

М. Джонс, Д. Чилтън

ЛУИС АРМСТРОНГ



МАКС ДЖОНС, ДЖОН ЧИЛТЪН ЛУИС АРМСТРОНГ

Превод: Пламен Зеленков, Ралица Зеленкова

chitanka.info

За сложния, изпълнен с перипетии живот и за изключителното музикантско, артистично и човешко присъствие на Луис Армстронг разказват авторите на тази книга.

Макс Джонс и Джон Чилтън вървят по стъпките на Сачмо, не пропускат интересен факт от живота му. Интересните сведения, хронологично подредени, са „оцветени“ от разказите на самия гениален джазмен, както и от устните свидетелства на негови съвременници. Книгата се чете с увлечение и предлага многобройни данни и факти за живота и творчеството на Армстронг за редица важни моменти от историята на джаза.

На Луис Армстронг

Тази книга никога не би била осъществена без помощта на гения Луис Армстронг. Той е не само най-великият джазов музикант, но и забележително сърдечен и непосредствен човек.

Джазът дължи световното си признание на Луис Армстронг повече отколкото на всеки друг музикант. Славата и парите не се отразяват на честността му: По време на нашите проучвания той не отбягваше въпросите ни, нито пък пресмяташе отговорите си с цел да създаде идеална представа за себе си.

Ние винаги ще ценим високо неговото приятелско отношение и ще му бъдем благодарни за безценното съдействие.

Лондон, 1971 г.

След смъртта на Луис Армстронг няколко негови приятели ни дадоха допълнителна информация, която е включена в това издание.

Лондон, 1975 г.

Макс Джонс и Джон Чилтън

Двамата автори Макс Джонс и Джон Чилтън са високо уважавани в джазовите кръгове. Макс Джонс е известен със сътрудничеството си за списание „Мелъди Мейкър“ и многобройните си радиопредавания от 1944 г. насам. Джон Чилтън — изтъкнат тромпетист — е автор на книгите „Who’s Who Of Jazz“ и „Billie’s

Blues“ нова биография на Били Холидей. Неотдавна те завършиха съвместната си десетседмична поредица от едночасови радиопредавания под заглавие „Сачмо — историята на Луис Армстронг“.

Въпреки че е резултат от усърдни изследвания, продължили двадесет години, настоящата биография по същество е плод на любовта. Тя дължи много на ентузиазиранията помощ на самия Луис Армстронг, който представи десетки магнетофонни записи и многобройни писма, написани в неговия неподражаем стил.

Авторите биха желали да изразят благодарността си за съветите и напътствията на Джеф Алдам, Стив Алън (и ВВС), Ърни Андерсън, Лириан Армстронг, Лусил Армстронг, Джеф Атертън, Яник Бруиног, Берил Брайдън, Джо Бушкин, Лайънел Крейн (от „Сънди Мирър“), Дъг Добел, Ленард Федър, Чарлс Фокс, Нат Гонела, Сидни Грос, Джофри Хейдън (и Британската радиопредавателна корпорация^[1]), Джек Хътън, Дан Ингман, Ерик Къртленд, Джон Кендъл, Алберт Маккарти, Айра Мангел, Дан Моргенщерн, Хю Панасие, Брайън и Линда Пиърлес, Денис Престън, Джони Симен, Ърнест Р. Смит, Кийт Смит, Синклер Трейл, Алън Уолш, Валери Уилмър, Лори Райт и Рей Колман за предоставената възможност да се консултираме с архива на „Мелъди Мейкър“.

Използувани периодични издания: „Melody Maker“, „Down Beat“, „Metronome“, „Record Changer“, „Jazz Review“, „The Jazz Record“, „Bulletin du Hot Club de France“, „Coda“, „Life“, „International Times“, „Crescendo“, „Storyville“, „Jazz Journal“.

Използувани книги: „Swing That Music“, Louis Armstrong (Longmans, Green, 1937) — „Суингирай тази музика“ от Луис Армстронг; „Satchmo — My Life In New Orleans“, Louis Armstrong (Peter Davies, 1955) — „Сачмо — Животът ми в Нови Орлеан“ от Луис Армстронг; „King Joe Oliver“, Walter C. Allen and Brian Rust (Sidgwick & Jackson, 1958) — „Кинг Джо Оливър“ от Уолтър К. Алън и Брайън Ръст; „Horn Of Plenty“, Robert Goffin (Allen, Towne & Heath, 1947) — „Рогът на изобилието“ от Роберт Гофин; „Jazz: New Orleans, 1885-1963“, Samuel B. Charters (Oak Publications, 1963 — „Джаз: Нови Орлеан, 1885-1963“ от Самуел Б. Чартърс; „New Orleans Jazz, A Family

Album“, Al Rose and Edmond Souchon (Louisiana State University Press, 1967) — „Новоорлеански джаз, семеен албум“ от Ал Роуз и Едмънд Соучън; „Jazz Masters Of New Orleans“, Martin Williams (Macmillan, 1967) — „Виртуози на джаза от Нови Орлеан“ от Мартин Уилямс; „Jazz Masters Of The 20’s“, Richard Hadlock (Macmillan, 1965) — „Виртуози на джаза от 20-те години“ от Ричард Хедлок; „Louis Armstrong“, Albert J. McCarthy (Cassell, 1965) — „Луис Армстронг“ от Алберт Дж. Маккарти; „Second Chorus“, Humphrey Lyttelton (Maccibbon & Kee, 1958) — „Вторият хорус“ от Хъмфри Литълтън; „Early Jazz“, Gunther Schuller (Oxford University Press, 1968) — „Ранен джаз“ от Гънтър Шулър; „Louis Armstrong“, Hugues Panassie (Nouvelles Editions Latines, 1969) — „Луис Армстронг“ от Хю Панасие; „This Is Jazz“, Ken Williamson (Newnes, 1960) — „Това е джазът“ от Кен Уилямсън; „Jazzmen“, F. Ramsey and C. E. Smith (Sidgwick & Jackson, 1957) — „Джазмени“ от Ф. Рамзи и К. Е. Смит; „Really The Blues“, Mezz Mezzrow (Random House, 1946) — „Истинският блус“ от Мез Мезроу; „Music In A New Found Land“, Wilfrid Mellers (Barrie & Rockliff, 1964) — „Музика в новооткритата земя“ от Уилфрид Мелър; „Serious Music — And All That Jazz“, Henry Pleasants (Gollancz, 1961) — „Сериозната музика — и джазът“ от Хенри Плизънтс; „Jazz from the Congo to the Metropolitan“, Robert Goffin (Doubleday, New York, 1944) — „Джазът от Конго до Метрополитън“ от Робърт Гофин.

[1] British Broadcasting Corporation (BBC). — Б.р. ↑

ПИСМО ОТ ЛУИС

„Скъпи Макс,

зарадвах се, когато научих за книгата и се надявам да ми хареса, както и всичко, което би писал. Аз се чувствавам много добре. Лусил — също. Постепенно се връщам към старите занимания, изпипвам някои неща и се разсвирвам по няколко часа дневно, така че всичко върви на добре. Не бързам. Точно както в заглавието на последния ми запис: «Всичкото време е пред нас» (*We Have All The Time In The World*).

Пишеш за родния ми град, Нови Орлеан, и аз никога не бих искал да забравя тези дни. Просто си ме представи в онези чудесни времена (около 1915), когато бях още момченце и слушах Джо (Кинг) Оливър, моя идол, отличния тромпетист Емануел Перец и стария Бънк Джонсън, който също беше много добър.

Трябва да ти кажа, че през целия си живот съм бил щастлив. През всичките си беди и т.н. минах, без да клинча. Приех живота какъвто е. Какъвто и да е бил, за мен той беше красив и аз обичам всички хора.

Дори по затворите, в Нови Орлеан, имах много почитатели. Една сутрин, като ме водеха в съдебната зала, затворниците започнаха да чукат с канчета по решетките на килиите и бурно да скандират: «Луи... Луи Армстронг», докато надзирателят ме попита: «Всъщност кой си ти?». А аз му рекох: «О, просто един от апапите». Винаги е било така с мен.

Сега презаписвам албума от концерта в «Таун хол». Правя записи на всички мои стари изпълнения, за да могат и внуците ми да ги слушат. Не разчитам на продължителния живот на плочите, защото току-виж някой седне върху тях и след това (за извинение) ще каже само едно «пардон». Хм. Нещо ми казва, че ако ги запиша на лента и ги обознача (моята система), ще се запазят завинаги. Дори след смъртта ми. Разбираш ли?

Като става дума за «Сторивил», аз съм роден в мястото, на което викаха «бедняшкия Сторивил». Разбира се, доста по-късно го нарекоха на името на един човек Стори. За мене районът винаги си е бил «Ред лайт дистрикт»^[1], или просто «дистрикт», което няма да се изтрие от паметта ми, докато съм жив. Ти ме развълнува, като отвори дума за Фреди Кепард, Бейби Додс, Фейт Марабъл — прекрасни музиканти от първите дни на джаза.

В този момент слушам концерта, който записахме в «Симфъни хол», Бостън, и си мисля за моя «Ол старс бенд». Сформирахме се в клуба на Били Бърг в Холивуд: Биг Сид, Арвел Шоу, Барни Бигард и онова бяло момче, тромпетистът, което свиреше на пиано при мене. Преди Ърл Хайнс, де. Много е добър. Той свири в албума от «Симфъни хол». Тогава и Джек Тигардън се присъедини към нас и, разбира се, Велма дойде като вокалистка. Каква усмивка имаше това голямо момиче! Аз участвувах също. Знаменит бенд! Те бяха наистина нещо «различно». Никога няма да го забравя. Правехме филма «A Song Is Born» («Ражда се песен») с Дани Кай, когато се получи съставът.

А сега за Лондон и за първото ми посещение там, което също ще помня цял живот. На първия ден от пристигането ми тези чудесни английски музиканти дадоха парти в моя чест. Страшна работа, нали? Да, по това време мой менажер беше Джони Колинс. Не го знам къде е сега. Ти трябва да ме разбереш, че не бях истински щастлив, докато не се събрах с моя човек, моя мил приятел Джо Глейзър. Никога няма да извадя една дума от онова, което съм писал за него в книгите си. Мога цял ден и цяла нощ да говоря за този човек.

Когато през 1922 г. тръгнах на север, най-якият негър в Нови Орлеан, името му е Слипърс, проведе сърдечен и енергичен разговор с мене (по негов маниер). Свиреп тип — от никого не се страхуваше, но и той имаше душа за моята музика, която слушаше всяка вечер в «Хонки тонк»^[2], където работеше, когато бях на 17 години. Много му харесваше как свиря тези блусове. Когато се случеше нещо нередно в заведението, а това ставаше често, Слипърс изритваше всеки, който се олее.

Дори бандит като него винаги се грижеше за мен и беше адски бърз с револвера си. Той беше първият, който ме поздрави, когато разбра, че заминавам за Чикаго. И докато ми стискаше ръката, ми каза нещо, което ще помня, докато съм жив: Харесва ми как надуваш този

«куейл»^[3]. Имаше предвид корнета, разбира се. Аз го разбирах, защото вече го познавах добре и бях сигурен, че би казал корнет, ако знаеше, че така се нарича. Той винаги му викаше «куейл».

По това време ме отглеждаха на това място и прекарах детството си, заобиколен от проститутки, сводници, комарджии и едни от най-пропадналите хора, които някога са се раждали. Имаше и пришълци от така наречения Суомп, които носеха от големите четиридесет и пет милиметрови под саката си и биха стреляли за дреболия. Слипърс беше кофти копеле, но заряза всичко, когато разбра, че напускам заведението — дойде направо при мене и ми каза: Когато отидеш на север, Дипър, намери си един бял човек, който да сложи ръка на рамото ти и да каже: «Това е моят негър». Това бяха точните му думи.

Той беше груб, но си падаше по мен и музиката ми. Беше прав тогава, защото белият човек е Джо Глейзър. Движи ли? Когато бях малък, хората по тези места не бяха образовани. Но бяха искрени! Сред такива хора съм отгледан, израснах без една драскотина, и съм толкова горд, тъй като нищо друго няма значение.

За мене тези неща идват от самия човек. Хората могат да имат каквото искат, да правят каквото искат в живота, това си е тяхна работа. Хората от моя квартал ми внушиха, че ще попадна на много фалш и префърцуненост на този свят. Така и стана. Затова винаги ще помня тези хора и ще ги ценя повече от всичко. Йе... а!

А сега по въпросите, за които се интересуваш. Сигурно много неща съм забравил, но за тебе, татенце, ще направя всичко възможно. Ти си мое момче. Ето, започвам.

Онова, което не мога да си спомня... зарежи го и го изхвърли от главата си... Ето и един наш малък готин лаф «Не фела». Може би някои от въпросите ти и без това са без значение. Колкото до мен, ако ти кажа, че кокошката снася яйца, ти ще ми повярваш. Искам да кажа, че не говоря празни приказки.

Да, Макс, можеш да използваш който материал пожелаеш от моите, и всичко, което ти казах дотук е «окей». Естествено аз не си спомням, но мама ми каза, че първите думи, които съм произнесъл са, «О, йе... е!». До ден-днешен ги употребявам, когато пея, и, изглежда, че са се разпространили по целия свят.

А сега информацията, която искаш за надсвирванията с Бъди Петит, Кепард, Джони Дан, Джабо Смит и др. С Бъди Петит, Кид Рена,

все момчета, се срещаме по ъглите при рекламните вагони и свирехме сола. Разбира се, всеки от нас си имаше моментите, защото всеки надуваше добре корнета си и ако Бъди понякога ме надсвирваше, за мен бе «окей». Действително на мен ми харесваше как той надува и бях един от тези, които носеха ковчега на Бъди, когато го погребвахме. Това беше през 1931 г. и по това време свирех в «Събърбан гардънс» при дигите. Да, аз организирах погребението на Бъди и това беше мрачен ден за всички ни. Всички го обичаха.

Трябва да знаеш, че по мое време надуването и новоорлеанските надсвирвания се приемаха като забавление. Без злоба! Джабо Смит също беше добър със своята тръба. Всичко това беше толкова отдавна, че аз не си спомням да съм го надсвирвал, но дори и да съм, голяма работа, то е било заради емоцията. Джони Дан също беше върховен за своето време. Кепард беше малко странен, но също много добър.

Да, годините, за които споменавах, бяха напрегнати, години с бързо темпо. Чикаго също беше вълнуващ през двайсетте. Не си спомням дали лично съм се срещал с Емет Харди или само съм го слушал. Той не живя достатъчно дълго, за да успее човек да го види. Аз, специално. С Шотс Медисън сме израсли заедно по улиците «Либърти» и «Пердидо», а беше и гадже на Дейзи. Ли Колинс също беше от момчетата, с които надувахме тръбите. Клетият, и него загубихме! Да, историята за записите ми с Кинг Оливър в студио «Дженет» са истина (става дума за това, че слагат Луис на десет-двадесет крачки зад Оливър, далеч от микрофона, за да не заглушава по-стария човек — М. Дж.). Колкото до Додс и другите от бенда на Оливър, които щели да стачкуват заради мен — хората на Кинг Оливър вечно говореха за стачки. Аз бях нов член и много не ми харесваха поводите им да се оплакват. Каквото напишеш, това.

Е, Макс, надявам се, че ти помогнах да излезеш от затруднението и да продължиш книгата си. Лусил ти изпраща много поздрав. Надяваме се скоро да те видим.

Поздрав от Сач

Луис Армстронг“

[1] Район с много публични домове. — Б.пр. ↑

[2] Евтин нощен клуб. — Б.р. ↑

[3] Птица от рода на яребицата, пъдпъдък. — Б.пр. ↑

ПОСЛАНИК НА ДЖАЗА

Редно е първата тръба и първият корнет, овладени от Луис Армстронг да бъдат поставени в музикален музей — и музеят да бъде в Нови Орлеан, Луизиана. Това е родното място на джаза (поне според легендата, ако не доказан факт) и на Луис Армстронг. Луис е най-изтъкнатият музикант на града и може би най-големият гений на американския джаз.

Имайки предвид музиката въобще, джазът е сравнително нов и не чак толкова сложен. Но за някакви си 70 години той успя да предизвика толкова спорове, колкото нито един по-стар и претенциозен вид музика. Една от причините е, че джазът винаги е бил пробивен и в устрема си завоюва бързо нови позиции. В бурното си развитие той се опитва за кратък срок да събере огромно количество музикален материал и опит в по-сбит музикален изказ. Еволюцията му приема характера на сгъстена история на европейската и афроамериканската музика, а в последно време се включват и звуците на Ориента. Нищо чудно, че понякога свидетелите на това развитие се чувствуват объркани или враждебно настроени.

Още след раждането си джазът нарушава повечето музикални правила. Това че се ражда в черните гета и се развива в танцовите салони и заведения на низшите класи означава, че няма никаква надежда да спечели аплодисменти от почтеното общество. Откакто той става международно достояние, джазовата публика създава ненужна бъркотия с безкрайни спорове за пълнота, социално значение, стил и актуалност. Твърде често критикуват, просто защото не са в крак с времето. Джазът допада на младежта; най-съдържателните творения са създадени от млади хора, а младите са склонни към нетърпимост. Натъжава ни безмилостното отхвърляне на утвърдените таланти, което става при всяка стилистична „революция“. В същото време други автори се оплакват, че повечето наистина оригинални млади инструменталисти от самото начало остават неразбрани и

пренебрегнати. Както и да погледнем, пристрастието винаги вреди и отблъсква.

Има и един семантичен облак, който забулва темата на джаза. „Джаз е може би най-световнопризнатият музикален термин — казва Клей Уотсън, главен колекционер на експонати за новоорлеанския музей на джаза. — И същевременно това е най-неразбираната дума в света. Ние наистина не знаем значението ѝ.“ Вярно е. Няма задоволителна дефиниция за *джаз*, *диксиленд*, *бop*, *мейнстрийм* или за такива стилове в музиката като *суинг* или *соул*. Какви са границите на това, което с право може да се нарече джаз? Много безуспешни битки са водени на това поле. Въпреки всичко ние се надяваме, че нашите читатели знаят предостатъчно за джаза и познават звученето му, поне в основни линии. На тези, които питат „Какво е джаз?“, просто ще отговорим като Луис: „Ако още не знаете... засрамете се!“.

Въпреки множеството музиканти, издържали критиката на времето, можем да разпознаем фигурата, която изпъква над всички през първия половин век от съществуването на джаза — Луис Армстронг. Той не е пионер от предисторията на музиката, нито някакъв герой на рагтайма, или пък от първите царе на тромпета. Няма записи в подкрепа на музикалния статут на тези полулегендарни музиканти, които го предшествуват в историята на Нови Орлеан — във всеки случай не от техния апогей. Може да е невъзможно да се докаже, че той е най-добрият тромпетист, който градът някога е имал, макар че по-голямата част от съвременниците му смятат така, но е лесно да се приведат доказателства за това, че той е първият голям джазов солист, който записва плочи, и че задминава всички.

Може да се подкрепи и твърдението, че той допринася за развитието на джаза в Чикаго в средата на 20-те години повече от всеки друг и че е надарен с такъв създателски и музикален талант, че повлиява силно не само върху джаза, а и върху почти цялата западна популярна музика. Едва ли можем да надценим ролята му в музиката на двадесетия век.

Луис не е склонен към помпозност и гледа на своята кариера главно като на професия, с която прави хората щастливи. Той с лекота приема благоговението на едно поколение музиканти и възхищението на три поколения обикновени слушатели. Не е за Луис ролята на патриарх или на почитана знаменитост. „Разбирате ли, това

всекидневие — да радвам хората и да се радвам, като свиря на тромпет, това е за мен работата.“

В албума на джаз-музикантите от Нови Орлеан „New Orleans, Jazz, A Family Album“ — подробен справочник на имената в джаза от този край — историята на Армстронг е отбелязана по следния начин: „Луис Армстронг (тр.к.) род. Н. О., 4 юли 1900 г. Най-известният джазмен. Ръководил бенд от средата на 20-те г. Протеже на Кинг Оливър. Започнал в Уейфс Хоум Бенд“. Има още няколко реда, но това е основното. То информира посветените, че Луис е свирил както на тромпет, така и на корнет, роден е в град, който един негов предшественик с умиление нарича „скъпия ни стар Нови Орлеан“, и е подготвен от главния корнетист на това време, Джо Оливър, след като е бил в изправителен дом.

С право се отбелязва: „Най-известният джазмен“. Почти всеки, който слуша музика, знае името Луис Армстронг или псевдонима му — Сачмо. Колекционерите на плочи и кинозрителите от всички възрасти, от всички къчета на света познават неговото творчество. Той е действително световна фигура, призната от милиони хора за символ на джаза. Единствените му съперници в това отношение могат да бъдат Дюк Елингтън и Бени Гудмън, но те нямат тази международна известност. Във всеки случай нито един от двамата не олицетворява така раждането и развитието на джаза и движението му по Мисисипи, както Луис.

Универсалността на неговото обаяние му дава преднина във всяко състезание за популярност. Една зима, шестнадесет години преди Луис да започне редовно да посещава Британия с „Ол Старс“, писателят музикант Бени Грийн провежда неофициална анкета с десетина непознати по пътя Лондон-Портсмут. Тя била резултат от един спор в служебния автобус и имала за цел да докаже популярността на Сачмо сред непрофесионалната публика. Условията били да попитат случайни минувачи: „Кой е Луис Армстронг?“. Грийч си спомня:

„Десет пъти спряхме автобуса и зададохме този въпрос. Една от жертвите ни хвърли бърз поглед, плю си на петите и избяга. Друг мислеше, че Луис Армстронг е шампион по бокс. Но останалите се справиха отлично... Осемте, които имаха някаква представа кой е Луис, дадоха различни отговори. Един каза, че е тромпетист, другите

— че е лидер на бенд, актьор, певец, комедиант, филмова звезда. Всички тези отговори са верни.“

Към тях би могло да се прибави „неофициален посланик“, тъй като много хора смятат Луис за пратеник с мисия за дружба. Това, което той предлага, печели възхищението и обичта на масите от петте континента. През последните двадесетина години от живота си Луис обикаля много държави по света със своите „Ол Старс“ и навсякъде е приветствуван спонтанно и шумно. Той е най-големият пътешественик на джазовата музика.

Като ретроспекция тези турнета из чужбина са триумфални успехи, които донасят на Луис допълнителна слава и пари, както и различни официални признания, въпреки че в началото те съвсем не изглеждат така. Ако изключим джаз фестивала в Ница през 1948 г. — една покана далеч нетипична за пътуващи джаз групи от Съединените щати — презокеанската сага на Армстронговия „Ол Старс“ започва с пътуването до Европа през септември 1949 г. По това време Джо Глейзър (менажер на Луис) сериозно се съмнява, че в Европа има хляб за тях, а и повечето европейски организатори са на същото мнение. Този път Великобритания не влиза в програмата поради продължителни пререкания между американския и британския съюз на музикантите. Бендът, придружен от съпругата на Луис, Лусил и обичайната свита, потегля за Скандинавия без ничие съдействие, само с няколко сигурни участия, но с много надежда. Ърни Андерсън, който представя фирмата Глейзър, се надява на успех в Европа. След 1930 г. той ходи от време на време дотам и знае отношението на европейските почитатели на джаза към Сачмо, но Ърни си спомня, че Луис най-много от всички е вярвал в успеха — от самото начало на пътуването.

Тази вяра се оправдава още преди самолетът да кацне в Копенхаген, на път за Стокхолм. Те пристигат по-рано и пилотът пита дали Луис предпочита да прекара един-два часа в Копенхаген или да продължат за Стокхолм, където на местното летище се събира тълпа. Решават да изчакат в Копенхаген и да пристигнат в Стокхолм навреме. Андерсън споделя:

„Когато пристигнахме, в първия момент не виждах никаква тълпа — чакаха ни двадесет-трийсет души; издатели, организатори и вероятно някакви официални лица. Не ги познавах, но по облеклото им личеше, че са важни клечки. След малко видяхме и тълпата

посрещачи. И то каква тълпа! Не ги пускаха на площадката и те стояха зад някаква ограда.“

Според описанията на шведски източници на посрещането е имало серенада — тромпетистът Госта Торнър свири темата на Армстронг от *Sleepy Time Down South* и други подходящи песни в неговия вдъхновен стил. Три хиляди души опъват до крайност защитните огради на летището, а много други са спрени от полицията пред входа. По пътя към града ги придружава парад, дълъг почти една миля — автомобили, велосипеди и други превозни средства, включително и пищна платформа с джаз бенд. Процесията шумно пристига в парка на града, където още 40 000 души, предимно младежи, чакат да поздравят Луис.

Андерсън, Лусил и Луис се качват в една голяма лимузина с трима важни господата и с мъка си пробиват път край платформите, бендовете и запалянковците. Оформен е шпалир от викащи тълпи, които размахват американски знаменца.

„Тримата господата, казва Андерсън, не знаеха английски, но ставаха толкова много неща, че това не беше от значение. Безпокоях се за Луис, който се нуждаеше от почивка, но нищо не можех да направя. Когато колата спря близо до една гора и шофьорът даде да се разбере, че трябва да слезем, аз се опитах да откажа, но Луис каза, че ще отидем да видим какво са ни приготвили. Слязохме и отидохме до парка, където имаше нещо като амфитеатър, пълен с хора. Казаха ми, че са били 40 000. Изглежда, местен вестник беше отпечатал подробности за пристигането на Луис и като че ли целият Стокхолм се беше събрал. Щом наближихме хотел «Карлтон», попаднахме в огромна тълпа и това ни отне много време, додето преминем. В хотела се озовахме пред голяма маса с чаши алкохол. Както ви казах, Луис беше изморен, но не виждах изход от това положение. Всъщност ние бяхме започнали с алкохол още в Копенхаген, докато чакахме и се чудехме какво, по дяволите, да правим. Рядко съм виждал Луис да пие, но този ден пи.“

Съвсем естествено всички билети за концертите са продадени в цяла Скандинавия, както и в Италия, Франция, Швейцария, Финландия и други страни, които съставят посещавата. Както казва Андерсън:

„Твърде бързо се попълниха всички дати. На това турне четири пъти се връщаме в Скандинавия, а Европа прекосихме пет пъти, като правехме скокове от Хелзинки до Неапол. Разбира се, Луис пожъна огромен личен успех. Точно преди да отпътуваме от Ню Йорк, Джо Глейзър каза: «Надявам се да не се сърдиш, Луис, но организаторите помолиха да не пееш на това турне». Глейзър поясни, че публиката няма да разбира езика и че организаторите се страхуват да не се провали турнето. Е, вие познавате Попс... той не обърна никакво внимание на забележката и още на първия концерт започна с *Black And Blue*, последвано от бурни аплодисменти. Навсякъде беше същото: залите, препълнени с два пъти повече публика от наличните места, изумителна разпродажба на билети и хиляди хора, чакащи по улиците да го видят. В Рим той имаше тежка задача на влизане и излизане от театъра. Навсякъде, където свиреше, имаше опашки от хора пред гримьорната му и още толкова вътре при него.

Спомням си, Анна Маняни беше в гримьорната му в Рим и говореше с него, а той беше с къси панталони и обичайната кърпичка, вързана на главата му. На следващия ден имаше аудиенция с папата. Но това е друга история.“

Всяка вечер има някакъв прием, често два. Стомахът на Армстронг започва да се обажда и той се разболява. В едно писмо до „Даун Бийт“ Луис си припомня: „Една сутрин, като ставах от леглото, паднах по лице.“ Той подновява „бебешката си диета“, както я нарича — режим, характеризиращ се с обезкуражителни количества мляко, сметана, малцирано мляко и разбити яйца. Писмото е подписано: „Язваджийски ваш Луис Армстронг“.

Язва или не, Сач скоро се връща на „арената“, въпреки че през август се оттегля със сериозно гастритно възпаление.

Той странствува из Съединените щати и Канада, а през 1952 и 1955 г. е отново в Европа. Посещава също Австралия и Япония. А през 1956 г. предприема най-обширното си дотогава пътуване, при което за първи път пребивава в тогавашния Златен бряг. Следват турне след турне — Европа, още веднъж Африка, Уест Индиз и Южна Америка, Австралия, Нова Зеландия, Хавайските острови и Ориента. Салоните (както винаги) са препълнени. В Хелзинки бендът чупи рекорда за посещаемост, установен от Сибелиус; в Кингстън, Ямайка, ги

приветствуват 10 000 почитатели, а в края на 1957 г. получават „най-бурното концертно посрещане“ в Бразилия.

Ърни Андерсън говори за емоционалния прием, който експанзивната публика от операта в Рио дава на Армстронг, и за тамошната широка нога на забавлението. Отражението на неговата музика върху Южна Америка изглежда отваря очите на доста пропътувалия Ърни. „Това беше нещо фантастично, момчето ми“ — наскоро убеждаваше той един от нас. Споменът е още жив.

„В Буенос Айрес например хиляди хора прегазиха пистата, когато пристигнахме. Не можехме да се измъкнем от неописуемата тарапана. Спомням си, по време на цялата бъркотия обраха нашия кларнетист Едмънд Хол. Трябваше да дойдат две големи пожарни с маркучите и така нататък, за да отърват Луис и да го качат в колата. И не стига това, наложи се да го заведат в офиса и да го заключат. Където и да отидехме, нещо се случваше... Аржентина, Чили, Бразилия, Уругвай.“

И така, международните екскурзии продължават. Във всяка държава са очаровани от музиката и личния магнетизъм на Луис. Навсякъде организаторите се стремят да поставят нещо специално. Независимо дали успяват или не, Луис винаги изглежда доволен. Той не обича да разочарова никого и търпението му е почти равно на издръжливостта му. Научи се да казва „не“ на ненавременното ядене, а след алкохолния си опит започна да „внимава с чашите“.

В Австралия, където алкохолът не е най-голямата опасност, Луис няма случай на неразположение и огромните приходи карат дори веждите на Джо Глейзър да се повдигат от удоволствие. През ноември 1954 г., малко след това турне, той казва:

„Това, което Луис направи в Австралия, е най-успешното през тези трийсет и две години, в които го познавам. Той направи двайсет концерта за десет дни, по два на ден и всички — разпродадени. Най-малобройната публика беше 12 000, а най-голямата — 26 000 души на концерт.“ Броенето на посетителите и изчисляването на процентите е работа на Глейзър. Той изпълнява задълженията си добре и помага на Луис да стане богат. Популярността, въпреки че не е истински критерий за изпълнителя, си остава съществен фактор в живота на професионалния музикант.

Грамофонните плочи и магнетофонните записи ни дават възможност да установим истинското изкуство, но финансовият и други измерими аспекти ни показват какъв успех има или е имал сред публиката.

Франк Холцфийнд, собственик на „Блу Ноут“, на „Медисън“ и „Диърборн“ в Чикаго, където Луис често работи, споделя за него през 50-те години:

„Когато Луис дойде да свири в нашето заведение, на първите концерти протича ток — електричество, за което не плащаш на компанията на Едисон. Искрите идват от тръбата на Луис и неизменната колосана кърпичка в ръката му... а най-много от публиката, която се опитва да разбере, че това е то да слушаш най-чистото, което човек е направил в джаза.“

Много очевидци казват, че неговото присъствие, когато свири втори корнет при Папа Джо в Чикаго през 1922 г., имало подобно силно въздействие.

Англия заобичва Сач от самото начало и той отговаря със същото. На път за острова през 1956 г., след двадесет и две годишно отсъствие, той ясно казва, че се чувства на път за в къщи. Лусил (излишно е да споменаваме) е чувала често и повечето от придружаващите ги научават за това специално взаимоотношение преди самолета на „Пан-АМ“ да кацне в Лондон в четвъртък, 3 май. На летището се събира голяма делегация от приятели и поклонници. Там са Бен Рейс — импресариото, ангажирал бенда за „Емпрес хол“ в Лондон, маркизът на Донегол, който е участвувал в кампанията за завръщането на Луис, ръководителите на бенд — Хъмфри Литълтън, Вик Луис, Фреди Рандъл, Сай Лори, и букет от инструменталисти и журналисти. Бендът на Фреди Рандъл ще заминава за Съединените Щати според съгласувания обменен план на съюзите на музикантите, но Рандъл е все още в Англия и свири на церемонията по посрещането. Луис весело обявява:

„Щом пристигнахме на летището, Лусил, Велма и останалите видяха за какво им бях приказвал. Старият Хъмфри и цяла банда музиканти като луди виеха на пистата. Разпознах много стари приятели, които чакаха да ми кажат «здравей». Беше чудесно, че се връщам.“

Същия следобед Луис със своя непринуден маниер дава пресконференция в хотел „Савой“. Вечерта го интервюират по телевизията, а на следващия ден се приготвя за два вечерни концерта в „Емпрес хол“. Това са радостни дни.

Освен удоволствието от музиката има редица официални и неофициални приеми, вкусни яденета, срещи с пиене и разговори, център на които е Армстронг и вероятно някои от неговите музиканти. Неочаквана награда е поканата в клуба на Хъмфри Литълтън на „Оксфърд стрийт“. След двата тежки концерта Луис и тромбонистът Тръми Йънг свирят няколко парчета с ритмична секция и продължават с Хъмф и неговия кларнетист Уоли Фокс. После те слушат бенда на Литълтън и седят на приказки.

Луис непрекъснато получава подаръци: лични предмети, малки сувенири, редки записи, необичайни инструменти, торти, бутилки, книги, дузини кърпички, снимки, плочи и шапки — особено шапки. Разбира се, всичко това отделно от наградите и трофеите, много от тях — ценни, които му връчват церемониално. Един предмет със сигурност се пази поради значимостта му — короната от Литълтън. „Хъмф“, чийто оркестър е включен в програмата на „Емпрес хол“, след откриването я прави от мукава и подръчни материали през време на концерта. Куличките на короната са обсипани със „скъпоценности“, които всъщност са пинг-понови топчета и има надпис „Крал Луис“. След края на последното шоу Литълтън поднася короната на Луис и го обявява за крал на джаза „от името на всички британски музиканти“. Би могъл да включи и всички любители в залата.

От дълготрайните турнета през 1955 и 1956 г. популярната представа започва да се измества от крал на джаза към посланика Сач. Реакцията на западноевропейската публика е толкова бурна, че става повод светът да заговори, да се създаде американският телевизионен документален филм „I Can See it Now“^[1] и да се пуснат някои директни записи със заглавие „Посланик Сач“. Може да се каже, че Армстронг включва европейските журналисти на „вълна джаз“ и това оказва пряко влияние върху американското правителство, което не се е нагърбвало до този момент да съдействува или субсидира пътуванията на най-известните си джазови групи в чужбина.

Силно е вълнението на Луис, когато бендът заминава за Западна Африка през май 1956 г. Посвоему той винаги е „принадлежал към

расата си“ и това лято той пояснява, че сърцето му го тегли към Златния бряг. Той вярва, че родът му идва от този район и че ще намери нещо, както действително става, което да напомня за семейството му.

Телевизионният коментатор Ед Мъроу и режисьорът Фред Френдли с техния екип снимат епизоди от международните турнета за „Колумбия Бродкастинг Систем“. Техният труд подпомага финансирането на африканската авантюра и откриването на пътя пред Луис и неговия бенд.

Без съмнение те раздухват някои събития заради сензацията. Въпреки това огромните тълпи, които идват да се наслаждават на музиката на Луис или да го поддържат, и огромната топлина на приветствието им дълбоко го впечатляват.

На летището в Акра, където Луис се приземява със съпругата си, дванадесет парчета личен багаж, бенда и певицата, камериера придружител „Доктор Пфу“, лекаря Счиф и неизменния Андерсън, ги посреща взвод музиканти от Златния бряг и, разбира се, екип на Си Би Ес.

Сред музикантите има няколко африкански „тромпетчи“ с нагласени инструменти. Армстронг също скоро е готов и повежда взвода, придружен от Тръми Йънг и Едмънд Хол от „Ол Старс“, за парадна обиколка на пистата.

Също като парадите от детството на Луис. Бледа нотка от този весел прием може да се долови на дългосвирещата плоча „Великият Сачмо“, а джамборето е заснето в документалния филм на Мъроу под същото заглавие, продукцията на „Юнайтед Артистс“. Мелодията, която свирят в чест на Армстронг, е традиционална песен, *Sly Mongoose*, преименувана на *All For You, Louis*, в чест на отвъдокеанския брат.

Същия ден бендът се качва на трибуната на „Олд Поло Граунд“ да даде концерт на открито. Местното съобщение за посещението — рекордно за Златния бряг според полицията — е повече от 100 000 души. „Лайф“ ги изчислява на над половин милион. Когато вълните от хора започват да прииждат при звуците на *Steepy Time*, няма как да не пометат нещо. Най-напред падат импровизираните колони, които крепят говорителите. Тогава тълпите отзад (почти извън полезрението на музикантите) напредват към платформата в стремежа си да се

доближат до източника на звука. Полицайте пред естрадата се чувствуват задължени да прекратят това настъпващо безредие.

Те държат палки в ръцете си и не след дълго разправата започва. Веднага щом научава за това, Луис сваля тръбата и отказва да свири повече. Бендът още не е завършил втората си пиеса, когато соло на барабани предизвиква фаталното раздвижване. Внушителната маса от хора не е като в Уудсток, но този концерт може да се счита за предтеча на огромния попфестивал на открито. Затова има приказка, че Луис прави всичко пръв.

Останалите официални и неофициални концерти не са помрачени от стълпотворения или насилие. Повечето се записват от Си Би Ес. Постигание за бенда и кинодейците е концертът „Сачмо в операта“, уреден от Артс Каунсъл в „Опера синема“. Това е „чудесно шоу“, според думите на Армстронг, и то пред избрана публика. Кваме Нкрума чува как Луис обявява: „Със следващото парче искаме да «поздравим» министър-председателя... *Black and Blue*“ („Черен и тъжен“. Историята не отбелязва как е реагирал Нкрума на тези думи, но като любител на джаза от студентските години би трябвало да му е позната тази стара песен на Фетс Уолър.

За първи път Луис и Лусил имат време за развлечение. Присъствуват на народни танци и понякога се включват в тях. В открития нощен клуб „Парамаунт“ Луис се разхожда между танцьорите, свирейки на тромпет, а едно африканче танцува на близкия покрив. През това време камерите на Си Би Ес са включени. Армстронгови посещават едно училище за момчета; обядват с директора и преподаватели от университетския колеж, д-р Нкрума ги приема в резиденцията си като официални гости. На Ачимота Дурбар, фестивала за народни западноафрикански танци и музика за ударни инструменти, Луис вижда една танцьорка, която неудържимо напомня за майка му Мейан. Тази среща, както и много други неща от Гана, остават в паметта му. Той е уверен, че корените на джаза, както и на неговия род могат да бъдат измерени в тази област. Така Африка става негова втора духовна родина. Когато си тръгва за Ню Йорк, с подобаващо голямо изпращане, завършило с хоруси от *All For You, Louis*, той твърди, че за втори път през живота си е толкова развълнуван (първия път е, когато отива в бенда на Кинг Оливър).

„Отсега нататък бих искал да се връщам у дома поне веднъж годишно“
— казва Луис на тръгване.

[1] „Сега мога да го видя“. — Б.р. ↑

КАТО СВИРИ ТОЗИ ЛИЙД^[1]

Многобройните турнета на Армстронг през 50-те години може да го правят световноизвестен и скъпоплатен изпълнител, но те не се отразяват на репутацията му на най-голям новатор и фактор в джаза. Тази репутация се създава много години по-рано и дори нищо да не е свирил след записите си през 20-те години с Оливър Хендерсън, Кларънс Уилямс, Беси Смит, „Хот Файв“ и „Хот Севън“, мястото му в джаза, а и в музиката въобще, би било осигурено. Луис предизвиква много шум сред музикантите още от началото на кариерата си в Чикаго. Неговата инвенция е толкова зашеметяваща, колкото и техническото му майсторство. Който не е запознат с този период, не може да оцени доколко Луис е оригинален, тъй като създаденото от него е заимствувано, развивано и многократно възпроизвеждано. Той не би могъл да се обяви за автор на музиката си, защото много рядко нотира своите композиции. Всяка негова идея, а те са хиляди, веднага се превръща в обществено притежание. Хъмфри Литълтън обобщава след години: „Сега, когато експресивният стил, създаден от него, е станал «банално течение», е необходима енергична гимнастика на ума, за да се оцени пълно неговият принос в джаза.“

Ако се сравнят записите на Луис, в които той заема централно място, с които и да е други, и най-скептичният слушател ще се убеди в превъзходните му качества. И все пак се изисква голямо въображение, за да се обрисова шокът от музиката на Луис в периода, когато тя е сравнително нова. За мене (М. Дж.) не беше така. Спомням си, че за първи път чух Луис на плоча от 1929 г., а после — през 1932 г. — на концерта в лондонския „Паладиум“. Записите не ме бяха подготвили за раздиращия тон и хъс на живото изпълнение. Чел съм какво казват музикантите за Луис през 20-те години в Чикаго, но никога няма да разбера как точно е звучал тогава. Убеден съм, че е променил хода на джаза, доколкото сам човек може да промени някаква музика. При това среща удивително малка съпротива — естествено и несъзнателно той

разширява границите на джаза и печели само възхищение и аплодисменти. Фактът, че джазът е предимно забавна музика и в крайна сметка сфера на изява на черните, може да бъде обяснение за липсата на шум. По това време няма борба за „изкуството заради самото изкуство“, нито пресата коментира евентуалните последици от това, което той прави. Още повече, че той се движи в рамките на традицията, запазва ценните черти на новоорлеанския джаз и в същото време го извежда до неподозирани върхове на виртуозност. Той уважава стила, който му дава музикална основа; любовта към новоорлеанската музика и нейната неизменна ясна мелодия са заложени във всичко, което той свири.

Такъв безграничен талант обаче не може да остане задълго затворен в рамките на един строго организиран стил, какъвто е новоорлеанският, не трябва да забравяме, че Луис свири чист новоорлеански джаз (или рагтайм, както тогава го наричат) от шестнадесет до двадесет и петата си година. Когато му се отдава случай да изпъкне с корнета си, той се отклонява от традицията. Накрая я преодолява и развива такъв блестящ неудържим лийд-стил, че неизбежно изоставя конвенционалностите на колективния джаз. Възможно е старата традиция в Чикаго и без това да е вече на отмиране. Сигурно е, че и други музиканти развиват виртуозна техника, която не се вмести в новоорлеанския музикален шаблон — ярък пример за това е кларнетистът и саксофонистът Сидни Беше. Рано или късно някой трябва да направи революция в стила. На Армстронг се пада да моделира повечето промени. Неговото въздействие върху музиката надхвърля пределите на Чикаго и класическия джазов стил. Той вдъхновява цели школи тромпетисти и други инструменталисти; променя начина, по който джазът се усеща и изразява ритмически. Неговото чувство за ритъм преди всичко, дава силен тласък на джаза след 1925 г. Той променя естеството на джазовото пеене, може би и на цялото естрадно пеене (в европейския смисъл), както и композицията и аранжиранията в джаза. Често твърдят, че разбирането на Луис за бийта^[2] и фразиранията заедно с дарбата му като мелодик довеждат до появата на истински суинг за биг банд. От него самия произлизат много от общоприетите термини в джаза.

Влиянието на Луис не се ограничава за дълго в Съединените щати. Когато първите му плочи обикалят Европа, там засвирват по нов

начин. Ефектът е още по-голям, след като се появява на живо. Пред тромпетистите се откриват нови върхове. Регистровите граници вече не са същите, тоналните възможности са се разширили, повечето теории за техническо майсторство и физическа издръжливост отпадат. Отварят се очите и на музиканти извън кръга на джаза, както казва Мартин Уилямс: „Нито един композитор, независимо какъв, не пише за браса като своите предшественици, просто защото Луис Армстронг изсвири на тромпет такива неща, каквито дотогава никой не беше свирил.“

Тези нововъведения спомагат да се установят нови стандарти в джазовата импровизация. Армстронг изгражда продължителното инструментално соло като най-важен елемент на джазовото изпълнение, без да забравя по-същественото изкуство — да се свири мелодия. По-добре от всеки друг в джаза Луис знае тайната на това как да изсвири една тема точно — почти както авторът ѝ я е замислил — като в същото време ѝ придава характер и пламенност, които да очароват или разтревожат слушателя. Тази склонност към мелодичност, която стои в основата на музикалната му философия, го свързва с „Криол Фадърс“ и цялата луизианска традиция. Никога не е бил „суит“ музикант според джазовия термин, но в голяма част от музиката му има „сладка“ нотка. На сърцето му лежи музика, приятна за сетивата. Във връзка с някои съвременни тромпетисти, „които се откъсват още с първия тон“, той споделя с Бари Уланов: „Питаш се, а бе какво свири този?... Никога не бих свирил така, даже и да свиря сто години“. И той припомня съвета на Кинг Оливър от преди години: „Трябва да се свири лийд. Свири мелодията, свири лийд и се учи!“. Това остава като крайъгълен камък в мисленето на Сач. Има принцип в джазовата критика, според който всеки новоорлеански тромпетист, който заслужава мястото в бенда, трябва да може да изкара един стабилен лийд в импровизиран ансамбъл. Въпреки че близо двадесет години от кариерата си Луис демонстрира други техники, той никога не изгубва тази способност. Неговият лийд в изпълненията на „Ол Старс“ от края на 1947 г. насам го доказва. Тромпетните му изяви може би не са конвенционално новоорлеански или диксилендови, но те едва ли са такива и през 1925 г. Те са образци на уравнивесеност, авторитетност и суинг.

За Луис всичко е много просто. Той следва максимата на Оливър: „Ако един джазмен може да изсвири лийд в суинг и мелодия, повече не му трябва.“ Веднъж Луис казва на Ленърд Федър: „Точният лийд е подобър и от най-доброто соло, което си чувал.“ Отговорът на Федър е, че това, което Луис смята за точен лийд, може да е „изящно джазово соло, според понятията на други“. Когато приближава трийсетте, Луис достига връх в творческото си изкуство и от тромпета му се леят шедьоври един след друг. В началото на 30-те години проявата на недостижима творческа лекота изумява слушателите му. Записите му от това време не могат да бъдат поставени толкова високо, колкото *Potato Head Blues*, *Wild Man* или *Tight Like This* с тяхната артистична пълнота, но в тях има много превъзходни тромпетни пасажи. Повечето му солови вариации, дори грандиозните, са логично развитие на темата. Изблиците му от време на време преливат в ослепителни украшения, но лиричността и законното джазово майсторство рядко отстъпват място на безцелна виртуозност. Всяко едно соло грее с неговия пълнокръвен, бляскав тон.

Трябва да уточним някои неща във връзка със спорните записи с биг бенд от 1932–1933 г. Равнището на съпровождащите оркестри е, меко казано, нееднакво. Това намалява въздействието на някои негови изпълнения. Но едва ли можем да търсим причината у него, освен на основание на промените на вкусовете, което времето донася. Нещо, което не го вълнува. Той има вкуса и превъзходния талант да създаде великолепия *West End Blues* и много други чудесно оразмерени и очертани импровизации; въпреки това той гледа на себе си като на музикант с комедийно амплоа, от когото публиката с право очаква да се забавлява със слаби, но лесно запомнящи се мелодии, развлекателно поднесени. *Laughin' Louie*, окачествена от един автор като „мелодия от нов тип със съмнителни достойнства“ е композирана, за да демонстрира комедийните му способности. В записа ѝ от 1933 г. (Армстронг не би си и помислил да се откаже да я записва, само защото е банална) той се стреми да извлече максимум смях от ситуацията. Пее суинг както винаги, после дава малък неакомпаниран урок по тромпет, придружен от викове и смях, при което солото разкрива значителен диапазон от настроение. *Hobo, You Can't Ride This Train*, записана четири месеца по-рано, се отличава с говор и звукови ефекти. Този път самата мелодия е сравнително добра и позволява

изява на възхитително прочувствен вокал и тромпетно соло, забележително със своята въздържаност. Всъщност много от тези парчета са по-добри, отколкото се опитват да ги представят. Въпреки че един и същи бенд звучи отегчително в една пиеса и много живо в следващата, изпълненията от това време, взети заедно, показват това, за което говорят и всички издадени записи на Луис, а именно, че техният създател е едно от естествените чудеса на този свят.

В „сърцето“ на неговата гениалност е вокалният подход към инструменталното изпълнение — приложението на певческо настроение и нюанс — с неговата специфична звучност и чувство за фразиране, към инструменталната интерпретация. Това не е техника само на Армстронг, тъй като вокализираният тон е основа на джазовата звучност. Той илюстрира този процес, както и много други аспекти на джаза. Всеки притежател, макар само на няколко негови записа, може да потвърди приликата между вокалното и тромпетното изпълнение на Луис, въпреки че исторически пеенето се появява по-напред. Според Хенри Плезънтс е по-точно да се каже, че Луис „свири по начина, по който пее; тромпетът му е инструментално продължение на неговия глас“.

Вокалният стил на Луис е подчертано своеобразен сбор от закачки, творческа парафраза, шоу, блусова модулация и безпогрешен суинг. Едно негово качество заслужава специално внимание. Армстронговият „скаат“ (пеене без думи) е безусловна новост в средата на 20-те години, когато той го въвежда с блестящ успех. Веднъж го употребява за комични ефекти, друг път в текста на песента се вмъкват безсмислени срички, за да засилят атмосферата, а понякога както в *Song of The Islands*, „скаат вокалът“ е предназначен просто да предаде чувството, което обикновеният текст не може да внуши.

Луис обръща общоприетите представи за това как се пее популярна музика. Джазовото пеене в началото на 20-те години се среща извън схемата на блуса и може да се твърди, че Луис е пионер в тази област. Коренно различни певци като Джак Тигардън и Били Холидей попадат в неговата „магия“ и трима от всеки четирима тромпетисти са под това влияние, когато застават пред микрофона, за да изпеят някой хорус^[3]. От Уинги Маноун, Кути Уилямс, Липс Пейдж, Луис Прима и Джона Джоунс в Съединените щати, до Хъмфри Литълтън, Кени Бол и Нат Гонела в Британия, гърлено пеещите

знаменити тромпетисти са дрезгавите свидетели за възхищението, което Сачмо буди сред колегите си.

Въздействието му върху популярни изпълнители може би не е толкова очевидно, но е не по-малко реално. Бинг Кросби, дългогодишен приятел на Армстронг, в младостта си е повлиян от джаза повече от всичко друго. Той смята, че двама тромпетисти са разпалили въображението му — Бикс Байдербеке и Луис:

„И аз като самия Бикс се вдъхновявах от Армстронг в Чикаго в края на двайсетте години. Да, горд съм да призная, че дължа много на преподобния Сачелмаут. С него започва и с него свършва музиката в Америка.“ Певецът Били Екстайн, който понякога свири на тромпет и на винтилтромбон, казва:

„Разбира се, взел съм нещо от Луис. Всеки, който пее, е взел нещо от него, защото той поднася нещата в есенцията им, дава ти чувството. То е пред теб, няма нужда да го търсиш. Обичам Луис и винаги съм го обичал. Той е върхът. Всеки келеш, който вземе тромпета, ще изсвири някоя фраза на Луис, без дори да разбере. Не може да се изкаже с думи колко много е направил Луис за тромпета, а толкова свирачи въобще не си дават сметка за това. С него те са проходили.“

Американският кларнетист Албърт Николас, който дълги години живее в Европа, е роден в Нови Орлеан пет седмици преди Луис. Той израства с музиката, с която израства и Луис, дори често свирят заедно. Николас счита Армстронг за най-добрия музикант, с когото е работил. Едно негово изказване много точно изразява нашите чувства, които сигурно много хора споделят, когато се изправят пред гения на Армстронг. „Удивително е как Луис излиза от гетото и става най-великият в света.“ Много велики хора са се родили бедни и лесно можем да си помислим, че бедността стимулира амбицията. Повечето новоорлеански черни музиканти от първия период на джаза произхождат от едно или друго гето и всичките са обект на расова дискриминация. Тъй като музиката е един от малкото пътища, по които цветнокожите луизианци могат да избягнат черната къртовска работа, не може да ни изненада фактът, че голяма част от творческата си енергия те влагат в музиката. Нови Орлеан и околностите му дават близо хиляда джазмени в десетилетията около началото на века. Много от тях тръгват по света и спечелват слава, но няколко — Кинг Оливър,

Сидни Беше, Джели Роул Мортън, Джони Додс, Хенри Алън и Джордж Луис — достигат безсмъртие в джаза. Армстронг, който по начало е по-беден от другите, среща по-многобройни препятствия по пътя си, но стига най-далеч и остава завинаги.

- [1] Лийд — водеща партия в джазовия оркестър. — Б.р. ↑
- [2] Удар, ритмична пулсация в джаза. — Б.р. ↑
- [3] Импровизационният вариант на темата. — Б.р. ↑

КРЕОЛСКИТЕ БРАТЯ

Произходът на фамилия Армстронг е неясен, следователно е излишно да предполагаме какво влияние са имали предците му върху неговия гений. Прабабата на Луис е израсла в робство — тя разказва за майка си, родена, когато Луизиана е още френска колония, т.е. преди огромната луизианска територия да премине към Испания след 1760 година. Луис също казва, че праядо му и баба му са били роби. В дните на робството датите на раждане и смърт за черните се отбелязват, меко казано, небрежно. Семейства се разделят и преселват на различни места; вносът на роби в Америка е безразборен и несистемен. По време на френския и испанския колониален период в Луизиана докарват голям брой африканци от френските и испанските земи, както и от западния бряг на Африка. Тези различни влияния дават отражение върху музиката и танците на Луизиана и силно повлияват на естеството на джаза. Както видяхме, Армстронг смята, че прародителите му са попаднали в Америка от Златния бряг. Той се чувства „чистокръвен“ негър. Известно е, че в неговия род няма френски или испански примеси, каквито се наблюдават в много от новоорлеанските джазови фамилии.

Нови Орлеан е пристанищен град и неизбежно става средище на противоречиви култури и раси. Той е известен както с престъпност и насилие, хазарт и проституция, така и със своята архитектура, търговия, музика и ежегодните паради на Марди Гра. Той е мястото, където могат да се купят всякакви развлечения от рода на наркотици, секс, храна и алкохол. Да употребим израза на Джели Роул Мортън — там „всички стоки за веселба“ очакват хората с пари. Моряци и туристи, сводници и комарджии, крадци и преуспяващи почтени граждани, всички влагат парите си и градът процъфтява. Голямата част от бедните жители на Нови Орлеан изкарват каквото могат, като се грижат за развлеченията на тези търсачи на удоволствия. В Дистрикт се намира работа и за джазмени и за цветни креолски момичета. Армстронг се ражда в бедно семейство, в един от най-мизерните

квартали на града през 1900 г. Общоприетата дата е 4 юли, въпреки че преди време един изследовател предложи 7 април. Няма налично удостоверение за раждане, макар да се предполага, че е кръщаван в местна църква, но той е доволен, че „деня, в който съм се появил на този свят, майка ми го нарекла гърмящ Четвърти юли^[1] и затова ме нарекли гърмящото бебе“.

Подробности от детството на Армстронг трудно се намират или пък са забулени в мистерия и догадки, присъщи за ранната история на джаза. Цялото му име винаги е било под съмнение; оспорва се кога е започнал да се учи на корнет; датата, на която постъпва в поправително училище, не е установена; дори името на улицата, където е роден, е трудно да се определи. Действително справочната литература в повечето случаи греша. Луис подчертава в книги, статии и разговори, че е роден на „Джеймс Али“ — а не на „Джейн Али“, „както някои я наричат. Половината от книгите за джаза посочват «Джеймс Али», а останалата половина — «Джейн». Приготвяйки този материал, аз (М. Дж.) го попитах: «Луис, на „Джеймс Али“ №719 ли си роден?». Той отговори:

«Да, всъщност не знам номера, но мога със сигурност да кажа, че е „Джеймс Али“, „Радвам се, че научих точния адрес.“ „Това ли е къщата, където си живял с майка си известно време?“ „Да.“ „Али“, без значение първото име, е малка претъпкана уличка — „дълга, колкото от една пресечка до друга“ според Луис — която се намира между „Гравиър стрийт“ и „Пердидо стрийт“ в края на града.

Уличката е мръсна и опасна, целият район е заселен с необичайно висок процент гангстери, пияници, разбойници и леки жени по улиците. Къщата, в която Луис е роден, е дървена, едностайна постройка в задния двор, до която се стига по странична уличка. В двора има „голямо китайско кълбесто дърво“, както го нарича Луис. На снимка, правена много по-късно, се виждат обитаеми жилища, облицовани с дъски на ъгъла с „Пердидо“. Бъркотията се засилва още повече от един уличен надпис на телеграфен стълб: „Джейн Али“. Тук за кратко време е живял Луис с родителите и баба си. Не след дълго майка му и баща му се скарват и се разделят, а Луис остава с баба си Джоузефин Армстронг. Непрекъснатото преместване на Луис, баща му Уили и майка му Мейан (истинското ѝ име е Мери Ан) са най-объркващи от всичко. Родителите на Луис остават достатъчно време

заедно, за да им се роди момиче, Биатрис, позната като Мама Луси, две години след Луис. В „Суингирай тази музика“ Луис споменава, че Мейан завела него и сестра му да живеят при прабаба им в центъра на града, в така наречения „Търд Уорд“ („трети район“).

В неговата втора автобиография, „Сачмо — животът ми в Нови Орлеан“, тези подробности са други. Той казва, че е бил с баба си, когато Биатрис се е родила, и не я е виждал, докато навършил пет години. Явно не си спомня добре първите си години, но в едно е сигурен: че след като родителите му са се разделили, той не е виждал Уили Армстронг чак докато е „пораснал доста голям“. Уили, който почти цял живот е работил във фабрика за терпентин, близо до „Джеймс Али“, умира през 1933 г. Мейан е родена в Бют, Луизиана, и се премества в Нови Орлеан като дете. Тя била прислужничка в едно бяло семейство и се омъжила на петнайсет години. Бащата на Луис навярно е бил решителен човек с някои изключителни черти. Единственото загатване за това идва от обяснението на Луис за дългия му престой във фабриката за терпентин, където „той можеше да наема и да уволнява подчинените си цветнокожи“. Това предполага някакъв характер в тази сурова, враждебна среда. За съжаление никъде няма следа за музикалното наследство на Луис.

Луис е дарен с добро здраве, силен организъм и, разбира се, със зародиша на огромния артистичен талант. Съдбата е на негова страна по отношение на времето и мястото на раждане, но почти в нищо друго. Много от връстниците му имат предимството, че са израснали в семейства на музиканти, сред инструменти. На Алберт Николас, член на голямо семейство музиканти, още на дванайсет години подаряват кларинет и не след дълго той реди по бордюрите и се упражнява редом със Сидни Беше. Бащата на Едмънд Хол, член на „Онуърд Брас Бенд“, раздава кларинети на всяко от петте си деца, щом навършат определена възраст. Луис не е имал такива облаги. Образованието му е елементарно, а и родителите му са почти неграмотни. Парите не стигат за храна, камо ли за инструменти или други луксозни предмети. Често родителите му отсъствуват и по-голямата част от детството си Луис е при баба си (или по улиците), или в изправителния дом. Той преживява емоционалните катаклизми, семейните несгоди и други лишения с изумителна пластичност. Той е на мнение, че ранните мъки са корените на неговата увереност в себе си и решителност да преследва

целите си. През 1970 г. Луис ни пише: „относно грамотността на баща ми, наистина никога не съм го виждал да пише. Всъщност не съм го виждал да върши почти нищо. Той напусна майка ми, когато Мама Луси и аз бяхме истински бебета. Майка можеше малко да чете и пише“.

Според Робърт Гофин в годините, в които фамилия Армстронг живее на „Джеймс Али“ това е най-долнопробното негърско гето в Нови Орлеан. Но музиката звучи непрестанно дори в бедните квартали. Малкият Луис си играе по незастроените площи или танцува и пее по улиците, като същевременно поема чутите маршове и фолклорни мелодии. Има и религиозна музика също. Това е град с много църкви и религии плюс магьосничеството, и както обикновено, бедните и невежите са най-набожни. Баба му и прабаба му се грижат Луис от малък да ходи на църква. „Предполагам, че така придобих похвата си в пеенето. Да, тази хубава музика я научих в църквата. Всяка музика, която има бийт, идва от същото място, от старите осветени църкви. Старата супа, подгрята.“ Той винаги е бил признателен на тази „свещена супа“ и се учудва каква почит имат тези наглед безбожни хора към „малката църква в квартала“. Говорейки за времето, когато Мейан се премества в нова къща, близо до кръстовището на „Либърти“ и „Пердидо“, Сач изтъква, че всички, от черковниците до хулиганите, се отнасят с голямо уважение към нея, въпреки преместването ѝ в квартала, пълен с евтини проститутки, които не получаваха толкова пари на час, колкото проститутките в „Сторивил“.

Той добавя с обичайната си прямота: „Дали тя е бутала, не мога да кажа. Ако го е правила, го е държала настрана от мен“.

Луис обича и уважава Мейан и се вслушва в съветите ѝ, когато може. Тя го предупреждава да не се бие и да не краде и той максимално отбягва тези изкушения, въпреки че средата, в която се движи, е доста буйна. Луис е много малък — „на четири или пет години още носех роклички“, когато го завеждат при Мейан и му позволяват да остане в къщата на „Брик Роу“, която е на 18 пресечки от родното му място. Въпреки че той обича баба си и се чувствава добре с нея, той си спомня, че никой не може да замени майка му. „Джеймс Али“ се руши все повече и въпреки че Луис оприличава „Брик Роу“ на мотел с „много циментени стаи под наем“, по-късно Гофин отбелязва,

че това са замъци в сравнение с „бордеите“ на „Джеймс Али“, събаряни, щом се обезлюдят. Номер 719 го срутват през 1964 г. и ако на мястото ѝ няма паметна плоча, то е срам за градоуредниците.

Изглежда, просто малшанс, че родната къща на Луис не е запазена. На времето едно съобщение гласи, че бараката на „Джейн Али“ № 2723 след „Саут Брод стрийт“ я открил някакъв ентузиаст, тъкмо преди да я сравнят със земята. Той купил бараката за 50 долара и уведомил новоорлеанския „Музей на джаза“, който запланувал пренасянето ѝ. За съжаление те не успели да се включат в срока, даден от фирмата, и къщата била изгорена. Размерите на тази къща били 7,50 м. на 8,00 м. и тя се състояла от една голяма стая, преградена с плоскости на две-три секции. Според описанията — „в ужасно състояние“.

Новият дом е странен свят за Луис, със салони, където се свири на пиано, зали за танцуване с вълнуващи рагтайм бендове. Именно там музиката наистина раздвижва въображението му, преобразява сърцето и мислите му, вероятно защото е отново с Мейан. „Бях изпълнен с трепет да я видя“, сподели той след петдесет години. „Когато тя каза, че ще ме вземе при себе си — това всъщност се бях надявал да чуя, тръгвайки от баба ми.“

В „Търд Уорд“, Луис започва да навлиза в джаза, като ходи след парадите, наднича във „Фънки Бът“ зала, слуша музика на погребения или пее на пристанището с приятели от махленската тумба.

„В онези дни му се викаше рагтайм музика. И когато имаше танци или градинско увеселение, шестчленен бенд заставаше отпред на тротоара и свиреше половин час хубав рагтайм. А ние, децата, стоим отсреща или танцуваме на улицата, докато се приберат вътре. Това беше единственият начин, по който ние, хлапетата, можехме да чуем такива велики музиканти като Бъди Болдън, Джо Корнет Оливър, мой идол, Бърк Корнет Джонсън, Фреди Корнет Кепард...“

По този начин Луис се изпълва с музика. Това е времето на разцвета на джаза и той се влюбва в него, като че ли предусещайки бъдещето си. Както споделя в «Разказва Сачмо», той чувства музиката в себе си и се потапя още по-дълбоко в нея, като от десетгодишен пее тенор в един уличен квартет.

Междувременно той се захваща с най-различни работи, за да помага на майка си «да свърже двата края» и посещава училището

«Фикс», където казват, че бил много умен. Няма родово занятие, в което Луис да чиракува, а пък терпентинената фабрика, където по-късно работи неговият брат, не го привлича. От седемгодишна възраст продава вестници на улица «Св. Чарлс», а година-две по-късно е нает в търговията с въглища от фамилия Коновски.

Работата му е да пълни кофите с въглища и да ги продава, викайки «Каменни въглища, госпожи, пет цента кофата!». По това време той сформира квартета с Литъл Мак, Редхед Хепи Болтън и Биг Ноуз Сидни. След вечеря те излизат по ул. «Рампарт» през «Гравиър» към «Канал» и пеят *суит*, *рагтайм* и комедийни песни. Когато някой ни повикаше, ние изпявахме няколко песни и после минавахме с шапките. В края на вечерта си разделяхме печалбата и обикновено ни се падаха прилични пайове.“ Луис, горд, че печели пари, се втурва със свой „пай“ у дома при Мейан.

До този момент Луис вече е придобил няколко прякора. Единият е Гейтмаут, (Уста-порта), а другият Дипърмаут (Уста-черпак). Вторият обикновено се съкращава Дипър (Черпак), а заради малкия му ръст го наричат Литъл Дипър. Наричат го и Литъл Луи. Той изписва името си *Louie* (Луи), за да се различава от популярното американско произношение „Луис“. По-късно се прибавя и прякорът Сачълмаут (Уста-чанта). Съществува дългогодишно объркване по повод на имената му. Съставителите на критически и справочни трудове се разделят на три групи: едни приемат Луис Даниъл (Мартин Уилямс, Панасие, датският „Кой какъв е в джаза“^[2] и др.), други — Даниъл Луис (Шлеман, „Книга за джаза на «Ескуайър»“^[3], Федър и др.), а трети — просто Луис Армстронг. Самият Луис казва:

„По рождение съм Луис Армстронг. Даниъл дойде по-късно отнякъде. Като че ли падна от небето — не си спомням някога Мейан (Мери Ан) да ми е викала Даниъл. Всъщност не е чак толкова важно. Денят, в който пристигнах в Плимут, Англия, сутринта, когато слязох от кораба, Пърси Брукс се ръкува с мен и ми каза: «Хелюу, Сачмо». Не бях чувал това име преди. Сачелмаут — да.“ Толкова логично е това „Сачмово“ обяснение, че изглежда, е разумно да се приеме, въпреки че изследванията не го потвърждават. Пърси Метисън Брукс е редактор на „Мелъди Мейкър“, когато Армстронг пристига през юли 1932 г. Ако Пърси несъзнателно е измислил прякора, той или вестникът биха съобщили за това събитие. Такова съобщение няма и при внимателно

разглеждане на архива на „ММ“ се вижда, че вестникът за първи път чува, че е прекръстил Луис, когато публикува неговия разказ. В изданията на „ММ“, предшествуващи посещението на Армстронг, псевдонимът не се споменава и въобще го няма отпечатан преди 1932 г. Августовският брой съобщава за присъствието на Луис в Англия и няколко пъти нарича тромпета му „Сач-Мо“.

От два-три записа става ясно, че Луис се обръща към инструмента си по име („внимавай, Сачелмаут!“ например на записа на *You're Driving Me Crazy* от 1930 г.). При подготвянето на рекламен или редакторски материал на някого може би е хрумнала идеята да го съкрати на „Сачмо“, за да внесе нотка на черен говор в звученето. Рекламата на „Селмър“^[4] през август несъмнено гласи: „Сачмо“ е предизвикателният тромпет на „Селмър“. Голяма статия е илюстрирана със странни рисунки, на една от които Луис казва на тръбата си: „Говори им, Сач-Мо!“. В репортажа си Дан Ингман пише за инструмента, който той нарича „Сачмо“ съкратено, както разбирам, от „Сачъл Маут“. Ингман е технически редактор на списанието, но не знае нищо за ролята на колегата си в това съкращение. Следващият месец „Мелъди Мейкър“ помества няколко статии, но Сачмо не се споменава. „Селмър“ вече е прехвърлил прякора от инструмента към изпълнителя (Луис „Сачъл маут“ Армстронг се засилва с новия си „Селмър“). Пърси Брукс помага на „Селмър“ при изготвянето на рекламния материал за „Мелъди Мейкър“, което подкрепя теорията за случайното съкращение. „Брукс може да направи такова нещо“, казва Ингман. „Той положително не е посрещнал Луис в Плимут с *Хелоу, Сачмо*.“

Интересна история, тъй като самият Армстронг започва да употребява тази форма доста по-късно. От друга страна, той или тромпетът му вероятно вече са били наричани така. Едгар Джексън, който също работи в „ММ“, пише:

„Изглежда, Луис не си спомня добре. Брукс и вашият рецензент... го знаеха като Сачмо, защото бяха чули, че така му викат американските музиканти от оркестъра на Фред Елизалде в танцовата зала на «Савой» през 1928 г. Вероятно никога няма да се разбере кой го е измислил.“

Когато поставих загатката пред Луис, той беше категоричен.

„Може Пърси Брукс да го е написал грешно или пък да го е съкратил на Сачмо. За мен е все едно, но на него дължа цялата заслуга за новото си име. Много се смяхме, когато попитах един музикант защо ме наричат Сачмо, след като името ми е Сачълмаут, и той отвърна: «Защото си целият уста». В Нови Орлеан, когато бяхме деца, имахме много прякори, а на мен ми викаха така, защото устата ми приличала на чанта, разбирате ли, като докторско куфарче. Имах милион имена. Но според мен Пърси беше първият, който ме нарече Сачмо и страшно ми харесва.“

Много момчета, които скитат безпризорно по улиците, привличат вниманието на новоорлеанската полиция или на съда за малолетни престъпници и Луис не е изключение. Той разказва как квартетът поставял наблюдателни постове, за да предупреждават, ако идват ченгета, особено когато момчетата се осмеляват да отидат в „Сторивил“. След като с часове продава въглища и пее, Луис има още сили да лудува. Последната вечер на 1912 г. той е арестуван за нарушаване на реда. Един новоорлеански музикант предполага, че властите отдавна са му били хвърлили око заради „незадоволителното домашно възпитание“. Луис признава, че хулиганството е било част от живота му, въпреки че винаги е предпочитал музиката.

„Спомням си, че играех с много лоши момчета, които вършеха безброй щуротии. Както казва поговорката, с какъвто се събереш, такъв ставаш. Животът ми винаги е бил отворена книга. Нямам какво да крия. От малко хлапе съм се старал да уважавам всекиго. Много пъти съм бил с децата от квартала, когато играеха на «следвай водача». Ако те направеха някоя беля, и аз имах неприятности. Ако откраднеха нещо и ги хванеха, и аз бях в кюпа. Трябва да разбереш, че детството ми в Нови Орлеан беше много напрегнато. Особено началните години. Те бяха сурови години. Човек трябваше да се бие и да прави много безобразни неща, за да не го смажат. Разбира се, бил съм се и съм правил разни апашки работи, но само по този начин можех да имам малко спокойствие — «въздух да дишаме», както му казвахме.

По това време всички момчета бяха лоши, повярвай ми. Момчетата от «Търд уорд» бяха такива гамени, че носеха пистолети в кобур точно като истински каубои. И мислиш, че няма да стрелят и да убият? О-о! Мейан ми казваше: «Сине, не се бий, не се бий». Един ден се препирах с едно момче в училище и си мислех за това, което майка

ми ми беше казвала — да не се бия, освен ако нямам повод, и му казах: «Окей, щом искаш да се бием, удари ме». И той ме удари право в окото. Още малко и да ме ослепи. Но грешката му беше, че остана да гледа какво ще направя — аз го търсех пипнешком, тъй като нищо не виждах. Накрая го пипнах. Да, точно така, разкрасих го. Раздавах юмруци по челюстта, главата и т.н. От този момент нататък ми излезе име на побойник.“

В новогодишната вечер на провала квартетът пее усърдно с надеждата гуляещите да бръкнат в кесиите си. В това време едно момче пресича улицата близо до „Рампарт“ и „Пердидо“ и стреля с капсулен пистолет срещу лицето на Луис. Луис носи истински пистолет на хълбока си. Окуражен от виковете „Върни му, Дипър“, той го изважда и отговаря с няколко „топовни“ гърмежа.

Те решават борбата, но преди да разбере какво става, ръката на закона се протяга и го прибира. Публикуваните описания на случая са изненадващо противоречиви, имайки предвид, че Луис сядна на подсъдимата скамейка. Осъден е да прекара неопределен срок в „Дома за безпризорни цветнокожи“^[5] за стрелба с огнестрелно оръжие на територията на града. Най-често посочваните дати са 31 декември 1912 г. и 31 декември 1913 г., а Сам Чартърс говори за 4 юли 1915 г.

Споменът на Армстронг, че това се е случило в „новогодишната вечер на 1913 г.“ води до грешки. Други фактори пречат да се уточни категорично кога е влязъл и кога е освободен от дома. Шефът на джаз-музея в Нови Орлеан ни каза, че Сач е бил в дома два пъти. „Така е — казва Клей Уотсън. — Той излезе и после пак отиде там.“ Може би истината е, че Луис е бил пуснат под опеката на баща си и после е прибран, докато майка му може да го вземе при себе си. Във втората си автобиография Луис хвърля косвена светлина върху проблема, като пише, че когато пристига в дома, орловите нокти били цъфнали. Ако Луис е приет през януари, би било рано за цвета на това растение, дори в такъв мек климат. Аз (М. Дж.) се опитвам да изясня нещата в едно записано на магнетофон интервю. На въпроса ми за датата на ареста Луис отговаря: „1912 г. първият път“. После добавя: „Да, аз отидох през януари и стоях цялата 1912 г., не, стоях през цялата 1913 г. и излязох през юни 1914 г. Така че съм стоял година и половина“. По-късно във връзка с целия инцидент той пише:

„На новогодишната вечер през 1912 г. ме арестуваха, защото празнувах с големия, стар и ръждясал 0,38-калибрен на втория ми баща. Стреляне във въздуха с халосни патрони е нещо, с което всички се забавляват на новогодишната вечер. Не е престъпление. Разбира се, небесата ще се пропускат, ако те хванат с пистолет, камо ли да стреляш с него. Във всеки случай, на първи януари ме заведоха от съда за малолетни престъпници в «Уейфс хоум». Може би паметта ми ме лъже. Това беше толкова отдавна.“

Когато детективът идва зад гърба на Луис и измъква пистолета от ръката му, Луис има чувството, че това е краят на света. „Бях малък — дванайсетгодишно хлапе. О, как плаках.“ По-късно той гледа на случая като на важен повратен момент, който води след себе си уроци по музика и следователно — „прекрасен живот“. В поправителния дом го учат двама аматьори, Капитан Джоузеф Джоунс, директор на заведението, и ректорът, професор Питър Дейвис. Уроците не започват веднага, те са награда за добро държане. Дават му възможност да свири на тамбура, барабан, алтхорн и фанфар, преди да заслужи тъй желания корнет. Питър Дейвис, който го научава на основните положения в музиката, има най-голяма заслуга за ориентацията на Луис, въпреки че кап. Джоунс претендира да му е дал първия урок по тромпет. Капитана, или Попс за възпитаниците на дома (оттук ли Луис заема своя Попс?), умира през 1957 г. По този повод излиза заглавие „Откривателят на Сачмо умира на 76 г.“. Ангажиментите попречат на Сач да отиде на погребението, но той изпраща помощ на семейството и казва: „Джо беше добър човек“. Луис посещава още няколко пъти „Уейфс хоум“ като почетен гост. По-късно вдовицата на Джоунс подарява корнета, на който Луис се е учил, на джаз-музея. Питър Дейвис умира деветдесет и една годишен на 30 април 1971 г.

Малко историци са приели безрезервно изявлението на Луис, че той се е научил да надува в поправителния дом. Твърде е добър, за да е започнал с фанфар. Бънк Джонсън казва, че той е учил младежа как да свири, „докато той започна наистина да ме разбира“. Бънк с подробности обяснява как Луис, около единадесетгодишен, по къси панталонки се е вмъквал в заведението „Даго Тони“ и спал зад пианото, докато Бънк дойде да свири. Това звучи правдоподобно; Албърт Николас също разказва, че за първи път го е чул да свири с „гравирания тромпет“ на Бънк. Самуел Чартърс пише за Луис, че

преди поправителния дом бил свирил малко, а там „са му първите занимания“. Беше също си спомня, че Сач е „свирил малко, преди да отиде при Джоунс“. Има още подобни сведения, но ние не им вярваме много. Спомените на Джоунс, Дейвис и самия Армстронг убедително съвпадат. Защо ще лъже Луис? Неговата версия излиза в „Суингирай тази музика“ и не се различава от тези, които дава по-късно. Въпреки че в книгата са изброени имената на много пионери от Кресънт Сити, Бънк го няма сред тях. Бънк Джонсън прекарва само няколко години в Нови Орлеан по времето на Луис и след 1913 г. рядко са го виждали там, а тогава Луис е бил твърде малък.

Въпреки това още през 1938 г. Луис казва: „Бънк е човекът, за когото трябва да говорим; само да го слушам да говори ми доставя удоволствие“. Възхищението е несъмнено, но Луис сигурно е останал много изненадан от някои изказвания на този стар крал на тромпета. „Малко след това, как да ви кажа, Луис го арестуваха, защото плувал в Бейсън. И като отиде в поправителния дом на Джоунс, Луис можеше да свири — казва ветеранът през 1942 г. «Той не се научи при Джоунс. Той се научи от Бънк. И той ще ви го каже.» Изявлението е доста поетично, но Луис не го потвърждава. По-късно той изчерпателно го опровергава.

«Бънк Джонсън дори не ме познаваше, когато бях дете. Всъщност той нямаше време да се занимава с нас, децата. Джо Оливър си направи труда и аз го обичам. Няма нищо вярно в това, което Бънк разказва. Не знам да съм ходил в никакво „Даго Тони“, оставете тази работа, че по къси панталонки съм се крил зад пианото. Полицайте ще ти строшат краката с палките за такова нещо, въпреки че дете може да влезе в „Хонки Тонк“, ако е с дълги панталони и изглежда достатъчно голямо. Мене никога не са ме арестували за плуване, както казва Бънк. Той си е измислил цялата тази история. Да не ме разберете погрешно. Бънк беше страшен на корнета си, но аз никога не можах да се добера до него, както при Папа Джо. Нито един урок не съм взел от него през живота си. Той беше твърде зает с пиене на портвайн.

Не, моите уроци бяха в „Уейфс Хоум“ при г-н Питър Дейвис и това беше началото на кариерата ми. Първата тръба, която надух, беше в дома на Джоунс. Един фанфар. Направиха ме фанфарист на заведението. Научих всички сигнали: за заря, за угасване на лампите, за обед в стола. Тогава ми дадоха първия корнет. Аз учех така бързо, че

ме направиха водещ на брас бенда. Можех да чета ноти. Понякога излизахме на парад в града и един ден стигнахме до моята махала. Когато завихме покрай нас — на ъгъла на „Либърти“ и „Пердидо“, срещнахме басбарабаниста Блек Бени, който ходеше с пистолет и се грижеше за нас, децата, и други яки типове, които донякъде ме бяха отгледали. Те минаха с шапката и събраха доста пари и ги изтърсиха в кепето ми. Аз ги дадох на г-н Дейвис, който водеше бенда. Когато се върнахме в дома и преброихме парите, установихме, че има достатъчно, за да купим чисто нови инструменти за всички членове на бенда. А той не беше малък. Гот, нали?

Не го слушайте Бънк. Аз се научих да свиря на корнет в „Калърд Уейфс Хоум“. След като излязох оттам, ме пое Папа Джо Оливър съвсем естествено. Той винаги е бил моят идол. Харесваше ми как боравеше (с музиката, разбира се). Моят човек Джо — бог да го благослови.»

Когато излиза от дома, Луис може да свири маршове, мелодии като *Home Sweet Home*, брас бендовия репертоар с рагтаймова жилка и вече има широкоспектърен вкус, който в бъдеще му помага да се справя с различни бендове, спектакли, симфонични произведения, каквото му се предложи. Не е ясно как е пуснат от дома. От една страна, разказват, че майка му го освободила чрез намесата на някакъв шеф, от друга — че бил даден под опеката на баща му и втората му майка, които живеели на ул. «Миро». Така или иначе, често го местят (в детството си той прекарва доста време с баба си), но скоро е отново в едностайното жилище с Мейан и Биатрис. Възможно е това постоянно движение да е причина за объркването относно това дали е свирил, преди да отиде в поправителния дом, или не. Той е само на четиринадесет години, а е приключил с обучението си. През следващите няколко години работи различни неща на надница — разнася мляко за «Кловърдейл Дайъри», продава вестници, събира стари желяза за някакъв търговец на отпадъци, разтоварва кораби с банани и отново продава въглища — често на обитателите от сторивилските бордеи. Той обича въглищарската си работа, защото тя му позволява да чуе любимата си музика на места като «Пийт Лала» в района и да долови някои аспекти от живота им. Докато разнася кофите с въглища, Луис «наднича тук и там».

Той няма музикални изяви в този период — не е хващал тромпет от година и половина-две — но умът му работи, когато слуша бендове в «Економи», «Фънки Бът Хол», «Линкълн Парк» или другаде, където може да мине евтино. Както знаем, Оливър повече от всеки друг го е научил на джаз. Луис казва, че той се е грижил за него и му е бил като баща. («Бях му също като син. Затова му виках Папа Джо.») През 1917 г. Луис и барабанистът Джо Линдзи водят група от типа на тази на Оливър. Групата свири на участия, които Кинг им прехвърля, а преди това Луис сам приема ангажименти, когато му предложат. «Когато някой почиваше, те казваха: „Бягай да доведеш Малкия Луи“ — си спомня той. — Тогава отивах адски бързо, защото бях луд по тази музика и страшно бърз на тръбата». Толкова техничен, че понякога е принуждавал Папа Джо (който дава на момчето първия му корнет — един стар «Йорк», който не му върши работа вече) да го съветва да намали «бързата» пръстовка за сметка на лийда. Оливър му показва музикални упражнения, репетира дуети с него, но това обучение, въпреки че сигурно е било жизненоважно за развитието му, едва ли обяснява неговото удивително умение. Луис заучава с изумителна скорост; той може да изсвири всичко, което си подсвирква, и впечатлява всички от самото начало. Тромбонистът Престън Джексън казва как е чул младия Армстронг заедно с тромпетиста Кид Рена в бенда на «Уейфс» при откриването на училищната спортна площадка.

«Ходех на училище в „Тами Лафон“. Видях Луис, въпреки че тогава не знаех кой е той. Имаше един голям квадратен парцел, пълен с развалини и боклуци, и решиха да го изравнят и да направят игрище, както и стана. И ето го и Луис: той беше в онзи малък бенд на Джоунс, може би сте виждали снимки на „Уейфс Хоум бенд“? Не му знаех името, но той беше изключителен. Ако някой ми беше казал, че един ден ще свиря на тромбон в бенда на това момче, дето стои ей там, две-три години по-голямо от мен, щях да му кажа, че е луд, защото аз дори не се интересувах от музика.»

Разбира се, Луис работи с добри музиканти. Джими Нун, Зу Робъртсън, Бъди Крисчън и останалите хора на Кинг Оливър той обявява години по-късно за «най-горещия джазбенд в Нови Орлеан между 1910 и 1917 г.». Независимо от влиянието и обучението Армстронг бързо се издига до ниво, за което не е простено да си мислим, че никой не го е учил.

Първите му стабилни професионални ангажименти са в заведението на Хенри Понс и при Матранга — една кръчма с музика на ул. «Пердидо», чийто управител е италианецът Хенри Матранга. Луис смята, че е бил на седемнадесет години, когато е свирил там. Той я нарича истински вертеп, чиято клиентела е свикнала с разправиите. И при Понс не е неделно училище. Както разказва Луис в автобиографията си «Сачмо», шефът, който не се страхувал от никого и обичал да слуша блус, една неделна сутрин стрелял по трима-четирима здравеняка, откарани после в болницата. Кръчмата на Матранга още от ранните часове се пълни с прошляци и провинциални работници, антураж от момичета с «дълги чорапи, пълни с долари», които обичат музиката на Луис. «Те се кефеха на това как им свирех блусове.» Стрелбите и полицията са нещо обичайно.

«Когато имаше хайка в „Хонки тонк“-а — пише Луис, — те прибираха всички в „Черната Мария“, а после ни закарваха в общинския затвор. Понякога оставахме за някой и друг ден, друг път за повече, докато собственикът (Хенри Матранга) не дойде да плати глобата или да ни извади под гаранция.»

Луис винаги го пазят или предупреждават да се крие, когато започват да летят куршумите.

Годините 1917 и 1918 са динамични за Луис и за авантюристите от Нови Орлеан. На 14 ноември 1917 г. американските военноморски сили затварят «Сторивил» и въпреки че за музикантите има още хляб, въпросът с безработицата става сериозен.

«Историята е, че някакви моряци от флотските части се запилели по бордеите на квартала (спомня си Луис). Убили един или двама от тях и флотът затегна положението. Изгониха всички проститутки, сводници и госпожи от домовете. Някои проститутки приличаха на момиченца. Нали знаеш, те прекарват по-голямата част от живота си там. Да.»

Закриването на заведенията в «Сторивил» е една от причините за миграцията на джазмените на север по време на войната и след нея. Кинг Оливър отива да свири при тромбониста Кид Ори и техният бенд става най-известният на времето. Това е бендът, който надсвирва секстета на Линдзи-Армстронг при състезание на улицата. Джо Оливър предупреждава Малкия Луи да не се разправя с него, ако оркестрите им се срещнат, но един ден Луис забравя и «отнася голям

пердах». В този състав Луис се включва, след като Оливър заминава за Чикаго в началото на 1919 г.

Познавайки Папа Джо отдавна, със сигурни знания относно репертоара на оркестъра, Луис е подготвен за новото си място. Ето и възможност да приложи на практика всичко, което е чул от своя учител. В неделите бендът работи в «Пийт Лала», понеделник — кооперативния дом, а междувременно — по частни покани. Когато няма ангажименти с Ори, Луис свири на погребения, паради, каквото му предложат. Той «започва да добива популярност» при Матранга, но за трите месеца с Ори става «наистина прочут». През цялата 1918 година той продължава да работи и като въглищар. Изглежда, причините не са само финансови. Войната още продължава и както той казва, заповедта е: «Работа или оръжие». Луис, едва на осемнадесет години, продава въглища. Освен това могат отново да се зърнат хубави момичета, въпреки че самият Дистрикт е закрит. Луис заявява, че дори «когато е с лопатата, те го интересуват». Във всеки случай в Деня на примирието 1918 г. той зарязва въглищарството и до края на годината се оженва за Дейзи Паркър. Тя е чест посетител на едно порочно място за танци отвъд реката, наричано «Брик Хаус», където Армстронг понякога свири в събота вечер. Там му плащат добре. Падат и бакшиши от посетителите, но лошото е, че «могат да ти отрежат или пръснат главата, ако не внимаваш». Луис както винаги е внимателен, но забелязва едно хубаво тъмнокожо креолско момиченце, което го гледа с «нещо в погледа си», докато той свири. Лесно се запознава с нея.

Бракът им едва се крепи, благодарение на няколко раздели до заминаването на Луис през 1922 г. Той разбира, че привързаността му към музиката не му оставя много място за момичета. «Първите ми гаджета бяха все местни момичета. И не бяха много. Твърде силно обичах тръбата си» — пише той. Дейзи, която не може да чете и пише, най-добре умее да се «кара и бие». Като капак на всички трудности идват подмятанията на съседите, нима Мейан ще разреши на сина си да се ожени за проститутка! Тя им отговаря — чест ѝ прави — че Луис сам е господар на живота си, нека прави, каквото иска. След петдесет години той ни описва случая.

«Когато се ожених за Дейзи (първата ми жена), тя беше проститутка от другата страна на реката. Тя — на двайсет и една

години, а аз на осемнайсет. Както онези грубияни — комарджии, сводници и т.н. се отнасяха с жените си и с проститутките си, така и аз трябваше да се държа с Дейзи. Това означаваше да я пребивам от бой всяка вечер и да правя любов с нея, за да поспя после. Това се смяташе за любов. Но бог беше с мене. Тя беше подла и ревнива. Една сутрин се събудих с кухненския нож, опрян на гърлото ми, Дейзи го държеше и сълзите ѝ текат: „Черно копеле такова, трябваше да ти прережа проклетия гръклян“. Хмм. Затова винаги казвам, че Бог е с мен. Много пъти и двамата са ни вкарвали в затвора, загдето сме се били по улиците и после шефът ми трябваше да ме изкарва оттам. Сега вече сигурно разбираш, защо не си спомням колко пъти съм бил в затвора. В онези дни това беше нещо обикновено. С гордост мога да кажа, че не съм крал. Нямах причина да крада, а и внимавах да не пострадам някъде, освен това отделях време и за тръбата — харесвах ги тези блусове — ето защо не ми е минавало през ума да крада.»

Показателни са и разхвърляните изказвания в писмата на Луис по повод свиренето на блус. Той, както Оливър, Джони Додс, Мът Кеъри и много други новоорлеански музиканти, е експресивен блус-изпълнител. Изглежда, това е задължително условие за музикантите, наемани в долнопробните заведения. Бендът на Оливър е подчертано блус-бенд, когато Армстронг отива в него. На записите той рядко има сола, но изпълненията, които чуваме, здраво се коренят в блус-традицията. Естествено такива са и неговите акомпанименти и слови интерлюдии в записи с Беси Смит, Алберта Хънтър, Клара Смит, Ма Рейни, Трикси Смит, Айда Кокс, Сипи Уолас, Маги Джоунс, Чипи Хил, Нолан Уелш, Хосиел Томас и други представители на блуса.

Докато е в бенда на Кид Ори, Луис го наемат за екскурзии с речни кораби по Мисисипи. Обиколките траят от осем вечерта до полунощ. Не е съвсем ясен пътят на неговата кариера, но знаем със сигурност, че е съчетавал корабите с ангажименти в града до деня, в който се качва на влака за Сейнт Луис през май 1919 г.

Пианистката Мардж Крийт, впоследствие г-жа Зути Сингълтън, се запознава с Армстронг по това време в Сейнт Луис и си го спомня като срамежлив младеж.

«Той работеше на корабите преди Зути и понеделник вечер аз и Зути ходехме на парахода да слушаме бенда на Марабъл. Луис беше толкова срамежлив, че щом слезеше от подиума, изтичваше на горната

палуба и с никой не разговаряше. Една вечер нашата група реши да го „атакува“. Той стоеше на носа на парахода с наведена глава и нищо не казваше. Това беше първата ни среща.

Той не се шляеше из Сейнт Луис; познаваше брат ми, но беше много срамежлив и общуваше само с музиканти. Ние никога не успяхме да се сближим с него — той изобщо не говореше с момиче. Още ми е пред очите, казвахме му колко ни харесва свиренето му, а той стоеше с наведена глава и не проронваше дума. Оpozнах го, когато Зути отиде в Чикаго, но тогава беше съвсем друг.»

Времето, прекарано на речния параход «сред най-добри музиканти», донася на Луис ценен опит и е добра школа за солфежното му умение. Там са Дейвид Джоунс (мелафон), Бейби Додс (барабани) и Джони Сен Сир (банджо и китара). Армстронг остава на параходите от «Стрекфус Лайн» до септември 1921 г., когато го освобождават от длъжност заедно с Бейби Додс. Луис работи усърдно с разширения деветчленен оркестър. Тази работа го привлича и с разнообразието — посещават различни места по течението на реката. След време той отчита заслугата на Марабъл за преодоляване на непоклатимите бариери, издигнати пред цветнокожите в южните области, като казва, че това е първият черен бенд, който свири по малките градчета там. «Белите хора не бяха свикнали цветни момчета да им правят хубава музика, когато те танцуват.» Очевидно черният джаз в 1920 г. не е проникнал далеч извън големите градове. В разговор малко преди смъртта си, Луис повтаря, че «някъде по това време» срещнал «знаменития Бикс Байдербеке» в Давънпорт, Айова. Там стояха параходите на «Стрекфус» и никога няма да забравя срещата си с готиния Бикс.“ Той говори с носталгия и за Джак Тигардън, на когото се е натъкнал по доковете в Нови Орлеан. Дори не е чувал за него преди това, но веднага го харесва. Срещите на бели с черни музиканти са нещо необичайно по това време в Нови Орлеан, въпреки че е имало такива. Луис не си спомня дали преди да отидат на север, се е виждал с Уинги Манон — белия новоорлеански тромпетист, роден през 1904 г., който като младеж е свирил и в Сторивил. Той си спомня, че не са надували от един и същ подиум. „Струва, ми се, че белите и цветните се събираха да свирят по онова вреше в Нови Орлеан, но не съм сигурен“ — пише той. „Спомням си, когато умря цветнокожият барабанист Хенри Зино. Той беше толкова известен в

кабаретата на «Ред лайт дистрикт», че на погребението му имаше много и бели, и черни музиканти.“ Изглежда, Тигардън остава любимец на Армстронг. Луис го обича и като музикант, и като човек. През 1966 г. Луис споделя пред кореспондента на „Лайф“ Ричард Мериман: „Той беше от Тексас, но винаги казваше: «Ти си черен, аз съм бял. Но по душа сме еднакви. Давай да надуваме.» И така и ставаше.“ А разговаряйки с кореспондента на Би Би Си Джофри Хейдън, Армстронг казва: „Погледнете го сега Джак Тигардън. Има ли някой, който да свири «повече блус» от Джак? Добър беше, нали? Един негов приятел му направи хубава протеза, но на работа той си слагаше зъбите в джоба. Казваше: «Ами! Да взема да се ухапя!» Свирише без тях и излизаше добре.“

Телеграмата, в която неговият идол Джо Оливър го кани да се присъедини към бенда му в Чикаго, окончателно разрешава всичките му надежди и амбиции. Работа извън родния град са му предлагали Ори и Хендерсън, но Луис или има пречки да приеме, или се съмнява, че точно това иска. „Никога не бих напуснал Нови Орлеан, освен заради Папа Джо. Около 8 август 1922 г. той ме повика да работя при него в «Линкълн Гардънс» и никой не можеше да ме спре. Тогава бях с «Тъксидо бенд», свирех на паради и погребения и в този ден тъкмо се бях завърнал от последното погребение в Алжиърс, Луизиана.“ Самото повикване не е изненада, защото Оливър и „доведеният му син“ разменят ред писма и Оливър често пише за това. Близкият приятел на Армстронг, Зути Сингълтън обяснява: „Първо Луис получи телеграма от Флечър и му отговори, че би искал да вземе и мен в Ню Йорк. Флечър казал на Луис, че открай време има, и то добър барабанист, и когато Луис ми каза, аз отвърнах: «Не мога да свиря с тези хора.» Той каза: «Човече, ти имаш ритъм.» Накрая Оливър го повика и той ми каза: «Зути, аз трябва да отида. Човече, Бейби Додс е на барабаните при Кинг Оливър. Трябва да те оставя.» Чудесно беше. Но ненавиждах факта, че заминава.“

Отначало в Чикаго Луис се чувства объркан и тъгува за дома. Звученето на „Криол джаз бенд“ е по-добро, отколкото той самият е очаквал. Дали ще може да се мери с такива страхотни таланти като Джони и Уори (Бейби) Додс, Оноре Дътри и самият Джо? Записите показват, че успява. Въпреки че свири поверената му от Оливър партия, индивидуалните му качества разчупват строгостта на

музикалната форма. Чикагският „Дифендър“ пише за дебюта на Армстронг: „Новодошлият внесе съвършено различен стил на свирене в сравнение с показвания ни досега от Кинг Оливър. Той е по-млад, свири по-убедително и изпълнява фразите си майсторски“. Това майсторство отваря нова страница за изпълнителя и за музиката, която той облагодетелствува. Нови Орлеан го вижда чак през 1931 г., след което той отново отсъства оттам за дълго. Бънк Джонсън го казва с думи: „Луис отиде на север и успя“.

[1] Денят на независимостта на САЩ. — Б.р. ↑

[2] „Jazzens Who’s Who“ — Б.пр. ↑

[3] „Esquire Jazz Book“ — Б.пр. ↑

[4] Известна фирма за тромпети. — Б.пр. ↑

[5] Уейфс Хоум — всъщност домът е бил затвор за малолетни престъпници. — Б.р. ↑

ВСЕКИ ОТ НОВИ ОРЛЕАН МОЖЕ ДА ГО ПРАВИ

Луис не се поддава дълго на силната болка от самотата и неловкостта, примесена с възторженото чувство от включването му в „най-виещия“ бенд в Чикаго. Хиляди черни луизианци мигрират от юга по време на Първата световна война и се заселват във „Ветровития град“. Сред тях са предимно познати музиканти от Нови Орлеан, които на север намират по-добър стандарт на живот. Всички членове от бенда на Оливър са от този край. Оноре Дътри, братята Додс, Били Джонсън и самият Оливър са хора от Нови Орлеан. Тези пришълци от Диксиленд не са популярни сред чикагските музиканти и техните съюзни филиали, но това не ограничава търсенето им. В Луизиана се въдят най-добрите музиканти, или както старата плоча на „Хот Файв“, *Gut Bucket Blues*, провъзгласява: „Всеки от Нови Орлеан може наистина да го прави“. Земяците, поне някои от тях, приемат Армстронг добре, а Кинг се грижи за него и настоява да се хранят заедно в неговия дом.

В музикално отношение първият страх на Луис минава бързо. Той слуша оркестъра веднага след като пристига. На следващия ден репетира и заема мястото си в бенда. Луис скоро показва на какво е способен. Хармонията, която той и Джо постигат помежду си, брейковете^[1], лийда и спорадичните сола стават тема за разговор на поклонниците на новата музика. Всеки млад джазмен би се чувствувал горд да свири в такъв бенд. Това е преуспяващ състав, с много почитатели сред любителите на развлеченията и танците в „Линкълн Гардънс“, едно от най-посещаваните кабарета. Робърт Гофин описва заведението по време на Оливър-Армстронг.

„Само ранните посетители можеха да намерят места. Масите близо до бенда обикновено се пазеха за редовните клиенти, които показваха възторга си... като научаваха всички парчета, барабаняха в ритъм с оркестъра и въобще беснееха от ентузиазъм.“

И отново Престън Джексън:

„Когато Луис дойде при Джо Оливър, първите десет реда в «Гардънс» бяха само музиканти. Можеха да се видят хора като Пол Меърс и новоорлеанските Ридъм Кинг, Мъгзи Спаниър, братя Дорси и музиканти от още няколко бели състава. Както и колеги от чикагската школа: Джордж Уетлинг, Франк Тешмейкър и тайфата. Все млади хора, които идваха да слушат.“

Това преживяване, което за Луис е „сбъдване на мечтите“, трябва да е било голямо удоволствие и за Оливър, който така последователно се сприятелява с надарения млад музикант.

Оливър не остава разочарован. Неговият „Малък черпак“ придава допълнителен блясък на оркестъра, който без това е най-добрият „горещ“ бенд в града. Много пъти е разказвана историята за идването на Армстронг в „Криол джаз бенд“, неведнъж и от самия Луис. Първата вечер той, „целият в слух, седя и ловя всяка нота и докато разбере, вече свирех дуети с Джо Оливър и извивахме тромпетни брейкове заедно“. Тези кратки изблици и коди могат да се чуят на много от записите на бенда *Snake Rag* (двете версии), *Weather Bird Rag*, *Sweet Lovin' Man*, *Sobbin Blues*, *Alligator Hop*, *Working Man Blues* (двете версии), *Southern Stomps*, *I Ain't Gonna Tell Nobody* — източник на замайваща наслада за музикалните клиенти на „Линкълн Гардънс“ през 1922–1923 г. Луис си спомня:

„Белите колеги от търговската част на Чикаго, Бикс и останалите момчета, наминаваха след работа, седяха около бенда и слушаха, докато затворят. Не можеха да разберат как свирим наизуст. Аз имах ноти за втория тромпет, за всичките брейкове и рифове^[2], които правехме. Много от тези, които слушате днес, са композиции на Оливър и аз ги имах на ноти. Никой не можеше да ни надмине, музикантите смятаха, че сме чудесни.“

Това се потвърждава от много изявления. Барабанистът Джордж Уетлинг казва: „Оливър и Луис Армстронг имаха едни такива общи брейкове, каквито не съм чувал друг път. Не знам откъде знаеха какво следва, но ги свиреха без грешка“.

Тромбонистът Престън Джексън: „Дали се наговаряха? Като видиш Джо да се навежда към Луис в края на първата част, ще знаеш, че в средата на следващия хорус ще има брейк. Само какви брейкове правеха!“.

Кларнетистът Бъстър Бейли: „Луис преобърна Чикаго. Целият бигбенд на Айшам Джоунс например ходеха в «Линкълн Гардънс» да слушат групата на Джо и по-специално Луис... Кинг Оливър и Луис са най-великата двойка тромпети, която съм чувал“.

Бейли обяснява тайната на тази нова дуетна техника: „Джо изсвирва това, което смята да прави на брейка по средата, в края на предишната част. Луис слуша и запомня, а когато дойде средата, двамата подемат същия брейк“. В началото на 1924 г., когато Бейли и Армстронг отиват на турне с бенда на Оливър, в състава има двама кларнетисти. Бъстър и Руди Джексън пробват системата Оливър-Армстронг на кларнети. Според спомените на Джексън, това не харесало на Кинг Джо и той им забранил да повторят опита. Подтекстът е, че ръководителят на бенда завижда, но Луис ни рисува друга картина:

„Те казваха: «О, и ние можем». И както си свири бенда, Бъстър каза: «Хайде сега!» — и започнаха да се съсредоточават и да спорят: «Не този тон, бе човек!». А когато дойде брейкът, те бяха в разгара на спора си. Така и не се сработиха“.

От съвременни описания знаем, че Оливър обича шоу-ефектите и знае търговското значение на имитациите на корнет — с помощта на различни сординки, чаши, кофички, бутилки — на детски плач, кукуригане на петел и гласовете на други домашни животни, дори на проповедник и богомолци. Той е известен като особняк и голям привърженик на стила „гътбъкет“, пълен с шеги и необуздани идеи.

Два тромпета не са нищо ново в историята на джаза. Всеки двама компетентни музиканти могат да изсвирят серия от брейкове без пропуски, но с това едва ли биха учудили чикагските познавачи. Кое прави дуото на Оливър ненадминато, или както често го наричат — сензационно? На първо място, техните постижения се простират далеч извън брейковете. Звучността на корнетните партии спрямо самите тях и спрямо свободния стил на целия ансамбъл е ясна и „точна“, и при все това — неуловимо творческа. Като доминиращи гласове, двата корнета свирят мелодията с великолепа атака, напориста, но съдържана експресия, в хармония с общия баланс и единство на колективната импровизация. Плочите на „Криол бенд“ демонстрират факта, че изпълненията им не са импровизирани в истинския смисъл на думата, но им е придадена спонтанност — чрез различни малки отклонения от

аранжимента или изтъкване на кларинетните бродерии на Додс — и е уместно да наречем тези ансамблови вариации групови импровизации в новоорлеански стил.

Освен това се откроява личният маниер на изява. Всяко изпълнение на класически новоорлеански джаз зависи както от индивидуалността на музиканта, така и от охотата му да подтиска част от нея в името на ансамбъла. Затова няма два класически или традиционални бенда с различен състав, които да звучат еднакво, дори и да свирят един и същи материал. Явно е, че Чикаго за първи път вижда и чува дуо като Армстронг-Оливър. Два корифея в джаза с необикновени уши, памет и кадърност — разбира се, самото им присъствие е завладяващо.

Въображението на постоянната клиентела в „Линкълн Гардънс“ е пленено и визуално, и слухово от корнетните изяви. „Криол джаз бенд“ е сплотен състав, който свири строго организирана и полуаранжирана музика. Солата са малко и седемчленната група свири в жизнерадостен ансамбъл, обединявана от общ дух и от необходимостта да слуша; почти не поглеждат партитурите (ако има такива), тъй като са добре запознати с тези композиции. В един момент инструменталното взаимодействие прекъсва за два такта, поето от кларинет, тромбон, корнет (каквото е най-подходящо) и това осигурява почивка от напрежението, създадено от колективните усилия. Понякога аранжиментът изисква два корнета. „Тогавя излизаха Джо и Луис и изтъкаваха един от техните настървени и безупречни брейкове с късите си тръби“ — пише Фредерик Рамзи в „Джазмен“. За наблюдателите това е малка загадка, която създава контраст и изненада, освобождаване от полифоничното изложение на темата, почти приятно облекчение. Нищо чудно тогава, че те чакат и аплодират тези изкусни малки дуети, които сигурно се явяват като нови драматични ефекти в онези далечни години — началото на 20-те.

„Линкълн Гардънс“ редовно е препълнен с хора от дансинга до балкона. „Всякакви хора ходеха там“ — казва един музикант. — „Лекари, адвокати, студенти, от бранша на забавлението, музиканти, хора от всички бои.“ Когато „Гардънс“ е претъпкан, побира хиляда души. Тази лоялна публика позволява на „Линкълн Гардънс“ да поддържа не само добър състав като този на Оливър, а и кабаре с обширна програма и известни певци като Етъл Уотърс. Общият брой

на изпълнителите, според Томи Брукинс, е поне 60 души: девически хор, креолски танцьори и т.н.

Кинг Оливър представя своето протеже и ненадминатата си тричленна брас-секция пред една чувствителна, „бохемска“ публика, примесена, както разбрахме, с много музиканти.

„По онова време не знам да имаше друг бенд с два тромпета (казва Луис). Предполагам, че Джо е решил да вземе втори, защото е смятал, че ще си пасна с него, защото ме обичаше и искаше да съм с него. Сигурно не би повикал друг. Не би помислил за друг тромпетист от Нови Орлеан. Покани ме, защото е знаел, че ще му пасна.“

Доверието на Оливър в някогашния ученик се оправдава: когато застават заедно на подиума „наистина излиза нещо от това“. Присъстващите музиканти може да не знаят кой е следващият брейк, който корнетистите ще изсвирят или кога го избират, но за Джо и „неговото момче“ това е проста работа. Армстронг обяснява:

„Ние не гледахме от ноти. Джо си имаше начин за съставяне на брейка, който ще изведе, докато свири лийд, и аз бях толкова вътре в начина му на свирене, че веднага ставах чат на моя момент, но продължавах да си свиря, и когато дойде брейкът, всичко беше точно и музикантите го поглъщаха.“

Луис допълва описанието на метода, на който са „се натъкнали“. Кинг се навежда към него, „движи клапаните на тромпета и изкарва ноти, които ще изсвири, когато дойде брейкът в мелодията. Аз слушам... и после хармонирам мойта партия към неговата“. Другото обяснение е, че по време на хоруса преди брейка Оливър изпява или изтананиква фразите, които ще свири, в схватливото ухо на Луис.

Годините, прекарани с Папа Джо са ползотворни и стимулиращи за Луис, или както той неведнъж признава — едни от най-вълнуващите в живота му. Бендът на Джо е истински новоорлеански бенд, посветен на създаване на добре балансирана, а не показна музика, тъй като Оливър е убеден привърженик на ансамбловия джаз. В този смисъл той държи на дисциплината — ето какво казва на един новопостъпващ музикант: „Искам да свириш за ансамбъла, само за ансамбъла и да правиш всичко възможно за благополучието му“. На Луис не му е необходимо такава напътствие. Неговият музикален и социален произход не се различава от този на Оливър и възгледите им за джаза трябва да са били близки. Когато Луис се присъединява към Оливър

през лятото на 1922 г. (смята се, че през юли, макар Луис многократно да споменава, че е получил телеграмата от Джо на 8 август), той идва като оркестрант, не като солист. Не е и очаквал друго, за да се разочарова.

Често се намеква, че Оливър вербувал бившия си ученик, за да запази собственото си име. Задържайки този сърцат съперник като помощник в бенда си, той се избавял от сериозна конкуренция. Тази теория не почива на сериозни факти. Оливър отсъствава от родния си град четири години и едва ли може да предположи колко много е напреднал неговият ученик. Защо трябва да се страхува от един далечен, израстващ конкурент? Не е ли той явлението на чикагското джазово съсловие, велик музикант, истински крал на корнета?

Ако Оливър смята, че първенството му е застрашено, защо ще кани потенциалния съперник на собствена територия? Разбира се, друг бенд лидер би могъл да изкуши Армстронг; това, смятат, е подтикнало Оливър към действие. В подкрепа на противното е уверението на Луис, че е отказвал всякакви покани и би напуснал града само заради Джо. В тази светлина е и всичко, което знаем за техните характери и взаимоотношения. Армстронг никога не се е съмнявал, че мистър Джо го е повикал заради старата им връзка от преди 1919 г. „В крайна сметка“, казва Луис в защита на Оливър, „вижте прогреса, който е направил в Чикаго. Не е имал нужда от мен, той беше най-добрият“. И по друг повод казва: „Оливър беше първи в Чикаго, градът беше негов“.

За да се поддържа нивото на бенда, от време на време трябва да се преливат свежи таланти от юга. Армстронг е извикан в Саут Сайд да отстоява първенството на „Криол джаз бенд“ пред неговите конкуренти. Престън Джексън ни казва: „В тези времена Нови Орлеан беше като резервоар. Там бяха Крис Кели, върналият се от армията Пънч Милър. Папа Челестин се навърташе (още не беше ходил на север), там беше и Сам Морган, и Бъди Петит, и Кид Рена. Джо Оливър винаги е могъл да си набави тромпетист, не по-лош от този, който е загубил“.

Не изглежда реално Оливър да се е ръководил от страх или ревност. Луис и повечето негови съвременници го описват като благ, услужлив и внимателен човек, макар и малко честолюбив и безгрижен в този период от живота си. Ако Оливър взима Луис при себе си от

егоистични мотиви, никак не е ясно защо така настойчиво насърчава младежката му музикална любознателност и желание за усъвършенствуване. Скоро — може би още първия път, когато чува жизнения корнет на Луис на воля — Оливър може да се е почувствувал като „човек, седнал върху гореща печка“. Преимуществото този изключителен музикант да бъде втори тромпетист му се е набивало в очи всяка вечер. Накрая Джо сигурно е сметнал за по-безопасно протежето му да е в неговия оркестър. Луис не е отричал това, нито, че е дошъл момент, в който музикалните норми на Оливър са започнали да го притесняват. През време на престоя му в бенда се случват много неща и с бенда, и с него. Луис прави първите си записи, записва първите си сола, достига до по-широка публика. Дори се оженва отново. На Оливър дължи помощта при всички тези завоевания и на първо място — заслугата, че го е извикал.

Принцът на новоорлеанските тромпетисти напуска дома си, за да отиде на север, при Кинг. На гарата го изпращат много негови приятели и доброжелатели. Някои, макар да се радват, че отива в Чикаго, са разочаровани, че няма да бъде първа звезда. Други го предупреждават да внимава с Джо Оливър, защото той има неприятности със съюза на музикантите. (Това е възможно, тъй като Оливър вече е глобяван на Западния бряг за наемане на несъюзни членове.) На Луис, незапознат с работата на съюза, това не му говори нищо.

„Момчетата от «Тъксидо» непрекъснато ми говореха да не ходя, защото бендът на Оливър не бил в съюза и бил стачкоизменник. Аз казах, че въобще не ме интересува; каквото прави Папа Джо и аз ще правя същото. Живеех за него. Така че се качих на влака с куфара и със свирката, но когато слязох на централната гара и не видях нито Джо, нито някой друг, когото познавах... за малко не хванах обратния влак. За първи път в голям град, онези високи сгради! Труден момент, щях да си тръгна, ако не беше оня носач, който Оливър помолил да ме упъти към заведението. Знаех само «Линкълн Гардънс», Чикаго. Когато отидох там и чух бенда как суингира, за малко да се откажа.“

Томи Брукинс си спомня добрия прием, който Луис получава в Саут Сайд:

„Новината се разпространи като мълния сред музикантите и те забързаха към «Линкълн Гардънс» — още същата вечер. Тогава името

на Луис не беше известно, но музикантите разбраха, че е пристигнал млад тромпетист от Нови Орлеан да свири с Оливър.“

С друго си спомня Престън Джексън деня, в който пристига Луис:

„Обикновено седях зад Дътри. А той не е добре; през войната бил във флота и го затворили в склад за барут, а това засегнало белите му дробове. Като почнеше да не му стига въздух, се обръщаше към мене: «Партнър, би ли посвирил малко вместо мен?» Благодаря за такова удоволствие. Една вечер през 1922 г. бях на подиума и чувам Джо да казва: «Дипър идва утре». Както каза, така и стана. Луис влезе, в кафяв костюм с широко в раменете сако, моряшка сламена шапка и жълтеникави обувки. Имаше 90 килограма и отгоре. Беше чест за мене да се запознаем. Да, чикагските джазмени гледаха новоорлеанците на кръв, защото ние бяхме завзели повечето заведения, като изключим театрите.“

В интервю за „Рекърд Чейнджър“ през 1950 г. Луис както винаги високо възхвалява своя идол.

„Нямаше друг тромпетист с такъв огън като Оливър. Той беше страшно сериозен музикант. По това време много момчета свиреха през пръсти, седяха на подиума с бутилка. И колкото повече сърбаха, толкова по-невнимателно свиреха. Джо Оливър не пиеше, той можеше да свири цял ден.“

Без съмнение Луис е удовлетворен и вдъхновен от сплотения стил на Оливъровия бенд. Той започва да усъвършенствува техниката си и да обогатява теоретическите си познания. Оливър му помага както в това, така и в битовите му проблеми. Луис му е благодарен, „много го уважавах и ценях всичко, което правеше за мен. Закусвах, обядвах и вечерях в неговия дом, голяма купа с боб и ориз, половин питка и свински бут. Сладка вода или лимонада за пиене. Това ядяха всички“. Двамата корифеи в джаза са шампиони и на масата, а Мама Джо, госпожа Стела Оливър, знае как да приготвя любимата им храна.

Оливър е човекът, който запознава Луис с втората му съпруга, а на нея обръща внимание върху неговата музикалност, което довежда до важни последици. Лилиан Хардин е дипломирана пианистка, амбициозна млада дама и не след дълго тя измества Джо от положението му на гледачка и гуру на Армстронг. Често в интервюта Луис подмята, че мис Лил е била в състава на „Линкълн Гардънс“,

когато той постъпва в него, но той бърка последователността на събитията. Лил е работила с Оливър в кафенето „Дриймленд“ и „Пекин“ (второто е опасно заведение, посещавано от бандити и телохранителите им), а през 1921 г. тя отива да свири с бенда в една танцувална зала на Уест Коуст. В края на този ангажимент тя напуска с разклатено здраве и мястото ѝ се заема от друга пианистка, Бърта Гонсоулин. Ето какво обяснява Лил (Хардин) Армстронг:

„В края на май 1922 г. бендът на Кинг Оливър замина за Сан Франциско с шестмесечен договор за «Пергола Болрум» («Маркет стрийт», 949). Когато договорът изтече, аз се върнах в Чикаго, а бендът остана за още шест месеца. Оливър доведе Бърта Гонзалес в Чикаго и тогава Луис започна да свири с него в «Роял Гардънс». Няколко месеца след това Бърта напусна и аз се върнах в бенда.“

В отсъствието на „Криол Бенд“, старият „Гардънс“ на „31-а улица“ и „Котидж Гроув Авеню“ е ремонтирано и преименувано на „Линкълн Гардънс кафе“ и обикновено се говори за Гонсоулин на пианото. Нейният клавирен стил се смята, че се е развил по образец и с помощта на Джели Рол Мортън, който по това време е в Калифорния. Ако това е така, значи той е в пълен унисон с Оливъровите схващания за джаза.

Бърта вероятно се включва в бенда в края на 1921 г. и остава там осем или девет месеца. През 1943 г. тя се появява отново, този път като Бърта Гонзалес, заедно с преоткрития Бънк Джонсън, но остава неизвестна. Рос Ръсел окачествява изпълненията ѝ като „слаб заместител на истинския акомпанимент“. Аз (М. Дж.) не съм чувал Армстронг да говори за нея. Руди Блеш дори разказва, че Оливър я помолил да посрещне Армстронг на гарата, „защото в един истински новоорлеански състав пианистът може «да умре» без да се забележи“. (Във времето, в което Луис е трябвало да пристигне, „Криол джаз бенд“ е бил на работа). Казват, че тази дама, наричана от оркестрантите „Мини Маус“, посрещнала и съпроводида Армстронг до заведението, но по-вероятно е единственият посрещач на Луис да е бил носачът на гарата.

Какво стана с Бърта? Лил отговаря: „Аз не я познавам. Чикаго не ѝ хареса — нещо се случи — и тя се върна в Сан Франциско. Не съм я чувала как свири, защото работехме по едно и също време“.

[1] Брейк — кратка фраза, изпълнявана от един инструмент, по време на която всички други инструменти правят пауза. — Б.р. ↑

[2] Риф — преходен момент в джазовата форма, който може да бъде 1) фраза, 2) мелодичен момент, 3) тема. — Б.р. ↑

МИС ЛИЛ

Всеки, който е надарен с музикалните качества и доверчивия нрав на Армстронг, без да е „вътре“ в политиката и задкулиските игри на шоубизнеса, привлича съветници, които ще желаят да го насочат професионално. До този момент Оливър („За мен винаги е бил фантастичен човек“ — казва веднъж Луис) го е напътствувал, окуражавал и му е помагал. Армстронг винаги е искал да разчита на някого като на баща и Папа Джо изпълнява тази роля по време на неговото юношество и началото на двацетте му години. Сега, когато Луис е на път да открие себе си, идва редът на друг. Както става ясно, този друг не приема образа на баща, а на момиче на годините на Армстронг — Лилиан Хардин, завършила музика във Фискския университет. Лил от Мемфис, Тенеси, навлиза в джаза след 1917 г., когато тя и семейството ѝ се преместват в Чикаго и започва да работи за „Делта джазмен“ в „Дриймленд“ на 35-а улица.

Преди да попадне под благотворното влияние на Лил, Луис се труди щастливо и плодотворно дълго време в „Гардънс“. „Зеленото момче от провинцията“ започва да се отраква, не само като учи от идола си, но и като се приспособява към живота на големия град. В този период той има неочаквано посещение. Майка му, уведомена, че е болен и безкрайно отчаян, събира най-необходимите си вещи и два вързопа, пита тук и там и, без да губи време, идва да види с очите си на какъв хал е синът ѝ.

„Една вечер както бяхме на подиума и се готвехме за началото на програмата (с удоволствие си спомня Луис), с пуснати прожектори и всички в очакване, изведнъж — какво да видим — една позната фигура: Господи, Мейан, която се промъкваше между масите и покрай келнерите към мене. Тя мина устремена през дансинга, без да сваля поглед от мен. Джо каза: «О, ето мама идва». Не вярвах на очите си.

Някой, който беше идвал в Чикаго ѝ казал, че съм зле с работата, повесил нос и плача — пълна лъжа, но мама се втурнала да ме търси. Тя ми каза: «Сине, научих, че много си закъсал, и трябваше да дойда

да те видя». Естествено, аз я уверих, че съм добре, че съм щастлив с този бенд, Папа Джо ѝ посвети едно парче и продължихме да свирим.“

Относно внезапното появяване на майка му в „Линкълн Гардънс“ Армстронг казва на Бари Уланов: „Като видя каква хубава работа имам и колко съм здрав и закръглен, тя се разплака. През цялата вечер стоя с нас на подиума, а ние свирехме разсеяно и с грешки, толкова бяхме щастливи“.

Когато взема влака за Чикаго, Мери Ан Армстронг има намерение да прекара там само няколко дни, но Луис толкова ѝ се радва, че я кара да остане.

„Намерих ѝ апартамент на «Сейнт Лоуренс» и 45-а улица, купих ѝ хубави дрехи и всичко, от което имаше нужда. За мен беше удоволствие. На Мейан ѝ харесваше в Чикаго, но започна да тъгува за дома. Един ден реши да се върне в Нови Орлеан и ми каза: «Мойта църква ме чака». Не можех да я задържам. Тя се върна у дома си, след известно време се разболя тежко и я загубих. Разбира се, аз се радвам, че имах възможността да направя нещо за нея, преди да си отиде.“

Не са известни точните данни на тези събития. Гофин пише, че Лил е била в бенда, когато мама Армстронг посещава града, което ще рече есента на 1922 г. или по-късно. Лил категорично опровергава това: „Не бяхме женени, когато майка му го е посетила, фактически с Оливър още свиреше Бърта Гонзалес“. Не е документирано кога точно Лил постъпва в бенда. „В края на лятото“ — смятат Уолтър Алън и Брайън Ръст.

Мейан умира след доста време, както става ясно от думите на Лил: „Майката на Луис се разболя по-късно. Аз отидох до Нови Орлеан, за да я доведа при нас в Чикаго. Тя почина в къщата на «Ист 44 Стрийт», където аз все още живея — къщата, която купихме с Луис през 1925 г.“. В книгата си „Суингирай тази музика“ Луис отбелязва: „Майка ми умря много млада, малко след четиридесетте“. Разбира се, по това време той вече се грижи за новата си жена.

Мис Хардин не е непозната за Луис, нито той за нея, преди тя да поеме пианото на Бърта Гонзалес. Папа Джо се е погрижил за това. Той изпраща нейни снимки в Нови Орлеан, а Луис отговаря да ѝ предадат, че я харесва, което предизвиква женското ѝ любопитство.

„Накрая, докато работех в «Дриймленд», Джо доведе Луис, за да се запознае с мен. От всички колеги бях чувала какъв добър музикант

бил Малкия Луис — така му викаха. Когато го доведоха, се оказа, че «Литъл» Луис е 102 килограма.“

Естествено пианистката е изненадана. Във възпоменателно писмо до „Даун бийт“ за броя „50 години с Армстронг“ тя казва, че същата вечер Луис не останал дълго в кабарето и не свирил. Ако е свирил, тя несъмнено би обърнала внимание. По това време тя няма „никакви романтични намерения“. От своя страна Луис си спомня това будно цветнокожо момиче и малко се бои от срещата си с нея след посланието „кажи на мис Лил, че я харесвам“. Въпреки всичко той отива с Оливър и одобрява всичко, което чува на пианото — вижда, че може да се разчита на Лил.

В интервю по телевизията Лил говори шеговито за ръста на Луис. „Как така му викате «Малък Луис», след като е толкова голям?“, пита тя другите музиканти. „Ами върти се покрай нас от малък“ — отговарят те.

„Не ми направи никакво впечатление — казва тя, — бях разочарована. 102 килограма. Нищо не харесах в него. Не ми харесваше как се облича, как говори, въобще — нищо. Дори бях много възмутена. Когато се качи на подиума, не знам дали е редно да го разказвам, аз имах навика, нали знаете... момичетата носеха чорапите си на ластици, и когато сядах да свиря, навивах чорапите си под коляното заради кръвообращението. Първото нещо, което Луис съзря, беше коляното ми. Той продължаваше да гледа и аз си казах: Този човек е намислил нещо“.

Те не се виждат един-два месеца, преди тя да се премести в бенда на Оливър в „Линкълн Гардънс“. Тогава едно изказване на Оливър събужда у нея интерес към новодошлия.

„Една вечер той ми каза: «Знаеш ли, този Луис е толкова добър, аз никога няма да бъда като него... Докато свири втори тромпет при мен, няма да ме изпревари. Аз ще продължавам да бъда кралят.» Аз отвърнах: «О, така ли?». Това нищо не ми говореше, защото и Луис нищо не означаваше за мен. Започнах да се вслушвам, за да видя дали има някаква разлика, но не намерих такава, защото те свиреха солата заедно — Луис се водеше по Оливър... наистина не можех да разбера.“

До края на февруари бендът остава в „Гардънс“ и после тръгва на турне в Средния Запад. Те правят първите си записи в студията на „Стар пиано къмпани“ в Ричмонд, Индиана, с етикета на „Дженет“. На

6 април 1923 г. се изрязва матрицата на деветте исторически записа: *Just Gone, Canal Street Blues, Mandy Lee Blues, I'm Going Away To Wear You Off My Mind, Chimes Blues, Weather Bird Rag, Dipper mouth Blues, Froggie Moore* и *Shake Rag*.

Всичките композиции са интересни, а три са оригинални оркестрови пиеси от Оливър. Те са добре познати и заучени от музикантите. Но, както казва барабанистът Бейби Додс, момчетата са се притеснили в непознатата обстановка на студиото. Това се отнася и за ръководителя: „Джо не правеше изключение от останалите“. Но не и за дамата: „Единственият човек, който свиреше гладко, беше Лил Армстронг. Тя се чувствуваше спокойно и свободно“. Вероятно тази самоувереност е резултат на дългата ѝ школовка, преди да срещне Луис. Тя е несъмнено забележителна, способна свободно да чете и пише музика, да помага в аранжиментите и да композира хубави мелодии, а освен това свири „адекватен“ джаз на пиано във „фор бийт“, което рядко се среща по това време.

Лилиан още не е мисис Армстронг, но ако е имала подобно намерение, то е вероятно стимулирано от това, което забелязва на първия сеанс от записите.

„Тръбите трябваше да се открояват и докато нагласяваха баланса, Джо и Луис както винаги стояха един до друг, но от Джо не се чуваше никакъв звук, чуваше се само Луис. Тогава казаха: «Трябва да направим нещо» и преместиха Луис в ъгъла пет метра по-назад... той изглеждаше тъжен, мислеше си, че е лошо да го отделят от бенда. Аз го погледнах и му се усмигнах, за да му покажа, че всичко е наред. И си казаха: «Щом трябва да го слагат толкова далече, за да се чува Джо, значи наистина е по-добър». Тогава се убедих.“

Инстинктът на Луис е верен, тъй като в новоорлеанския бенд трябва да свирят един до друг, за да постигнат единодействие. Луис потвърждава описанието на Лил: „За да видите колко по-силно свирех от Джо, докато той надуваше тръбата пред микрофона, аз стоях отзад до вратата“, но добавя, че Оливър не е в първа младост (той е към 38-годишен), когато се правят тези записи.

Като слушаме днес тези първи записи, ние съзнаваме, че Армстронг би могъл да се чува малко по-добре. В следващи записи участието му в ансамбловото музициране се чува по-ясно.

Може би се премества по-напред или пък свири по-силно, а може би, както веднъж Лил предположи, просто насочва звука, както един актьор би направил с гласа си, за да го чуят във всички части на залата.

Аз (М. Дж.) няма да се заемам да изследвам записите поотделно; те са описани на друго място в книгата. А „Ранен джаз“ на Гънтър Шулър, „Майстори на джаза от Нови Орлеан“ на Мартин Уилямс, „Блестящи тромпети“ на Руди Блещ, „Музика в новооткритата земя“ на Уилфрид Мелър и „Анатомия на джаза“ от Лерой Острански също съдържат добри критични изследвания. Още през 1942 г. Хю Панасие в книгата си „Истинският джаз“ проникателно описва записите на Оливър:

„Удивителни в тези интерпретации са съвършеният баланс, който музикантите постигат в импровизацията и фиоритурите, и мелодичната яснота, преобладаващи от началото докрай. Чуйте например божествения *Canal Street Blues*...

Има ли нещо по-вълнуващо от песента на двата тромпета, обогатена контрапунктично от кларинета на Додс.“ Не всички са на това мнение. Критиката в „Джаз мюзик“ от 1943 г. казва следното:

„Въпреки че бендът на Оливър не е първата новоорлеанска група, която използва два корнета, ние намираме, че те нарушават съвършения баланс на «класическата» инструментация. Удвояването на силата на тенора поставя пред кларинета задача, за чието изпълнение той няма звукови възможности... Тъй като можем да съдим за бенда само от записите му, ни се струва, че прибавянето на втори корнет е по-скоро в негов минус. Въпросът става още по-сложен, когато се касае за корнети с различна сила.“

Това донякъде е вярно. Отчетливата линия на взаимодействие между трите съставки в новоорлеанския ансамбъл може да се изгуби, ако удвоим мелодията. На практика от голямо значение са свободата, която водещите музиканти биха си позволили и тяхната квалификация, тъй като е необходим тънък усет на хармония и за многобройните ритмични и мелодични нюанси на новоорлеанския стил. Армстронг и Оливър са изключително добре подготвени и гореспоменатата критика отделя място за няколко похвални бележки на изкусното съчетаване на корнетните линии.

„Действително е изненадващо да открием как един артист с феноменалната виртуозност на Армстронг изпълнява второстепенна

роля с такъв явен успех. Тази способност да подчини личния си плам на изискванията на педантичното изпълнение е забележителна дарба у човек, притежаващ толкова силна артистична индивидуалност. Когато ги чува за пръв път, слушателят е склонен да пренебрегне приноса на младия корнетист. По-задълбоченото прослушване обаче изважда наяве редица моменти, чието изящество се дължи в немалка степен на корнета на Армстронг.“

По-нататък, във връзка с *Mandy Lee Blues* (само по име блус), след като се споменава за мелодичността му, пише:

„По общоприетия маниер корнетите излагат темата в първия хорус... Вторият хорус се въвежда без встъпление и тук двата корнета започват да обогатяват мелодичната линия. В импровизаторски дух ритмичната секция подчертава основната пулсация. Тук виждаме и Армстронг, втори корнет. С изключителна точност той противопоставя на Оливър своя тон и вибрато и със същата прецизност премерва своите акценти. Слушайки това изпълнение, ние започваме да разбираме удивлението, което тези импровизирани дуети са предизвикали у публиката по онова време.“

Този критик преди тридесетина години по необходимост базира преценките си върху записи, предимно дублажи, със съмнителна вярност на възпроизвеждането.

Това води до известно подценяване на личния принос на Оливър като музикант и ръководител на бенда. Той е човекът, който налага своя вкус и чувство за ред върху музиката на „Криол бенд“. В днешни дни можем да се ползуваме от по-доброкачествени преиздания, но тъй като никога не сме чували бенда лично, представата ни за истинското му звучене ще остане непълна. Сеансите за запис са нервни, балансът — несъвършен, записващата техника — елементарна, а когато минава влак по близката ж.п. линия, записването се преустановява. Освен това изборът и продължителността на всяка пиеса до голяма степен се определя от изискванията на хората в „Дженет“. Изненадващо е колко много неувяхващо хубава музика се е прокраднала по каналите на тези стари шел-лакови плочи.

През 1923 г. бендът продължава да записва за „Дженет“, „ОКeh“, „Колумбия“ и „Парамаунт“. Тези плочи не само ни показват особената гладкост и съгласуваност на ансамбъла, но и ни дават повечето от данните, които имаме за Армстронг като 22 — 23-годишен тромпетист.

В студиото той пристига вече като оперен музикант — колко добър, не можем да кажем със сигурност, понеже е възможно артистичността му да е била спъвана, а неговият звук във всеки случай е регистриран неадекватно от акустичните записи. Обаче няма никакво колебание в добре изпълнените партии за втори корнет и нищо неуверено в различните сола, когато могат да се чуят добре. Въпреки обвинението към Оливър, че отказва да даде изява на Луис, ние чуваме първото му записано соло в четвъртата тема на *Chimes Blues*. То не е внушителен пример за импровизация, защото Луис звучи така, като че ли следва нотирани вариации. Оливър репетира музиката си взискателно и повечето пасажии са подготвени варианти, изпълнявани по памет. Независимо от това дебютът на Луис на запис показва уверен ритмичен характер и тонална тежест, които безпогрешно сочат, че с корнета си има работа Луис Армстронг.

На 5 февруари 1924 г. Луис Армстронг и Лил Хардин се оженват. Луис се е развел с Дейзи и вече няколко месеца излиза с Лил. „В момента, в който музикантите разбраха, че се срещаме, те почти престанаха да ни говорят — спомня си Лил. Не им харесваше, защото знаеха, че ще скроя нещо.“ Лил работи усилено с Луис върху четене на нотен текст. В „Даун бийт“ тя открива: „Мислех, че най-добре ще бъде да се отдели от Джо. Насърчавах го да се развива, единствено от това имаше нужда. Той беше човек, който преди всичко нямаше достатъчно вяра в себе си“. Лил не е единствената, която смята, че Луис превъзхожда Оливър по звучност, идеи и техника. Спомените на музикантите изобилствуват с подобни мнения. Когато става дума за „Криол джаз бенд“, Томи Брукинс казва:

„Трябваше да чакаме Джо Оливър да се разболе, за да добием истинска представа за таланта на Луис... повярвайте ми, той наистина показваше на присъстващите всичко, на което беше способен, всичките си трикове и след всяка песен получаваше шумни аплодисменти. Луис ни изглеждаше много по-моцнен. В сравнение с младия и вече удивителен Луис, Оливъровият стил скоро започна да ни се вижда малко овехтял.“

Престън Джексън смята, че на Луис не се предоставя достатъчно възможност за изява. „Джо рядко даваше централно място на Луис, знаейки, че Луис може да го бие. Следователно Луис никога нямаше да стане толкова известен, ако беше продължил като втори тромпет при

Джо.“ Бъстър Бейли пояснява, че изтъкван или не, Луис скоро става сензация. Как успя Луис така да развълнува Чикаго? От една страна — изпълнението, а също и с идеите и „хъса“ си. По това време Армстронг е поне равен на Оливър, ако не и по-добър като изпълнител; но Кинг Джо прави много от нещата пръв. Той е главният образец за Луис. Освен това по думите на Бърнет Джеймс: „В ред значими отношения той е бащата на тромпетното свирене в джаза“.

Недостатъците на някогашните записи, които възпрепятствуват реалната оценка на способностите на Луис, пречат също и за пълната, справедлива оценка на Оливър. От записите можем да чуем какво и как Оливър смята за подходящо да се свири. Знаем, че изборният от него материал и темпо за изпълнение са изключителни, както и че неговите фрази суингират добре, но трудно можем да изразим категорично мнение за силата и красотата на тона му или степента на неговия талант като солист. Извън студията Оливър свири сола, стилово различни от тези, които можем да чуем на издадените му двадесет плочи с „Криол джаз бенд“. Той се слави с тези, в които кара тръбата си, както се изразява Мът Кеъри, да звучи като празнично сборище на канарчета. Мът е подтикнат да използва чашки и кофички за сордина от Джо Оливър — „най-оригиналният тромпетист, когото някога съм познавал“. Той се възхищава извънредно много както от Оливър, така и от Армстронг и може нещо да ги сравнява помежду им и с останалите пионери от Кресънт Сити. Помолен в интервю да назове най-великият тромпетист в джаза, той отговаря, че не може да става и въпрос... Луис.

„Разбирате ли, той се стремеше да изсвири всяка пиеса образно, да покаже какво означава... Спомням си веднъж, когато Луис дойде в «Линкълн парк» в Нови Орлеан да слуша «Кид Ори бенд».

Аз свирех тромпет там и му отстъпих стола си. По това време бях «Кралят на блуса» в Нови Орлеан, но онзи ден, когато Луис свири, аз чух по-истински блус, отколкото през целия си живот... Винаги съм му се възхищавал. Признавам също Фреди Кепард и Джо Оливър, те бяха великолепни момчета, но никой не може да се сравнява с Луис. Не, Луис беше една миля пред всички.“

След като изброява някои достойнства на Армстронг, че свири парчетата, както ги чувства в сърцето си, свири ги така, както би ги изпял, и обратно — насища и заковава всеки тон — Кеъри продължава:

„Няма нищо необикновено в тръбата на Луис. Той прилага апликатура, каквато иска да изсвири, и няма случайности в тоновете, които се изливат... Луис застана начело на всички тромпетисти по света. Джо и Фреди си правеха парчетата. Бог знае, и двамата бяха добри, но, по дяволите, те никога не можеха да се мерят с Луис... По едно време Фреди Кепард беше превзел целия Нови Орлеан. Да, той беше кралят и носеше короната. Тогава дойде Луис и унищожи цялата тумба. Бъди Петит беше момче с идеи като Луис, но алкохолът го съсипа. Никога не е бил толкова могъщ, колкото Луис, макар че имаше хрумвания и усет. И не свиреше високи тонове.“

Говорейки за плочите на Оливър, Кеъри ги обединява в следното изявление:

„Една плоча не съм чул, която да се доближава до тона на Джо на живо. Не знам каква е причината, но да ви кажа истината, понякога не вярвам, че на тези плочи свири Джо. Никога не ми е звучало като Джо.“

Има един човек, който не е казвал, че Армстронг може да надсвири Кинг Оливър. Това е малкият Луис, неизменен в своя възторг и уважение към човека, когото сам той определя като творец, изпълнител с неограничени идеи, който оказва влияние върху редица музиканти и не получава заслуженото признание в „регистрите на историята на джаза“. От няколко страни съветват Армстронг още преди сватбата му с Лил (но по-настойчиво след това) да поеме своя път. Той намира този съвет за болезнен. Благодарение на непоколебимата му преданост, той остава да учи тактиката на играта от Кинг, никога не го надсвирва, нито се налага, освен ако не му е възложено, като задълбочава разбирането си за основната контролирана свобода на новоорлеанския език.

Въпреки че Луис е дълбоко повлиян от Лил, той се противопоставя на натиска ѝ да напусне Оливър. Лил предполага, че Оливър го е повикал донякъде от егоистични подбуди. (Той вървеше надолу, иначе защо ще го вика?). Луис парира това обвинение, като казва, че той не гледа на нещата така. „Той все още свиреше както преди и аз винаги оставах отдолу“. По друг повод той пише, че и двамата — Лил и Оливър са работили с него. Той казва, че отначало Джо го е държал настрана „и момчетата не разбираха защо, но аз предполагах, че Кинг знае какво прави“. Луис се аргументира съвсем

уместно с това, че Оливър „винаги твърдеше, че в мен има нещо особено и това привлече вниманието на Лил Хардин“. Лил кара Луис да репетира с нея, да упражнява класически пиеси, да свири църковни рецитали и да мисли за стилистична и професионална самостоятелност. „Тя не искаше да копирам Джо, искаше да свиря така, както аз го чувствавам“ — казва Луис. Лил казва: „Той опита някои от солата на Джо, но те звучаха другояче. Джо винаги свиреше със сордина, а Луис открито и ясно“. „Тя ми каза, че мога да свиря по-добре от Джо и трябва да ми се даде възможност да свиря на първия стол“ — казва Луис.

Малко след венчавката в чикагския „Сити хол“, бендът на Оливър тръгва на турне из Пенсилвания, Охайо, Уисконсин и Мичиган. Настъпили са промени в състава: Бил Джонсън е напуснал преди известно време, а Дътри и братята Додс си отиват в края на 1923 г., според мълвата след караници с Оливър за пари и за това, че вика „външни“ хора за записи. Някои твърдят, че Дътри и братята Додс са били недоволни от това, че не дава възможност на Луис да блесне. Обяснението на Луис е, че просто Кинг е искал да тръгне с бенда на път „за страшно добри пари“, а половината отказали, защото предпочитали да останат в града.

Лил е на друго мнение по въпроса за парите. Тя твърди, че Джо Оливър получавал по 95 долара на човек за оркестъра си, а им давал по 75. „Джони и Бейби заплашваха, че ще го бият.“ С години се разказва историята как Кинг Оливър ходел на репетиции с голям пистолет в джоба. Това не е изключено, тъй като пистолетите са нещо обикновено в неспокойните квартали, където, по думите на Ал Капоне, „никой не е застрахован“. Ако версията на Лил е вярна, то може да се разбере носенето на оръжие. Един от братята Додс вероятно също е бил въоръжен. Тя си спомня, че Оливър всяка вечер като идвал на работа, носел пистолета си в калъфа на корнета. Не е чудно, че обидените членове напускат, но не и Армстронг — „винаги луд по Джо“, както казва Лил. Той се съгласява да остане и затова остава и Лил. На онези, които напускат, лесно се намират заместници, защото Кинг все още може да набира музиканти сред най-добрите.

Бендът се променя и от други фактори. Управителката на „Гардънс“ изисква от Оливър да използва саксофони „като бенда от срещната страна на улицата“. Саксофонистите, които той довежда в

края на 1923 г., са Руди Джексън и Бъстър Бейли, и двамата от съперническото „Сънсет кафе“. Джексън твърди обаче, че докато свирили в „Линкълн Гардънс“ рядко употребявали саксофона си.

Като добър новоорлеанец, Оливър предпочита кларинета, но щом като дамата иска саксофони, ще ги има.

И така, Джексън и Бейли взимат участие в североизточното турне, когато именно се опитват да надминат Джо и Луис в дуетното надбягване. Според спомените на Джексън това значително разтърсва Кинг и той им нарежда да престанат. В интервю през 1947 г. кларнетистът споделя: „Той беше ръководителят и ако искаше кларинетите да свирят заедно брейкове, той им казваше кога“. Лил и двамата саксофонисти чувствуват, че Луис си пропилява времето с Джо и „при всеки удобен случай“ му намекуват за това, но Луис не отстъпва. Интересно, Джексън не подкрепя схващането, че Оливър е държал Луис настрана. Точно обратното, той твърди, че когато имали участия, Кинг предоставял голяма част от водещите партии на Луис и често слизал от подиума, поверявайки ръководството на втория си корнетист.

Армстронг участва с малко танцуване, евентуално с някой вокал. „Тогавя правех комедийни танци: подхлъзвам се, все едно ще падна и ще се ударя.“ Както казва Руди Джексън, пеенето и хуморът, както и свиренето му се харесват на тълпата. Не след дълго предлагат Луис да води бенда и това съвсем естествено разстройва Оливър. Въпреки че много обича Луис, на Джо не е приятна мисълта, че той привлича толкова внимание, но, прехвърлил изпълнителския си апогей, нищо не може да направи. Джексън казва, че понякога се оказва, че не искат да ангажират бенда, ако Луис не е с него. Чувствителен към това настроение и в желанието си Джо да бъде доволен, по-младият човек умишлено намалява тона и стои в сянка.

Тогавя нищо не се говори за напускането му, но когато се връщат от турнето, което същевременно е и сватбеното им пътешествие, Лил твърдо заявява на Армстронг, че няма желание съпругът ѝ да е втори тромпетист. „Какво искаш да кажеш?“ — пита той. „Просто не искам да съм женена за втори тромпетист. Искам да си първи“ — отговаря тя. Армстронг търпеливо се опитва да ѝ обясни: „Аз не мога да свиря първи тромпет. Джо свири първи“. Лил разказва как е приключил спора: Аз казах: „Затова трябва да се махнеш“. Той отговори: „Не мога

да оставя мистър Джо. Мистър Джо ме повика и аз не мога да го оставя“. „Е, тогава или мистър Джо, или аз.“

Краят на първия ангажимент на Армстронг в Чикаго се вижда. През май и юни бендът свири извън града и във влака за Чикаго, на връщане от едно такова участие, Лил, Бейли и Джекеън (явно главните заговорници) издебват Луис сам и му говорят. Най-после го убеждават, че е в негова полза да се махне. След дълги спорове той се съгласява да потърси щастието си без Кинг, но е „страшно смутен“ от тази мисъл. Разбира се, той не иска да съобщи на Оливър лично и затова Джексън отива при Джо и го събужда с новината. Руди и другите очакват ръководителят на бенда да побеснее, но той я приема спокойно. Нещастие то не е чуждо на Оливър и от тази година нататък той ще претърпява все по-големи беди.

Мисълта да загуби Малкия Луис трябва да е била поразяваща, но Джексън ни уверява, че Кинг просто е казал: „Знам, че Луис е по-добър от мен и се радвам, че толкова ме обичаше, за да остане досега“.

Краят на юни 1924 г. Армстронг напуска. Впечатлението, които повечето книги за джаза оставят, е, че той напуска Оливър и веднага се присъединява към оркестъра на Флечър Хендерсън в Ню Йорк. Лил разказва друго нещо в интервю с Джофри Хейдън.

„Луис ме попита: «Ти ме накара да се махна — сега какво искаш да правя?». Аз казах: «Просто върви и обиколи музикантите и разбери на кой му трябва първи тромпетист». Най-напред той отиде в «Сънсет». Там имаше доста светски бенд — на Сами Стюарт. Той отиде и го пита, а после ми каза, че Сам едва извърнал глава и му казал: «Не, никой не ми трябва», и Луис се върнал в къщи. Казах му утре пак да излезе и да отиде някъде другаде. «Не се притеснявай, скоро ще ти лижат петите.» Бях чула, че Оли Пауърс събира бенд за «Дриймлэнд» и Луис отиде при него и Оли му каза: «Да, хайде, сядай да свириш с нас». Луис свири, Оли го хареса и го нае. Когато се прибра и ми каза, аз отговорих: «Това е добре. Колко тромпетисти има?». «Само един.» Аз казах: «О, значи ще си първи». Луис отговори: «Момиче, ти наистина си луда». Но ходи на репетициите и дебютира с бенда и се представиха много добре. Защото когато Луис свири на тромпет сам, той свири каквото му идва отвътре.“

Мис Лил беше победила^[1].

[1] Лил Хардин Армстронг умира на 27 август 1971 г. по време на участие във възпоменателния концерт за Луис Армстронг в Чикаго.

↑

ГОЛЕМИЯТ „ЕПЪЛ“ И ОБРАТНО

На този етап от живота си, само 24-годишен и женен, Сачмо вижда как кариерата му бързо набира височини. Той неотклонно се изкачва по стълба, която Лил Армстронг придържа и наблюдава растежа му. Но от гледна точка на непосредствените резултати напредъкът му не е последователно възходящ. Не може да се очаква, че различните клонове на забавлението, които дават хляб на джазовите музиканти, ще бъдат плодородни до безкрайност. През 1926 г. чикагският „Дифендър“ помества първото съобщение за говорещ филм на „Витафон“ и в началото на следващата година предупреждава музикантите, че бизнесът по театрите из цялата страна запада. До края на десетилетието се затяга положението и в други подобни предприятия.

По различни причини, но главно, защото музикалните вкусове се променят с всяко поколение, в края на 20-те години публиката на малките бендове за „хот“-джаз (която никога не е била голяма) прогресивно намалява. Търсят се по-големи бендове, с „по-сладък“ звук, с по-непредизвикателна музика. Така че Чикаго става арена за борби на джазовото братство, и много от тези, които се преселват от долината на Мисисипи към Средния Запад, за да търсят работа, сега мигрират към големите градове на север. Има дни, в които дори Армстронг, който записва и има редовна работа, остава без стотинка.

Свиренето на джаз е все още огромно удоволствие за него. Той харесва работата си почти навсякъде, особено в „Дриймленд“ с Оли Пауърс. Пауърс (чието истинско име е Пауел) свири на барабани и пее; той умира през 1928 г. и Луис свири на погребалната церемония. Луис е могъл да остане при Пауърс, но през септември 1924 г. получава телеграма от „Смак“ Хендерсън от Ню Йорк и се съгласява да отиде при него. Съставът на Хендерсън е най-реномираният черен бенд в страната, при все това свири джаз слабо, но работата там издига Луис в положение, недостижимо дотогава за един относително необразован музикант, какъвто е той. Получава 55 долара на седмица — по-малко,

отколкото при Оливър. Но влизането в „големия бизнес“ с течение на времето ще му се отплати, а и жена му навярно също е подпомагала семейния бюджет.

Малко изненадващо е, че след като предизвиква излизането на Армстронг от бенда, Лил пожелава да остане при Оливър или най-малкото, че той ѝ позволява. По всичко изглежда, че Кинг е бил твърд и горд човек. Вечерта, когато Луис му дава известието си за напускане, Оливър казва това на Лил и добавя „От теб не съм получил“. Тя отговаря, че не напуска. Джо поклаща глава и казва, че не разбира защо Луис си отива. Лил си мисли: „Чудя се дали се досеща, че аз накарах Луис да напусне“. Но казва: „Не се безпокой, скоро ще се върне при нас“. А на себе си добавя: „През трупа ми ще се върне!“.

Престън Джексън признава заслугата на Лил, тъй като преди Луис да стане самостоятелен, той е известен само в Чикаго и на юг, а не из цялата страна. „Смятам, че ако не беше Лил, Луис не би бил там, където е сега.“

Навярно Оливър е вярвал, че тя е права и че случилото се е неизбежно. Четвърт век по-късно Армстронг може да погледне назад и да реши, че е бил достигнал стъпало, от което е чувствувал, че е време да продължи, а и Оливър е бил на същото мнение. „Той не можеше да ме задържа, аз не можех да остана там повече.“ Кариерата му се спъва, творческата му енергия е скована, въпреки това трябва друг да го накара да се осъзнае. Спомняйки си след 46 години, той изтъква ролята на Лил в своето развитие:

„Да направлява живота ми тя беше в пълното си право. Ние се оженихме и чухме как проповедникът каза да се обичаме, уважаваме и да се подчиняваме. С мен стана точно така... Аз слушах много внимателно, когато Лил ми казваше, че трябва да свиря първи корнет. «Не свири втори при никого! — казва ми тя, — ще останеш в сянка.» И се оказа права, нали?“

След като Лил Армстронг постига независимостта на Луис от Оливър, тя работи с бенда още месец-два и напуска, за да отиде при съпруга си. „Ослушвах се и следях всички известия за Флечър Хендерсън. Никъде не видях името на Луис — казва Лил на Джофри Хейдън. — На Луис му казах така: «Е, добре ли си тук? Аз си заминавам за Чикаго».“

Луис пътува за Ню Йорк на 29 септември 1924 г. Когато приема поканата, той няма представа какво да очаква. Хендерсън го вика за втори път и Луис решава за по-уместно да отиде — с три години закъснение според него. Лил му е помогнала в усъвършенствването на четенето на партитури, като го е развивала на базата, придобита от Дейвид Джоунс на параходите по Мисисипи и въпреки това той се сблъсква с известни трудности в специфичните аранжimenti на Флечър. Луис ликува в атмосферата на Харлем, стимулиран от перспективата да се изпробва в четиричленна брас секция в първия му голям танцов състав.

Броят на членовете на този бенд, както и много други неща в историята на Луис, са под въпрос. Според „Суингирай тази музика“, той е бил дванадесетчленен бенд в „Роузленд Болрум“.

Ричард Хедлок пише, че: „В единадесетчленния състав на Хендерсън той намира дисциплина и достъп до много разнообразен музикален материал, който далеч надхвърля дори амбициозните аранжimenti, които Луис свири в оркестрите по параходите“. Бендът наброява единадесет души, малко след като Луис се включва, но е напълно възможно да са били девет, когато той отива. Барабанистът на Хендерсън, Кайзър Маршъл, пише: „Ние бяхме деветчленен бенд, какъвто беше стандартът по това време“. Даже уточнява: „Постоянната група беше два саксофона, два тромпета, един тромбон, банджо, пиано, барабани и туба. Флечър искаше да опита с три тромпета и затова извика Луис“. Всъщност на записи Хендерсън използва три тромпета няколко месеца преди идването на Луис. Джо Смит допълва тройката. По същото време към Хендерсън се присъединява препоръчаният от Луис Бъстър Бейли, бивш саксофонист на Оливър.

Както подобава на бенд с репутация и популярност — във всекидневниците на черните го описват като „най-великия, съвсем не като средния негърски оркестър, а от класата на добрите бели оркестри“ — групата на Хендерсън записва често. Седмица, след като Сач е нает, бендът посещава студиото. В този случай ансамбълът наброява единадесет, включително Луис и Бъстър Бейли. Тези ден записват две заглавия и до края на месеца — на два пъти — още шест.

Съществува голям фонд от информация за тринадесетте месеца, които Луис прекарва при Смак. Той разтърсва джазовия свят в Ню Йорк, както преди една-две години в Чикаго. В „Роузленд“ по същото

време свирят и други именити бендове, като този на Сам Ланин, и техните музиканти разпространяват мълвата за легендарния нов тромпетист. Без съмнение това правят и хората на Смак и корнетисти като Рекс Стюарт идват безброй пъти да гледат, да слушат и да се чудят. „Тогава Луис удари града. Аз полудях заедно с целия град. Опитвах се да ходя като него, да се храня като него, да спя като него — разпалено разказва Рекс. — Накрая имах възможност да се ръкувам и да говоря с него.“

Дюк Елингтън казва, че когато Хендерсън се сдобива с Луис, „момчетата никога не бяха чували подобно нещо“. Дон Редман се къдне, че стилът на Армстронг и настроението му променят представата на бенда за музиката. Това може да се долови в плочите им, ако се слушат последователно „отпреди“ и „след Луис“. Първите плочи почти без изключение са незабележителни, но от време на време тяхната посредственост се разчупва от изявата на Армстронг, който бързо е намерил език в непознатата среда и свирепо солира в контекст, много по-различен от този на живия Оливъров ансамбъл. Тези сола впечатляват и вдъхновяват музикантите, които не са го чували в Чикаго или докато е бил в бенда на Хендерсън. Бил Колман казва:

„Когато бях на деветнадесет години, за първи път чух Луис на плоча с Флечър Хендерсън. Едно от най-големите разочарования в живота ми беше, когато Хендерсън дойде на турне в Синсинати, а Луис не беше в оркестъра. Но Луис компенсира, когато го чух за първи път «на живо» в «Савой Болрум», Ню Йорк, няколко години по-късно. Бях хипнотизиран, парализиран и покъртен. Не можех да повярвам, че човек може да извади толкова много от един тромпет, а го виждах с очите си и го чувах с ушите си.“

Такова е общо взето, въздействието на Армстронговия корнет върху всеки музикант, когато за първи път застава лице в лице с него. Неговите „хот“ идеи и тон и особено смелият, но напрегнат маниер, с който атакува фразите си, оказват своето въздействие върху Хендерсън, неговите аранжори — като Редман, и оркестрантите му. След като влизат в контакт с Луисовия новоорлеански стил на импровизация и „атака“ (суингирането в джаза понякога се определя като „атака“), звездите солисти на Флечър имат да смелят няколко нови понятия в изкуството „да се джазира“.

Кайзър Маршъл хвърля интересна светлина върху първата среща на Сач с хората на Смак.

„Спомням си деня, в който Луис за първи път се появи на репетиция. Бяхме в нощния клуб «Хепи Роун» на 143-а улица и «Ленокс авеню», там репетирахме. Бендът чакаше на подиума, когато Луис дойде и прекоси сцената. Той беше с обувки с дебели подметки, каквито носят полицаите, приближи се, троп-троп, ухили се и каза «здрасти» на момчетата.

Седна на мястото и отвори щима за трети тромпет. Трябва да знаете, че партитурите на Флечър Хендерсън не бяха такива, че всеки да може да ги отвори и да ги разчете на прима виста. В тях имаше много трудни аранжimenti... Те бяха доста засукани и въпреки че Луис четеше добре по това време, в началото му беше малко трудно. Като сбъркаше нещо, той скачаше и казваше: «Ау, какво е това?». Тогава всички избухваха в смях, а Луис си сядаше и следващия път го изсвирваше правилно. Разбрахме се... В работата всичко вървеше добре. Луис свиреше страшно хубаво и ставаше все по-добър. Винаги е бил добър шоумен.“

Хендерсъновата версия за посрещането на Луис е по-различна. „Бендът в началото изглеждаше малко резервиран към новодошлия — казва той. — И атмосферата като че ли малко напрегната. На репетиции него го озадачи партията за тромпет, която му дадох — един нов аранжмент на медли^[1] от хубави ирландски валсове.“ Разучаването по ноти със съпругата му е разширило репертоара му, но не чак дотам, че да му е привичен този тип музика. Тактиката му при сблъсък с нов материал и непознато обкръжение е вече позната. Той се старае да разсмее всички.

Хендерсън разказва колко подробно са били означени партитурите и как на едно място, на което имало *fff* с *diminuendo* до *pp*^[2], Луис издува тромпета си през цялата оркестрация, без да се съобразява с динамиката. Смак спира оркестъра да попита новия си музикант дали е забелязал буквите *pp*. Армстронг отвръща: „О, аз си помислих, че това значи надувай колкото можеш^[3]“. Напрежението мигновено спада. Тази случка е показателна как още тогава в критични моменти Сачмо е умее да разведри ситуацията. Хендерсън признава, че някои от музикантите му са доста надути по отношение на Армстронг, който се отпуска, едва когато се разрази бой в оркестъра и

тромбонистът Чарли Грийн, и тубистът Ралф Ескудеро си свалят саката. Тогава Луис се чувства като у дома си.

Отзивите на Луис за бенда са различни, тъй като спомените зависят от настроението. Неведнъж в разговор е подмятал, че престоят му при Смак е бил приятен, независимо от причудливите аранжimenti и високомерното отношение на някои личности.

„Първото нещо, което ми дадоха да свиря, никога няма да забравя, беше *Waters Of Minnetonka*, написано на ръка. Отначало се притесних — те всички бяха майстори: Кайзър Маршъл, Биг Грийн, Дон Редман и Колмън Хокинс — известни музиканти в големия град. После за известно време ми се струваше, че съм на небето. Естествено беше ми малко мъчно за в къщи.“

Бъстър Бейли потвърждава последното. Казва, че Луис го е било страх да се премести в Ню Йорк. „Чикаго му харесваше. И с мен беше същото. Първата седмица... и двамата казвахме — дай да се връщаме в Чикаго.“

Хендерсъновите музиканти вероятно намират Луис за доста недолялан в обноските и необщителен. Маршъл казва, че го взимали на подбив за дългите му долни гащи и обувки с дебели подметки. „Толкова му додявахме за тези гащи, че накрая той ми каза: «Добре, ще ги сваля, но ти отговаряш, ако настина през зимата».“

Луис почти не пие и не пуши. Той не е по гуляите и пръскането на пари, докато музикантите на Смак са баровци и вероятно печелят повече от него. Кайзър Маршъл казва, че са имали много пари — допълнителни доходи при записи и ангажimenti по танцови забави.

„Понякога, като свършихме в «Роузленд», отивахме в Харлем да свирим от 2 до 3 през нощта. Това бяха 25 долара на човек само за един час... Всички живеехме охолно; бяхме първокласен бенд и носехме първокласни дрехи. Момчетата ходеха с английски костюми от по 110 долара и обувки за 18. Добри времена бяха.

Луис не излизаше много. Работеше здраво и пестеше. Отначало Ню Йорк му харесваше, после искаше да се прибере в Чикаго при жена си и да организира свой бенд. Пишеше ѝ всеки ден.“

Лил си заминава след няколкоседмичен престой, но от време на време посещава Ню Йорк по работа.

С Хендерсън Луис се появява в „Аполо“, „Рокси“ и др. През юни 1925 г. те заминават на турне в Нова Англия, през септември са отново

в „Епъл“ на „Ренесанс Казино“ и оттам — обратно в „Роузленд“. Това е последната седмица на Луис при Смак. Той неочаквано напуска в началото на ноември и отива при съпругата си в Чикаго.

За това драстично решение се изтъкват най-различни причини. Според Хендерсън, Луис е казал, че иска да се върне в Чикаго да сформира свой бенд и те се разделят с идеални отношения. Армстронг твърди, че не е бил особено щастлив на Бродуей, но, от друга страна, пък му е било страшно приятно, когато веднъж го поканват да свири в „Савой Болрум“ в Харлем. Ту му харесва животът в Ню Йорк, ту му се иска да бъде при жена си в Чикаго; накрая тя го убеждава да се върне да свири първи тромпет в нейния бенд.

Друга причина — макар за нея да се чува едва двадесетина години след като Луис и Смак са се разделили — е растящото недоволство на Армстронг от неговите колеги. Възможно е да се е чувствувал аутсайдер. За Хендерсън Луис е „южняче в големия град“, което понася добряшки закачките на оркестъра. Южнякът казва, че са го гледали с ъгълчетата на очите си при първата среща. „Просто не ми обръщаха внимание, аз нищо не им казах. Но си помислих: «Банда високомерни...».“ Първоначалната им резервираност обаче изчезва, когато той им показва какво може. По-късно Хендерсън и Луис се изказват любезно един за друг, когато им поискат мнението, и има данни, че ръководителят на оркестъра се е отнасял към Луис добронамерено. Луис от своя страна дава висока оценка на професионализма на Колмън Хокинс и Чарли Грийк пред трети лица, макар че на едно място се твърди, че на първата репетиция Хокинс не е имал какво да каже. Тези двама „водачи“ не стават близки; те се срещат в Лондон почти десет години по-късно при изключителни обстоятелства и нямат какво да си кажат, както ще видим по-нататък.

В по-късните години бендът на Смак се прочува с недисциплинираността си — хората му бягат от репетиции, закъсняват за работа, напиват се. Подобно поведение спокойно би могло да отчужди Армстронг — изключително съзнателен, ако не педантичен музикант. Обсъждайки с Бари Уланов, той неочаквано казва във връзка с бенда на Смак: „Беше ми мъчно, когато тия момчета започнаха да гледат на музиката през пръсти“. В доказателство, че това не е моментна заблуда на паметта, той повтаря обвинението си двадесет и една години по-късно пред Ричард Мериман: „След година

музикантите... се отпуснаха: пиеха, пет пари не даваха. Винаги съм се отнасял сериозно към музиката си, затова се върнах в Чикаго“.

В известен смисъл това обръща страница от историята на джаза с главата надолу и трябва да допуснем вероятността разочарованието на Луис да е дошло с течение на времето. Автопортретът в тази книга разкрива още по-тръпчива картина на този епизод. Сач казва, че е трябвало да понася забележки на сцената и че съжелява, че Смак не се е интересувал от пеенето му. Това обвинение е изненадващо, тъй като Хендерсън се гордее с това, че насърчава начинаещия вокалист: „Попита ме дали не може да изпее нещо. Аз се зачудих, наистина какво би могло да излезе от неговия гърлен глас, но му казах да опита — пише Флечър. — Той беше великолепен... Вярвам, че пееше за първи път. Сигурен съм, че при Оливър не е пял“. Във всеки случай на плочите на Оливър не пее. Лил Армстронг казва: „Не си спомням изобщо да е пял в бенда на Оливър. Иначе би го имало на записите на «Дженет».“ Луис обаче употребява фразата: „пеенето ми преди да отида при Флечър“ и подчертава, че „то е отишло на вятъра, през времето, докато е бил при него“.

Брейковете, които пее на първия запис на *Everybody Loves My Baby* на Хендерсън, са всъщност първите му документирани вокални опити. Луис изпълнява тази песен във водевилните вечери като атракция на „Роузленд“; всъщност той спечелва с нея първа награда на четвъртъчното състезание за таланти. Маршъл твърди, че оттогава публиката скандира за Армстронг всеки четвъртък и той свири и пее. Може би Луис се е чудил защо никога не са му разрешили да запише своя шоу-вариант.

Рекс Стюарт разказва как една вечер Хендерсън и Луис дошли да го чуят в заведението, в което той работел. Няма съмнение, че за Рекс Луис е вече Големия. Когато Сач се кани да напуска, той се обажда на Стюарт да е готов в двуседмичен срок да го замести. Стюарт от страхопочитание към Луис отказва. Неговият бенд лидер, Елмър Сноудън, се принуждава да го изгони, за да го накара месеци по-късно да приеме, въпреки довода му, че не би могъл да издържи на сравнението с Луис. Ако Луис има подобно въздействие върху един изпитан корнетист като Рекс, трудно можем да си представим какво е то върху по-дребни фигури. Въпреки това точно тогава Луис явно се чувства подценен. „Лоша работа е да си набеденото куче в един

оркестър — ни казва той. Във всеки бенд си има любимци, разбира се. Това са тези, които не могат да си издухат носа, камо ли да надуват тръба. Тц, тц... Странен е животът, нали?“

Писмата на Лил Армстронг стават все по-настойчиви, тъй като минават месеци, а бендът на Хендерсън не отива в Чикаго — и това е може би главната причина Луис да се оттегли от Ню Йорк. Тя му е уредила място в „Дриймленд“ на Бил Ботъм (в Чикаго има и „Дриймленд Болрум“), срещу 75 долара на седмица. „Жена ми имаше бенд и казваше, че трябва да се прибера в къщи и да свиря с тях“, споделя веднъж Сач. „Аз казах, че ми е добре там, където съм, но тя настояваше: «Или се връщай сега, или въобще не идвай». И аз си подадох молбата за напускане.“

Лил потвърждава. Тя каза на Луис, че бендът е включен в програмата и че той ще бъде водещ тромпет. Работата е добра — водещ, при това с висока заплата, но Лил си дава сметка, че той не изгаря от желание да свири там. Тя поставя въпроса на Луис да избира между нея и Ню Йорк и той се съгласява. „Не му се идваше“ — признава Лил, добавяйки, че му е „било приятно с бенда на Хендерсън и вокалистките“. В биографията на Гофин се казва, че в Ню Йорк Луис си изгубва ума по една танцорка на име Фани. Ултиматумът на Лил успява, макар връзката между тях да е отслабнала. „Беше ме страх, не знаех какво да мисля за тези заплахи — обяснява Луис след 45 години, когато може да прецени по-мъдро. — Напуснах и се върнах в Чикаго.“

През този си първи престой в Ню Йорк Луис има успех само сред музикантите и тези танцори и почитатели на музиката, които обръщат внимание на това, кой как свири. Луис веднъж отбелязва, че едва пет години след първото му посещение Бродуей го приема. Но от професионална гледна точка това посещение е от огромно значение. През годината, прекарана при Хендерсън, той набира увереност, увеличава познанията си за четене и интерпретиране на партитури, научава много нови трикове на шоуто и заема идеи от десетките музиканти, които слуша и в някои случаи записва с тях.

Ню Йорк е последният университет за Луис. Предстои му да овладее още по-големи тънкости в музикалното изкуство, към които той се стреми непрекъснато. И се завръща в Чикаго като чудесен и завършен музикант. След връщането си Луис се заема с различни инициативи, които го правят джазовата сензация на града. Една голяма

поредица с неговите „Хот Файв“ и „Хот Севън“ — първите на негово име — разнася славата му отвъд пределите на Съединените щати, навсякъде, където се продават плочи с джазова музика. Не след дълго познавачите от всички краища на света ще оценят тези записи като най-съвършените изпълнения в жизнения стил „гътбъкет“. И до днес те са признати за абсолютна класика в тази област. По мнението на хиляди колекционери те са ненадминати.

Това не са първите добри плочи на Армстронг, но може да се твърди, че са първите, които показват недвусмислено, че музикалната му концепция е напълно индивидуална. Нито едно от изпълненията му на многобройните нийоркски записи не е лишено от експресия. С Хендерсън са направени над двадесет плочи. Повечето са еднообразни, често се влачат монотонно до момента на артикулирания звук и ясната форма на живото, резониращо соло на корнет, което внася живот в пустошта. От тези записи, интересни с блясъка, който Луис им придава, може да се види, че той вече се отърсва от примера на Оливър, без да се опитва рязко да променя стила си. *Money Blues*, *Mandy*, *Carolina Stomp* *T. N. T.* и *Sugarfoot Stomp* са само част от пиесите, в които корнетът му звучи, освободен от ритмичните схеми на Хендерсъновия бенд.

От значение за учещите се в музиката, а може би и за Армстронг, тъй като те го връщат към спонтанния джаз, който той така обича и владее, са записите на двата квинтета: „Блу Файв“ на Кларънс Уилямс и същия състав, но с Лил на пианото, известен като „Ред Ъниън джаз бейбис“, на името на едно заведение в Нови Орлеан. Въпреки че акустичният запис ограничава тона на Армстронговия корнет, тези плочи ясно демонстрират вещината и експресивността му като солист и водещ изпълнител. Можем да си представим колко облекчен се е чувствувал — временно освободен от старомодните аранжimenti на Хендерсън и нееднакъв подход на оркестъра към суинга. Той е отново в свои води и „настройва“ състава в новоорлеански стил. Импровизациите му изпреварват времето, предчувствайки скорошното идване на смели идеи. Заедно с това неговият лийд, брейк и соло в *Terrible Blues* например ни напомнят, че не е забравил нищо от школата на Папа Джо. *Cake Walking Babies* е друг въпрос. Никой дотогава не е правил по-бурен суинг от водещата партия в новия вариант на тази тема. За Армстронг това е време на стилистично

двуборство; той скъсва връзките си със старото, но е все още здраво стъпил в традицията (забележете колко солидно води в *All The Wrongs* на „Джаз бейбис“). Това са преходните стъпки към личностното оформяне на виртуоза. Все още е силно повлиян от Оливър.

Както изпълненията на „Блу Файв“ и „Ред Ъниън“, така и работата на Армстронг на редица записи с блус-певици илюстрира приближаването на Армстронг през 1924–1925 г. към по-голямо съвършенство на темпото и свобода на израза, като при това използва сравнително сериозния „напевен“ маниер на Оливър и други новоорлеански тромпетисти. Завладяващият корнет на Луис в съпровода (макар „съпровод“ да не е точната дума за някои от тези изяви на зараждаща се виртуозност) може да бъде чул на плочите с Беси Смит с право възхвалявани, въпреки че и изпълненията му с Ма Рейни, Маги Джоунс, Чипи Хил, Клара Смит и Трикси Смит също заслужават внимание. Беси Смит е звездата на този период и от срещата на тези две изключителни личности се ражда музика на превъзходно музикално и емоционално равнище. Панасие, както и много други, отбелязва, че корнетът се превръща в нещо повече от акомпанимент. Неговата партия е „не по-малко важна от тази на Беси“.

Неотдавна някои критици се опитаха да развенчаят тези записи, твърдейки, че повелителната сила на Армстронговите отговори налагат неговото настроение, конструкция или логика върху интерпретацията, която певицата би трябвало да прави сама.

Приемам този аргумент и разбирам възражението, но не мога да се присъединя към него, защото музиката, която се получава, е много хубава. Какво трябва да търсим? Ученическа интерпретация на идеалния баланс, който може да се получи в диалога между вокала и инструмента? Или музика, която да ни въздействува и говори, която да ни кара да оценим по-високо възможностите на блуса като форма? От встъпителното соло на Беси в *St. Louis Blues*, където на великолепия й глас отвърщат меланхоличните акорди на хармониума на Фред Лонгшоу и скръбните фрази на корнета, чиито пестеливи тонове само загатват това, което остава неизказано — музиката бавно потича в съвършено развитие.

Казват ни, че Беси Смит не била във възторг от партньорството на Армстронг, тя предпочитала съдържания лиризм на Джо Смит, което не е от особено значение. Повечето големи изпълнители са

егоистични, дори арогантни в своето изкуство, и тя би се чувствувала най-добре с музиканти, които не биха могли да отнемат кой знае колко от блясъка ѝ.

Много е вероятно Луис да е научил набързо няколко урока от „Императрицата на блуса“. Има какво да се вземе и от Сидни Беше — може би единствения джазмен в средата на 20-те години, който може да съществува редом с Луис в свободна групов импровизация. Двамата големи артисти се познават от предвоенния Нови Орлеан и до голяма степен имат общ произход като музиканти. Впоследствие се срещат в Ню Йорк на записи на „Блу файв“ и „Ред Ъниън“, където страстното им свирене, заедно и поотделно, създава повечето „горещи“ моменти.

Дори когато е установен от традицията, джазът си остава надпревара, в която личните качества имат не по-малко значение от техническото майсторство. Два пъти записаното *Cake Walking Babies From Home* говори само за себе си и показва колко бързо Армстронг се учи от опита си. В първия вариант (за „Дженет“) с Лил на пианото, направен през декември 1924 г., той води възхитително, но му е трудно да отстоява срещу силата на вихрения сопран-саксофон. Докато на изпълнението с „Блу файв“, записано две седмици по-късно за „ОКeh“ с почти същия състав, той очевидно е открил как да се състезава. Младият Луис свири като дявол, напъна всички сили до последни възможности и наследството му от Джо Оливър ясно личи. Сопраното скача и реве както преди, но накрая Луис сигурно е оставил тромпета си със задоволството на гладиатор, който току-що се е разправил с най-силния лъв в страната.

[1] Medley — музикално произведение от сюитен тип, композирано от части на различни пиеси. — Б.р. ↑

[2] Форте фортисимо със затихване до пианисимо. — Б.р. ↑

[3] pp — може да се прочете като „Round plenty“ — „Надувай силно“. — Б.р. ↑

УДОВОЛСТВИЕТО ДА СВИРИШ

На 14 ноември 1925 г. чикагският „Дифендър“ съобщава, че оркестърът на Лил Армстронг представя „най-големия джазов корнетист в света, Луис Армстронг“. Чикагските музиканти са негови почитатели още от времето, когато е при Оливър, но сега още повече се стичат да видят как „ще издуе тези странни джазови фигури“. Фактически той е водещ за първи път — със седемчленна група, ръководена от Лил на пианото. Паралелно с „Дриймленд“ той има участия в кинотеатъра „Вендоум“, където Ърскин Тейт води „Литъл симфъни оркестра“ — 15-членен състав със струнни. Във „Вендоум“ Армстронг съпровожда неми филми, прави шоу и напредва в четенето на „прима виста^[1]“. Пак тук той започва редовно да свири на тромпет. Опитвал е и по-рано в Нови Орлеан, но през 1922–1925 г. използва тромпет-корнет модел „Хари Б. Джей“ като Мъгзи Спаниър и Джордж Мичъл.

Армстронг започва във „Вендоум“ през декември. Казва, че са си разменяли местата с Джими, брата на Тейт, който свирел първи тромпет, и през това време „усъвършенствувах всичките си класически парчета“. Всяка неделя един член на бенда има специален номер в програмата. Когато дойде редът на Луис, той обича да свири соло по „Селска чест“ и изведнъж да „скочи“ в джазова тема.

„Чувствувах се на място, защото за това ме бяха взели — за «горещите» парчета. Тогава можех да взема 50 горни «до» и отгоре, или да взема «мегафон» и да излея няколко хоруса в *Heebie Jeebies* или нещо подобно. Нямахте говорещи филми и ние озвучавахме немите; каквото и да станеше на екрана, музиката беше налице. Беше прекрасно. Страшно ми помогна, особено за сценичната ми кариера.“

През този втори период в Чикаго Лил и Луис са заедно и въпреки обичайните спречквания, в семейния живот Армстронг остава под нейното силно влияние. Лил също работи и Луис казва, че двамата изкарвали добри пари през 1926–1928 г. Скоро след завръщането му от Ню Йорк те купуват къщата на 44-а улица, автомобил и парче земя при

езерото „Айдъл уайлд“. С всяко ново предложение той се изкачва едно стъпало по-нависоко в професионалната стълбица и става по-независим, но продължава да се вслушва в съветите на Лил. При всяко негово съмнение в компетентността му да прочете увертюрите, които оркестърът на Ърскин Тейт свири, Лил го поощрява. Когато няма вече толкова работа и на него му минава през ума да работи с Кинг Оливър в кафенето „Плантейшън“, тя му забранява. Понякога Лил гледа благосклонно на Кинг. Отначало му се възхищава и е горда, че я кани в бенда си. Тя върши много работа за оркестъра — композира, изписва аранжирани пасажи — въобще помага. Изглежда, Оливър е харесвал Лил, но сигурно тя не е ценяла изпълненията му много високо. А оскъдните ѝ познания за новоорлеанския стил тогава не ѝ позволяват да схване неговото значение като ръководител и организатор. Когато младите бели музиканти се тълпят около сцената да слушат „Криол Бенд“, тя се чуди какво толкова им харесва. „Беше ми смешно наистина, защото не разбирах какво търсят — какво искаха да чуят. А сега знам“ — казва тя в 1956 г.

Нейното озадачение не ѝ пречи да реши, че Фреди Кепард е по-добър изпълнител от Оливър. „Мисля, че звучеше по-добре, всъщност знам, че е така. Повече ми харесваше.“ Тя си спомня случая, когато Кепард взема тромпета на Луис и се опитва да го надсвири. Идва редът на Луис и жена му го окуражава: „Дай му да разбере“, и се заклева, че никога през живота си не е чувала такъв тромпет. „Да го чуете само как свири, като се ядоса“ — казва тя, добавяйки, че никой друг не се е осмелявал да поиска тромпета на Сач.

Джабо Смит по думите на Кир Ори търсел Луис „с кървясали очи“. Не е чудно, тъй като Джабо е много бърз и темпераментен тромпетист — „тогавашният Дизи Гилеспи“ според Милт Хинтън. След като и двамата посвирили, се говори, че Джабо казал: „Ще си взема тромбон“. Престън Джексън ни потвърждава случката с Джабо Смит и си спомня за още един претендент, тромпетист от Мемфис, Джони Дън.

„Вижте, Джони Дън тогава беше на върха, а Луис беше свирил с Флечър в Ню Йорк и го беше напуснал заради работата в «Дриймлэнд». И всички в Чикаго казаха: «Луис се върна». Влиза една вечер Джони Дън и иска тромпета на Луис. Луис му го даде, но когато

си го получи обратно, просто издуха Дън от заведението. Да, същото направи и с Джабо Смит, но, разбира се, не чак като с Джони Дън.“

Тромпетистът Хот Липс Пейдж описва едно от многото следващи премервания на силите:

„Спомням си, че ядяхме с Попс в един ресторант, когато чух четирима млади музиканти да се наговарят как ще надсвирят Попс вечерта. Щяха да се борят до смърт; когато устните на единия откажат — другият ще го замести. Попс не вдигна поглед от печеното пиле. Вечерта остави онези музиканти да започнат и както свиреха, той придърпа една масичка, сложи стол върху нея, качи се отгоре и започна. Четиримата юначаги изчезнаха един след друг. Прибраха тръбите си и се изнизаха.“

Колкото и голяма артистична гордост и решителност да има у Армстронг, толкова в личния си живот той е нерешителен и неуверен, което неизбежно води до вътрешни сблъсъци. Има нещо не съвсем редно в поведението на човек, който преодолява всички пречки в работата си и побеждава всички съперници, а в къщи е под чехъла на жена си. В средата на 20-те години Армстронг слуша Лил за всичко. Тъй като работи с нея, пък и за нея, това положение не остава незабелязано.

„Беше ужасно — по-късно признава Лил, — защото музикантите го вземаха на подбив за това, че жена му е ръководителят.“ „Внимавай жена ти да не те уволни“ — шегуваха се те. Понякога му викаха Хени — съкратено „под чехъл“ (hen pecked).

„Музикантите от бенда казваха на Луис, че е под чехъл — разправя Лил, — защото аз имах думата за много неща: какво ще направи, какви дрехи ще носи и за какво ли не... Той се притесняваше и трудно се разбирах с него както в къщи, така и на сцената. Аз се каня да започвам репетиция, а той събрал музикантите на една страна и им разказва вицове. Като му направих забележка, той ми каза: «Щом не ти харесва, уволни ме». Колкото до Луис, той си спомня миналото така: «Тези, които ми викаха „чехълче“, всички бяха без пари. А моят джоб беше винаги пълен. Много външни хора се опитваха да се месят между мен и Лил — в семейството ми. Аз лично мислех, че това не е честно. Тези лукави, любопитни, двулични хора се бъркаха в личните ни работи, любовта ни и т.н. Ние двамата бяхме млади и Лил с по-големия си опит и образование правеше това, което всяка съпруга би

направила. Винаги ми купуваше най-доброто, най-хубавите дрехи и идеите ѝ бяха превъзходни. Оценявам ги».

Работата на Армстронг при Лил в «Дриймленд» свършва и в началото на 1926 г. той отива при Каръл Дикерсън. Тогава именно мисли да се върне при Оливър като втори тромпетист, което счита за завръщане у дома, но Лил за сетен път се налага. Той продължава и с Тейт във «Вендоум» и се говори, че започва закачка с Алфа Смит, млада прислужничка при едно бяло семейство. Алфа изиграва важна роля след няколко години. За момента вторият брак на Армстронг тече на приливи и отливи. «Като се скараме, си изтегляме всичките пари от банката и ги разделяме», пише той. Разделите допълнително се усложняват от Кларънс Армстронг, син на братовчедката на Луис, Флора Майлз. След смъртта на Флора Луис помага за отглеждането на Кларънс и в 1925 г. настанява момчето в чикагския си апартамент, а в последствие — в новата къща с Лил. По време на семейните си неуредици Луис продължава да се грижи за Кларънс, когото е осиновил, макар Лил да ни казва, че се съмнява, че някога е легализирал осиновяването. По-късно той устройва младото семейство Армстронг в апартамента в Чикаго.

Вън от домашните катаклизми това са щастливи, динамични години. Луис има толкова работа, че може да избира ангажиментите си. «Линкълн Гардънс» — казва той — «Дриймленд» и «Сънсет» бяха кабаретата, в които свирех през тези дълги години.“ Може би е работил отново при Оли Пауърс — „голям мой приятел и чудесен шоумен“ — в този период с положителност свири в кафе „Сънсет“ с бигбенда на Дикерсън от 10 април 1926 г. и до края на годината е на тези две места — „Сънсет“ и „Вендоум“, в което няма нищо странно за един новоорлеански музикант.

В „Сънсет“ на „Калумет“ и на 35-а улица Луис свири редом с пианиста Ърл Хайнс, с когото ще станат едни от най-пламенните партньори в историята на джаза, и с музиканти като Шърли Клей (тромпет), Пийт Бригс (бас), Тъби Хол (барабани) и един стар привърженик, тромбониста Онър Дътри. Луис ходи на работа в кафето след шоуто в театъра, което започва в 19 часа, и свири до три-четири часа сутринта. Именно в „Сънсет“ се запознава с Джо Глейзър, който по-късно става негов менажер, и пред това заведение за първи път вижда името си, изписано с подвижни светлини. В началото на 1927 г.

Глейзър, тогава начинаещ откривател на таланти, го назначава за водещ. Бендът, обявен като „Луис Армстронг и неговите стомпери“, скоро си спечелва име сред посетителите на клуба. Луис предоставя на Хайнс ролята на музикален ръководител и при най-малката възможност темпераментният Ърл нарича състава „моя бенд“. Работата му отнема много време, тъй като „Сънсет“ поддържа голямо шоу с певци-звезди, танцьори и задължителните шоу-гърли, както и петъчно състезание по чарлстон. Луис и Ърл се задържат там до втората половина на годината, когато внезапно напускат, след като по недостоверни данни Хайнс се спречква с Глейзър. Междувременно през април Луис напуска „Професор Тейт“ и след кратка почивка от дублиране поема 4-месечен ангажимент с оркестъра на Кларънс Джоунс. Той си спомня, че „Сънсет“ е последното кабаре, в което е работил.

„Бях във «Вендоум», след това в «Метрополитен». След Кларънс Джоунс отидох в «Савой Болрум» при Каръл Дикерсън. За известно време свирех на още няколко места и това правех няколко години. В 1922 г. се преместих в Чикаго — бях при Хендерсън през 1924 г. и после трябваше да се прибера от Ню Йорк у дома, в Чикаго, където останах до 1929 г. Такова движение имаше в тези години и толкова работа се намираше около Чикаго. Не минаваше и без тежки моменти, но не съм оставал без работа.“

Освен редовната си работа в кабаретата, Луис е канен да свири от време на време соло и записва голям брой плочи. Между 12 ноември 1925 г. и 12 декември. 1928 г. той прави повече от 60 пиеси със своите малки групи и още много с Джони Додс, „Хот Шотс“ на Лил, Ърскин Тейт, Каръл Дикерсън и разни други блус музиканти.

Той е невъобразимо плодовит в този период от живота си, прави блестящи записи в забележително кратки срокове и много често свири по 8 часа всяка нощ; музика, която — почти всеки, който я е чувал, ще се съгласи — поставя нов връх в постиженията на джазовото творчество и джазовото въздействие. Плочите с „Хот Файв“ и „Севън“ и блус акомпаниментите разнасят славата му из цялата страна и далеч зад граница. Серията с „Хот Файв“ е едно от големите постижения в джаза. За подробен анализ на избрани записи на Армстронг с малък бенд от това време читателите могат да се обърнат, освен към вече посочените книги, и към книгата на Андре Ходиър, „Джаз: еволюция и

същност^[2]“. Сред тези плочи има някои по-слаби или много дефектни записи, но също и шедьоври като *West End Blues* и *Potato Head*. Записите са правени набързо и импровизирано, без претенциите на музиканти, които създават творби на изкуството. Шеги и разговори в студиото не се изтриват, грешки също; понякога различни нови ефекти се изпробват с пагубен ефект. Историята, която Армстронг разказва за Джони Додс, който от притеснение не могъл да каже нито дума (вж. „Разказва Сачмо“), предава атмосферата на весела възбуда, която царува при тези наистина удивителни записи. Изпълненията на тромпет са много добри, а някои от тях — превъзходни.

Когато питат Луис дава ли си сметка, че изпълненията с „Хот Файв“ могат да влязат в историята на джаза, той казва — не, те не са се стремили да показват нещо, за тях просто е било удоволствие да свирят. Луис разказва една история за тромбониста, който един ден се увлича дотолкова, „че избяга от фунията — нали трябваше да свирим всичко в този микрофон — отиде чак отзад, в ъгъла, и започна да духа. Насила го доवлякохме обратно, той си мислеше, че е на сцената. Такъв смях падна... провалихме парчето. Не, никога не бяхме сериозни, що се касаеше до пари и подобни работи“.

Това показва, ако не друго, то отношението на Армстронг: винаги сериозен към музиката си, но рядко към обстановката, при която се работи.

Едно от достойнствата на тези плочи се изразява в думите „удоволствието да свирим“. Радостта от свиренето, незасегната от меланхоличното съдържание на някои композиции, прониква в почти всичко, което групата записва. Армстронг е щастлив, че е у дома си, сред музиканти, които познава и разбира, че свирят неща, които се преки наследници на колективната импровизация на бенда на Оливър и групите в новоорлеански стил, с които Луис записва в Ню Йорк. Показателно е, че инструменталният състав на „Хот Файв“ е същият както, в „Блу Файв“ и „Ред Ъниън джаз бейбис“, но без сопран-саксофон. Музикантите са работили при Оливър и всички с изключение на Лил Армстронг са от Нови Орлеан и околностите му.

„Армстронг изказа удоволствието си от работата с грамотни музиканти (пише Уилфред Мелърс), но от записа на *Heebie Jeebies* става ясно, че всичко е плод на моментното разгорещаване. Вдъхновението за тази музика идва от човешкия контакт.“

Най-после Армстронг е свободен да прави каквото умът и сърцето му подсказват за възможно в старите новоорлеански рамки. Пеенето, за което той се оплаква, че Хендерсън пренебрегвал, е изпробвано веднага (в *Georgia Grind* на „Хот Файв“) и се извява все по-често. Макар първите вокали да са от грубо и негъвкаво тоново качество в сравнение с пеенето му след 2–3 години, те са неразделна част от неговото изкуство и водят началото си от първоизточника на музикалния му талант — умението като малък да изпее или изсвири с уста всичко, което чуе.

Доколкото можем да преценим, Армстронг свири по един начин на плочите на „Хот Файв“, а по друг — извън студиото. Това ни кара да вярваме, че по-буйният тромпет, който чуваме на записите на Ърскин Тейт *Static Strut* и *Stomp Off, Let's Go* се приближава до това, което Луис поднася всяка вечер през 1926–1927 година. Вече сме отчели ролята му за разширяване на рамките на традиционната джазова техника и в последна сметка разрушаване на конвенциите, на които този стил се крепи. Остава да помним, че за известно време той спазва в записите си същите тези общоприети изисквания, които вече губят почва. Самият Оливър използва трио саксофони, а Армстронг набира опит с бигбанд. Въпреки това Луис се ограда с музиканти от родния край и извиква Кид Ори от Западния бряг, за да е сигурен, че „мазето“ на оркестъра е в способни ръце. Дори продължава да записва на корнет, след като е преминал на тромпет при Тейт. Възможно е да не са го молили, а направо да са му наредили да прави такива записи. До нас не са достигнали изчерпателни сведения за провеждането на тези записи. Ричард Джоунс, сътрудник на „ОКех“, ги организира, но едва ли той е двигателната сила в тази сделка. (Бъд Джейкъбсън, тогава 19-годишен кларнетист и алтсаксофонист, твърди, че бил убедил Е. А. Фърн, главен представител на „ОКех“ в Чикаго да запише квинтет от „звезди“, воден от Армстронг.)

Плочите на „Хот Файв“ се пласират добре. Те са истинско богатство за „Дженерал фонограф корпорейшън“, чиято собственост е „ОКех“. Казват, че *Heebie Jeebies*, първият хит, за няколко седмици се е продал в 40 000 екземпляра и други заглавия бележат голяма масова продажба. Накрая намират пазар в Англия и на други места по света; повечето от изданията в Англия са на „Парлофон“, 1929–1932 г., и се задържат в каталога почти 30 години.

„ОКей“ популяризира успешните си изпълнители по най-различни изобретателни начини. За 12 юни 1926 г. те обявяват Бал на черните изпълнители на „ОКей“ с уредник Ричард М. Джоунс. Между поканените певци са Бътърбийнс и Сузи, Чипи Хил, Сара Мартин, Сипи Уолъс и Лили Дълк Крисчън. Оркестрите на Кинг Оливър, Ърскин Тейт (впрочем и двата, записващи за „Вокалиън“ по това време), Док Кук и други, както и „Хот Файв“, разбира се. Носи се слух, че 21 бенда ще обединят силите си за финала с *Cornet Chop Suey*, *Come Back Sweet Papa*, което не става. Но то доказва популярността на тези две ранни пиеси на „Хот Файв“ пред публика, но няма никакви данни балът да се е състоял.

Тези записи на Армстронг са оказали изключително влияние. И не защото още се придържат към общоприетото в новоорлеанския стил, а именно заради отличието си от него и новите възможности, които разкриват в джаза. В преглед на дейността на Луис като ръководител на бенд за 1925–1930 г. Виктор Шонфилд нарича музиката му най-авангардния джаз въобще. „Авангарден значи революционен и в тези плочи той създава не само шедеври на негърската музика, но и основна концепция за импровизацията, която оттогава е водеща в джаза.“ Във връзка с *Cornet Chop Suey* той продължава: „Армстронг открива стил, който приковава вниманието върху тромпета му и определя съпровождаща роля на останалите. Затова *Cornet Chop Suey* заедно с още една-две дюзини пиеси стават модел за подражание на хиляди джаз-тромпетисти.“

Много тромпетисти, които израстват по това време, признават колко много са взели от Луис — от запис, на живо, или и от двете. Бил Колман, Рой Елдридж, Рекс Стюарт, Мъгзи Спаниър, Липс Пейдж, Макс Камински, Кид Хауърд, Уайлд Бил Дейвисън, Ред Алън — могат да се изброят още два пъти по толкова. Тяхното отношение към Луис се илюстрира от отговора на Бил Колман, когато го попитали коя е любимата му плоча:

„Първото си вдъхновение получих от Армстронг; слушах всички негови плочи, до които можех да се добера. «Хот Файв» и «Севън»... са толкова велики — *Cornet Chop Suey*, *Potato Head*, *Keyhole Blues*, *West End*, *Basin Street*, че мога да назова коя да е от многото. «Кнее Дропс» е една от плочите на Луис от 20-те години, която харесвам. Мисля, че тя ми е любимата, защото е свързана със специални

спомени. Тогава започвах. Бях свирил няколко години, но копирах Луис. Да, дори ако изсвиреше нещо лошо, и аз го изсвирвах лошо... В началото се моделирах по негов образец. Не можех да се отърва от идеите му, когато търсех свой начин на свирене.

Оттогава съм се възхищавал на още много тромпетисти, но и досега Луис ми е любимият заради всичко, което съм научил от него... А това парче *Knee Drops*...

То е в «си бемол». Свирах го едновременно с плочата и дойде момент, в който вече двата тромпета съвпадаха до най-малката подробност. Тонът ми може да е бил различен, но възпроизвеждах импровизацията точно. Така и трябваше да се свири. О, Луис имаше техника, а хармонията му бе изпреварила годините. В тази пиеса например в интродукцията той изсвирва фраза, която всеки днешен тромпетист би счел за модерна, а когато започва солото си, се чуват толкова неподозирани неща. Пък и чудесните брейкове в последния хорус... Познавах всички плочи на Попс. *Money Blues* с Флечър Хендерсън ми беше първата среща с Луис.“

Money Blues ни напомня, че Попс въздейства на хиляди музиканти още преди да издава плочи на свое име.

Пианистът Сами Прайс казва, че в младостта му много джазмени черпят вдъхновение от инструменталната част на плочи с вокален блус. „Луис е този, който освободи джаза. Не трябва да забравяте, че по времето на Ма Рейни и Беси Смит инструменталното соло едва се заражда — той освободи джазмените.“ Джак Тигардън го подкрепя: „Спомням си първата плоча на Луис, която чух, *Hold In Hand Blues*. Бях в Тексас, седяхме с музикантите и все нея слушахме. Предполагам, че не само там, а навсякъде музикантите са слушали плочи на Луис“.

Един от тях, тромпетистът Макс Камински, в интервю по Би Би Си разказва следното:

„В средата на 20-те години сестра ми си купи грамофон. В онези времена заедно с покупката на грамофона ти даваха като примамка безплатни плочи. Обикновено «рейс рекърдс» което ще рече — за черните. Сестра ми си пускаше тези плочи; в *Good Time Flat Blues* Луис свири втори тромпет с Маги Джоунс и така за пръв път чух Луис Армстронг. Сестра ми си пееше из къщата «В апартамента на мис Лизи Грийн от Нови Орлеан тече такъв купон». Запомних завинаги тази песен.“

Разбира се, за Луис записването на плочи е само част от всекидневието му. Понякога работният ден е толкова дълъг, че той прекарва само по няколко часа в къщи. Това го отдалечава още повече от Лил, но до края на 1927 година те записват заедно. През декември настъпва един от „тежките периоди“, за които говори Луис, но не за дълго. След като напускат „Сънсет“ по неизвестни причини, той, Хайнс и барабанистът Зути Сингълтън решават да отворят собствен клуб. Наемат за една година „Уоруик хол“ на 47-а улица при месечен наем, както казват, 375 долара. В същата вечер се открива много потържествено и „Савой Болрум“ на две преки от тях, който ги сразява още преди да разперят криле. Триото опитва друго заведение, поставя танци в „Уест Сайд“ — най-опасната част на Чикаго. И това пропада, вероятно заради някакво сбиване в заведението и тримата се връщат да свирят при други бенд лидери. Хайнс след време си спомня:

„Луис беше див и аз бях див и бяхме неразделни. Той е най-безгрижният човек, когото съм срещал. Аз, Зути и Луис... си направихме група, не знам какво стана, но щяхме да умрем от глад — печелехме по долар, долар и половина на вечер. И се разделихме.“

Тази интерлюдия избива от главата на Луис бенд лидерството за около година и половина. Той не е организатор по природа и получава първия си оркестър (ако изключим този, който навремето ръководи съвместно с Джо Линдън в Нови Орлеан) случайно. Ето как Луис описва случая:

„Лидер в «Сънсет», едно от най-посещаваните нощни заведения в Саут Сайд, беше Каръл Дикерсън. Един ден шефът на заведението Джо Глейзър ми даде бенда. В един миг станах лидер. Не се бях и опитвал даже. Така може да ти се завърти главата.“

Добре информираният Престън Джексън ни дава допълнителни сведения:

„Глейзър беше съдържател на «Сънсет», сградата беше собственост на майка му и вече беше ясно, че с Каръл Дикерсън няма да се разберат. Някаква актриса влязла в тоалетната на «Сънсет», която (естествено) е в съседство с мъжката тоалетна, а разделящата ги стена стига до тавана. Каръл подхвърля една «граната», както му викат в професията, т.е. бележка, която обаче не попада на когото трябва. Мадамата била филмова звезда; тя казва на съпруга си, той казва на

Джо и историята завършва с бой. Джо изхвърля Каръл и дава бенда на Луис. Тогава за първи път Луис Армстронг става банд лидер.“

По това време Луис се вижда по-често с пари. През годината, в която с Дикерсън са в „Савой“, неговата слава нараства и администрацията трябва да му увеличи заплатата, за да отбие конкуренцията на Хендерсън. През есента на 1928 г. той гостува в Сейнт Луис за едни от първите си ангажименти като солист-звезда (той е свирил соло в харлемския „Савой“ с Хендерсън). Той свири и с оркестъра на Флоръйд Камбъл на двудневна разходка с парахода „Сейнт Пол“ срещу 100 долара на ден. Бандът на Камбъл, подсилен от страхотния солист, се хвърля в схватка с „Алфонсо Трент банд“. Претовареният параход — казват, имало 5 000 души на борда — е принуден да се върне преждевременно в Сейнт Луис, застрашен от потъване. Този случай може да е дал материал на Луис за корабните паники, които той описва по различен начин в двете си автобиографични книги.

Луис става известен в много краища на страната от сензационните си плочи и директните предавания на бенда на Дикерсън от „Савой“. Известна представа за популярността му може да добием от анекдота, който Арт Хоудс разказва за баскетболния мач между бенда на Дикерсън и представителния отбор на „Кларънс Блек оркестра“ в танцовата зала. За Луис, с неговите 95 кг. няма екип по мярка. Накрая той и един негов съотборник се появяват по бански костюми.

„Обърнахме заведението с главата надолу (разказва Луис). Но ми излезе душата. Не съм предполагал, че баскетболът иска толкова въздух. Бях вече страшно изморен, когато ми подадоха топката и Зути извика: «Дрибъл!» Аз прегърнах топката и изтичах до коша. Не улучих. После ми казаха всичките правила, които съм нарушил. Да бяхте чули как викаха запалняковците.“

Същата вечер Армстронг, без да бърза, уморен и грипав, отива на работа. В „Савой“ го посреща тълпа от почитатели, които едва не го смачкват в ентузиазма си и го занасят на ръце до подиума. Според Хоудс това е най-екзалтираната изява на поклонничество, засвидетелствувано на Армстронг. Въпреки болките и умората, когато оркестърът започва, Луис не щади силите си. Той е техният избраник и

е готов да се „пръсне“, но да ги развълнува. След тази вечер прекарва цяла седмица на легло.

Макар да е вече звезда, в следващите месеци работата намалява. Управата на танцовата зала има неприятности и не може, или не иска, да плаща на бенда на Дикерсън заслуженото. Говори се, че Томи Рокуел от „ОКей“ иска да вземе кариерата на Луис в свои ръце. Последователността на събитията от началото на 1929 г. е неясна, но Рокуел с положителност е поканил Луис да отиде в Ню Йорк.

През март Луис записва с бенда на Ръсел, както и със сборна група, която създава *Knockin' A Jug*. Кайзър Маршъл, Джак Тигардън, Еди Ланг, тенор саксофонистът Хепи Кодуел и пианистът Джо Съливан са мобилизирани за случая. В студиото е и Еди Кондън, който има пръст в събирането на този необичаен състав. Кайзър Маршъл по-късно пише:

„Предната вечер бяхме на работа до късно, а записът беше за 8 ч. сутринта и въобще не си направихме труд да лягаме. Разходих момчетата с колата... и закусихме към 6 ч., за да сме в студиото в 8 ч. Взехме си и един галон уиски.“

Когато блусът е завършен, тонтехникът пита как се казва парчето. Луис не знае, тъй като са го съчинили на подиума в студиото, но, като вижда празното шише с уиски, казва: „Обърнахме това шише, нали? Можеш да го наречеш *Knockin' A Jug*“.

През април Армстронг е вече в Чикаго и свири соло в „Ригал Тиътър“. След един-два месеца Рокуел го кани отново в Ню Йорк, за да участва в шоуто на Винсент Юманс с работно заглавие „Хорсшуз“. Когато Луис съобщава на Дикерсън и останалите, те му дават да разбере, че искат да остане с тях и заедно да си опитат късмета в „Епъл“. Решават да сложат името му за визитна картичка на групата и да преместят оркестъра с цялото му оборудване с коли — със старата грамадна таратайка на Луис и три „по-къси“ на останалите. В определения ден любопитната кавалкада се отправя на изток. Гледката сигурно е напомняла сцена от „Гневът на мравките“. След като се сбогуват с приятелите, целият бенд се натоварва в четири автомобила с всичките си вещи и нищожни пари и напуска Чикаго, който за тях вече е свързан с лоши условия за работа и ниско заплащане.

След толкова време е трудно да се разбере по какъв начин е пострадал „Савой Болрум“, но по това време той се сблъсква с нова

конкуренция, включително и от големия, луксозен „Гранд Терас“, открит през декември 1928 г., в който Ърл Хайнс води свой бенд. Появяват се вече говорещите филми. Масовият вкус в музиката се измества от суинга към сладникавите мелодийки, които почти ще удавят горещия джаз през дългите години на депресията.

Престъпният синдикат играе голяма роля, тъй като има пръст в касите на повечето, ако не и на всички „развлекателни“ заведения, а много от тях управлява пряко. Хайнс не уточнява какви връзки е имал Ал Капоне с „Гранд Терас“, но споменава, че главатарят е бил чест посетител там. „Обичаше да идва в клуба с хората си, нареждаше да се затвори заведението и бендът да свири по негово желание. Не се скъпеше на 100-доларови банкноти.“ И други джазмени са единомисленици, че големият Ал и повечето гангстери обичат сантименталните парчета, така че може би тяхното пристигане е прогонило другата музика.

Съпругата на Зути, Мардж, сестра на тромпетиста Чарли Крийт, е уверена, че мъжът ѝ работи при гангстери в Чикаго в края на 20-те години.

„Те бяха контролирани. Спомням си, че Зути беше на едно голямо политическо събиране на гангстерите. Бендовете трябваше да свирят и не им платиха нищо. Зути ме взе със себе си и тогава за първи път видях Ал Капоне. Зути ми го показа: «Това са хората на Капоне, а това е другата банда — на Бъгс Моран». Когато влезе бандата на Моран, хората на Капоне станаха от масите с ръце на пистолетите. Другата банда насядаха. Хубав концерт беше, но музикантите не получиха нито стотинка.

И заведението в Уест Сайд, в което работеше Зути, го държаха гангстери. С него се отнасяха добре обаче. Един от тях го чул на барабаните и му казал да събере едно оркестърче да свирят. То беше кръчма, но футболистите висяха там. Да, отнасяха се добре с музикантите, но управляваха с желязна ръка, нали разбирате. Когато си намери по-добра работа, те не го сръфаха, защото го харесваха.“

Ако Армстронг действително забелязва какво става по горните етажи (или в задните помещения) на заведенията, в които работи, то той го пази за себе си. Но както всички джазови и танцови музиканти в „сухите“ клубове, той познава „стрелковата бригада“ и от време на време се сблъсква с нея. Изглежда, единствено отношенията му с

администрацията са го изправяли лице в лице с бандити. Хайнс казва, че Армстронг „го заплашваха с насилие веднъж, когато отиде при нов менажер. Тогава той нае двама телохранители и те с месеци го съпровождаха до работата му“. Ърл не казва къде и кога е било това. Аз (М. Дж.) веднъж попитах Луис. Не му се говореше за тези неща, но отвърна: „Тези работи ставаха после, преди Нови Орлеан“.

Независимо от гангстерите епохата на джаза в Чикаго през 1929 г. е в упадък. Рано или късно Армстронг ще избере Ню Йорк. Всъщност раздрънканата му кола повежда шествието от Чикаго през май същата година. Зути Сингълтън си спомня:

„Качихме се в колата. Накрая Лил взе отнякъде пари назаем — паднаха се по 20 долара на човек. Голямо пътуване беше. Имахме няколко вибrafона — завързахме ги за колата и целите ръждясаха. Не бяхме достатъчно «печени» да спираме по пътя да свирим. А Луис тъкмо изгряваше. Като стигнахме в Ню Йорк, нямахме нищо. На другата сутрин (Уелмън) Брод ни спаси...“

Лил Армстронг продължава да бъде семейният касиер; Луис казва, че изкарал въпросните 20 долара на човек по един или друг начин, взел 20 за себе си и оставил спестяванията в къщи, при Лил и неговия Кларънс.

„Отидохме до Ню Йорк с онези трошки. Трябваше да отида сам, но не искахме да се разделяме и аз взех целия оркестър. Парите се свършиха (разбира се), но ние разгледахме страната, без да бързаме, и едва стигнахме навреме в Ню Йорк. Нищо не разбирахме от бизнес, но не губехме кураж.“

Оркестрантите — пианистът Джийн Андерсън, саксофонистите Крофорд Уедингтън, Бърт Къри и Джими Стронг, тромпетистът Хомър Хобсън, тромбонистът Фред Робинсън, Манси Кар на банджото, басистът Пийт Бригс и, разбира се, цигуларят Дикерсън и барабанистът Зути Сингълтън — „безделно поемат“ на изток, спират в Детройт, Толедо, Кливлънд и Бъфало. Разглеждат Ниагарския водопад, не бързат за никъде, защото единствен Армстронг го чака ангажимент. Когато колата на Дикерсън катастрофира, я изоставят и сместват нейните пътници в останалите три коли. Навсякъде ги посрещат музиканти, запознати с таланта на Луис чрез предаванията от „Савой“. Луис не разчита много на радиовълните, иначе биха могли да организират някое участие, за да изкарат малко пари за пътуването.

„Тогава нищо не знаехме за радиото колко далече стига то. Всичко беше за удоволствие. Колегите музиканти толкова се радваха да ни видят, че нямаше нужда да харчим пари.“

В Ню Йорк той уведомява Томи Рокуел, че води със себе си оркестър. Рокуел не е очарован, но обещава да провери какво може да направи. В края на май Луис е за малко във Филадельфия при своя стар бенд лидер Смак Хендерсън. Колкото до шоуто, заради което Луис е отишъл, нийоркският „Ейдж“ пише:

„Луис Армстронг трябваше да бъде първи корнетист на оркестъра, а Ръсел Смит — втори. (Имаме уверенията на Бен Уебстър и на много други музиканти от състава на Хендерсън, че «Поп» Смит е сред най-добрите и най-опитни водещи тромпетисти за времето). Дори се твърди, че на репетиция били седнали така, че след като изсвирват едно парче, д-р Феликс, за когото се смята, че е аранжирал или композирал парчето, или диригентът казва на Армстронг да си разменят местата със Смит. Ръсел става първи тромпет, а Армстронг — втори. Парчето се изсвирва повторно, решават, че Армстронг не е годен за шоубизнеса и обявяват мястото му за свободно...“

За известно време Луис и бендът нямат кой знае колко работа, но все пак свирят няколко пъти в „Одъбън тиътър“, когато оркестърът на Дюк Елингтън отсъства, както и в „Савой Болрум“ в Ню Йорк. През юни Луис вече е водещ в „Савой“ — музикален ръководител там е още Дикерсън. После идва ангажиментът в „Конис Ин“ със същия бенд, а скоро след това и участието в ревю „Хот Чокълитс“, поставено от Кони Имерман в „Хъскът тиътър“. За тази продукция Луис се присъединява към оркестъра на Лерой Смит и един музикант, който е гледал шоуто, казва, че в музиката има забележим подем след идването на Луис. Неговият хит е новата песен на Фетс Уолър и Анди Рацаф *Ain't Misbehavin'*, която скоро донася успех на Армстронг и композиторите.

Когато ангажиментът в „Конис Ин“ свършва, бендът на Армстронг-Дикерсън се разпада: Луис и още някои остават в Ню Йорк, останалите са връщат в Чикаго. В края на 1929 и началото на следващата година Луис се изправя пред бенда на Ръсел. В началото на 1930 г. работи и с един нов оркестър, съставен от музиканти от „Милс блу ридъм бенд“, и през едногодишния престой в Ню Йорк продължава да записва често с оркестъра на Ръсел, на Дикерсън и с този, който понякога наричат „Коконът гроув бенд“. Прави и кратко

турне с хората на Луис Ръсел, тъй като Рокуел го ангажира, когато се появи възможност за соло-атракция с чужди оркестри.

Така Армстронг посещава за първи път Западния бряг. През юли 1930 г. получава покана да свири като „кабаретен солист“ в „Котън клуб“ на Франк Себастиан в Кълвър Сити, Калифорния. Предложението му допада. Той отново тръгва да пътува, но сега е самостоятелен и е устремен към розовите хоризонти на Холивуд.

[1] От пръв поглед. — Б.р. ↑

[2] Andre Hodeir: „Jazz: It’s Evolution and Essence“. ↑

ВРЕМЕТО НА „ПЕПЕЛЯНКИТЕ“^[1]

В периода между 1929 и 1931 г. Армстронг ясно се очертава като изпълнител на популярни песни и като индивидуална атракция. Ранните джазови изпълнители никога не са странили от популярния репертоар, но значението и влиянието на популярната музика нараства с общонационалното ѝ (а понякога и световно) разпространение чрез радиото, киното и грамофона. Все по-голямото навлизане на популярната музика в джаза води след себе си и търговските интереси. Върховете на новоорлеанския джаз и фолк-блус датират от времето, когато те не привличат почти никого, освен черните американци. По-късното развитие на тези стилове довежда до очаквана промяна и дори до упадък. Не всичко е изгубено — талантиливи и оригинални артисти влизат в крак с обществените склонности и вкусове и продължават да се изразяват честно и невъзпрепятствувано на език, близък и желан от новата, по-широка аудитория. Армстронг посреща изпитанието на годините на голямата депресия и се запазва професионално и артистично.

Той започва записите на популярни песни и балади в началото на 1929 г. *I Can't Give You Anything But Love* (март), е последната от *Ain't Misbehavin'* и *Black and Blue* (юли), а след това и от *Some Of These Days* и *When You're Smiling*. Началото на един по-достъпен вокален стил може да се открие в записаната през декември 1928 г. *St. James Infirmary*. Луис не е единственият джазмен, който изпълнява хитове на деня. Той прави няколко отегчителни плочи, но те представляват малка част от цялата му продукция. Общо взето, на тези нови оркестрови мелодии той свири не по-зле от преди.

Тези „комерсиални“ песни го правят още по-известен. Въпреки че е голямо име сред музикантите още при Хендерсън, до 1929–1930 г. Луис остава неизвестен за по-голямата част от публиката. Пол Едуард Милър обобщава положението така: „Тези записи (на «Хот Файв» и «Хот Севън») добиха огромна популярност в негърските райони на

градовете. Но през следващите три години — може би най-добрите му — само редовните посетители на нощните заведения в Чикаго слушат големия тропет на живо.“

Мез Мезроу в „Really the Blues“ разказва много истории за растящата слава на Армстронг в Харлем през зимата на 1929–1930 г. Мез, който по това време е неотлъчно с Луис, препоръчва плочите му на собственика на едни от първите автомати в Харлем. Не след дълго той идва за още заглавия. Мез посочва *Ain't Misbehavin'*, *Black And Blue*, *Some Of These Days*, *After You've Gone*, *St Louis Blues*, *Rockin' Chair* и *Song Of The Islands*. „Те бързо превзеха грамофонните автомати и разтърсиха Харлем“ — разказва той.

„Навсякъде, където отидехме, убеждавахме собственика да сложи още автомати и от всички звучеше Луис. Оттам Армстронговата зараза се разля извън пределите на Харлем и не след дълго в страната не остана нито един автомат, от който да не звучат гласът и свирката на Луис.“ Тези плочи го пренасят и отвъд океана — те са едни от първите му успехи в Британия.

Покойният Маршъл Стърнс в „История на джаза“ пише: „Разказват, че дори в 1928 г. едно проучване сред колекционерите в Пристън показва, че само един от тях притежава записи на Луис Армстронг и е смятан за специалист в доста драстична музика“.

Първите колекционери на джаз — предимно млади, бели, традиционно възпитани хора от средната класа — отначало се увличат по белия джаз, чийто типични представители са групите, водени от Ред Никълс, Миф Моул, Бикс Байдербеке, Джо Венути, Еди Ланг, Джак Тигардън и братята Дорси. Но към 1930 г. „черният стил“ — в лицето на оркестрите на Елингтън, Ръсел, Хендерсън, Чокълит Дендиз и още няколко, оказва значително влияние върху различните джазови секти, които се появяват както в САЩ, така и в Англия.

Армстронг е един от главните виновници за това и няма спор, че именно плочите, на които се представя като виртуозен солист в акомпанимент на биг бенд му отварят вратите към една по-широка публика. Когато популярността на хот-джаза прехвърля своя зенит, Луис и стотици други джазмени инстинктивно изместват малко позициите си, за да отговорят на масовото търсене.

В началото на лятото на 1930 г. Луис прави презконтиненталното си пътуване до Калифорния. Той заминава по няколко

причини. Смята се, че разпадането на оркестъра на Дикерсън и скарването му с неговия стар приятел Зути Сингълтън са го разочаровали. Мисълта да свири пред чужд оркестър, без усложнения от поведението на другите музиканти, може да му се е сторила особено привлекателна. Вероятно е имал проблеми с администрацията и в семейството. Отношенията му с Лил са много обтегнати. „Тогавашната тръгнаха наопаки — казва тя. — Не се разбирахме в нищо.“ Когато Луис има неприятности от немузикално естество, той често прибегва до пътуване. Така или иначе това, което той по-късно си спомня, е, че е искал да види Холивуд и да разбере как ще го посрещнат музикантите „от крайбрежието“ и актьорите, и знаменитостите от филмовия град.

В „Ню Котън кълб“ на Франк Себастиън, открит през 1927 г. в лосанжелоското предградие „Калвър Сити“, Армстронг се появява с оркестъра на клуба, нает от Себастиън, чийто ръководител няколко седмици след пристигането на Луис е тромпетистът Върнън Елкинс. После ръководството поема Лез Хайт. В оркестъра има двама изключителни млади джазови музиканти: Лорънс Браун — 22-годишен тромбонист с изящен тон и 21-годишния барабанист Лайънел Хамптън. Армстронг със смях разказва за „дребния младеж, който си играеше с камбанките, когато влизахме в студиото за запис“. Луис вече смята Хамптън за първокласен барабанист, за Лайънел пък Луис е идол.

„Аз работих и записвах с Луис (разказва по-късно Хамптън) когато бяхме в «Котън кълб» и никога не съм чувал някой да изсвири на тромпет това, което той свиреше там. Несравним е приносът на Луис, най-голямата сила в нашия джаз..., който е оказал влияние върху целия музикален бизнес. Сач даде тон на всички.“ Както много изпълнители на ударни инструменти, Хамптън може да свири на ксилофон и маримба. Армстронг, вечно в търсене на необикновени ефекти, го подтиква да опита на вибrafон. Ето какво разказва Хамптън за епизода в Котън кълб:

„Слушахме другите оркестри на плочи, снемахме им партиите и ги свирехме. Там идваха големи филмови звезди; включиха Луис Армстронг за звезда на шоуто. Луис дойде с музиката си и ни накара да свирим с него. За мен на барабаните това беше голямо преживяване. Тогавашно почнах да свиря на вибrafон. Бяхме с него на запис и в

студиото имаше един вибрафон в ъгъла. По това време барабанистите само от време на време удряха по някой тон на вибрафона, който беше още новост. Луис каза: «Изсвири нещо». Като знаех ударните, реших направо да засвирия джаз на пластинките... Така станах първия джазов изпълнител на вибрафон. После направих една интродукция с Луис — и това беше първата перкусия на четири ръце.“

На първите записи на Луис с бенда на Елкинс, *Ding Dong Daddy* и *I'm In The Market For You* няма вибрафон, нито в *Confessin'* и *If I Could Be With You*. Бендът не е изумителен, но неговият бийт е доста интензивен в такива суинг песни като *Ding Dong* — чудесен пример на продължително тромпетно изявление — и цялостните му възможности са достатъчни, за да извлекат от Армстронг едни от най-привлекателните изпълнения в неговото записано наследство. В тази категория включваме и „комерсиални“ парчета като *Confessin'*, *If I Could Be With You* и възхитително нежното, но „горещо“ *Just A Gigolo*. Тук-там чукчетата на Хамптън могат да се чуят на *Memories Of You*, *Shine* и *Gigolo*.

Когато се правят тези записи, Лез Хайт вече ръководи друг бенд. Само Хамптън остава от стария състав, но смените не оказват влияние. Вълшебните конструкции на тромпета се редят една след друга, с осезателно по-мек тон, с по-малко vibrato, отколкото Луис използва по времето на малките си бендове, *You're Lucky To Me*, *Sweethearts On Parade*, *You're Driving Me Crazy*, *Shine*... са няколко от добрите стари пиеси, които Луис с удоволствие свири с оркестъра на Лез Хайт. Безсмисленият диалог с Хамптън на *Crazy* му е забавен. „Беше много смешно. Хубава плочка. Този разговор на китайски ме напива.“

Тези, както и *Ain't Misbehavin'* и *I Can't Give You Anything But Love* се продават с голям успех. Оказват и широко влияние. „Свирехме парчетата на Луис Армстронг нота по нота — казва тромпетистът Кет Андерсън на Стенли Данс. — В училище всичките тромпетисти свиреха *Shine* със стоте «до»-а и «фа» отгоре. На записа няма място за сто «до»-а, разбира се, но в изпълненията си на сцена и в танцувалните зали Луис ги свири.“

Именно тези плочи привличат вниманието на Бък Клейтън към таланта на Луис. По-рано в Канзас той го е чувал, но не е запознат с творчеството му.

„После в Лос Анжелос, приблизително в 1931 г., си вървах по улицата, когато отнякъде чух откъс от новата плоча на Луис. Това беше *I'm Confessing* спрях се и се заслушах. Не можех да продължа — интерпретацията беше толкова хубава. Това беше първото, което ми направи впечатление — колко е хубава. Тази плоча ме възхити — не толкова с изпълнението, за което Луис беше известен, а със самата си красота.“

Някои пасажи на саксофона са преситени за джазовите вкусове и тази прекомерна „сладост“ идва от почти пословичното почитание на Армстронг към оркестъра на Гай Ломбардо. „Слушайте сега това *Sweethearts* — посочва той. — Напомня ви за Ломбардо... Когато бяхме в «Савой» в Чикаго през 1928 г., събота вечер не пропускахме «Аул Клъб» с Гай Ломбардо и стояхме там, докато той свири... Не мърдахме оттам, докато Ломбардо свири. И така с месеци.“

Ломбардо обявява своята музика като „най-сладката отсам небето“ и Луис казва, че точно това е свирил. И добавя, че често е сядал с бенда на Ломбардо в Чикаго през 20-те години. „И то преди въобще първите такива смесици да бъдат записани. Какъв съм тогава?“ — пита той.

Присъщата „сладост“ на една мелодия или нейната трактовка от бенда или аранжора никога не са пречили на Луис. С навлизането на популярната песен в джазменския репертоар той неизбежно се сблъсква с повече вокални хоруси. Но начинът, по който ги третира, е почти уникален. „В пеенето на Луис Армстронг и Фетс Уолър — пише Сидни Финкелщайн — честата съзнателна дрезгавост служи като саркастичен коментар на безсмислието на думите и сладникавостта на мелодията. Скатът на Луис изразява това съвсем ясно, щом думите наистина са безсмислени, защо да ги използваме?“

Виктор Шонфилд разглежда твърдението, че Луис се е комерсиализирал, когато изоставя новоорлеанската формула, за да „се пласира“ като „най-големия тромпетист в света с акомпанимент на бенд“, и го обявява за несъстоятелно. За първите записи на Луис с биг бенд той пише:

„Луис изобщо не се е комерсиализирал. Напротив, той показва, че не само е тромпетистът с най-много огън и душа, най-голямо вдъхновение и техника, с най-богат и персонален тон — от този момент всеки солист търси свое индивидуално звучене — а и че е

издигнал джазовото пеене до същото равнище на експресивност. Тези два аспекта са на върха си в *I Can't Give You Anything But Love*, от която ясно се вижда, че никак не може да търпи «насладите». Сантименталниченето на «Тин Пан Али» се превръща в другоземна фантазия от приглушени звуци и скат, в която има само следи от оригиналните текст и мелодия.“

Луис търси нови изразни средства, въпреки че основният му речник е същият от периода преди биг бенда, и той се интересува от нов материал и от нови начини на обработка на този материал, за да го приспособи към себе си. Тази радост от свиренето е особено ярка в записите, направени в Лос Анжелос и не е трудно да повярваме, че Луис е бил във възторг от първото си посещение на Западния бряг. Той остава там до пролетта на 1931 г. и по-късно казва, че в Лос Анжелос се е чувствувал щастлив като у дома си. Всяка вечер изпълненията на бенда се предават по радиото от просторния „Котън кълб“, който често е пълен. Между постоянните посетители има много киноактьори, шоумени и, разбира се, музиканти от цяла Калифорния и от по-далеч.

„Аранжментите ни бяха малко (казва Лорънс Браун) и пеехме различни хоруси. Ако той (Луис) се умореше, просто казваше «вземи един» или «вземи два». Той беше от тези музиканти, които можеш да слушаш цяла вечер и да им се удивляваш на техниката, увереността, на всичко. Идваха да го чуят чак от Сийтъл. Всички тромпетисти тогава се опитваха да изсвирят поне един от неговите хоруси.“

Тромпетистите са се опитвали и да пеят някои от хорусите му. Бък Клейтън научава няколко вокала, защото, както казва той, „Луис беше известен с тях. Виждаше съм жени да припадат, когато той пее“. Леката саркастична жилка в хумора на Луис се илюстрира от „расовата“ шега, която той вмъква в песента на Ървинг Сизър и Лионело Казучи, *Just A Gigolo*, макар че скромната му игра на думи остава почти незабелязана извън кръга на черните.

Както обяснява Клейтън:

„Една от песните, които научих нота по нота и дума по дума, беше *Just A Gigolo*. Накрая Луис малко променя текста и вместо «едно жиголо», пее накрая «знам, ще кажат — просто един „jig“, когото познавам». Това предизвика някои хора, особено Националната асоциация за развитие на цветнокожите. Нали знаете, «jig» често значи цветнокож и всъщност не е толкова грозна дума; ние ги употребяваме,

думи като «spook» и «jig», тогава поне, сега вече не толкова. Но такъв си е Луис, ще си вмъкне своя версия.“

Така или иначе, тези девет месеца са благодатни и щастливи за Сачмо, но в края на март един облак засенчва успешните дни. Неочакван сблъсък с властите го вкарва за деветдесет дни в областния затвор на Лос Анжелос.

„Тий“, „магълз“, „рийфърс“ и дузина други названия на марихуаната са обикновени думи в говора на джазовите музиканти и приятели, които са „вайпъри“ („пепелянки“). „Вайпър“ днес звучи отживяло, но през 30-те години тази дума и „тий“ широко се употребява в някои джазови кръгове. Попада и в немалко заглавия на песни, между които са *Senditi' The Vipers* на Мезроу, *If You're A Viper* на Стаф Смит и *Viper's Drag* на Фетс Уолър. Останалата част от жаргона на пушачите на марихуана се инфилтрира в почтеното общество чрез заглавия и каталози на плочи и списъци на музикални издатели. *Golden Leaf Strut*, *Muggles*, *Texas Tea Party*, *Grant Of The Weed*, *Song Of The Vipers* и *Smoking Reefers* са наслука избрани примери за „възпяващи“ записи, направени в 20-те и 30-те години.

Хващат Луис с наркотик и го осъждат през март 1931. Той не говори за това, но известно време, преди да умре, се съгласява да „каже всичко, както си беше“. Ето за първи път тази история:

„Като говорим за 1931, наистина се наричахме «пепелянки», което значеше всеки, с каквото и да било обществено положение, който пуши и уважава марихуаната. Едно от нашите готини имена за марихуана беше «гейг»^[2] и беше наказуемо тогава. Винаги сме гледали на «гейга» като на някакво лекарство, евтин опиат с много по-хубави мисли, отколкото алкохола. Но след наказанията, които наложиха, аз се отказах от него.

Ще ви разкажа няколко случки от Западния бряг в Калифорния, когато аз и Вик Бъртън (най-първият барабанист в цял Холивуд по това време) изгоряхме. Беше през почивката в големия нощен клуб, който всяка вечер се препълваше с най-различни мои почитатели, включително и кинозвезди. Та ние с Вик си пушехме цигарата с марихуана, много се смеехме и ни беше гот. Бяхме застанали на големия паркинг пред някакви коли. Точно тогава двама едри здрави детективи излязоха иззад една кола, без да бързат, и ни казаха: «Ще вземем тези момчета, дето пушат». (Хм.)

Аз и Вик нищо не казахме. Единият дойде с мен в клуба за последното шоу, което хареса и на него. Защото на път към полицейския участък си поговорихме много сърдечно. Първото нещо, което ми каза, беше: «Армстронг, аз съм голям твой почитател и цялото ми семейство също. Слушаме програмата ти по радиото всяка вечер. Всъщност у дома никой не си ляга, преди да е свършила твоята програма. Световна е!» — радвах се да го чуя, особено от него. Ха-ха. Тогава му казах поверително: «Щом като вие и семейството ви сте мои почитатели, те страшно ще се натъжат, ако с мен се случи нещо драстично, както и останалите хиляди мои почитатели. Така че, моля ви, без бой!», а той ми каза: «О, не бих и помислил такова нещо». Това исках да чуя. Веднага отговорих: «Окей, да вървим!». Казах му, че в края на краищата, не съм престъпник. Уважавам всички и те ме уважават. Никога не ги разочаровам в музиката. «По дяволите, каза той, не правиш нищо повече от това, което правят всички. Но е кофти, като те хванат.»

Тогава детективът ми довери: «Армстронг, това нямаше да се случи, ако онзи бенд лидер — вероятно и той самия пуши марихуана — който свири малко по-нагоре от вас и мисли, че е голяма работа, не ти беше завидял, че правиш по-голям бизнес от него. Пусна ти пет цента (което значи пусна пет цента в телефона), обади ни се и те натопи. За целта изпратиха мен и партньора ми, а когато разбрахме, че ти си този, когото трябва да пипнем (арестуваме), сърцето ни се скъса». Казаха ми: «Трябва да разбереш, че можем да ти дадем шест месеца за един фас, което ще рече фас от марихуанена цигара». Затова се засмяха, като си дръпнах бакенбарда и им казах: «О, не, не ми правете тази услуга». Така се отпуснах, докато пътувахме към участъка, че забравих, че съм арестуван.

В полицейското управление седяха няколко офицери, един зад бюрото. И още с влизането ни всички ме познаха. И те всяка вечер слушали по радиото моята музика. Ох, колко се радвах, че ме виждат. Те ме погледнаха (ликуващо) и казаха: «Какво, по дяволите, правиш тук по това време, та не си в бара?». И си побъбрихме, докато ме регистрират в книгата.

Прекарах девет дни в градския затвор на Даунтаун Лос Анжелос в една килия с двама на 40-45-годишна възраст, осъдени за нещо друго. Кражба или джебчийство — за мен нямаше никакво значение, а те още

по-малко се интересуваха за какво съм аз там. Най-важното беше, че страшно се радвахме на срещата. Тъй като преди една седмица бях пушил хубава марихуана с тия двама образи. Припомнихме си прекрасните моменти, които бяхме прекарали на миниголфа. Разхождахме се, удряхме топката, дръпвахме си и падаше много смях.

Както и да е, късно една нощ — тези двамата се сбиха за нещо помежду си и най-напред ми казаха: «Пази се, Попс, да не те ударим, без да искаме». Съдраха си задниците от бой, докато дойде надзирателят да ги разтърве. Единият беше отхапал пръст на другия. Бяха интелигентни, образовани момчета. И обичаха тръбата на Попс. Беше ми мъчно, че ги оставям в килията, когато отивах в съда. Те също изразиха съжаление. Накрая си взехме довиждане.

Като вървахме покрай килиите, в които бяха затворени хора от най-различни народности, те ме видяха, че минавам с огромния помощник-шериф и (в хор) скандираха: «Луи Армстронг, Луи Армстронг... изпей *Old Rockin' Chair*» и т.н. Аз се усмихнах и казах: «Хора, точно сега нямам време, трябва да се съсредоточа върху това, което ще кажа на съдията». Всички се засмяха и извикаха: «Наслука, Луи!». На път за съда спряхме в гардероба да си взема дрехите, с които бях дошъл. Човекът ми подаде костюма, цялата подплата разпорена, предполагам в търсене на нещо, по-силно от марихуана. По мой адрес той каза: «Че този човек не е наркоман!».

И така стигнах в съда. Всички бяха там, като вземеш шефът ми, менажерът и цяла банда адвокати, и аз си казах: «Чист съм». Междувременно всички чикагски вестници бяха излезли с големи заглавия «Луис Армстронг ще трябва да лежи шест месеца за марихуана» и други подобни. Съдията ми даде условна присъда и вечерта бях на работа — все едно, че нищо не се беше случило. Беше много смешно — умрях от смях, когато няколко кинозвезди дойдоха при мен, докато свирехме танцова музика и ми казаха, че когато чули, че са ме хванали с «марихуана», си помислили, че това е мацка. Ау, счупиха ми главата! Всяка вечер се сблъсках с детективите, които ме арестуваха, те се радваха да ме видят, и то отново на сцената да надувам тръбата.

Бях си в бара и всичко течеше гладко, когато една вечер на подиума дойде момчето от тоалетните и ми каза, че там ме очаква едно бяло момче. Попитах кой е, а то ми каза: «Не знам, но пристигна от юг

и носи голям чувал от зебло с нещо, специално за теб». (Хм.) Отидох в тоалетната и гледам един готин бял музикант (добър), баща му беше голям съдия на юг, лесно можете да се сетите, че всичко му е наред. Той ме заведе в ъгъла и ми показа сака. Беше пълен с необработена марихуана — изглеждаше мръсна и се нуждаеше от почистване.

«Луис — каза той, — тази „мюта“ (едно от названията, които белите използват) е от задния двор и пилетата са я газили, та трябва да е добре „осолена“.» Отидохме в хотела на «Сентръл авеню», запретнахме ръкави, изчистихме я хубавичко и си завихме по една цигара. Като стигнахме до средата, той се оказа прав. Усещаше се вкуса на кудкудякане, кукуруигане и други работи, дето пилетата вършат. Прекрасно!...

Приключихме в бара с голяма прощална вечер и всички си взеха довиждане с нас. Обещах да се върна, както и направих година по-късно. Напуснах крайбрежието и пристигнах в Чикаго една неделна утрин. Спах до късно следобед и обядвах под звуците на свои плочи. Лил беше някъде на гости. На вратата се позвъни. Излязох и видях един младеж, който сочеше към други четирима, които слизаха от колата. Аз казах: «Момчета, много се радвам, че ви виждам. Много време мина!». С влизането те ми казаха: «Попс, идваме да ти направим серенада». Извадиха китарите и т.н. и посвириха в идеален бийт, който много ме приповдигна. После оставиха инструментите си, един извади голям «бомбардировач» — запали цигарата, дръпна си два пъти, погледна ме право в очите, като ми я подаваше, и каза: «Попс, ние мислим, че можеш да пушиш от тази цигара след всичко, което ти се случи». Аз отвърнах: «О, момчета, нямаше нужда», пресягайки се в същото време да я взема. Всички извадиха по една цигара и започнахме да пушим и да си приказваме за най-различни интересни работи.

Този момент ме накара да забравя цял куп ужасни неща. Даде ми нужната нагласа за деня, в който излязох в залата в «Саут сайд», което беше съвсем друга работа. «Пепелянките» и поклонниците в Чикаго мислеха, че излеждавам присъда за случая от крайбрежието с мойто момче Вик Бъртън, когото аз все още смятам за най-добрия барабанист на всички времена. Така че залата беше пълна догоре. Бяха дошли да чуят какво ще каже техният Луис и когато ме обявиха, можете да си

представите, бурята от аплодисменти едва не събори сградата и трая няколко дълги минути. Сърцето ми биеше от щастие.

И така-а, когато се успокоиха, аз казах: «Да, мислехте, че съм. Обаче не съм». И това им стигаше. Такива викове... «Дипър, Сачелмаут» и т.н., «радваме се да те видим отново». Започнахме шоуто и всяко парче беше като фитил. Имахме по три шоута на ден и всички бяха пълни, препълнени. След две седмици в Чикаго събрах бенд и тръгнах да пътувам.

Една от спирките ни беше в «Ройъл Тиътър» в Балтимор, Мериленд, в един беден негърски квартал. Хората там бяха толкова бедни, че не можеха да си купят въглища. Като пристигнахме в града, беше студено като в меча дупка. Да замръзнеш. Чух за тези хора, дете нямали пари да си купят въглища да се стоплят и да стоплят децата си и им купих. Да, купих им. Отидох в склада за въглища и поръчах един тон да бъде стоварен във фойето на «Ройъл Тиътър». После помолих хората, на които им трябваша въглища, да си вземат, те много се зарадваха. По собствена инициатива дойдоха зад сцената, за да ми благодарят лично — аз, разбира се, се надух от гордост. И аз съм минал по трудния път на тези хора.

«Пепелянките» от моите славни години са вече в напреднала възраст — твърде стари, за да търпят драстичните наказания заради марихуаната и я изоставихме.

(Подписано)

Тялом и духом ваш Сачмо“

[1] Viper — пепелянка; жаргон — пушач на марихуана. — Б.пр. ↑

[2] Gage — още едно жаргонно название на марихуаната. — Б.пр.

↑

СЛАДКИЯТ СЛЪНЧЕВ ЮГ

Още в началото на кариерата си Армстронг си дава сметка, че бендът е свързан с много неприятности и неговото организиране и всекидневна работа не трябва да го занимават. Затова той си изработва едно просто практично правило — предпочита да води бенд, ръководен от друг музикант, който да се грижи за музикалните аранжimenti, репетициите, назначенията, уволненията и оплакванията въобще. Особено за оплакванията, тъй като Армстронг не се наема с извън музикалните главоболия да обединява бенда. Освен това, както често отбелязва той, човек си навлича много врагове по този начин. Понякога той участва в избирането на музиканти за неговите състави, но самото им назначаване се извършва от администрацията или, както в миналото, от ръководителя на бенда.

Когато обаче през април 1931 г. Луис се връща в Чикаго, той се заема с подбора на музикантите за десетчленен състав, който работи с него, първо в Чикаго, после в Нови Орлеан и на турне до март 1932 г. Това всъщност е първият биг бенд, който той събира „нарочно“, без да му е предоставен готов.

Той се създава и работи с помощта на тромпетиста Зилнър Рандолф, музикален ръководител и главен оркестратор, и китариста Майк Маккендрик, който поддържа реда и дисциплината. И двамата са музиканти, на които може да се разчита и те не работят с Армстронг за последен път. Съставът остава непроменен цяла година и свири доста сплотено, като при случай демонстрира стегнат бийт и неизменно чувство за дисциплина, в своите възможности. Той не е сбор от звезди и понякога изпълненията му звучат равно и рутинно, но за Луис са от значение надеждността и общата компетентност на бенда, както и темпераментът му на турне. Той ще нарече този бенд най-щастливият, който е водил.

С него Луис записва около две дузини пиеси от април 1931 г. до март 1932 г. Няколко от тях излизат в различни варианти, което показва доколко се дава свобода на неговия „установен“ метод на солово

изпълнение в студиото за запис. Оригиналните интерпретации на много песни, които сега са стандартни, са записани тогава, както и първата атака на Луис срещу баналния текст на *Sleepy Time Down South*, с която той вече започва и свършва концертите си. *I Surrender, Dear, Them There Eyes, When Your Lover Has Gone, Between The Devil And The Deep Blue Sea, Georgia, All Of Me, Love, You Funny Thing* и *Blue Again* са част от безвредните буламачи на Тин Пан Али, които Луис заема и представя на слушателите на плочи като джазови изпълнения.

Част от мелодиите, които Луис преработва, са от филми или известни по други причини, а някои са вече хитове. На новите песни той помага да добият популярност. Днес ние забравяме, ако въобще сме знаели, коя каква е. Това, което помним, са свободните му трактовки. Мелодията и смисълът, макар и да не са привлекателни сами по себе си, се превръщат чрез алхимията на Армстронг в скъпоценен материал.

Когато Луис напуска Лос Анжелос след инцидента с марихуаната, той веднага отива на работа в „Ригал Тиътър“ в Чикаго. Мястото му е запазено от Джони Колинс, когото Луис описва просто като „новия ми менажер“. Откъде е Колинс, с кого е свързан, къде всъщност отива, след като изоставя работите на Армстронг в 1935 г., това са въпроси, върху които не можем да хвърлим светлина. Вероятно бихме могли да си изясним някои неща, ако чуем неговата версия за няколкото години, прекарани с краля на тромпета, но опитът ни да научим нещо за него се оказва съвсем безуспешен. За последен път са чули за него преди повече от десет години, вероятно във Флорида. Луис ни каза, че Колинс никога не му се е обаждал лично и че той рядко мисли за него. От разкази и фотографии изглежда, че е бил няколко години по-голям от Луис, вече може да не е жив.

Периодът, в който Колинс и Армстронг са комбина, е опасно динамичен. Армстронг вече доста е пропътувал, но обикновено се задържа на едно или друго място с месеци, до година. Бил е на турнета с Оливър и Хендерсън, и Ръсел, но не продължителни. Дори пътуването до Калифорния е последвано от дълъг престой. Но след идването на Колинс, Сач е постоянно в движение и пътува на много повече места. Ще видим защо.

В спомените си за времето на „пепелянките“ Армстронг казва, че след като свири две седмици в Чикаго, тръгва на обиколка с един бенд.

Това не е точно така. Новият му бенд, който една година остава постоянен, е сформиран в средата на април за участие в „Шоубоут кафе“, едно ново кабаре, преди това известно като „Селър“. Луис свири там известно време и се радва на зашеметяващ успех, към който той вече започва да привиква. От песните, които изпълнява всяка вечер в „Шоубоут“ и по националното радио, ще споменем: *Sleepy Time, Little Joe, Walkin' My Baby Back Home, Them There Eyes*. Също и *You Rascal, You*, водевилна песничка, в която ексцентричният вокал на Луис изпъква, а на плоча изненадва слушателите в Англия и целите Съединени щати. Бендът записва в студиото на „ОКeh“ около 20 април. Това е мъртво време за издаване на плочи — записите на такава голяма негърска звезда като Беси Смит например са сведени почти до нула — и Луис е един от малкото щастливци сред джазовите музиканти, който продължава редовно да посещава студията в годините след провала на „Уол стрийт“. Както казахме по-рано, депресията не е единствената причина за упадъка на джазовата музика; тенденцията във вкуса на масовия слушател клони към новите популярни песни на танцовите бендове и „крунър“-и („натегачи“). Ако Луис не беше променил репертоара си, той би залязъл както много други джазмени. Ако беше променил маниера си на свирене и пеене, плочите му да са потънали в забрава. Той прави само първото.

На един от тези записи, *When It's Sleery Time Down South*, той извършва престъплението да пее думата „darkies“ („черни“), която е в текста. Никой нищо не казва тогава, тъй като всеки популярен певец би направил същото, ако пее *Sleepy Time, Mississippi Mud*, или която и да е пиеса за плантациите. Но понеже Луис е Луис, неговият запис остава в обращение и той продължава да пее тази песен за ужас на белите либерали и „братя“, които внимателно подбират думите си и използват всякакви заобиколни думи за черните. Както може да се очаква, Луис продължава да използва тази дума в разговор и си има неприятности и за това. По-късно, когато му посочват грешката, той сменя обидното „darkies“ с „folks“ („хора“). Но протестира, че просто е пеел текста „не съм писал песента аз“. Колко странно, че това е негова мелодия-тема и че оригиналният запис от 1921 г. с години се смята от „вкусови“ съображения за невъзпроизводим.

Но в Чикаго през 1931 г. Армстронг има по-належащи работи, за които да мисли. Неговото немотивирано напускане на Ню Йорк и

Чикаго предишното лято може да е било причинено от натиска на семейството, съюза или администрацията — и, ако е така, историята отново се повтаря. Работите на Луис вървят добре в „Шоубоут“ и от Ню Йорк започват да го гледат със завистливи погледи.

За тридесет и няколко години Луис сигурно е видял немало ножове, револвери, палки и др. да влизат в действие. Той е разбрал, че е трудно да спориш убедително с някой, който държи пистолет, и отдавна знае, че когато гангстери се карат, интелигентните хора си плюят на петите. Винаги е говорил сдържано за тези приключения, но когато му напомнят тази страница от живота му, той казва, че било в „Шоубоут“, или — още по-често — „Това беше, преди да се върна в Нови Орлеан.“ Това, че той постоянно свързва този епизод с Нови Орлеан, е интересна тема за предположения. Но, първо, няколко факта — после предположенията. Най-напред датата: тя не може да се определи точно, но вечерта на изнудването трябва да е била преди 25 април. На този ден в пресата на черните излизат две съобщения за Армстронг. Нюйоркският „Ейдж“ пише: „Луис Армстронг и неговият бенд, свириха по програма «WIBC» на чикагското радио събота сутрин. Сега кралят на тромпета участва всяка вечер в «Шоубоут», на «Парк» и «Лейк» в Чикаго.“ Според чикагския „Дифендър“, господата Уейл, Фиоре и Райън са арестувани и обвинени в опит да измъкнат от Луис между шест и десет хиляди долара. Уейл отхвърля обвинението, като казва, че „просто го е карал да си смени менажера.“

Робърт Гофин живо е описал сцената с пистолета в монографията „Рогът на изобилието“. Той твърди, че извикали Луис в гримьорната, където го чакал непознат човек с брада и пистолет. Гангстерът, когото Гофин нарича Франк Фостър, ръгнал Луис с пистолета и му казал, че заминава от воле за Ню Йорк да свири в „Конис Ин“. Луис възразил, че мистър Колинс не е споменавал такъв ангажимент. Посъветвали го да остави Колинс и да потвърди участието си по телефона веднага: иначе! Луис се съгласил, според Гофин, обадил се по телефона, и „му благодарили сърдечно за хрисимостта“. След като човекът с изкуствената брада си отишъл, Колинс пристигнал с полиция. Той признал, че има неприятности с Ню Йорк, забранил на Луис да отива там и му казал, че има предложение за една зала в Чикаго за два месеца.

„Не отивам в Ню Йорк — отговаря Луис (в книгата), — но да се разберем — и в Чикаго не оставам... По-скоро бих се разходил из гробищата посред нощ.“ И така Колинс убеждава Луис да подпише договор за „Събърбан Гардънс“ в Нови Орлеан. Тромбонистът в този оркестър е Престън Джексън, който ни разказва следното.

„Свиря в Савой само една вечер, в паузата съм се подпрям на стената и изведнъж идва Луис Армстронг. «Здрасти, Носи.» Той ми викаше Носи и аз му казвах Носи. Говорим си и той казва, че отива в «Себастиън'с» в Холивуд. «Когато се върна и събера бенд, ти си в него.» Бях щастлив, че ми говори така, но повече не се сетих за това. След няколко месеца той се върна и ме потърси.

Репетирахме към две седмици и излязохме в «Шоубоут», където останахме около месец и всяка вечер ни предаваха по радиото. Това беше ужасно място, там на Луис се случи онази неприятност. Видите ли, той имаше неприятности от най-различен характер. Бяхме там — той си е с Джон Колинс, който имал някакво спречкване с Конис Ин, — и една вечер му се обаждат от Ню Йорк. Като влиза в кабинета, един гангстер опира дулото на пистолета в стомаха му и казва: «Връщаш се в Ню Йорк.» Луис казва: «Няма». Не е стрелял. Но оттогава един взвод придружаваше Луис всяка вечер до клуба и обратно.“

В резултат на това Луис напуска Чикаго почти за цяла година. Иначе сигурно би останал да се порадва на удобството да живее на едно място и на ласкателството на джазмените от Уинди сити (Ветровитият град), които идват в кабарето на внушителни групи да поднесат уважението си към най-големия джазов тромпетист. Разбира се, преимуществата на работата му драстично намаляват, когато „големите момчета“ се спречкват. Ал Капоне владее „Котън кльб“ и още някое и друго заведение в Чикаго; брат му Ралф — няколко в Сисеро; има други банди, които държат различни райони; но накрая Ал Капоне става повелител. Друга разправия между гангстери се е запечатала в паметта на тромбониста Престън Джексън и илюстрира още веднъж хладнокръвието на Луис. В „Шоубоут“ една вечер се сбиват. Започва стрелба и Джексън описва реакцията на сцената: „Тъби Хол се скри под пианото, Армстронг продължи да свири, а останалите от бенда изчезнаха.“

„В Чикаго — казва Луис, години по-късно — исках само да имам малко жизнено пространство. Като се обърнеш и ти се струва, че има пистолет в хълбока ти.“ Нататък разказът му до голяма степен съвпада с гангстерския пасаж на Гофин. Една вечер, като се прибира в стаята си (не казва, че е в „Шоубоут“), той намира един „голям бабаит“, който му заповядва: „Отиваш в Ню Йорк. Искан утре да се качиш на първия влак.“ Тъкмо да каже: „Какво, по дя...“, той поглежда посетителя. „Видях, че гледам в дулото на един четиридесет и пет милиметров, промених си мнението и казах: «Може и да ида в Ню Йорк, за разнообразие». Менажерът ми оправи тази работа, но аз реших, че е най-добре да напусна града на следващия ден.“

Една изрезка от вестник има отношение към тази борба между съпернически менажери и управители на клубове. С дата от 27 юни, Нови Орлеан, тя гласи: „Членовете на оркестъра на Луис Армстронг са изключени от американската федерация на музикантите, защото продължават да свирят с Армстронг, след като той е бил изключен от федерацията за неизпълнение на договор с един нюйоркски клуб.“

Изразът тук е от особено значение, защото когато председателят на артистичното дружество Томас Роукел, през март 1947 г. заплашва издателите на книгата „Рогът на изобилюето“, че ще ги съди за клеветата, „Даун бийт“ съобщава, че Роукел възразява срещу пасажа, в който се описва как Фанки Фостър размахва пистолет срещу Армстронг и му казва: „Заминаваш да изпълниш договора в «Конис Ин» в Ню Йорк“. Никъде в текста на Гофин не се среща фразата „заминаваш да изпълниш договор“ и тя звучи малко импресарски. Гофин намесва Роукел в разказа и Роукел говори с адвоката си за завеждане на дело. Но в съобщението на „Даун бийт“ Роукел разказва какво всъщност се е случило. Той е в Чикаго с Дейв Кап от „Декка“ и в хотела четирима мъже му казват, че има четири часа да напусне града. Това страшно го ядосало, той извикал няколко приятели и отишъл до „Шоубоут“ да се види с Луис. „Даун бийт“ пише: „Той казва, че приятелите го придружавали само в случай, че споменатите господа се появят отново“. Не могъл да се види с Луис и се качил на „Сенчъри“ за Ню Йорк на следващия ден. Случките с Франки Фостър са свързани с „Конис Ин“ и със самия Фостър и не го касаят пряко — добавя Роукел.

От всички тези съобщения и изявления могат да се направят всякакви догадки. Без съмнение Армстронг е бил много търсен,

вероятно е печелил и големи пари. Но ако са го заплашвали с пистолет, какво прави съюзът (АФМ) — изключва го, след това и музикантите му? „Даун бийт“ публикува послеслов кум историята с Рокуел следващия месец: той няма да съди Гофин и издателите, но настоява името му да бъде изтрито от всички следващи издания. Вероятно издателите са се съгласили. Ние не си спомняме да сме виждали друго издание на „Рогът на изобилието“ освен първото и днес тази книга е голяма рядкост.

Какво става нататък — десетчленният бенд на Армстронг тръгва от Чикаго (вероятно през май) и прави отделни участия на път за Нови Орлеан. Те свирят в средния запад и голяма част от юга. За цялото пътуване до Нови Орлеан и обратно на север през Сейнт Луис, където свирят целия септември, бендът спира в общо петдесет — шестдесет града. Отново Престън Джаксън разказва:

„Напуснахме Чикаго и взехме Зилнър Рандолф, автора на *Ole Man Mose*, който е аранжор и завеждащ бенд в отсъствието на Луис. Дадохме участия в Мичиган, Охайо и Кентъки на път за «Събърбан Гардънс», където щяхме да работим и събирахме добри тълпи. Най-после от Луисвил отидохме в Нови Орлеан и тогава ни посрещнаха на гарата с бендове — беше цял парад. Преди откриването на «Събърбан Гардънс» Рокуел преследваше Луис, нарушил някакъв договор. Извикаха ни в местния съюз да ни разпитат. Нищо не ни направиха, но по радиото почнаха да говорят, че «негрите дошли от Нови Орлеан да заемат местата на белите музиканти.» След това всяка вечер ни придружаваше кола с трима-четирима души. В «Събърбан» имахме други неприятности, както може би сте чували. Не знаехме как ще ни посрещнат, беше ме много страх, чак зъбите ми тракаха, макар че съм роден в този край. Все пак си беше Югът. Но мина добре.“

Историите на Армстронг от тази странна южна сага са безброй. По това време той има близък човек, наречен Шърман Кук, известен като професор Кук, който е негов камериер, личен секретар и бивш церемониалмайстор. Кук, който се самоназначава и за директор на рекламата, събужда интерес към завръщането на блудния син в Нови Орлеан, като изпраща телеграми от местата, където спират, и пристига в града преди бенда, за да се убеди, че е подготвено бурно посрещане. Доколкото той е имал пръст в него, никой не може да каже. Но когато Луис пристига в родното си място — за първи път от девет години

насам — на гарата го посрещат бендът на „Зулу Клъб“ с още няколко духови оркестри, огромна тълпа бели и черни и един контингент полицаи, отговарящи за реда. Повеждат Луис в тържествено шествие по „Канал стрийт“, през целия град, покрай любими от детството места до хотела му. Той среща стари приятели, които не са напуснали града, за да преуспяват, и хора, които е познавал, също и първата си жена, Дейзи. Там е и семейството му и го поканват да посети „Уейфс Хоум“.

Това е незабравимо завръщане у дома и по неговите думи откриването в „Събърбан Гардънс“ е не по-малко паметно. Луис е новият крал на „Пердидо“ и всички местни вестници поместват историята за бившия питомец на изправителен дом и вестникарче, което се връща от север като герой на джаза. Иронията е, че в заведението, за което е ангажиран Сачмо, не се допускат хората, чийто герой е той. Нови Орлеан е, в края на краищата, град на дискриминацията — и скоро се проявява нова форма на расизъм.

От юни до август Луис и бендът са в ефира всяка вечер. Радиото има голяма заслуга за неговия общонационален успех. Армстронг, спомняйки си, че когато заминава през 1922 г., не е имало радио, с вълнение очаква първото си предаване от родния град. Естествено конференсието пред бялата публика ще бъде бял. Както и да се погледне на тази първа вечер, тя ще бъде голямо събитие за Литъл Луис, макар и изолирано от черните.

Близо десет хиляди черни граждани са се наредила по стръмния бряг на края на града, където се намира „Събърбан Гардънс“. „Не ги пускаха вътре — казва Сач — и много естествено, те се събраха отвън, на самата дига, с надеждата да уловят нещо от музиката през отворените прозорци; никога няма да забравя тази гледка. Клубът беше не по-малко препълнен, пет хиляди души и повече — казаха. И сред тях — хора, с които съм израснал, бели момчета, с които съм играл на празните парцели след училище, и те бяха там и ми викаха по име и се радваха, че ме виждат пак.“

Луис е малко притеснен за това, как ще го посрещнат, и неговите менажери също се безпокоят. Идва моментът на бенда да започне да свири и да се включи в предаването. Луис и неговата „група готини кетове“^[1] са готови да започнат темата и пълният салон е в очакване. Излиза конференсието и започва встъпителната си реч: „Добре дошли

в «Събърбан Гардънс»“... И изведнъж гласът му секва и той обяснява на слушателите: „Просто сърце не ми дава да обявя този негър по радиото“. И си излиза.

Суматохата обхваща всички, с изключение на Луис, който седи зад завесата. Той си дава сметка, че за бял е необичайно да обявява черен по Южното радио; а черен да се представя сам, е може би нечувано. Но шоуто трябва да върви, иначе „копелетата“, за които работи, ще искат да знаят какво става. Управителят на клуба му казва, че говорителят е отказал да го обяви. Останалото Луис решава, без да губи много време. „Не се грижете — казва той на управителя, — ще се справя сам“. Поискава от бенда един акорд („И дръжете!“) и излиза пред микрофона. Овациите са толкова големи, че минават минути, преди да може да произнесе една дума. След това той благодари на хубавите хора и под силните викове „Луис“ и „Хей, Дипър“ повежда оркестъра в *Sleepy Time Down South*.

„Както казах, беше смърт — един от най-щастливите ми дни — казва Армстронг по-късно. — През останалата вечер аз сам водех предаването. А другият говорител? Изхвърлиха го още същата вечер... това вече е нещо, нали?“

В Нови Орлеан, където сега е някаква фигура, Луис поема шефството над един местен отбор по бейзбол и ги снабдява с нови екипи и уреди. На фланелките отпред пише „Армстронг“ и отборът става известен като „Армстронг’с Сикрит Найн“ („Тайната деветка на Армстронг“). Вече се произвеждат пури с марка „Луис Армстронг спешъл“. Чуйте как Луис представя членовете на своето „паство“ на записа на *Lonesome Road* от ноември 1931 г.:

„Тука са две авторчета на песни, Малкия Луис Дънълп и Чарлс Карпентър, и какво мислите? Те пушат пура «Луис Армстронг спешъл».“ В студиото са Дънълп и Карпентър — авторите на *You Can Depend On Me*, която Луис е записал предния ден, така че не може да се каже, че методите на Луис на запис не са непринудени. Пак там той представя Шърман Кук: „Изглежда благоденстващ, и той е момче от Нови Орлеан.“

Ангажиментът в „Събърбан Гардънс“ минава с неописуем успех и Армстронг се радва на целия си престой в Кресънт Сити. Бракът му върви все по-зле и Лил му казва: „Вече не съм ти необходима, щом

печелиш по хиляда долара седмично. Аз съм дотук.“ Тя си отива в Чикаго.

Един информант се закле, че Лил веднъж стреляла по мъжа си с 0.38-калибров пистолет. Това ни прозвуча доста нехарактерно и ние я попитахме дали има нещо такова.

„Никога не съм имала, носила или употребявала пистолет през живота си. Не знам кой е измислил тази безумна лъжа. Мога да ви кажа, че ако бях използвала пистолет, целият свят щеше да знае (Щях да улуча).“

Дали ѝ е било известно положението с Алфа в средата на 20-те години в Чикаго? „Не знам нито кога, нито колко време Луис е имал връзка с Алфа — е отговорът ѝ. — Мога да ви уверя, че не беше единствената, така че не се безпокоях много.“ За известно време Лил се опитва да постигне някакво сдобряване, но това изглежда невъзможно. Луис иска развод, за да се ожени за Алфа. С Лил се разделят същата година, но очакваният развод се получава едва след седем години. Ако е имало някакви неприязнени чувства, те не траят дълго. Лил казва, че дълбокото ѝ уважение към Луис никога не се променило, а той казва, че бракът му с нея „мина през хубави години, после не се разбирахме.“

Част от композициите по времето на „Хот Файв“ стават обект на спор, който се разрешава в съда. През 1967 г. на почивка в Англия, Лил говори за тези мелодии и твърди, че много от тях са нейни. Ако се погледнат плочите, не става ясно дали „Л. Армстронг“ (или „Армстронг“) се отнася за Лил или Луис. Не вярвам да им е било ясно. За тези записи „ОКех“ плаща на бенда твърдо по 50 долара на човек на сеанс. Даже да приемем, че композиторите получават повече, сумата не е била много по-голяма. „Когато пишехме тези песни преди повече от четиридесет години — казва Лил, — не сме мислили за авторското право. Просто се подписвахме под тях и се интересувахме от парите, които ще вземем в момента. А сега живея от него. Но това стана след дълъг съдебен процес, нали знаете, за *Barbecue*. Тя беше отпечатана с името Лилиън Армстронг, така че с нея няхах проблеми.“

Struttin' With Some Barbecue, Got No Blues, Two Deuces, Hotter Than That, I'm Not Rough са част от пиесите, за които тя претендира; също и *Pencil Papa* и *Perdido Street*. Във връзка с първите експерименти в аранжирането Лил казва:

„Помагах за аранжиментите в бенда на Оливър, почти нищо не записвахме. Повечето бяха така наречените «аранжименти наум». *Perdido Street Blues* е първата пиеса, изписана за целия бенд. От други оркестри след това ме молеха да правя толкова много аранжименти, че трябваше да уча аранжиране.“

Според Спенсър Уилямс „Пенсъл Папа“ е прякор на известния по това време пианист и шоумен Тони Джексън, който през 20-те години е в Чикаго. И други мелодии, записани на Армстронг, са на Лил. *You're Next, Jazz Lips, Knee Drops, King Of The Zulus* и *My Heart* — първото заглавие на „Хот Файв“, записано на 12 ноември 1925 г.

Лил, с по-високото си образование сигурно е била безкрайно полезна на „Хот Файв“. Това невинаги може лесно да се прости и ние я попитахме как се е отнасял Луис към нея в по-късните години. Тя се засмя на въпроса и отговори: „Е, разбира се, не е толкова дружелюбен след онова дело. Но нали го знаете... готин е.“ Колкото до Луис, веднъж той казва:

„За четири жени съм се женил и още никоя не ме е наранила. Трябва да са ме обичали. Всичките нещо ми доказваха, нещо ми казваха, от тях научих неща, които от никой друг не можеш да научиш. Всичките ми съпруги получиха най-доброто от мен.“

Случаят с нетактичния говорител не е единственият „расов“ инцидент, който разстройва общия приятелски тон на посрещането на Луис в Нови Орлеан. Помолват Луис, преди да си тръгне, да даде един концерт за черното население на града и той се съгласява да свири безплатно. Но някъде зад кулисите планът се осуетява. Танците щели да се състоят в една военна база след закриването в „Събърбан Гардънс“. На този ден районът около базата се изпълва с черни луизианци, които се стичат да видят завърналия се герой на джаза. Бендът е готов и Луис е изпълнен със себеуважение при мисълта, че това множество се е събрало да види момчето от техния край. Но когато се приближава към базата, вижда, че тълпата се отдръпва. Вратите са заключени, танците няма да се състоят. Никой не знае точно защо, казват им, че танците не са разрешени на територията на армията.

Много от хората са дошли с коли, каруци, даже с волски впряг и наброяват няколко хиляди. Естествено те се вбесяват, че ги гонят, и част от техния гняв се насочва срещу Луис. Това още повече подхранва

растящото му разочарование от градската управа на белите. Рано на другата сутрин той заминава за Хюстън и други градове в Тексас, като решава за известно време да не се връща в Нови Орлеан. На връщане бендът свири в Мемфис и тогава попадат в затвора. Престъпникът Джексън обяснява: „След Нови Орлеан отидохме в Тексас, там свирехме месец и половина, после в Тулса, Оклахома и Оклахома сити. Върнахме се пак през същите места и тогава срещнахме Джо Оливър с неговия оркестър. Както и да е, тогава ни се случиха онези неприятности в Мемфис. Пристигаме в Мемфис някъде към 7,30–8 ч. и един полицаец ни казва: «Махнете тези негри отгук, трябва да ги сложа в друг автобус.» А другият автобус е много по-малък и по-неудобен и мисис Колинс им казва, че е платила 50 долара повече момчетата да се возят в такъв автобус. След разправията полицаецът каза на шофьора да се върне на автогарата. Той така и направи и там ни посрещна половината полицейска сила на Мемфис. «А така, негри, — казаха те. — Намирате се в Мемфис и ни трябва някой да събира памука.» Вкараха ни в затвора, всички с изключение на Майк Маккендрик, момчетата имаха пищови, които трябваше да хвърлят, щото не искаха да ги хванат с тях. Тогава на «Рампарт стрийт» можеше да се купи пистолет, както си купуваш хляб.

Затвориха ни всички в една голяма килия. Идва един и вика: «Луис, слушах ви в Хюстън миналата седмица.» Малко ни интересуваше къде ни е слушал; искахме да излезем от затвора и да стигнем в Литъл Рок.“

В автопортрета си Луис излага причините. Също и Мез Мезроу в описанието си на тази случка.

„Мисис Колинс, съпругата на менажера, отговаряше за превоза и беше наела един голям лъскав автобус, за да минат през Убийствения пояс, без да се дрънкат по мръсните автобуси за негри. Тя винаги седеше отпред с Майк Маккендрик...“

Когато този автобус влезе в Мемфис, белите се трупаха и се пулеха при вида на тези добре облечени черни момчета... особено на онова момче отпред, което, пази боже, седеше и разговаряше с бяла жена съвсем спокойно, точно като човек. Не можеха да го преживеят.“

В разказа си Луис казва също, че след като Колинс ги освобождава, те свирят по радиото от Мемфис и той посвещава едно парче на местния шеф на полицията. Това не са измислици. Мезроу ни

уверява, че всички наркомани, които се въртят около нюйоркския „Лафайет Тиътър“, са чули предаването. По средата, казва Мез, Луис посвети следващото парче на шефа на полицията в Мемфис: „Слушай внимателно, Мизерола“ — обявил по радиото Сач, преди да влезе с вокала на *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You* („Ще се радвам, когато умреш, разбойник такъв!“).

Датата на тези събития може да се определи, тъй като арестуването, следствието, наречете го както искате, стига до вестниците. На 10 октомври 1931 г. чикагският „Дифендър“ съобщава, че долуйзброените са били задържани, защото не са сменили автобуса в Мемфис на път за участие в Литъл Рок, Арканзас, 6 октомври: Мери Колинс, менажер, Рандолф, Хол Кук, Джексън, Александър, Уошингтън Джеймс, Бун и Армстронг — „всички от Чикаго“. Не се споменава Биг Майк Маккендрик, който остава навън, както казва Луис.

Предвид името, което Луис си е изградил в Ню Йорк и Чикаго, изглежда, повече от странно е, че в продължение на толкова време вместо да бъде там, той обикаля страната. Единственото смислено обяснение е, че Армстронг или Колинс, по-вероятно и двамата, са сметнали за целесъобразно да стоят далече от Ню Йорк и за няколко месеца от Чикаго също.

Тъй като Луис винаги се сеца за Нови Орлеан, когато двамата автори заговорят за гангстерската история, възможно е той инстинктивно да се връща „у дома“, когато го заплаши опасност. Въпреки че е свързан с престъпност и беднотия, за него Нови Орлеан е може би най-безопасният пристан при буря. Когато е живял там, той е познавал комарджии, сводници, и един от най-големите бандити, освен това е обграден от приятели и поклонници и би научил, ако животът му е в опасност. Още повече, че новоорлеанските апапи си имат свои банди. Сигурно би им била неприятна появата на северен „здравеняк“ на тяхна територия.

След месеците, прекарани у дома, бендът отново тръгва на турне, но маршрутът му не стига много далеч на север. Колинс, който е имал неприятности с нюйоркските работодатели, сигурно е бил застрашен. Дали присъствието на г-жа Колинс също е било продиктувано от подобни мерки за сигурност? В края на краищата, това е рисковано пътуване за нея. И Престън Джексън, и Мез

споменават Мери Колинс в анекдотите си за Мемфис. Едно такова пътуване от един щат в друг, през 1931 г. с автобус и бяла жена с бенда от черни музиканти, прилича на предизвикателство срещу съдбата.

Накрая Колинс — или Луис — решава да се опита в Ню Йорк. Бендът пристига през януари 1932 г. и свири в „Лафайет Тиътър“ в Харлем и седмицата около 22 януари — в „Парамаунт“. Един нюйоркски музикант си спомня, че плакатите за тези представления били скъсани, което навежда на мисълта, че търговските спорове не са били разрешени. След поредица от единични участия, бендът се разпада. Предполага се, че не са имали работа. Луис и четири-пет души се връщат в Чикаго, другите остават да си опитат късмета в Биг Епъл.

Някъде по това време в живота на Луис се явява и Кони Имерман от „Конис Ин“. Джон Хемънд ни предостави едно съобщение от 1931 г., в което се казва, че съдебното дело на Луис срещу Имерман и Рокуел ще се гледа в Ню Йорк на 15 декември. Не са публикувани никакви резултати от това дело, страните може да са се разбрали без съд.

Едно злокобно последствие от гангстерските действия е описано накратко в един нюйоркски вестник, който съобщава, че преуспяващият собственик на заведението е бил бит от неизвестни лица. Мезроу във връзка с този период, когато гангстерите от Ийст Сайд искат да разширят владенията си, пише: „Неотдавна се бяха опитали да пометат Кони Имерман и разбрах, че ще направят същото с всеки, който се изпречи на пътя им.“ Нищо чудно, че Армстронг напуска Ню Йорк, а скоро след това и Чикаго. Той отново е без оркестър. Но има пари и менажер. Колинс все още успява да му намира работа в Калифорния и през март Луис отново пътува за западното крайбрежие. Климатът там му харесва. Два-три месеца си почива, само няколко пъти свири с бенда на Лез Хайт. Няма да се върне скоро в Ню Йорк. А междувременно ще напусне пределите на Америка за първи път.

Ако описанието на гангстерските епизоди е повърхностно, то е, защото е трудно да се намерят цитати, данни и факти. Веднъж, когато правех (М. Дж.) предавания за британското радио със Спенсър Уилямс, един тип от Ню Йорк, чиито връзки датираха от бурните 20 години, ме помоли да предам нещо много просто, макар и загадъчно: „Кажете на

Спенсър, като го видиш, че има много поздравявания от Браунсът Чарли.“ Аз съответно казах на Спенсър. Последва дълго мълчание, след което Уилямс отбеляза, че всички новоорлеанци можели да бъдат гадни. „Бъди приятел с тях, да ти е мирна главата“, с две думи ми каза той. Но „не им противоречи, защото стават много подли“. Спенсър е от Нови Орлеан. Не споменах повече за Браунсът Чарли, но оттогава имам чувството, че Уилямс не е толкова мил с мен, макар че се виждахме няколко пъти. Той никога не отвори дума за Чарли.

Настоящата глава за гангстерите явно носи отпечатъка на хора като Браунсът Чарли.

Един интересен аспект, за който се загатва в изказванията на Луис за Джо Глейзър е, че Попс явно смята, че злото произтича от бялото население. След като говорихме за сцената с пистолета в гримьорната и как се е наложило да напусне града, той каза: „Всичко беше наред, когато Джо Глейзър ми стана менажер. Той ме пазеше и аз се разбирах добре с белите.“ Последното изречение може да послужи за начало на друга книга — за влиянието на организираната американска престъпност върху работите на джазмените.

{img=luis_armstrong_kuchta.png/#Улицата „Джейн Али“, на която Луис е роден в или около 1900 г.}

{img=luis_armstrong_tabela.png/#»Махагоновата зала“ на Лул Уайт — прочут „секс базар“ на „Бейсън Стрийт“ 235, известен на времето като „Огледалната зала“ — заснет малко преди да го съборят през 1949 г.}

{img=luis_armstrong_luis_mlاد_s_kornet.png/#Така изглежда Сачмо при посещението си в Англия през 1932 г. Той е известен с големия си възел „Уиндзор“ на вратовръзката си и златната гривна на ръката.}

{img=luis_armstrong_orkestyr.png/#Фейт Марабъл със своя „Ривърбоут Оркестра“. Разпознават се: Марабъл (писано), Джони Сен Сир (банджо), Луис (корнет) и Бейби Додс (барабани).}

{img=luis_armstrong_orkestyr_2.png/#"Вендоум Оркестра" на Ърскин Тейт, Чикаго 1926/7 г. Луис (тромпет), Тейт (цигулка) и вероятно Франк Етридж (банджо).}

{img=luis_armstrong_orkestyr_3.png/#"Хот Файв" на Армстронг през 1926 г.: Луис, Джони Сен Сир, Джони Додс, Кид Ори и Лил Хардин Армстронг.}

{img=luis_armstrong_trima_myzhe.png|#Луис с Джони Колинс (в центъра) и ръководителя на бенда, Хенри Хол (вляво).}

{img=luis_armstrong_muzikant_sviri.png|#Престън Джаксън, снимката е направена в Чикаго в 1943 г.}

{img=luis_armstrong_myzh_dyrzhi_instrument.png|#Хенри Ред Алън, Ню Йорк 1960 г.}

{img=luis_armstrong_orkestyr_4.png|# "Криол Джаз Бенд", вероятно в началото на 1923 г. Отляво надясно: Бейби Додс, Оноре Дътри (прав), Кинг Оливър, Луис Армстронг (прав), Бил Джонсън, Джони Додс и Лил Хардин.}

{img=luis_armstrong_luis_sred_beli_myzhe.png|#Луис с Джак Хилтън (отляво) и оркестъра.}

{img=luis_armstrong_nastolna_lampa.png|#Срещата на „Мелъди Мейкър“ с американския ръководител на бенд и аранжор, Бени Картър, в Лондон 1936 г. Зад Картър стоят Ленърд Федър, издателят на „Мелъди Мейкър“, Пърси Матисън Брукс (вляво) и техническият редактор Дан Ингман.}

{img=luis_armstrong_luis_i_myzh_s_ochila.png|#Макс Джонс посреща Луис на лондонската гара (Виктория Стейшън) в началото на 60-те.}

{img=luis_armstrong_luis_s_pjana_na_liceto.png|#Луис и втората му съпруга, Лил, се срещат отново в Париж през 50-те години.}

{img=luis_armstrong_tanci.png|#Гана приветствува „Ол Старс“ през 1956 г. Според Луис жената от предния план прилича на майка му.}

{img=luis_armstrong_luis_i_trymi.png|#Луис и Тръми Йънг в изпълнение на „Rockin' Chair“.}

{img=luis_armstrong_myzhe_s_trompeti.png|#Луис изпява една песен в съпровод на Хъмфри Литълтън и Тръми Йънг на събиране в „Хъмфри Литълтън Клуб“ в Лондон през май 1956 г.}

{img=luis_armstrong_luis_pee.png|#Луис пее на концерт.}

{img=luis_armstrong_luis_dyrzhi_buket.png|#Мистър и мисис (Лусил) Армстронг пристигат в Швеция.}

{img=luis_armstrong_luis_misli.png|#Размисъл.}

{img=luis_armstrong_orkestyr_5.png|#Хайнс, Тигардън, Кози Коул, Барни Бигард, Арвел Шоу.}

{img=luis_armstrong_luis_sviri.png|#Луис свири в Лондон.}

{img=luis_armstrong_luis_sedi_i_misli.png|#В Лондон — между два хоруца.}

{img=luis_armstrong_luis_se_smei_i_dyrzhi_trompet.png|#С автограф: „На Макс, моя човек — от Луис Армстронг“.

{img=luis_armstrong_luis_se_smei_i_dyrzhi_trompet_2.png|#Луис}

{img=luis_armstrong_kovcheg.png|#Погребението на Луис, 9 юли 1971 г.}

{img=luis_armstrong_luis_pee_2.png|#Всеки от Нови Орлеан може да го прави...}

{img=luis_armstrong_glava_do_glava.png|#С жена си Лусил.}

{img=luis_armstrong_luis_dyrzhi_listche.png|#В почивка.}

{img=luis_armstrong_plochi.png|#Плочи на Луис.}

{img=luis_armstrong_luis_sliza_ot_samolet.png|#Сачмо пристига в Берлин.}

{img=luis_armstrong_plakat_s_nadpis_sachmo.png|#На концерт в Берлин 1965 г.}

{img=luis_armstrong_orkestyr_6.png|#Около Сачмо има винаги музика.}

{img=luis_armstrong_luis_sviri_2.png|#"Доволен съм от работата си..."}

{img=luis_armstrong_belezhka_ot_luis.png|#"Джазът се свири от сърце. Можеш дори да живееш от него. Винаги го обичай. Сачмо. Луис Армстронг, 1965 г."}

{img=luis_armstrong_s_pokazalci_na_buzite.png|#Сачмо „В действие“.

{img=luis_armstrong_luis_sviri_3.png|#В Берлин 1965 г.}

{img=luis_armstrong_luis_se_byrshe_s_kyrpichka.png|#Усмивката на Сачмо.}

{img=luis_armstrong_luis_se_poklanja_pred_publica.png|#"Никога не съм иска да бъде повече от това, което съм."}

[1] Мъжаги (жарг.). — Б.р. ↑

ЛУИС В АНГЛИЯ

Не се знае със сигурност защо Луис заминава за Европа. Единственото му обяснение за внезапното му отпътуване от Западния бряг, където той работи и почива, излиза в първата му книга, написана почти като дневник. „Реших, че се нуждая от почивка и че бих желал да видя Европа.“

В „Рогът на изобилието“ Робърт Гофин добавя, че Джон Колинс отишъл с новата си кола в Лос Анжелос в деня, в който Луис си купувал кола на старо. Колинс казал: „Току-що уредих пътуването до Европа.“ Луис отвърнал: „Чудесно. Ако не си получа развода, докато съм тук, ще го получа във Франция.“ Те почти веднага заминават за Чикаго, оттам с кола до Ню Йорк и до Англия с голям презокеански кораб.

Само в подробностите се различава описанието на Луис в „Суингирай тази музика“. „Купих си един стар «Буик» и се отправих с него на изток, към Чикаго. След като се видях с Лил и се погрижих за някои неща, аз се качих на влака за Ню Йорк, взех си довиждане с приятелите в Харлем и отплувах с «Маджестик».“

По това време в Англия широко се шири невежеството по отношение на джаза, въпреки че първите джазмени посещават страната още през 1919 г. Сидни Беше идва със „Саутърн Синкопейтид Оркестра“, а „Ориджинъл Диксиленд Джаз“ прави турне из страната. Следва посещението на Ред Маккензи през 1925 г. с „Маунд Сити Блу Блоурс“; освен това в Англия работят много американци в местните бендове — например Дани Поло, Силвестър Ахола, Адриън и Артър Ролини, Челси Куели, Хенри Левин, Боби Дейвис, Макс Фарлей и Фъд Ливингстън.

Тези музиканти придобиват известна популярност сред любителите на плочи и хората, които танцуват в лондонския квартал Уест енд; същото може да се каже за Джими Дорси и Бъни Бериган, посетили Лондон през 1930 г., респективно с Тед Луис и Хал Кемп.

Ослепителният блясък на Армстронг, дошъл отначало с плочите, е най-яркият лъч, който пронизва годините на мрака в британския джаз.

Напускайки Съединените щати за първи път, без да знае какво да очаква от другата страна, Луис рискува. Скоро плановете и надеждите пропадат и никой от обкръжаващите Армстронг не би се изненадал, ако той се оттегли обиден и се завърне в Съединените щати след трудностите, последвали първоначалния му ангажимент. Но той приема превратностите с висок дух, като омаловажава несгодите и се наслаждава на всяка сполука. Четири месеца по-късно, когато се връща, той не е станал по-богат, но вече има нови представи за знаменieto на джаза и нараснала вяра в собствената си значимост. По тази и други причини, това посещение се оказва повратна точка в кариерата му. Както повечето от неговите решителни действия и това става в най-подходящия момент, въпреки че за известно време не се забелязва.

Моментът е благоприятен за посещението на Луис в Англия по няколко причини. Здравото ядро от ентузиастични сред танцовите музиканти и почитатели е достатъчно многочислено, за да го подкрепи. Преди това Армстронг не би намерил страната, подготвена за него. Едно по-късно посещение би се сблъскало с бенда на Дюк Елингтън, с Фетс Уолър, Джо Венути, Колман Хокинс (при всички случаи техните пътища биха се пресекли) и Каб Калоуей; не че трябва да се страхува от съперничество, просто въздействието би било различно. Нещо повече, при опит да посети Англия само три години по-късно, би се натъкнал на забраната от Министерството на труда, която в продължение на повече от 20 години не допуска джазови музиканти в страната.

Изпълненията на Армстронг са на върха си по това време. Той поддържа високо ниво толкова продължително, че можем да говорим за период от 12 до 15 години, в които той е в превъзходна форма: през 1932 г. всички части на тялото му, свързани с техниката, са във великолепно състояние. Той притежава белодробна мощ, гърло, челюст, зъби и постановка на устните, свършено подходящи за получаване качествен тон от тромпета. Наред с тези природни данни Луис има контрол върху инструмента, който му дава изпълнителска лекота във всяка жанрова сфера на музикалното изкуство. Майсторството му се съчетава с недостижима издръжливост и

артистична приспособимост — качества, които се подлагат на основно изпитание по време на първото му английско турне. Като джазов изпълнител той има всичко — всичко, освен широко признание като творчески музикант. Това той получава в Европа, и то не веднага.

По това време Армстронг вече щедро е представен в английските каталози. Рекламният „Ню ритъм стайл сириз“^[1] на Парлофон от юли 1932 година съдържа не по-малко от 30 негови плочи: 38 различни заглавия от *Maggies* и *St. James Infirmary* до *Mahogany Hall Stomp* и *Rockin Chair*. Колекционирането на плочи започва да става популярно занимание, а не след дълго колекционерите на джаз ще създадат свои собствени среди или ритъм клубове. Месечното списание „Мелъди Мейкър“, на път да стане седмично, е библията на ентузиастите. И други периодични издания отделят място на статии за джаза и танцовата музика, а книга на тази тема (на Р. У. Мендъл), „Привлекателността на джаза“^[2], е публикувана още през 1927 година. Малцина англичани виждат зелената улица и сред тези специалисти, както може да се очаква, има доста музиканти от танцови бендове. Най-фанатичният от всички почитатели на Армстронг в Англия е Нат Гонела, тромпетист, израснал в брасбендовия свят. Попада му плоча на Луис от 20-те години и той открива, че „неговият стил и чувство ме удариха право между очите и аз станах запален ентузиаст“. Нат започва да копира свиренето и пеенето на Луис и получава номер в специалното шоу на Били Котън, за да създава подобна представа. Колко се доближава до него, може да се съди от *Bessie Couldn't Help It*, което Гонела записва с Котън през 1930 г.

Ангажиментът изглежда непредвиден и недостатъчно популяризиран и „Мелъди Мейкър“, който дърпа всяка достъпна струна, за да доведе Луис в Англия, успява да съобщи на читателите си за голямото събитие едва в последния момент. Уводната статия на списанието от юли 1932 година гласи:

„“Мелъди Мейкър” („Данс бенд нюз“) юли 1932
„ДАНС БЕНД НЮЗ“
Брой VII
Юли, 1932
№79

От известно време бродят неоснователни слухове, че Луис Армстронг ще идва в Лондон. Името му се свързва с хотел „Савой“, кафе „Дьо Пари“, „Циро“ и други места. Проучванията на „Мелъди Мейкър“ всеки път разкриват празни приказки. И сега, когато посещението предстои наистина, то ще предизвика пълна изненада, тъй като не е предшествувано от подобна мълва."

Съобщението отива за печат на 24 юни, с 24-часово закъснение, с цел да предаде новината специално на „онези в тази страна, които най-много се интересуват“.

Джордж Блек от „Лондон Паладиум“ ангажира „черния феномен“ за 2 седмици от 18 юли. Луис ще пристигне без бенд. Как ще организира сценично шоу и кого ще наеме за акомпанимент не е известно на „Мелъди Мейкър“, нито (както те дават да се разбере) на когото и да било в момента. „В момента на публикуването той не е в Англия — продължава статията, добавяйки песимистично: — Дори да пристигне в следващите няколко дни, няма да има много време да репетира сценичното шоу.“

Изказва се и предположението как „черният феномен“ ще бъде приет — не от почитателите му (това се знае), а от широката публика.

„Ние смятаме, че те, веднъж възстановили се от изумлението, ще приемат Луис присърце. Това е възможно само в «Паладиум», защото тази зала има повече или по-малко редовна клиентела, която е научена да възприема необикновеното в представленията. В провинцията, та дори и в предградията, ние се страхуваме, че Луис ще остане чужд за обикновената публика.“

Изглежда списанието приписва повече толерантност на редовните посетители на „Паладиум“, отколкото те имат. Вероятно то подценява способността на Армстронг да шокира „нормалната“ публика. В този случай той е извънредно популярен сред посветеното малцинство и много по-малко — сред обикновените театрални посетители. Аз (М. Дж.) не си спомням много хора да са напуснали, когато гледах Луис, но бях на едно от четирите дневни представления,

с намалени цени за читателите на „Мелъди Мейкър“, които се провеждаха всяка сряда и четвъртък от гостуването. Естествено голяма част от публиката на тези специални представления се състоеше от музиканти и почитатели.

Нормалните вечерни представления привличат голям брой редовни посетители на „Паладиум“, които не се отличават с особен вкус към джаза. Нат Гонела си спомня, че 20 или 30 недоволни си излизат по средата на първия концерт и повече на следващите. Той казва: „Продажбата на билети при първото гостуване на Армстронг е рекордна за «Паладиум». При откриването на всеки концерт е пълно, но докато свърши, залата е наполовина празна, а аз бях там всяка вечер.“ Нат и брат му Брутс са имали места на първия ред за първия концерт, а след това си взимали билети без места. Сядали, където могат, и когато протестиращите си излизали, те се опитвали да ги спънат в тъмното. „Така правехме на всяко представление — признава Нат. — Знам, че спомените малко лъжат, но си спомням като на живо как спяхме хората, когато напускаха театъра. Алелуя.“

Защо масово напускане? Ами, това е необичайно изпълнение. Бендовете са достатъчно познати, но нищо подобно на Луис и музикантите от клуб и кафе „Паризиана“, които той е наел, не е виждано или чувано на Арджил Стрийт. Просто джазът е задкулисна музика за тази ера. Армстронг е един извънредно ревностен неин представител и е необуздан на сцената. Бендът му също е див и своенравен. Яин Ланг, пишейки по-късно за концертите в „Паладиум“ се съгласява, че самият Армстронг идва като шок:

„Потящата се раздвижена фигура в светлината на прожектора, която непрестанно забиваше височини, много трудно можеше да се свърже с представите за автора на вълнуващата музика *West End Blues* и *Muggles*“.

Това е дилемата за Армстронг: как да оправдае очакванията на хора, запознати с най-значителните от неговите много хубави творби. Както всички приготовления за това турне, бендът е сформиран съвсем импровизирано в последния момент, тъй като ангажирането на подходящ съпровод се оказва неочаквано трудно. Първо се консултират с Джек Хилтън, който има тесни връзки с Джордж Блек и „Мелъди Мейкър“. Дори го помолват да намери някакъв бенд, но той отсъства от Лондон по това време. Рудолф Дънбар, кларнетист и учител, е

човекът към когото се обръщат с идея да сформира бенд от „английски негри“. Това се оказва трудна работа за Англия и Дънбар предлага да се викнат няколко черни музиканти от Париж. Неговата идея се отхвърля заради разноските и тогава предлагат да вземат Спайк Хюс с бяло комбо. Проблемът се решава едва когато става известно, че Хари Фостър, посредникът, който най-напред ангажира Армстронг, е във връзка с менажера Колинс и се е съгласил да набере „пълнен бенд от цветни музиканти от Париж.“ Съответно групата пристига в Лондон, но не в пълен състав; две места трябва да се попълнят от местни музиканти. Съобщава се, че Армстронг разполага с оскъдно време за работа с парижката си бригада, но това може и да е погрешно английско тълкуване на положението. Репетициите започват в една зала на Поланд стрийт, малко след пристигането на музикантите в събота следобед и продължават в неделя и част от понеделника.

Белгийският автор Робърт Гофин, който посвещава своята „На границите на джаза“^[3] от 1932 г. на Армстронг, пристига в Лондон, за да види героя си лично. Той присъствува на първата репетиция и всъщност посреща бенда. В „Паладиум“ на Гофин му казват, че Луис чака някакви музиканти, пристигащи от Париж, и той отива на гара „Виктория“ и го намира. Десет минути по-късно Армстронг се обръща към него с Гейт. Когато получава един екземпляр от „На границите на джаза“, той така се развълнува от посещението „На Луис Армстронг, истинския крал на джаза“, че незабавно го целува.

Сред музикантите от бенда са тромпетистът Чарли Джонсън и саксофонистът Джо Хеймън и двамата известни на Гофин още от Париж. Останалите са тенорът Флечър Алън, сакс-кларнетистът Питър Дю Конге, китаристът Масео Джеферсън и може би още един-двама.

Самоличността на английските попълнения е неизвестна. Гофин остава в залата да слуша Луис до късно вечерта. „Невероятно“, пише той в книгата си „Джаз“. „Затвори си очите, наду тромпета, сви кърпичката си, пя със сълзи, изкачи се до неподозирани височини, врата и бузите му бяха така издути, че ще се пръснат. Какво откровение!“ И това е само първата репетиция!

Два дни по-късно, когато приближава времето за английския дебют на Армстронг, белгиецът е един от многото, които се стичат в „Паладиум“ в състояние на възбудено очакване. Дан Ингман от

„Мелъди Мейкър“ пише: „Когато неговият номер се появи на информационното табло, избухнаха страшни аплодисменти.“

„Луис изникна пред завесата и се поклони. Само какви аплодисменти последваха. Първото му парче беше *Them There Eyes*, второто *When You're Smiling*, третото (посветено «на музикантите») *Chinatown, My Chinatown* и последното *You Rascal, You*. Всяко парче се приемаше с врява. Претъпканата зала се надигна цялата. Разбира се, няма съмнение, че музикантите преобладаваха — познати лица имаше навсякъде.“

Не всеки път представленията минават толкова славно. Сега Ингман казва: „Не беше провал, но във всеки случай не на всички от 28-те представления беше пълно. Всеки път, когато бях там, а това беше често, аз виждах хора да си излизат, някои недоволствуваха от «тази адска музика» и каква ли не още не я наричаха.“

При атракцията на такава звезда малко внимание се отделя на бенда. Тогава Ингман пише: „Бендът ли? Освен че забелязаха, че е болезнено неподготвен (естествено) и много неща не му достигат, аз не го забелязвах. Той трябваше да има — и можеше да има — много подобър съпровод.“ Изненадващо Гофин също не му обръща внимание:

„Понеделникът в «Палладиум» беше сензация. Никога не съм преживявал такова вълнение... Залата се люлееше като параход в силна буря... Отидох при Луис в гримьорната. Там беше Джек Джонсън, европейският шампион в тежка категория, Нат Гонела и някои други английски музиканти, които едва вярваха на очите и ушите си. Някакви млади тромпетисти питаха дали могат да разгледат мундщука на Луис, те не вярваха, че човек може да постигне такава мощ без механична помощ.“

Аз (М. Дж.) все още си спомням, че одобрих няколко сложни сола и брейкове на кларинет, също и тенорови изяви (на Алън?), които ми се сториха доста живи; но скоро ми стана ясно, че групата е повърхностна и слаба. Вероятно наистина е била повърхностна, а за слаба — положително според стандартите на Луис. Това, което мога обаче да си спомня, е човекът отпред — подвижна, дребна, но енергична фигура, която кръстосва сцената неспокойно, почти заплашително, мърмори и жестикулира, когато не свири, пее или говори на микрофона. Обръща се към тромпета си като към живо тяло (Говори им, Сачмаут!) и ръководи бенда с малко несвойствени

указания като „Бавно, бавно“, „Суингирайте, «кетове»... леко, леко и изискано“. Кулминацията на всяка мелодия е резултат от изблик на удивителни бравури на тромпет. Мисля, че изсвири *Them Their Eyes*, *Confessin* и *Chinatown* или *You Rascal*, и със сигурност — живото и извънредно енергично *Tiger Rag*. Спомням си, че се съмнявах дали той се владее изцяло. Навсякъде критиците описват надълго и нашироко участието на Луис и отделят голямо място на това как „крачи и се поти по цялата сцена“ и се бърше с поредица от кърпички.

Критикът на „Мелъди Мейкър“ изтъква:

„Горни фа-а бликат из цялата зала и нито веднъж не е изпуснал едно от тях. Той държи извънредно много на устните трели, които постига чрез бясно разтърсване на тромпета с дясната си ръка... Той работи с микрофон и високоговорители — освен за свиренето си на тромпет, което варира от същински шепот до покривоповдигаща сила.“

След апологията на Армстронг-шоумена, а и на приятния му хумор, той завършва:

„През цялото време, докато пее, той държи в ръка кърпичка и бърше лицето си. Влага толкова енергия в половинчасовото си изпълнение, колкото обикновеният човек изразходва за няколко години. Накратко, той е уникален феномен и поразителна личност — неоспоримо най-великата, която Америка ни е изпращала.“

Купчинка от 20 (или 40?) току-що изпрани и изгладени бели кърпички е на разположение за всяко изпълнение и Луис не ги пести. Не е сигурно кога се установява тази практика. Вероятно в началото на кариерата му на актьор-шоумен-музикант през 1926–1927 година; със сигурност е налице в 1929 г., защото Мез Мезроу разказва за дните, когато Армстронг е в Ню Йорк, свирейки в „Конис Ин“ и в „Хъдсън Тиътър“ на 46-а улица:

„Луис винаги държеше кърпичка в ръката си, защото много се потеше и на сцената, и извън нея, и това сложи началото на истинска мода — не след дълго всички хлапета на авенюто изтичваха при него с бели кърпички в ръка, за да покажат колко много го обичат.“

Следващата година, когато гостува в „Котън клъб“ на Себастиън в Калвър сити, го описват как сменя кърпичките си по шест пъти на една пиеса.

Белите памучни квадрати служат и за друга цел — те са полезен детайл от сценичното поведение, което е в центъра на вниманието и

задържа погледите върху Луис. (Може би кърпичката приема символично значение за него, както бялата гардения за Били Холидей.) След пребиваването на Луис в Англия през 30-те години един музикант, работил в негов бенд, твърди, че кърпичката в лявата ръка на Луис може да изпълнява и друга функция: употребявана с определен маниер към края на някое парче, означава кой от два възможни края тромпетистът ще предпочете.

Практическата подготовка за това първо турне в чужбина е невероятно стихийна. Никой не знае, че той пристига.

„Когато чухме новината преди няколко седмици, ние бяхме склонни да не ѝ вярваме“ — пише „Мелъди Мейкър“ през август и когато се разбира, че тази история е вярна, никой не знае къде ще отседне и кога и къде точно ще стъпи в страната. Независимо от това се правят планове за подобаващо посрещане. Управителят на „Били Котън“, Дейв Тоф, предлага да се даде прием-вечеря в чест на Армстронг от името на най-избраните ръководители на бендове и „горещи“ джазмени. С помощта на „Мелъди Мейкър“ това се организира за петък вечер в хотел „Амбасадор“ в лондонския „Уест Енд“ и вестта се изпраща с радиograma до Луис и компанията му на борда на „Маджестик“, който е сред Атлантика. Пригответоления се правят и ги посрещат в Саутхамптън по обяд.

Междувременно някой телефонира на Луис на кораба и успява да разбере само, че тромпетът му се нуждае от поправка, веднага след като пристигне. Телеграма в последния момент от Джон Колинс гласи, че групата ще дебаркира в Плимут и ще пристигне в Лондон малко след полунощ в четвъртък. В настъпилата паника единствено Дан Ингман успява да отиде на гара „Падингтън“, за да посрещне влака от Плимут в 00,25 часа.

„Въобще не очаквах да видя някого, но накрая влакът пристигна и от едно купе излязоха пет души, явно чужденци. Единият, огромен мъж с мустачки и пура в устата, беше всъщност Джон Колинс. С него беше съпругата му и една по-възрастна жена, за която по-късно разбрах, че е майката на Алфа. Голямата изненада беше другата двойка — младолико и чаровно черно момиче и дребен нисък младеж с огромна бяла шапка и дълга, светлокафява връхна дреха. Мисля, че носеше морав костюм. За момент се зачудих къде е Армстронг. «Това», каза големият мъж, който изглеждаше така, както си представям един

гангстер, «са мистър и мисис Армстронг». Едва не паднах. Съдейки по снимката му очаквах да видя 1.90-метров мъж, едър, мустакат, поне 35-годишен.“

На въпроса как са слезли на брега без разрешителни, отговаря Колинс; Луис не проронва нито дума. Има много работа за вършене: да се настанят в ранните утринни часове пет пътници, повечето от които крещящо облечени, а някои от тях черни. Ингман започва да телефонира по хотелите в Лондон. Първо се обажда в най-прочутите — „Савой“, „Дорчестър“, „Мейфеър“ и така нататък, но щастие не му се усмихва и той се заема с по-второстепенните. В някои случаи просто нямат места за пет души. Когато намери благосклонен прием, той счита за необходимо да спомене, че в групата има и негри. И получава категоричен отказ.

„Не мога да си спомня в колко хотела проверих, но навсякъде беше едно и също. Възникваха проблеми, след споменаването на цвета. Не забравяйте, че още стояха на перона, заобиколени от купчини багаж, и се чудеха какво става. Единственото, което казвах от време на време, беше, че ей сега свършвам. Не е чудно, че ставаха раздразнителни. Тогаваше сетих за името на един хотел на «Норфолк стрийт», който някой ми беше препоръчал. Най-после се свързах с него и за мое облекчение един глас каза «Да». Натоварихме се в таксито пред «Падингтън» и тръгнахме към «Хауърд». Струва ми се, така се казваше. Беше изискан хотел и ние бяхме въведени крайно учтиво, въпреки късния час. Обещах на Луис, че първата ми работа на другата сутрин ще бъде да изпратя човек, който да поправи тромпета му, след това се разделихме и аз се прибрах в къщи да си легна, като преди това предупредих няколко души за местонахождението на Армстронг. Аз бях първият човек в Англия, който стисна ръката на тази важна личност и единственият до момента, който знаеше къде е Луис. На следващия ден, след като уредих тромпета на Луис, отидох да се заема с вестника. А през това време в хотела се струпали музиканти, журналисти, включително П. М. Брукс, хора от «Паладиум», Бен Дейвис от «Селмър» и администрацията разбира, че в него има «бомба». Почитателите буквално окупираха фойето, поради което в хотела се размърморили. Подробности не знам — Колинс се оплака, че хотелът бил твърде скъп, но дали причината е в парите или не, факт е, че малко по-късно те се преместиха.“

Повредата в тръбата на Луис, независимо каква е била, не е сериозна. Тя става повод обаче Нат Гонела да се срещне със своя идол.

„За първи път се срещнах с Луис лично през 1932 година. Случайно бях в магазина на «Бузи и Хокс», когато някой спомена, че тромпетът на знаменития човек е там за почистване и трябва да бъде предаден същия ден. Помолих да ми разрешат да го отнеса до хотела му, отказах да го връча на когото и да било друг, освен на Луис и прекарах половин час в разговор с него в стаята му. Несъмнено това беше един от великите моменти на младостта ми.“

След още премеждия — вещите на Армстронг са все още на „Падингтън“ и единственият му костюм в хотела се нуждае от гладене, Гонела спасява положението — предават почетния гост невредим и навреме в хотел „Амбасадор“. Това е подходящо място за първите впечатления на Луис от посрещането му като „посланика“^[4]. Джек Хилтън се обажда от Ирландия да го поздрави с добре дошъл и да му пожелае „страхотен успех в «Паладиум» в понеделник“. Сред музикантите, които лично вдигат наздравица за американския джазмен, са Били Котън, Рей Нобъл, Фил Кардю, Рой Фокс, Лу Стоун, Били Мейсън, Бъди Федърстънхо, Лу Дейвис, Питър Йорк, Вик Филмър, Нат и Брутс Гонела, Хенри Хол, Хари Хейс, Спайк Хюс, Фреди Ман, Рей Старита, Хари Перит, Артър Роузбъри и Морис Уиник. Повечето са ръководители на бендове, а покрай тях има журналисти като Том Дриберг, Маккуин-Поп, Едгар Джексън от „Грамофон“ и издателите на „Мелъди Мейкър“. Подобен банкет за Попс се организира от музиканти и журналисти и по време на второто му посещение в Англия (1956 г.). Дейв Тоф и Федърстънхо са единствените, които присъствуват и на двата банкета, а Гонела изпраща телеграма от Северна Англия, изразявайки уважението си и съжалението, че не може да присъствува.

След края на двете седмици в „Паладиум“, бендът от Франция трябва да си замине обратно. Луис си почива, докато „Мелъди Мейкър“ договаря за него две представления, след което Колинс урежда една седмица в „Глазгоу Емпайър“. Армстронг се представя добре в „Паладиум“ — доста рискован аранжимент, всички са на това мнение, но дирекциите са предпазливи с човек, на който според думите на критика Майк „трябва да се наслаждаваш като на феномен, като нещо за момента, за което няма да ти повярват, като минат години,

когато разказваш на внуците си за доброто старо време в «Паладиум» през 1932 г.“ Трябва да се организира нов бенд за него и се обръщат с покана към Спайк Хюс. Той се оказва зает с оркестриране и Били Мейсън осигурява десетчленен оркестър, чийто състав е много близък до този, който Хюс би избрал.

Този оркестър не записва с Армстронг в Англия, но казват, че се налага като „страшна група“ според стандартите на английските музиканти. Той заслужава специално място в хрониките като първия бял бенд на Армстронг. Пълният състав е: Мейсън (пиано) с Фреди Ман и Брутс Гонела (тромпети), Лу Дейвис (тромбон), Хари Хейс, Сид Оуен (алто) и Бъди Федърстънхо (тенор), Били Уайт (бас), Лен Бермон (барабани) и Алън Фергюсън (китара). Може би Бен Дейвис свири на саксофон на някои места, а понякога се използва само един тромпет (освен този на звездата, разбира се). По-късно е бил заменен от по-посредствен бенд: „много по-евтин подбор“, го нарича „Мелъди Мейкър“. „който е подложен на съкращения при всяка обиколка... и двата бенда не се използват така, че да постигнат най-добрия ефект.“

С първата група „бели суинг-музиканти“ тромпетистът пътува до „Нотингам Палас“, където казват, че привлякъл почти хиляда души в най-горещата вечер на годината; до конкурса на „Мелъди Мейкър“ за танцови бендове в Йорк; оттам до Глазгоу; и обратно в Лондон за една седмица от 22 август, във „Виктория Палас“ и „Финсбъри парк Емпайър“. Следват други участия в Лондон, Ливърпул и Бирмингам и след това Луис прави „малка почивка в Париж“, преди да отплува на борда на „Маджестик“ за дома. Според неговите думи той влиза в пристанището на Ню Йорк в деня, в който Рузвелт е избран за президент, 2 ноември 1932 година.

[1] Серии с нови ритмични стилове. — Б.пр. ↑

[2] „The Appeal of Jazz“. — Б.пр. ↑

[3] „Aux Frontières de Jazz“. — Б.пр. ↑

[4] Тук става игра на думи с името на хотела. — Б.пр. ↑

ЛУИС-ЕВРОПЕЕЦЪТ

От Ню Йорк, през ноември, Армстронг отива в Чикаго да погостува на майката на Алфа. След това излиза на сцени извън града и прави един запис на „Виктор“ със състава на Чик Уеб. През декември записва „Китка от хитове на Армстронг“ (*Medley of Armstrong Hits*) в акомпанимент на сборен бенд, организиран от Чарли Гейнс. Издадена в среден формат (25 см) на 78 оборота, плочата не се приема добре от критиците и става рядък екземпляр за колекционерите.

Не съществуват данни в подкрепа на изявлението на Гофин: „Сега Луис е звезда от първа величина... при завръщането си в Америка той получи фантастични предложения.“ Точно обратното, той все още е непозната фигура извън джазовите среди. В Англия му отделят внимание и такова място в пресата, каквото не му е било познато дотогава. Джон Хамънд среща Армстронг в деня на неговото пристигане — „от години не съм го виждал да изглежда така добре.“ Той казва, че Луис е ентузиазизиран от бенда на Били Мейсън и приема в Англия и желае да отиде пак на следващата година, а също и във Франция, Белгия и Холандия. Но за момента плановете му са „малко неопределени“. Той се надява да събере нов бенд в Чикаго, с който да тръгне на турне. Хамънд завършва: „Надявам се, че скоро ще получи признанието, което заслужава.“

Бил Мейдър пише също от Ню Йорк за завръщането на Луис — с нов прякор: „Единственият и неповторим Луис (Мюзикмаут^[1]) Армстронг си пристигна с «Маджестик» миналата сряда, 9 ноември, в 14.30 часа и два часа по-късно аз се свързах с него.“ (Забележете, че датата е една седмица по-късно, от посочената от Луис) Мейдър се среща с него в „Конис Ин“, където представят Луис от сцената, после двамата отиват в заведението на Биг Джон и отново топъл прием от музиканти и шоумени. Мейдър потвърждава сведенията на Хамънд, че бъдещето на Луис е неустановено и казва: „всички се надяваме, че той ще се върне тук“.

Армстронг е можел да постигне много с помощта на рекламното бюро по това време, както Хамънд констатира в едно съобщение, поместено в „Мелъди Мейкър“ през януари 1933 година.

„Като човек Луис няма равен по обаяние и добросърдечие. Още по-жалко в такъв случай, че не му се дава достатъчно известност. Факт е, че когато се върна от Европа, нито един вестник не публикува един ред по този повод. Въпреки че сега е известен в Англия, той е почти непознат на публиката у нас.“

Тогава Луис свири в местни театри твърде бедничко възстановяване на „Хот Чокълит“ с бенда на Чик Уеб, който „не знае как да му акомпанира“; също „за съжаление, си е загубил гласа от пренапрежение“, има си неприятности с компаниите за грамофонни плочи „и двете, «Виктор» и «Колумбия», претендират за него“. Разбира се, той няма собствен бенд, а и устната му го безпокои.

Мез Мезроу разказва как Джони Колинс го е извикал в студио „КамДен“, Ню Джърси, да присъствува на първия запис на Луис за нов договор с „Виктор“. Армстронг е свирил на пет представления в „Линкълн тиътър“, Филадельфия, на две радиопредавания, чак тогава записал четири парчета в малките часове. Той е смазан от умора и страда от възпалена устна. Мез пише: „Те не позволиха на Чик Уеб да използва бас барабана си на този сеанс, главно защото устната на Луис беше в безобразно състояние и без баса той не би се насилвал толкова. Първото парче, което записа, беше *That's My Home*“.

На тази песен се правят и пускат поне два записа, какъвто е случаят и с *I Hate To Leave You Now*. Соло тромпетът, който никога не се отдалечава много от темите, издържа на изпитанието на времето, въпреки че тогава познавачите са склонни да гледат презрително на цялото начинание. Хамънд обявява *Hobo, You Can't Ride This Train* за пиеса не много далече от най-добрите. Но *Home* е „направо откраднато от *Sleepy Time Down South* и доста сладникаво“. Месец по-късно той казва, че почти всички се обезсърчават от тези плочи на „Виктор“ с Чик Уеб. „Бъдещите плочи на Луис би трябвало да се правят с малки групи от виртуози, както едно време с Хайнс.“ В Англия Спайк Хюс посреща тези нови плочи на Луис (Фън Мен^[2]) Армстронг със съдържано одобрение, изглежда, долавяйки уморените устни. Според Мез състоянието бързо се влошава, докато накрая в Балтимор на

новогодишната вечер Луис завършва програмата с кървяща и разкъсана устна.

В началото на следващата родина Луис се прибира в Чикаго и събира съпровод под ръководството на Зилнър Рандолф: десетчленна група от местни музиканти, с Кег Джонсън (тромбон), Сквил Браун и Бъд, Джонсън (саксофони) и младия Теди Уилсън на пианото. С този бенд Армстронг регистрира дванадесет пиеси през януари 1933 година и въпреки че бендът отново е критикуван за плочите — особено за *Cotta Right to Sing the Blues* и *World on a String*, се признава, че предлагат удивителен тромпет. Единични ангажименти и още сеанси за записи в този състав продължават до юни. Тогава долита предложение за лятно участие в „Пабст Блу Рибън казино“ в Чикаго и на 1 юли Луис оставя бенда.

Междувременно в Англия се случва нещо много странно. На 31 март „Дейли Експрес“ публикува на първа страница във всичките си издания историята, че Армстронг, „Тромпетистът с желязната устна“, е умрял от, както се предполага, пренапрежение. „Експрес“ и „Мелъди Мейкър“ получават телеграма от Спайк Хюс, по това време в Ню Йорк, в която се казва: „Луис го ухапа куче. Винаги съм смятал, че е новина, когато човек ухапе куче“. Британските запаянковци се убеждават, че Луис е в добро състояние и концертира в Средния запад.

Когато се проваля договарът с Блу Рибън, менажерът на Армстронг го ангажира във филарделфийския театър за две седмици, с начало 8 юли. Той се появява с оркестъра на Харди Брадърс. Преди края на ангажимента обаче дългата ръка на беззаконието го настига отново.

Журналистът и организаторът Ърни Андерсън ни дава подробностите:

„Синдикатите не печелеха лесно пари, както по време на «забраната», и имаше серия инциденти, в които важни личности от шоубизнеса бяха принуждавани да плащат на гангстери. Сега Луис не свиреше много за бялата публика, но беше голяма атракция във вариететата за цветни. Понякога, предполагам, се е налагало да плащат за други участия от неговия процент, но е имал случаи да му донасят по няколко хиляди долара.

Един следобед в онова негърско вариете във Филаделфия, където той има по пет-шест представления на ден, двама типа влезли в

гримьорната на Луис и го уверили, че са дошли за негово добро. Щели да го пазят и явно чакали да пристигнат парите. Е, Попс, с типичната за него изобретателност, обяснил нещо на камериера си, който отишъл пред сградата, взел парите и ги занесъл някъде другаде. Тогава Луис казал на тези хора, че трябва да си направи шоуто и ще се върне и ги уверил, че парите ще се появят след малко. Той си свършил програмата и офейкал направо от сцената в най-близкия полицейски участък, където помолил да го затворят. Той обяснил, че двама души го преследват и се опасявал, че могат да му повредят устната. После позвънил на Джони Колинс и му казал да вземе парите от камериера и: «Измъкни ме някак оттук.» Добавил, че не можел да работи в Америка, защото гангстерите щели да го намерят. И така Колинс се обадил на някакви хора и, докато се разбере какво става, Луис Армстронг вече плувал с кораб за Англия без музиканти, но с библиотеката си.“ Луис не е забравил европейската атмосфера, както потвърждават писмата му до негови приятели. „Как е скъпата стара Англия и чудесните ми приятели? — пита той. — Вие бяхте толкова внимателни към мен... Как са другите ми две приятелчета, Нат и Брутс Гонела? Любезността на всички ви никога няма да забравя.“ Вероятно той се чувства добре с относителната расова свобода и отсъствието на гангстерски контрол в бранша на забавлението. Хора от този бранш твърдят, че администрацията по време на първото му пътуване не е използвала особено привлекателни методи.

Не е чудно, че Армстронг и почти всички, които са писали за него, са съдържани на тази тема. Колинс вероятно е некомпетентен, повече от всичко друго; той е дребен, нагъл бизнесмен, който се оказва в небрано лозе в новата обстановка, която намира извън Съединените щати. Както Дан Ингман казва: „Луис беше третиран като знаменитост от автори и музиканти и, разбира се, от титулуваните. Уилям Примроуз, Уилям Уолтън, Спайк Хюс... са трима от ентузиастите, които си спомням. Колинс беше объркан от акламацията. Що се отнася до мен, струва ми се, че тук той беше напълно негоден.“

Представа за отношенията между Армстронг и менажера му и за характерите на двамата мъже по онова време се получава от разказа на Ингман за една вечер в Мидланд:

„Тук беше този човек, Луис Армстронг, точно преди началото на шоуто и мълчаливо чакаше. Беше елегантно облечен, с вечерен костюм

и държеше Селмъра си. Бендът беше готов — репетиции не е имало — и Луис тъкмо щеше да започва. Тогава Колинс неочаквано каза: «Къде са мангизите? Ако не получа мангизите, Луис няма да свири.» Беше пристигнала огромна тълпа и за организатора нямаше проблем. Той предложи чек, но Колинс беше непреклонен — или пари в брой, или няма Луис. Това трябва да е било унижително за Луис, въпреки че той с нищо не го показва. Просто гледаше сцената и продължаваше да върти тромпета в ръцете си, докато се уредят въпросите. Той изглеждаше напълно абстрахиран, докато този човек с нездрав цвят на лицето и пура в устата искаше парите на момента или няма шоу. По моя преценка имаше около две хиляди души публика, организаторът отиде до касата и се върна с няколко торби сребърни половин крони и ги остави пред Колинс. «Ето ги парите», каза той на Колинс, а аз си спомням, че си помислих: той не знае как да ги преброи.

Но нещо беше предприето и Колинс, удовлетворен, каза «Окей, Луис» — произнесе го «Люис» — и аз го почувствувах като покана «момчето» му да започва. Разбира се, Луис започна и изпълни програмата си както винаги великолепно. Две неща ме впечатлиха в отношението му. Той беше покорен, този световноизвестен музикант, раболепен в присъствието на Колинс. И от цялата компания той се държа най-добре. Внук на роб, както ми е казал, той беше благородникът. Всичко, което правеше, беше коректно в неудобното положение, за което ние всички бяхме донякъде отговорни.“ Армстронг не е човек, който говори за доходи, така че е трудно да се предени какви пари за харчене е имал в онези дни. Сравнение между заплатите на бендовете дава „Варайъти“ в края на 1932 година. Въпреки че точността не може да се гарантира, това е най-близката цифра, с която разполагаме за Луис и бенда му в разглеждания период. „Варайъти“ подчертава, че цитира изплащаните седмични заплати, а не „заявени цени“. Оркестрите са степенувани според доходите им в лири стерлинги по следния начин: бендът на Пол Уайтмън — £1700; бендът на Тед Луис — £1500; и така нататък — през Бени Бърни, Пенсилваниънс на Уеришу Гай Ломбардо (всички с над £1000); Дюк Елингтън и Каб Калоей — по £1000; и накрая бендът на Луис Армстронг, дванадесети от общо тринадесет, с £500 на седмица.

Никой не знае точно колко печели самият Луис. Изглежда, не му е оставало много, след като задоволи своя и вкуса на Алфа към дрехи и

забавления. При второто му посещение в Европа обаче финансовото му положение малко се подобрява. Нат Гонела си спомня:

„Ходехме в клуба на Бег О’Нейлз или «Джигз Клуб» на «Уордър стрийт», където сервираха от любимата храна на Попс, червен боб и сезонни ястия. Повечето от вечерите, когато той беше в града, излизахме навън. Той и Алфа бяха много общителни. Дойдоха на «Монсеньор» на «Пикадили», спомням си, вечерта след премиерата му. Тогава Луис печелеше много, но, както разбирам, ръководството му удържаше по-голямата част.“

Джеф Алдам, лондонски автор и колекционер, се вижда с Луис през 1932 г. и е често с него през следващите години. Той си спомня, че обикновено Попс е бил заобиколен от музиканти и почитатели, които обичат да слушат плочи и да говорят за музика с часове.

„Луис и Алфа ме заведоха на първото китайско ядене, което съм ял. Това беше в автентичния ресторант «Шанхай» на «Грийк стрийт», през няколко къщи от хотел «Астория», където те бяха отседнали. В «Астория» се вихреха големи веселби и може би затова го затвориха малко след това. Една незабравима вечер пианистът Гарланд Уилсън, китаристът Слим Фърнес от «Трите ключа» и харлемската танцова трупа «Четири горещи изстрела» се оказаха в стаята на Луис.

После, когато той и Алфа бяха отседнали в хотел «Хийтфийлд» на «Гилфорд стрийт», Блумсбъри, Луис пак се събираше с приятелите си. Сега съзнавам, че макар винаги да е бил щедър домакин, той е живял доста скромно. Години по-късно Били Мейсън ми каза, колко неловко се е почувствувал, когато открил, че като ръководител на бенда е платен повече от Луис-звездата.“

Но багажът на „звездата“ е пълен с дрехи и те с Алфа пазаруват в Лондон. „Луис винаги се обличаше стилно — казва Гонела, — елегантно и малко крещящо.“

Ингман си спомня:

„Луис дойде в апартамента ми на «Майда Бейл», за тази английска традиция — следобедния чай. Той никога не говореше за пари, нито за своите колеги и аз не бих и помислил да го питам. Но вече се бях усъмнил в това, което ставаше, и подхвърлих, че сигурно е доста скъпо платен. Той отговори, че не е. Попитях го за плочите, които е направил, за ангажиментите му по театри и клубове и той каза (доколкото мога да си спомня), че имал 75 участия. Помолех го да

продължи и той поясни, че имал пари за харчлък и всякакви дрехи, каквито искал, и толкова. Това беше преди много време и може би не си спомням точните думи; но доходите му не бяха големи. Помислих си, ето един с феноменални дарби, който не е попаднал в подходящи ръце. Това ме накара да поговоря с Ървинг Милс, да видя дали той не може да направи нещо, но не знам какво стана.“

Но изглежда нещо се е случило в Европа и менажерите започват да „имат неприятности“ с досега послушния Сачмо. Може би Алфа е имала стимулиращо въздействие, както някога Лил Хардин. Тя не изглежда упорита, но след години Луис споделя за нейното разточителство и подчертано съвременни възгледи. „Алфа беше млада и изискана и представите ѝ бяха нови — пише той в «Ебъни». — Биваше я, мислеше само за кожи, диаманти и други бляскави разкоши.“ Мненията за нея са различни; един музикант си я спомня приятна на вид и жива, щастлива да ходи навсякъде с Луис по време на английското турне. Според Гонела тя е тиха и винаги оставя Луис да говори. „Дали е обичала музиката? Действително не знам. Помня, че обичаше да се разхожда от театъра до в къщи, за да види «Уест Енд» през нощта. Евтино, бих казал.“ Яин Ланг вижда двойката в друга светлина, когато ги среща в Париж. „Разбира се, на 32 години Армстронг беше много по-различен от сегашния сериозен и умерен баща на джаза — пише той. — Той се раздаваше разточително, възторжено насърчаван от третата си жена Алфа, която беше ненаситна на ярки светлини и нощен живот.“

Луис пристига в Англия в края на юли, за да започне в „Холборн Емпайър.“ Колинс все още е наричан негов неразделен спътник — но не за дълго. „Мельди Мейкър“ от 19 август 1933 година под заглавие „Армстронг и менажерът му се разделят“ обяснява, че съдружието ще се прекъсне в края на турнето. Във всеки случай турнето започва трагикомично. Някои журналисти смятат, че Луис е прекалено сензационен. „Поразителен прием за Армстронг — безумни овации за безсмислено изпълнение“, тръби статията от първа страница на „Мельди Мейкър“. Той е умишлено комерсиален, оплаква се вестникът, и сигурно е накарал и най-просветените си привърженици да ги заболи за него. Неговото изпълнение е разкритикувано като 50 процента шоу, 50 процента инструментална техника, но „нито един процент музика“. Все пак се признава, че младите го аплодират

„бурно, неразумно, неоправдано, просто от лоялност“, докато Националният химн^[3] слага край на всичко. Бендът — пак от Париж, с някои от предишните участници — е охарактеризиран като неподготвен, унил и неестествен.

Луис трябва да е бил изненадан от тази яростна атака от приятелски среди. В родината си за последните няколко години той е екзалтирал слушателите си с повече от сто горни до-а в *Tiger Rag*. В „Холборн Емпайър“ журналистите се оплакват от *Shine*, което му позволява да се откъсне, „без съпровод *ad libitum*^[4] за серия от 70 горни до-а, кулминиращи в горно фа“. Следващата седмица се твърди, че бил обърнал внимание на добронамерената критика и се поправил. По всяка вероятност той е направил всичко възможно да намали фойерверките и да свири „прилично“, за да е уверен, че представянето му ще остави приятно впечатление у публиката.

Тормозят го и неприятностите с ръководството през тази година. Сигурно е мислил да се върне у дома, но вместо него Джон Колинс заминава за Съединените щати и в края на септември Джек Хилтън е посочен като най-подходящ негов заместник. Въпреки главоболията, предизвикани от внезапното отпътуване на Колинс, Луис не възнамерява да се отказва. Даже обмисля дали да не се установи в Англия, където „по-голям процент от широката публика, отколкото в САЩ, го оценяват“. Той дава още концерти в Англия; на 19 октомври пресича Ламанша, за да се появи за първи път в Скандинавия. В средата на ноември отново напуска Англия, за турне в Холандия, и приключва годината с едномесечен ангажимент в „Холборн Емпайър“. Устната го безпокои наново и в края на краищата се оттегля от сцената.

В Холандия Луис прави радиопредавания; една програма, излъчена в тази страна, хвърля поглед върху тогавашния му репертоар и формата, която достига, когато устната му не е разцепена. Материалът му включва *Black And Blue*, *You Rascal*, *You*, *Confessing Dear Old Southland* и *Nobody's Sweetheart*. Има бисове, едно непознато парче и версии без вокал на *How Am I To Know* и *Ring Dem Bells*. Коментаторът отбелязва, че здравето и изпълненията на Луис са се подобрили, след като се е освободил от проблеми с ръководството.

Радостта от новооткритата свобода (и вероятно по-доброто благосъстояние) намира израз в интервю, преведено от Бети Едуардс през януари 1934 година. Тя посочва, че той цени независимостта си и

„когато става явно, че експлоатацията от ръководството го отделя от истинската му публика, той скъсва с него с най-добри последици“. Също, след като е работил десет години почти без прекъсване, той желае почивка. „Ще работя около две години и после ще си взема отпуск. Трябва да раздвижа новата си кола.“ Вече може да се гордее, че прекарва добре почти навсякъде и че има приятели по целия свят, особено в Лондон. На пръв поглед това е друг човек, а не хрисимият, описан по-рано, и е възможно Луис да е бил затормозен през 1932 година. „Притеснявах се като малко котенце — казва той на мис Едуардс. Но миналата година беше като завръщане у дома.“ Той е направил първите стъпки като космополит.

На този етап Джони Колинс отново се появява на сцената, за последен път. Предават телеграма на Попс, когато той е на конкурс за бендове с менажера си Джек Хилтън. „Все още твой“, пише Колинс и след като му предлага изгодни прояви в Ню Йорк: „Телеграфирай кога пристигаш.“ Получателят я смачква и хвърля на пода с думите „Никога, никога, никога.“

Наближава краят на втория престой на Сач в Англия, а също и краят на пътя му с Хилтън. Новият менажер има сензационни планове да представи Армстронг по съвършено нов начин. По изключение този път „сензационни“ не е преувеличение. Колман Хокинс, един от най-уважаваните тенор-саксофонисти в джаза, пристига в Лондон, за да партнира на Луис в едно ново представление, замислено от Хилтън. „Мелъди Мейкър“, имайки задкулисни връзки с Хилтън, говори за поставяне на „специален музикантски рецитал на двамата, Луис и Колман“. На 31 март, след пристигането на Хокинс в страната, обявява, че американската тенорова звезда ще бъде представена в неделен следобеден концерт в „Уест Енд“ „под наставничеството на Луис“. Говори се, че Хок се готвел за този велик рецитал, насрочен за лондонския хиподром на 22 април и че Луис му изпратил поздравленията си: „Добре дошъл в нашата страна.“

Тогава настъпва бумът: Луис отказва да свири. Седмичните съобщения в новините очертават бързия ход на събитията — „Специален концерт в «Уест Енд тиътър»“ (31 март); „Хубаво посрещане на Хокинс... Борба за билети“ (7 април); „Луис се отказва: концертът провален... Изумително решение на Армстронг в последния момент... Хокинс включен в програмата на Паладиум... Озадачен“ (14

април); „Триумфът на Хокинс“ (21 април). Единствен проблясък на хумор в тази бурна случка предоставя таблото за повикване зад сцената в „Паладиум“, от което се вижда, че гримьорна номер 7 е определена за Колман и Хокинс.

Вината за анулирането изцяло се стоварва върху Луис и вероятно той заслужава по-голямата част от нея. Обзет от силен пристъп на артистичен темперамент, той изоставя Хок, без да обяснява защо, след като е приел плановете. Допускат, че Луис се е безпокоял за името си. Неговата група „Хот Ридъм“ трябва да акомпанира на двамата солисти, а с толкова малко време за подготовка, когато са необходими нови оркестрации, той се е съмнявал, че ще може да осигури достатъчно добър съпровод на Хок или пък, че самият ще се представи добре. Освен това, до събота вечер е ангажиран в „Плимут“ и трябва да пътува цяла нощ, за да е готов за началото в 14,30 часа. Не след дълго няколко кореспонденти се вдигат в защита на Армстронг и питат дали към него са се отнесли справедливо. Повдига се въпросът за парите и издателят на „Мелъди Мейкър“ пише, че вестникът възнамерявал да предаде цялата чиста печалба от рецитала на Луис и колегата му.

Това, което разказват за Луис, че заплашил, че ще си събере багажа и ще се върне в щатите, но няма да свири против убеждението си — не е типично за човек, който, както четем, никога не си е позволявал да пропусне концерт по лични побуди. Изказване, приписвано по-късно на него, е: „Поразмислих, че няма да ми донесе нищо добро.“ След много години той ни пише:

„Относно концерта, който Хокинс и аз сме щели да имаме, когато и двамата свирехме в Лондон, всеки би трябвало да си спомня защо не стана. Ето защо: Хокинс беше с Джек Хилтън и аз също. Изглежда, Хок не мислеше, че съм достатъчно добър, за да дели концерт или програма и т.н. с мен. Той и ръководителите му, без значение кои са били, само ми споменаха за концерта. Това беше всичко. По-късно, когато случайно срещнах Хокинс в Ню Йорк Сити, се зарадвахме на срещата си — не отворихме дума за Англия въобще. Та, виждате, че няма нищо сериозно в цялата работа.“

В ретроспекция, изглежда, че това може да е било раздуване на пресата за несъществуващо представление. Запитан, около 36 години по-късно, какви са били причините за поведението на Луис, Дан Ингман счита, че задкулисните пререкания сред управата са най-

вероятната причина. Нат Гонела е уверен, че „има нещо общо с парите“. Нат, който познава Армстронг по-добре от всеки друг в Англия, твърди, че Луис винаги е подчертавал, че менажерът му се е грижил за него — „той имаше джобни пари, а останалите му се пазеха; при него имаше и нещо такова, че по-скоро би се доверил на бял менажер, отколкото на цветнокож, така поне ми се струва.“ Какво е впечатлението му от Джони Колинс и отношението на ръководството към Армстронг по време на първите му посещения в Англия?

„Ами, Колинс беше типичен янки, какъвто може да се види в гангстерските филми, с голяма пура в края на устата; бандит, бих казал. Умрял ли е? Ако не е, махнете това последното. Искам да кажа, че не мога да гарантирам за тази история, но Армстронг не беше идвал тук 22 години и се говори, че когато дошъл, го чакала сметка от десет хиляди лири такса от последното му посещение през 1933 година. Разбира се, вие не знаете, но на мен ми казаха, че когато са искали да дойде отново през 1956 година, е трябвало да изплатят десетте хиляди, защото той се бил объркал в данъците си, които великите му менажери от 1932–1933 година е трябвало да уредят. Разбира се, той не се интересуваше от тези работи; знаеше къде трябва да отиде, те го завеждаха и той сядаше и свиреше — това е всичко, което го вълнуваше.“

Този хаплив епизод не е най-удачният завършек на престоя на Попс в Англия — последното му посещение в течение на две десетилетия. Той се премества с Алфа в Париж, а групата, съставена от френски и английски черни музиканти, с която изкарва почти година, се разформирова. „Когато напуснах Лондон онова лято и заминах за Париж, се нуждаех от почивка“ — спомня си Луис. — „Ангажиментите ми в Англия свършиха и аз лентяйствувах три-четири месеца в Париж, прекрасно се забавлявах с музиканти от щатите — също и французи. Давах концерти от време на време.“

Първите два френски концерта — Луис е бил във Франция и предишната година, но не е свирил — се провеждат на 9-и и 10-и ноември в известната зала „Плейел“ в Париж. Предишния месец той преустройва бенда си за записи в Париж и издава три плочи — първите, след като е напуснал Съединените щати през 1933 година. Една година, изглежда, не е имал възможност да записва в Лондон, въпреки предложенията, заради трудностите при договарянето с

„Виктор“. Тези пет френски пиеси — *Sunny Side Of The Street* на две страни — са следователно единствените, от които можем да чуем тромпета на Луис и неговия европейски бенд през 1934 година^[5]. Едната плоча с пиесите *Will You, Won't You Be My Baby* и *Song Of The Vipers* е спряна няколко дни след появяването ѝ, навярно след като директорите на компанията разбират какво значи „вайпърс“. *St. Louis* и *Tiger Rag* са добри образци на уменията и драйва, които той разкрива по театри, концертни и танцувални зали по това време. *Sunny Side*, логически построен петминутен вокал и тромпетна разработка на популярна песен, която остава в репертоара му, много ясно сочи към по-умерен и извисен стил, какъвто той ще предпочита през следващите месеци.

С Армстронг на тези плочи участвуват Пет Дю Кон, Хенри Тайри и Алфред Прат (свирки от тръстики), Джек Хамилтън, Лесли Томпсън, Лайънел Гимарес (духови), Херман Читисън (пиано), Масео Джеферсън (китара), Джерман Араго (бас) и Оливър Тайнс (барабани). Повечето от тези музиканти му акомпанират на дебюта в Париж. Според думите на Луис първият му концерт в зала „Плейел“ е истински бум. „Толкова пъти трябваше да се покланям, че престанах чак когато си облякох хавлията. Хубаво, нали?“

Датата на записите в Париж не е установена по-точно от месец октомври. Трябва да е краят на месеца, защото в едно дългичко писмо от 20 октомври Армстронг не говори за това, въпреки че споменава „моите момчета“ и казва: „Ще започнем да работим в най-скоро време.“ Поема ги посредник на име Н. Дж. Канети, който ги наема за Белгия, Франция, Холандия, Италия и Швейцария. Новата поява на Луис е изненада за „Мелъди Мейкър“, който публикува статия: „Къде е Луис? Всички почитатели питат. На обиколка е в континента.“ Тенор-саксофонистът Алфред Прат заминава за Рио де Жанейро и го замества Кастор Маккорд, който е дошъл в Англия с ревюто „Блекбърдс ъф 1934“^[6]. Той напуска, за да свири с Луис, и се говори, че Гарланд Уилсън щял да отиде в Париж със същата цел. Но от идеята нищо не излиза и на пианото остава Читисън. Армстронг си спомня (в „Суингирай тази музика“), че свири за съпругата на престолонаследника на Италия в Торино и че посреща новата година в Лозана, след като е пресякъл Алпите към Швейцария с автобус.

По време на почивката си в Париж Луис се запознава с още много европейски музиканти и критици и подновява приятелството с онези, които вече познава. Роберт Гофин отново се вижда с него и отбелязва, че Луис го „приеха много пищно в дома на президента на «Бар Асосиейшън» в Брюксел“. Че всичко това прави впечатление на Армстронг, се разбира от репликите му след европейските турнета за музикалните критици, които са го посещавали и разговаряли с него с часове. „Това никога не ми се беше случвало в Америка“ — казва той.

Една изгряваща звезда, чийто път Луис пресича, е Джанго Райнхард. „Срещнах се с Джанго, изуми ме. Видях се с Панасие и Дьолоне и им пуснах плочи.“ Шарл Дьолоне пресъздава малко различна картина в книгата си „Джанго Райнхард“, когато описва петмесечната работа на китариста в едно заведение, наречено „Сцена Б“. Армстронг влиза няколко пъти там по време на престоя си в Париж. Джанго, който никога не моли за нищо, се обърна към Луис с молба да му посвири. „Но Луис отказа. Изглежда, той не е свирил по други поводи освен на сцена.“ Преди това Джанго и неговият брат са свирили за Луис в апартамента му, без да привлекат вниманието на Луис според Дьолоне. Но една вечер се явява удобен случай.

„Бриктоп, известната съдържателка на кабаре, телефонира, за да каже, че Луис е при нея. Естествено ние с Джанго тръгнахме веднага и това ми е единственият път, когато чух Луис да пее, акомпаниран само от китарата на Джанго. Не се обсъждаше в каква тоналност ще свирят или какви мелодии ще изберат. Луис започва, а след миг Джанго се включва. Това беше откровение за мен и всички бяхме очаровани“.

Преди края на 1934 година избухва разногласие между Луис и Канети. Луис внезапно заминава за родината си, но полемиката не отшумява. Канети заплашва с неустойка, твърдейки, че Луис е подписал да работи само с него (въпреки че Сач има подписан договор за 12 месеца с английския посредник Одри Такър) и намеква, че тромпетистът е напуснал, защото Читисън обрал аплодисментите. Всички, освен един, от акомпаниращите музиканти на Луис застават на негова страна в саркастичното издание на френското „Джаз Хот“.

Така че Луис стига в Ню Йорк втората половина на януари 1935 г., след 18-месечно отсъствие, все още заобиколен от затруднения в работата си, но обнадежден от съзнанието, че е знаменитост.

[1] Музикалната уста. — Б.пр. ↑

[2] Забавен човек. — Б.пр. ↑

[3] Представленията в Англия започват и завършват с Националния химн на страната. — Б.р. ↑

[4] По желание. — Б.р. ↑

[5] Някои записи от концерти и от радиото от 1933 г. в последствие са издадени на дългосвиреща плоча на „Мюзикмаут“ „Европейско турне 1933-1934“. — Б.а. ↑

[6] „Черните птици от 1934“. — Б.р. ↑

СУИНГИРАЙ ТАЗИ МУЗИКА

След завръщането си Луис отново застава начело на състава на Чик Уеб, но Джон Колинс осуетява плановете му. Както и по-рано, щом му се объркат работите, Армстронг се оттегля в своя втори роден град — Чикаго, за да си почине и обмисли положението. Необходим е човек, който да се грижи за бенда, да урежда сметките, таксите и ежедневните подробности. Менажери винаги е имал. Нужен му е някой, който да го разбира и мисли като него. И скоро го намира в лицето на Джо Глейзър. Луис „си пада“ по този „устат тип“ още от кабарето „Сънсет“. Глейзър му дава много полезни съвети. За Луис това е достатъчно.

Преди Глейзър да стане изцяло негова дясна ръка, се появяват други затруднения. Лил Армстронг завежда дело за още 6000 долара издръжка. Устната на Луис е зле и лекарите препоръчват шестмесечна почивка. През март същата година едно английско списание съобщава, че менажер на Луис ще стане Мезроу. За тази перспектива Мез разказва в книгата си. Междувременно Попс пее веднъж с оркестъра на Елингтън в Чикаго и на прием на Американската федерация на музикантите в негова чест. На този прием свирят „Джими Нунс генг“, бендът на Джони Лонг, „Тайни Паръмс Савой бенд“ и бендът на „младока“ Реймънд Нанси.

Лятото заварва Луис да си почива в апартамента на „Саут Паркуей“. Лекува си устната, играе с двете си кучета и скита със своя стар приятел Зути Сингълтън. През юни отново се залавя за работа и комплектува 13-членен бенд. Ръководител и диригент на бенда е Зилнър Рандолф, макар в повечето биографии да пише, че тогава Луис тръгва с оркестъра на Луис Ръсел. Освен Рандолф в браса са Милтън Флечър, Джин Принс (тромпети), Еди Фант и Дик Дънлап (тромбони). Саксофонисти: Шрод Смит, Лион Уошингтън, Джордж Оулдъм и Сквил Браун. Ритъм: Прентис Маккери (пиано), Бил Оулдъм (бас), Джеймс Томас (китара) и Ричард Барнет (барабани). Този състав свири за първи път в Индианаполис, обикаля Средния Запад и Юга и през

август пристига в Нови Орлеан. Луис си спомня голямото посрещане с неизбежния парад по улиците на града. На север бендът концертира до Ню Йорк, където в зала „Аполо“, както разказват, счупил рекорда за посещаемост и получил най-голямата сума, заплатена дотогава на черен оркестър.

По това време Джо Глейзър вече е поел ръководството. Кога и как е станало това, не е документирано. Самият той, макар обикновено да не посочва верни дати за събития, в които е участвувал, изглежда най-точно разказва как е станала сделката:

„1930 г. Луис се върна от Англия много болен и без една стотинка. Той ми каза: «Искам да бъда с вас и с никой друг. Моля ви, г-н Глейзър, само аз и вие. Вие ме разбирате — аз ви разбирам.» И аз казах: «Луис, аз и ти сме едно.» Застраховах живота на двама ни за по 100 000 долара. Луис дори не знаеше. Оставих всичката си друга работа и тръгнахме заедно.“

През септември 1935 г. на Луис отново се налага да разпусне оркестъра. Музикантите не получават разрешително да свирят в Ню Йорк и се връщат в Чикаго. Именно тогава Луис отива при Луис Ръсел. „В началото на октомври излязох за първи път с бенда на Луис Ръсел в «Конис Ин» на Бродуей — казва той в първата си книга, която вероятно е написал по време на този дълъг ангажимент в Ню Йорк. — Джо Глейзър беше решил да поемем ръководството на този чудесен бенд.“ Договорът за „Конис Ин“ изтича през пролетта и дотогава гласът на Луис често звучи по радиомрежата на Си Би Ес. Като че ли мечтата му за по-установен, ако не по-спокоен живот се сбъдва. Има идеален партньор — постоянен оркестър със собствен диригент — работа в изобилие и нов договор за редовни записи. Сега може да се отдаде на свирене и да се погрижи за здравето си, за да има сили да издържа натоварването на турнетата. През по-голямата част от кариерата си той или работи за други лидери, или предоставя ръководството на оркестъра си на някой помощник. Новото положение е най-благоприятно за голямата дейност, която му предстои.

Бендът на Ръсел има добра репутация. Той е суинг оркестър с няколко добри солисти, ползващ аранжimenti в стила на новоорлеанския джаз. Армстронг познава добре ръководителя и много от музикантите, тъй като е работил и записвал с Ръсел няколко пъти през 1929 и 1930 г. В разцвета си бендът се е състоял от 9–10

музиканти, но когато Луис влиза в него, той се разраства на 13 души. Ръсел го ръководи, провежда репетициите и за известно време прави повечето аранжimenti. Вокалът и соло тромпетът на Луис осигуряват участия и концерти на бенда из цялата страна. Съвместната им дейност прекъсва за едно лято, когато на Луис оперират сливиците. Той често посочва, че е било лятото на 1940 г., но има съобщение във вестниците от 1936, в което дори се споменава цената на операцията — 400 долара.

Много важни за популярността на всеки джазмен са плочите. Армстронг сключва нов договор с „Декка“ и започва редовни записи. Първият е от 3 октомври със състава, който му е акомпанирал в „Конис“. Освен Ръсел на пианото в него влизат: Ленърд Дейвис, Гас Еткин, Луис Бейкън (тромпети); Хари Уайт, Джими Арчи (тромбони); Лий Блийър (китара), Попе Фостър (бас) и Пол Барбарин (барабани). От октомври 1935 до май следващата година те записват около двадесет пиеси. „Декка“, вярна на своята политика към популярните си изпълнители — „старата песен на нов глас“, — записва Луис и в акомпанимент на студийен оркестър от бели (с Бъни Бериган на тромпета), с оркестъра на Джими Дорси и през август 1936 с петчленната група „Полинизиънс“. Много от мелодиите, подбрани за тези записи, са тогавашни популярни песни. *I'm In The Mood For Love*, *You Are My Lucky Star*, *On Treasure Island*, *Thanks A Million*, *All My Eggs In One Baskets* и *I Double Dare You* са много приятни и подхождат на гласа и тромпета на Армстронг.

Разбира се, това не са класическите песни на Луис от чикагския период, нито баладите от най-ранните му записи, като *Blue Turning Grey Over You*. Но от 1930 г. нататък в записите му все по-ясно проличава развитието в неговата трактовка на популярните песни. Продукцията на „ОКeh“ за 31–32 г. — изпълнения на бигбенд (десет с Луис), включващи шлагери на деня, — не е много по-различна от новата поредица на „Декка“. „Виктърс“ допълва картината, която показва напредъка на Луис като изпълнител на любовни песни. Няма съмнение, че ако Армстронг не е отсъствувал от студията за такива дълги промеждутъци между 1933 и 1935 г., щяхме да можем да проследим по-ясно линията на развитие в инструменталната постановка и музикалния му път. Не е никак лесно да преценим дали е бил „прав“ да работи в стила на песните „Тин Пан Али“, голяма част от

които са брак, вместо да се придържа към изпитаните стандарти и да въведе оригинални джазови композиции. От един Елингтън или Мортън е логично да се очакват оригинални композиции или традиционален материал, тъй като именно в това те са най-добри. Луис обаче е превъзходен изпълнител с редки творчески дарби, който излива чувството и музикалния си интелект във всяка тема, която засвири. Той е композитор само интуитивно и винаги е имал разнообразни интереси. Първоначално мелодиите, които научава, могат да се причислят към категорията, която сега бихме нарекли джаз, макар че някои от тях са популярни песни. По-късно, с овладяването на повече нотен текст, се разнообразява и репертоарът му.

През пролетта на 1937 г. оркестърът е обновен — в състава влизат и трима от старата гвардия: Ред Алън, Албърт Никълъс и Д. С. Хигинботам. Усилено репетират за насрочения през април концерт в „Парамаунт“ (Ню Йорк), на който ще се представи Луис, и за една поредица предавания, която се открива на 9 април (първото „многоцветно радиошоу“, както обявява станцията).

Луис не обича да се връща към стари неща, но през 1936 г. се заема с преработка на част от своите „добри парчета от добрите стари времена“. Обикновено на повторната интерпретация липсва свежестта на оригинала, но в тези аранжimenti за бигбенд има приятни изненади. Тромпетът със своята вълнуваща простота и съвършен тон в някои отношения подобрява предишните варианти. Трябва да споменем *Mahogany Hall Stomp*, *Dippermouth* (1936), *Sunny Side Of The Street* (1937), *Struttin With Some Barbecue*, *I Can't Give You Anything* и *Ain't Misbehavin'* (1938), *Save It Pretty Mamma*, *Monday Date*, *Confessin'*, *Savoy Blues*, *West End Blues* и *Heah Me Talkin' To Ya* (1939), *Wolverine Blues* (1940) и *Sleepy Time Down South*, *You Rascal*, *You* (1942). Във всички тях тромпетът е широко застъпен, както и в *The Saints*, *Swing That Music* (записана през април 1936 г. във връзка с първата книга на Луис), *Planter From Havana*, *Jubilee*, *Ev'ntide* и още няколко от този период.

Критиците го обвиняват, че стилът му бил отдавна консервиран, че идеите му били пълни с формули още в 1929–1931 г. — както твърди Гюнтер Шулър в книгата си „Ранният джаз“. Трудно е обаче да се подкрепи подобно твърдение предвид малките, но многозначителни нововъведения, които се забелязват в тези записи. Както отбелязва

Албърт Маккарти, когато в Англия пускат тези първи плочи на „Декка“, един критик реагира положително. Тъй като не можел да го сравни с нищо, той окачествил начина на свирене на Луис като „нечуван досега“. „Тонът му е различен, идеите му са нови, само методът му е познатият“. През 30-те години продължават да се наблюдават малки изменения — никой критик не би очаквал един голям музикант изведнъж да захвърли метод, съзрявал 20 години: интересът на Луис към звученето на оркестъра от периода на късния суинг е загатнат в *Groovin'*. Освен това Армстронг има няколко хита с биг бенд от 1944–45, които оборват теорията, предложена от някои автори, че тридесет години не се забелязва стилова промяна в свиренето му. Безспорно той си изработва доста установен стил през първите години в състава „Ол старс“, но редица пламенни изпълнения от музикалната му автобиография „Сачмо“ доказват, че той още може да направи хоруси, които в някои случаи надминават оригиналите.

Студийните изпълнения на бенда на Ръсел понякога са апатични и интонационно бедни и дори най-добрите не могат да достигнат нивото му от 1929–1931 г. Отчасти това може би се дължи на новата му роля — сега той главно акомпанира на Армстронг, има много ангажименти и пътувания. Записите трябва да се вмести в турнета, концерти, снимки и радиопредавания, така че възможностите за репетиции са минимални. Твърде често бендът звучи уморено и вяло, но има приятни моменти от „Холмс, Хиги и компания“, както и мъчителни мигове — като фалшивото соло за кларинет в *Barbecue*, изпълнявано от Бинги Медисън, на когото аранжорът Чапи Уилет го е поверил, а е оставил тенор кларнетиста Албърт Никълс да седи до него със скръстени ръце. В стилово отношение оркестърът на Ръсел също претърпява основно преобразование. Прокрадва се новоорлеанският дух, а в пиеси като *Jubilee* той доминира. Но суинг музиката завладява с еднаква сила оркестри и композитори. Луис, който по природа е привърженик на суинг-оркестрите, още преди да бъдат наречени така, е приел формулата на суинга за фон на соловите си изяви при подходящ материал. В крайна сметка той се движи в крак с музиката — както препоръчва Беше — до момента, в който бопа става мода в джаза. Луис никога не би се почувствувал в свои води с боп^[1] оркестър; а той е чувствителен към хармонията и дисхармонията, идваща от акомпанимента. Не е придиричлив към технически или

стилистични тънкости. Напротив, той се слави като човек, който може да се справи почти с всяка ситуация, когато е в „настроение“. „Луис Армстронг никога не се интересува какво свири другият... Музикантът си е музикант за мен.“ Той умее, когато музикантите не са на ниво, да вижда в тях „Джо Оливър и още няколко големи майстори от родния му град“. Казвал е също, че няма значение, „стига момчетата зад мен да свирят както трябва“. Персоналът на Ръсел разполага с достатъчно хора, които отговарят на това изискване.

„Всеки миг, прекаран с Ръсел и оркестъра му, беше удоволствие за мен, може би защото повечето от момчетата бяха от родния ми край — казва Луис след време. — Имаше топлина, чувство, ритъм... всичко имаше. И никой от оркестъра не се надуваше. Много ги обичах, независимо какво казваха за нас критиците.“

Джими Арчи, Ред Алън и Албърт Никълъс казват, че оркестърът можел да провокира, да гърми, да прави всичко каквото един солиден бенд трябва да може да прави. Когато тези три тромпетисти, водени от ненадминатия Шелтън „Скад“ Хемпхил, изграждат мощен финал и извиват все по-високо и по-високо, с Луис над всички, наистина се получава нещо, за което си струва да се вика, дори в тези дни на „викането“. Част от тази сила пробива в записите на *You Rascal, Barbecue* и *Jubilee*, а най-убедително — в *Swing That Music*.

Никълъс, един консервативен коментатор на джазови теми, казва, че най-щастливите му спомени са преживяванията от тези години — края на 30-те:

„Имахме страшно добър оркестър. Ръсел беше лидерът, Попс Фостър свиреше бас, а Пол Барбарин — на барабаните (заместен от Биг Сид Катлет в 1938 г.). Само добри звуци имаше през 30-те години... Арти Шоу, Бени Гудман, Каса Лома, Дюк, Бейзи, Флечър Хендерсън, Чик Уеб, Милс Блу Ритъм. Всичките бяха солидни оркестри и си имаха собствено звучене. Но Луис наистина извеждаше бенда на Ръсел далеч пред останалите.“ Възможно е записите да не издават цялата истина, както често се е случвало и Ник да поставя оркестъра на заслуженото му място, което във всеки случай публиката му определя. Тя плаща, за да слуша оркестри в клубовете, залите и танцовите салони.

През цялото това време, докато Армстронг се утвърждава като певец, бенд лидер и студиен музикант, той гради и име в киното.

Първите му кадри са от 1931 и 1932 г., но истинският му дебют е в „Пенита от небето“ (1936 г.) с Бинг Кросби и оркестъра на Джими Дорси. В сериала „Скелет в гардероба“ той е солист звезда на оркестър с Лайънел Хамптън на барабаните. Следва „Всеки ден е празник“ от 1938 г. с Мей Уест, в който Луис свири *Jubilee* начело на параден бенд. Част от музикантите са от оркестъра на Еди Берфийлд, като във филма саксофонистът Берфийлд свири на тромбон — логично според джаз-стандартите на Холивуд. „Художници и модели в чужбина“ (с Джак Бени) е последван от „Доктор Ритъм“ (1938 г.) с Бинг Кросби, въпреки че във версиите, прожектирани в много страни, сцените с Луис са изрязани. Никога не е била лека кариерата на джазмена във филмовата индустрия, особено ако той е черен, затова трудът на Луис за „Доктор Ритъм“ остава на монтажната маса. Това дава повод да се заговори за расови предразсъдъци и се смята, че Кросби се е застъпил за изрязаните кадри. Братът на Бинг, Лари, публикува изказване, в което отрича дискриминацията и подчертава, че „ножиците“ са обикновена практика в Холивуд, което действително е така. А Бинг неотдавна сподели в интервю с кореспондент на Би Би Си, че кадрите вероятно са били изрязани заради метраж: „За мюзикълите заснемаха винаги повече, отколкото им трябваше... и понякога им се налагаше да махат по-големи сцени, вместо да режат отгук-оттам. Вероятно биха махнали цялото участие; сигурен съм, че това е причината.“

Снимането продължава — от „Колибка в небето“ (1943 г.) и „Джемсешън“ (с Ан Милър, 1945 г.), до „Хелюу, Доли“ през 1969 г. Новата дейност помага на Луис да достигне световна известност, макар че малко от филмите допринасят за популяризирането на джаза. Той също записва много плочи, често с необичайни партньори. Работи с Франсиз Дангфорд и Бинг Кросби, с Анди Айона и неговите „Айслендърс“, „Милс Брадърс“, смесен хор, „Каса Лома бенд“, Ела Фицджералд, Били Холидей, Луис Джордън, отново с Бинг Кросби, Лари Кросби, Нина и Фредерик, Габриел Клонис, Дюк Елингтън, „Дюкс във Диксиленд“ и много други. Тези странни съчетания, общо взето, не се оказват плодотворни, но се компенсират от няколко превъзходни записи сред 17-те, направени с Елингтън през 1961 г.

За известно време семейните работи на Луис остават неуредени. През 1938 г. Лил Хардин най-после му дава развод (като запазва името Армстронг в личния и професионалния си живот) и през октомври той

се оженва за Алфа Смит. Попс Фостър присъства на сватбата в Хюстън и вероятно е кумувал. Двойката прави малко закъсняло сватбено пътешествие до Нови Орлеан, преди Луис да отпътува към западното крайбрежие на снимки. Този трети брак не трае дълго. Имало е спорове, вероятно за пари, и Алфа си отива.

През 1937 г. Армстронг среща Оливър в Джорджия. Разговаряйки за това с Ричард Мериман, Луис разказва как с другите новоорлеанци от оркестъра събирали каквото можели да отделят за Оливър, който тогава бил закъсал и отворил зеленчукова сергия в Савана: „Аз самият нямах много. Изкарвах едва 75 долара на вечер. А трябваше да се грижа за жена си и нейните диаманти. Тя винаги искаше да се изфука пред момичетата от хора — всеки път с нова кожа, за да кажат: «Бре, каква е тази кожа?».“ Друг неин навик от първите дни на брачния им живот е да го глобява по 5 долара, когато се прибере късно. „Но беше хубавичка“ — признава Луис. Алфа окончателно се оттегля от живота му през 1942 г., подавайки молба за развод при 250 долара месечна издръжка. Тя вече не е жива.

През есента на същата година Луис се оженва за танцьорката Лусил Уилсън, която през 30-те години посещава Лондон с ревюто „Блекбърдс“. Тя е жената, която се задържа при него, създава му уютен дом, придружава го почти навсякъде и запомня местата и хората, които заслужават. „Знае всички важни хора по име — казва мъжът ѝ. — Достатъчно е да си отворя устата да попитам кой е този и тя вече ми е отговорила: «О, еди-кой си». Чудесна памет, тази Лусил.“ Четвъртата г-жа Армстронг овладява и изкуството да живее с тромпета му. „Затова се жених четири пъти — обяснява веднъж Попс. — Мацките не заживяха със свирката. Всичките се превъзнасяха, освен последната! А пък този тромпет е по-важен от всичко — дори от жена ми Лусил. Няма как иначе. Искам да кажа, обичам я, защото разбира това. И е на моя страна.“

Лусил признава, че в такъв брак от жената се изисква елемент на саможертва. Тя се посвещава на благополучието на Сачмо у дома и в чужбина, проявявайки необикновен такт към всички аспекти на неговата работа.

„Да кажем, човек вижда каквото иска да види — казва веднъж тя в интервю с Барбара Колман Фокс. — Има най-различни жени в попрището на забавленията. Хвърлят му се на врата. Нарочно си

притварям очите.“ Тя не обича да го изненадва също. „Когато Луис е на турне, винаги му се обаждам, преди да отида при него.“

Лусил пее и танцува в „Котън клъб“ в Ню Йорк, когато се запознава с Луис. Армстронг казал на Ръсел: „Това маце ми харесва, кажи ѝ няколко добри думи за мен.“ Както той и направил. Лусил споделя:

„Естествено аз бях във възторг. Казах на Ръсел: «Прави се, че нищо не си ми казал.» Той попита какво да му предаде. «Кажи, че не си имал възможност да ми кажеш нищо.» Няколко дни по-късно Луис дойде при мен лично и ми каза: «Виж какво, момиченце, знам, че всички се надпреварват да те свалят, искам само да ти кажа, че и аз съм в играта.» След това започна да ми праща малки подаръци в гримьорната. Накрая ме покани да вечеряме навън и аз отидох. Оттогава вечеряхме заедно. Имаме толкова прекрасни мигове от съвместния си живот, той е просто чудесен, голяма личност, голям музикант и фантастичен човек. Всички обичат Попс.“

[1] Джазов стил, зародил се в началото на 40-те години. За пръв път се появява в изпълнението на алтсаксофониста Чарли Паркър, пианиста Телониъс Мънк и тромпетиста Дизи Гилеспи. — Б.р. ↑

ЗАВРЪЩАНЕ У ДОМА

Откакто Луис се появява във филма „Нови Орлеан“ (1946 г.), с право обявен за музикална бурлеска, в обкръжение на традиционен малък бенд, за него се говори, че се връща, така да се каже, към музикалното си наследство. Моментът изглежда подходящ и перспективите — добри. Започнало е възраждане на Нови Орлеан, бопът е в настъпление, шумните дни на големите суингоркестри определено са отминали. Бендът на самия Армстронг прави познатите му изтощителни турове с единични участия, но заявките намаляват, а критиците все по-често ги кастрят. През пролетта на 1947 г. бендът се разпада. Джо Глейзър посочва като причина „предполагаемата язва“ на Луис и Армстронг действително си прави пълни изследвания.

В Армстронговия лагер има няколко „знака“ за революционно мислене. Още през януари 1945 година той свири с малък състав от звезди. В 1946 г. след завършването на „Нови Орлеан“ се изказват предположения, че той ще продължи да свири със състава, който е показан във филма. Това би значило и с Барни Бигард, който накрая се включва в „Ол Старс“. Кид Ори твърди, че е бил канен тогава и покъсно да замести Тигардън, но отказва по финансови причини. Ори плаща на Ред Алън 1000 долара на седмица, да свири с него през 1959 г. и е понятно, че отказва предложения за по-малко от, както казва той, 650 долара. Какво в края на краищата довежда до утвърждаването на малкия бенд, не може да се разбере, но плановете се оформят след невероятния успех на концерта в „Таун Хол“, Ню Йорк, на 17 май 1947 г., част от който съставя забележителния албум „Таун Хол“. Поп несъмнено се е радвал, че Тигардън е в оркестъра. Ърнест Андерсън става причина за този концерт и той си спомня:

„Опитах се да убедя Глейзър да включи Луис с малък бенд, след като го гледах в «Карнеги хол» през същата година. Разбирате ли, тогава той свиреше за по 350 или 650 долара — с 16-членен бенд. 650 долара им плащаха събота вечер. И през 1945–1946 г. свири само на подобни естради. Казах на Джо, но той се обиди. Говорих с Луис и той

се съгласи, но без Глейзър нищо не можех да направя. Нали знаете, те бяха много гъсти. Тогава отидох в банката на партера на сградата, в която беше офисът на Глейзър, и написах чек на негово име за 1000 долара. Касов чек, все едно пари. Отидох с него горе в приемната му и помолих секретарката да му занесе чека. След това вратата се отвори и Джо попита: «Какво е това?», и така нататък. Аз казах, че за да обясня, трябва да вляза. Той отвърна, че ми дава пет минути.

Говорих му за 350-те долара за Луис и целия оркестър и за хилядата долара и му казах, че съм ангажирал «Таук хол» за събота вечер. «Дай ми Луис за една вечер и остави 16-те човека» — помолих аз. Сега тази сума изглежда смешна, но тогава беше друго. И ако сложиш 1000 долара в ръцете на Глейзър, той няма да ти ги върне. И така получих Луис срещу 1000. След това взех Боби Хакет за музикален ръководител, бяхме излезли с Луис, а Боби живее близо до него — и съставихме идеална програма. После — във Филадельфия, където Луис свиреше с бигбенда тази седмица, четири-пет шоута на вечер в «Ърл тиътър». Луис ми отне поне един час, но уговорихме всичко и след това взехме Ти срещу 75 долара на вечер. И Хакет — за 50. Останалите ги знаете: Пийнътс Хако, Уетлинг и Катлет — барабанисти, Боб Хагърд и Дик Кери. Дик знаеше целия репертоар на Луис и той проведе репетициите един-два дни преди концерта, Хакет свиреше партията на Луис. Попс искаше да направи репетициите, но не му остана време. Той дойде в 18,00 ч. в деня на концерта и посвири с момчетата. Един от тези, които наехме, а не се появи, беше Сидни Беше. Каза, че е болен, но по-късно чух, че свирил с Джими Райън. Но ни стана все едно, когато видяхме залата. Аз бях организирал цялата работа и платил за всичко. Можех да загубя много пари, но не загубих, не в такава вечер.

Всички музиканти бяха много щастливи и страшно сериозни в началото. Мина прекрасно — Джордж Уетлинг на барабаните първата част, Биг Сид — за втората. Всички билети бяха продадени, разбира се, присъствуваха най-различни журналисти и музиканти. Музиката беше чудесна и отзивите също. Глейзър беше там и естествено във възторг. После заведох Джек Тигардън да го види. Луис свърши ангажиментите си и повече не излезе с бигбанд.“

Рецензиите, много от които възторжени, и пълната, ентузиазизирана зала без съмнение повлияват на администрацията, а

вероятно и на Луис. Фред Робинс казва, че „Армстронг дава на «Таун Хол» най-голямата разпродажба за правостоящи за последните няколко години, обявена само шест дни предварително, с най-ниска цена на билета 2,40 долара“. Пламенната критическа бележка на Робърт Силвестър завършва с: „Той свири почти всичко... не по-малко от 27 написани песни, като се започне от ранен джаз до съвременни мелодии от филми.“ Посочва *Back O'Town Blues* и прекрасното, бавно *South Land* само с Кери на пианото за акомпанимент. Уайлдър Хобсън говори за „превъзходната гореща музика, която представя този жанр в най-добрия му вид“.

Такава музика, „съвременно-традиционална“, чуват на международния фестивал на джаза в Ница през февруари 1948 г. от Луис, Ти, Бигард, Катлет, басиста Арвел Шоу и блестящия Ърл Хайнс, който междувременно се е присъединил към своя приятел. Армстронг свири отлично, както винаги ритмичната му секция е добра и в лицето на Хайнс той има един шоумен, равностоен на неговия талант.

„Особено силно впечатление ми прави (пише Хъмфри Литълтън) почти пуританската простота на неговото свирене; всичките познати украшения и орнаменти, толкова характерни за ранните му фази, бяха изчезнали... и беше останала музика, която с чистотата и ведростта си ни заведе по-близо до извора на неговия гений, отколкото когато и да било.“

Тази простота, музикалното разголване са продължение на стилистичната еволюция, която в периода на „Декка“ от 1935 г. се отчита като модификация към един по-умерен начин на изразяване. Няма съмнение, че ефектът на „Ол Старс“ е голям. Това връщане към традиционния състав трябва да се счита за нов повратен момент в кариерата на Луис. В Ница той се съгласява, че с радост се връща към малкото комбо („Тръгнахме с шест-седем души.“); има „повече простор за движение“.

Години по-късно във връзка с появата на „Ол Старс“ Луис си спомня:

„Идеята беше на Джо. В края на краищата той ме е водил през цялата ми кариера. Понеже идваше от човека, който обичам, който знам, че е на моя страна, не ми беше трудно да сменя. Не ме интересуваше на кого харесва и на кого не. Джо Глейзър командуваше и другите бяха без значение. Разбирате ли, аз знаех, че той е загрижен

за моя живот в музиката. По много начини го доказваше. Филмът «Нови Орлеан» няма нищо общо с малкото комбо. Нито концертът в 1945 г. с Беше, Хиги и т.н. Той беше просто един «джем сешън». Като свърши, ние се пръснахме. Аз тръгнах на обиколки от по за една вечер, от които можеше да ти се завие свят, ако си хилав. Същото беше и с концерта в «Карнеги хол» със секстета на Едмън Хол — голямо удоволствие за мен. Винаги ми е харесвало свиренето на Едмън и в бенда му имаше чудесни музиканти, които познавах от добрите стари времена в Харлем. Те бяха (за мен) най-добрите на тези инструменти. Всички свиреха като дяволи. Да. Но винаги помнете това. Каквото и да съм направил в музиката, откакто съм подписал с Джо Глейзър в Сънсет, е било негово предложение. Или нареждане, както искате го наречете. За мен думата на Джо Глейзър е закон. Подписал съм само един договор с него и това беше преди четиридесет години. Но той е още в сила.“

АРКАНЗАС И АФРИКА

През 1960 г. Армстронг се връща в Гана, първата му спирка от едно голямо турне. Този път има помощта и благословията на Министерството на външните работи. Това е първият случай, в който той има неговото попечителство; музикалните мисии на Сачмо през 50-те години до този момент не срещат отзвук в правителството. Вярно е, че през 1950 г. шефът на отдел „Международни предавания“ изпраща писмо да го поздрави за участието му в програмите на радиото. И му пожелава успех. Но ако отделът обръща някакво внимание на презокеанските експедиции на Сач, никакви други признаци не се забелязват от неговите представители, един от които твърди, че направил всичко възможно, за да предизвика някакво действие в знак на признание от Вашингтон през следващото десетилетие. Резултатите не са окуражителни.

Към края на 1957 г., малко преди пътуването на „Ол Старс“ до Южна Америка, бендът свири една седмица в столицата. Ейдс урежда да поканят Луис на обяд в Белия дом, и се предполага (Луис предполага), че обедът ще бъде с Айзенхауер. „Но той не се появи — казва един информатор. — Шърман Адамс дойде да се ръкува с Луис и си отиде. Накрая реших да извикам Никсън. Той беше вицепрезидент и отидохме в Сената. Никсън поздрави Луис и Лусил, направиха им няколко снимки.“

Същият информатор твърди, че когато Армстронг пристига, на аерогара Вашингтон го посрещат много хора. „Казах ви за Белия дом, там бяха и посланиците на Бразилия и Гана. Но нямаше никой от Външното министерство на САЩ“.

Тогава обаче Сач вече е хвърлил своята неочаквана бомба срещу правителството заради отношението му към въпроса за смесените училища в Арканзас. През септември 1957 г., когато „Ол старс“ дават концерти из страната, Луис се събужда една сутрин в хотел в Гранд Форк, Северна Дакота. Той пуска телевизора и гледа разсеяно, докато се приготвя. Тогава вниманието му е привлечено от картини,

предавани от Литъл Рок, където положението е крайно напрегнато. Няколко черни ученици се опитват да се възползват от правото си на смесено обучение съгласно постановление на Върховния съд. Показват как едно момиченце плахо се приближава към сградата на училището. Луис го наблюдава и когато то минава покрай присмиващата се тълпа от бели, един мъж отива към него и се изплюва в лицето му. Това е шок и за зрителя, все едно са го ударили през лицето. Луис побеснява.

Един млад журналист го намира в хотела, вероятно за статия от типа на тези, които вестниците в малките градчета публикуват за гостуващите звезди. Когато Армстронг го приема, той обяснява, че е още ученик, но сътрудничи на местния вестник. Би ли могъл да вземе интервю? Има късмет. Дават му интервю. Луис излива яда си и осъжда Айзенхауер, Фобъс, правителството.

На президента Айзенхауер „не му стиска“, и Луис го нарича двуличник, защото е оставил губернатора Фобъс „да управлява страната“. Губернаторът на Арканзас нарича „необразовано селянче“ и прибавя, че това, че той използва Националната гвардия, за да предотврати обединяването в училищата е сензация, „водена от най-големия преследвач на сензации“. За да бъде изчерпателен, добавя, че „щом се отнася така с моите хора на Юг, правителството може да върви по дяволите.“

Това е динамит и момчето предава материала възможно най-бързо. Не след дълго от неговия вестник се обаждат на Армстронг да потвърди изказванията си. Той ги потвърждава. Ще подпише ли статията, базирана върху негови цитати? Отговорът е „да“. Скоро редакторът е при него. Сачмо се бръсне, когато той идва. Прекъсва за малко, за да вземе подадения му документ, прочита го набързо и го подпира на стената, за да го подпише. „Добре е — съгласява се той. — Не махайте нищо. Това е, което казах и пак казвам.“ Той написва думата „вярно“ под статията, подписва се и продължава да се бръсне.

Когато коментарът на Армстронг достига телеграфа, предизвиква сензация. Полемиката за интеграцията е много разгорещена и неговият изблик налива масло в огъня и популяризира борбата далеч по света. Изведнъж, като че ли той става демонстрант. Тъй като е известен с безразличието си към политическите въпроси, и понеже моментът е такъв, атаката има максимален ефект. Правителството е принудено да

действува почти незабавно и според хорските приказки Айзенхауер никога не му прощава.

Ърта Кит е една от първите, които подкрепят Армстронг и заявява, че е напълно прав. Сач телеграфира да ѝ благодари и обещава да я целуне, когато се видят. Не толкова ласкава е реакцията на друг един черен шоумен, за когото твърдят, че казал, че Армстронг не разбира гражданските събития. Отговорът на Луис е бърз и рязък. „Кажете на еди-кой си, че разбирам от линчуване, а това е гражданско събитие.“

Сачмовата бомбардировка е за известно време темата на разговор сред неговите колеги. Ленърд Федър отменя джазово турне на Юга, а „Джаз ет дъ филхармоник“ на Дейв Брубек и Норман Гранц се отказват от концерти на Юг и на някои места в Тексас, където управата забранява бели и черни да седят заедно. Макс Камински, тромпетист в бенда на Джек Тигардън, който по това време е на турне в Англия, подкрепя Луис в интервю за „Мелъди Мейкър“.

„Струва ми се, че думите на Луис раздвижиха Айк за тази работа в Литъл Рок. Тоя епизод е ужасно петно за Америка и страшно много смелост трябва на Луис да стане и каже това, което е казал. Луис не е чичо Том^[1]. Той е голям човек, освен че е и най-великият джазов тромпетист, който някога е имало.“

Трябва да обясним защо се споменава „Том“. В предишните години има чести нападки срещу Армстронг заради „гримасниченето“ му на сцената и всичко, което се тълкува като примирие с цялата расистка структура. Луис много пъти протестира, че е аполитичен, че никога не е използвал музиката за политически цели. Становището му по този въпрос му навлича враждебността на много музиканти и последователи в модерния джаз на 40-те и 50-те години. Албърт Маккарти пише за скритата кампания срещу Луис: „Младите музиканти, които с такъв ентузиазъм поеха бопа, се развиваха при съвсем различни условия от тези на пионерите на тази форма и толерантността към по-старите музиканти и стилове направо липсва.“ Посочвайки, че „модерното“ течение възниква в период, когато черните американци се борят и постигат известни успехи на социалния и икономическия фронт, той продължава: „Естествено младите негри нямат намерение да позволят положението да се влоши след края на войната и те искат равенство във всички сфери.“ Макар да

симпатизира на подобни идеали, Маккарти вижда, че войнствеността води до „омраза към миналото, която намира израз в една странна враждебност към всякакви черти, които могат да се определят като типично негроидни... За «новите» негри всеки намек за южняшки негърски говор е равносilen на най-лош вид чичотомовщина.“

Прикритата война, която „прогресивните“ критици водят срещу музиката и личността на Луис, сигурно няма равна в историята на джаза. Той е главна фигура и нещо като герой и следователно подходяща мишена. Това е неизбежно, но нечестно. Поведението му на сцената (въртенето на очи, показването на зъби, шегите и гримасите) става обект на докачлива, повърхностна критика, която не взема под внимание факта, че той е продукт на едно общество и епоха, в които артистите от „расата“ се придържат към водевилния образ. Повечето от ранните джазмени танцуват или пеят, правят клоунски или други смешни номера, ако стигнат до сцената на кабаретата или театрите, а Армстронг е изпълнител по природа. Той не е сложил изведнъж маската на веселяк. „Никога не позираш, това е последното нещо, което можеш да направиш — съветва той веднъж, — защото в момента, в който започнеш да позираш, преставаш да бъдеш джазмен. Джазът е това, което си.“

Хората от расата на Луис гледат на неговия характер и сценичен маниер по-благосклонно или умерено от тези предубедени критици. Били Холидей например казва след едно предаване на Сач по телевизията: „Обичам Попс, той се прави на «Том» от сърце.“ Били Екстайн разглежда въпроса от двете му страни и решава: „Той е велик хуманист, макар че не постъпва като сегашните черни борци. Те не разбират поведението на Луис, но аз съм уверен, че е повече хуманен, отколкото угодничав“.

Сценичното поведение на Луис, което сурово критикуват през 50-те години, трябва да бъде сравнено — дори от тези, които го намират отблъскващо, — с положението, което заема и огромния му принос; но често вече не се касае за „важно е какво свириш“.

Ако те (бизнесмените) решат, че не им харесваш, те преследват. Обвиненията им срещу Луис... Четири-пет от тези големите разпространяваха за Луис, че бил Чичо Том и че свирел едни и същи хоруси по две години и т.н. Да се каже такова нещо за човек от величината на Луис е огромна глупост и обида. Да предположим, че е

свирил тези хоруси по един и същи начин известно време; нали никоой друг не може да ги изсвири като него. Все едно да наречем Чайковски нищо и никакъв, защото концертът му за пиано всеки път звучи по един и същ начин.

Това казва Макс Камински на Стив Вос през октомври 1957 г. малко след фурора в Литъл Рок. Горедолу по същото време, пишейки защита на Армстронг в „Мелди Мейкър“, аз (М. Дж.) завърших с изречението: „След като Луис изрази открито гнева си за Литъл Рок, се надяваме, че неговите противници ще го похвалят, така както го осъждаха досега.“ Но не видях нищо такова. Неговите критици, след като с години го омаловажаваха за това, че мълчаливо понасял дискриминацията, сега на свой ред мълчаха. Луис обаче отдавна се е научил да не обръща внимание на мненията на другите. Но е поласкан, когато момчето в асансьора на хотела му казва поверително: „Мистър Армстронг, това ще влезе в историята.“

45-концертното турне на Луис в Африка започва от Акра на 15 октомври 1960 г. Бендът ще свири за североафриканците в Акра, Кано, Ибадан, Кумаси, Лагос и Енегу — на повечето от тези места стадионите, на които ще се проведат концертите, побират около 50000 души. Билетите са пуснати в предварителна разпродажба, което е новост по тези места. След Нигерия ще посетят Конго, Уганда, Кения, Родезия, Либерия, Гвинея, Мали, Танганайка и Занзибар. Този дълъг маршрут е можел да включва и Южна Африка, ако властите не бяха наложили забрана върху Луис и състава няколко седмици преди това. Цитирани са изказвания на Армстронг, че това е най-важното му пътуване през живота, но когато единият от авторите го интервюира, той казва съвсем различно нещо. „Това е важно събитие, разбира се, но не ме разбирайте погрешно — всички ангажменти са важни. Когато свиря за мен е важно. Тия ноти трябва да се свирят“.

И ето, летището в Акра е залято от посрещачи, когато „Ол старс“ пристигат. Над 2000 музиканти и почитатели ги обграждат и се налага да ескортират Луис с полиция до залата, където е организирана пресконференция. Според един местен репортаж, той успял да каже „Колко е вълнуващо да се върнеш след четири години“, преди гласът му да бъде удавен във виковете и музиката извън сградата. 50-те хиляди места на стадиона, както се казва в репортажа, вече били продадени за първия концерт на Сач.

От Гана бендът отива за пет дни в Нигерия. На националния стадион в Лагос ги посреща няколкохилядна безразлична публика. Един кореспондент пише, че музиката „не се отделила от земята“; той дори отива толкова далеч, че казва за Луис: „Можете да си го вземете обратно.“

В Ибадан Луис има по-голям успех. Когато се връща в Лагос, журналистът е изненадан от промяната. „Един Луис, преливащ от ентузиазъм, водеше бенда... през последните няколко години не съм чувал по-добър тромпет.“ Армстронг е вероятно единственият джазмен по това време, който би могъл да привлече многобройна публика на тези открити арени — на един-два от концертите вали проливен дъжд.

В Конго един автор приветствува ангажирането на музикантите на Луис като проява на разум от страна на новата република. Вестниците пишат, че хората за малко са забравили за броженията си, обхванати от вълнение от неговото пристигане. „Те викаха ура и свиреха джаз, докато Сачмо минаваше по улиците след един камион с местни танцьори — пише един очевидец. — Чухме една африканска песен, съчинена в негова чест. В нея се казваше: «Наричат те Сачмо, но за нас ти си Окука Локоле.» Окука, му обясниха, е магьосникът от джунглата, който омагьосва дивите зверове с музиката си.“

В Кения също го посрещат топло. На летището в Найроби пристигат пълни коли с почитатели, които идват да го приветствуват. Луис се присъединява към тълпата на площадката за посрещачи, където една странна формация от музиканти от местни групи като „Джамбо Бойс“, „Ройъл Инискилингз бенд“, „Бата Шу Щайн бенд“ и „Гоун бенд“ дрезгаво го поздравяват с *When You're Smiling* и *The Saints*. В Найроби концертите се провеждат в „Сити хол“ две последователни вечери, плюс допълнително дневно представление на „Африкън стадиъм“.

Първото шоу минава при пълен салон — африканци, азиатци, европейци. Времето минава твърде бързо за „възбудената публика, която беше извън себе си от радост“. На футболния стадион в събота бендът свири на открит естрада в средата на игрището под палещите слънчеви лъчи. Трибуните са пълни, както и седалките, наредени около естрадата. Разказаха ни как „сякаш всички на тази редица бяха донесли фотоапарати и фактът, че музикантите не възразяваха срещу маймунджилъците на фотографите, говори много за тяхното добро

настроение“. При тези пътувания Сач очевидно масово е печелил хората, не само с музиката си, но и с бликащата си жизненост.

Южна Африка, предполага се, че е забранила посещението на „Луис“, защото не би било в унисон с интересите на страната на този етап. (Луис води разнорасова група, в която има дори един хаваец). Когато го попитахме за забраната, той изглеждаше озадачен. „Нищо не знам — поклати глава той. — Трябва да питате офиса.“ На въпроса за сегрегатната публика, пред която е щял да свири на този ангажимент, отговорът му е също недвусмислен. Той е готов да свири, ако Джо Глейзър го изпрати. „Той мисли вместо мен — казва Луис меко, — аз само свиря.“ Човекът, който мисли вместо него, приключи въпроса, като остро каза нещо в смисъл, че Армстронг е бил много зает.

За да докаже, че няма предразсъдъци към никого, Армстронг се надява Външното министерство да включи СССР в някое следващо турне. В 1959 г. той изявява желание да заведе бенда си в СССР и в Полша, без да бъде субсидиран.

В 1960 г. той казва: „До нищо не стигат с техните конференции на високо равнище. Може би Сач би могъл да постигне нещо с конференция на земно равнище. Искам да отида там.“ Но не отива нито тогава, нито по-късно, когато прави нови опити. След средата на 50-те години периодично се появяват съобщения, че пътуването до СССР ще се състои, няма да се състои, отново — ще се състои.

[1] Чичо Том — човек, който е примирен по отношение расизма на белите. (По името на главния герой от романа на Хариет Бичер Стоу „Чичо Томовата колиба“). — Б.р. ↑

„ЛУИЗИАНА“-1: ЧОВЕКЪТ

Периодът в „Бетли Варайъти кльб“, Йоркшир, където Сачмо и „Ол старс“ свирят две седмици през юни 1968 г., е паметен по няколко причини. Най-напред, това е голямо събитие — първото му кабаретно участие в Англия, последвано от концерти. То му дава възможност да се задържи на едно място за две седмици, което значи почивка и развлечение, освен работа. Той дори намира време да прочете една книга за джаза, голям лукс за него по това време; книгата е „Ain't Misbehavin'“, историята на неговия стар приятел, Фетс Уолър. Вижда се и с много хора — приема с дузини музиканти, почитатели и журналисти. „От 20 години се опитвам да ви следвам“, му казва един тромпетист. Луис вдига глава от книгата, в която пише посвещение, и се усмихва. „И аз също“, отвърща той. Едуин Хинчклиф, отдавнашен почитател на Луис, който неотдавна е спечелил конкурса „Армстронг“ на „Мелъди Мейкър“, му показва картичка, подписана от него, и част от музикантите, когато ги вижда за пръв път в Харогейт през 1932 г. Луис, трогнат, разпитва за музикантите от бенда.

В гримьорната му има върволица от хора, стари и млади, някои с грамофонни плочи, други със снимки или програми за автограф. Повечето само искат да го видят, да разменят няколко думи, да могат да го поздравят. Идват и хора от Бетли и района. Едно момиче му казва: „Е-е, бяхте чудесен — и прибавя малко неочаквано, — не можете да избягате от себе си, нали?“.

Луис винаги лично се занимава с почитателите си.

Разбира се, сигурно е знаел, че те искат да го видят, да му стиснат ръката, за да го целунат, прегърнат. Той е обграден с топлота. Поздравленията и автографите за тези, които са му писали, са част от неговия свят от години. Въпреки че отнемат много време, той се заема с тях добросъвестно, както с всичките си обществени връзки. Много рядко забелязваме нотка на грубост, когато въпросите са по-идиотски от обикновено. В частност, не понася да се опитват да го провокират да каже нещо, спорно в името на една „добра дописка“. В такива случаи

отговорите му могат да бъдат малко инатливи. Също се принуждава да изгради защитен механизъм срещу въпроси от типа на „каква е дефиницията за джаз?“ — и затова, ако го помолите да обясни тайната на успеха си, вероятно ще ви каже, „ритъм, драги, просто ритъм“. Без тези отговори и шегите си, Армстронг или би полудял, или би се превърнал в превзет бърборко.

На един неофициален журналистически прием преди началото на ангажимента в Бетли Армстронг си позволява рядък изблик на раздражителност, когато го преследва един нахален пиян с расистки нападки. „Знаеш ли кой съм аз?“ — пита досадникът агресивно. Той прилича на първообраз на американски магнат. Луис се сопва: „Всички бели ми изглеждат еднакви.“ Такова държане е необичайно за Армстронг, на полуобществено събиране, макар да е ясно, че той никак не търпи глупости, когато работи. На репетиции, на сцената и в телевизионните студиа той е много делови. Всъщност той мрази да репетира, както повечето професионални джазмени. Ако не може да го избегне, той репетира докрай с минимум разпавии и максимум добро настроение. Внушителна гледка е да се види как спестява време и неприятности. С музиканти, които познава, репетициите обикновено се свеждат до бърз разговор за тоналностите и рутинните хоруси. За телевизията е необходимо малко повече време, заради операторите и озвучителите. Тук, когато Луис се появи да изсвири партията си, студиото често го „разпускат“. Ако много го натискат, той проявява ненадминато упорство. Когато, каже „стига толкова“, режисьорът може да се откаже от неговото „само още едно, заради осветителите“.

Тази неприязън към репетициите не е породена от мързел, тъй като той работи системно. Вярваме, че е свързана с опасенията да не се прекъсне потокът на Армстронговата магия. „Това не го пресвирвам и край — протестира той. — Всичките кетове могат да свирят и не ни трябват никакви аранжimenti“. Според него е достатъчно да се разберат за ключа и мелодията. Тогава „аз казвам «следвайте ме» и ето ти най-хубавия аранжмент, който някога си чувал“. Луис решително не позволява да бъде въвличан в това, което той смята за излишно усложнени аранжimenti, музикални и социални.

Собственият му начин на живот е много прост — като изключим хапчетата и разхлабителните, мазилата и внимателното му отношение към храната, — и следва отдавна установени правила. Подробностите

се определят от това дали е у дома си, на път или е отседнал някъде за седмица или повече — но е трудно да го накарат да измени на правилата си. Понякога това довежда до несправедлива критика. Един от по-известните „скандали“ в лагера на Луис става на фестивала в Нюпорт през юли 1957 г. Започва, както разправят, с това, че той не иска да смени обичайната си концертна програма. Организаторите помолват официално чрез Глейзър Велма Мидълтън да бъде включена и бендът да започне с нещо друго, а не с *Indiana*. Пригответена е торта — този концерт е в чест на 57-ия рожден ден на Армстронг — и Джони Мерсър ще дойде в Нюпорт да изпее *Happy Birthday* на Попс. Стари музиканти като Кид Ори, Хенри Алън и, разбира се, Тигардън са там, за да свирят с него и се говори, че Ела Фицджералд щяла да изпълни няколко парчета с Луис.

С малко по-деликатен натиск — щяло е може би да стане, но около Луис подкачат важни „клички“ и му казват какво да прави. „Изсвирваш две парчета, след това излиза Ори.“ Това едва ли е начинът, по който трябва да се отнасят с него. Тигардън казва, че Луис не е виновен и че „някои от тези хора като че ли преследват Попс“. Първата искра се запалва, когато Сач не отива на вечерята, дадена от Лорилардс, домакини на фестивала. Фейлетонистът Мъррей Кемптън пише на следващата сутрин, че вечерта почетният гост си е бил в хотела, „питайки се за дълга си към историята“, когато неznайни приятели му се обадили по телефона да го питат защо не е на вечерята. Кемптън цитира едно доста резонно извинение. „Отдавна съм престанал да ходя на вечери преди работа. Отиваш, наливаш се с уиски и свириш лошо, а тези, които са те поканили на вечеря, първи се оплакват. Трябва да работя“. Това е изявление на професионален джазмен. Луис винаги е бил на тази висота.

В Нюпорт Луис, изглежда, не казва на Велма, че тя е персона нонграта. Джо Глейзър идва лично да убеди своя артист да изпълни „молбите“. Тогава Глейзър и организаторите, изглежда, забраняват на Велма да се яви. Луис, чието търпение се изчерпва, при нееднократните опити да го насилват (както той го вижда), намира вокалистката си в сълзи и, според Тигардън, побеснява. Велма излиза на сцената и Луис изпълнява програмата си. Мърсър пее също и, както отбелязва Кемптън, човекът, който имаше рожден ден се включва в акомпанимента „по стар навик“. Към края изтъкват на все още

разярения Армстронг, че Ори, Тигардън и още няколко ветерани го чакат за съвместен финал. Тогава той избухва с известната реплика: „Никой не виси на пешовете ми.“

Това не приляга на услужливия Луис, познат от легендите, но илюстрира какво става, когато твърде силно разстроят навиците му. До следващото лято всичко е забравено в Нюпорт, Попс гостува с Интърнешънъл бенд и разширява своя „Ол Старс“ с Тигардън и Боби Хакет, които обича.

В Бетли през 1968 г. животът му тече гладко. Има всекидневни представления, с които трябва да се преборва. Изтощен е от пътуването с дни (възпрепятствувано от стачка) и от многобройните интервюта. Но той заявява, че ще се справи, „защото тази жена пътува с мен — посочва Лусил — на такива дълги пътешествия, седмица и повече на едно място. Но на тези за по една вечер Мама си остава в къщи. Тя се грижи добре за мен и аз за нея. Гледаме се. Разбира се, аз поддържам вътрешността си с разхлабително всеки ден и устата си с мехлем за устни «Франц Шуритс». И ако го забравя по някаква причина — тук Луис посочва шишенцето и намигва, — то е в нея“. Лусил, която милосърдно следи течностите и храната, които Луис поема, е изпълнена с уважение към неговата сила. „Той е много по-издържлив от мен, а аз съм доста по-млада“ — с обич казва тя.

Луис пътува с портативен грамофон и около 20 дългосвирещи плочи, повечето с негова музика. Другата основна принадлежност в багажа му е джобният транзистор. „Това ми е удоволствието — казва той. — Мама ми го подари за тези депресиращи гримьорни.“ Показвайки ни няколко албума, той обяснява: „Когато искам да си спомня някоя стара хубава мелодия, те ми опресняват паметта. Но имам и Барбра Стрейзънд — тя знае как да пее, нали? И «Бийтълс». Тяхното е музика и суингират. Познавам ги много добре. Питайте ги какво мислят за Сач.“ Той ни пуска плоча от филма „Хелюу, Доли“, с главни изпълнители той и Барбра Стрейзънд. Наскоро са филмирали тази сцена и той е много ентузиазизиран, разказва ни как са учили репликите и точно как са направени кадрите, Барбра тук, хора там — всичко това изпълнено в невероятна пантомима. „Пее, та се къса — казва Луис одобрително. — На екрана имам дванайсетина негърчета. Звукозаписът е с шейсет инструмента, Лени Хейтън им беше музикален ръководител. Пей, бейби.“ Тази реплика бе възхитителна

имитация на гласа на Стрейзънд. „Казвайте каквото искате, но тя суингира най-добре от всички тази година“ — каза Луис категорично. Лусил се усмихва снизходително и му напомня за анкетата на „Плейбой“ за любимците на музикантите. „Да, на трите места за певци — първо, второ и трето — в моя формуляр писах «Барбра Стрейзънд» и «Същата», «Същата».“

Друга част от свободното време на Попс е посветено на тромпетите — говори за тях, чисти ги, пази ги. Една вечер в Бетли разказа на мен (М. Дж.) и Хъмфри Литълтън за първия Селмър, който му подарили в 1932 г., смеейки се с глас при спомена.

„Дойде Бен Дейвис с тази нова хубава тръба и ме попита, мисля ли, че мога да я използвам. Аз му казах, че ако ми го дава, мога да свиря на него. Дотогава си бях плащал за новите тромпети. Направо излязох на сцената с него тая вечер и си изсвирих шоуто и оттогава използвам такъв тромпет. Да, хитри бяха тези момчета Дейвис. Направили са много пари от музикални инструменти? Е, аз ще ви кажа нещо: те и свиреха добре.“

По въпроса за мундщуците, често повдиган, Сач няма професионални тайни и нерядко прибъгва до този, „който върви с тръбата“. Онази вечер специално той имаше два в калъфа на тромпета си; изглеждаха като да са от „К-М Селмър“. Когато го попитахме какъв предпочита, той бръкна в задния си джоб и извади един мундщук в кожена торбичка.

„Тук си държа любимия, винаги го нося със себе си и от време на време свиря на него. Не бива да се оставя мундщук да се търкаля, събира микроби и всякакви мръсотии. Също и тромпетите. На моите им давам около пет години. Естествено се грижа за тях, всяка вечер го промивам с гореща вода. Може да се запази вечно, ако го поддържаш чист, като стомаха. Бих могъл да свиря по-дълго с един инструмент, но аз свиря много и обикновено им давам толкова.“

В известен смисъл Армстронг е фаталист. Той вярва, че музиката, и по-специално тромпетът, властвува над съдбата му. „Тръбата е моят бос — твърди той, — защото тя е животът ми.“ Той рядко се отделя от Селмъра за дълго. У дома или в хотелската стая тромпетът обичайно е наблизко, отвореният калъф стои на масата или бюрото, или в краката му, където да може да го вижда, като погледне надолу. Той е център на разни малки ритуали: промиване с топла вода,

сушене и смазване, изпробване на клапаните и подновяване на познанството всеки ден. Луис репетира, разбира се, разсвирва се и така нататък, но неговата работа с тромпета е повече от практика — каквато, след като свири цял живот, едва ли му е необходима. То е защото „трябва да живееш с тръбата, да бъдеш близо до нея.“ Той и тромпетът са родствени души. Луис го познава добре и се грижи за него, за да му отвърща и той със същото. Всеки, който го е виждал на тоалетната масичка, знае, че той полага същите усилия за инструмента, каквито и за себе си. Той седи и се маже с мехлем за устни или чисти със селитров разтвор с помощта на марли и памуци и от време на време ще спре, ще вдигне тромпета и тихо ще се съсредоточи върху него, изпробвайки буталата. Когато има възможност, денем или нощем, той се разсвирва с няколко гами или дълги тонове, дори с някой пасаж от „Селска чест“, която е свирил в периода във Вендоум.

В известен смисъл, сигурен съм, че промиването на тромпета е част от операциите за почистване на собствените вътрешности на Луис. Говорейки за едното, той се сеца за другото. В Бетли той е доволен от строгата диета, благодарение на която бил отслабнал от 90 на 60 кг., от новата си линия и елегантния, скъп гардероб, свързан с нея. „Всички тези костюми, ризи, обувки са нови. Имам нови дрехи на стойност 4000 долара, виждате, че не бива да напълнявам.“ Той прекарва много часове от живота си като със задоволство възхвалява любимото си разхлабително средство „Суис Крис“. Той очевидно смята целия храносмилателен процес за някаква тайнствена живителна сила. Тази вяра може да е била смесица от практически усет и фолклор, но Армстронг говори сериозно, въпреки шегите си по този повод.

Музикантите, които работят с него, се оказват на бойната линия, така да се каже. Един тромпетист, когато получил подарък един пакет от билковия „цяр“, имал неблагоприятното да изпробва съдържанието му върху жена си. „Как реагира тя?“ — го попитали по-късно. „Не знам — гласял уклончивият отговор. — Не я видях два дена, а след това не ми говореше.“

В пътуването до Бетли Луис е придружен от Тайри Глен (тромбон), Джо Мърани (кларинет), Марти Наполеън (пиано), Бъди Катлет (бас), Дани Барселона (барабани) и младата певица Джуел Браун. Погледът на ръководителя се спира на закръглената фигура на

Глен. „Сложих го на «Суис Крис» — казва Луис — и му казах, че скоро ще почувствува ползата. Ако не смъкне 10 кила, трамвай да стана. Фактът е, че Тайри вече изпитваше ползата. Той ми каза: «Попс, неприятното е, че нямам време да си сваля сакото». — Луис се удря по коляното и се залива от смях, представяйки си картината. — Отговорих му: «Няма значение; не е сакото, за което трябва да се притесняваш».“

Но беше и сериозен. Парирайки неизбежния въпрос на някакъв почитател за оттегляне от кариерата, той обещава: „О, дълго още ще ходя по тази земя. Взимам си «Суис Криса», с него се стига далече. Стариият Метусела щеше да бъде сред нас, ако е знаел за това лекарство“. Някои, по-близко до сърцето на Попс, са могли да спечелят отсрочка, по негово мнение, ако са спазвали по-строг режим на хранене. Говорехме за колеги, починали след последната ни среща, между които Били Кайл, Бастър Бейли, Джордж Уетлинг, Едмънд Хол, Хенри Алън и Рекс Стюарт. Армстронг изведнъж стана сериозен.

„Да, много умряха. Ред и толкова други апапи. Някои можеха и да не си отиват. Не се грижеха за вътрешностите си както трябва. Парите не помагат. Важно е какво ядеш. Трябва да намалиш храната, за да бъдеш здрав. Две яденета на ден ти стигат. Аз ям по толкова и никога не съм се чувствувал по-добре.“

Армстронг е оптимист по отношение на здравето си и, общо взето, оптимизмът му е оправдан. Най-известният случай преди заболяванията, които го отвеждат в болницата „Бът Израел“ през септември 1968 и отново през 1969 и 1971, е пневмонията, която изкарва в Италия през юни 1959 г. Слухове за емболии и инфаркти всяват тревога и отчаяние в джазовия свят, въпреки бариерата от успокоителни бюлетини, която пациентът издига за състоянието си.

Луис отказва да приеме факта на едно хронично заболяване и отхвърля мисълта за смъртта. В случая с разболяването му в Италия, той се вдига на крака, прибира се в къщи и оттам — на път, докато погребалната служба все още си проверява списъците. Завърнал се в „Корона“, Лонг Айленд, преди рождения си ден, той първо учудва бенда на Джек Тигардън („Бяхме изненадани да го видим на крака — казва Джек — и още повече, когато седна с нас.“), след това се появява неочаквано на Четвъртото годишно джазово джамборе в Ню Йорк, на което хиляди почитатели го поздравяват — 4 юли е — с *Happy Birthday*

To You. Той взема на заем тромпет от бразмените на Джони Данкуърт и изсвирва няколко парчета с „Данкуърт бенд“. Това става една-две седмици след обявената „почти смъртна“ борба с пневмонията.

Луис не може да се въздържа от закачливия коментар за здравето си и уверява „Даун Бийт“ тогава, че никога не се е чувствувал толкова добре. Той намеква, че Бикс е искал да го вземе за лийд в бенда на Габриел, но добавя: „Не можех да отида. Не беше уточнено с Джо Глейзър, нито със съюза, нито с Министерството на външните работи“. В Лийдс, девет години по-късно, той казва на Лайънел Крейн: „Пратиха ми една хубава сестричка и почнах да се оправям още с идването ѝ.“

И така продължава. Един автор нарича Луис „котката с деветте живота“. Той се съвзема от кризите една след друга през последните две години и половина от живота си, тържествено заявявайки, че не е „чул сигнална тръба“, че всеки ден става по-силен и че „скоро ще се върне в солните мини“. И се връща, от всички перипетии. Изключението е болестта, която го отвежда в реанимационното отделение на нюйоркската „Бет Израел Хоспитал“ през март 1971 г.

Дори тогава той говори оптимистично за „завръщане на сцената“, веднага щом лекарите му позволят. Хората, които са го гледали през новия период от кариерата му, започнал в 1970 г., не се съмняват, че ще се върне към вечната си професия, дори тя да му коства живота.

Луис винаги е бил безкрайно щастлив да работи. Когато заминава за Англия през октомври 1970 г. да свири от името на „Нешънъл Плеинг Филдс Асосиейшън“, здравословното му състояние безпокои неговите приятели, но духът му е несломим както винаги и няма признаци да е изгубил любовта към централното място на сцената или пък инстинктивния си усет за това, какво хората биха искали да чуят. Лусил казва, че музиката дава живот и щастие на Луис. Тя не му пречи и рядко се противопоставя на музикалните му планове. „Освен това — признава тя по време на последното боледуване на Луис — когато е решил нещо, няма смисъл да се спори с него.“

Решението на Армстронг да свири две седмици в „Уолдорф Астория“ непосредствено преди колапса в средата на март, сигурно е било грешка при неговото състояние. Но той е мечтал затова и въпреки лекарските предупреждения се насилва да завърши ангажимента си.

Прекарва седем седмици в болница на крачка от смъртта със сърдечно заболяване, усложнено от пневмония и бъбречно разстройство. Почувствувал се малко по-добре, той моли Лусил да го заведе у дома, където отново да вкуси от червения боб и ориз, които тя се е научила да готви по южняшки.

У дома означава къщата на 107-а улица в малко запуснатия квартал „Корона“ на Лонг Айленд, в която той и Лусил живеят от 1942 г. Тя е тази, която купува къщата, защото „Луис нямаше къде да живее и не искаше и да има“. Когато тя му казва за плащането, той отвръща: „Мила, нас през цялото време ни няма, за какво ни е къща?“ Въпреки всичко тя прави покупката, обзавежда къщата и един ден му връчва ключа — „това е от новия ти дом“. Налага му се да вземе такси, за да я намери, но когато влиза вътре, му харесва.

Както казва Лусил: „Той се съгласи и този дом му донесе стабилност и щастие, каквито никога не беше имал по-рано“. Попс казвал, че това е гнездото им, купено е и никога няма да се премести оттам. Така и става, защото рано сутринта във вторник, 6 юли 1971 г., той умира спокойно в съня си. Лусил го намира в 5,30 ч. и д-р Александър Шиф установява смъртта.

Два дена преди това Луис посреща 71-ия си рожден ден у дома с Лусил и Айра Менгъл. Символично е, че той и менажерът му обсъждат планове за участията на Луис през втората половина от лятото. В интервю, седмица или две по-рано, Сач е заявил, че е „стар тип, когото не можете да загубите“. Оплаквайки се от слабост в краката, той добавя, че ще започне работа, „веднага щом крачката ми стане толкова стабилна, колкото и устните ми“.

Тялото му е изложено първо в дома на покойника в „Корона“, след това в оръжейната на Седми полк в Манхатън. На службата в петък, 9 юли, в Конгрегейшънъл Чърч в „Корона“ пеят Пеги Лий и Ал Хиблър и го погребват във Флашинг Семетъри. Дузини джазмени и хиляди от „обикновените хора“ на Армстронг му отдават последна почит. Пред дома му, а после и пред оръжейната и църквата се събират тълпи от хора. Посетилите оръжейната според едно изчисление наброяват 25 000 души. Траурното шествие минава през шпалир от хора. Когато приближават къщата на Армстронг, две момченца вдигат плакат. На него пише: „Всички те обичахме, Луи“.

„ЛУИЗИАНА“-2: ЛЕГЕНДИТЕ

През по-голямата част от дейния си живот Луис е известен и обичан не по-малко за своето сценично изкуство и хумор, отколкото за музикалността си. Той всъщност притежава огромен личен чар и особен род вежливост, които му позволяват да се разбира добре с хора от всякакъв тип и народност. Очевидно, в дълбочината на най-добрите му музикални творения, той не е само слънчевата, весела личност, както изглежда на сцената или на екрана. Може да е бил актьор по природа, но независимо от това той е шоумен. Всеки, който е бил в досег с него знае, че личният и професионалният му облик далеч не се покриват.

След като признаваме това, ние се осмеляваме да кажем, че по душа Луис е весел, приятен човек, когото с право ценят — а някои се боят — като дързък и експанзивен любител на истории. Няма човек, който да обича шегата повече от него, който с по-голямо удоволствие да разказва случки или да слуша истории за себе си. Приятно му е да нарича другите по прякор — Гейт, Попс или, както в случая с единия от авторите — Макс Ножа, и обича всичките свои имена, както и закачливите алюзии за гласа му и други негови особености.

„Всеки имаше галено име в Нови Орлеан в тия години. Беше удоволствие да дадеш прякор на някого или да ти дадат на тебе. Образите се поздравяваха с «Хелюу, Гейт!» или Фейс, или нещо подобно. На някои им викаха Никодим, Слипърс, Суит Чайлд, Бо Хог и още много. Към мен се обръщаха с Дипър, Гейтмаут, Сачелмаут и какво ли не, Шедмаут, да става смях.

Беше много забавно. Никой не се сърдеше за прякорите си, аз имах милион. После ме кръстиха Сачмо и така си остана. Харесва ми. Като отидох в африканските страни, там пък имат тази дума «Сачимо», Стария Сачмо в целите джунгли и в Леополд-(вил), където ме носеха на онзи стол. Имам снимки от този случай“.

В Кения все още си спомнят с обич за Армстронг, известен на суахили като Сачимоо.

Веднъж той телефонира на Били Екстайн, който има „стрептококно гърло“ и е останал почти без глас: „Аз съм, Попс. Чух, че ти били болни тръбите.“ Луис препоръчва едно от многото си лекарства и казва, че и той е страдал от същото нещо. „Взимах го и оттогава ми няма нищо.“ Екстайн се залива от смях, като разказва тази история. „И този човек ми звъни отнякъде си, да ми помогне да си изчистя дихателните тръби, а гласът му звучи така, сякаш пее в кариера за чакъл.“

Ами историята за развода? Тя има отношение към тембъра на гласа на Луис, който той придобил, както сам казва, веднага щом загубил теноровия си тембър.

„Той ме разведе с третата ми жена. Имал съм три развода, но само веднъж съм ходил в съда. Като се изправих пред съдията и той чу гласа ми, който идваше като от дъскорезница, ме попита: «Да не сте настинал, г. Армстронг?». Аз казах: «Не, такъв ми е гласът». Съдията се друсва около пет минути и обяви: «Разводът е даден».“

Няма време на деня, място или компания, които да не са подходящи за парливите отговори на Армстронг. Когато го питали защо никога не е имал деца, той отговарял: „Ами, бащице, толкова много пътувам.“ Но в 1949 г. при първата си „аудиенция с Папата в Рим, Италия“, отговорът е друг. Въпросният папа — „мъничкият човек, който толкова ми хареса, първият с когото се срещнах. Знаеш ли, че умрял“ — е Пий XII, който знае малко английски; Луис си спомня, че „го е сащисал с две-три избухвания с гръмък смях.“ Той разпитал Луис за музиката му и изразил радостта си, че италианският народ я харесва. Накрая попитал дали Луис и г-жа Армстронг, която присъществувала, имат деца. Произнасяйки думите бавно и ясно, за да му помогне да се справи с чуждия език, Луис го осведомил: „Още не, но се опитваме и е много забавно.“ Папата се посмял хубаво, преди да даде знак, че аудиенцията е свършила.

Други любими истории на Луис са свързани с членове на европейски кралски семейства, той е свирил за няколко короновани глави и особено с британското. През 30-те години, на представление, както твърди той, пред крал Джордж V погледнал нагоре към кралската лежа и обявил: „Това е за вас, Рекс“. Пиесата била *You Rascal, You*.

Една стара история за Луис е по повод на записването на *Drop That Sack*, 1926 г., под друго име и за друга компания за плочи, докато той е ангажиран от „ОКех“. Когато плочата излиза, извикват Луис в кабинета на директора на „ОКех“. Пускат му *Drop That Sack* и го питат ребром: „Луис, кой е свирил корнет тук?“ „Не знам, но повече няма да правя така“, е отговорът, влязъл в легендите.

Съществуват и медицински анекдоти, които показват удивлението на Луис пред всичко разхлабително или което има и най-малкото въздействие върху храносмилането. Веднъж една млада майка, родилка, обяснява, че е взимала рициново масло, за да ускори раждането и да може да присъствува на концерта на Луис. Това е трогателен комплимент, особено при положение, че не е можела да се смее силно, за да не ѝ се скъсат конците. Коментарът на Луис, след като си отишла, бил, че уважението му към рициновото масло е пораснало.

Ами екстравагантните церемонии по посрещането му в Гана по време на турнето? Свилят бендове, пъстро облечени танцьори подскачат и викат, а кметът на Акра по стара традиция разлива малко алкохол на земята, за да умилостиви боговете. И напява „Акуааба“ — „Добре дошъл“. За да не остане по-назад в любезностите, Сач изважда една бутилка уиски и също я изсипва. Изпълнява ритуалния си танц, а кметът казва „Акуааба“ още известно време. Кореспондентът на „Ню Йорк Таймс“ пише, че Луис отговаря с „Йеа“.

Произхождайки от Луизиана, Армстронг сигурно е знаел като дете за алигаторите в блатата около Нови Орлеан. Той си разказва един класически анекдот за това как майка му го изпратила за вода от едно езеро. Върнал се треперещ, с празна кофа и казал, че има „гатор“ в езерото и не смее да се приближи. Майка му казала, че животното се бои повече от него. „Ако се е уплашил от мен повече, отколкото аз от него, Мама, онази вода не може да се пие.“

Хуморът на Сачмо, както и музиката му, и най-ярките му спомени, винаги го връщат в родния край.

„След погребение хората се събираха на бъчва с бира и нещо за ядене и се веселяха. Понякога стават много весели случки на бденията. Тялото е изложено в преддверието, всички влизат в къщата, изпяват един химн като начало и се отправят към мястото, където са кафето, сандвичите и пиенето. Думата ми е за този, който по едно време беше в

«Елкс Клъб» и изпращаше брата Джонс. Пипнал челото на мъртвеца и то му се сторило топло. Отишъл в кухнята и казал на вдовицата му: «Г-жа Джонс, току-що пипнах челото на брат Джонс и ми се стори, че е малко топъл.» Тя плаче, но изведнъж си избърсва очите, поглежда право в него и казва: «Топъл или студен, утре заминава оттука.» Всички живи някой ден ще си отидем.“

Обществените клубове играят важна роля в живота на джазовите музиканти. Освен за „Елкс“, Луис говори и за „Булс“, „Джоли“, „Бойс“, за първоначалния „Суелс“ и „Суелс еди-какво си“. Той казва, че концертите били прекрасни: „Като засвири онзи ми ти бенд...“

За състезанията по надсвирване Луис разказва: „Някой бенд ще застане на ъгъла, ще дойде още някой и двамата започват да суингират.

«Джем»-а и борбата продължават с часове. И има една мелодийка, която свирят, като са те победили“, казва той на Джофри Хейдън. Армстронг изпява фразата и обяснява: „Свирят я на тръгване и тълпата реве. Една такава, значи еди-какво-си. Не мога да ви кажа.“ Той се смее и Хейдън отговаря: „Можете“. Луис му казва заглавието: „Ела ме целуни отзад. И хората просто... о, боже... Чудни времена бяха едно време там.“

Когато си представя собствената смърт, той я вижда като новоорлеанско бдение. „Когато умра, ще има най-хубавото погребение, което сте виждали“ — казва на един журналист. — „Ще ми се да можех да го гледам.“

Изглежда странно и малко тъжно, че неговата смърт не е отбелязана с джазов концерт, а само с малко музика. Нови Орлеан следващата неделя прави традиционно изпращане на най-великия от синовете си. Възрастни музиканти вървят и свирят за отсъстващия приятел, който на времето не беше отказвал да свири на погребение. Трагедията около смъртта на майка си той припомня в едно интервю за „Ню Йорк таймс“. Луис и Мейан са били много близки.

„На юг и продавачът на лед може да ти е баща (казва Луис на Лайънел Крейн). Или раздавачът, или кой ли не. Мен са ме отгледали майка ми и баба ми, особено майка ми... Тя казваше: «Сине, имаш шанс. Не го изпускай.» Обичах майка си. Плакал съм само веднъж през живота си — когато слагаша капака на нейния ковчег.“

Разговорите за погребения често караха Луис да си спомни за Кинг Оливър.

„Виждал съм го да разваля игра на бейзбол, връщайки се от гробището. Играта си върви, когато минава процесията, те свалят шапки от уважение, но като ударят барабаните в гробището «Мақдоналд» в Алжиърс и тръгнат към дигата, се чува... *Oh, When the Saints*. Представяте си вече, нали? Играчите хвърлят хилките и всичко и тръгват след процесията, щото знаят, че старият Джо Оливър ще извие нагоре и ще «забоде височините».“

Младият Луис приема всякакви участия в паради. Тъй като има „толкова много клубове в Нови Орлеан, че не можеш да ги преброиш“ и тъй като „хората измираха като мухи“ тогава, той има доста работа.

Тази непрекъсната връзка с Нови Орлеан и „земляците“ му е почти единствената нишка, която води към музикалното мислене на Армстронг, неговото вдъхновение, възгледите му за професионализма и публиката. За да го разберем, казва често той, трябва да разберем отношението му към музиката. Музиката е неговият живот; всичко друго е на заден план. Тъй като неговото изкуство започва в Нови Орлеан, характерът и поведението му едва ли могат да бъдат разбрани без постоянна връзка с този град и старта, който му е дал. Не е ясно защо след такъв старт той не тръгва по пътя на престъпленията, пиянстването или някаква грандиозна поквара. Но геният не може да се обясни. С радост се съгласяваме с Хъмфри Литълтън, който казва: „Това е нещо, което той притежава. Виждал съм го в действие и пак не знам какво е.“ Каквото и да е, то се корени в новоорлеанското му наследство и той никога не се отдръпва от това възпитание. За да употребим една максима на Елингтън, можем да кажем за Армстронг, че един човек можеш да го вземеш от Нови Орлеан, но Нови Орлеан не можеш да го вземеш от човека.

Тромбонистът Тръми Йънг говори за това с Дейвид Холбърстам:

„Можеш да ми напишеш ноти, които да свиря, но не можеш да ми кажеш какво съм правил като малък; не можеш да кажеш на Луис Армстронг какво значи да си хлапе в Нови Орлеан и как сме израснали. Това не може да се напише. Когато свирим, аз винаги усещам настроението на Луис. В *Ole Miss* аз се чувствавам запален, препускам и пред мен няма нищо, най-после пътят е чист.“

Според виждането на Йънг джазът е свързан с определени музиканти от определен период и вероятно от дадена класа и от не толкова строго очертан район. Подобно нещо пише барабанистът

Джордж Уетлинг преди повече от 25 години: „Във всеки случай, само шепа музиканти могат да свирят истински джаз и повечето от тях са на възраст около 40-те и още са здрави и бодри.“ И двете изказвания се основават на пуристичен възглед за джаза, разбира се, а нито един от двамата музиканти не е тесногръд спрямо музиката. Това, за което говорят, предполагам, е есенцията на джаза — оригиналният черен джаз. Луис, биха се съгласили, олицетворява тази есенция, дестилирана в най-чист вид в бедняшките квартали на Нови Орлеан в началото на века. В други части на Юга също, но не в образованото общество и не на север в началото. Разбира се, и там скоро правят музика, много близка до тази, и след разпространението на първата вълна джазмени — музика, точно като тази. Днес има водопад от музика, близка до тази, по-добре развита и по-чисто свирена. Но чувството не е същото, защото музикантите живеят различно.

Джо Бушкин, пианистът, веднъж попитал: „Кажми ми, Попс, когато импровизираш, за какво си мислиш? Как постигаш чувството?“. Луис отговорил: „Джо, просто си затваряш очите и си спомняш колко хубаво е било, когато си бил малък. И тогава музиката сама излиза.“ Това е едно от забележителните неща в този забележителен човек, че въпреки суровата бедност и лишения, той си спомня и преживява отново своята младост с безкрайно удоволствие. Сладкарницата на ъгъла, сандвичите „бедното момче“ (комат хляб със свински бут или някакво друга месо по средата), да гледаш Кинг Оливър през отвор в стената на кръчмата, сновящите жени и млади проститутки, които приличат на ученички, всички тези картини допринасят за представата му за старото обичано време, „когато можеше да чуеш добър бенд на всеки ъгъл в публичните квартали“.

Той не съживява миналото си непрекъснато, естествено не е традиционалист по отношение на репертоара си. С удоволствие прилага вещината, придобита за цял живот към съвременни песни, но щом се залови с музика, то е все в духа на Нови Орлеан, защото есенцията не напуска ума и сърцето му. Джазът е това, което си, а Луис не се променя много. Отношението му към Нови Орлеан за дълго време е раздвоено, заради расистките разпоредби в града. Известно време той отказва да свири там, щом не приемат белия му тромбонист Джек Тигардън, макар по-късно тези закони да не са вече толкова строги. Но що касае неговия джаз, старите влияния взимат връх, тъй

като Луис е напълно погълнат от свиренето и никога не забравя първите си идоли.

„Като взема тръбата, светът остава зад мен и не мисля за нищо друго, освен за нея... Това не се е променило още от времето в Нови Орлеан. Така живея и от това живея.“

„Животът винаги е бил хубав“ — пише Луис малко преди да умре. Той поглежда назад и се счита за щастлив. Но както пише Филип Ларкин в 1970 г.: „Ние, които имаме привилегията да живеем в същия век с такъв вечен извор на самобитно вълнение, красота и доброта, ние сме щастливците“. Това вълнение, тази красота и това настроение стават причина Луис да бъде признат приживе за първия великан и наистина за популярна фигура в джаза. Навярно цялостната му заслуга ще бъде оценена в бъдеще. Нека завършим с думите на Макс Камински:

„Безспорно сега Луис е известен. Но аз все пак смятам, че не е получил заслуженото признание. Може би след сто или двеста години ще разберат колко велик е бил. Тази чистота, която излъчва, това велико класическо изпълнение; колко души биха могли да го направят? Това е чист гений.“

РАЗКАЗВА САЧМО

Израснал съм сред музика, не виждам как бих могъл да мисля за нещо друго. Майка ми ме заведе на църква, когато бях десетгодишен, там пях в хора. Още преди да започна да свиря на тропет, пеех в един квартет, това беше „бизнес“, пеехме по улицата и събирахме пари в една шапка. Винаги започвахме с *My Brazilian Beauty*, аз пеех тенорова хармония, басовият глас правеше основата.

Изобщо не бях свирил преди да отида в „Дома за безпризорни цветнокожи момчета“. Понякога дисциплината там ставаше желязна, но аз бях толкова щастлив от момента, когато се захванах с музиката, че всичките ми спомени са свързани с нея.

След шест месеца в дома Капитан Джоунс и мистър Дейвис ми дадоха да свиря на барабаните, сложиха ме на алтtromбона, бях тръбач, после свирях на корнет в бенда, толкова бързо се учех.

Понякога бендът на дома свиреше за хората по улиците. Веднъж ходихме в квартала, откъдето бях аз, събрахме пълна шапка с пари за нови инструменти. Блек Бени, знаменитият ни басбарабанист, беше с нас него ден и следеше всичките пари да отиват в шапката — той беше страхотен пич, як, готин пропаднал тип, нещо като кръстник на нас, малките, имаше страшно чувство за хумор. Само дето беше груб, но какъв друг можеше да бъде. Не се страхуваше от никой и беше толкова страхотен на барабана, добра душа — той беше моята звезда.

Когато излязох от дома, живях малко при другото семейство — на баща ми Уили, жена му се казваше Гертруд, добра жена, тя доста се грижеше за мен и аз я харесвах. Тя и баща ми имаха две момчета и едно момиче. Останах с тях известно време, но започна да ми домъчнява за майка ми и сестра ми. И преди да разбере, се бях върнал пак при тях в онази огромна голяма стая, където тримата щастливо си живяхме.

Нали разбирате, никакъв разкош, ние бяхме бедни хора, но винаги спретнато облечени и чисти. Нямаше тоалетни с вода, само един клозет за всички, който го чистеха веднъж седмично. Майка ми

редовно ми даваше очистително. Много преди времето, когато пиех „Суис Крис“ тя отиваше от другата страна на железопътните линии и береше това, на което му казвахме пиперова трева.

Спомням си, че тя имаше пълно доверие в отколешните лекове и все казваше: „Не се тормози за неща, които не можеш да имаш“. Не знаехме какво е тоалетен крем и подобни неща; когато през зимата кожата ни ставаше пепелява и краката ни се лющеха, мама нямаше пари за вазелин, а ни слагаше грес. Вместо за храна нямаше да даде парите за крем — тя хващаше някое колело, пъхаше пръсти в гайките, и ги изтриваше в глезените ни. От всичките ми спомени това са най-ярките.

Кинг Оливър е този, който ме учи, след като напуснах дома, аз слушах другите, но той ми даде обучението — жена му ме пращаше с разни поръчки. По това време той беше най-добрият, Бъди Болдън е бил великият, когато Джо е бил дете. Джо е най-изобретателният тромпетист, който съм чувал.

Една вечер ме изпрати да го замествам в заведението на Пийт Лала, винаги е бил добър човек. Никога няма да забравя, Пийт Лала дойде при мен, малко след като започнах, и ми каза: „Я сложи тази борицка“ — така викаше на сординката.

Свирех за известно време във „вертепа“ на Хенри Матранга, печелех по долар и четвърт на вечер, но пък в тези времена майка ми правеше хубаво ядене за 15 цента, а аз можех да си уشيا костюм за десет долара. В Матранга беше пълно със здрави мъжаги — още не знаехме думата гангстери, тогава им викахме побойници. Момчетата, дете си държах парите в чорапите, обичаха да ме слушат, като свиря блус, но станеше ли разправия между лошите апапи, някой се грижеше да не ми се случи нещо.

Свирех в няколко бенда, изпращаха някой да повика Литъл Луи — така ми викаха тогава. Замествах различни музиканти. Една вечер отидох с бенда на Сам Дътри в „Палм Гардънс“, той ме изгледа и каза: „Какво правиш тука, бе момче?“, останалите казаха да не ме закача, защото ще свиря с тях тази вечер, тогава Сам отвърна: „Само се пошегувах, малкия“, но ме беше страх от него през цялото време.

По това време сто и шест бенда работеха във от „Сторивил“. Много музиканти ходеха да гуляят по цяла вечер и си мислеха, че после могат да свирят както трябва, но не им се разминаваше.

Забелязвал съм, че възрастният Морет надува тръбата силно и енергично дълго след като някои от тези, които са пили в „Игъл Салун“ вече са излезли от строя. Много го уважавах.

Аз започнах да свиря доста здраво и работих в „Тъксидо бенд“ и други, а през 1919 г., когато Джо Оливър замина за Чикаго, ми отстъпи мястото си в бенда на Кид Ори. Работех едновременно в бенда на Ори и в „Тъксидо“ и свирех с други бендове на шествия и погребения.

Когато тръгнах с параходите на „Стрекфус“, това бяха първите ми пътувания, работата беше трудна, но от полза. Дейви Джоунс, който свиреше на мелофон и сакс, беше в бенда на Фейт Марабъл, той ми помогна. Когато ме поопозна, започна да ми дава уроци по солфеж.

Мисля, че беше лятото на 1920 г., когато Джо Оливър дойде да ме посети в Сейнт Луис. Имаше няколко дни почивка, беше дошъл от Чикаго и ме намери в квартирата ми. Този ден трябваше да свиря на дневна обиколка с Фейт Марабъл на парахода и както обикновено си взех храна за обед — много и все хубава храна — достатъчна за двама ни. Джо прекара деня с мен, седя и слуша с усмивка, и по едно време започна да яде. Когато дойде ред да починем, открих, че е изял всичко, което бях донесъл. Можех само да се усмихна; седял си заслушан и доволен и си хапвал. Видях, че нищо не е останало, нищичко, но се радвах за него.

Напуснах Фейт Марабъл и се върнах в Нови Орлеан, където имах доста работа. Получих известието от Джо да отида при него в Чикаго и действително Джо Оливър беше единственият, заради когото бих напуснал Нови Орлеан. Когато се озовах в Чикаго, бях прославен, но при всяка възможност музикантите се ядяха с него като кучета. Той би могъл да наеме добри музиканти от Чикаго, но смяташе, че може да свири само с новоорлеански момчета. А според мен новоорлеанските музиканти от поколения си имат зъб, никога не са били дружни.

Виках му Папа Джо, защото ми беше като баща — редовно се хранех у тях в Чикаго, жена му беше добра готвачка. Джо създаде толкова много брейкове и на всичките аз свирех втори глас и ме смятаха за чудесен. Бяхме отбор и никой не можеше да ни надмине. Той се шегуваше с мен, че наистина ми е баща, но когато майка ми пристигна в Чикаго, той изобщо не я позна и много се смяхме по този повод. Бях се оженил за Лил и Лил с по-доброто си образование и опит направи това, което всяка съпруга, която се интересува от съпруга си,

би направила. Съветите ѝ бяха добри и аз ги ценях. Джо Оливър казал на Лил следното: „Докато малкият Луис е с мен, нищо не може да ми направи.“ Лил веднага застана зад гърба ми и това беше. Ако в главата на Кинг Оливър има такава мисъл, а ти го боготвориш, трябва да напуснеш незабавно, защото Кинг Оливър и неговото его и засегнато славолюбие могат да накърнят гордостта ти. Лил каза: „Всичко показва, че Кинг Оливър се мъчи да те задържи.“ Аз не обелих дума, просто си отидох.

Като напуснах Джо, ходих на прослушване при Сами Стюарт, но не бях достатъчно „от класа“. Нямаше значение колко добре свирех, не бях за неговото общество. Тогава получих предложението да работя при Флечър Хендерсън. Да отидеш в Ню Йорк по онова време беше голяма работа. Като се установих, всичко беше гот. Колман Хокинс, „Лонг“ Грийн, Кайзър Маршъл, всичките свиреха там. В Ню Йорк бях на записите на Кларънс Уилямс, направих и плочите с Беси Смит. Имаше нещо в гласа ѝ, което другите блусови певици го нямат. Харесва ми всичко, което сме направили с нея, едва напоследък успях да чуя работите си с Маги Джоунс отпреди толкова години и ги харесвам не по-малко от останалото, което съм записвал с блусови певци. Не съм работил с Беси Смит извън записите. Репетиции нямаше. Бях там, за да правим плочите. С нея не съм говорил много, мисля, че нямахме общ език. Спомням си ясно, че историите за това, дето носи парите си в една голяма кесия под роклята, са верни — някой я попита дали може да развали една стотачка и тя бръкна под дрехата си!

Флечър ме сложи да свиря едва 3-и корнет. През цялото време, докато свирех в бенда му, ми даваше само по 16 такта, колкото да отбие номера, но ме оставяше да издувам високите ноти, които големите примадони, първите музиканти не можеха да изсвирят. Аз стоях и търпях тези колеги да се надсвирват на сцената, вместо да си свирят музиката. Те така се големееха, че ако пропуснат някой тон, какво от това? Хм. Като говорих с Лил по телефона и ѝ разказах какво става, тя отвърна „Ела си в къщи“, това значеше Чикаго, „Имам добра работа за теб, ще свириш първи корнет в бенда ми“, което беше повишение за мен. Казах на Флечър, че напускам, и се присъединих към Лил в „Дриймленд“. О-о, колко облекчен и щастлив бях. Флечър не искаше и да ме чуе да изпея нещо. Всичкото ми пеене отпреди това

беше изфирясало, така че можете да си представите с каква радост отидох при Лил. Тя имаше страшно добър бенд. Според мен той беше по-добър от бенда на Флечър — без тези аранжimenti, дето Дон Редман правеше. Не ми движеха, бяха твърде напудрени. Флечър така се беше главозамаял с това общество и това негово образование, че не забеляза нищожния млад музикант — т.е. мен, — който искаше да направи всичко за него в музикално отношение. Лично аз не мисля, че Флечър много ме обичаше.

Но си нямахме зъб, на погребението му аз изпратих пиано от цветя, много красиво. Прехвърлих се от корнет на тромпет, докато работих с Ърскин Тейт във „Вендоум“. Джими Тейт (брата на Ърскин) свиреше на тромпет и решиха, че ще е по-добре, ако и аз свиря на тромпет. Свършихме няколко трудни шоута с този оркестър, добре беше за разчитането на ноти; изведнъж ти казват да обърнеш пет страници назад в увертюрата, или нещо подобно. Никога не съм се стремил да бъда виртуоз или най-великият, исках просто да бъда добър. Научих много работи, докато свирех под ръководството на Ърскин Тейт, свирехме всякаква музика. Там действително си обиграх четенето на ноти. Свирехме партитури за немите филми и голяма увертюра, когато вдигнат завесата в края на филма. Имах соло на сцената и грандиозната ми работа беше „Селска чест“. Тя ми остана завинаги, понякога се разсвирвах с откъси от нея. Един ден, когато бяхме с „Ол Старс“ в Маями, Флорида, един човек почука на вратата на гримьорната ми и каза, че я чул, като минавал оттам. Той бил флейтист от филаделфийския симфоничен оркестър и ме поздрави за интерпретацията и фразирането ми — след толкова много години — стана ми много приятно и разговаряхме с часове за музика.

Джо Глейзър беше този, който за първи път обяви името ми. В „Сънсет“ той сложи голям надпис: „Луис Армстронг, най-великият тромпетист в света.“ Когато чу някой да казва: „Кой закачи това?“, „Аз — отговори той — и не позволявам никой да го сваля.“ Редовно записвах плочи с „Хот Файв“ и други, разработвахме мелодиите в студиото, нямаше проблем. Толкова хубава атмосфера, че един тромбонист, не беше Кид Ори, се забрави и започна да свири с всичка сила към стената вместо към микрофона. Много от коментарите в записите бяха точно, като че ли си говорим на сцената в някой клуб — най-естествени. Но когато на режисьора му хареса идеята и поиска да

го правим „по сценарий“, е, това беше съвсем друга работа. Джони Додс се притесни на записа на *Gut Bucket Blues* май беше. Ние репетирахме и когато дойде ред на Джони, той започна да заеква на репликата си. Аз се изсмях и Джони каза: „Добре, де, кажи го ти, това гадно нещо“, тогава всички се разсмяха заедно с Джони. По-късно Дон Редман прескачаше с влака от Детройт и с него правехме по няколко аранжимента. Колкото до Джели Рол Мортън, не бях си приказвал с него до 1936 г., не мога да проумея как сме написали *Wild Man Blues* заедно, предполагам, че е работил за издателя по това време.

Когато заведох бенда (на Каръл Дикерсън) в Ню Йорк, там имаше шоу „Грейт Дей“, искаха само мен и аз го зарязах. Вместо това отидох в „Конис Ин“. Когато обикаляхме с шоуто от Конис „Хот Чокълит“, приятелчето ми Мезроу беше с мен. Тогава го снимахме с мойта кинокамера и аз бях режисьор. След това отидох в „Котън кльб“, в Калвър сити и Джони Колинс ми стана менажер, заедно ходихме в Европа през 1932 г. Той не беше лош човек, но просто много хора не разбираха Армстронг, накрая му платих 5000 долара за договора си. Много отдавна нямам вест от него. Дано не му се е случило нещо. За последен път се обади преди около десет години от Флорида.

Преди да отида в Европа, направихме много турнета с бигбенда. Свирихме, разбира се, и в Чикаго, и едно лято в Нови Орлеан. Тези обиколки понякога бяха трудни. В бенда цареше хубава атмосфера, всички пътувахме в общ автобус. Не с един и същ, от една компания наемахме кола за известно разстояние, после друга ни поемаше за следващата серия концерти и така. Един ден пристигнахме в Мемфис и трябваше да сменяме автобуса. Човекът, който щеше да ни вози, хвърли един поглед — чат ли си? — и каза: „Никъде няма да ви карам.“ Ние извадихме договора и отвърнахме: „Я, виж, тука пише еди-кой-си да вози Луис Армстронг и оркестъра му от тази дата и така нататък“. „Не съм знаел, че е такъв случаят“ — каза той. Не забравяйте, че бяхме в стария Юг. Та, един от музикантите пушеше цигара с дълго луксозно цигаре и това някак си не се хареса на този. Той непрекъснато гледаше тромпетиста ми Зилнър Рандолф заради френската му барета. Зилнър даде ясно да се разбере, че не понася тези гадости. Казах на Майк Маккендрик: „Отиди да позвъниш на мистър Колинс, той ще оправи тази каша.“ Виждам бях подобни сцени и друг път.

От дума на дума, преди да се усетим какво става, бяхме арестувани. И като ни вкараха в полицейската камионетка, Майк Маккендрик изскочи иззад ъгъла. И сега го виждам с развяното сако. Той тичаше бързо, но бендът пък съобразяваше бързо, никой не му махна, нито извика, нищо, а Биг Майк продължаваше да тича, като че ли гони влак. Та поне един от нас остана на свобода.

До момента няколко души от бенда бяха сериозно разтревожени, а и аз се безпокоях — за тях. Разбирате ли, знаех, че един от хората ми понякога носи 45-и калибър, а друг пък редовно се занимаваше със сводничество, което не искаше много разпитване. Сложиха ни по двама в килия, аз бях с „Професор Шърман Кук“; готин стар мошеник, той ми беше нещо като камериер. „Професора“ също ни служеше като цар на церемониите. Както и да е, в килията сме и той се обръща към мен и казва: „Виж какво, Луис, имам нещо в джоба си, което може да ни вкара в беда“. И изважда голяма, готино свита цигара с марихуана. „А, бе — казвам му — по-голяма беда от тази тук няма никъде“. Запалихме и така излязохме от неприятното положение. А когато другите апапи по килиите усетиха миризмата на марихуана, се развикаха да им дадем и на тях, но старият Кук и аз унищожихме „уликите“ сами.

Не след дълго мистър Колинс ни извади оттам при условие, че ще направим едно радиопредаване, преди да напуснем града. Там имаше толкова много хора, че едвам се добрах до мястото си и, знаете ли, някои от образите, дето ни вкараха в цялата тази беда, седяха долу и ръкопляскаха повече от другите, странно. Точно тогава му го върнах на шефа на полицията, като му посветих „Ще бъда щастлив, когато умреш, негоднико такъв.“ (*I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You*).

Никога няма да забравя Англия и хората там, колко бяха добри с мен. Цял куп спомени, например как Нат Гонела ми глади панталоните, за да мога да отида на среща с журналисти. Запознах се с Хю Панасие и с още колко приятелчета из цяла Европа, там имат ритъм-клубове от край до край. Преди да разбере, вече имах 13 представления пред височайши особи. Не можех да говоря техния език, но винаги съм казвал, че тонът си е тон на всички езици, стига да го уцелиш по носа.

Като се върнах от Европа втория път, останах в Чикаго и тогава Джо Глейзър, за когото бях работил в „Сънсет“, ми стана менажер. Първият ни договор беше за десет години, после вече не се разписвахме, не зная дали съм бил прав или не, но бях щастлив. Той остана до мен — най-добрият приятел, който някога съм имал.

Бигбендовете може да създават главоболия, но съм бил със Зилнър Рандолф, Майк Маккендрик, Джо Гарланд, Луис Ръсел, Теди Макрей по различно време в големи или малки бендове — всеки трябва да живее с музиката. Джо Гарланд беше един от най-добрите музиканти, с които съм работил — той водеше репетициите на моя състав. Веднага улавяше дори един-единствен фалшив тон. Той няма да нарушае никой, а издава един странен гърлен звук като „еррърмп“, поглежда човека, който е изсвирил фалшивия тон, и на този няма нужда да му се повтаря. Правеше хубав бендов звук. Както казах, никога не съм харесвал грешната хармония, още като хлапе, когато пеех в квартета, това чувство идваше естествено. Никога не съм бил човек, който ще следи тоналните смени в мелодията. Щом свирката ми е в ръката — почваме, искам само да чувам акорда. Започнах да се занимавам с изучаване на сложни акорди и съчетания, но после установих, че открай време съм ги свирил. За мен това е като идеята да уча поздравите във всяка страна, която посещавах. Та, с това учение и мислене как да подредя думите на съответния език, я докарах дотам, че казвах „радвам се да се запознаем“ на немски, когато слизах от самолета в Италия. Когато кажа „Гуд Ивнинг Еврибоди“, те разбират какво искам да кажа — така е и с музиката, прави каквото ти идва естествено.

Хората ме питат за какво си мисля, когато свиря. Ами, мисля си за щастливите си дни и спомени и тоновете идват сами — винаги е било така. Според мен джазът винаги е бил щастлива музика; трябва да я обичаш, за да я свириш, но, разбира се, не гарантирам за друг.

Старите времена бяха златни. Имал съм такива прекрасни турнета с бигбенда, много пътуване, спях навсякъде — в автобуси, влакове, самолети, както дойде. Всички моменти, прекарани с Луис Ръсел и бенда му, бяха удоволствие. Топлината, чувството, суингът, бийтът, всичко. И всички бяха много непосредствени. Без значение какво казваха критиците за нас — аз ги обичах и още ги помня. Последния път, когато видях Кинг Оливър жив, бях с бигбенда в

Савана, Джорджия, аз и момчетата бяхме много внимателни към него, но той умря от мъка. Последните си дни прекара в тази част на света, а не в Нови Орлеан. От 1931 г. нататък много пъти съм ходил да свиря в Нови Орлеан и трябва да кажа, че са ме посрещали чудесно. Съставът свири, изпива се много бира, драго ми беше. Странното идваше, когато след някой и друг ден получавах сметката за бендовете и бирата, но не бих дал тези спомени за нищо.

През 1949 г., когато ме короноваша „Крал на зулусите“, беше голяма чест и кметът ми каза „Луис, винаги съм чувал да се говори, че ти смяташ, че ще умреш щастлив, ако те направят крал на зулусите.“ „Вярно е, казвал съм, че това е най-голямото ми желание, само се надявам, че бог няма да го приеме съвсем буквално“.

Всички съм слушал в Нови Орлеан; Мануал Перес, Фреди Кепард, Бънк Джонсън, но Джо Оливър беше моят човек. Чувам парчета, които минават за нови, а аз съм ги слушал от Джо Оливър преди толкова години. Когато отидох в Ню Йорк, правих същото, не пропусках Б. А. Ролф, Вик Д'Иполито — велик първи тромпетист. Джо Смит можеше да направи всичко със сордината — да извади звук като човешки глас; Бъбър Майли беше друг цар на сордината, както и Коти Уилямс. На Бъни Бериган винаги съм се възхищавал на тона, духа, техниката, чувството му за фразирание. Ред Алън, той свири в моя бигбенд доста време, беше едно от момчетата на Джо Оливър. Рой Елдридж има мощ и неземна уста и, разбира се, Дизи наистина знае как да надува. Боби Хакет винаги е приятно да го слушаш, така хубаво излиза при него. Рекс Стюарт ме очароваше, за първи път го чух в един нюйоркски клуб с Джо Гарланд през 1920 г., винаги ти се струва, че натиска погрешен клапан, а излиза верен тон. Много са добрите музиканти, които с удоволствие слушам, но освен солото обичам и добрия лийд в бигбенда — първият тромпет е много важен. Скад Хемпхил беше велик. В моя бигбенд, когато постъпваше нов музикант, обичах да го предразполагам да се чувствава като у дома си — поговоря си с него преди първото му излизане с нас. Никога няма да забравя вечерта, когато дойде Фетс Форд, влезе в стаята и се ръкува с мен. „И така, Луис — казва той, — трябва да знаеш, че започвам с горно фа.“ Уаа!, но свиреше момчето.

Колкото до „Ол Старс“, сформиранието на този бенд от бигбенда беше трънлива работа — тръгнах от малко комбо. „Ол Старс“

започнаха в „Били Бъргс кльб“ на Западния бряг. Барни, Биг Сид, Джак, никога няма да има друг Джак Тигардън, малко по-после Ърл влезе вместо Дик Кери, после дойде Кози Кол, Били Кил. Кларнетисти: Пинътс, Джо Даренсбърг, а Бастър Бейли тръгна да пътува с мен 40 години след първото ни съвместно изпълнение. Това е вече нещо, нали? Също участва и Ед Хол. Трябва да сме пропътували, о, толкова хиляди мили, някои не искаха чак толкова, всекиму неговото. Джо Мъраний дойде на кларинета, отначало се сецах за името му като си мислех „Джо Ма-Рейни“. Лусил беше с мен на повечето турнета и си ги спомня съвсем ясно. Тръми и той видя много път, Тайри Глен дойде на неговото място, когато Тръми остана в Хаваите, оттам е Дани Барселона. Но пътуванията не те уморяват, ако имаш правилна умствена нагласа. Когато чухме за последен път Тръми в Хаваите, свиреше като дявол. Велма ни беше вокалистка и правеше шоуто с мен — тази прекрасна усмивка. Басистите: готиният Марти Корб от Брега, Джек Лесбърг, Бъди Катлет и Арвел Шоу за много дълго време.

Не много отдавна, през почивката си, отидох да чуя Арвел Шоу с неговото трио, даваха благотворителен концерт за бавноразвиващи се деца. Припомнихме си старите пътувания, една вечер тук, друга — там. Понякога беше кучешки студ, като пътуваш толкова, предполага се, че свикваш с промените в климата — не, брат. Най-големия студ брах веднъж в Северна Дакота — беше, както съм чувал, че е в Сибир. Странно се получи, този ден беше толкова студено, че не ми се ставаше от леглото, и точно тогава ми дойде онази мелодия — не ми излизаше от главата. И си казах, ако не станеш веднага, никога няма да си я спомниш. Станах и я записах — *Someday You'll Be Sorry*. Лусил извика, „Хей, Попс, какво ти е?“, разтревожена, като ме вижда как изскачам от леглото и започвам да пиша музика.

Музиката е моят език, като пътувахме по света, музикантите може да не могат да разговарят с теб, но засвири им *Struttin' With Some Barbecue* и те си знаят партиите и веднага влизат. Тромпетистите в Япония ми дадоха вечеря, аз си събух обувките и седнах с тях. Срещал съм се с президента на някоя и друга държава, бил съм навсякъде. В Гана видях една жена, която досуц приличаше на майка ми.

Не се бъркам в политиката, не съм гласувал откакто живеях в Ню Йорк, няма смисъл да се месиш в работи, от които не разбираш нищо. Тези, които налагат ограниченията, не разбират нищо от музика, не е

престъпление да се съберат апапи от всякакъв цвят и да свирят. Джазмени с расови предразсъдъци? Не може да има сред тези, които наистина си разбират от тръбата и обичат музиката. Надявам се, че всичките ми турнета са правили хората щастливи и може би да са им помогнали да разберат някои неща малко по-добре. Свикнах да ми задават най-различни, груби въпроси — вероятно съм бил първият от мойта раса, с когото са разговаряли. Образованието ще реши много проблеми. На края на турнето ни в Япония някой взе думата и каза колко му е харесала музиката и колко съжالياва, че трябва да си отидем в Алабама. Говореше сериозно, не искаше да ни обиди, това е прочел в книгите, предполагам. Сериозно, Алабама! Аз и Велма щяхме да се пръснем.

Чувствувам, че тълпата е с мен, когато чуя първите аплодисменти, качвайки се на подиума, и от мен зависи как ще свиря. Няма смисъл човек да излиза пиан. Веднъж на един голям спектакъл с „Ол Старс“ имахме дълга пауза преди края. Тромбонистът беше изсвирил първата част прекрасно, но през многото свободно време един от бенда го беше налял с джин. Когато се върнахме на сцената, за да завършим със *Sleepy Time Douiti South*, боже, да бяхте го чули — рядко се случват такива неща при нас. А музикантът, който му е пълнил чашите, първи започна да критикува: „По дяволите, какво прави с това легато“. Аз отвърнах само: „Мисля, че знам къде е бедата.“ Мълчание. В бранша съм твърде дълго и са ми познати тия разпавии; на следващата вечер всичко беше наред. Друг случай — започнали сме шоуто и както свирим, един от музикантите се навежда към мен и казва: „Попс, много съм пийнал, за да изкарам тази вечер, току-що обърнах четири големи мартинита.“ Казах му само: „Следващия път спри на две.“ Няма смисъл да избухваш, прави се, че нищо не е станало, публиката не желае да вижда неприятности. Не ме интересува кой какво прави, стига да не ми бърка музиката. Джо Глейзър подбираше хората, определяше заплатите им и се грижеше да са доволни, не зная колко получаваха, но те знаеха, че аз съм ръководителят и така можех да разчитам, че имам бенд.

Публиката е готова да те аплодира за всичко, което свириш добре; каквото и да свириш — свири го добре. Няма такива неща — писнало ти било да свириш дадено парче. Пол Робсън, когато излиза да пее *Old Man River*, може да я е пял милиони пъти, но я изпява добре.

Когато свирех по дузина и повече хоруси, аз свирех за музикантите, които ме подканяха да не спирам, но по света има много хора и те искат да чуят лийда. Няма смисъл да се свирят сто ноти, ако една върши същата работа. Джо Оливър винаги казваше: „Мисли за лийда!“ Винаги ще се намерят критици на шоуменството. Критиката в Англия казва, че съм бил клоун, но клоун — това е трудно. Да накараш хората да се засмеят малко; за мен е щастие да видя хората радостни, а повечето от тези, които критикуват, не познават нотите. Една вечер излязох след като бях свирил *Tenderly*, ако не се лъжа, и един страшно ми се беше ядосал. Вика: „Чух тази любовна песен, а аз се надявах, че ще изсвириш нещо от великите стари джазови мелодии, които правеше през 30-те.“ „По дяволите — казах аз. — *Confessin* я записах по същото време и е повече от сигурно, че не е «омразна» песен.“

Болестта ми предопредели най-дългата почивка, която съм имал. Два пъти в интензивно отделение за четири месеца. Бях на един инч от раздялата с този свят и естествено всичко, свързано с моя 70-и рожден ден, беше самото щастие. Хората от целия свят бяха просто чудесни. Пях на големия тържествен концерт на Брега, но с месеци се разсвирвах на тромпет всяка вечер преди вечеря. Най-много купуваните ми плочи са с пеене, но пеенето за мен винаги е вървяло заедно с тръбата, та, щом докторът разреши, „Ол Старс“ дойдоха у дома, за да репетираме. През септември ходихме да свирим за две седмици в „Интернационал“, Лас Вегас, с Тайри и момчетата и беше много приятно, за първи път работех с Пърл Бейли и тя ме изпълни.

Хората ме питат за белезите по устните, след 56 години свирене, какво си мислят? Не ме е грижа как изглеждат, те са ми мундщук — слагам мундщука във вдлъбнатината. Грижа се за устата си, зъбите и всичко останало, цял живот съм полагал усилия да бъда здрав. Не съжалявам, че нямам деца, много пътувах, за да създам сплотено семейство. Никога не съм искал да бъда повече от това, което съм, каквото нямам — не ми е нужно. Нашият дом с Лусил е хубав, няма да ме видите в големи имения и яhti, тези неща не ти помагат да свириш на тръбата. На хората, когато се върнат от разходка из имота, не им е останал въздух да надуват тръбата.

Имам милиони радостни спомени, а в къщи — всичките ми ролки от радиошоута, плочи с всичко, което съм направил. Доволен

съм от работата си — свиря музика — вие я наричайте каквото искате,
не се опитвам да докажа нищо.

ЗАПИСИТЕ НА ЛУИС

Ранната история на джаза бързо прераства в легенда. Винаги ни се напомня за свръхчовешките възможности на музиканти, чиито способности са избледнели или изчезнали преди ерата на звукозаписа. За щастие уникалната артистичност на Луис Армстронг е щедро документирана за потомството със записна дейност, обхващаща 47 години. Но, помислете си, ако Луис се беше родил 50 години по-рано и единственото показание на таланта му бяха спомените, предадени устно на нашето поколение. Представете си някой достопочтен ветеран, който разказва за Луис, каквото знае от по-възрастните: „А, Луис Армстронг, да, той беше най-великият джазов тромпетист, който някога е живял, безусловно най-изкусният и творчески импровизатор — имаше диапазон, мощ, тон — той беше най-изящният солист и най-добрият лийд и не забравяйте, че беше и най-влиятелният вокалист в джаза.“ Ако тези суперлативи се основават на приказки, то и най-романтичният джазов любител би се отнесъл скептично. Поразителното е, че всички тези преценки са верни и съвсем очевидни на голям процент от хилядата и повече плочи, регистрирали вокалната и инструментална дейност на Луис.

Този човек несъмнено е най-значителната и влиятелна фигура в джаза. Малко са сферите на човешка изява, където един човек да е имал такава доминираща роля. Неговото свирене е повече от революция в джаза, то всъщност установява цялата структура и техника на джазовата импровизация. Стакатни сола, наивни в хармонията си и изпълнени с прости, резки синкопи са отличителният белег на ранните „хот“ импровизации. Те са изместени от творческото величие на Луисовото фразирание. Сола с нечуван емоционален и технически диапазон с лекота струят от тръбата му. Неговият творчески капацитет и чувството му за хармония откриват нови възможности пред аранжорите; няма джазов инструменталист, който да не се е повлиял от ритмичното му фразирание.

Много от големите тромпетисти открито признават дълга си към Луис. Рекс Стюарт говори за цялостното си подражание на Армстронг — дори се опитвал да се облича от главата до петите по подобие на великия човек. Хенри „Ред“ Алън си спомня за младежкото си нетърпение, с което е чакал пускането на първите записи на „Хот Файв“, а Рой Елдридж описва завладялото го вълнение, когато за първи път чува Луис на живо. Бъни Бериган отсъжда, че двете основни неща за пътуващия музикант са четката за зъби и снимката на Луис. Бикс Байдербеке казва, че Луис е бог, а Макс Камински му приглася: „Аз съм много религиозен, прекланям се пред Луис.“

Луис започва кариерата си в записите с „Криол джаз бенд“ на Кинг Оливър; на 31 март 1923 г. той регистрира първото си соло. Освен изящните 24 такта в *Chimes Blues*, чуваме Луис с една нова идея и интерпретация на импровизационно разгърнати партии за втори корнет, които остават ненадминати.

Солото в *Chimes Blues* е несъмнено индивидуално, изпълнението му не е типично за по-късните пиеси на Луис. Известна прецизност във фразирането и артикулацията подсказва, че то е внимателно разработено, което е понятно за дебют в записите. И все пак в последните два такта от солото Луис се отпуска, премествайки ударението на бийта по майсторски начин, и с тази фраза категорично оставя визитната си картичка в „дома на славата“.

Фактът, че „Криол бенд“ нито веднъж не е записан задоволително, е една от най-големите загуби за слушателите на джаз. По общо признание сеансите в „ОКей“ са по-чисто записани, отколкото в „Дженетс“, но дори и те само ни загатват пълнокръвната звучност, която този чудесен ансамбъл сигурно е имал. Главно внимание е отделено на ансамбловото свирене — обикновено на мелодии, съдържащи няколко различни теми. Въпреки че строгата полифония, с която бендът изпъква, вероятно се дължи на старателно репетиране, слушателите никога не чуват нещо, което да звучи надутото. Кларнетистът Джони Додс свири великолепно контрапункта, както и сола, изпълнени със силно чувство. Тромбонистът Оноре Дътри има ефективна звучност, но на записите не е от класата на останалите от първата редица. Неговите солово отстъпления са мудни и понякога той свири обезпокоително фалшиво. От време на време силната ритмична секция не е в съгласие с хармоничните смени, но е заядливо да

изтъкваме дребни недостатъци, тъй като това, което поставя този джазов бенд сред най-великите, е силата и творчеството на неговите корнетисти. Уникалността на дуото е забележителна и в ансамбъла, и в завладяващите брейкове.

Няма и следа от скованост в партиите на Луис за втори корнет. Преди, когато два корнета свирят заедно, индивидуалната свобода е минимална и двете партии се движат като сиамски близнаци. Интуитивната музикантска сила на Луис му позволява да промени този похват. Той придава различна звучност на традиционалната тричленна предна редица, но при това не накърнява сплотеността на бенда. Всеки пример от съвместните изпълнения на Луис и Кинг Оливър е урок по колективно свирене. В *High Society Rad* (където Луис свири в хоруса, предшествуващ преходния пасаж) и в *Riverside Blues* чуваме, че представата на Луис за темпо е твърде различна от тази на Оливър. И въпреки това той нито веднъж не се опитва да надделее над ръководителя си, като се откъсне с водещата партия, нито пък налага фразирането си върху неговото.

На Луис отделят доста място за солови изяви и в *Tears* е поставен на преден план с дълга серия от добре изпълнени брейкове. Интересно е да се отбележи, че един от тях се повтаря почти без изменения в свършената пиеса на Луис *Potato Head Blues*, записана четири години по-късно.

Съвместната работа на Луис с Флечър Хендерсън доказва, че той с лекота се сработва и с по-общоприета брас секция. В секцията той не се натрапва, но показва пълна индивидуалност в солата. Ако е бил притеснен от именитата музикална компания, в която попада, то той не го показва на първия си запис с бенда. В *Go 'Long Mule* (октомври 1924 г.) е в блестяща форма. В 7-я и 8-я такт от солото си той изсвирва свършен преход, като избягва сковаността, обхванала много солисти от това време, които педантично тактуват, изчаквайки следващите осем такта от мелодията, за да се впуснат в поредната тема.

На друго място в тази книга се изяснява, че престоят на Луис при Хендерсън не е бил толкова радостен, колкото джазовите историци ни карат да вярваме. Единственият признак, който той дава, че забелязва съществуването на Джо Смит е в *Shanghai Shuffle*. Тук оригиналният аранжирмент по всяка вероятност предвижда соло за него. Възможно е Дон Редман да е предложил този вариант на Луис, защото той свири

хоруса си със свободна подвижна сординка. За мен това е едно от най-незадоволителните сола на Луис. Влизането му след пасажа с обой на Редман е достатъчно релаксирано, но с развитието на солото човек подозира, че Луис се чувства не на място. В необичаен изблик на повратливо фразирание той се впуска в поредица от октавови скокове. Мъгзи Спаниър по-късно редовно използва този похват с определен експресивен ефект, но в солото на Луис той изглежда неподходящ. През последните 8 такта Луис изсвирва няколко тона неточно, приближавайки сордината твърде много към корпуса на корнета. Изводът е, че това е нарочно, тъй като предишния ден той демонстрира превъзходен контрол върху сординката в парчето на Кларънс Уилямс *Everybody Loves My Baby*. Експериментът не се повтаря и във всички останали записи с Хендерсън Луис страстно отстоява себе си. Интерпретацията му на *Meanest King Of Blues* няма нищо общо с тази на Джо Смит, който записва същата мелодия с Хендерсън три месеца по-рано. И двете версии съдържат чудесни джазови изпълнения — всяко с напълно различен замисъл.

Въздействието на стила на Луис променя джазовия пейзаж в Ню Йорк. Поразително е да се чуе как пристигането му ускорява напредъка на тенор-саксофониста Колман Хокинс. В *Naughty Man* Хокинс предхожда Луис и се чувства как той търси самоувереността и усета за форма, отличаващи солата на Луис.

Луис доминира в почти всяка плоча на Хендерсън от този период, *Bye And Bye*, *When You Do What You Do* и *One Of These Days* са чудесни примери. В последното той свири 32-тактов хорус, придържайки се към темата; самата мелодия е прекрасна, но вариациите на Луис са превъзходна музика. Във всички тези сола изпъква блясъкът на тона му, когато отново се включват неравностойните му колеги Хауърт Скот и Елмър Чембърс. След като Джо Смит се връща в бенда да свири редом с Луис, изпълненията на секцията значително се подобряват. Сравнението на *T. N. T.* (запис на Луис от последния сеанс с Хендерсън) с *Go 'Long Mule* не показва уменията на Луис драматично да се е подобрило за 12-те месеца в Ню Йорк. Ритмичната свобода е по-отчетлива, техническата увереност — по-явна и режещото вибрато — по-контролирано; въпреки всичко изглежда, че годината му с Хендерсън е била повече от полза за нюйоркските музиканти, отколкото за Луис.

Никой не е бил достатъчно далновиден да запише вокален хорус на Луис през ранния му престой на Север, но от късата кода в записа на Хендерсън *Everybody Loves My Baby* (ноември 1924 г.) прозира стилът на пеене, който става така влиятелен сред джазовите вокалисти, както и свиренето му сред инструменталистите.

По това време се проявява друг аспект на огромния музикален талант на Луис — дарбата му на акомпанятор. През цялата година в Ню Йорк Луис има многобройни случаи да въплъти огромното си блусово чувство в записите с Беси Смит, Ма Рейни, Алберт Хънтър, Вирджиния Листън и други. Тези записи се разделят на две категории: сеанси, в които Луис споделя акомпанимента само с пиано или орган, и други — когато се присъединяват един или повече духачи.

Дуото неизменно поднася най-задоволителни резултати, просто защото Луис има възможност да установи по-тясна връзка с вокалиста. Има магически моменти в по-големите ансамбли, но най-добрата работа на Луис се ражда в по-камерните записи. Годишите при Оливър са развили вроденото му чувство за хармония и в по-големи акомпаниращи групи можем да чуем как променя посоката по средата на фразата, като усети, че кулминацията на предприетата линия ще съвпадне с тона на някой друг от музикантите. Този проблем не възниква при акомпанимент на пиано и Луис е свободен да посвети цялото си внимание на певицата и съответно фразите му пасват много точно на вокалното изпълнение.

На сеансите с Ма Рейни за „Парамаунт“ (октомври 1924 г.) определени пасажи на бенда имат вид на отрепетиран аранжимент, но при „свободните“ ансамбли стават няколко музикални стълкновения. Тези слабости, плюс посредственото равнище на записване, далеч не представят в истинската му светлина това изтъкнато за времето си съчетание — комбинацията от изключителния глас на Ма Рейни с акомпаниментите на Луис. Нито една фраза на корнетиста не засича певицата, но е жалко, че Луис никога няма щастието да работи с тази велика блус-артистка в по-малолудно студио.

През последните години рецензентите на поредните издания на тези записи критикуват някои от акомпаниментите на Луис за Беси Смит. В едно от малкото си публикувани изказвания Беси се възхищава от плочите си с Луис, но внася мигновен смут сред дискографите с двусмисления комплимент, че изпълнението е „твърде хубаво за Луис“,

а всъщност е на Джо Смит. Изглежда Беси както Джели Рол Мортън и много други, слабо се интересува от документалната страна на своите записи. Сеансите на Беси попадат почти по равно в споменатите категории: пет пиеси са с Фред Лонгшоу (пиано или хармониум) и Луис, а на другите четири се присъединява и тромбонистът Чарли Грийн. *St. Louis Blues* си остава шедьовърът, ако съществува по-превъзходен акомпанимент на тромпет, то аз не го знам. Хармоничното съчетание на Луис с певицата е несравнимо; то се простира отвъд избора на тоновете и тяхното ритмично разположение; при пълно тонално съответствие използваната от Луис динамика умело изтъква великолепия глас на „императрицата на блуса“.

При съпровод на певци в този период обикновено се спазват само две обозначения за силата — високо и тихо. Но чуйте дузината и повече нюанси, които Луис внася в изпълнението си. Встъплението на Луис в *Sobbin' Hearted Blues* определя тоналността отлично. Аз подозирам, че по-слабите моменти, когато Луис (съвсем несвойствено) свири уа-уа ефекти, са включени по съвет на музикалния ръководител на Беси, Фред Лонгшоу.

Записите на Чарли Грийн не са толкова забележителни, но все пак се нареждат сред най-добрите блусови акомпанименти. Грийн (сам по себе си добър акомпанятор) и Луис се оказват в такова положение, че само телепатия или усилен репетиции могат да доведат до съгласуваност. Записите на Беси се организират толкова импровизирано, че почти зависят от случая — обяснява Демас Дийн, който акомпанира Беси на сеанс през февруари 1928 година. Точно този ден Демас си „убива времето“ пред „Лафайет тиътър“, когато Чарли Грийн се приближава и го пита дали е виждал Джо Смит. Демас отговаря отрицателно, при което Биг Чарли казва: „Виж, има запис с Беси Смит, иди си вземи тръбата, ще участвуваш“.

Без съмнение сеансите с Луис се уреждат по-планово, но не много, както виждаме от един повторен запис на *Careless Love*. В последния хорус инструменталната версия има различен порядък, подозирам, че непредумишлено. Това обяснява необикновената фраза на един от отговорите на Луис към певица; той завършва встъплението с мажорна трета степен — не е идеално като последователност, но е обяснимо, ако човек си представи, че Луис неочаквано е „прехвърлен“ в друга част от секвенцията.

Като блусова певица Маги Джонс не може да се сравнява нито с Беси Смит, нито с Ма Рейни и все пак човек може да си обясни защо Луис има слабост към работата си в нейните записи. Той е обладан от безрезервно доверие към спонтанността и акомпаниментите му преливат от интересни експерименти. Дръзкото му соло в *Anybody Here Want To Try My Cabbage?* създава моментно колебание в обикновено уравновесения, но трезв акомпанимент на Флечър Хендерсън — признак, че пианистът смята, че този път Луис безизходно се оплита в сложните си синкопи. Луис обаче е пълен господар на положението и подчертава това със съвършено изсвирен встъпителен такт за вокалиста. В последните осем такта Луис показва колко свободен и отпуснат е на тези сеанси. Той поддържа вокалната линия със спокойно фразирание в ниския регистър, изпълнено максимално бързо.

Много се пише за Луис като пионер в използването на пределни тонове в джазовата импровизация, но той е един от първите, които импровизират в най-ниския регистър на тромпета. Нотите под „до“ са могли да бъдат изсвирени (и са се свирили) след създаването на клапанныя тромпет, но неколцина от първите инструменталисти го използват и за друго, освен за по-ниски мелодични ходове. В много блусове от 1924–1925 г. Луис демонстрира потенциала на ниския регистър; като често импровизира благодатни фрази, изпълнени с долни „сол“, „ла“ бемоли и „ла“-a^[1].

В Ню Йорк Луис свири на няколко сеанса, организирани от Кларънс Уилямс. Музикалните способности на Уилямс са ограничени, но като организатор на записи е много проникателен; той е достатъчно умен, за да направи капитал от факта, че двамата най-велики импровизатори на епохата, Армстронг и Сидни Беше (и двамата на работа в Ню Йорк), могат да бъдат събрани в студиото на запис. Давайки си сметка, че борбата за превъзходство ще бъде голяма, Уилямс отделя голямо внимание да определи еднаква продължителност за солата на двамата гиганти. Да се чуе музикалната атака и надпреварата на тези две личности, инициатори на едни и същи идеи в суинга, е едно от великите преживявания в слушането на джаза. И двамата подтискат индивидуалните аспирации по време на ансамбловото свирене, но дойде ли време за соло, всеки се опитва да надмине изпълнението на другия. В *Texas Moaner Blues* (първото от

серията) Луис изсвирва скъпоценно соло и го завършва с рулада почти две октави надолу. Беше, за да комбинира сила и въображение, изсвирва хоруса си на сопран саксофон и незабавно вмъква двуоктавно глисандо нагоре. Той се връща към кларинет за финалния хорус и още веднъж двамата виртуози обединяват талантите си за класически примерна ансамблова хармония.

Mandy Make Up Your Mind е забележително в много отношения, не на последно място за това, че съдържа единственото изпълнение на сарусофон в джаза. Музикалната култура на Беше му позволява да си служи доста умело с този неудобен хибрид с двойна пластинка. Самата гледка, да оставим настрана звука, на изпълнението би могла да превърне плочата в жертва на глупостта. По-малък музикант от Луис може да се изкуши да „изтъче“ соло покрай тази инструментална рядкост. Но Луис, който отначало докрай в кариерата си изглежда неспособен на евтини трикове, прилага очарователно живо облигато към ниско-токовите отстъпления на Беше.

Луис и Беше записват две версии на *Cake Walkin' Babies* през януари 1925 година, и двете много интересни. За записа в „Дженет“ двамата отново взимат сола със строго определена продължителност, но няма нищо строго в провеждането им. Беше свири един брейк в „стоп тайм“ така предизвикателно, че може да извади съвременниците си от равновесие. Луис обаче с неговото съвършено чувство за ритъм, поема лийда точно в нужното темпо. Той е човек, роден за суинг; поразяващото му чувство за верния ритъм на една мелодия никога не го напуска и остава постоянен източник на удивление за колегите му. Години по-късно, един барабанист в „Ол Старс“ редовно свири брейкове с бързина, която не се връзва съвсем с изпълняваното парче. Невъзмутим, Луис всеки път се намесва със свързваща стабилизираща фраза и възстановява правилното темпо.

Въпреки липсата на стимулиращото присъствие на Беше, Луис продължава да свири с голямо вдъхновение на последните си сеанси с Кларънс Уилямс (октомври 1925 г.). В *Lovin' High* (след пленителен вокал на музикалната Ева Тейлър) Луис започва последния хорус с пронизително горно „до“; тогава изкусното му чувство за ансамбловост му помага да долови, че бендът залита и той изсвирва втората част от хоруса една октава по-ниско и връща стройността на бенда.

Още две пиеси на Луис от 1924–1925 г. (записани в значително по-различно музикално обкръжение) трябва да бъдат споменати. *Terrible Blues* и *Santa Claus Blues* на „Ред Ъниън джаз бейбис“, записани за „Дженет“ (с Лил Армстронг на пианото), приличат на прототипи на записите на „Хот Файв“ (записани една година по-късно). Бъстър Бейли, Бъди Крисчън и Чарли Ървис не могат да се сравняват с Додс, Сен Сир и Ори като индивидуалности, но Бейли свири особено добре; той току-що е дошъл от Чикаго и очевидно много от фразите на Джони Додс още звучат в ушите му.

Звуковите и стиловите различия между „Ред Ъниънс“ и „Корона Данс Бенд“ са твърде много, за да ги изброяваме. Обстоятелствата, при които Луис записва две пиеси с този псевдонимен бигбенд (говори се, че това са хора на Сам Ланин, между които и възпитаници на Хендерсън) не са установени. Записът не позволява да се идентифицират изпълнителите, но участието на Луис е безспорно. Той не свири в браса и неговото встъпление в *I Miss My Swiss* е идеален пример за мигновено възпламеняване. 16-тактовото соло на фона на стабилно оф-бийтово^[2] изпълнение на барабаните рязко се отличава от предшестващата и следващата го музика, което доказва, че младият гений може да създаде съвършено соло независимо от музикалната компания.

Дни след пристигането си в Чикаго Луис отново записва и свири с Бланш Калоуей, Хосиъл Томас и Чипи Хил. С Чипи Хил той ще записва редовно (в компанията на Ричард М. Джоунс) през следващите 12 месеца и анализът на тези записи оборва теорията, че с увеличаване на техниката си Луис обръща все по-малко внимание на задълженията си на акомпанятор. В първите си сеанси той е лошо записан и не звучи така убедително, но фразите му в *Trouble In Mind* (февруари 1926 г.) си струват внимателното прослушване. На сеанса през ноември 1926 г. проблемите с баланса вече са превъзможнати и можем с успех да чуем обилния тон на Луис. *Pleadin' For The Blues* се нарежда сред най-добрите му работи както с фразите „въпрос и отговор“ с певица, така и с красиво конструираното соло. Изпълнението му в *Pratt City Blues*, записано непосредствено след *Pleadin'*, е по-незадоволително. Изправен пред задачата да изсвири още един блусов акомпанимент в „си“ бемол с подобно темпо, той твърдо решава да не се повтаря и се ориентира към подчертано вариране. Но той току-що е създал

безсмъртно соло и в случая се ограничава само с един шедьовър. Същото трио записва *Lovesick Blues*, забележително с образцовия начин, по който Луис подбира линията си спрямо вибратото и тембъра на тананикането със затворена уста на Чипи Хил. В *Lonesome Weary Blues* от същия сеанс Луис започва хоруса си с проста серия от фрази върху мотив в малка терца, но всеки път, когато свири блу-тона, той го модулира по малко по-различен начин, извивайки тоновете, като че ли пее солото.

Всякакви промени, които извеждат Луис на по-преден план в по-късните блусови акомпанименти, са част от плана на записващите компании. През май 1927 г. името на Луис е вече голям бизнес за „ОКeh“ и фактът, че той свири заключителния хорус в *Lazy Man Blues* на Сипи Уолас показва, че компанията се стреми да увеличи продажбата на плочата, като изтъква участието на Луис.

„ОКeh“ е първата компания, която представя Луис Армстронг като ръководител на бенд. В края на 1925 г. те сключват договор с него да започне прочутата си поредица с „Хот Файв“. С изключение на Лириан Армстронг (по баща Хардин), всичките музиканти са от Луизиана. Първият сеанс е нещо като нова среща, тъй като Додс, Джони Сен Сир и Армстронг не са работили с Кид Ори повече от пет години. Групата се събира само за записи и съществуват предположения, че Додс и Ори или са респектирани от класата на ръководителя, или Луис преднамерено ги оставя в сянка. Несъмнено Додс свири най-добре, когато самият той е ръководител на сеанса, но на много от записите на „Хот Файв“ той е близо до блестящата си форма.

Съставът е грижливо подбран и Луис храни явно уважение към способностите на Додс до такава степен, че в първите пиеси на „Хот Файв“ той предоставя повече солови изпълнения на кларнетиста, отколкото на себе си. Още в първото записано заглавие, *My Heart* (което в оригинал е валс), Додс и Лил (композиторът) си разделят 32-тактовия хорус; извън свиренето на брейкове Луис се задоволява с ръководене на ансамбъла. Това не е изолиран случай. В *Yes I'm In The Barrel* Луис предлага великолепно изпълнение със сордина на минорната строфа, след 12 такта на целия ансамбъл дава два хоруса на Додс, ограничавайки се отново с брейкове в последните 8 такта. Той има 12-тактово соло в *Gut Bucket Blues*, както и Ори, Додс и Лил, но в

Come Back Sweet Papa поверява главното солиране на Додс, който изкарва, цял хорус на алтсаксофон. Ако някой отвлича вниманието, това е Луис, защото въпреки че Додс е голям джазов кларнетист, неговото алтово изпълнение е слабо не само технически, но и откъм джазово съдържание. Той изглежда така съсредоточен в извличане на правилни тонове от инструмента, че въпросът за страстно импровизиране въобще не възниква. Луис не се нуждае от сола, за да разкрие гения си — изпълненията му като водещ изобилствуват от свежи, поразителни идеи. Той очевидно се наслаждава на работата си в ансамбъл, в който колегите му от първата редица знаят какво да свирят и кога да го свирят.

Февруарският сеанс от 1926 г. дава три чудесни плочи. В *Georgia Grind* Луис и Бил пеят по два хоруса, оставяйки соловата работа на Ори. Солото в *Heebie Jeebies* е дадено на Додс. В следващото заглавие, *Cornet Chop Suey*, за първи път с „Хот Файв“ Луис си дава най-голяма солова изява. Това е една от първите записани джазови инструментални пиеси и вероятно първата създадена въобще, защото Луис я композира (и е носител на авторското право) през февруари 1924 г. (когато е още при Кинг Оливър). Толкова за онези, които твърдят, че пътуването на Луис до Ню Йорк е послужило като шлифовка на един необработен музикален диамант. *Cornet Chop Suey* в началото е в списъка на отхвърлените, но „ОКeh“ бързо оттегля резервираността си към издаване на плочата, когато успехът на първите записи на Луис с „Хот Файв“ показва търговския потенциал на името му.

Другите три заглавия от сутрешния сеанс са *Oriental Strut* (където Луис довежда парчето до мощна кулминация с незаличимо соло в стоп-тайм брейкове); *You're Next* (тук след дисонансната интродукция на пиано той свири стройна интерпретация на минорния куплет); и оригиналната версия на *Muskrat Ramble*. Качеството на изпълнението на тези шест пиеси е забележително и подчертава неизчерпаемия капацитет на Луис за творчеството и издръжливостта на устните му.

Обърнете внимание на физическото натоварване, на което Луис е подложен в този период. Често му се случва да участва в четири представления на ден и въпреки това съумява да звучи бодро на запис. Белезите по устните му доказват с цената на какво изтощение е

работил. Само веднъж музиката плаща данък на тежката програма. На 28 май 1926 г. той прави два записа — един с „Вендоум оркестра“ на Ърскин Тейт и друг с „Хот Шотс“ на Лил (преименувания по договорни съображения „Хот Файв“). В записа с Тейт виждаме как Луис свири с обичайните си колеги (включително изтъкнатия пианист Теди Уедърфорд) за разлика от записите със сборни групи. Той е необуздан в пламенните си брейкове в *Static Strut* и свири доминираща партия в *Stomp Off Let's Go*. На втория за деня сеанс чуваме Луис с мощни блусови изпълнения в *Georgia Bo-Bo*, но в *Drop That Sack* умората, изглежда, надделява. Той обърква интродукцията и изсвирва погрешно няколко тона в ансамбъла. Въпреки това с усилие на волята и натиск върху мундщука той постига изпълнение, с което всеки друг джазов тромпетист би се гордял. Луис разчиства старите си сметки, когато отново записва пиесата през 1959 г.

„Хот Файв“ разработва строежа на пиесите в студиото и много от тях се оказват организирани по подчертано подобен начин: стих (хорус) соло (вокал) ансамбъл и финалните брейкове на Луис. *Dropping Shucks* е пример за тази схема. Придружаващото го заглавие, *Who's It*, е в подобен формат, освен че Луис подсвирква през мундщука на тромбон, вместо да пее. Джазовата компенсация за тази необикновена интермедия е изразителният съпровод в „Chalumeau“-регистър на Додс. Обхватът на Луис става все по-изявен и някои от тоналностите са избрани така, че да му дадат възможност да изтъче мелодията с цялата звучност на високия си регистър. Какъв живот дава тази стратегия на сладникавата *I'm Gonna Gitcha!*

Отсъствието на вариационния принцип в построяването на пиесите не намалява джазовото им съдържание. Точно обратното: програмният номер *King Of The Zulus* с репетирана интродукция, съпровождащи фигури и комични възклицания на Кларънс Бабкок и мистър и мисис Армстронг е може би най-слабият запис на „Хот Файв“. Прекомерното разпределение разваля и *Jazz Lips*, в което се чувства неувереност сред групата, а пресищането с организирани брейкове накърнява стила на свободно протичане, в който групата е най-добра. Ори звучи сковано в *Jazz Lips* и *Skid Dat-De-Dat*, но в *Big Butter And Egg Man* от същия сеанс той доказва, че е най-добрият от „поддържащите“ тромбонисти.

В *Big Butter And Egg Man* получаваме известна представа какво имат предвид музикантите, когато казват, че при Луис всичко е джаз. Той буквално суингира изговаряната дума; коментарът му след вокала на Мей Аликс е така ритмичен, че става свършена прелюдия към едно от най-великите му сола.

Ори отсъства на следващия сеанс на „Хот Файв“ (28 ноември 1926 г.). Неравностойният му заместник (вероятно покойният Хай Кларк) започва краткото си пребиваване в състава по най-неблагополучен начин — с фалшив начален тон на първата записвана пиеса *You Made Me Love You When I Saw You Cry*. По време на целия сеанс тромбонистът свири цели ноти, където е възможно. Това само по себе си не би създавало сериозни проблеми, но за съжаление Джони Додс е некачествено записан и, като оставим настрана дяла на Луис, сеансът остава незабележителен.

Изминават четири месеца, преди Луис да записва отново. През април 1927 г. той прави четири заглавия с „Уошбърд Уизардс“ на Джими Бертран (с Джони Додс като партньор-солист).

Луис, който вече е смъррен за това, че записва във „Вокалиън“, когато има договор с „ОКех“, казват, умишлено свирил тихо на този сеанс, за да остане инкогнито. Той наистина свири сдържано в хубавото *I'm Goin' Huntin*, но неговата индивидуалност е толкова завършена, че е все едно да смени връзките на обувките си и да смята, че е станал неузнаваем.

Същия ден Луис записва под ръководството на Джони Додс с „Блек Ботъм Стомпърс“, само след три седмици двамата си разменят ролите и записват три от същите пиеси. И двете проби на *Wild Man Blues* в сеанса на Додс показват Луис в сдържано, меланхолично настроение; собственият му запис с „Хот Севън“ съвсем уместно може да се нарече *Wilder Man Blues* („по-див“, б.пр.). Въпреки че аранжирментът е почти същият, Луис изоставя всякаква предпазливост в едно несъмнено вулканично изпълнение. Разликата между версиите на *Melancholy* не е просто в интерпретацията. Аранжирментът на Додс е по-комерсиален и Луис свири соло в тясна връзка с мелодията. В сеанса на „Хот Севън“ тя става проводник на необузdana импровизация. *Weary Blues* е другата пиеса, която се дублира при двете групи; странно е, че Луис не намира за нужно да запише повторно собствената си композиция *New Orleans Stomp*.

Само за една седмица, през май 1927 г., всички записи на „Хот Севън“, с изключение на един, са завършени. Бендът става септет с присъединяването на Бейби Додс на барабани и Пийт Бригс — туба. На групата ѝ липсва силният контрапункт на Ори; в сравнение с него изпълненията на тромбониста Джон Томас са отпуснати. За една седмица работа в студиото колосът дава на тромпетистите от цял свят дузини музикални идеи, които звучат и досега.

В *Potato Head Blues* Луис прави драматично встъпление в това, което постоянно се цитира като съвършено оформено джазово соло. Музиковедите разглеждат солото на книга и са очаровани, но никаква транскрипция не може да разкрие тоновата красота и изразителното вибрато, които отличават интерпретацията на Луис. В деветия и десетия такт има превъзходен момент, когато Луис подчертава една фраза с повторение на един и същ тон с редуващи се пръсти; уравновесен така, той продължава и изгражда хоруса към кулминацията му.

Друг сеанс от същата седмица представя Луис с постоянния му бенд, напълно различен по стил и инструментация от събрания за студиото „Хот Севън“. *Chicago Breakdown* ни дава единствената възможност да чуем „Стомпърс“ на Луис Армстронг (по това време в „Сънсет кафе“). Луис казва, че бендът не разчита на сложни аранжimenti и това се потвърждава от плочата. Духачите звучат тромаво и бисерите са солата на Ърл Хайнс и на Луис. Това е преходен период за Хайнс; само от време на време се забелязва ритмическата независимост, която характеризира по-късните му работи. Луис свири две сола, едно открито и едно със сордина, в акомпанимент на китара. Ако пианистът участвуваше в солото със сордина, щяхме да имаме чудесна възможност да сравним съответно развитието в свиренето на Ърл и на Луис в периода преди *Weather Bird*.

През есента на 1927 г. първоначалният „Хот Файв“ записва последния си сеанс заедно. Вече има видими разлики в подхода на Луис, инструментално и вокално. Неговата съвършена техника му позволява да дава моментална изява и на най-сложните идеи, гласът му вече не е така груб и тази нова мекота проличава в *Put 'Em Down Blues*.

Кид Ори получава възможност да презапише известното си *Creole Trombone*. За жалост Кид не е в най-блестящата си форма и Луис е този, който трябва да внася живот след тромавите брейкове на

тромбон. Това заглавие и *The Last Time* (в което също има малки „гафове“) са отхвърлени и стоят на склад, докато Джордж Авакиан в началото на 40-те урежда издаването им. Не става и въпрос обаче да се отлага пускането на *Struttin' With Some Barbecue*, една хубава пиеса на Лил, с право станала стандартна в джаза. Встъплението и кодата са внимателно аранжирани, по начин, подобен на бял „ньюйоркски“ оркестър, но приликата свършва дотук, тъй като това парче се разпалва още от първия такт на мелодията. Ансамбълът звучи живо; Додс и Ори правят един хорус, след това Луис извива своя солов брейк с много достойнство и ритмична увереност. На *Got No Blues* липсва същият замах, но в него Луис свири финалните си фрази на задържан акорд и с това въвежда ефект, който често ще се среща в бъдещите му работи.

Китаристът Лони Джонсън „гостува“ на три от следващите заглавия, които „Хот Файв“ записва през декември 1927 г. и присъствието му действа на Луис като катализатор. Джони Додс свири прекрасно в *I'm Not Rough*, но дори това хубаво изпълнение е засенчено от солата на Лони и Луис. Нито Джони Сен Сир, нито Лил се приспособяват към ритмиката на Лони, докато за Луис тя е стимул. Благодарение на сродното им чувство за бийт в *Hotter Than That* Луис скатира един от най-рискованите си вокали и изсвирва вдъхновено соло, което много често се заимствува. Ако възпроизвеждането на някоя джазова мелодическа фраза се заплащаше на нейния създател, то Луис щеше да спечели цял милион само от *Hotter Than That*.

В последния запис *Savoy Blues* (композиция на Кид Ори), бендът свири разработен риф след хоруса на автора и после Луис се впуска в рой страстни фрази, които не оставят на Додс много място за маневриране. Знаменателно е, че след този запис пътищата на двамата се разделят. В ретроспекция виждаме как изпълнението на Луис непрекъснато се е развивало ритмически, хармонически и технически през тези две години, в които „Хот Файв“ правят записи. За разлика от него Джони Додс е оформил своя напълно индивидуален стил още в 1925 г. и той остава непроменен до края на живота му.

Луис и Ърл Хайнс са свирели заедно на няколко записа (и заведения) преди 1928 г., но от лятото на тази година обединяването на техните таланти става основният фактор за този етап от кариерата на Луис. Ърл свири на всички записи на Луис от втората половина на 1928 г. На първия сеанс те, редом с Джими Нун и Манси Кар,

акомпанират на Лили Делк Крисчън, чиито вокали имат ограничено въздействие. Нейният стил, много далеч от блуса, добре приляга на посредствения материал, който тя избира за дебют в записите. Нун обикновено работи в по-слабо обкръжение; с Луис сякаш са се наговорили да си разменят регистрите, защото кларнетистът рядко свири по-високо от тромпета. Същият квартет съпровожда мис Крисчън на още два сеанса и джазовите им изпълнения напълно компенсират недостатъците във вокала.

Колко значимо е партньорството на Луис с Хайнс проличава ясно на първия запис на „новите“ „Хот Файв“. Групата става секстет след идването на големия барабанист Зути Сингълтън. Другите новодошли — Фред Робинсън (тромбон), Джими Стронг (кларинет и тенорсаксофон) и Манси Кар (банджо и китара) — и тримата са компетентни музиканти, но безсмъртният джаз идва от Луис и Ърл. Двамата великани поднасят новаторските си идеи в дух на съревнователно съдействие, те щедро изследват непознати дотогава музикални пътища — съперници в дързостта, с която всеки се стреми да изненада и насърчи другия.

Fireworks, първият запис на групата, с право се нарича така („Фойерверки“ — б.пр.). Мелодията се изпълнява в по-бързо темпо, отколкото предишните записи на „Хот Файв“. В първите 16 такта секстетът отдава дължимото на традицията, по-нататък разчита на бегло нахвърлян аранжирмент и солото на Луис изпъква с отривисти оф-бийтови фигури. В *Skip The Gutter* Луис и Ърл си подхвърлят идеи по един нов за джаза начин. Колегите им имат благоразумието да стоят настрана, тъй като много от фразите са експлозивни като ръчни гранати. След един ден групата записва един шедьовър — *West End Blues*. Интродукцията на Луис е наелектризираща; ако съдим само от композицията му, това е велик момент в музиката на двадесети век. В каденцата Луис свири всичките дванадесет тона на хроматичната гама, но ги разрешава така майсторски, че за слушателя няма съмнение, че фразите се отвеждат към тоналност „ми бемол“. Мнозина джазови тромпетисти са се опитвали да се справят с предизвикателната техника на тази каденца, но дори и най-умелите имитатори не успяват да уловят нюансите в темпото, които са Луисови и си остават само негови. В началния хорус в нисък регистър неговата концепция за форма е отново ясна; той завършва 12-те такта с възходяща фраза,

която е чудесна връзка към следващото соло. Последният хорус е наситен с величествени блусови мелодически строфи, които се спускат от горно „до“.

Don't Jive Me ни дава чудесен пример за революционната техника на Хайнс. Атаката му в еднотонови комбинации и пулсиращото тремоло внушават артикулацията и вибраторното на тромпетист, или по-скоро на един определен тромпетист — Луис.

През юли 1928 г. всички членове на „Хот Файв“ записват с оркестъра на Каръл Дикерсън, единадесетчленен ансамбъл, в който те си вадят хляба. В *Symphonis Raps* Хайнс свири блестящо соло, след него подема Луис, стимулиран от жарта в барабаните на Зути. Бендът прави няколко грешки в последния хорус, но, общо взето, се справя добре със сложния за времето аранжиринг. Съпровождащото го заглавие *Savoyagers Stomp* е първата тема от *Muskrat Ramble*, представена в по-модерен вид (от Луис и Ърл). Ърл отново е много смел, Луис не толкова, но постиженията на двамата придават насоченост на аранжиринга, който определено не е сензационен.

Графикът за записи на компанията „Окей“ като че ли изключва всякаква системност. Понякога Луис прекарва в студиото няколко дни, а после не го викат с месеци, въпреки че е в Чикаго. След един такъв дълъг период на застой, „Хот Файв“ (вече преименуван „Савой Болрум Файв“) започват последната си серия от записи.

Дон Редман свири с тях на последните три сеанса (на алт и кларинет). Той никога не е бил от най-добрите джазови импровизатори, но съставът го вдъхновява да изсвири едно от най-добрите си сола в *Heah Me Talking' To Ya*. Извикват го от Детройт главно за да прави аранжиринги за групата. Но най-хубавият аранжиринг от тази поредица принадлежи на по-малко известния Алекс Хил. Артистичното му *Beau Koo Jack* раздвижва музикалния интелект на Луис и тромпетистът го превръща в ярък пример на таланта си за тематично разработване.

На един от последните сеанси на Луис, преди да замине за Ню Йорк, той е отново с Лили Делк Крисчън. Акомпаниментът му в *I Must Have That Man* (декември 1928 г.) е превъзходен — той свири серия от приглушени арпежи, които подчертават хармоничните смени на мелодията и води младата вокалистка през цялото ѝ изпълнение. Като си представим, че тази пиеса е записана само една седмица след

невероятно техничния дует с Ърл Хайнс *Weather Bird*, добиваме някаква идея за чувствителността и универсалността на Луис.

Следващата пролет Луис посещава за малко Ню Йорк. На 5 март 1929 г. го ангажират за записа на две пиеси с бенда на Луис Ръсел. Цялата нощ бели и черни музиканти празнуват посрещането на Луис. На сутринта пристигат в студиото по-рано. Разсвирват се с импровизирания блус *Knockin' A Jug*, който за щастие е записан за поколенията от предприемчивия студиен инженер. Това е първият запис на Луис с Джек Тигардън, който ще му стане любим партньор; изпълненията им на тази плоча отразяват взаимното им възхищение.

Сеансът с бенда на Ръсел е също мигновен успех. Вокалът на Луис в *I Can't Give You Anything But Love* е олицетворение на нежността, следват рапсодийни вариации на мелодията преди високотоновия финал. Групата записва и окончателната версия на *Mahogany Hall Stomp*. С тях е Лони Джонсън, Пол Барбарин на барабаните и Попс Фостър — бас. Луис е щастлив с ритмичната секция от „родния град“. Ако не е бил обвързан с „Окей“, Луис несъмнено би могъл да прекара всеки удобен момент в едно или друго студио за запис. Той с успех участва в един запис на Сегър Елис благодарение на братята Дорси — двама от многото почитатели на Луис в обществото на нюйоркските бели музиканти.

Луис временно се връща в Чикаго и после отива в Ню Йорк, съпътствуван от цялата група на Каръл Дикерсън. През юли 1929 г. част от този бенд съпровожда Виктория Спайви. Подходът на Луис към този сеанс е пример за големия му професионализъм. Той не се опитва да „обсеби“ участието, внимателно избягва фрапиращи фрази, които биха намалили въздействието от изпълнението на вокалистката.

Голям процент от нюйоркските записи на Луис с бенда на Каръл Дикерсън имат огромен успех. Доста от мелодиите са от съвременни спектакли, включително *Ain Misbehavin'*, в която Луис майсторски увеличава и намалява напрежението при изпълнението си на междинните осем такта. Заключителната му фраза в *Black And Blue* е проста, но болезнено трогателна. На *Some Of These Days* и *When You're Smiling* са записани две версии, една вокална и друга без вокал, като всяка разкрива нещо свое. В последния хорус на *When You're Smiling* той се придържа към мелодията, но я пренася една октава нагоре, с лекота достигайки високо „фа“ в последните тактове.

Съпровождащият оркестър е по-скоро стабилен, отколкото сензационен, но Луис се ползува от добрия материал. Той винаги може да накара една посредствена мелодия да звучи добре, но може и да направи една добра мелодия — прекрасна.

Външни обстоятелства скоро причиняват разпадането на оркестъра на Дикерсън и Луис се озовава отново в бенда на Луис Ръсел. Докато аранжиментите при Дикерсън са специално направени така, че да изтъкнат Луис, в повечето начални записи с Ръсел Луис свири „гостуваща“ партия в оркестрации, които са част от постоянния репертоар на бенда. Това поражда вълнуващи моменти в *I Ain't Got Nodody*, в което Луис и Хенри „Ред“ Алън си обявяват „боксов мач“. Макар „Ред“ да е далеч по пътя на пълния индивидуализъм, на тези сеанси той съзнателно свири в стила на Луис. По повод на *St. Louis Blues* един английски критик неохотно казва, че Луис свири и пее едновременно, за да не признае, че някой друг тромпетист може да свири като Луис.

Вокалът за двама в *Rockin' Chair* остава постоянен номер в бъдещите програми на Луис. На първия негов запис на тази мелодия думите на „седналата особа“ се пеят (много мелодраматично) от композитора, Хоуги Кармайкъл. Виталният звук на тромбона на Хигинботам се чува в няколко заглавия от тази поредица. Пламенната му изобретателност е в пълен контраст с печалните усилия на тримата бели цигулари (ангажирани от оркестъра на местния театър), които се включват за *Song Of The Islands*. Тяхното некоординирано скрибуцане не успява да разсее Луис, който скатира един изразителен хорус и свири приглушено соло с изящна красота.

През април 1930 г. Луис записва друг дует за тромпет и пиано, този път партньор му е способният Бък Уошингтън. Уви, в *Dear Old Southland* няма и следа от магията на *Weather Bird*. Пиесата, композиция на Кримър и Лейтън от 1921 г., носи всички белези на вековна песен от плантацията. Тонът на Луис е добре записан, но цялостното изпълнение е обгърнато в атмосфера на полудраматичност. Същия ден в съпровод на „Милс Блу Ритъм бенд“ Луис изпява най-нехарактерното си вокално соло. Дори гениите не са застраховани срещу въздействието на масовите средства за информация и когато слушам *My Sweet* не мога да не си мисля, че Луис подсъзнателно е повлиян — макар и временно — от пеенето на Ал Джолсън. Тази

аномалия се среща само веднъж. В *Exactly Like You*, записана наскоро след това със същия състав, Луис пее и фразираща в своя неподражаем стил.

Луис се премества на Западния бряг през лятото на 1930 г. Първият му сеанс в Лос Анжелос е с известния кълтри-певец, Джими Роджърс. Как се е стигнало до тази невероятна комбинация остава загадка на джаза. В него участва и неизвестен пианист (положително не е Ърл Хайнс, нито Лил Армстронг). Солото на Луис носи отпечатъка на съдържан авторитет; в съпровода той с усет се справя с подчертано индивидуалното понятие на певица за такт. Тази среща е полуофициален момент в музикалната биография на Луис. Понятно е, че той не може да си спомни как е станала тя, но си спомня, че е правил такъв запис. В 1970 г., когато Луис току-що е записал един албум с музика от жанра кълтри и уестърн, някой го пита дали това е смяна на курса от негова страна. „Няма смяна за мен, човече — казва големият музикант. — Преди 40 години свирех същото“.

В Калифорния Луис е ангажиран в „Котън кълб“ на Себастиан в Калвър сити. Постоянният оркестър на клуба го съпровожда в остатъка от записите му на Западния бряг. Саксофонната партия в аранжиментите (на Чарли Лоръвс, Ръс Морган и други) често се окачествява като ала Ломбардова и безполезна за Луис. Действително дължим вълнението главно на Луис, но волните му импровизации показват колко добре се чувства той с този съпровод. Ако трябва да изберем десетина поредни записа, които да изобразяват удивителната последователност на Луис за този период ще се спрем на тези пиеси.

Няколко от младите музиканти в оркестъра са живи свидетели на представленията на Луис в Чикаго през 20-те години. Лайънел Хамптън е един от тях и само как откликва Хамп на стимула да работи заедно с героя от детските си години! Бендът лансира само един главен солист — тромбониста Лорънс Браун, но Луис и Хамп се сработват с такъв динамизъм, че увличат останалите в суинг, особено в *I'm A Ding Dong Daddy From Dumas*, в която от тромпета на Луис се излива водопад от гълчащи брейкове. *You're Driving Me Crazy* се носи леко в умереното си темпо и повторният запис на пиесата показва, че солистите на оркестъра, вдъхновени от примера на Луис, не се задоволяват с установени сола. Непринуденото начало на тази пиеса ни напомня за остроумните словесни въведения на Луис пред

посетителите на нощните клубове. Луис е най-величествен в бавните балади. Интерпретациите му на *I'm Confessin'*, *One Hour, Just A Gigolo* и *Sweethearts On Parade* са готови варианти за поколения тромпетисти.

Луис се връща в Чикаго през пролетта на 1931 г. До следващата пролет той свири с бигбенда, събран от тромпетиста Зилнър Рандолф, който също репетира с оркестъра. Съставът на този бенд е по-постоянен, отколкото нивото на изпълнение при записите му. Всичките музиканти са набрани в Чикаго; трима от тях — Тъби Хол, Престън Джексън и Джони Линдзи, са родом от Нови Орлеан. Работата на тези музиканти в по-малки групи с право е оценена високо, но единствен Луис свири паметни неща на записите им от 1931–1932 г. Безспорно *Lonesome Road* е една от малкото джазови плочи, които излъчват такъв ликуващ колективен дух, но изпълненията на състава са забележително неравностойни, като имаме предвид, че това е редовна група. Те са най-добри при изпълнения на бавен материал и можем да чуем майсторски изяви на Луис в няколко пиеси, които остават в постоянния му репертоар — *Sleepy Time Down South*, *Georgia* и *Lazy River*.

Аранжиментите не ползват особено добре нито Луис, нито бенда — с изключение на внимателно оркестрираната *Little Joe*. Поредица от добри пасажии за саксофон подчертава приглушеното свирене на Луис и го оставя безпрепятствено да изпълни изразителни фрази в дъбъл-тайм. В студиото аранжиментът става. Съпроводът не се вмести в хрумванията на Луис, позволява му да интерпретира темата, както иска, без да трябва да се бори със саксофонната група, която неотклонно набива в ушите му чистата мелодия.

You Can Depend On Me е друга пиеса, чийто аранжимент, изглежда, специално приготвен за студиото. Единственото й достойнство е вокалът на Луис, акомпаниран от приятното облигато на втория тромпет. Темпото е бавно и въпреки това се срещат много фалшиви тонове в състава, който в последния хорус звучи нестройно и сковано. След слабите средни осем такта на саксофоните Луис стига дотам да свири несъвместими сиреноподобни ефекти, преди записът да заглъхне с фигурата на проходящ бас. Това е крайният упадък на изпълненията на бенда и го анализираме, за да изтъкнем, че на Луис не са нужни претенциозни аранжименти, за да създаде работи с неувяхващо великолепие. Предишния ден той е записал едно от

великите си сола — солото в *Stardust*, в която задълженията на оркестъра се свеждат до свирене на половинки ноти, акцентирани от перкусията. И трите пъти записът е идеален, като третия е шедьовърът. Изпълнението на тромпет е страстно, а вокалът — чисто импровизаторски, едва се докосва до мелодията на Кармайкъл, а понякога и до текста му. Смелостта, с която вокалите на Луис прекрояват известни мелодии в лични музикални изявления, вдъхновява безброй джазови певци.

През март 1932 г. Луис прави последните си записи с бенда. От една година съвместна работа бендът не е станал по-добър. В *Love You Funny Thing* Луис се провиква към саксофоните: „Изкарайте звук!“ и този път, изглежда, не се шегува.

Луис сменя компанията, за която прави записи, наскоро след завръщането си от победоносното турне на Европа през 1932 г. „Виктор“ веднага набляга на потенциалната „звезда“ в Луис, като записва избрани хитове на Армстронг, представяйки го предимно като вокален изпълнител. Тромпетът му мълчи в *You Rascal, You*; в *Sleepy Time* той пее (и свири); брейк на барабани въвежда еднохорусният *Nobody's Sweetheart*. Тази пиеса е несвойствена за колекцията, тъй като Луис никога не я е записвал преди това; навярно необичайната 40-тактова мелодия отговаря на стремежа на „Виктор“ да предостави на слушателите максимално времетраене на записа. Луис не свири в *When You're Smiling*, но пее с леко сърце. В прехода към *St. James Infirmary* няма време да се установи елегично настроение, следователно той с усмивка преминава през тази по-меланхолична тема.

Партията на тромпет при вокалите на Луис (изпълнявана от ръководителя на бенда Чарли Гейнс) е интересна. Обикновено тромпетистите, които акомпанират на Луис, са така впечатлени от неговото присъствие, че се опитват — без особен успех — да наподобяват фразите му; но Гейнс свири по съвсем индивидуален начин. Луис поема последните два хоруса и променя тоналността, за да премине бендът към *Dinah*. В тази пиеса Луис пее хорусите така, като че ги свири на тромпет, дори въвежда някои от темите, които е предвидил за тромпета в тази поредица (като се започне с *Lady Be Good* и се свърши с *Pagliacci*). Бендът упорито се придържа към разписаните си партии, докато Луис скатира удивителен поток от

сложни синкопи. Хорусът му на тромпет е блестяща миниатюра взета на един дъх.

И четирите заглавия, записани една седмица по-късно с бенда на Чик Уеб, са на високо ниво. В *That's My Home* тушираният вокал предшества прочувствено соло на тромпет, чийто стремителни пасажи разпалват целия оркестър. За сетен път повторният запис на пиесата показва, че запасът на Луис от идеи е неизчерпаем. В *Hobo You Can't Ride This Train* живият вокал на Луис е съпроводен от изискани партии на саксофон. Елмър Уилямс свири пълнокръвно соло на тенорсаксофон, след което Чарли Грийн, готов за атака, постига максимален ефект с минимален брой тонове. Луис не е в идеална позиция от гледна точка на баланса на записите, но въпреки това тонът му се откроява и в солото си за *Hobo* и той извива виртуозна серия от трилери. В *I Hate To Leave You Now* Луис свири с необичайна сордина, вероятно заета от някого от брас секцията. Чудесният му вокал отново е подкрепен от свежо и подходящо изпълнение на саксофон и добри допълнения на тромпет, а заключителните му фрази дават идеалния завършек. Единственото несъвместимо нещо от този сеанс е самостоятелната интродукция на тромпет в *You'll Wish You'd Never Been Born* (лошо „маскирана“ *You Rascal, You*). Луис вероятно свири различни въведения при всяко изпълнение, но записаното няма много общо с темата.

Скоро след това Луис се връща в Чикаго и Зилнър Рандолф отново събира бенд, който да го съпровожда. Този път групата е по-добра от оркестъра през 1931 г. и трима от солистите смъкват част от товара, който иначе пада на плещите на Луис.

Ритмичната секция работи по-съгласувано. Стилът на свирене на възходящи акордови обращения на китариста (и банджо) Майк Маккендрик, който оставя празнина в цялостното звучене на предишната ритмична група, сега пасва добре с изпълнението на младия Теди Уилсън. Саксофонистите изпъкват повече от медната секция.

Новият състав открива серията от записи с четири последователни бавни пиеси с вокал на Луис. В *I've Got The World On A String* Луис изпълнява с релакс соло със сордина след стегнатата клавирна интродукция на Уилсън. Той се придържа към мелодията, но умело вмъква неочаквани мелодични ходове, които извличат

максимума от интересното ѝ хармонично развитие. В средните осем такта той удължава трайността на нотите и постига неуловими паузи, които подчертават мелодията. *I've Got A Right To Sing The Blues* е внушителен пример за моментна композиция. Луис започва солото си, като изпълва брейка с един-единствен тон от ниския регистър и това спокойно начало става предвестник на кулминаращата импровизация, която следва.

Sittin' In The Dark ясно ни показва пропастта, която дели фразирането на Луис от работата на колегите му. Духовата секция звучи определено превзето в четиритактовите пасажи, които служат за интродукция и преход към солото на Луис. Виртуозът започва солото си с изсвирване на две времена — така поне биха изглеждали нотирани, но зарядът, който Луис им придава, не може да бъде отразен от никаква транскрипция. Бъд Джонсън солира добре. Макар технически завършекът на Луис да е внушителен (глисандо нагоре и надолу), не този театрален финал е квинтесенцията на неговия гений, а двата тона като от ловджийски рог.

Съставът минава в по-бързо темпо за версията си на *High Society*. Тук Луис води брас-секцията и това веднага проличава. Той пропуска предпоследния хорус, в който свири негов колега, явно притеснен от това, което е чул дотам. Тогава Луис със свръхнапрежение изсвирва един хорус. Но на последното от тежкия запис заглавие, *He's A Son Of The South*, този майстор на неочакваното демонстрира умение и издръжливост. Той отново свири първи тромпет и увенчава доброто си изпълнение с кода върху държан акорд на саксофоните, от която побиват тръпки.

През април 1933 г. бендът прави последните си два записа. Настъпили са промени в състава и в стила на групата; аранжиментите поставят браса на втори план (Не е голяма загуба за слушателя.) Саксофоните сега са подобри и в *I Wonder Who* фразират шестнадасеттактовия си пасаж почти като секция на Бени Картър. Луис пее {или говори} във всичките единадесет пиеси, които записват. Една от тях, *Laughin Louis*, по-скоро представя личността на Луис, отколкото някакъв вдъхновен джаз. Естетите критикуват Луис за този запис; те не могат да погледнат на въпроса в перспектива. *Laughin' Louie* предоставя на широката публика част от личния чар и богатство на Луис като изпълнител и ръководител на бенд. Кинг Оливър е

доказал, че записването на велики джазови изпълнения още не значи, че салоните ще се препълнят с публика. Изграждането на „идол“ е жизненоважно, тъй като тогава Луис е единственият джазов солист, който пътува редовно с оркестър. Неговата предприемчивост доказва на магнатите в света на шоубизнеса, че джазменът може да гастролира със собствен биг бенд, без да се провали. С това той утъпква пътя към успеха на много джазови солисти, които водят бендове през следващите години на това десетилетие.

Хората със строг вкус към джаза смятат и *Sweet Sue* за евтина. За мен (Дж. Ч.) тя съдържа някои изключителни моменти. В началото на средните осем такта на Бъд Джонсън „на езика на пепелянките“, Луис отговаря с няколко вокални фрази, изградени с фантастично въображение. Тези импровизирани на момента идеи остават вечен пример за превъзходната дарба на Луис да бъде спонтанен.

Завръщането на Сачмо в Европа е свързано с голямо прекъсване в записната му дейност. С изключение на сеанса в Париж през октомври 1934 г., той отсъства от студиото от април 1933 до октомври 1935 г; Съществувал е един частен запис от началото на 1935, направен в дома на тромпетиста Боб Барнет в Чикаго (със Зути Сингълтън, Джо Раштън и Чарлс Ла Вер), но е унищожен преди много години.

През октомври 1935 г. Луис подновява връзките си с оркестъра на Луис Ръсел и те често работят заедно. В първия от съвместните записи виждаме Луис в нова фаза на развитие. Фразирането му е по-уравновесено, експресивното вибрато разширява въздействието на звука му; няма ги вече изблиците на дъбъл-тайм, с които са изпъстрени по-ранните му работи. Пестеливостта на тоновете е измамно проста, най-малкото, защото тънкостите на ритъма стават още по-сложни и внушителни. Превъзходната му атака и обхват са непроменени, както той показва с изкачването си до „сол“ в *Solitude*.

Майсторското тоново разпределение в инструменталното и вокално изпълнение на Луис придава музикална стойност и на преходни поп-мелодии. *Treasure Island*, с изразителна смесица от стакато и легато фрази, и *Falling In Love With You* стават незабравими теми.

Към средата на 30-те години хармоничният подход на Луис е вече установен, макар импровизациите му да си остават спонтанни и

изобретателни. В записите си през 1935 г. с Луис Ръсел той понякога флиртува с „нови“ хармонии — целотонна гама в *I've Got My Fingers Crossed* — вокалния завършек на *Old Man Mose*, в който той прикачва една фраза към 13-ия акордов тон, но това са просто моментни прищевки, а не неспокойните търсения на музикант, който върви по пътя на експеримента.

Големият недостатък на първоначалната съвместна работа е изпълнението на бенда. Докато Луис свири от цялата си душа, останалите от ансамбъла сякаш се влачат с техните партии. Чува се кратки сола от Чарли Холм, Грили Уолтън, Бинги Медисън и Джими Арчи, но липсват вълнението и интензитетът, с които се отъждествяват по-ранните бендове на Ръсел. Голяма част от аранжиранията са второкачествени, дори по-щателно оркестрираната *Got A Brand New Suit* не се получава, и плочата е паметна само заради Луис.

Луис смята, че това са едни от най-щастливите моменти в живота му и решително защитава всички записи с Луис Ръсел. Естествено музикантите се радват, че делят сцената с Луис, но взаимната радост не се забелязва в записите от 1935 г. В *Red Sails In The Sunset* Луис изпълнява 24 приглушени такта с дълбока горчивина, а бендът завършва хоруса с осем такта „стенания.“

От 1936 до 1940 г. Луис записва много плочи без бенда на Луис Ръсел. В този период той е представен с най-различни съпроводи, повечето от които са идеи на Джек Кап от „Декка“. На времето изборът на партньорите провокира критиците, но в ретроспекция: ние чуваме чудесни музикални примери за гъвкавостта на Луис. В течение на цялата си кариера Луис посреща с усмивка не една атака от страна на критиците; той им отговаря с музика, която превръща твърденията им в глупости. В момента, когато музиката му се окачествява като френетични серии от височини, той записва едни от най-сдържаните си и жаловити изпълнения с братята Милс.

Като изключим редовните сеанси с братя Милс (музикално и комерсиално успешни), останалите идеи са еднократни опити. Задачите на Луис варират от свирене и пеене с хавайски оркестри до възраждането на прастария монолог, наречен *Elder Eatmore's Sermon*. От сеансите с бели студийни оркестри разполагаме с хубава версия на *I'm Putting All My Eggs In One Basket* (1936 г.) и превъзходната *Ain't Misbehavin'*. Работят веднъж и с „Каса Лома оркестра“. В 1939 г. тази

странна комбинация записва две пиеси. В *Lazybones* Луис е представен само с вокал (Грейди Уотс свири солата на тропмет), но в *Rockin' Chair* той има обширно соло, което е повече от повърхностно пресъздаване на старите му записи. Вокалният му партньор за тази версия е Пи Уи Хант (който пее „сочна партия“, ала Джек Тигардън).

През лятото на 1936 във връзка с филма „Пенита от небето“ Луис прави няколко записа в акомпанимент на оркестъра на Джими Дорси. Този състав в желанието си да даде на Луис всичко, на което е способен, полага големи, дори прекомерни усилия да суингира. Двувременната пулсация на *Dippermouth Blues* не е толкова релаксирана, колкото би могла да бъде; независимо от това. Луис изковава интересни варианти на трите „класически“ хоруса на Оливър. Тук той не прибягва до сордината и свири хорусите открито. За Дорси това е повече от обикновен ангажимент и можем да чуем как възкликва разочаровано, когато в последния хорус на Луис бендът бърка. *The Skeleton In The Closet* („Скелет в долапа“) от същия сеанс е номер на Луис. На дългосвиреща плоча сега съществува една по-дълга версия (снета от филма) и това е единственият случай, в който филмовата версия да е по-добра от записа на Луис — просто защото е по-дълга и позволява на Луис (както винаги) да се възползува рационално от удълженото време. На същата плоча има две версии на *Shine*, едната от 1931 г., а другата от 1941 г. Те ни дават идеална възможност да чуем как изтеклите десет години са променили подхода на Луис към тази мелодия. Първата версия е доста френетична. Тези, които са гледали филма „Рапсодия в черно и синьо“, ще си спомнят кадъра, в който Луис е облечен в костюм от леопардова кожа и прилича на боксов шампион средна категория. Във втория филм Луис свири и изглежда по-достойно. Нито едно от двете изпълнения обаче не достига нивото на *Shine*, който той записва в Калифорния с Лез Хайт през 1931 г. Другият бисер на плочата след „Скелета“ е откъс от филма „Джем сешън“, в който Луис свири и пее *I Can't Give You Anything But Love*; в края на солото му има неочаквана извивка — той взема „фа“ и се плъзга до „си“ бемол, над „до“ и големият студиен оркестър го покрива.

През лятото на 1937 г. бендът на Луис Ръсел е заздравил редиците си с трима от старата гвардия — Хенри Алън, Албърт Николас и Д. С. Хигинботам. Шелтън Хемпхил идва да свири първи

тромпет и голямото подобрене се вижда ясно още на първите записи на новия състав — *Public Melody Number One* и *Yours And Mine*. Медната секция най-после звучи пълно и уверено. Когато Луис разменя „реплики“ с бенда, липсва неприятният спад на напрежението, който разваля много от ранните записи.

В края на 30-те години Луис презаписва много от успешните си пиеси и всяка нова версия разкрива нов подход. *Struttin' With Some Barbecue* е един от най-блестящите записи на „Хот Файв“, при все това във версията от 1938 г. Луис придава на композицията нови, вълнуващи измерения. В първия си хорус той свири мелодията с удивителен суинг, а от финалния излиза невероятно живо и изобретателно. Кулминацията на този хорус е поредица от фрази, в които комбинацията от подвижност на устните, полунатискане на клапите — и гениалност — произвежда такъв ефект, какъвто нито Луис, нито някой друг е успял да възпроизведе.

През 1938 г. в плочите Луис вече е лансиран като певец, БЕЗ тромпет. Голямото му влияние върху вокалистите вече изтъкнахме; няма нищо мистериозно в това, че пеенето му се налага така убедително, защото в него присъствуват всички качества на инструменталните му изяви.

В началото на 1939 г. на мястото на Пол Барбарин в бенда на Луис Ръсел идва Сид Катлет. Тази „ритмическа вихрушка“ дебютира с бенда на сеанса през януари 1939 г., когато записват *Jeepers Creepers* и *What Is This Thing Called Swing?*. Те са предназначени за широката публика, а не за почитателите на джаз, но Луис няма плоча {като оставим настрана *Eatmore's Sermon*), която да не е джазово изпълнение. Когато той фразира мелодия като *Jeepers Creepers*, той я интерпретира по своя неподражаем маниер и няма музикант в царството на джаза, който да може да каже повече с тази мелодия. След три месеца той отново презаписва партида от „добрите си стари пиеси“ и тук вече Катлет заема заслуженото място. Неговото присъствие и това на Джо Гарланд, който ръководи фразирането и динамиката на състава, превръщат добрия оркестър в отличен. В *Heah Me Talkin' To Ya* Луис явно е стимулиран от „фурорното“, свободно фразиране на Катлет и разделя с него една екзалтираща кода. Успехът на това ново партньорство се вижда също и в новите версии на *Save It Pretty Mama*, *Savoy Blues* и *West End Blues*. Последната, в общи

линии, е като версията, записана през 1928 г., допълнена с каденца в началото. По средата на пиесата, след кратка интерлюдия на пиано Луис изсвирва блестящо построен блусов хорус. Катлет прави допълнение на барабаните, което отвежда към финала от 1928 г. с малко изменен край — добавена е нова кода.

На всички записи от 1939–1941 г. съставът свири по-гъвкаво и разнообразно в сравнение с предишните и е винаги уеднаквен интонационно, ако изключим някои подозрителни интонации на саксофонната група в *Wolverine Blues*. Този блус е малък триумф за Луис; той влиза едва в четвъртия хорус, но от този момент плочата оживява. От време на време бендът свири някои нови дребни пиеси, като *Cain And Abel* и *You Run Your Mouth* (привидно лишена от мелодичност, а инструменталната *When, It's Sleepy Time Down South* и енергичната *You Rascal, You* напълно компенсират съмненията от първите. Меланхоличният интензитет, който бележи изпълнението на Луис в минорни тоналности, е чудесно представен в краткото му соло на записа на *Don't You Call That A Buddy?* в 1941 г. В записите от тази година установената форма интродукция — вокал — сола — хорус на тромпет постепенно започва да изчезва. Понякога промяната е твърде драстична; *Leap Frog* е обикновена 32-тактова тема, която може да бъде производство на коя да е фабрика за четвъртини ноти. Бендът извлича максимума от материала; приглушената брас секция ефектно контрастира със саксофона на Джо Гарланд, който ѝ отговаря, но Луис се включва само в последните осем такта и въпреки нарастващата класа на бенда съществените моменти от записите на „Декка“ са изпълненията на Луис.

Пуристите още гледат на целия период в „Декка“ с подозрение. Според тях мястото на Луис е в тричленна група от тромпет, тромбон и кларинет. Но ако изключим записите, Луис е работил с такъв вид състав едва дванадесет месеца за първите 40 години от живота си. Несъмнената индивидуалност на Луис не му позволява да бъде представен за друг, но предполагам, че ако някой запис за „Декка“ може убедително да се припише като единствена творба на анонимен тромпетист, то злословиците биха обявили мистериозния изпълнител за гений на джаза.

Луис записва и с малки състави в началото на 40-те. За отбелязване са записите със Сидни Беше. Контактът не дава такива

вълнуващи резултати, както предишните им съвместни записи, но поотделно и двамата гиганти са в чудесна форма.

Забраната, която налага Американската федерация на музикантите върху записите, означава прекъсване в кариерата на всички, но няколко изпълнения на Луис от 1944 г. са възстановени от „Плочи за победата“^[3] или от радиотранскрипции.

Един такъв пример е „Концертът в Ескуайър Метрополитен опера Хаус“ (в чиято програма участвуват много именити джазови изпълнители, между които Рой Елдридж и Барни Бигард). Тук чуваме първата версия на Луис на *Back O' Town Blues* и нови вариации на *I Can't Give You Anything But Love*. Необезпокоен от неуспешния старт, той се премества на друг микрофон и макар да се отдалечава от ритмичната секция, той изсвирва силен хорус, подкрепен от неукротимия Сид Катлет. Арт Тейтъм свръхгрижливо съпровожда Луис в 16-тактовото му соло на пиесата на Тигардън, *I've Got A Right To Sing The Blues*. В *Basin Street Blues* Колман Хокинс, който 20 години не е записвал с Луис, е в блестяща форма. Луис следва Хокинс и като никога едва не оплесква началото, но изсвирва категорично соло и Джек Тигардън поема заключителната строфа.

Друго радиопредаване ни запознава с биг бенда на Луис през 1944 г. Репертоарът съчетава любими мелодии, като *Lazy River*, с хитове на деня, като *Blues In The Night*. Един от тези военновременни шлагери — *I've Got A Gal In Kalamazoo* — показва Луис в най-добра светлина. Най-странното парче от програмата е преработката на *Dear Old Southland* в стил суинг. В някои от солата има изявен модерен подход, а Луис не се скъпи на сола за младите си колеги. В *Perdido* (записана в една военна база в Пенсилвания през септември 1944 г.) той специално изтъква присъствието на тенор-саксофониста Декстър Гордън. От същото участие датира и първият запис на негов дует с Велма Мидълтън, *Is You Is Or Is You Ain't My Baby?* Публиката го приема добре.

Студийният запис на Луис от 1945 г. на *I Wonder* е характерен със съвършеното релаксиране. Богатството на динамичните нюанси звучи над ниската саксофонна партия. Популярността на този запис някак си задълбочава пропастта между почитателите на Луис и другите, които си купуват неговите плочи. Сякаш ценителите му не могат да понесат да делят Луис с широката публика. Много хора казват, че той е „твърде

добър“, за да бъде популярен изпълнител, но те пропускат факта, че голямото изкуство може да бъде харесвано „не за което трябва.“

Луис продължава работата си с бигбенда, но на няколко сеанса от 1946 г. се явява с по-малки състави. На сеанса за „Ескуайър Ол американс“, организиран от Ленърд Федър, Луис изпява един вокал в *Long Long Journey*, след което изсвирва блусов хорус с мек тон, чийто последни фрази стават идеален трамплин за следващия солист — великия Джони Ходжес. За съжаление това е единствения сеанс, на който двамата изтъкнати представители на блуса са заедно.

Докато се снима на Западния бряг, Луис оглавява две малки студийни групи: „неговите Хот Севън“ и „неговите Диксиленд Севън“. В първата той получава компетентната помощ на навъсения тромбонист Вик Дикенсън, на стария си приятел Зути Сингълтън и Барни Бигард. Дикенсън и Бигард акомпанират превъзходно вокалите на Луис и допринасят за добре интегрираната звучност на ансамбъла. На следващия запис на мястото на Дикенсън, Сингълтън и Алън Ройс идват Кид Ори, Майнър Хол и Бъд Скот. Това не е недодяланият Ори от 1926 или от 1956 г. В заглавията на две от мелодиите има „Нови Орлеан“. Може би носталгията по този Кресънт сити застава като буца в гърлото на Ори и не му позволява да свири с удоволствие. Другите луизианци не изглеждат афектирани; Луис и Майнър Хол са изключителни. Аз считам Ори, в добрите му моменти, за най-способния ансамблов тромбонист, но се въздържа от изказване на мнение, когато слушам съзливите му партии от този запис.

Постепенно на Луис се създават условия да работи редовно с малка група. От концерта през февруари 1947 г. със секстета на Ед Хол имаме още една хубава версия на *St. Louis Blues*. Скоро след това Луис взима участие в един от най-известните записи на живо. Успехът на концерта в „Таун Хол“ в Ню Йорк показва, че плановете за група от звезди са станали реалност. Ликуващата атмосфера на това паметно джазово събитие прониква във всички записи и човек може само да съжालява, че не са издадени всичките от този концерт.

„Ол Старс“ дебютират официално през август 1947 г. и до края на същата година записват много пиеси. Музиката е свършена и за известно време всичко върви добре с критиците, почитателите и широката публика. Но след като преминава първият възторг от това, че Луис е на сцената със звезди като Ърл Хайнс, Барни Бигард, Сид

Катлет и Джек Тигардън, концертите на „Ол Старс“ започват да предизвикват било скрита, било директна критика. Смените в състава на такава подвижна група са неизбежни. Тръми Йънг, Били Кайл, Ед Хол, Пинатс Хако, Арвел Шоу, Кози Коул и други имат чудесни изпълнения с групата, но не съставят, а представянето провокира критическите забележки, които си пробиват път в рецензиите през 50-те години.

Голяма част от враждебните коментари се базират на презумпцията, че на всяко представление Луис е длъжен да състави програмата си от мелодии, които е записал преди 25 години. Настъпва смут, когато той включва шоупиеси и популярни балади, но това не е ново за Луис; той винаги е подбирал репертоара си по този начин.

Шоуменството, което винаги е било отличителен белег на сценичната работа на Луис, изведнъж като че ли започва да пречи на критиците да преценят изпълненията слухово. Капацитетите казват, че Луис е изгубил импровизационната си дарба. Но схващането, че едно соло трябва да бъде спонтанно, за да е джаз, е дискредитирана много преди Луис да започне да свири с „Ол Старс“. И въпреки това същите тези хора, които са казвали, че солата на Луис са музикални бисери в сравнение с класическите композиции, се дразнят, когато той, повярвал на думите им, дава едни и същи изпълнения в Хаваите и в Хамбург. Неговите сола търпят повторение; една фраза, от кой да е период, е достатъчна да ни припомни неговото майсторство. Благодарение на вещината в своето изкуство той поднася серии от вариации, които смята за свое окончателно соло на дадена тема. И кои сме ние да се съмняваме в неговата мъдрост? Той изсвирва това соло с целия интензитет и джазово чувство, на които е способен. Луис е така предан на публиката си, както и тя на него, и независимо от климата и условията, той държи слушателите му да слушат пълни и съдържателни програми. Успехът на това негово отношение се потвърждава, като чуем записи на живо от изпълненията на „Ол Старс“ по различно време и на различни места: *Muskrat Ramble* (Бостън, 1947 г.), *My Monday Date* (Пасадена, 1951 г.), *Alt Of Me* (Милано, Италия, 1955 г.).

В 1954 г. Луис записва с „Ол Старс“ един значителен джазов албум, „Луис Армстронг свири У. С. Ханди“. Великолепието на Луис в него изненадва дори и най-преданите му почитатели. Част от

материала е познат, но няколко от записите представят композиции на Ханди, които с години не са свирени. Те подкрепят твърдението на колегите на Луис, че дарбата му за интерпретиране на нов материал е суперпрофесионална. Както винаги той използва високия регистър ефектно. В днешно време, с научни методи на обучение, има много специалисти на пределното свирене, но няма тромпетист, който с голям успех да се е ползвал от този регистър.

В последния албум на Фетс Уолър Луис отдава заслуженото на този голям музикант. Ако човек е слушал предишните записи на Луис на *Ain't Misbehavin'* никога не би си помислил, че в тях геният е оставил нещо недоизказано, но в този албум той показва, че има какво още да каже. Разпределението, тонът и вариациите с вибрато, които той влага в *Blue Turning Grey Over You*, могат да бъдат причислени към най-големите му постижения.

За разлика от други ветерани в джаза Луис не презира ранните си записи. В края на 1956 г. той предприема монументалното начинание да запише своята „Музикална автобиография“ и за сетен път доказва, че може превъзходно да придаде нова жизненост на много от старите си хитове. Самото количество на материала е удивително и няма да е светотатство, ако кажем, че в някои случаи той подобрява оригиналните записи. Тук-там изминалите години налагат някоя тоналност да бъде понижена, но цялостният ефект е огромен.

През цялото време, докато е с „Ол Старс“, Луис отделя време да записва неувяхващи мелодии като *Blueberry Hill* и *La vie en rose*, а *Gone Fishin'* е едно от многото му успешни сътрудничества с Бинг Кросби. Луис с успех записва и с такива различни стилисти като Дейв Брубек и Дюкс от Диксиленд. С Дюкс имат няколко сеанса. Тромпетистът на групата Франк Асунто владее инструмента добре и свири интересни мелодични разработки с хубав тон; той е наистина много способен джазов тромпетист. На записите с Луис обаче той е в ролята на младия ученик по реторика, който представя световноизвестен оратор. Колкото до ритмичната секция на Дюкс, тя е така сплотена, както делегатите на конференция за мир. Теди Уилсън веднъж казва, че Луис повече от всеки друг в джаза може да увлече цяла група и да я поведе след себе си. Сеансът от май 1960 г. напълно потвърждава това изказване. Дюкс ще влязат в историята на джаза заради записите си с Луис, със самия си маниер на свирене те карат

Луис да забрави годините. Широтата на тона му никога не е била записвана толкова вярно; дори високият тон „сол“ в *Avalon* звучи мощно. Двата вълнуващи хоруса в *Limehouse Blues* са изсвирени с духа от времето на „Сънсет кафе“.

Голямата „класа“, с която Луис влиза в 60-те години, се вижда и от записите, в които Дюк Елингтън гостува на „Ол Старс“. Хорусът на Луис в *The Beautiful American* е доказателство за неговото не отминало величие. (Пианистът също си го бива.) На записа през 1961 г. с Дейв Брубек Луис записва *Nomad*. Той пее екзотичния текст така, сякаш цял живот е знаел тази песен, а мелодията, изпълнявана в средния регистър, е есенция на джазовата интерпретация.

В епохата на джазовите маратони Луис все още успява да създаде основните елементи на добрия джаз в разстояние на три минути. Той прави това на записа си в 1964 г. на *It's Been A Long Time*. Вокалът е топъл и ритмичен, а краткото соло на тромпет е изпълнено с въображение, самоувереност и присъствие. Няма нито един излишен тон в цялото изпълнение. Версията на *Canal Street Blues* от 1966 г. също показва изчистването от неподходящи елементи. Като изключим краткото соло на кларинет на Бъстър Бейли, аранжирентът на „Ол Старс“ е напълно ансамблов. Във всеки следващ хорус Луис украсява лийда с безброй неуловими вариации.

Mack The Knife е много популярна, но *Hello Dolly!* (записана в края на 1963 г.) е тази, която отвежда Сачмо при милиони нови слушатели. Да се чуе Луис на живо в изпълнение на тази шоутема е непресъхващо удоволствие; всеки път той внася нови варианти. *Hello Dolly!* напълно заслужено донася огромен популярен успех на Луис, а неговото *What A Wonderful World* доказва, че майсторството не е непреодолима пречка за изкачване на върха на „хит парада“.

Малко преди 70-я си рожден ден той записва вокалния албум „Луис и неговите приятели“. Опровергавайки възрастта си, той изпява с голяма лекота и увереност редица мелодии, като се започне от *Mood Indigo* на Дюк Елингтън и се стигне до *Givè Peace A Chance* на „Бийтълс“. Неговото изкуство проличава във всичко — както в стил валс на *His Father Wore Long Hair*, така и в стил суинг в биографичната *Boy From New Orleans*. На записа присъствуват Еди Кондън, Орнет Колман, Боби Хакет, Майлс Дейвис и още цял рояк джазмени, дошли да отдадат почит на Луис. Защото Луис, Сачмо, Попс — наричайте го

както искате — е най-обичаният от всички джазмени. Последователите му са много и с времето само ще се увеличават, тъй като той е безсмъртният в джаза.

[1] Става дума за тонове от малка октава. — Б.р. ↑

[2] Основен елемент в джазовия ритъм — изпреварване или закъснение на акцента по отношение на основния удар, бийта. — Б.р. ↑

[3] Безплатно записвани плочи за американските войници през Втората световна война. — Б.пр. ↑

ПЪТУВАЩИЯТ МУЗИКАНТ

През май 1919 г. Луис тръгва с влак от Нови Орлеан, за да се присъедини към бенда на Фейт Марабъл, който се готви да свири през лятото на речните параходи от линията „Стрекфус“, с изходен пункт от Сейнт Луис. Предишната зима Луис е свирил от време на време с Марабъл на параходи от Нови Орлеан. От февруари до май 1919 г. той има редовни участия с бенда на Кид Ори. От юни до септември всяка година съставът на Марабъл свири на парахода, от ноември до април те се установяват в Нови Орлеан.

Луис напуска Фейт Марабъл през септември 1921 г. и се връща в Нови Орлеан. Той работи в кабаретния клуб на Том Андерсън, преди да се присъедини към триото на Зути Сингълтън във „Фернандес клуб“. Луис участва и в улични паради, понякога със „Силвър лийф бенд“ и с „Брас бенд“ на Алън, и редовно с „Тъксидо бенд“ на Оскар Челестин. През лятото на 1922 г. той напуска Нови Орлеан, за да постъпи в „Криол джаз бенд“ на Кинг Оливър (по това време — в „Линкълн Гардънс“, Чикаго).

1923 г. С „Криол джаз бенд“ на Кинг Оливър. Постоянен бенд в „Линкълн Гардънс“ до края на февруари, после на турнета: Илинойс, Охайо, Индиана (там Луис прави първите си записи — 31 март 1923 г.). Бендът се връща в Чикаго и отново свири в „Линкълн Гардънс“.

1924 г. В „Линкълн Гардънс“ до февруари, после правят турнета в Охайо, Уисконсин, Мичиган и Пенсилвания. Оженва се за Лилиан Хардин в Чикаго на 5 февруари. Бендът се връща в Чикаго през май, след което подновява турнетата: Илинойс, Индиана, Пенсилвания.

Луис напуска бенда през юни. Кратка почивка, след което работи с бенда на Оли Пауърс в „Дриймленд“, Чикаго, преди да отпътува за Ню Йорк през септември, за да се включи във „Флечър Хендерсънс оркестра“. С Хендерсън в „Роузленд Болрум“, Ню Йорк, от 13 октомври.

1925 г. С Хендерсън в „Роузленд“ до 31 май — през този период бендът свири на много частни покани и концертни участия. Лятно

турне с Хендерсън: Кънектикът, Мейн, Мериленд, Масачусетс и Пенсилвания. Отново започва работа в „Роузленд“ на 4 октомври. В началото на ноември Луис напуска Флечър Хендерсън, връща се в Чикаго и свири в състава на съпругата си, „Дриймленд синкопейтърс на Лил Армстронг“. На 12 ноември Луис прави първите записи с „Хот Файв“. От декември започва да свири на две места — участва и с „Ърскин Тейтс оркестра“ във „Вендоум тиътър“, Чикаго.

1926 г. Работи с бенда на Лил в „Дриймленд“ и с Тейт във „Вендоум“. Започва работа с оркестъра на Каръл Дикерсън в „Сънсет кафе“ през април (там за първи път се среща с Джо Глейзър), продължава да свири и с Ърскин Тейт. Три седмици на почивка с Лил в Айдуайлд, Мичиган (август). Продължава да работи с Дикерсън и Тейт до края на годината; отсъства поради болест за известно време през декември.

1927 г. Продължава в „Сънсет кафе“ с Карол Дикерсън до февруари, после започва да води собствен бигбанд, „Луис Армстронг енд хиз Стомпърс“, на същото място. С Ърскин Тейт работи до април, след което се прехвърля при „Кларънс Джоунс оркестра“ в „Метрополитен тиътър“. Луис свири в „Сънсет кафе“ почти цялата година; бендът работи и на други места в Чикаго, например двуседмичния ангажимент в „Блекхоук“ през юли. С Кларънс Джоунс свири до декември. През ноември Луис, Ърл Хайнс и Зути Сингълтън откриват собствен нощен клуб в „Уоруик Хол“ (обявени като изпълнители в „Хот Сикс на Луис Армстронг“). Обречената инициатива трае няколко седмици.

1928 г. През февруари Луис отново работи с „Кларънс Джоунс Оркестра“. През март се връща при Каръл Дикерсън (по това време в „Савой болрум“), остава с Дикерсън до края на годината, а от време на време участва като солист в околностите на Чикаго, включително двудневното му участие с бенда на барабаниста Флойд Камбъл на парахода „Сейнт Пол“ от Сейнт Луис.

1929 г. Първите пет месеца от годината Луис и Каръл Дикерсън работят постоянно в „Савой болрум“, Чикаго. Освен това дават концерти в „Грейстоун болрум“, Детройт (януари), Сейнт Луис (февруари) и Детройт (март). През март Луис отива до Ню Йорк за два дни като гост-изпълнител на състава на Луис Ръсел; връща се в Чикаго и подновява работата си с Дикерсън; той гостува също на „Дейв

Пейтънс оркестра“ в „Ригал тиътър“, Чикаго (от 28 април до 4 май). Луис и Каръл Дикерсън остават в „Савой болрум“, Чикаго, до средата на май (еднократно свирят в „Парадайз Болрум“, Синсинати, на 7 май). През втората половина на май, Луис и Каръл Дикерсън тръгват на обиколка из Севера. Участвуват на няколко концерта в Ню Йорк, след което Луис отива във Филадельфия да репетира с „Флечър Хендерсънс оркестра“ за шоуто на Винсънт Юманс „Великият ден“. Съвместната работа с Хендерсън приключва с репетициите и Луис се връща в Ню Йорк, за да оглави бенда на Каръл Дикерсън във връзка с ангажимента в „Савой Болрум“ (1 и 2 юни). След това съставът започва четиримесечна постоянна работа в „Конис Ин“, Ню Йорк, от 24 юни; след приключването на този ангажимент бендът на Дикерсън се разпада. От юни, Луис започва да работи едновременно и в шоуто „Хот Чокълит“, акомпаниран от „Ле Рой Смитс оркестра“; Също в „Лафайет“ (юни и октомври), „Рокленд Палас“ (ноември) и „Стандарт тиътър“, Филадельфия (декември).

1930 г. Луис гостува с бенда на Луис Ръсел на концерти във Вашингтон, Д. С., и Болтимор (януари), „Ригал тиътър“, Чикаго (февруари). През февруари започва двумесечен ангажимент в „Конът Гроув“, Ню Йорк, акомпаниран от „Милс Блу ридъм бенд“ (по това време воден от барабаниста Уилям Линч); същите музиканти съпровождат Луис на концерти в Детройт, Болтимор, Филадельфия (април), Питсбърг и Чикаго (май), преди да се върнат в Ню Йорк. Луис посещава Чикаго на път за Калифорния, където участвува като кабаретен солист в „Котън кльб“ на Франк Себастиан в Кълвър сити (от юли). В този период Джони Колинс става менажер на Луис.

1931 г. Луис напуска Калифорния през март и се връща в Чикаго. През април започва постоянна работа в „Шоубоут“ в Чикаго, начело на бигбенда, сформирани за него от тромпетиста Зилнър Рандолф. В средата на май бендът напуска Чикаго и концертира в Илинойс, Кентъки, Охайо и Уест Вирджиния, преди да свири една седмица в „Грейстоун болрум“, Детройт (23–29 май). Съставът свири в Милуоки и в Минеаполис, преди да започне работа за три месеца в „Събърбан Гардънс“, Нови Орлеан (средата на юни). Бендът напуска Луизиана през септември и дава концерти в Далас, Оклахома Сити, Хюстън, Мемфис, Сейнт Луис, Кълъмбъс, Синсинати, Чикаго, Кливлънд,

Филадельфия, Вашингтон и Болтимор, като завършват годината в „Линкълн тиътър“, Филадельфия.

1932 г. Концерти в Ню Хейвън, Джърси Сити, Бостън и Ню Йорк. Луис се връща в Чикаго през март и разтуря бенда. През април отново отива в Калифорния, за да се появи в „Котън к्लъб“ на Себастиан. Връща се в Ню Йорк (през Чикаго) и отплава за Европа с парахода „Маджестик“, пристига в Англия на 14 юли. Там дебютира в „Лондон Паладиум“ на 18 юли, после концертира из страната: Глазгоу, Нотингам, Ливерпул и т.н. Връща се в Ню Йорк през ноември, появява се в „Конис Хот Чокълитс ъф 1932“ в „Лафайет тиътър“ (26 ноември до 2 декември). Акомпанира го бендът на Чик Уеб, свирят в „Пърл тиътър“, Филадельфия (3 до 10 декември), „Линкълн тиътър“, Филадельфия (17 до 24 декември) и „Хауърд тиътър“, Вашингтон.

1933 г. След като свири в Питсбърг (14 януари), се връща в Чикаго, където Зилнър Рандолф сформира нов съпровождащ състав. Концерти в Чикаго, Луисвил, Индианополис, Омаха и Чикаго, после бендът се разбива. Луис свири единадесет дни в „Линкълн тиътър“, Филадельфия (с Харди Брадърс бенд), 8–19 юли, после заминава за Европа. Първият му концерт е в Лондон в „Холборн Емпайър“ на 5 август. Джек Хилтън става временно менажер на Луис на 30 септември. Луис концертира в Дания, Швеция, Норвегия и Холандия, преди да се върне в Лондон през декември.

1934 г. На турне из Англия до април; отива в Париж на дълга почивка, след което има концерти там (ноември); турнета в Белгия, Швейцария и Италия.

1935 г. Луис се връща в Ню Йорк в края на януари; едно разпореждане му попречва да концертира в „Аполо тиътър“ в съпровод на бенда на Чик Уеб. Връща се обратно в Чикаго, където постоянни неприятности с устната му (и с ръководството) го принуждават временно да се откаже от свиренето на тромпет. През пролетта пее с бенда на Дюк Елингтън в Чикаго (на един концерт), и също на прием на АФМ (Американската федерация на музикантите), даден в негова чест. Джо Глейзър се утвърждава като менажер на Луис. Нов бигбенд (ръководен от Зилнър Рандолф), сформиран за дебют в Индианополис (1 юли). Бендът прави турне в Средния Запад и Юга, (включително и Нови Орлеан), също свири в Питсбърг, Детройт, Вашингтон и „Аполо тиътър“, Ню Йорк (септември), преди да се разформирова. Луис

започва работа с бенда на Луис Ръсел, обявен като „Луис Армстронг и неговият оркестър“; те започват постоянна работа в „Конис Ин“ на 29-ти октомври.

1936 г. В „Конис Ин“ до февруари; седмица с неவிждан успех в „Линкълн тиътър“, Филадельфия. Една седмица в „Аполо тиътър“ (март); Следва ангажимент в „Метрополитен“, Бостон — нова висока цифра за Луис и бенда (8000 долара на седмица). На Луис му оперират сливиците и след това започва отново с успех концертно турне със състава: Питсбърг, Ню Йорк (май), Детройт (юни), Сейнт Луис и Чикаго (юли), Канзас Сити (август). Снима се на Западния бряг през август, после Тексас, Филадельфия, Уест Вирджиния (септември), Чикаго, Вашингтон, Савана (октомври), Чикаго, Ню Йорк, Сейнт Луис (ноември), Ъънгтаун и Акрон (декември). Коледни празници в Чикаго.

1937 г. Луис прекарва известен период в „Провидънт Хоспитал“, Чикаго, за малка операция на гърлото (януари), после концертира в Омаха, Бостън, (февруари), Масачусетс и Пенсилвания (март), Ню Йорк (април). Слага началото на радиопоредица за Флайшманс Яст (9 април) „Ригал тиътър“, Чикаго, и „Аполо“, Ню Йорк (май), Кънектикът (юни), Питсбърг, Вашингтон (юли), Бостън, после на турне из Юга (септември). Снима филм в Холивуд (октомври). Ангажименти в Калифорния (ноември и декември).

1938 г. Луис и бендът завършват едномесечния си ангажимент в „Котън кльб“, Кълвър Сити, и работят постоянно в „Гранд терас“, Чикаго, от 28 януари до 9 март. Концерти в Индианополис, Питсбърг, Ню Йорк, Синсинати, следва шестмесечно турне на Юг, включващо Нови Орлеан (от юни до август). Снима се без бенда в Холивуд до 27 септември, после отива с него на турне в Мисисипи, Луизиана, Алабама и Джорджия. Развежда се с Лил (те са се разделили през 1931 г.). Оженва се за Алфа Смит в Хюстън, Тексас (октомври). Ангажименти в Нови Орлеан, Мемфис и Канзас Сити. В Детройт, Чикаго и „Аполо“, Ню Йорк (декември); Луис участва като гост-вокалист в концерта за Бъдни вечер, уреден от Пол Уайтмън в „Карнеги Хол“.

1939 г. Свири в „Странд тиътър“, Ню Йорк (януари), следват обширни концертни турнета: Болтимор, Канзас Сити, Хартфорд, Бъфало, Олкот, Чикаго, Лъвджой, Индианополис, Атланта, Медисън, Сейнт Пол, Рендъм, Медисън, Линкълн, Маями, Гадсдън, Колумбия,

Оуенсбърг, Дейтон, Кливлънд. Свири в „Голдън гейт болрум“, Ню Йорк (19 октомври). Установява се за дълго в „Котън кльб“ (от 7 октомври). Играе ролята на Ботъм в мюзикъла „Суингинг Дъ Дрийм“; премиерата е в „Рокфелер сентър тийтър“ на 29 ноември, като 16 дни по-късно мюзикълът е свален.

1940 г. Работата в „Котън кльб“ приключва на 5 април. Гастролира в „Стейтлейк“, Чикаго (юни), „Аполо“ и „Парамаунт“, Ню Йорк (юли), преди турнето в Алабама, Джорджия, Южна Каролина и Айова през август. В Чикаго (септември), Калифорния (октомври), Мисисипи и Флорида (ноември и декември). Тенор саксофонистът Джо Гарланд е назначен за продуцент на Луис в края на 1940 г.; Луис Ръсел остава с оркестъра.

1941-1943 г. Продължават турнетата за Луис и неговия оркестър. Ангажименти в Онтарио, Канада (юни 1941 г.). Постоянна работа в „Каса Манана“, Кълвър Сити (март-април 1942). Луис се развежда с Алфа през 1942 г. и през есента на същата година се оженва за четвъртата си съпруга, Лусил Уилсън; бракът им трае до смъртта на Луис.

1944-1945 г. Нов бигбенд се сформира да акомпанира Луис. Саксофонистът Теди Макрей е назначен за продуцент. Луис е звезда на концерта в „Ескуаиърс Метрополитен Опера“ през януари 1944 г. Следват огромни турнета. На постоянна работа в „Занзибар“, Ню Йорк (декември 1944 г. до март 1945 г.). Свирият в Калифорния (август-септември), след което продължават турнетата. През януари 1945 г. Луис прекъсва, за да участва в Нови Орлеан в концерта на джазовата фондация в града.

1946-1947 г. Турнета, след това на работа в „Акуейриъм“, Ню Йорк (април-май 1946 г.), „Аполо“, Ню Йорк, и „Ригал“, Чикаго (юни), „Савой Болрум“, Чикаго (август). В Холивуд играе главна роля във филма „Нови Орлеан“. Продължава с бигбенда, но участва и със секстета на Едмънд Хол в „Карнеги Хол“, Ню Йорк, на 8 февруари 1947 г. Застава пред малък бенд, подбран за концерти в Ню Йорк, на 18 февруари и 17 май. Луис постъпва в болница за профилактичен преглед, после свири в „Аполо“, Ню Йорк, през юли. Официален дебют на „Луис Армстронг Ол Старс“ в „Били Бъргс кльб“, Холивуд на 13 август 1947 г. По-късно същата година „Ол Старс“ концертират в „Чикаго Сивик опера“, Ню Йорк, „Таун Хол“ и „Симфъни Хол“,

Бостън. Годината завършва с повторно представяне в „Били Бъргс клуб.“

1948-1949 г. При Били Бъргс до 19 януари. Концерт в „Рокси тийтър“, Ню Йорк, предшествуващ полет до Франция за участие в джазовия фестивал в Ница (февруари). Отново турнета в Съединените щати. Концерт в „Карнеги Хол“ на 3 май 1948 г. Ангажимент на първия юбилей на диксиленда в Лос Анжелос (октомври 1948 г.) През януари 1949 г. свирят на бал по случай встъпването в длъжност на губернатора Стивънсън. Концерти във Ванкувър (януари-февруари). Концерти в Луизиана (27–28 февруари), короноват Луис за крал на зулусите на новоорлеанските Марди Гра. Турнета с „Ол Старс“, включително до Европа (септември-ноември 1949 г.). Работи в Лас Вегас, Лос Анжелос, Чикаго, Детройт и Ню Йорк.

1950-1955 г. Въпреки промените в състава на „Ол Старс“, те жънат успех след успех. Редовни филмови и телевизионни участия, непрекъснато ангажиране в целите Съединени щати и Канада. Гастролира в Хаваите (февруари 1952 г.) и Европа (септември-ноември 1952 г.). Взима участие в краткотрайно турне с Бени Гудман (април 1953 г.). Концертира в Австралия и Япония през 1954 г. и в Европа в края на 1955 г.

1956-1960 г. Гастролира в Австралия през пролетта на 1956 г. През май 1956 г. Луис отново отива да свири в Лондон, след 22-годишно отсъствие. След участията му в „Емпрес Хол“ през май, той тръгва на турне из Англия с „Ол Старс“; след това пътуват до Африка. През декември 1956 г. Луис се връща в Лондон за индивидуално участие в „Ройл Фестивал Хол“. Участва в джазовия фестивал в Нюпорт — САЩ през 1957 г. и 1958 г. Продължителни турнета с „Ол Старс“, включващи Южна Америка (октомври 1957 г.). Голямото европейско турне се прекъсва поради заболяване на Луис в Сполето, Италия (юни 1959 г.) За няколко седмици Луис се възстановява и в края на 1960 г. предприема голямо турне в Африка; той приключва годината, снимайки филм в Париж.

1961-1967 г. Все повече международни изяви на Луис и „Ол Старс“. В този шестгодишен период групата изнася концерти в Африка, Австралия, Нова Зеландия, Мексико, Исландия, Индия, Сингапур, Корея, Хавай, Япония, Хонг Конг, Формоса, ГДР и ФРГ, Чехословакия, Румъния, Югославия, Унгария, Франция, Холандия,

Скандинавия и Великобритания. Кратка среща с Кид Ори и Сен Сир през 1962 г. на концерта „Диксиленд в Дисниленд“. През 1963 г. Луис свири в „Уолдорф Астория“ в Ню Йорк. През 1964 г. пожънва огромен успех със записа си на *Hello, Dolly!* Част от март 1964 г. прекарва в „Бет Израел Хоспитал“, Ню Йорк, но в края на същия месец прави концерти в Лас Вегас. През 1965 г. Луис се връща от гастрол в Източна Европа на 9 април и си взема шест седмици отпуск за стоматологична операция, след което отлита за Англия на 25 май на концертно турне. През октомври 1965 г. „Ол Старс“ свирят първия си концерт в Нови Орлеан след дванайсет години — на Луис му подаряват „Ключът на града“. Пълни салони за „Ол Старс“ в Монреал, Торонто, Лас Вегас, Лос Анжелос, и Атлантик Сити. От 8 юли до 4 септември 1966 г. бендът изкарва летния сезон в „Джоунс Бийч Марин тиътър“. Луис преустановява работа поради пневмония от 23 април до 23 юни 1967 г.; един месец по-късно той концертира в Дъблин, Антийб, Сен Тропе и Майорка.

1968 г. След ангажименти в Лас Вегас, Лос Анжелос и Чикаго, Луис и „Ол Старс“ заминават със самолет до Италия за фестивала в Сан Ремо, връщат се в САЩ на 8 февруари. След като свирят в Пенсилвания, Мейн, Мексико Сити и Ню Йорк, а през юни се явяват в Нови Орлеан на „Джаз Фест“, Луис оглавява всички хит паради по света с *What A Wonderful World*. Триумфално завръщане в Англия и кратко участие във „Варайъти кльб“, Бетли (Йоркшир), от 17 юни. В началото на юли Луис и „Ол Старс“ концертират в Лондон; запланирано пътуване до Англия през декември, но през септември Луис се разболява сериозно и лежи в „Бет Израел Хоспитал“ в Ню Йорк.

1969 г. Луис временно излиза от болница през януари, през февруари влиза отново и остава там до април. През юни той се е възстановил достатъчно, за да пее на концерт в помощ на тромпетиста Луис Меткалф; през август пее *Hello, Dolly!* с бенда на Дюк Елингтън, когато те са в „Рейнбоу Грил“, Ню Йорк. На 6 юни умира дългогодишният менажер на Луис Джо Глейзър. Луис подновява записите на 23 октомври.

1970 г. Луис гостува на много телевизионни шоута. През май пее за дългосвирещата плоча „Луис и неговите приятели“, а през август записва вокален албум „Кънтри и уестърн“. Той е почетен гост на

специален концерт, изнесен в Лос Анжелос на 3 юли. Пее на концерта „Поздрави за Сач“ (10 юли), включен в джаз фестивала в Нюпорт. През септември той вече свири и пее с „Ол Старс“ в двуседмичен ангажимент в Лас Вегас. На 29 октомври свири и пее на благотворителен концерт, проведен в Лондон. На 26 декември отива отново в Лас Вегас за две седмици с „Ол Старс“.

1971 г. Продължава да участва в телевизионни предавания; на 10 февруари се изявява в шоуто на Дейвид Фрост с Бинг Кросби. През март Луис и „Ол Старс“ свирят две седмици в „Емпайър Рум“ на „Уолдорф Астория“ в Ню Йорк. Скоро след приключване на ангажимента Луис получава сърдечна криза и на 15 март влиза в болница. Той е в интензивно отделение до средата на април, но на 6 май се прибира в къщи. На 6 юли в 5.30 ч. сутринта, както си спи, умира в дома си в Корона, Ню Йорк. Почивай в мир, Луис!

Филмов списък		
1931	Ex-Flame	„Стара изгора“
1932	Rhapsody in' Black and Blue	„Рапсодия в черно и синьо“
1932	I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You	„Ще бъда щастлив, когато умреш, негоднико такъв“ (анимационен филм на Бети Буп, отчасти игрален)
1933	Copenhagen Kalundborg	(Дания)
1936	Pennies From Heaven	„Пенита от небето“
1937	Everyday a Holiday	„Всеки ден е празник“
1937	Artists and Models	„Артисти и модели“
1938	Doctor Rhythm	„Доктор Ритъм“ (участието на Луис, „Елегията на тромпетиста“ е изрязано)
1938	Goin' Places	„Турнета“
1942	Shine; Swingin' On Nothin'; Sleepy Time	„Блясък“; „Суинг от нищо“; „Сънно е на юг“; „Ще бъда

	Down South; I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You	щастлив, когато умреш, негоднико такъв“ (тон-филми — по четири минута всеки)
1942	Cabin in the Sky	„Колибка в небето“
1944	Atlantic City	„Атлантик Сити“
1944	Jam Session	„Джемсешън“
1944	Hollywood Canteen	„Холивудска лавка“
1945	Pillow to Post	„Да си подложиш възглавница“
1946	New Orleans	„Нови Орлеан“
1948	A Song is Born	„Ражда се песен“
1949	La Botta e Riposta	„Ударът е даден“ (Италия)
1951	The Strip	„Лентата“
1951	Here Comes the Groom	„Ето го младоженеца“
1952	Glory Alley	„Алея на славата“
1953	The Glenn Miller Story	„Историята на Глен Милър“
1956	High Society	„Висше общество“
1957	Satchmo the Great	„Великият Сачмо“ (на място)
1958	Jazz on a Summer's Day	„Джаз в един летен ден“
1959	The Beat Generation	„Поколението на бийта“
1959	Kaerlighedens Melodi (The Formula of Love)	„Формулата на любовта“ (Дания)
1959	The Five Pennies	„Петачето“
1960	La Paloma	„Ла Палома“ (ФРГ)
1960	The Night Before the Premiere	„Нощта преди премиерата“ (ФРГ)
1960	Auf Wiedersehen	„Довиждане“ (ФРГ)
1961	Paris Blues	„Парижки блус“ (Франция и САЩ)
1961	Disneyland After Dark	„Дисниленд след здрачаване“
1965	Where the Boys Meet the Girls	„Където момчетата се срещат с момичетата“
1906	A Man Called Adam	„Човекът, наречен Адам“

1969 | Hello Dolly

| „Хелоу, Доли“

За филмите, които не са снимани в САЩ, държавата е посочена в скоби

ГЕНЧО ГАЙТАНДЖИЕВ НАПИСАНО С ЛЮБОВ

Когато стигнеш до тези редове, вече ще си прочел книгата за Сачмо, драги читателю. Обръщам се впрочем към теб „на ти“, защото приетият за такъв послеслов официален, учтиво-аналитичен тон едва ли би бил съзвучен с духа на приятелска непретенциозност, който излъчва книгата на Джонс и Чилтън, а и с представата (която поне аз си изградих от тази книга) за отношението на самия Армстронг към изкуството, към джаза, към всички хора, към своите приятели, към себе си...

Не знам дали ще се съ согласиш — но според мен авторите са се стремили съзнателно в своята книга към постигането на атмосфера на естественост, сърдечност и простота; атмосфера, каквато е създавал всъщност около себе си Армстронг — този „гений на джаза“ и същевременно „удивително сърдечен и непосредствен човек“. Когато се запознавах с простичкото описание на тежкия и същевременно богат откъм слава и признание, обикновен и редом с това противоречив жизнен път на Луис Армстронг, не ми се удаде да заподозра авторите в кокетирание със своята приятелска връзка с „най-великия джазов музикант“. Напротив — възприех цитирането на топлите, грубовати и непретенциозни негови писма до Макс Джонс като абсолютно съзвучно с подхода на авторите към тяхната задача, а и като ново потвърждение на една неотменна според мен максима: не можеш да пишеш за някого или за нещо, ако не ги обичаш и цениш; ако този някой или това нещо не са намерили съкровено място в сърцето ти; ако гледаш към тях само от хладно-безстрастната, емоционално неангажирана позиция на изследователя, която впрочем мнозина автори изтъкват обикновено като доказателство за „безпристрастност“ и „научна обективност“. На биографична книга като тази, при това за човек с такава творческа и житейска биография, просто не е позволено да бъде „безпристрастна“. Такава книга се пише, както се казва, „с любов и нежност“, а това според мен е в

състояние да компенсира недостатъци като несъвършения, неособено изискан литературен стил, скромния в своята извисеност полет на писателското въображение, отсъствието на умение за по-дълбоки и многостранни наблюдения, за по-проникновен психологически и творчески анализ.

Очевидно Джонс и Чилтън нямат претенции, че са създали дълбока и цялостна научноаналитична монография за творческия принос на Армстронг и не са се старали да формират у читателя впечатлението за изключителност на техните авторски възможности.

И толкова по-добре. Двамата автори са се отнесли към своето дело отговорно и влюбено (нима не е респектиращ самият обем на използваната литература?...), но не са забравили, че пишат книга, която да бъде четена от обикновени хора, а не от онзи тесен кръг музиканти, които гледат на Армстронг в чисто професионален ракурс и биха разгърнали страниците на неговата биография, водени само от професионално-познавателни подбуди.

Очевидно е, от друга страна, че книгата на Джонс и Чилтън не е майсторски в литературно отношение биографичен роман. Т.е. двамата автори не са се блазнили вероятно от белетристични амбиции и сигурно са били наясно, че „документалният пласт“ в тяхното съчинение ще се окаже в случая по-полезен и по-респектиращ, отколкото опитите да се „украсяват“ житейските факти и ситуации от биографията на Сачмо по пътя на псевдолитературното сантиментално съчинителство. Ето защо от книгата има какво да научи всеки човек, който иска да познава по-добре, по-обстойно, но и достоверно жизнената и творческата биография на именити музиканти независимо от сферата на тяхната дейност.

Същевременно едно от достойнствата на тази книга се състои в наличието на характеристики и оценки за музикално-творческите и интерпретаторски изяви на Армстронг, за качествени страни на неговия принос и развитието на джаза, за конкретните стилови насоки и тенденции в този род музика, които дължат на големия и оригинален творец обособяването на определени техни особености или дори своето цялостно формиране и утвърждаване. При това „музикално-аналитичният пласт“ в книгата не е останал (както в множество подобни случаи, и то най-вече в книги за прочути певци) на равнището на пресмятане на броя на бисовете или на цитиране на твърде общите

впрочем суперлативи, с които се е отзовавала пресата, а се отличава с професионална конкретност, яснота и даже задълбоченост. А това прави биографичната книга за Армстронг полезна и за любителя-джазмен, и за онези музиканти, които стоят далеч от проблематиката на джаза, но не страдат от предразсъдъци и ограничени интереси и затова нямат нищо против да понаучат нещо за развитието и особеностите на това изкуство. От книгата за Сачмо академичният музикант би могъл например да се убеди (естествено, при добро желание от негова страна...), че джазът, роден в черните гета и развивал се като функционално изкуство в танцувалните салони; вече отдавна е надраснал стъпалото на чисто функционалната музика, има респектиращо историческо развитие и притежава достойни за вниманието на същия този академичен музикант субстантни особености и естетически ценности, т.е. заслужава неговото професионално уважение.

А за джазмените, някои от които се оказват напоследък доста податливи на елитарно-аристократични настроения и се разграничават ревниво от популярната музика, сигурно ще е поучително да узнаят, че например на границата на 20-те и 30-те години Сачмо съвсем не е странял от хитовете в попмузиката — без това да го зарази с бацила на комерсиализацията.

Твърде полезни за нас, професионалните музиканти, са и онези факти и авторски разсъждения, които насочват вниманието към осезателните взаимни влияния между джаза, академичната (т.нар. „сериозна“) музика и попмузиката; влияния, които в наше време преминават в доста активни, обхватни и плодотворни процеси на взаимодействие и водят дори до „размиване“ на строгите граници между тези видове музика — макар въпросните процеси да остават незабелязани за онези от нас, които имат по-традиционалистична и неподатлива на изменения и развитие нагласа на мисленето...

И все пак трябва да споделя, че след като прочетох книгата за Сачмо, в съзнанието ми остана не само впечатлението и познанието за приноса на една фигура, която заслужено доминира в първата половина от вековното развитие на джазовото изкуство. Запомних също така непритворния хуманизъм, непобедимия оптимизъм на един голям музикант, станал едва ли не символ на джаза, достигнал, както се казва, до върховете на славата (които имат, уви, и могъща

деморализираща сила!...), но опазил в себе си лъчистото излъчване на един светъл характер и способността да се радва искрено на живота, да прави музика за радост на хората, да създава изкуство, което се възприема повече с душата, отколкото с отредените за тази цел сетива...

„Приех живота такъв, какъвто е. Какъвто и да е бил, за мен той беше красив и аз обичам всички хора“. Такова верую свидетелствува по-скоро за смирението на конформиста, отколкото за осъзнатата непримирима позиция на бореца. И все пак малцина са тези, които са способни да изповядват подобно убеждение след толкова превъзможнати препятствия, след толкова сурови житейски изпитания. Роден в „долния етаж“ на едно жестоко общество, със смазващи „естествени“ закони, израсъл сред сърдечни хора, но и сред лумпенизирани несретници, „възпитаван“ на улицата и в поправителното училище, изпробвал „освобождаващата“ наркоза на марихуаната, изпитал в буквалния смисъл как се чувства човек зад стените на затвора, Сачмо успява да извлече и да осмисли посвоему нравствения си урок от своя сблъсък с действителността.

Не си мисли, читателю, че ми се привиждат ангелски криле върху раменете на Луис Армстронг. Не идеализирам нито една черта от симпатичната му човешка физиономия. Сред личните ми пристрастия в областта на музиката джазът заема твърде скромно място, за да въздигам в култ когото и да е измежду безспорните първенци в неговото минало или настояще. Може би именно затова прочетох с интерес тази книга. Тя стана причина да нарасне уважението ми към една личност, на чието изкуство съм се възхищавал, но която познавах досега единствено благодарение на радиото и магнетофона.

Генчо Гайтанджиев

Издание:

Макс Джонс, Джон Чилтън. Луис Армстронг

Издателство „Музика“, София, 1983

Редактор: Екатерина Дочева

Коректор: Мина Петрова

Рецензент: Павлина Чохаджиева

Художник: Божидар Икономов

Художествен редактор: Григорий Зинченко

Технически редактор: Лорет Прижибиловска

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.