

Мошков К. В.

М 87 Блюз. Введение в историю. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. — 380 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-1098-9 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-003-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге «Блюз. Введение в историю» рассказывается об истории центрального направления афроамериканской музыки XX века — блюза, пронизавшего собой всё генеалогическое древо популярных музыкальных жанров в США и за их пределами, от джаза до соула и рок-музыки. Автор книги — музыкальный журналист Кирилл Мошков, главный редактор журнала «Джаз.Ру» — рассматривает блюз не только как чисто музыкальный феномен, но и как часть новейшей американской истории, помещая развитие музыкальных стилей в контекст социальных перемен в Америке на протяжении периода от рубежа XIX–XX веков и до 1960–1970-х гг. В качестве оси координат повествования выбрана история блюза в грамзаписи: читатель узнаёт не только о вехах творчества блюзовых музыкантов, но и о непростой работе продюсеров и фирм звукозаписи, сделавших историю блюза такой, какой мы её знаем.

ББК 85.318

The book “Blues. An introduction to history” reflects the history of blues, main genre of African-American music in 20th century, ubiquitous in all popular musical genres in USA and abroad, from jazz to soul and rock and roll. Written by musical journalist Cyril Moshkov, editor and publisher at Russia’s Jazz.ru Magazine, the book is an overview of the blues not as just a musical phenomenon, but as a part of the new American history. A development of blues is shown in the context of social changes in America from the beginning of the 20th century till 1960–1970-s. The main theme is the history of the blues recording. The book reviews not only milestones in the life story of blues musicians, but also hard work of producers and record labels, which made the history of blues as we know it.

В оформлении книги использованы картины
А. Волкова (volff.gallery.ru)

При поддержке Blues.Ru

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

*Любое воспроизведение текста, полностью или частично,
в печатном или электронном виде,
без письменного разрешения автора не допускается*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018
© К. В. Мошков, 2018
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2018

ОТ АВТОРА

На русском языке об истории блюза написано и издано совсем немного. Много интересных материалов, в том числе сделанные энтузиастами переводы классических книг по истории афроамериканской музыки, есть на русскоязычных интернет-ресурсах — прежде всего на первоклассном портале Blues.Ru и на специализированном сайте «Блюзовая архаика» (www.old-blues.ru), где многих героев этой книги можно и послушать. Но книги по сколько-нибудь систематической истории блюза — одного из важнейших явлений мировой музыкальной культуры XX века, пронизавшего собой множество других массовых жанров, от джаза до рок-музыки, — на русском языке пока что не было.

Почему восполнить этот пробел решил редактор журнала о джазе? Ответов несколько, но главный из них таков: автору просто очень нравится блюз. Я не только говорил (например, в цикле авторских радиопрограмм «Чернозём» на московских радиостанциях «Вокс» и «Ракурс» в 1993–1997 гг. или в первом сезоне (2008) цикла лекций «Блюзовая академия», которые устраивал в Москве блюзовый продюсер и музыкант Владимир «Вовка» Кожекин) и писал о нём (например, в цикле статей о специализировавшихся на блюзе в 1920–1960-х гг. американских фирмах грамзаписи, который я делал для журнала «Звукорежиссёр» в 2000–2004 гг.) — я ещё и играл блюз, хотя и давно: моя публичная музыкальная деятельность прекратилась более десяти лет назад.

Почему в этой книге есть более или менее подробные рассказы о музыкантах, скажем, N. и X., но нет сколько-нибудь

подробных рассказов о музыкантах Y. или Z., хотя тот или иной читатель, например, знает их гораздо лучше? А просто книга называется «Блюз. Введение в историю», а не «История блюза». Наступит время — кто-нибудь (может быть, и автор этой книги) напишет на русском языке более подробную блюзовую историю. А пока перед нами — введение в неё.

Автор выражает глубокую признательность людям, которые на разных этапах на протяжении пятнадцати лет содействовали тому, чтобы рано или поздно эта книга появилась:

в США — Лэрри Эпплбауму (Библиотека Конгресса США, Вашингтон), Джейсону Корански (журнал *Down Beat*, Чикаго), Ховарду Мэнделу (Ассоциация джазовых журналистов и Университет Нью-Йорка) — за советы и методические подсказки, а также нью-йоркскому музыканту Майку Эллису — за неоценимую помощь при погружении в американскую «уличную культуру»;

в России — Фёдору Романенко (Blues.Ru), Михаилу Бирюкову («Блюзовая архаика»), Владимиру «Вовке» Кожекину («Блюзовая академия»), а также Андрею Евдокимову — ведущему радиопрограммы «Весь этот блюз», благодаря которой ещё в 1991–1992 гг. (когда она начала выходить на первой московской «независимой» радиостанции *SNC*) тысячи подобных мне слушателей начали открывать для себя волнующую и непростую историю блюза.

Особая благодарность — Анне Филиппевой за поддержку во всём.

Кирилл Мошков

ЧАСТЬ 1

**НАЧАЛО.
ИСТОКИ.
ПЕРВЫЕ ЗАПИСИ**

В истории мировой музыкальной культуры было много случаев, когда музыка национально-культурных меньшинств серьёзно влияла на массовые виды музыки большинства внутри какой-либо национальной культуры. Общеизвестный пример — влияние, оказанное музыкальными культурами различных ветвей цыганской народности на музыкальную культуру европейских стран — славянских (России и балканских стран, прежде всего бывшей Югославии) и романоязычных (прежде всего Испании, где под влиянием цыганского фольклора сформировалось музыкальное искусство фламенко). То же можно сказать о влиянии на музыку европейских народов светской музыки восточноевропейских евреев, о влиянии южных ветвей цыганской народности на музыкальную культуру стран Арабского Востока и т. п. Но, пожалуй, ничто не сравнится с тем влиянием, которое не только на национальную музыкальную культуру Америки, но и на всю массовую мировую музыкальную культуру в целом оказала в течение XX века музыка **афроамериканского меньшинства** — граждан Соединённых Штатов Америки африканского происхождения, потомков африканских рабов, которых в течение XVI–XIX вв. сотнями тысяч вывозили из Западной Африки в Северную Америку.

Рабы прибывали на берега Нового света — люди, лишённые буквально всего. Те, кто выживал во время тяжёлого перехода через Атлантику, оказывались в Америке не только в полной физической власти порабитителей-европейцев: чёрные рабы были практически полностью лишены собственной культуры. Первое поколение рабов, конечно, ещё помнило родной язык, ритмы и напевы своей родины. Но язык быстро забывался.

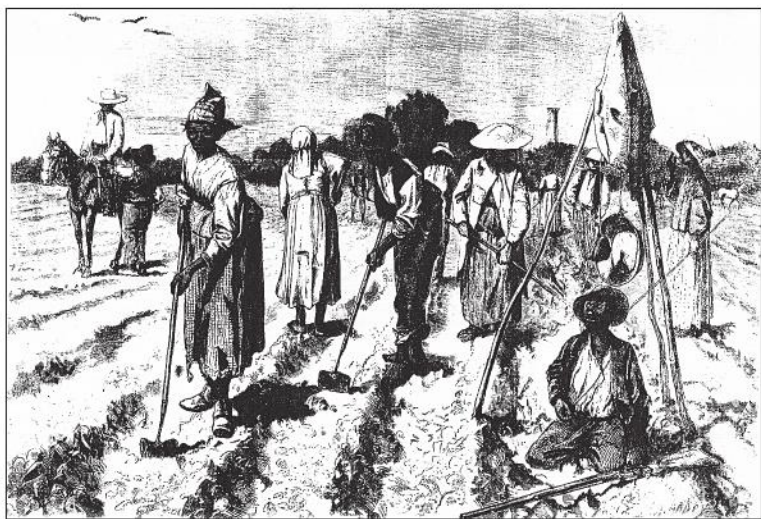


Семья африканских рабов в штате Каролина, 1850-е гг.

Общей практикой на плантациях Северной Америки было держать рабов из одного африканского племени подальше друг от друга. Рядом, на одном поле, оказывались люди, чьи родные языки были не только разными, но часто принадлежали даже к различным языковым группам. Рабы второго поколения, быть может, ещё помнили несколько слов на языках своих родителей, на которых матери обращалась к родившимся на плантации детям в первые годы их жизни, — языках волоф, мбунду, йоруба, баконго, игбо, акан, мандэ и т. п.; но общаться друг с другом на этих языках они не могли. Так делалось специально: общим языком рабов должен был стать английский (в Луизиане — французский, в Карибском регионе — испанский и т. д.), который был понятен рабовладельцам и надсмотрщикам, — это уменьшало опасность заговора и восстания.

Смешение языков вызывало и смешение культур. Первое и отчасти второе поколения рабов ещё помнили песни

африканской родины. Но отсутствие языковой практики интенсивно вымывало этот фольклорный материал из оборота, а смешение рабов из разных африканских народов вызывало смешение и нивелировку индивидуальных племенных черт фольклора. Постепенно, десятилетие за десятилетием, складывался новый музыкальный фольклор афроамериканцев: в нём оставались базовые для всей африканской музыки черты — полиритмия, перекрёстные ритмы, гетерофония (т. е. одновременное и параллельное — но не взаимоувязанное, как в европейской полифонии! — развитие нескольких мелодических линий), а самое главное — особый ладовый строй, изобиловавший лабильными (скользящими) тонами *off pitch*, т. е. находившимся, согласно восприятию привыкшего к равномерно темперированному звукоряду европейского музыкального слуха, вне привычных ступеней лада (мажорного или минорного). Но индивидуальные черты разных племенных традиций при этом сглаживались, зато мощно вмешивалось влияние европейской традиции, точнее, традиции протестантских церковных песнопений, с которыми афроамериканцам приходилось сталкиваться чаще всего.



Африканские рабы на плантации (гравюра 1840-х гг.)

Фольклор афроамериканцев того времени имел только две сферы бытования: первой была коллективная работа (на полях, на стройках и т. п.), второй — церковь. Соответственно в XIX в., когда система музыкального фольклора афроамериканцев уже сложилась и оформилась, мы можем говорить о двух основных видах негритянской музыки: духовных песнопениях (*spirituals*, спиричуэлс) и трудовой песне (*work song*, уорк-сонг; применительно к этому виду фольклора можно встретить и другой термин — *hollers* и *shouts*, буквально «кричалки» или «оралки»).

Вот как описывал этот второй вид негритянской музыки историк и исследователь джаза **Джеймс Линкольн Коллиер** в своей книге «*Making of Jazz*» (в русском переводе — «Становление джаза», М.: Радуга, 1984):

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

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