. Несколько лучше мне было с Кэбом Коллоуэем, т.к. мы всегда ездили первым классом. Кэб обычно заказывал целый пульмановский вагон. Ему это удавалось сделать легче других лидеров вследствие своей огромной популярности, и когда вы ездили с его бэндом, то вы располагали таким комфортом, какой только может иметь член негритянского бэнда на Юге.

Я помню город Лонгвью (штат Техас). Там недавно нашли нефть. 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 предрассудки были ужасными. Кто-либо мог просто так заявить: "Плачу три сотни долларов, чтобы дать этому трубачу по морде". И они неизменно начинали драться. Менеджер говорил: "Убирайся-ка побыстрее, парень" - и собирали нас за сценой, чтобы эти подонки не смогли добраться до нас. Любые танцы всегда заканчивались 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 закусочной - 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, т.к. 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, т.к. публика напивалась, и нападки становились еще хуже.

Другой случай произошел в Гринфилде (штат Миссисипи). Один из служащих нашего бэнда был молодым парнем, который 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 "Да", забыв добавить "Сэр". Полисмен был здоровый детина и он тут же замахнулся на Пола, но у того была хорошая армейская выучка, и 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 под 50. 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 точно 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 унизить. Такие люди, вероятно, очень любят мучить животных, а наше положение было ничуть не лучше, т.к. нам некуда было бы 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 сессию после работы". Для этого мы должны были собираться в негритянском квартале, да и это было небезопасно, т.к. если бы полиция увидела там белых ребят, то им бы не поздоровилось.

У нас никогда не бывало никаких неприятностей с южными белыми музыкантами. Правда, они с нами отнюдь не братались, но они 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 избегало присоединяться 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.** Одна вещь, в которой вы можете быть твердо уверены, это то, что я никогда в своей 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 Крупы. Ведь до того еще ни один цветной музыкант не работал на равных правах в белом бэнде, за исключением отдельных появлений Тэдди Уилсона и Лайонела Хэмптона с Бенни Гудманом.

Аналогичным образом и я начал свою работу с Крупой - 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 Крупа относился 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, то 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, то 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 же это были простые любители джаза, то 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-Анжелесе, 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. Однажды 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 слышал, 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 вы 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, чтобы такой человек как Рой испытывал 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, т.к. 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 самым причинам, о которых упоминает Рой. А ведь я имела замечательную поддержку от Чарли и его ребят. Я никогда не забуду, что именно Чарли предоставил мне первую настоящую возможность начать свою карьеру.

Благодаря таким пионерам этого рода, как Барнет, Гудман, Крупа, Шоу, Томми Дорси, Рэд Норво и ряду других, менее известных, которые знали, что подвергают себя серьезным неприятностям, были сделаны первые значительные шаги в ломке старых расовых предрассудков. И если все мы зайдем позицию Роя, то тем самым мы сведем на нет усилия всех этих людей. Я уверена, что и Рой согласится со мной, если хорошенько подумает и все взвесит.

ДЖО ДЖОНС. Лет 20-25 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 там в какой-то бар выпить по рюмке, и пока нас обслуживали, он внезапно сказал: "Джо, неужели это Флорида?". И я понял его, ибо лет 10 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 же времена изменились.

БАСТЕР БЭЙЛИ. Меня больше всего радует то объединение, которое происходит среди музыкантов. А ведь я живу в музыкальном мире очень давно. Фактически я начал играть с 1913 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 "Нью фрэндз офф мьюзик". 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 "Космополитэн симфони", 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, обычно 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 т.п. Все это оказалось ложью, как и любая вещь, основанная на расовых предрассудках.

## Часть 4

19. ЭКСПЕРИМЕНТАТОРЫ - ТЕЛОНИУС МОНК, ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ, ЧАРЛИ ПАРКЕР,  
КЕНИИ КЛАРК И ЧАРЛИ КРИСТИЕН - СДЕЛАЛИ СВОЕЙ ШТАБ КВАРТИРОЙ  
КЛУБ В ВЕРХНЕМ ГОРОДЕ ПОД НАЗВАНИЕМ "У МИНТОНА".

КАРМЕН МАКРЭЙ. Клуб "У Минтона" 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 имелось 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 Гудмана, Бэйзи, 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, трудно было сказать вообще, когда он играет лучше, 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 также 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 концерты. "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.

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, ребята так хотели 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, случалось 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. Потом он, наконец, не выдержал и пошел играть сам. Его уже тогда глубоко уважали все музыканты. Хокинс вообще шел вне всякой конкуренции, т.к. 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 состояло из настоящих музыкантов, любителей там было очень мало. Я не знаю другой подобной сессии. Это заведение было как бы предназначено 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 10 утра. Когда мы выходили, на улице 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 он серьезно и упорно работал над тем, чего он 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 всегда 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 это было 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 следующий. Некоторые музыканты, - в том числе и я, - стали часто собираться на сессии "У Минтона" 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 6-7 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 заинтересовывать 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 те 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 "У Минтона". Монк, Джо Гай, Диззи и я - все мы работали вместе. Свои новинки мы применяли по вечерам на сессиях. Вообще говоря, "У Минтона" 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, то 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 "У Минтона" 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, и 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, засыпав звуки музыки.

Вот как мы тогда жили - одной большой семьей на Уэст 118-й стрит. "Минтон" находился рядом с отелем "Сесил". Заправлял там всем Тедди Хилл, бывший "бэнд-лидер", который в свое время ездил с оркестром в Европу, а теперь стад менеджером "У Минтона". Самому Генри Минтону было за 60, он когда-то играл на саксофоне и потом был владельцем клуба "Rhythm", где в программе не раз выступали Луис Армстронг, Фэтс Уоллер, Эрл Хайнс и другие джазмены с большим именем. Он верил в расцвет своего заведения и постоянно занимался его реконструкцией. Еда там была очень хорошая по тем временам. Шеф-поваром "У Минтона" работал Линдсей Стил, который также и пел в перерывах.

Когда Монк начал играть "У Минтона", нашлось немного музыкантов, которые могли бы уследить за его гармониями. Тогда с ним могли играть только Чарли Кристиен, Кении 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 никогда и не закончил.

КЕНИИ КЛАРК. С точки зрения "модерн-джаза" "У Минтона" стало кое-что проклевываться лишь в конце 1940 года. Вначале это было довольно скучное заведение, часто посещаемое пожилыми людьми, закадычными друзьями мистера Минтона. Он был первым представителем от Гарлема в союзе музыкантов, когда образовалось местное отделение номер 802. На сцене сидел маленький бэнд, которым одно время руководил саксофонист Хэппи Колдуэлл. Когда Тедди Хилл стал там менеджером в 1941 году (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, т.к. уже тогда я начал играть на ударных в более современном стиле.

Как бы там ни было, но когда пришел Тедди, "У Минтона" полностью изменилась музыкальная политика. Тедди хотел что-нибудь сделать для тех ребят, которые когда-то работали с ним вместе. Он оказался своего рода благодетелем, т.к. 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 сам. Тедди был единственным человеком, кто согласился принять на работу Монка. Смешно, но это факт. Монк и я затем вместе написали свою композицию "Epistrophy", и, пожалуй, это был один из первых оригиналов модерн-джаза.

Людям в общем нравилась музыка, которую мы играли. Многие приезжали издалека - из Чикаго, например, и отовсюду, чтобы послушать нашу музыку. Разумеется, большинство из них было

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.

ТОНИ СКОТ. Я часто ходил в "Минтон", чтобы поиграть и послушать там других ребят даже еще тогда, когда я учился в институте Джулльярда. 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. "У Минтона" играли многие и многие. Часто там бывал Чарли Кристиен, они с Монком были большими друзьями. Они были очень близки и музикально. 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, очевидно, действительно нравилось все, что происходило "У Минтона", т.к. он при каждом удобном случае заглядывал к нам. 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 Гудманом. Чарли был настолько заинтересован нашей музыкой, что купил себе второй усилитель для гитары и оставил его "У Минтона", чтобы не таскать каждый раз за собой. Я думаю, что он и до сих пор еще там. Чарли так много рассказывал всем про "Минтон", что даже Бенни Гудман 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.

В музикальном бизнесе первые шаги очень трудны для оригинального, самобытного таланта. Каждому надо платить за "паблисити", и человек может заиметь большое имя только в том случае, если он в состоянии позволить себе все это. Реклама есть реклама, и в конце концов публика верит тому, что она читает. Именно поэтому зачастую бывает столь 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, т.к. этого никто не сыграет". Его идеей заинтересовалось более дюжины музыкантов, и бэнд начал репетировать в подвалном помещении, где Монк писал свои аранжировки и где позже творили Бад Пауэлл и Майлз 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 кушать, и они вынуждены были устраиваться на работу в различные другие "бэнды". И Монк сам пошел работать "У Минтона" (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 в 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 посредине разговора его мысль внезапно могла улетучиться и блуждать бог знает где. Может быть, он еще и продолжал вам что-то отвечать, но думал уже о чем-то другом.

Когда я пригласил его, наш бэнд обычно начинал играть в 10 часов вечера. Монк был "У Минтона" уже в 8 часов, но к 10-ти его невозможно было сыскать. Иногда через час я натыкался на него в кухне, где он сидел в одиночестве и что-то сосредоточенно записывал, а то, что бэнд уже давно играет, никого 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 Кении Кларк. Иногда он отталкивал людей своей независимостью. Если кто-либо ему не нравился, то он просто-напросто забывал об этом человеке.

Он мог прийти в любое время и потом играть целыми часами обычно при тусклом свете в зале, и - 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 наш 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 самым. Вероятно, одна из причин этого заключалась в том, что он жил дома со своей семьей. Ведь когда человеку приходится стоять на собственных ногах, 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 свои 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 Коллоуэя, когда я впервые встретился с Монком, и мне кажется, что 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 Коллоуэя 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 сработать.

Диззи и Чу играли вместе с Тедди Хиллом еще в 1937 году. У Коллоуэя 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 баса особого труда не представляло.

**ДЭННИ БАРКЕР.** Когда Диззи присоединился к бэнду Коллоуэя, 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 также и 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 образами, 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 "Берд", который играл тогда с биг-бэндом Джая МакШенна из Канзас Сити, а потом у нас заговорили о "сумасшедшем" Монке и о том, что он с "Бердом" бывает на сессиях "У Монро". Они встречались там рано утром, подолгу играли, отыскивая новые звуки и экспериментируя с гармониями. Когда я впервые услышал "Берда", то не обратил на него особого внимания, т.к. до этого я уже знал таких музыкантов-саксофонистов, как Бенни Картер и Хилтон Джейферсон, 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 Коллоуэя.

**МИЛТ ХИНТОН.** Вот как Диззи был уволен из оркестра Коллоуэя. Диз 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 не раз мы работали вместе над новыми гармониями. Когда же он солировал в бэнде, то я в свою очередь всегда поддерживал его этими новыми аккордами.

Внутри оркестра Коллоуэя у нас существовал квартет под названием "Кэб джайверс". 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 - повидимому, она была

ужасной, т.к. 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, то, 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 сплюнул-то Джона Джонс. Естественно, он решил, что это сделал Диззи. Тот обиделся, что его кроют ни за что, но не стал говорить 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 порезанным 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 вещички, вышел из театра и уехал в Нью-Йорк.

Кстати, этим выступлением заканчивались и наши гастроли. Из Хартфорда мы также 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 со 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 начал оказывать 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 "Берд" и Шэдоу Уилсон.

Я в изобилии 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 многое не понимал, но мне нравилось все, что он играл.

Диззи приводил меня к себе домой и показывал на фортепиано чередование аккордов и разные прочие вещи, которые он использовал в своей игре. Для меня это было все равно что ходить в школу. Помню, как я начал импровизировать по гармонии одной 8-тактовой 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 до того, как я окончательно познал это, я уже импровизировал все больше и больше.

**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 Коллоуэем), 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 его дела пошли хуже по возвращении в Штаты.

**КАРМЕН МАКРЭЙ.** Я знаю Диззи уже давно, но я узнала его гораздо лучше за последние 6-7 лет. Он всегда был "диззи" (головокружительный), но в нем было достаточно заложено ума и здравого смысла. Он из таких, кто не умеет сдерживаться, однако его не назовешь эксцентричным шутом, 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 немножко" - и все становится на свое место. Из них двоих она более практична. Она встала рядом с ним еще в те дни, когда люди говорили, что "боп" - это нечто преходящее, и на него не стоит обращать внимания. И она была вместе с ним все это время.

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 он 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 никогда так и не смог добиться этого. Тогда я решил отказаться от невозможного и попробовать что-нибудь другое. А это другое впоследствии привело к тому, что стало известно, как "боп".

**КЕНИИ КЛАРК.** Иногда "У Минтона" соревновались Рой и Диззи. В то время Рой был в большом почете, т.к. большинство людей понимало то, что он делает. Однако, постепенно музыканты начали понимать идеи Диззи и забывать Роя, во всяком случае, те из них, кто бывал "У Минтона". Рой всегда шел все в том же направлении и никогда не менял своего стиля. Вероятно, он был бы последним, кто согласится сделать это.

Для меня Рой был очень важен с точки зрения моего развития в модерн-джазе, однако, 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 со 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 Луисом 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 "У Минтона". Мой стиль только прорезался в то время, но Рою все это очень нравилось, т.к. 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, т.к. на самом деле я как раз неизменно вел основной бит, только другим способом. За счет импровизации моей левой руки он, видимо, был сбит с толку и поэтому меня не понял.

Диззи тоже играл с Тедди Хиллом до 1939 года. Он разработал свой необычный стиль в одно время со мной. Для него тогда наступил поворотный пункт - 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 "У Минтона". 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.** Кении 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 эту музыку, которую играл он и некоторые другие ребята, только значительно позже ее стали называть "би-боп".

**КАРМЕН МАКРЭЙ.** Кении Кларк получил прозвище "Клук". В действительности же оно 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 напевает 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-ш'бэм" - это типичная фраза ударника. Отсюда же произошло название "Salt Peanuts", а также и прозвище "Клук" Кении Кларка.

**КАРМЕН МАКРЭЙ.** Я давно знаю Кении 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 "У Минтона" и имел свою собственную группу в "Kelly's Stables". Его забрали как раз в то время, когда он только что вынес новый джаз на широкую публику. После возвращения из

армии он некоторое время не мог придти в себя, увидев как все изменилось. Это чувствовали и другие музыканты. Ему нужно было время, чтобы приспособиться.

КЕНИИ КЛАРК. Моя работа "У Минтона" 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.

"У Минтона" 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 очень удивился этому названию, когда, наконец, вернулся к ребятам. 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 помнили 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 "У Минтона", судорожно записывающих что-то из гармоний 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 встретилась с Монком на 6-й авеню, когда ходила платить членские взносы в музикальный 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 2-3 до этого, а теперь добавил очки, и другие начали копировать его.

Да, Телониус Монк, Чарли Кристиен, Кении Кларк, Арт Блэйки и Идрис Сулимэн были первыми людьми, которые играли "боп". За ними пришли Паркер, Гиллеспи и Клайд Харт, поистине сенсационный пианист. Потом появились Бад Пауэлл, Джей Джей Джонсон, Эл Хэйг, Майл 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 плохо. 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 от 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. Происхождение слова "боп", я считаю, связано ни с кем иным как с нашим старым другом Фэтсом Уоллером. Это произошло, когда Фэтс играл с одной малой группой "У Минтона". Однажды туда поздно вечером пришли некоторые музыканты более молодого поколения, они принесли с собой инструменты в надежде поиграть с бэндом или устроить джем-сессион. Во время исполнения Уоллер дал знак одному из них перехватить следующий квадрат. Музыкант начал было играть, но затем остановился на 8-12 тактов для того, чтобы выждать момент и завихрить очередную сумасшедшую "боп" руладу. Фэтс воззрился на него и заорал: "Прекрати этот чертова "стоп" и "боп" и играй "джайв" как все остальные ребята!".

КАУНТ БЭЙЗИ. Я думаю, что все эти ребята вроде "Берда" 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 15 человек из 20-ти не могли понять их музыку и не любили ее. Теперь же, если люди не слышат ее, то они удивляются, что случилось.

ЭРЛ ХАЙНС. Относительно "бопа" 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 были старые вещи на новый лад, теория гармонии, аккордовая структура и т.п. На мой взгляд, именно "Берд" действительно первым начал играть "боп", а Диззи уже потом закрепил его. Как раз в этом и ошибаются многие люди. Они говорят "Берд сделал это!" или "Диззи сделал это!", хотя это ведь две разные вещи.

Слушать то, что играет "Берд", - это 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 он 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 10 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 вошло в моду устраивать танцы перед утренними завтраками в отелях один раз в неделю. Каждый клуб в Чикаго в тот или иной день недели устраивал такие танцы, где шоу начиналось в 6.30 утра.

В одном заведении, называвшемся "Club 65", тоже бывали утренние танцы. Там играло комбо в составе: Кинг Коласк (труба), Гун Гарднер (альт) - этот парень страшно свинговал, Джон Симмонс (бас) и Канзас Фильдс (ударные). В какой-то степени это напоминало обычный "джем", т.к. после шоу любой музыкант мог там выйти и поиграть. Когда однажды утром мы были в этом клубе, туда вошел некий 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 твоем 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 нашелся повод пойти к бару, выпить и потрапаться 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 18 лет; он, однако, уже играл на альте как никто другой. Это было еще до того, как он присоединился к Джоу МакШенну.

Он расшевелил тогда всю публику в клубе, и Гун взял его к себе домой, немного приодел и устроил на работу. Он, естественно, не имел никакого своего инструмента, поэтому Гун снабдил его на время кларнетом. Как он потом рассказывал, однажды он не обнаружил ни "Берда", ни кларнета - все исчезло в один день. Выяснилось, что Чарли вернулся в Канзас Сити. После этого я не видел его, вероятно, года три, пока он не появился в Нью-Йорке с оркестром МакШенна.

**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 джазмен современного джаза, без всяких исключений.

**КЕННИ КЛАРК.** "Берд" прибыл в Нью-Йорк уже во время войны вместе с оркестром Джоу МакШенна из Канзас Сити. Он работал вначале у "Монро", где происходили такие же сессии, как а "У Минтона". Заведение Кларка Монро открывалось лишь в 4 часа утра, как раз в это время другие клубы закрывались, и мы перебирались из "Минтона" в "Монро", которое функционировало там с 1935 года. "Берд" 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. Это казалось феноменальным в своем роде в то время.

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 также 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.

"Берд" не был особенно разговорчивым. Он мало говорил, был очень скромным и сдержаненным. Я не думаю, чтобы он тогда сознавал 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 сознавал свою собственную роль в этом деле.

ЧАРЛИ ПАРКЕР. Я помню, как еще до "Monroe" я однажды играл на сессии в одном клубе на 7-й 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 я "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 9 вечера и до 5 утра. Обычная ставка для музыкантов была 1 доллар и 25 центов за ночь, хотя такие люди как Каунт Бэйзи получали и до 1,50 доллара. В городе имелось около 15-ти бэндов, наиболее популярным был малый состав пианиста Пита Джонсона в «Suset Cafe». Свои небольшие бэнды имели Харлэн Леонард, Джордж Ли, Бастер Моутен. Там играли также Лестер Янг, Хэршель Эванс и Эдди Бэрфилд, а лучшими местными пианистами считались Розелл Клакстон, Мэри Лу Уильямс, Эдит Уильямс и Бэйзи. Я с ума сходил от Лестера. Он играл так чисто и красиво! Но в общем его влияние на мне не сказалось, т.к. его идеи развивались отлично от моих собственных.

Я помню то время, когда я пытался играть на сессиях, только еще начав учиться. 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-темп 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 Бэйзи. 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-либо твердая ставка для музыкантов. Иногда я получал всего 40-50 центов за ночь. Но если дела шли хорошо, то я мог там заработать вплоть 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. "Берд" бывал там каждую ночь, пока он 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 так там очутились все молодые ребята модернового направления - Скупс Кэри, Франц Джексон, Шорти МакКоннел, "Литл" Бенни Гэррис и другие.

Однако, шла война, и вскоре много наших должно было уйти в армию. Поэтому мы предложили Хайнсу пойти послушать Чарли Паркера. К тому же Бадд Джонсон также 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 "Берда" в свой бэнд.

Нам потребовалось три недели, чтобы сформировать оркестр, и мы каждый день репетировали в студии, а каждую ночь собирались "У Минтона" на сессию. "Берд" не привык играть на теноре и часто говорил: "Старина, эта штука слишком велика для меня". Он просто не чувствовал его.

Однажды у Минтона появился Бен Уэбстер, когда Чарли стоял на сцене и что-то дул в тенор. До этого Бен не слышал "Берда" ни разу и поэтому он сказал: "Ребята, что это за чертовщина? Вероятно этот парень рехнулся?". Он пошел на сцену и вырвал инструмент из рук "Берда", 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, "Берд" никогда не чувствовал тенор и не любил его. Но он играл как сумасшедший на этой чертовой дудке.

Когда мы работали с Хайнсом, "Берд" 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 "Берда" - 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 кампания. 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 4 саксофона, а все расписано на 5". Так мы пытались пристыдить его. Тогда мы выступали прямо с утра в театре "Paradise" в Детройте, и Чарли сказал: "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 "Берда", 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 "Берд"! Оказывается, он проспал там все представление с самого начала.

В Детройте произошел и другой случай. Сидя на сцене, "Берд" часто снимал обувь и ставил ноги поверх ботинок. На выступления он также надевал темные очки, так что не было видно, если он дремал во время интермедий, лишь иногда он явно клевал носом. Однако, при игре 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, Берд, 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 включал много 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.

"Берд" тем временем работал в оркестрах Энди Кирка и Нобла Сиссла, 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 "Берд" 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 "Берда") до того времени играл на альте, но я пригласил его к себе и купил ему баритон.

Итак, постепенно был собран "биг-бэнд". Саксофонистами у нас тогда были "Берд", младший Уильямс, Лео Паркер, Томми Крамп и Джин Эммонс. В течение репетиций 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.

В то время Арт Блэйки работал у Флетчера Хэндерсона. Я знал Арта очень давно, т.к. 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 фактически и закончилось формирование оркестра. 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 т.п. - старые вещи на новый лад. Как я уже говорил, Паркер отвечает за действительное исполнение 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 "Берда" 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 "Берд" 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, а также композицию, аранжировку, гармонию и все прочее, чему и они, как известно, тоже отдавали много времени.

ТОНИ СКОТТ. Итак, впервые "Берд" 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 "Берд" и Диз окончательно укрепились там спустя пару лет, то все музыканты были поражены, и 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. Только "Берд" смог дать главный толчок.

Влияние "Берда" 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, т.е. альта. Причина здесь, видимо, в том, что "Берд" был непревзойденным альтистом. Я одним из первых пытался играть на альте, подражая "Берду", но потом забросил это занятие, т.к. 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 кларнетист джаза после Бенни Гудмана? Вот почему для меня и для других "Берд" был ниспослан самим богом - тем более, что я уже интересовался гармоническими структурами, будучи в Джульярде\*. Мне нравилось то, что "Берд" 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 Эррол Гарнер, Коулмен Хокинс, Стэфф Смит и Дон Байес. Еще года за четыре до этого славилось своею популярностью среди музыкантов заведение "Kelly's Stables", а также там был еще "Onyx Club", где долгое время выступала группа "Спиритс офф ритм". Когда я только что появился на 52-й стрит, в "Kelly's Stables" играл Нэт "Кинг" Коул со своим трио, а Билли Холидэй работала там за 75 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 Джейф. Тогда же в "Hickory House" выступал кларнетист Джо Марсала и его жена, арфистка Адель Жирар.

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 три больших имени - Арт Тэйтум, Коулмен Хокинс и Билли Холидэй. Дела у музыкантов шли тогда довольно неплохо. Дон Байес, например, имел антракмент 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. Вследствие большого количества музыкантов на 52-й стрит, игравших вперемешку, подобные сессии были неизбежны и восхитительны. Не раз на сцене бывали одновременно 5 трубачей и 5 саксофонистов. А однажды Леонард Фэзер проводил сессию в "Three Deuces" с четырьмя вибрафонистами.

ТОНИ СКОТ. Все время кто-то с кем-то где-то играл. Я имею в виду не постоянную работу, а такие случаи как, например, когда Бен Уэбстер и Рой Элдридж имели бэнд в одном клубе и туда мог зайти прямо с улицы, скажем, Эррол 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, то вас сразу просили присоединиться к игравшим. Если у вас не было с собой инструмента, они говорили "Это не беда", и 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 слушал Бена Уэбстера, затем я уже там, где играет Эррол Гарнер, а вот и я сам уже в третьем месте играю с бэндом Сида Кэтлетта. Так я делал полный круг по всем клубам. Однажды, поиграв немного с Сидом, я перешел в соседний клуб, где Эррол Гарнер с Джоном Симмонсом и Гарольдом Уэстом играли трио. Они пригласили меня на сцену. А я тогда еще ходил в форме, т.к. недавно демобилизовался. Тут один подвыпивший малый протер глава 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 вы не знали людей и того, что они разработали в своих аранжировках. Теперь важно было не только, так сказать, уметь, но и знать. Каждый начал развивать свой собственный стиль, лидеры стремились найти характерное групповое звучание для своего комбо, поэтому становилось все труднее и труднее сразу без всякой подготовки приспособиться к какому-нибудь сыгранному комбо.

Разумеется, в некотором отношении было жалко, что исчезали прежние традиции, т.к. 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. Также и Коулмен Хокинс поступал подобно им. Это было очень полезно, т.к. 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 незнакомый вам музыкант. Поэтому там всегда возможны сюрпризы. Даже Рой и Чу не раз бывали изрядно удивлены.

Такие вещи 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 более или менее похожий на его звук. Но большего, чем у него, звука никто не мог бы иметь, поэтому здесь можно было говорить только о различных степенях тона меньшего, 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 модерновой 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, требовавшиеся в модерн-джазе. Он сыграл большую роль в первом публичном успехе Диззи, т.к. 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 Кэтлett. 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 Мамароса 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 Сида. Это весьма раздражало Бадди, он играл изо всех сил просто фантастически, 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 Сида в ритмическом отношении. А Сид же мог играть как с Диззи, так 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 действительно мелодические квадраты на ударных (из 32-х или 64-х 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 24 такта, и если вы не вступали на 25-м 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 собственное - глубоко личная и присущая только ему манера исполнения. Арт Тэйтум, скажем, мог бы запросто переиграть его, но Коул имел индивидуальность, 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 делал настоящие шедевры из блюза. Еще с начала 40-х годов Нэт Коул имел свое трио, которое положило начало всем группам такого рода.

Например, Страф Смит и его трио в "Onyx Club" в 1944 году - это было одно из лучших трио, которое я когда-либо слышал. В нем играли Джимми Джонс (фортепиано), Джон Ливи (бас) и, конечно, Страф 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 для шутки 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 что-либо слышал, какую-нибудь мелодию, то запоминал ее навсегда.

А Эррол Гарнер! Он тоже поражал меня, но совсем по-другому. Когда он приехал сюда из Питтсбурга, то мне говорили, что такая необычная манера игра 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 растущем пианисте. Я спросила у моего свояка, о ком идет речь, и он ответил, что это может быть только Эррол Гарнер, который тогда еще ходил в школу Вестингауза с моей племянницей. Я организовала визит к ним домой, чтобы послушать Эррола, 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 в самых общих вещах, 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 все свою жизнь.

Значительно позже, в 1944 году, я услышала, что Эррол Гарнер выступает в одном месте на 52-й стрит. Я едва дождалась конца своей работы и пошла прямо в тот клуб послушать его. Эррол стал играть еще лучше, чем раньше, но на него заметно повлиял Арт Тэйтум - появились типичные быстрые рулады Арта и все прочее. Я напомнила Эрролу 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 собственному прежнему стилю.

В те дни у Гарнера вошло в привычку бывать в апартаментах художницы Инес Кэвене, где собирались другие музыканты и где он мог без помех играть и аккомпанировать сколько угодно. Инес говорила мне, что как-то он долго просидел, уставившись на мягкий свет настольной лампы, и, находясь под этим настроением, написал затем композицию, назвав ее "Lamplight". Нередко идеи его пьес возникали по причине какого-нибудь предмета или сцены, которым довелось на время привлечь его внимание. Впоследствии, в 1954 году, мелодия Гарнера "Misty" ("Туманно") зародилась во время его полета 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 по работе клуба произошли какие-то неприятности, 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 валили такие люди, как Роберт Сильветер, 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 пианистом современного джаза, тем не менее его стиль весьма отличен от "бопа". Он выработал свое собственное, характерное звучание, деля 4 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 оригинал и содержит в себе больше чувства, чем у любого другого джазового пианиста, которого я могу припомнить. Для меня Гарнер - это Билли Холидэй от рояля. Некоторые музыканты отвергают его за то, что он не читает нот и не способен на абстрактные импровизации. Но ведь в джазе это еще не самое главное.

Что бы значило джазовое фортепиано для вдохновения современных музыкантов без таких людей, как Эрл Хайнс, Тедди Уилсон, Бад Пауэлл, Телониус Монк, Арт Тэйтум и 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, т.к. им просто не хватило бы силы творческого мышления. Гарнер явился активным источником вдохновения для всего джазового мира.

ЭРРОЛ 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 учитывает 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. Два человека никак не могут играть одно и то же, и тем более подросток, каким был я. Наверное, именно потому никто и не имитирует меня. Джордж Ширинг, Оскар Питерсон, Лэнни Тристано: их стили - 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 делаюсь всем, что у меня есть.

БИЛЛИ ТЭЙЛОР. Итак, 52-я стрит становилась все более и более модерновой. У Диззи самая первая, сплошь модерновая группа была там еще в 1943 году - между прочим, первая группа без фортепиано. В нее входили сам Диззи, "Берд", Дон Байес, Макс Роуч и Оскар Петтифорд. Правда, Бад Пауэлл собирался стать их пианистом, но тогда он работал в бэнде Кутти Уильямса, и тот его не отпустил. Так Диззи начал играть без фортепиано.

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 модернового толка. Примерно в 1947 году Джей Джей Джонсон имел там уже собственную группу, тогда же начинал и Бад Пауэлл. Эл Хэйг пришел туда с "Бердом" и Диззи, это было в 1945 году. Незабываемое время - "Берд" 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 заметно снижаться. Этот спад обозначился уже в конце 1946 года и в начале 1947-го. Дело в том, что появилось много пришлых, которые не имели никакого отношения к музыке "бопа", а использовали клубы как выгодный рынок сбыта для всех видов порока - алкоголь, наркотики и т.п. 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 была 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 "Onyx Club", то "Tree Deuces" выставляли трубачей Роя Элдриджа и Чарли Шэйверса. Если "Берд" работал в одном месте, то какой-нибудь другой клуб обязательно противопоставлял этому антракменту целую кучу других всевозможных альтистов - Пита Брауна и еще человек десять других музыкантов. Для посетителей и слушателей такая политика была только 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 пошли хуже с музыкальной точки зрения. Конечно, там всегда присутствовал некий отрицательный элемент, но к концу 40-х годов его влияние стало весьма сильным, как никогда раньше. 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 туже, т.к. постоянно случались какие-нибудь неприятности.

Тогда 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 Холидэй и Бастер Хардинг.

Там же, на Бродвее, открылось заведение "Royal Roost", а потом и "Вор 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 - Бэйзи, 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 стало 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 "У Минтона" 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, т.к. он 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 Фэтс Наварро. "Ты только послушай его, старина" - говорил мне Диззи. - "Он просто великолепен!".

Что ж, я отправился в это клуб, где Наварро во всей программе, как оказалось, исполнял только один квадрат, т.к. ведущим трубачом у Кирка был Хауард МакГи. Но Фэтс так играл, что я сказал себе: "Этого достаточно, он меня вполне устроит".

Я переговорил с Фэтсом, 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 неменьшим свингом. Фэтс играл у меня почти полтора года. Когда мы собирались 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 "Бердом", который также 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 не умел еще играть. Но к тому времени, когда мы собирались ехать в Калифорнию, он уже полностью расцвел. Он посещал институт Джулльярда в Нью-Йорке и играл с "Бердом", 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, и это произошло в 1947 году.

## 21. О ПРОБЛЕМЕ НАРКОТИКОВ

**ДЖО ДЖОНС.** Многие люди не представляют, что музыкантов на свете существует отнюдь не больше, чем шахтеров или сталеваров, но когда с музыкантом происходит какая-нибудь неприятность, то это сразу раздувается. Ему приписывают любой смертный грех, и особенно я имею в виду те ситуации, когда музыкант сталкивается, например, 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 того жизненного опыта, который требовался, и они всячески тянулись, подражая взрослым и пытаясь сделать невозможное, как это всегда бывает, когда молодежи приходится исполнять работу за 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 под собой 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 22-23-х лет увидели, что после войны их заработка заметно упал, и они 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. Среди них были некоторые, кто умел играть немного лучше, но будучи в контакте 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 зато 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 и могли бы играть в биг-бэндах, но работы для них просто не было.

**ДОН ЛАМОНД.** Примером такого парня, который влип в это дело, является Стэн Гетц. Он был ведущим тенористом уже в 16 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 во всем.

Стэн был впечатлительным парнем, как и многие другие подростки. Его слишком избаловали в молодости. Вся трагедия заключается в том, что я не могу припомнить никакого другого парня, который 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 Гудманом 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 ушел 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 Трейси.

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 неминуемым. 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 60 таблеток долго действующего барбитурата, которые у меня еще оставались. С меня было уже достаточно всех моих шалостей.

Когда через трое суток я очнулся от этого 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 отчаялся.

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, т.к. у нас нет давления на свободу творцов музыки. Поэтому вы можете искать причину в простой дегенеративности, аморальности и в личных недостатках человека. Пусть люди не судят по мне о 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. Он был действительно толстым, приятным парнем. Как музыкант, он имел прекрасное звучание и постоянно практиковался с большим старанием. Мы с ним иногда сидели и обсуждали, что многие ребята совершенно ни к чему прибегают к наркотикам, и он говорил мне, что никогда не дойдет до этого.

Фэтс всегда выглядел радостным и веселым человеком - для его комплекции это было типично. Нужно было видеть каким он был большим и толстым! Его звали "Толстушка", т.к. он смахивал на полную здоровую девушку, молодую и краснощекую. Он умер совсем молодым, в 27 лет. Когда-то он весил до 170-ти фунтов, но наркотики привели его к туберкулезу, и перед смертью он сильно исхудал.

МЭРИ ЭНН МАККОЛЛ. Привычка к наркотикам - это фальшивая поддержка. Не дай бог вам пробовать 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 геройн еженедельно по 400-500 долларов.

АНИТА О'ДЭЙ. Ваша музыкальная профессия делает вас доверчивыми людьми, легкой мишенью для дельцов, которые помогут вам "загасить" жизненные разочарования. Взять меня - я была еще подростком, когда начала выступать со своим пением 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 спроса и интереса, и тогда пришло разочарование.

Что ж, теперь я старше (мне 33) и умнее. Я знаю, мне просто посчастливилось не слишком глубоко увязнуть в наркотиках. 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 в другие места, где эти 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 вас самих. Даже за то короткое время, когда 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 ты уже больше никогда не вернешься обратно!". Я твердо решила и сделала это.

ДЖО ДЖОНС. Я видел такое и раньше - по этой причине музыкант терял и успех, и уважение у публики, но я также видел 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 году все вроде бы утряслось, но потом вдруг наступил 10-летний период, который разрушил все для всех. Практически у нас образовался 10-летний 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 весьма 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. Вследствие 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 в джазе были до них. Они пытались ограничить себя академическим восприятием музыки, но их переполненные чувства требовали своего выхода. Всякий музыкант должен вбирать в себя самые различные звуки, тона и другие аспекты музыки, но когда у вас не находится выхода для всего того, что вы вобрали в себя, то жизнь может стать очень трудной.

Относительно того, что происходит во внутреннем сознании всех тех людей, кто по разным причинам прибегает к наркотикам, то 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, крушение надежд. Будучи сам профессиональным музыкантом, я могу понять это чувство разочарования.

Я знаю, как это тяжело, когда не играешь, хотя ты еще вполне мог бы долго играть. 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 близко связывают себя с музыкой еще до того, как на них находит 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 учителей и хороших преподавателей 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, как исполнитель джаза перед человеческой аудиторией, либо отказаться от музыки вообще.

**ДЖИН СЕДРИК.** Некоторые люди безо всяких на то причин считают чуть ли не всех музыкантов джаза 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 всю музыку джаза в целом.

**БИЛЛИ ТЭЙЛОР.** Это нередко происходит из-за того, что слишком многие музыканты еще абсолютно не зрелы в своем подходе ко всему, кроме их музыки. По характеру своей работы они просто не знают жизни. Ведь, прежде всего, 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 вследствие изучения своего инструмента у вас совсем не остается времени, чтобы познать все те необходимые вещи, которые повседневно окружают ваш музыкальный мир. Поэтому многие из них растут музыкально, но затем им приходится заново знакомиться с жизнью, если речь идет о зрелости вообще.

Нельзя забывать, что для занятий музыканту необходимо очень много времени. У него должно быть не менее 4-х часов ежедневной практики с инструментом плюс время для уроков и еще пара часов для других занятий, связанных с музыкой. Представьте себе 8-10 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?

Делать прогнозы в отношении музыкантов модерн-джаза - это очень индивидуальная штука. Трудно обобщать нечто столь персональное как это. Но можно сказать, что если музыканту посчастливилось ходить в школу и получить общее образование наряду с музыкальными основами, то у него есть все шансы стать зрелым человеком.

В этом отношении здорово помогло бы, если бы музыкальные журналы умерили бы те героические ореолы, которые замыкаются вокруг вполне определенных "звезд" джаза. Если бы эти журналы побольше уделяли места и времени молодым музыкантам из всех частей страны, то начинавшие джазмены получали бы больше моральной поддержки и одобрения.

Когда известный молодой музыкант приезжает в Нью-Йорк, то делать ему там фактически нечего. Никто его не ждет, он должен сам устанавливать 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 удается противостоять соблазнам большого города и не заразиться

пагубными привычками некоторых 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 по типу "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 творческой жизни он почтует себя сторонним наблюдателем, его решимость вскоре ослабнет, и он найдет замену ей 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. Некоторые из тех ребят, кто считает, что вы должны полностью чокнуться от марафета, чтобы стать хорошим джазменом, вероятно, просто сумасшедшие люди. Это неправда. Уж я-то знаю, что говорю, поверьте мне.

Было и у меня такое время, когда я не знал, куда деваться - и так я стал жертвой обстоятельств. Разумеется, это был не лучший выход. Что ж, школьные ребята тоже не знали ничего другого. Но вступив на этот трагический путь, вы теряете самое важное - вы теряете лучшие годы вашей жизни, годы настоящего творчества.

Не знаю, как я прошел через все эти годы. За это время во мне появилось много горечи, жесткости и внутреннего холода. Я всегда жил, как 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 худшее заключалось в том, что на Западе тогда никто не понимал нашу музыку. Я не могу вам 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 действительно серьезно воспринимают джаз как часть своей жизни, и которые связывают с ним все свое будущее (я знаю много таких), никогда не балуются с 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, которые вышли из семейных домов, порой весьма приличных и солидных. 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, пожалуй, считает, что музыкант возникает откуда-то совершенно неотесанным и сразу же начинает работать, что он приходит на работу, хватает 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 общей концепцией всех людей по отношению к музыкантам. Разумеется, и среди них есть некоторые не музыканты, 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, это и конструктивный подход, с одной стороны, т.к. он наглядно предупреждает, но с другой стороны, это деморализует. Газетчики излишне преувеличивают процент наркоманов среди музыкантов, т.к. ежедневно самые обычные люди, имеющие другие, не относящиеся к музыке профессии, совершают в нашем обществе преступления куда более худшие, чем употребление наркотиков незначительной частью джазменов. Если судят такого члена общества, то ему многие помогают. Парень, к примеру, вышиб кому-то мозги, и что же - он получает всего 10 лет! Его счастье, что он не музыкант.

МИЛТ ХИНТОН. Когда человек ведет скромную жизнь, заботится о своей семье и является примерным членом общества, то это не ново. Такой человек не попадает в заголовки газет. Но мне кажется, что иногда следовало бы напечатать 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, а скорее психологических и эмоциональных. Встречается ряд музыкантов, которые духовно еще совсем незрелы, как бы чудесно они их 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, поапплодировать в подходящий момент, ему надо показать, что его уважают. Он должен увидеть достаточно поклонов в свою сторону для удовлетворения собственного "я".

БАСРТЕР БЭЙЛИ. Как раз те люди, которые делают большой бизнес на джазовых музыкантах, тесно связаны с наркотиками. Обычно думают, что и многие джазмены - наркоманы. Вы найдете гораздо больше приверженцев героина вне сферы нашей музыки. Разумеется, некоторые из них существуют и среди музыкантов, но люди всегда почему-то склонны обвинять музыкантов первыми. 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% с вашего заработка, но затем вы можете убираться и искать себе

работу. Вы им больше не нужны. Конечно, если только вы не Луис Армстронг или кто-нибудь вроде него.

Недавно я услышал, как один такой парень крил музыкантов почем зря, хотя сам и жил за их счет. Я не выдержал и сказал: "Заткни глотку! Такие, как ты, только и делают, что ищут повода облять музыкантов".

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 музыканте джаза. Да много ли джазменов вы видели, чтобы они валялись в уличных канавах пьяными? Не беспокойтесь, они могут позаботиться сами о себе.

**ДЖО ДЖОНС.** Молодые ребята начинают понимать свою ответственность перед джазом, и они начинают 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 трое и некоторые другие музыканты будем бесплатно и добровольно играть в школах, выступать перед учениками, отвечать на любые вопросы по музыке и поощрять тех молодых ребят, которые намерены сделать музыку своей будущей профессией.

Мы хотели показать молодежи 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 музыканты джаза - 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.

## 22. НОВЫЕ ЗВУЧАНИЯ "БИТ-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 у нас в США.

**ТОНИ СКОТТ.** Я думаю, что настоящей искрой новой, здоровой эры в джазе является бэнд Каунта Бэйзи. 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 8 часа утра. А ведь многие из присутствующих там сами являлись 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 что все больше настоящего, честного джаза записывается как большими, так и малыми компаниями записи. Они уже не гоняются 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 гармониям стандарта. 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 Бэйзи и аранжируя для него, я мог своими глазами видеть, как возрождается так называемый "Канзас Сити блюз". Особенно это было заметно на одноразовых концертах. Я сам был воспитан на блюзе. У моей матери хранились все старые блюзовые пластинки Бесси Смит и других. 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 Бэйзи - легком, счастливом, свободно свингующем стиле, но я искал и нечто новое, пробовал разные новые фигуры и всячески избегал банальных, избитых приемов. Мне, как аранжировщику, было не так уж трудно писать для этого великолепного бэнда, т.к. все ребята там имели прекрасное джазовое чувство.

ТОНИ СКОТТ. Когда дело касалось биг-бэндов, то большой спор всегда заходил по поводу Кентона. Этот спор не прекратился еще и по сей день.

СТЭН КЕНТОН. Вся моя жизнь связана с джазом. Более того, джаз - это моя жизнь. Джаз можно сочинить предварительно, 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 иметь некое связующее чувство тепла и взаимопонимания, исходящее от каждого индивидуального 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 изыскана. Интерпретация в симфонической музыке - это все. Музыкант смотрит в ноты и играет для дирижера как кукла, привязанная 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, т.к. 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 эмоциональных надежд, которых раньше традиционная музыка не могли не только удовлетворить, но даже и представить. Она содержит радость творчества и дает вам удовлетворение, компенсируя порой даже внутреннюю неудовлетворенность, вызванную другими внешними причинами. Вот почему я считаю джаз новой музыкой, которая пришла к нам как раз вовремя. Наша музыка - это прогрессивный джаз.

**НОРМАН ГРЭНЦ.** Я следил за оркестром Кентона все эти годы, и единственное вещи в его репертуаре, которые мне нравились, были "Peanut Vendor", "Lover", "How High the Moon" и т.п. 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 такое означает этот "прогрессив", скажите мне, ради бога? Ни Гудман, ни Бэйзи, ни Эллингтон не нуждались никогда ни в каких лозунгах. Я не хотел бы слушать Кентона после великолепных свинговых бэндов 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 20 человек, а на следующий год у него уже оркестр из 40 человек для концертов. Я не удивлюсь, если теперь он соберет 80 человек, а еще через год - и все 160. Если бы ему было что сказать, то с таким же успехом он мог бы это сделать и с 16-ю музыкантами.

**ДЭЙВ БРУБЕК.** Люди часто спрашивают, почему вас раздражают различные ярлыки, которые приклеиваются к нашей музыке. Вероятно, это болезнь наших дней. Называйте эту музыку просто современной. Вы ведь не можете называть только сегодняшний джаз действительно "прогрессивным", т.к. Джелли Ролл Мортон делал то же самое еще 30 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 ни кто 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 ушли гораздо раньше него и любого из нас. А ведь кроме атональности, нельзя забывать, что они также использовали и 12-тоновую систему.

То, что делает Кентон, находится более или менее на переднем плане по сравнению с другими музыкантами модерна, главным образом, благодаря "паблисити" и его исключительной личной энергии. Конечно, своей музыкой он фактически расчистил дорогу и подготовил аудиторию слушателей 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 чувство джаза, которого я прежде никогда не встречал у других.

КОУЛМЕН ХОКИНС. Да, существуют такие слушатели, которые считают, что джаз закончился 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 посередине между ними, 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 в этой области музыки. 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 композитора. 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 я лучше заброшу музыку. Поэтому я всегда придерживаюсь импровизации, пробуя сыграть нечто новое.

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 15-20 назад, и если там есть хорошее соло, то совершенно неважно, насколько примитивно звучит теперь весь этот бэнд<sup>'</sup> для нашего слуха, т.к. первоклассный джазовый солист всегда шел впереди своего времени. И когда люди интересуются, в каком направлении пойдет развитие джаза, то 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 из них перевесит, поведет за собой и весь джаз. Но недаром очень многое в нашем сегодняшнем джазе столь недолговечно, ибо если это композиция, то она часто не имеет

формы, ей недостает тематического материала или она является просто развитием идей какого-нибудь современного композитора классической, серьезной 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 Грэттингер, 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 доказывают, что джаз не должен быть только лишь танцевальной 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, что, дескать, 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 нам приkleил 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 Филиппом Филиппом.

Каждый бэнд, который был назван "толпой" (первой, второй или третьей), 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. Такое, 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", написанный специально для нас Стравинским.

Было просто чудесно работать с такими ребятами, как Билл и Чабби, как Флип, Ральф, Пит и, конечно, Сонни и Дэйви. То была восхитительная группа, новые идеи и новые темы разлетались от нее как искры. Например, Флип что-нибудь играл, Пит подхватил это и развил дальше, и не успели вы обернуться, как уже был готов новый номер.

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 высоко оплачиваемых бэндов всех времен.

Следующий оркестр, "Four Brothers Band", организовался 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, т.к. 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 еще 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 распуска. Что ж, мы просто не смогли тогда противостоять условиям музыкального бизнеса, которые ухудшались с каждым годом.

Затем возникла "Третья толпа", мой современный 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 местах, как отель "Statler". Мы сохранили много номеров из репертуара "Four Brothers Band", но мы 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 20) с таким энтузиазмом и любовью к музыке, что с ними было невозможно плохо играть.

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 начали танцевать под джаз, и это большое удовольствие - играть для них.

Что же касается экспериментального джаза сегодня, то это сможет рассудить только время. Через несколько десятков лет люди узнают, есть ли в нем какая-либо подлинная ценность или нет. У нас была эра свинга, эра бопа и т.д., и каждая из них вызывала ту же самую шумиху и те же самые споры, которые происходят и сегодня вокруг всякого нового течения в джазе. К счастью, все это

постепенно проходит, а музыка всегда остается и будет оставаться, 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 "ВЕСТ КОУСТ" ДЖАЗА И ПРИОБРЕТАЕТ ФОРМУ ВОЗРОЖДЕНИЕ ДИКСИЛЕНДА.

ДЭЙВ БРУБЕК. Разумеется, все началось в Новом Орлеане. Там встретилась такая комбинация 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, т.е. из Западной Европы, пришло ощущение гармонии, тональная 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 Дику Коллинзу, трубачу Вуди Германа, который однажды работал с Дэйвом Брубеком 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 как во время нашего разговора, так и потом, когда мы с Диком начали играть. Он просил нас остановиться прямо посредине 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 т.п. Я говорил в ответ 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, прияя в энтузиазм от нашей музыки.

ДЭЙВ БРУБЕК. Мийо всячески поддерживал и поощрял мое джазовое исполнительство. Он чувствовал, что играть джаз - значит выражать 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 Брубеком 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 полигональности, я подумал, что он несет чистейший вздор, бред сумасшедшего.

Своим последующим появлением на джазовой сцене он во многом подтвердил эту точку зрения у других людей. Один вид его чего стоил - всклокоченные волосы, блуждающий взгляд, игра на фортепиано как забивание свай с помощью копра и выражения как у индейца племени Сиукс. С его стороны потребовалось немало терпения, объяснений и прослушиваний, прежде чем я начал понимать, что он делает.

С тех пор для меня он всегда был 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 анеригию 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 7-8 тому назад. Первой была сюита Стравинского "Жар-птица". Я услыхал народный язык улиц и обомлел. Я просто потерял голову. Думаю, что Барток также станет моим любимым композитором. Мне нравятся все современные композиторы, но я люблю и классиков - Баха, Бетховена и т.д.

**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 полигональных и полиритмических возможностей джаза.

ДЭЙВ БРУБЕК. Кроме этого существует также и потенциальная возможность использования 12-тоновой системы в джазе, но я, к сожалению, не работаю в этой области. Разумеется, если бы я свободно владел 12-тоновыми 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 4 различных версии одной темы. Все они имели длительность 6-7 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 12-тоновой 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 "серъезен", как и любая "серьезная музыка". Если бы я каждый год играл столько джаза, 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 quartet значительно вырос за последний год.

ПОЛ ДЭЗМОНД. Знаете ли вы лучшее решение проблемы - играть джаз и писать композиции? Лучшее решение - это всегда возить с собой магнитофон. Таким образом вы сможете удержать 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 500 лет, если вы будете только писать композиции.

АНДРЕ ПРЕВЕН. Я считаю, что довольно скоро произойдет слияние классической музыки и джаза, т.к. все больше и больше классические музыканты начинают интересоваться джазом. Сколько я ни играл с симфоническими оркестрами, каждый раз я испытывал приятное удивление, когда какой-нибудь фаготист подходил и спрашивал меня, где сейчас играет "Берд" 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 с Питом Руголо, например, довелось встретиться в Лос-Анжелесе 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 ребята 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.

Но в Лос-Анжелесе 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 тугу. Наша музыка также не проходила. Тогда эта территория почти целиком принадлежала диксиленду - владельцы клубов в Голливуде и Лос-Анжелесе 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 Хайарду Рамси проводить отдельные вечера модерн-джаза. Таким образом Хаурд мог представить работу на "уикэнд" всей нашей компании - Шорти Роджерс, Джимми Джюффри, Шелли Мэнн, Фрэнк Пэтчен, Расс Фримен, Милт Бернхарт, Боб Купер, Бад Шэнк, Арт Пеппер и другие играли там. Я тоже впервые начал играть в "Lighthous".

Шорти Роджерс вскоре приобрел значительное влияние в джазовых кругах. Он начал организовывать для всех нас одноразовые 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, а пришедшие в нашу группу несколько позже. Да и был ли кто-нибудь на побережье, кто не учился у Шорти? Он заставлял нас слушать Бэйзи, 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 Мэннард Фергюссон. Поэтому все мы втайне радовались успеху молодого Чета Бэйкера, который использовал только одну октаву в динамическом диапазоне от пианиссимо до меццо форте.

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 динамических 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.

Что касается записей, которые мы начали делать, то для этих целей Шорти Роджерс сформировал свою группу "Джайентс" из числа музыкантов Кентона. Как только у него появилась возможность

провести сессию, он записывал нас для ди-джея Джина Нормана, который пристраивал это на фирма "Capitol". Норман проигрывал тогда наши пластинки по одной единственной джазовой радиопрограмме, что оказало 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, Кертис 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 сошла почти 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, т.к. некоторые директора противились тому, чтобы их музыканты записывались с другими компаниями даже как "сайдмены". Надо сказать, 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 напомню, что всего лишь года полтора назад владелец лос-ангелесского 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, разумнее и не так напряженна 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 начинает чувствовать себя увереннее, как и человек всякой другой профессии, а это помогает ему в создании музыки. И даже если вы здесь оставались на некоторое время без работы, то вы никогда не паниковали как в Нью-Йорке. Иметь дом, небольшой дворик и все прочее, т.е. 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 попрактиковаться, т.к. вокруг вас 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 меньшие возможности 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 вследствие того, что арендная плата в большинстве местных клубов достаточно низка, так что накладные расходы не слишком бьют по карману владельцев. Кроме того, аудитория слушателей 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.

Как бы там ни было, возможность совместной работы в течение долгого времени позволяет здесь создавать крепко сколоченные 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, т.к. помимо клубов мы связаны с такими солидными организациями как киностудия, радио, телевидение и фирмы записи. Здесь нам живется и работает 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 вы можете иметь постоянный доход и постоянную работу.

**ТЕРК МЕРФИ.** Мы, например, обнаружили, что диксиленд не только привлекает большую аудиторию слушателей здесь, на Западном побережье, где начал наш оркестр, но также оказывает огромное влияние 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, т.к. она удовлетворяет наши личные чувства. А ведь работа каждого человека должна удовлетворять его и делать счастливым. С другой стороны, мне не хочется, чтобы работы таких людей как Джелли Ролл Мортон, Ричард Джонс и других создателей джаза были бы безвозвратно

забыты. Я думаю, наш бэнд поможет увековечить их репертуар и их темы. Например, из 290 произведений нашего музыкального фонда 30-35 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 мы 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 музике, 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 музыкальный материал даже 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 мелодии, которые они играли, ни та манера, в которой они играли. Я не хотел бы употреблять слово "поверхностный", но их музыка лишена того очарования джаза, которое мы встречаем у Мортона, Сильвера или Армстронга. Исполнения "белой" школы того периода были слишком отмечены клише популярности, а в результате их музыка теперь не звучит настолько же свежо, как записи Мортона 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 способность как композитора 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, провозглашавшие 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 Мортона, я часто использую проходящие тона и другие ноты, которые еще не употреблялись во времена Мортона. 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.

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", т.е. 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 так называемое направление "Revival", то есть возрождение диксиленда. Однако, вы не можете улучшить то, что было сделано в свое время Мортоном, 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" повидимому нахватались третьесортных записей раннего периода и просто копируют их, не имея тонкости, техники и души Луиса, 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 великая 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 найдете это в любой диксилендовой группе и это создает чудесное ощущение свободы во время игры.

С другой стороны, возьмем группу вроде 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.

Почему же все-таки аудитория любителей диксиленда до сих пор больше числа слушателей современного джаза? Вероятно, одна из причин заключается в том, что многие ребята хотят делать то, что делали их отцы, а 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 трубы. Тогда 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 специального выбора той музыки, 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.

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. Это и есть джаз. 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 без 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 данного музыканта, но когда он выносит свой жизненный опыт на сцену и проецирует свои чувства на публику, то он может заставить их радостно улыбаться либо неодобрительно нахмурить 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. Необходима привилегия от бога, чтобы играть ее. В отношении музыки не может быть никакой распущенности, т.к. 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 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 виде определения, то я, вероятно, откажусь от него через минуту. Я не считаю свое утверждение достаточно полным, если скажу, 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 не поместили и чему бы вы ни пытались их научить.

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 4 бита, половинная - 2 бита и четверть - один бит. Существуют 4 бита в такте, которые столь же равномерны, как и 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 на тему 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 никогда нельзя описать вообще. И свинг - это 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 жмет руку совершенно неискренне. 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 что-либо красивое вы сможете описать 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 той музыки, 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 которые 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 же, даже если этого еще не заметят 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 слушателей 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 таком случае нет и не может быть никакого свинга. Это приводит к излишнему напряжению среди аудитории. Это своего рода физическая реакция неудовлетворенности, которая возникает как результат такой игры.

ТЕРК МЕРФИ. У нас бывали и такие выступления, после которых все наши 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. Всего один человек может запороть целый бэнд, если он не чувствует общего ритма как другие. Одно из двух - вы можете играть джаз совсем легко или же вам удается делать это с большим трудом, что страшно утомительно. Все зависит от того, свингует ли бэнд или нет. А в этом отношении бэнд может заметно разниться от одного концерта к другому.

ДЭЙВ БРУБЕК. Что такое джаз? Когда у солиста нет полной свободы, то 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, то мы пытаемся выразить свою свободу где-то посредине. 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, то она как бы проецируется на аудиторию слушателей 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, то оно может быть еще грубым и сырым, но в нем содержится такая духовная сущность, которая как раз и является квинтэссенцией джаза.

Одним из важных факторов 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 слушателей - это такой же важный фактор, как и сами музыканты на сцене. Один пустоголовый в переднем ряду может погубить весь ваш концерт. Очень жаль, что теперь больше не танцуют под джаз, т.к. это было отличным выражением группового контакта.

Я вполне искренно 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 топать ногами в такт

нашой 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 кампании с ними, и играли прямо перед ними.

Поэтому джаз даже не всегда можно назвать музыкой - это своеобразный вид общения, это какой-то взаимный обмен человеческих эмоций, это встречные потоки неких 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 находятся 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 вызов 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 пытаюсь в свою очередь 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.