ზურაბ ქარუმიძე



ახის სხოვრება

სიესტა
2009
თბილისი

Zurab Karumidze
The Life of Jazz

რედაქტორი გია ჭუმბურიძე

ავტორი დიდ მადლობას უხდის ნათია კორძაძეს
სარედაქტორო მხარდაჭერისთვის.

© Photos Roberto Polillo
© გამომცემლობა „სიესტა“, 2009

წიგნი მოამზადა | ჯგუფმა „სიესტა“
გამომცემელი | ქეთევან კილურაძე
ფოტოები | Roberto Polillo
ყდის დიზაინი | მაია მაჩალაძე
ტექნიკური უზრუნველყოფა | გვანცა მახათაძე
ბეჭდვა | გიორგი ცინარიძე
გამოცემულია 2009, თბილისი

ISBN 978-9941-414-07-7

გამომცემლობა შპს „სიესტა“
თბილისი, თაბუკაშვილის ქ. 27
ტელ./ფაქსი: +995 32 92 31 49
ელ-ფოსტა: books@siestagroup.ge
http://www.siestabooks.blogspot.com

სარჩევი

წინათქმა-სამადლობელი 7

პირველი ნაწილი ტრადიციული ჯაზი

I ჯაზის წარმოშობა 15
II ნიუ-ორლეანი: ქალაქური კონტრაპუნქტი 30
III ლუი არმსტრონგი — ჯაზის ოქროპირი და
პირველი სოლისტები 48
IV ჰერცოგი ელინგტონისა და სუინგის მეფეები. 94

ნაწილი მეორე მოდერნიზმი

V რევოლუცია ლოზუნგით „Be Bop!“ 165
VI COOL: დამცხრალი ჯაზი 258
VII ჯაზ-ავანგარდი:
ტონალურიდან — ტოტალურ თავისუფლებამდე . . . 339
VIII პოსტმოდერნიზმი: ჯაზის ფერის(გარდა)ცვალება
ანუ
ნაბიჯი წინ, ორი ნაბიჯი უკან და ერთიც გვერდზე... 433

ვუძღვნი ბიძაჩემის, გიორგი ქარუმიძის ხსოვნას,
ვინც პირველად მომასმენინა ჯაზი.

წინათქმა-სამადლობელი

მე არც მუსიკისმცოდნე ვარ და არც ისტორიკოსი — ამდენად, რაიმე მუსიკალური ჟანრის ისტორიის დაწერა ფიქრადაც არასოდეს გამივლია. ოღონდ ეგაა, რომ სიყვარულმა კაცს შეიძლება გონება აურიოს... ჰოდა, მეც სიყვარულმა დამაწერინა ეს წიგნი — ჯაზური მუსიკის სიყვარულმა. ამ მუსიკას გასაოცარი, უნიკალური ნიჭის პატრონი ხალხი ქმნიდა, ჭკუა და სმენა რაღაც უცნაური ყაიდისა რომ ჰქონდათ და მათი ცხოვრების ამბავმაც ისევე ჩამითრია, როგორც, თავის დროზე, მათივე დაკრულმა.

ძნელია მუსიკალური შინაარსის, მუსიკალური შთაბეჭდილებების სიტყვიერი გადმოცემა, განსიტყვება — მუსიკის გამო წერა. თუმცა, როგორც რომ დღეს იტყვიან — ეს ნამდვილი „გამოწვევაა.“ მეც ავიღე და ამ წიგნის რამდენიმე ალაგას სწორედ ამ „გამოწვევას“ გავეთამაშე. ისე, პირველი ქართველი, რომელიც ჯაზის შესახებ წერდა, თვით გრიგოლ რობაქიძე გახლდათ (sic!), რომელმაც რომანში „ფალესტრა“ რამდენიმე ექსპრესიული პასაჟი მიუძღვნა „ზანგურ გზნებას,“ „ზანგურ როკვას“ და ა.შ. ხოლო ჯაზის ისტორიის ქართულად გადმოცემის პირველი ცდა ვახტანგ ჯალიაშვილს ეკუთვნის, წიგნში „ინსტრუმენტული ჯაზი,“ (70-იანი წწ.). დღევანდელ დღეს ჩვენში კიდევ ორი კაცი მეგულება, ვისაც ჯაზის შესახებ წერა უყვარს და ეხერხება კიდევაც — კახა თოლორდავა და მალხაზ ხარბედია.

ქართველები გემოვნებიანი ხალხია და ჯაზის ამბავიც არ გამოეპარებოდათ. გურულ და კახურ პოლიფონიას, კოლექტიურ იმპროვიზაციას შეჩვეული ყურისთვის ამ მუსიკაში ბევრი რამ იქნებოდა საგულისხმო და სასიამოვნო. ჯერ კიდევ 1930-იან წლებში, კომპოზიტორმა კოკა გუდიაშვილმა შექმნა ჯაზური სიუიტა, რომელიც მერე საქართველოს სახელმწიფო რადიოს ორკესტრმა შეასრულა და ჩაწერა კიდეც. იყვნენ პირველი ინსტრუმენტალისტებიც — ალტ-საქსოფონისტი ვანო გარსევანიშვილი და ჩინეთში დაბადებული და გაზრდილი მესაყვირე გიორგი გაბისკირია, მეტასხელად „გაბო," რომელმაც თავისი პირველი ორკესტრი ჯერ შანხაიში შექმნა, მერე მინსკში და მერე თბილისში. „გაბოს" დაკრულს სხვებიც აჰყვნენ — სამედიცინო ინსტიტუტი გინდა, თუ პოლიტექნიკური („გე-პე-ი"), სადაც 1950-იან წლებში ისეთი ორკესტრი და ვოკალური კვარტეტი ჩამოქნეს, რომ მოსკოვში იმათ კონცერტებზე მისული ხალხის დასაშოშმინებლად „კონნაია მილიციაც" კი გამოჰყავდათ თურმე. 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართული ჯაზი პროფესიონალების საქმე ხდება: თავიანთ მუსიკაში „ჯაზურად უქცევენ" გია ყანჩელი და ჯანსულ კახიძე; გამოჩნდა ჩვენში პირველი, სრულფასოვანი ჯაზმენი გივი გაჩეჩილაძე; კონსტანტინე (კოტიკა) პეგზნერი და ორკესტრი „რერო" — ქართულ საესტრადო რეპერტუარს ჯაზურ თანხლებას რომ უწყობდა; პიანისტ ბორია რიჟკოვის მცირე დასტაში ჯაზურ ვოკალს გიული ჩოხელი იტყოდა; პოპულარულ ქართულ სიმღერებს ასევე „აჯაზებდნენ" ამირან ებრალიძე და ანსამბლი „დიელო" და სხვანი და სხვანი. მერე ისეთი ინსტრუმენტალისტიც გამოჩნდა, რომელიც ჯაზის ამერიკულ და ევროპულ დონეზე დადგა — კონტრაბასისიტი თამაზ (თათუზა) ყუ-

რაშვილი, ბაქოელ ვაგიფ მუსტაფა-ზადესთან ერთად: ვაგიფამ უნიკალური მუსიკალური კომბინაცია ჩახლართა — აზერბაიჯანული „მუღამი“ და ჯაზი შეუთავსა ერთმანეთს. იყო ჯაზ-ფესტივალებიც — 1978 წლისა („საკავშირო“) და 1989 წლისა (საერთაშორისო, სრული საოცრება!). დღევანდელი ჯაზმენებიდან კი თავში უფრო პიანისტები მომდის: ზურა რამიშვილი, გია რაქვიაშვილი, ოთარ მაღრაძე, დათო მაზანაშვილი, ჟენია ჭავჭანიძე, დინი ვირსალაძე და, რაღა თქმა უნდა, ბექა გოჩიაშვილი — ვუნდერკინდი, ქართული ჯაზის „პატარა კახი,“ რომელმაც მოასწრო და თვით ნიუ-იორკიც კი გააკვირვა. ვოკალისტები — გულიკო ჭანტურია, მაია ბარათაშვილი, ქეთი ფარესაშვილი, ანსამბლი „ჯაზ-ქორალი“ და სხვები; ასევე, თბილისის ბიგ-ბენდი, მთელი თავისი შემადგენლობით, და მევიოლინე არამა.

ისე, ჯაზი ჩვენში ფეხს ვერ მოიკიდებდა, რომ არა მისი გულმხურვალე მსმენელი და კოლექციონერი ხალხი: ეს ესთეტიკური დისიდენტები, სულიერი ემიგრანტები, პლეხანოველი და ვერელი „სტილიაგები“ და „შტატსკები,“ ვისთვისაც ჯაზი საბჭოთა-კომუნისტური ყოფიდან გასაქცევი ალაგი იყო. თბილისში პირველი დიდი კოლექცია ზაურ ჭითავას ჰქონდა, ასევე გაიოზ კანდელაკს (თბილისის ჯაზური ჰამქრის უსტაბაშს); იყო ემილა მათევოსიანი, რომელსაც კა-გე-ბემ მთელი კოლექცია ჩამოართვა, ამან კიდევ აიღო და ახალი შეაგროვა, ხოლო სიკვდილის წინ თვითონვე შეარჩია თავისი საპანაშვიდო მუსიკა (ცხადია, სულ ჯაზი იქნებოდა) და ასე ჩაბარდა უფალს; რობერტ სტურუა ჯაზ-ავანგარდს ჯერ კიდევ მაშინ უსმენდა, როცა ყველას პირზე მაქსიმუმ „ბიტლზ,“ მინიმუმ — „ორერა“ ეკერა; პოეტი და თამადა რეზო ამაშუკელი გინდა, მომავალი დიპლომატები

გელა ჩარკვიანი და თედო ჯაფარიძე, თუ ესტრადაზე სამღერლად გამოსული ინჟინრები ზურა კარგარეთელი, გია ჭირაქაძე, გინდაც მათემატიკოსი ავთო კვიტაშვილი და სხვანი — ამათნაირი ხალხისთვის ჯაზის მოსმენა თბილისელობის ისეთივე აუცილებელი ატრიბუტი იყო, როგორც ღვინის სმა ან ფეხბურთზე ლაპარაკი; ჟანრი ლოლაშვილი იმგვარივე აღტაცებით ბჭობს ჯაზის და ჯაზმენების გამო, როგორც მისივე ლუარსაბ თათქარიძე ჩიხირთმაზე თუ ბოზბაშზე; ამას წინათ კობა იმედაშვილიც გამომიტყდა თავის ძველ ჯაზურ სიმპათიებში, ხოლო კიდევ რამდენია იმ თაობიდან, ვისაც არ ვიცნობ...

დიდი მადლობა ყველას, ვინც თბილისში ჯაზის ტრფიალი დღემდე მოიტანა. დიდი მადლობა ჩემს მეგობრებს: სანდრო ჭანიშვილს, კოტე დუმბაძეს, დათო კვირკველიას, გია ჭუმბურიძეს, ეთერ ანჯაფარიძეს, იგორ ლობოდას, ირაკლი ხატიაშვილს, მერაბ ქუთათელაძეს, ცხონებულ გოგა მეჟევიძეს, პაატა ბარათაშვილს — რაც მე ამ ხალხთან ერთად ჯაზი მომისმენია და სასმელიც დამიგემოვნებია, ღმერთმა ყველას იმდენი წლის სიცოცხლე მისცეს. მადლობა ჩემს უმცროს მეგობრებს — ექიმსა და მელომან ოთარ ტატიშვილსა და მის ძმა ლადოს, ჯაზის გამალებულ პროპაგანდისტებს; მადლობა კახა კანდელაკს და „ისტერნ პრომოუშენის“ სხვა ჯაზმენ-წყალბურთელებს — თანამედროვე ჯაზის გრანდების საქართველოში ჩამოყვანისთვის და უამრავი ახალი ჩანაწერისთვის, რაც რომ მათი წყალობით მოვისმინე; მადლობა ბებეს და პავკა კვაჭაძეს; მადლობა ჯიმი იაშვილს, „პირველი რადიოს“ ეთერში ჯაზზე დინჯად მოუბარ რაჭველს; მადლობა გრანტ კუპალიანს, მაღაზიისთვის „მაესტრო“; განსაკუთრებული მადლობა ჩემს მეგობარს, რადიო „სინ-

დიკატის“ დამფუძნებელ ლაშა შარაშენიძეს და ამ რადიოს მთელ შემადგენლობას, მათ შორის — ჯონი რუსიტაშვილს, რომელსაც რომ გული მაინც ავსტრო-გერმანული კლასიკური მუსიკისკენ მიუწევს...

აქვე წყაროთა იმ მცირე ნუსხას დავურთავ, რომლებიც ამა წიგნის წერისას მასაზრდოვებდნენ:

Ted Gioia. ***The History of Jazz*** (Oxford University Press, 1997)

Geoffrey C. Ward & Ken Burns. ***Jazz – A History of America's Music*** (Alfred A. Knopf, 2000)

James Lincoln Collier. ***The Making of Jazz*** (NY, 1978; რუსული გამოცემა, 1984)

Rudi Blesh. ***Shining Trumpets – A History of Jazz*** (A Da Capo Paperback, 1976)

Dizzy Gillespie with Al Fraser. ***To Be or Not To Bop*** (A Da Capo Paperback, 1979)

Ashley Kahn. ***The House That Trane Built*** (W.W. Norton & Company, NY, 2006)

Penny M. Von Eschen. ***Satchmo Blows Up the World*** (Harvard University Press, 2004)

ასევე იხ:

www.allaboutjazz.com

www.youtube.com

ზურაბ ქარუმიძე

თბილისი, მარტი, 2009

პირველი ნაწილი

ტრადიციული ჯაზი

I

ჯაზის წარმოშობა

ჯაზის დედა ბლუზი იყო,
მამა კიდევ — რეგტაიმი...

ჯაზი ჭაობიან ალაგას გაჩნდა — მდინარე მისისიპის დელტაში, სადაც ქალაქი ნიუ-ორლეანი მდებარეობს. დელტას, მოგეხსენებათ, სამკუთხა ფორმა აქვს, სამკუთხედი კი ქალური საწყისის სიმბოლო გახლდათ ოდითგანვე. ჰოდა, ამერიკის დედა-მდინარის — მისისიპის დელტიდან იშვა ჯაზი.

ჯაზი ნიუ-ორლეანის საროსკიპოებში დაიბადა. დიახ, ის საყვირის დამკვრელი ზანგი, რომელსაც ჯაზის პირველ შემსრულებლად მოიხსენიებენ — ბადი ბოლდენი, და ის კრეოლი პიანისტიც, რომ იჩემებდა — „ჯაზი მე შევქმენიო“ — ჯელი როლ მორტონი, თავიანთ შემოქმედებას სწორედ სტორივილის უბნის საროსკიპოებში ხვეწდნენ.

საროსკიპოში დაბადებული ჯაზის დედ-მამის ამბავიც ცნობილია. დედას მეტად ლამაზი სახელი ჰქონდა — ბლუზ, ხოლო მამის სახელი იყო *რეგტაიმ*.

მოდი, ჯერ დედისა ვთქვათ.

იყო ნიუ-ორლეანში ერთი მოედანი, რომელსაც *კონგოს მოედანს* ეძახდნენ, ახლა კი იქ ლუი არმსტრონგის სახელობის დიდი პარკია გაშენებული; 1817 წელს ქალაქის მუნიციპალიტეტმა იქაურ ზანგ მონებს უფლება მისცა, კვირაობით შეკრებილიყვნენ ამ მოედანზე და ცეკვა-თამაში გაეჩაღებინათ. შედეგად, ყოველ კვირა დღეს, ათწლეულების განმავლობაში, *კონგოს მოედანზე* იკრიბებოდნენ ზანგი მონები, მართავდნენ ფერხულს, მღეროდნენ და თავიანთ მარტივ, აფრიკული წარმომავლობის ინსტრუმენტებს — დასარტყამ თუ სიმებიანი საკრავებს აჟღერებდნენ. თანამედროვეთა ჩანაწერებიდან ჩანს, თუ რაოდენ უჩვეულო იყო ეს მუსიკა — როგორც რიტმიკის, ისე მელოდიკის თვალსაზრისით.

კონგოს მოედანზე გაჩაღებული ფერხულის რიტმიკა ჯვარედინი იყო: ორი შეუსაბამო რიტმი ერწყმოდა ერთმანეთს — ვთქვათ, 4/4-ს ედებოდა 3/4. აფრიკული მუსიკის რიტმული არსი მუდამ ასეთი გახლდათ — დაპირისპირებული რიტმების შეხამება. ამგვარი ჯვარედინი რიტმიკა თან სდევს ჯაზის მთელ შემდგომ განვითარებას, როგორც საფუძვლისეული პრინციპი: **მელოდიის თავისუფალი მოძრაობა საბაზო რიტმის მიმართ.**

უჩვეულო იყო აფრიკელ მონათა სიმღერების მელოდიაცა და ჰარმონიაც. ევროპული შვიდსაფეხურიანი *დიატონური* გამისაგან განსხვავებით, ის ხუთსაფეხურიან გამას — *პენტატონიკას* ემყარებოდა, პენტატონიკა კი უძველესი ბგერათწყობაა — ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მესამე ათასწლეულის დასაწყისიდან მოყოლებული, იგი გავრცელებული იყო შუმერში, აცტეკებისა და მაიას კულტურაში, ჩინეთში, იაპონიაში... სხვათა შორის, სვანური ჰარმონიაც პენტატონიკურია, ისევე როგორც შოტლანდიური და ირლანდიური.

ცეკვა-თამაშს აფრიკელი მონები ექსტატურ მდგომარეობამდე მიჰყავდა, ხოლო ექსტაზში ბგერის სიწმინდე და მდგრადობა ირღვევა. *კონგოს მოედნის* მომღერლებიც „ჭუჭყიან," არამდგრად ბგერებს გამოსცემდნენ და სწორედ ამგვარი არამდგრადი ბგერებისაგან შემდგომში ე.წ. „ბლუზური ტონები" იშვა — ჯაზური მუსიკის საფუძველთა საფუძველი.

ზანგი მონები მხოლოდ ამ საკვირაო მღერა-შექცევით როდი იკლავდნენ მუსიკის ჟინს. ბამბის პლანტაციებში მუხლჩაუხრელნი თუ ქვანახშირის ვაგონებთან მოფუსფუსე მონები მაინც თავისას მღეროდნენ: ეს იყო ე.წ. „უერკ სონგ" (Work Song) — *შრომის სიმღერა*, დაახლოებით იგივე, რაც გურული ნადური. „უერკ სონგიც" შეიცავდა ტრადიციული აფრიკული მუსიკის ელემენტებს — ე.წ. *შეძახილებს* (hollers), *გადაძახილებს* (call-and-response) და ა.შ. იყო, აგრეთვე, *ქუჩის მოვაჭრეების ძახილიც* (street cries). ეს ელემენტები შემდგომში ჯაზის ინსტრუმენტულ სტრუქტურაში დაიმკვიდრებს ადგილს (მაგალითად, სუინგური ბიგ-ბენდის გადაძახილები საყვირ-ტრომბონებსა და საქსოფონებს შორის, ან სოლისტისა და ორკესტრის „დიალოგი").

აფრიკიდან გამონაყოლ ტრადიციულ მუსიკასთან ერთად, ზანგი მონები თავიანთი თეთრკანიანი ბატონების მუსიკასაც ისმენდნენ და ითავისებდნენ — როგორც ხალხურს, ისე კლასიკურსა და საეკლესიოს. ტრადიციული აფრიკული მუსიკის ნიადაგში ჩაყრილი ევროპული მარცვლებიდან აღმოცენდა მარტივი სასიმღერო და საცეკვაო ფორმები — ანუ საკუთრივ *აფრიკულ-ამერიკული მუსიკის* წინარე სახეები. ევროპულისა და აფრიკულის ამგვარი სიმბიოზი თავის ნაყოფს გამოიღებს და მეოცე საუკუნის ამერიკული მუსიკის ძირეულ ჟანრებს წარმოქმნის.

ზანგი მონების ევროპეიზებული სიმღერებისა და ცეკვების პაროდირებას, თავის მხრივ, ხელი მიჰყვეს თეთრკანიანმა მუსიკოსებმაც. ამგვარი პაროდირების შედეგად, სამოქალაქო ომის წინა ათწლეულებში, ჩამოყალიბდა მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრი „მინსტრელ შოუ“ (მენესტრელების შოუ), რომელშიც ზანგებად გადაცმული თეთრკანიანები მონაწილეობდნენ. ამის პასუხად ზანგები ქმნიან საკუთარ „მინსტრელ შოუს“ და თეთრების მიერ ზანგების პაროდირების პაროდირებას მიმართავენ. „მინსტრელ შოუდან“ წამოსულმა სასიმღერო და საცეკვაო ფორმებმა, ასევე, თავისებურად შეამზადა ჯაზის შემდგომი ჩამოყალიბება.

ევროპული პოპულარული ჰანგები ჟღერდა კრეოლთა მუსიკაშიც. კრეოლებად პირველი ესპანელი და ფრანგი კოლონიზატორების შთამომავლები იწოდებოდნენ და ამერიკის სამხრეთის შტატების მონათმფლობელთა შორის ესენიც ერივნენ. თუმცა, იყვნენ ე.წ. „ფერადკანიანი“ კრეოლებიც — ფრანგ და ესპანელ მონათმფლობელთა და მათი შავკანიანი მონა ქალების ნაშიერნი. ფერადკანიანმა კრეოლებმა ზანგებზე ადრე იგემეს თავისუფლება და, შესაბამისად, განათლებაც მეტი ჰქონდათ. მუსიკალური თვალსაზრისითაც უფრო დახვეწილნი იყვნენ და განსწავლულნიც — ევროპულ ყაიდაზე უკრავდნენ. მაგრამ XIX საუკუნის ბოლოს, სპეციალური რესკრიპტით, ფერადკანიანი კრეოლებიც შავკანიანებს მიაკუთვნეს. სოციალურ უფლებათა თვალსაზრისით ეს მძიმე დარტყმა იყო, თუმცა მუსიკალური თვალსაზრისით ერთობ სასიკეთო აღმოჩნდა — კრეოლთა მუსიკა აფრო-ამერიკულ მუსიკას შეერწყა და კიდევ უფრო გაამდიდრა ევროპული გამოცდილებით.

ევროპულისა და აფრიკულის შერწყმის შედეგად წარმოქმნილ სასიმღერო ფორმებს შორის განსაკუთრებული ალაგი უჭირავს ზანგურ საეკლესიო საგალობლებს — *გოსპელსა* (Gospel) და *სპირიჩუელს* (Spiritual)*; ამათ მე „ჯაზის ღვთისმოსავ დიდედებს" დავარქმევდი და ისინი დღესაც ცოცხლობენ, როგორც თვითმყოფადი რელიგიურ-მუსიკალური ფენომენი. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ *გოსპელის* და *სპირიჩუელის* საერო (სეკულარულ) სახესხვაობას წარმოადგენდა *ბლუზი*.

XVII-XVIII საუკუნეებში ზანგი მონები თეთრკანიანთა, ძირითადად, ბაპტისტურ ეკლესიებში დაჰყავდათ, რათა ქრისტიანობას ზიარებოდნენ. განა რა ინგლისური უნდა სცოდნოდათ იმდროინდელ მონებს ან რა განათლება უნდა ჰქონოდათ, რომ საღვთო წერილის ენობრივ თუ აზრობრივ ხლართებში გაეკვალათ გზა. „აწ განმიტევებ, უფალო!" — სწორედ ხსნის მოლოდინი იყო ქრისტიანობის მთავარი ხიბლი ზანგი მონებისთვის. იმათ ეკლესიებში ნამღერი საგალობლებიც ერთობ პრიმიტიული რამ გახლდათ, თუმცა ამ გულუბრყვილო უშუალობას წინაპართაგან გამოყოლილი აფრიკული წარმართობისათვის ჩვეული ექსტატური განწყობა ამდიდრებდა, რომელიც *გოსპელის* და *სპირიჩუელის* პათოსშიც შეიგრძნობა და *ბლუზშიც*. ***Swing Low, Sweet Chariot*** — ას ორმოცდაათი წლის წინ შექმნილ ამ ჰიმნს რომ უსმენ, დღესაც ჟრუანტელი გივლის (აქვე მოვლენებს წინ უნდა გავუსწრო და ერთი დიდებული ქალბატონი ვახსენო — *გოსპელის* და *სპირიჩუელის* „დედუფალი" — მაჰალია ჯეკსონი (1911-1972), რომელმაც თავისი ხალასი ნიჭისა და განუმეორებელი კონტრალტოს ძალით ზანგურ-ბაპტისტური საგალობელი

* *Gospel* ინგლისურად „სახარებას" ნიშნავს, ხოლო *Spiritual* — „სულისმიერს."

სრულფასოვან სამუსიკო ჟანრად დააფუძნა, დღესაც რომ ისმის საკონცერტო სცენებიდან.)

XIX საუკუნიდან უკვე შავკანიანთა ბაპტისტური ეკლესიები ყალიბდება — ამათი მრევლის გულებში გაიდგა ფესვი *გოსპელმა* და *სპირიჩუელმა*, ამათ გალობაში აღმოცენდა და გასცდა საკვირაო ეკლესიურ თავყრილობებს, რათა სადაგი დღეების ტვირთი შეემსუბუქებინა მათთვის. თუ „შრომის სიმღერა" — *უერკ-სონგ* — შავკანიანი მონების სოციალიზაციას უწყობდა ხელს, ხოლო *გოსპელი* და *სპირიჩუელი* — ეკლესიურ ერთობას, ამათგან აღმოცენებული *ბლუზი* ინდივიდუალური კათარზისის, ექსტატური განწმენდის სიმღერა იყო — *ამა სოფლის სიმღერად ნათქვამი სამდურავი!* ასევე, თუ *გოსპელი* და *სპირიჩუელი* ღმერთთან, მაცხოვართან სანუკვარ შეყრას უგალობდა, *ბლუზი* თეთრკანიან ბატონთან ურთიერთობის ამბავს იტყოდა. ხომ გახსოვთ *ჩაკრულოსეული* — „მუხრანბატონის ყმობითა, ფქვილი ვერ დავდგი გოდრითა..." — და ამგვარივე ჩივილი ჟღერდა ბლუზშიც... ერთსა ბლუზის მომღერალს უთქვამს: „ბლუზი ისაა, როცა კაი კაცი ცუდ დღეშია."

მოკლედ რომ მოვჭრა, ზემოხსენებული სოციალური, რელიგიური და ესთეტიკური პროცესების თანხვედრისა და უმალ ალქიმიური შერევის შედეგად, 1890-იანი წლებისთვის აღმოცენდა *ბლუზი*, როგორც აფრო-ამერიკული მუსიკალური ჟანრი.

საკუთრივ ტერმინი Blues მომდინარეობს შექსპირისდროინდელი ინგლისური იდიომატური გამოთქმიდან blue devils (სიტყვა-სიტყვით „ლურჯი ეშმები"), რაც სევდას, გულდამძიმებას, მელანქოლიას ნიშნავს. XIX საუკუნის ბოლოს ეს გამოთქმა ამერიკულ ინგლისურსაც შემორჩა ხმარებაში. ისე, მართლაც რომ შექსპირული მასშტაბის ზეგავლენა მოახდინა ბლუზმა XX საუკუნის პოპულა-

რულ მუსიკაზე, ჯაზის გავლით კი აკადემიურ მუსიკაშიც შეაღწია და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ბლუზის მარცვლები ნოყიერ ნიადაგზე დაეცა: თავად ეს მარცვლები გახლდათ უჩვეულო ბუნებისა. ამ მარცვლებს „ბლუზური ტონები" ჰქვია — blue notes.

არსებობს ორი ძირითადი ბლუზური ტონი — III საფეხურის და VII საფეხურისა. თუ ავიღებთ ჩვეულებრივ დიატონურ გამას, ვთქვათ, დო-ს ტონალობაში, III საფეხური იქნება *მი* (მაჟორული ხმოვანებისას) და *მი-ბემოლი* (მინორული ხმოვანებისას); ასევე — VII საფეხური იქნება *სი* და *სი-ბემოლი*. კლასიკურ ევროპულ მუსიკაში ყველა ბგერა მდგრადი სიხშირისაა და ერთგვაროვანი — *მი* არის *მი*, ხოლო *მი-ბემოლი* არის *მი-ბემოლი*, და ა.შ. ამათგან განსხვავებით, „ბლუზური ტონი" არამდგრადი სიხშირიდან აღმოცენდება და არაერთგვაროვანია — მერყეობს *მი*-სა და *მი-ბემოლს* შორის, *მი*-ც არის და *მი*-ბემოლიც, და ამავე დროს — არც *მი* არის და არც *მი-ბემოლი* (ეს ეხება VII საფეხურსაც: *სი— სი-ბემოლი*). არაერთგვაროვნება, მოქნილობა, დინამიკურობა, ტონალური თავისუფლება იმთავითვე ჩაიდო ჯაზის გენეტიკურ კოდში — თავისუფალი იმპროვიზაციის მუსიკის საფუძველში. „ბლუზური ტონი" სცილდება მინორის და მაჟორის ჩარჩოებს, მათ მიღმა ჟღერს; არის ამაში რაღაც მეტაფიზიკური — ტკივილისა და სიამის, სევდისა და სიხარულის მიღმა გასული განცდა. ამგვარი „ბლუზური მეტაფიზიკა" ბახსაც კი მოხიბლავდა — იმპროვიზაციის მამას, ხშირად თავის მინორულ კონტრაპუნქტს მაჟორულ ჟღერადობაში რომ ხსნიდა...

გამოყოფენ კიდევ ერთ „ბლუზურ ტონს" — V საფეხურისას, ე.წ. „დადაბლებულ კვინტას" (რომელსაც შემდგომში, მოწიფული ჯაზის ხანაში, ესოდენ უხვად იყენებდნენ ჩარლი პარკერი, დიზი გილესპი, თელონიუს მონკი და სხვანი მრავალნი).

ჰარმონიის მავან მკვლევართა აზრით, „ბლუზური ტონების" წარმოშობა განაპირობა XIX საუკუნის აფრო-ამერიკელი მუსიკოსების მცდელობამ, ტრადიციული აფრიკული პენტატონიკა და ევროპული დიატონური გამა შეეჯერებინათ. ამის თაობაზე ბევრს ვერაფერს მოგახსენებთ — მუსიკალური ჰარმონია სიბრძნისაა ერთი დარგი... ხოლო მავანი ფსიქოანალიტიკოსი კი ალბათ დასძენდა, რომ „ბლუზური ტონები" რეპრესირებული სოციალურ-ეროტიკული ინსტინქტების სუბლიმაციის შედეგია: სანამ ზანგი მონის სწრაფვა თავისუფლებისკენ პოლიტიკურ სახეს შეიძენდა, იგი მუსიკალურ-ტონალურ ფორმებში გამოიხატა. შეიძლება ითქვას, რომ ორივე მოსაზრება — მუსიკოლოგიურიც და ფსიქოანალიტიკურიც — ურთიერთშემავსებელია და ასევე მისაღებიც.*

ბლუზის, როგორც სასიმღერო ფორმის სტრუქტურა ერთობ მარტივია: 12-ტაქტიანი მელოდიური მონაკვეთები (ე.წ. „ბლუზური კვადრატი"), რომლებსაც ედება სამტაეპიანი ლექსი — თითო ტაეპი ოთხ ტაქტზე; ამათგან პირველი და მეორე ტაეპი იდენტურია, ხოლო მესამე — თავისებური შემაჯამებელია და პირველ ორს ერითმება. უმეტესწილად, ტექსტი უაღრესად უბრალოა ხოლმე, ენობრივად გაუმართავი და დაუხვეწავი:

My father died and left me, my poor mother done the best that she could.
My father died and left me, my poor mother done the best she could.
Every man likes that game you call love, but it don't mean no man no good.

* არსებობს მოსაზრება, რომელიც აფრიკული კულტურის მკვლევარმა, ნიკოლაი სოსნოვსკიმ სუფრასთან გამიზიარა, რომ ბლუზური ტონების წარმოშობის ალაგი სადღაც მავრიტანიასა და მალის შორის, ანუ — არაბულ-აფრიკულ მუსიკაში უნდა ვიგულოთ.

დიახ, მარტივია და დაუხვეწავი ბლუზური ლირიკა, თემებიც ბანალურია: სიკვდილი, სიყვარული, მონობა, თავისუფლება... მაგრამ სილრმისეული, ექსტატური განწყობილების გადმოცემას სიტყვები მაინც არ ეყოფა და არც დიდი ფილოსოფია სჭირდება — გინდაც მანიერისტულად ჩახლართული და ღვლარჭნილი. მთელი დატვირთვა აქ „ბლუზურ ტონებზე" მოდის, ასევე — მოულოდნელ რიტმულ სვლებზე, ალოგიკურ აქცენტებზე და, რაც მთავარია, აქ ჟღერს ზანგური ხმა, შავ სისხლში დამბალი, ხავერდოვანი და ხეშეში ერთდროულად — აი, რა შეადგენს ბლუზის განუმეორებელ ხიბლს და ასეთია ჟანრის სპეციფიკა: აბა წარმოიდგინეთ ერთი, ვინმემ ესპანური „კანტე ხონდო" (ასევე გზნებითი სასიმღერო ფორმა) კრიალა საოპერო ხმით რომ შეასრულოს, რას მივიღებთ? — ისტერიულ კრიახს...

აფრო-ამერიკული მუსიკის მკვლევარები განასხვავებენ „სოფლურ ბლუზს" (country blues) და „კლასიკურ ბლუზს". სოფლური ბლუზი ამ სასიმღერო ფორმის პირველსახეა, სადაც ყველაზე უკეთ ჩანს ბლუზის მელოდიურ-ჰარმონიული და ექსპრესიული თავისებურებები. მეტიც, სტრუქტურული თვალსაზრისით, იგი კიდევ უფრო მეტად თავისუფალი იყო — შემსრულებელი არ იფარგლებოდა 12-ტაქტიანი სქემებით და გულის ხმას მიჰყვებოდა ჩარჩოს მიღმა. ასეთ ბლუზს ძირითადად მამაკაცები ასრულებდნენ, მხოლოდ გიტარის თანხლებით. „სოფლური ბლუზის" მომღერალთაგან (XX საუკუნის დასაწყისში) ყველაზე მეტად სახელი გაითქვეს ბლაინდ (ბრმა) ლემონ ჯეფერსონმა, ჰადი ლედბელიმ, მოგვიანებით კი — რობერტ ჯონსონმა, სკიპი ჯეიმსმა და ჩარლი პეიტონმა.

„კლასიკური ბლუზი" იგივე „სოფლური ბლუზია," ოღონდაც დიდ ქალაქში გადმოსახლებული და იქაურ ყაიდაზე გადაკეთე-

ბული — ურბანიზებული. ამას უფრო ქალები ეტანებოდნენ და თავიანთი გულის ნადებს ორკესტრის თანხლებით უზიარებდნენ თეატრალურ დარბაზებში შეკრებილ მსმენელს. „კლასიკური ბლუზი" ქალური გრძნობების ზანდუკი იყო, ეროტიზმით და სექსუალობით აღსავსე. შემდგომში ამგვარი ბლუზის დედოფლებად შერაცხეს გერტრუდ რეინი, მეტსახელად „Ma" („დედო") და მისი მოწაფე — ბესი სმითი. გაჩნდნენ ბლუზის კომპოზიტორებიც, როგორიც გახლდათ, ვთქვათ, სახელოვანი უილიამ კრისტოფერ ჰენდი — „ბლუზის მამად" წოდებული — ყველასათვის ცნობილი ***St. Louis Blues***-ის შემქმნელი.

„კლასიკური ბლუზის" ჩამოყალიბების პარალელურად, ნიუორლეანელმა მუსიკოსებმა დაიწყეს მისისიპის დელტიდან შემოსული ბლუზური მელოდიების გადატანა სასულე ინსტრუმენტებზე — შესაბამისი ტონალურ-ჰარმონიული თავისებურებებით და ბლუზური სასიმღერო მანერისთვის დამახასიათებელი *ვიბრატოებით*. ჯაზური მატერიის წარმოშობის პირველმა ნიშნებმაც აქ იჩინა თავი. თუმცა, ფორმა და საზრისი ამ ურბანიზებული ბლუზური მატერიისთვის სხვა ტიპის მუსიკას უნდა დაესახა — უფრო დახვეწილსა და ევროპულთან წილნაყარს. სწორედ ასეთი გახლდათ *რეგტაიმი*.

რეგტაიმი (Ragtime) სიტყვა-სიტყვით „დაფლეთილ რიტმს" ნიშნავს (თუმცა, არსებობს სხვა ეტიმოლოგიებიც). იგი XIX საუკუნის აფრო-ამერიკული საცეკვაო (ძირითადად ბანჯოზე შესრულებული) მუსიკიდან, მარშებიდან, მინსტრელ-შოუს სიმღერებიდან, პოპულარული საოპერო არიებიდან და, რაც მთავარია, იმ რიტმული მრავალფეროვნებიდან წარმოიშვა, ოდითგანვე რომ მოსდგამდა ამერიკის მიწაზე გადმოხვეწილ აფრიკულ მუსიკალურ ტრადიციას.

რეგტაიმის რიტმული საფუძველია *სინკოპა*, *სინკოპირება*, ანუ რიტმული აქცენტის გადატანა ტაქტის ძლიერი წილიდან სუსტ წილზე, მაგალითად, 4/4-ის შემთხვევაში, აქცენტი კეთდება არა პირველ და მესამე წილზე, როგორც ჩვეულებრივ რიტმში, არამედ მეორეზე და მეოთხეზე. სინკოპა ჩვეული რამ არის ევროპული მუსიკისთვისაც — გინდ ხალხურის, გინდაც კლასიკურისთვის. ამასთან შედარებით რეგტაიმისეული სინკოპირება, ანუ „რეგირება", უფრო რთული და მიზანმიმართული რამ გახლავთ და მომდინარეობს იმ ჯვარედინი რიტმებიდან, *კონგოს მოედნის* მომღერალ-მოთამაშეები რომ ასრულებდნენ. სწორედ რეგტაიმის გავლით გადავა ჯაზში ეს ასიმეტრიული რიტმიკა, როგორც საბაზო რიტმისა და მელოდიის რიტმული აქცენტების ურთიერთაცილება და თამაში.

„რეგირების" პირველ ნიმუშებს, მკვლევართა აზრით, ჯერ კიდევ 1870-იან წლებში ქმნიდნენ აწ უკვე დავიწყებული შავკანიანი მუსიკოსები, მაგრამ *რეგტაიმი*, როგორც სრულფასოვანი ჟანრი, 1890-იან წლებში ჩამოყალიბდა. ეს იყო ძირითადად საფორტეპიანო მუსიკა, თუმცა მას ორკესტრებიც ასრულებდნენ. *რეგტაიმის* გამოჩენას დაემთხვა საფორტეპიანო ბუმი ამერიკაში — თითქმის ყველა ოჯახმა ფორტეპიანოს შეძენა მოინდომა, ღარიბებიც კი ულუკმაპუროდ დარჩენას ამჯობინებდნენ, ოღონდაც მათ შვილებს ინსტრუმენტზე დაკვრა ესწავლათ (სხვათა შორის, ასეთივე ბუმი შეინიშნებოდა ჩვენშიაც, 1960-იან წლებში — კოლმეურნით დაწყებული, ქალაქელი მუშა-მოსამსახურით დამთავრებული, ყველას ოჯახში თითო პიანინო მაინც უნდა მდგარიყო. ეს იყო ფორტეპიანოს მეორედ მოსვლა საქართველოში...).

ფორტეპიანო *რეგტაიმის* დამკვრელს სრულ გასაქანს აძლევდა: მარცხენა ხელი მკაფიო რიტმს სახავს — ოქტავებად და

აკორდებად მოხეტიალე ბანი ზევით-ქვევით მიმოდის. მარცხენით დაკვრის ასეთ მანერას სხვანაირად „სტრაიდი“ (stride) ჰქვია — ცალკეული ტონი ან ოქტავა აჯდება ტაქტის პირველ და მესამე წილს, ხოლო სრული აკორდები ტაქტის მეორე და მეოთხე წილებზე მოდის. ამ დროს მარჯვენა ხელი, ასევე ტონების და სრული აკორდების მონაცვლეობით, თექვსმეტტაქტიან თემას ასრულებს, ოღონდაც ისე, რომ მელოდიის რიტმული აქცენტები ბანის რიტმულ აქცენტებს შორის მოაქციოს, ააცილოს და ასე „თანუწყოს.“ ყოველი რეგტაიმული პიესა ოთხი სხვადასხვა მუსიკალური თემისგან შედგება (ABCD), ხოლო ამათი მონაცვლეობა ჩვეულებრივ ასეთია — AABBACCDD, ამათგან თემა C განსხვავებულ ტონალობაში ჟღერს.

სასმენად საამო, შესასრულებლად კი ერთობ რთული რამ გახლდათ *რეგტაიმი* — იმდროინდელი პიანისტების ვირტუოზობის ჭეშმარიტი სასინჯი ქვა. თუმცა, უბრალო მსმენელისათვის იგი ერთი რამ „ძაან მაგარი“ საცეკვაო მუსიკა იყო, „კეიკუოკისათვის“ ზედგამოჭრილი, ხოლო იმდროინდელ ახალგაზრდა ქალ-ვაჟს „კეიკუოკის“ ცეკვისას ერთმანეთს ჩახუტება ძლიერ უყვარდათ — „კეიკუოკი“ ხომ იმ „ჭიპხახუნა“ ცეკვების დიდი ბებიაა, ჩვენც რომ ვცეკვავდით ჯეელობისას. ასე რომ, 1900-1915 წლებში, ამერიკისა და ევროპის საცეკვაო მოედნებზე *რეგტაიმის* სრული სუფევა იყო. აღშფოთებულმა მშობლებმა დაგმეს რეგტაიმი და „ცეკვის ცოფად“ შერაცხეს; ამერიკის მუსიკოსთა ფედერაციამ კი, საგანგებო ბრძანებით, თავის წევრ პიანისტებს რეგტაიმის შესრულება სასტიკად აუკრძალა...

პირველი *რეგტაიმი* ნოტებად 1897 წელს გამოიცა. ეს იყო პიესა სახელწოდებით ***Mississippi Rag***, კომპოზიტორი — უილიამ კრელი. დაახლოებით იმავე წელს ამერიკის შუადასავლეთის

ქალაქ სედალიაში, ახალგაზრდა ზანგი პიანისტი ქმნის პატარა მუსიკალურ შედევრს, სახელწოდებით ***Maple Leaf Rag***, რომელიც გამოქვეყნების შემდეგ ამ ჟანრის მშვენებად აღიარეს. კომპოზიტორი გახლდათ სკოტ ჯოპლინი, შემდგომში „რეგტაიმის მეფედ" წოდებული. სწორედ სკოტ ჯოპლინის შემოქმედებაში შეიძინა *რეგტაიმმა* სრულსავსე სახე, როგორც აფრო-ამერიკული და ევროპული მუსიკალური ტრადიციების უნიკალურმა შერწყმამ.

დიახ, სკოტ ჯოპლინს სწამდა, რომ *რეგტაიმი* ისეთივე რთული და დახვეწილი ფორმისა უნდა ყოფილიყო, როგორ მუსიკასაც ქმნიდნენ შოპენი, ლისტი და მათი რანგის ევროპელი კომპოზიტორები. მეტიც, რამდენიმე ათეული *რეგტაიმის* გარდა, სკოტ ჯოპლინის კალამს ეკუთვნის ერთი ბალეტი და ორი ოპერა. ამ უკანასკნელთაგან, თუ პირველი, ძირითადად, აფრო-ამერიკულ მუსიკას ემყარება, მეორე — ***Treemonisha*** — მთლიანად ევროპელი რომანტიკოსების მიბაძვის მცდელობაა. მაგრამ, სკოტ ჯოპლინის „ევროპულმა ოპუსებმა" არ გაამართლა.* წარმატების საწინდარი ევროპული და აფრო-ამერიკულის ზომიერი შერწყმა იყო, რასაც მიაღწია კიდევაც ჯოპლინმა თავის გენიალურ რეგტაიმებში.

ევროპულისა და აფრო-ამერიკულის ჯოპლინისეულმა სინთეზმა იმდენად კეთილი და მომხიბლავი ნაყოფი გამოიღო, რომ ევროპელმა გრანდებმაც კი — კლოდ დებიუსიმ, იგორ სტრავინსკიმ — ხელი გამოჰკრეს ამ საქმეს და რამდენიმე *რეგტაიმი* შექმნეს, თუმცაღა თავისებურ, მოდერნისტულ ჭკუაზე გაწყობილი.

რეგტაიმს დღესაც არ დაუკარგავს თავისი ხიბლი, რომ არაფერი ითქვას 1970-იანი წლების ე.წ. „რეტროს" ბუმზე — მთელი დასავლური მუსიკალური სამყარო რეგირება-სინკო-

* თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ დაწერიდან თითქმის სამოცი წლის შემდეგ, 1975 წელს, Treemonisha პირველად შესრულდა და აუდიოჩანაწერის სახით გამოიცა, ჯოპლინს კი პულიცერის პრემია მიენიჭა სიკვდილის შემდეგ.

პირების იშტაზე რომ მოვიდა. ჯაზური გინდა თუ კლასიკური მუსიკის კონცერტი ისე როგორ ჩაივლიდა, პიანისტს ანდა კამერულ ორკესტრს სკოტ ჯოპლინის ერთი რომელიმე პიესა არ შეესრულებინა, თუნდაც *encore* (ჩვენებურად — ბისზე). მეტიც, ეს გატაცება ლიტერატურასაც დაეტყო: 1975 წელს გამოვიდა ე.ლ. დოქტოროუს რომანი „რეგტაიმი" — საუკუნის დასაწყისის მონატრების სენტიმენტით აღვსილი, და ასევე რეგირება-სინკოპირებით გაწყობილი. შემდეგ ფილმიც გადაიღეს და სკოტ ჯოპლინმა სამუდამოდ დაიმკვიდრა ადგილი აკადემიურ სფეროებში. და არა მხოლოდ იქ — მისი ყველაზე პოპულარული პიესა სახელწოდებით ***Entertainer*** მობილური ტელეფონების ზარების ნუსხაშიც შევიდა ბახის, მოცარტის, ბეთჰოვენისა და ვაგნერის დიგიტალიზებული მელოდიების გვერდით. და ბოლოს, კიდევ ერთი „პარალელი" ელიტურ ევროპულ ხელოვნებასთან, თუმცა ტრაგიკული: სკოტ ჯოპლინიც ათაშანგით მოკვდა, გუმოიდურ სტადიაში, როგორც თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის" გმირი, კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი.

რეგტაიმის ამბავიც ვთქვით... *ბლუზისა* ხომ ვთქვით და ვთქვით... მოკლედ: დედაც აქ არი, მამაც აქ არი... ამათი ბავშვი ჯერ არ დაბადებულა, მაგრამ მისი სახელის გამო ორიოდ სიტყვის თქმა გვმართებს.

სახელწოდება *jazz* მომდინარეობს სიტყვიდან ჟასმინი — jasmine, jass. დიახ, jass და არა jazz — ასე ერქვა პირველ აფიშებზე ამ ახალ მუსიკალურ გასართობ ჟანრს. და იცით, რატომ? როგორც თავიდან ვახსენე, ჯაზი ნიუ-ორლენის საროსკიპოებში იშვა, ხოლო იმათი როსკიპები იმ დროს ძირითადად ჟასმინის სუნამოს ხმარობდნენ.

ჰო, ნიუ-ორლეანის საროსკიპოების სალონებში ჟასმინის სუნამოს სუნი იდგა, ცოტა იღლიებში მომდგარი ოფლისაც და ბლომად ჩაღლეული სასმელის ოხშივარიც, და კიდევ — თამბაქოსი და ოპიუმისაც... იქვე, კედელთან იდგა ფორტეპიანოც (მექანიკური მაინც), კლიენტებს შორის *რეგტაიმის* დამკვრელიც გამოერეოდა ვინმე, ან მევიოლინე, ან მესაყვირე, ერთ რამე უხამს ბლუზსაც იტყოდნენ გიტარაზე:

Rebecca, Rebecca, get your legs off of me,
Rebecca, Rebecca, get your legs off of me,
It maybe sending you baby, but it's worrying the hell out of me...

(რებეკა, ჩემო რებეკა, იქით გასწი ეგ შენი გრძელი კანჭები, ემანდ ბავშვი არ გავაკეთოთ, მეშინია...)

ეჰ, მაინც დაორსულდება ეს გრძელკანჭა რებეკა და ბავშვსაც გააჩენს...

ჟასმინის სუნამო, ბლუზური ტონები, ოქტავებისა და აკორდების სინკოპირებული თამაში, „კეიკუოკში" აცეკვებული, ჩახუტებული სხეულები — ზანგები, კრეოლები, თეთრნიც და ფერადკანიანნიც, ჩინელნი, ევროპელნი... სუნთა, ბგერათა, რიტმთა, გრძნობათა, ვნებათა, ტკივილთა, სიამეთა, ტრაგიკულის და კომიკურის, სისხლთა და რასათა აღრევისა და დუღილის შედეგად მიღებული „პირველადი ნახარში"... არის ბიოლოგიაში ერთი მეტაფიზიკურ-კულინარიული ხასიათის ცნება: „პირველადი ბულიონი" — ბიოლოგ-მეცნიერთა აზრით, სწორედ ამგვარი განსაკუთრებული სითხიდან წარმოიშვა სიცოცხლე. ჰოდა, ჯაზიც ეგეთივე „ბულიონიდან" წარმოიშვა, იმიტომ რომ ჯაზი სიცოცხლეა, ხოლო სიცოცხლე — ჯაზი!

II

ნიუ-ორლეანი: ქალაქური კონტრაპუნქტი

ჯაზი ქალაქური მუსიკაა, ხოლო ქალაქი, მოგეხსენებათ, იანუსივითაა — ორი სახე აქვს. მისი ერთი სახე საქმიანია: ქალაქში ბევრი რამ ხდება, ათასი ჯურისა და მოდგმის ხალხი ირევა, ფუსფუსია და მიხლა-მოხლა — იქაური ცხოვრება მძაფრი და დამუხტულია. ქალაქის მეორე სახე კი ნიღაბია — ოხუნჯობა-სახიობის ნიღაბი: ხანგამოშვებით, ამ მოფუსფუსე ხალხის საქმიანი მასა ქალაქის ქუჩებსა და ფოლორცებზე გამოეფინება — ცეკვა-თამაშისა და ერთობლივი ლაზღანდარობისათვის, რასაც *კარნავალი* ჰქვია.

უცნაურია, კარნავალურ მღერა-შექცევას ყველაზე ძალუმად ხალხი სწორედ მაშინ ეტანება, როცა ქალაქს შეჭირვების ჟამი უდგას. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე, ჯაზის ჩამოყალიბების პერიოდში, ნიუ-ორლეანს ეკონომიკურ დაკნინების ხანა დაუდგა. წარსულს ჩაბარდა მისი, როგორც ამერიკის სამხრეთის უმდიდრესი ქალაქის სიდიადე და მშვენება. ამას სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდა, უმთავრესი კი ის გახლდათ, რომ ნიუ-ორლეანი მუდამჟამ სანაოსნო ქალაქი იყო, მთელი მისი სიმდიდრეც მისისიპიზე მცურავ ორთქლის გემებს მოჰქონდათ. მაგრამ XX

საუკუნის დამდეგისთვის სარკინიგზო ტრანსპორტმა ნაოსნობა ერთობ დაჩაგრა და მისი ეკონომიკური მნიშვნელობა საგრძნობლად შეამცირა. სარკინიგზო ქსელი ჩრდილოეთის შტატებში გაიშალა და კეთილდღეობის პინაც იქითკენ გადაიხარა — პირველობა ჩიკაგომ ჩაიგდო ხელში. კაპიტალის გადინების შედეგად, ნიუ-ორლეანი დარჩა ერთ რამ ჭაობიან ალაგას გაშენებულ ქალაქად, სადაც მრავლად ირეოდა ათასი ჯურის უპოვარი ხალხი და იმათი სისხლის მსმელი კოლო-მოსკიტები.

მაგრამ სიდუხჭირემ და უპოვრობამ ორი რამ ვერ ჩაკლა ნიუორლეანელთა შორის — თავისუფლების მოყვარული სული და კარნავალური მღერა-შექცევის ჟინი. ან კი როგორღა ჩაკლავდა?! თავის დროზე ნიუ-ორლეანი ხომ ფრანგებმა დაარსეს, ხოლო თავისუფლების სიყვარულში და კარნავალის ხელოვნებაში ფრანგებს ბადალი არა ჰყოლიათ — ოდითგანვე, მაღალი შუასაუკუნეებიდან მოყოლებული. აქ ახლა არ შევუდგები იმის მოყოლას, თუ რა იყო შუასაუკუნოვანი საფრანგეთის ქალაქების კარნავალური ცხოვრება, და როგორ შეამზადა მან ევროპული ლიბერალურ-დემოკრატიული მსოფლმხედველობა, ერთი მხრივ, და რენესანსული ხელოვნება, მეორე მხრივ. მიხაილ ბახტინი წაიკითხეთ! მანამდე კიდევ, ორი ფრანსუა — ვიიონი და რაბლე! მოკლედ ვიტყვი: კარნავალი გახლდათ სკოლა — სოციალურ თავისუფლებათა და სახელოვნებო-შემოქმედებითი მრავალფეროვნების სკოლა, რომელიც საფრანგეთმა და, საერთოდ, დასავლეთმა ევროპამ გაიარა და იქ მიღებული ცოდნა ამერიკასაც გაუზიარა — შემდგომში, მიგრაციის შედეგად.

ასე და ამგვარად, ჯაზის წარმოშობის დროისათვის ნიუ-ორლეანის მოქალაქეებს უხვად შემორჩა ფრანგ პირველმოსახლეთაგან გადმოყოლილი კარნავალური სულისკვეთება. მართლაც-

და ამ თვალსაზრისით ნიუ-ორლეანს ვერც ერთი ამერიკული ქალაქი ვერ შეედრებოდა. ჯერ მარტო ყველიერის კარნავალი რად ღირდა — Mardi Gras — „მსუყე სამშაბათი“: მოძრავ პლატფორმებზე დადგმული ვეება თოჯინები, ნიღბოსნები და მატრაბაზები, სასულე ორკესტრის თანხლებით რომ მოემართებოდნენ ქალაქის მთავარ ქუჩაზე. სხვათა შორის, ამგვარი ორკესტრი ქალაქში მრავლად იყო, განსაკუთრებით 1898 წლის მიწურულიდან — ამერიკა-ესპანეთის ომის დამთავრების შემდეგ, როცა სამხედრო ორკესტრების ინსტრუმენტები ბაზარზე გამოყარეს და ისე იაფად, რომ ღარიბი ზანგის ჯიბეც კი გასწვდებოდა. ამ ამბავმაც გარკვეულწილად შეამზადა ჯაზის შემდგომი ზრდის საფუძვლები. ვაგლახ, ამ ომის წაგებამ დეპრესიაში ჩააგდო ესპანური ინტელიგენცია და იქაური ნაციონალიზმის გაფურჩქვნას შეუწყო ხელი, ამერიკაში კი ჯაზის განვითარება წაახალისა. დიახ, სასულე ორკესტრების მიერ შესრულებული მარშებიდან ბევრი რამ შეითვისა რეგტაიმმა და მისგან კიდევ — ჯაზმა.

ჯაზი კარნავალური მუსიკაა, კარნავალური მსოფლმხედველობით გამსჭვალული: თუკი კლასიკურ ევროპულ კარნავალში ხდებოდა ოფიციალური იდეოლოგიისა და დადგენილი ნორმების დაცინვა-პაროდირება, ჯაზი ამას აკადემიურ რიტმიკასთან და ჰარმონიულ სქემებთან თამაშითა და პაროდირებით ახერხებდა. ასეთი იყო ნიუორლეანური სტილი (10-იანი და 20-იანი წლების), ასეთი იყო სუინიგის ეპოქის ჯაზიც — 30-იან და 40-იან წლებში.

კარნავალური მსოფლმხედველობის ერთ-ერთ უმთავრესი და, ალბათ, ყველაზე უფრო იდუმალი ელემენტი იყო „სიკვდილის კარნავალიზაცია“, რამაც შუასაუკუნოვან ევროპაში ჟამიანობის დროს განსაკუთრებული სიმძაფრე და მრავალფეროვნება

შეიძინა. ნიუ-ორლეანში „სიკვდილის კარნავალიზაცია“ ყოველი დამკრძალავი პროცესიის მსვლელობისას თამაშდებოდა: მიცვალებულს სასაფლაოზე სამგლოვიარო მარშით მიაცილებდნენ, უკანა გზაზე კი ისეთი ცეკვა-თამაშით და მუსიკალურ-ინსტრუმენტური ლაზღანდარობით მოდიოდნენ, თითქოსდა ახალახან დაკრძალული მიცვალებულიც თან წამოჰყვათო — თავისი ფეხით. გლოვისა და ლხენის ამგვარი პარადოქსული შერწყმა თავისებურად ამდიდრებდა და აფართოებდა ჯაზურ მსოფლშეგრძნებას — ამ მუსიკალური ჟანრის პათოსი, ფსიქოლოგიურ-ემოციური შინაარსი ისევე მოიცავს უკიდურესობებს და გადალახავს მათ, როგორც ეს ხდება „ბლუზურ ტონებში,“ სადაც მოხსნილია სხვაობა მინორსა და მაჟორს შორის.

თავისებური „კარნავალიზაცია“ განიცადა აფრიკულ-ამერიკულმა საეკლესიო (ბაპტისტურმა) რიტუალმაც. იმათ ეკლესიებში აღსრულებული წირვა სრულიად განსხვავებულია გინდ კათოლიკურისგან და გინდაც ჩვენებური — მართლმადიდებლურისგან. რელიგიური სენტიმენტის თვალსაზრისით აქ უფრო მეტი ხალისი და აღტაცებაა, ვინემ მონანიე სიმკაცრეს სჩვევია, რასაც კიდევ უფრო ამძაფრებს მუსიკალური მხარე, გუნდის და სოლისტების მიერ შესრულებულ საგალობლებში — სინკოპირებული რიტმიკა, ბლუზური მელოდიკა და ჰარმონიული მრავალფეროვნება. მე დავსწრებივარ ზანგი ბაპტისტების წირვას ამერიკაში. მერწმუნეთ, მასში არაფერია წარმართული თუ ღვთისმგმობი, პირიქით — ეს არის უმძაფრესი და უუშუალოესი რელიგიური გრძნობით გამსჭვალული არტისტიზმი. ბავშვური უბრალოებითა და ემოციურობით აღქმულ სახარებისეულ სიტყვას, გრძნობების დამმუხტავ მუსიკასთან შეჯერებულს, მრევლი

ექსტატურ მდგომარეობამდე მიჰყავს, ალაგ-ალაგ გულწასულ ქალსაც დაინახავთ.

ახლად ფეხადგმული ჯაზი უხვად საზრდოობდა აფრიკულ-ამერიკული საეკლესიო მუსიკის რიტმულ-ჰარმონიული ფორმებითაც და ბაპტისტური წირვის პათოსითაც. მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე ჯაზის რელიგიური მისწრაფებები დროდადრო იმძლავრებდა ხოლმე და ასე იქმნებოდა დიუკ ელინგტონის, დეივ ბრუბეკის თუ ჯონ კოლტრეინის რელიგიურ-მუსიკალური შედევრები. ან კიდევ, ლუი არმსტრონგის მიერ ნამღერდაკრული ***Go Down Moses*** რად ღირს.

ასე რომ, საროსკიპოში დაბადებული ჯაზი ერთი მხრივ ცოდვის შვილია, მეორე მხრივ კიდევ — ღმერთთან თავისებურ ენაზე მოუბარი. აქედან მოდის ჯაზური მსოფლხედვის უჩვეულო სიგრძე-სიგანე.

ნიუ-ორლეანის, იმ გაღარიბებული ქალაქის მუსიკალური ცხოვრება ყველა თვალსაზრისით ერთობ მდიდარი გახლდათ. უკვე 1830-იანი წლებისთვის იქ სამი საოპერო დასი მართავდა სპექტაკლებს და რამდენიმე სიმფონიური ორკესტრი მოქმედებდა, მათ შორის ერთი მთლიანად შავკანიანთაგან შედგებოდა — „ზანგური ფილარმონიული საზოგადოების ორკესტრი.“ იყო ისეთებიც, სადაც ზანგები და თეთრები ერთად უკრავდნენ.

მაგრამ, მთავარი მაინც ზანგებისა და ფერადკანიანი კრეოლების მუსიკალური სიმბიოზი გახლდათ — სწორედ ამათმა შერწყმამ განსაზღვრა ჯაზის სახე. როგორც ვახსენე, მუსიკალური თვალსაზრისით კრეოლები ბევრად უფრო განათლებულნი იყვნენ, ვიდრე ზანგები — ევროპული ყაიდის მუსიკას პირველნი უფრო უკეთ იცნობდნენ და ასრულებდნენ ვინემ მეორენი.

მაგრამ ამ უკანასკნელთ ისეთი მუსიკალური გუმანი ჰქონდათ, რომელიც კრეოლებს არ გააჩნდათ — რიტმული მრავალშრიანობის თვალსაზრისით გინდა თუ მელოდიურ-ჰარმონიული მოქნილობისა. მკვლევარებიც ამას იტყვიან: კრეოლურისა და ზანგურის შერწყმამ წარმოშვა და განავითარა პირვანდელი ჯაზი.

· მოკლედ, კრეოლურიც და აფრიკულ-ამერიკულიც: მარში, რეგტაიმი, საოპერო არია, მინსტრელ-შოუს სიმღერები, უერკ-სონგი, გოსპელი, სპირიჩუელი, ბლუზი — ყველაფერი ერთ დიდ ნიუორლეანურ ქვაბში იხარშებოდა და, როგორც ჭაობი ქმნიდა იდეალურ გარემოს იქაური კოლო-მოსკიტებისათვის, ისე ქალაქი ნიუ-ორლეანი — ჯაზის განვითარებისათვის.

ამდენს იმიტომ მივედ-მოვედე, რომ ერთი რამის გარკვევა მსურს: რა ხდებოდა იმ ზანგი კაცის ჭკუა-გონებაში, ვისაც დაახლოებით 1900-1905 წლებში ჯაზის პირველდამკვრელობა მიეწერება, ხოლო სახელი მისი გახლდათ ჩარლზ ბადი ბოლდენი.

ბოლდენის დროს ხმის ჩაწერის, ანუ ფონოგრაფირების საქმე ჯერ კიდევ ჩანასახოვან მდგომარეობაში იყო: ერთ რამე პრიმიტიულ ცვილის კონუსებზე იწერდნენ რაღაც-რაღაცებს — ძირითადად საოპერო არიებსა თუ პოპულარულ სიმღერებს. ამდენად, ბადი ბოლდენის, ამ ჯაზის „თაურდამკვრელის“ (მომიტევეთ ეს რობაქიძიზმი) ჩანაწერი არ არსებობს — მისი მუსიკის შესახებ მხოლოდ თანამედროვეთა გადმოცემებით თუ იმსჯელებს კაცი.

1877 წელს დაიბადა, ღარიბულ ოჯახში. განათლებაც უბრალო ჰქონდა. ერთხანს თაბაშირით ვაჭრობდა და თავი ასე გაჰქონდა. ტანმაღალი და ბუნებით ლაღი კაცი ყოფილა. საკარნავალო აღლუმებზე საყელოგადაღეღილი დაიარებოდა ხოლმე, თაყვანისმცემელი გოგოებით გარემოცული. სასულე ორკესტრებში უკრა-

ვდა კორნეტს — საყვირია ერთგვარი. უჩვეულოდ ხმამაღალი ბგერა ჰქონია, სხვა მესაყვირეთაგან გამორჩეული. ერთხელ, ამერიკა-ესპანეთის ომის დროს, ერთი ორკესტრის შემადგენლობაში, საბრძოლო გემს აცილებდა კუბაზე და გამოსათხოვარი სიმღერა ***Home Sweet Home*** ისეთი გზნებით შეუსრულებია თურმე და ერთ-ერთი საზღვაო ოფიცერსთვის გული ისე აუჩუყებია, რომ ეს ოფიცერი გემიდან გადმომხტარა და ნაპირისკენ გამოუცურავს.

ბადი ბოლდენს ნიუ-ორლეანის საროსკიპოთა უბანშიც ნახავდით ხშირად და ეკლესიებშიც. იქაურ ჰანგებს და რიტმებს ისმენდა და თავის ჭკუაზე ატრიალებდა. როგორც ჩანს, იგი ერთერთი პირველი იყო, ვინაც ბლუზური სიმღერა სასულე ინსტრუმენტზე გადაიტანა, შესაბამისი ვიბრატოებით და არამდგრადი ტონებით, ზედ საეკლესიო გალობის მელოდიკაც დაურთო, რეგტაიმის სინკოპირებულ რიტმს ააყოლა და სამხედრო მარშის ომახიანი ხმით ააჟღერა. მართლაც ჯაზი დაუკრავს იმ დალოცვილს — პირველადი ჯაზი. აი, ერთი იმ საცეკვაო მოედანზე შემახედა, სადაც აღტაცებული პუბლიკა გაიძახოდა — „შენ დაუკარ, მისტერ ბოლდენ, შენ დაუკარ!" ვინმე მისი თანამედროვე კრეოლი მუსიკოსის მოგონებიდან ასეთი სურათი იხატება: ხალხით გავსებულ საცეკვაო დარბაზში ბოლდენი და მისი დასტა სცენაზე სხედან მთვლემარე სახეებით; უცებ ბადი წამოხტება, კორნეტით იატაკზე რიტმს დააკაკუნებს, რაზეც მთელი დასტა მოიმართება და იწყებენ დაკვრას.

იმის სიმღერებს ხალხი მღეროდა. სხვათა შორის, პოლიტიკური ხასიათის სიმღერებსაც თხზავდა თურმე. ერთი სიმღერა ჰქონია იქაურ ხელმრუდ მოსამართლეზე, სახელწოდებით ***Funky***

Butt. ეს სიმღერა პოლიციას აუკრძალავს და ვინმე საჯარო ალაგას თუ იტყოდა, ეგრევე საპყრობილეში უკრავდნენ თავს.

ბადი ბოლდენის ერთადერთი ფოტოსურათი შემოგვრჩა, თავის დასტასთან ერთად, და კიდევ ერთადერთი ოფიციალური ცნობა მის შესახებ — 1906 წლით დათარიღებული, ნიუ-ორლეანის რომელიღაცა გაზეთის კრიმინალური ქრონიკის ნაწილში: თურმე — ნუ იტყვით და, ერთ მშვენიერ დილას საკუთარი სიდედრისთვის შუშის გრაფინით თავი გაუჩეჩქვავს. ალკოჰოლს ეტანებოდა და ისე ძალუმად სვამდა, რომ ბოლოს ჭკუიდან შეიშალა — აბოდებდა და რაღაცები ელანდებოდა. სიდედრზე თავდასხმის შემდეგ საგიჟეთში უკრეს თავი, უმკურნალეს და გამოუშვეს. მაგრამ მაინც ვერაფერმა უშველა — აგრესიის შეტევები რამდენიმეჯერ გაუმეორდა და მომდევნო წლის მარტში, ოფიციალური დასკვნით და შიზოფრენიის დიაგნოზით კვლავ საგიჟეთში მოათავსეს, სადაც სიცოცხლის ბოლომდე ჩარჩა — ოცდაოთხი წელიწადი. ასეთი გახლდათ ჯაზის პირველდამკვრელის აღსასრული, სხვა დიდ ხელოვანთა მსგავსი — ელ გრეკო გინდა თუ მოპასანი...

ჰო, სულ რაღაც ექვს წელიწადს გასტანა ბადი ბოლდენის მუსიკალურმა კარიერამ, ჰო, სიგიჟით მოკვდა, მაგრამ თავისი მიგნებებით უფრო დიდ — „შემოქმედებით სიგიჟეს" გაუხსნა გზა, რომელსაც ჯაზი ეწოდება.

* * *

„ჯაზი მე შევქმენი — 1902 წელს!“ ასე განუცხადა ერთ ისტორიკოსს ნიუ-ორლეანელმა კრეოლმა სახელად ჯელი როლ მორტონმა. იგი დაიბადა 1890 წელს და, ამდენად, „ჯაზის შესაქმის“ მისეული აქტისათვის სულ რაღაც 12 წლისა იქნებოდა, რის გამოც მისი ამ სიტყვებისა არავის სჯეროდა. არა, ჯელი როლ მორტონს ჯაზი არ შეუქმნია, მაგრამ იგი იყო პირველი სრულფასოვანი ჯაზური მუსიკოსი, ვინაც ჯაზი ნოტებზე ჩაწერა და მისი თავისებური თეორიული გააზრებაც წამოიწყო.

ამ უნიჭიერესი კაცის ნამდვილი სახელი გახლდათ ფერდინანდ ლამოთი. იგი ბავშვობიდანვე ცდილობდა დაეკრა ყველაფერზე, რაც კი ბგერას გამოსცემდა (ჯამ-ჭურჭლის ჩათვლით), მაგრამ საბოლოოდ მისი მთავარი ინსტრუმენტი ფორტეპიანო გახდა. ნაადრევად დაობლებულს ბებია ზრდიდა და ერთობ ახალისებდა კიდევაც შვილიშვილის გატაცებას მუსიკით. შვიდი წლის ყმაწვილი ისე კარგად დაეუფლა გიტარას, რომ უკვე საცეკვაო მოედნებზე უკრავდა. შემდეგ ვოკალურ კვარტეტში მღეროდა — სპირიჩუელებს თუ სხვა რამ საჭირისუფლო სიმღერებს, ქელეხ-ქელეხ დადიოდა და ლუკმაპურს ასე შოულობდა. თავიდან პიანისტობა ეთაკილებოდა — ძმაკაცები „ქალაჩუნას“ დამიძახებენო, მაგრამ განგებამ მაინც თავისი ქნა და სულ მალე იგი სტორივილის სა-როსკიპოთა უბანს პიანინოზე დამკვრელად მოუვლინა. ორიოდ სიტყვა სტორივილის თაობაზეც უნდა ითქვას:

სტორივილის უბანი 1870-იან წლებში ნიუ-ორლეანის უხუცესმა მესვეურებმა გააშენეს, ქალაქის ცენტრიდან მოშორე-

ბით, რათა თავიანთი მოქალაქეების ავხორცი ვნებები და აღვირახსნილი სურვილები კონტროლის ფარგლებში მოექციათ — აი, როგორც ამსტერდამის „ვარდისუბანში". სტორივილში 230 ბორდელი იყო და იქ 2000-მდე როსკიპი მუშაობდა. „მამაშებიც" ბლომად იყვნენ და იქაურობას ზრუნვა-მეურვეობას არ აკლებდნენ; ისეთი მაგრები იყვნენ, წყენას არავის შეარჩენდნენ. აი, ერთ-ერთმა მათგანმა, სახელად „გრაფინია" უილი პიაცამ კაციც კი მოკლა, რომელმაც იმის კახპა გოგო შეურაცხყო. (სხვათა შორის, ნაფიც მსაჯულთა სასამართლომ „გრაფინია" გაამართლა.) თუმცაღა, პროსტიტუციის გარდა სტორივილში დიდი მოთხოვნა იყო მუსიკოსებზე, განსაკუთრებით კი ე.წ. „ბუდუარულ პიანისტებზე". ასეთ პიანისტს ბორდელის მუშტრები კახპებთან ერთად ქირაობდნენ, რომ თავანთი სექსუალური ჟინი მუსიკის თანხლებით მოეკლათ.

14 წლის ჯელი როლ მორტონიც ამგვარ „ბუდუარულ პიანისტად" მოევლინა სტორივილს. მანამდე ბებო გააფრთხილა, ღამლამობით სახლში აღარ მოვალო, კასრების ქარხანაში ვმუშაობო, ცოტა რამ ფული რომ გავაკეთოო. ბიძამისის გარდერობიდან გრძელტოტება შარვალი მოიპარა, რომ თავი ზრდასრულად წარმოეჩინა (იმ დროს ყმაწვილები მოკლე შარვლებს ატარებდნენ) და სტორივილის საეჭვო რეპუტაციის მარაქაში გაერია. პოპულარული სიმღერები და მელოდიები უნდა დაეკრა, რასაც ადვილად აუდიოდა, მაგრამ ამას არ სჯერდებოდა — ნიჭიერი ბიჭი იყო და საკუთარ სიმღერებსაც თხზავდა — უხამს კუპლეტებს იგონებდა და რეგტაიმის და ბლუზის ნაზავ მუსიკაზე ამღერებდა. ამისათვის კაი ფულსაც უხდიდნენ და სულ მალე მოდაზე ჩაცმაც დაიწყო — „შარვალ-კოსტუმი," სტეტსონის ქუდი, სენტლუისური

ყაიდის ფეხსაცმელი... ერთ კვირა დღეს, ეკლესიიდან შინ მიმავალმა ბებიამ რომ დაინახა ზმანებში გამოწკიპული, და მერე ისიც რომ გაიგო, საიდან შოულობდა ფულს, სახლიდან გააგდო.

ბილიარდსაც თამაშობდა და ქაღალდსაც, არც სუტენიორობას თაკილობდა. აქედან გამოყოლილი, მთელი ცხოვრება პოზიორობდა, სულ დაზმანული დადიოდა, კბილში ბრილიანტიც კი ეკეთა, რომ ღიმილისას გაელვებულიყო: ნიუორლეანელი „დენდი.“ იგი დიდებულ პიანისტად ჩამოყალიბდა — ვირტუოზად, თავის დროზე ბადალი რომ არ ჰყავდა. „ისეთ პიანისტს რა ვუთხრა, ორკესტრს რომ ვერ მიბაძავს!“ — ამბობდა იგი, და მართლაც, მისი ფორტეპიანო ორკესტრივით ჟღერდა.

კომპოზიტორიც დიდებული გამოდგა. მისი ერთ-ერთი ადრეული პიესა ***King Porter Stomp*** მრავალი წლის შემდეგაც ოცდაათამდე ჯაზ-ორკესტრმა შეასრულა, მათ შორის ბენი გუდმენმაც — ეს ამ უკანასკნელის ერთ-ერთ საუკეთესო ჩანაწერად ითვლება. მორტონის ცნობილ კომპოზიციებს შორის მე გამოვყოფდი „მიცვალებულის ბლუზს“ (***Deadman Blues***), სიკვდილის კარნავალიზაციის წმინდად ნიუორლეანურ სტილში რომაა დაწერილი — შოპენის სამგლოვიარო მარშის, ბლუზისა და რეგტაიმის ჭკუამხიარულ ნაზავს. ამ კომპოზიციის ორი ვარიანტი არსებობს, ერთი — სოლო (საფორტეპიანო), ხოლო მეორე — ანსამბლური (ჩაწერილი 1926 წელს). ამ უკანასკნელში ჟღერს თემა, რომელსაც სასულეები ასრულებენ — აკორდების აღმავალი სვლა მიდის, ლაღი და მოხდენილი, როგორც ზეცად მიმსწრაფი, მძორს გაცილებული სული, ჯაზურად მოთამაშე...

მცოდნე ხალხი იტყვის, ჯაზის ისტორიაში ჯელი როლ მორტონს როგორც კომპოზიტორს მხოლოდ დიუკ ელინგტომა

აჯობაო. ცოტა გადამეტებულად მიმაჩნია, მაგრამ — ეგრე იყოს...

მორტონი ბევრს მოგზაურობდა, ისევე როგორც უამრავი სხვა პირველ-ჯაზმენი, რომლებსაც „ახალი" ნიუორლენური მუსიკა სამხრეთის შტატების სხვა ქალაქებში გაჰქონდათ. ეს მუსიკა ჯერ კიდევ უცხო იყო იქაური დამკვრელებისთვის და ჯელი როლ მორტონსაც უწევდა პარტნიორებისთვის მისი სწავლება, საამისოდ კი საჭირო გახდა ჯაზის ნოტებად ჩაწერა. აქვე ჩამოაყალიბა მან თავისი მუსიკის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც შემდგომ კლასიკურ ჯაზში დამკვიდრდა. ესენი იყო: *ბრეიკი* (break) — მოკლე სოლო პარტია, როდესაც ორკესტრი მოულოდნელად ჩუმდება; *რიფი* (riff) — ორკესტრის უნისონური ფრაზები, გარკვეული ინტერვალებით გამეორებული (რაც სტანდარტული ილეთი გახდება სუინგის პერიოდში); *„ესპანური ელფერი"* — ეს იყო წმინდად საფორტეპიანო პრინციპი: მარცხენა ხელი ტანგოს რიტმში ატრიალებს ბანს, ხოლო მარჯვენა სინკოპებით თამაშობს; და ა.შ.

მორტონი გახლდათ ჯაზში ანსამბლური მუზიცირების ერთერთი პირველი სულისჩამდგმელი, სწორედ მის მუსიკაში ჩამოყალიბდა სრული სახით ე.წ. „ნიუორლეანური კონტრაპუნქტი" — ადრეული ჯაზის უმთავრესი, ფორმისმქმნელი პრინციპი. ესეგვარ „კონტრაპუნქტს" სამი ინსტრუმენტი ასრულებდა: ტრომბონი, კორნეტი და კლარნეტი. ტრომბონი უკრავდა ბანის სადა მელოდიას, ამასობაში კლარნეტი სახავდა არპეჯიოებისაგან შემდგარ რთულ ფიგურებს, ხოლო ამ ორს შორის ჟღერდა კორნეტი, რომელსაც ანსამბლის ძირითადი მელოდიური ხაზი მიჰყავდა.

მუსიკალური ესთეტიკის მხრივ, მორტონი მაქსიმალისტი იყო: მისი მუსიკა ჟღერადობის ისეთი სიუხვით იყო აღბეჭდილი, ისეთი რიტმული და თემატური მრავალფეროვნებით, რომ სამწუთიანი პიესაც კი სიმფონიასავით ჟღერდა. ერთი კომპოზიციის მცირე მონაკვეთი სიტყვებით რომ აღწერო, მუსიკისმცოდნე კაცი კარგა გვარიანად უნდა დაიხარჯო, როგორც ჯაზის ისტორიკოსი ტედ ჯიოია შენიშნავს.

არტისტული კარიერის განმავლობაში მორტონმა რამდენიმე ჯაზ-ანსამბლი შექმნა. მათგან საუკეთესო იყო 1926 წელს ჩიკაგოში დაარსებული The Red Hot Peppers — „წითელი ცხარე წიწაკები," რომელსაც კონკურენტი არ ჰყავდა თვით დიუკ ელინგტონის გამოჩენამდე, რასაც ათი წელი დასჭირდა. როგორც ანსამბლის ხელმძღვანელი, ჯელი როლ მორტონი სრული ტირანი იყო, ბოლომდე წურავდა თავის მუსიკოსებს და აიძულებდა ზედმიწევნით ზუსტად დაეკრათ მხოლოდ ის, რასაც იგი ითხოვდა — არანაირი გადახრა! ერთხელაც იყო, რეპეტიციაზე, ტრომბონისტმა ნოტებიდან გადახვევა დააპირა, მაშინ მორტონმა ჯიბიდან რევოლვერი დაძრო და მოუღერა, იმანაც აიღო და ნოტი ნოტში დაუკრა, რაც ნაბრძანები ჰქონდა. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ადრეულ ჯაზში იმპროვიზაციას მცირედი ალაგი ეთმობოდა.

თუმცაღა, სწორედ მორტონის შემოქმედების წყალობით განიცადა ჯაზმა ემანსიპაცია. ისევ ფსიქოანალიტიკურად თუ დავსძენთ, ჯაზმა დაძლია „მამის" — რეგტაიმის — კომპლექსი და გაილაღა. მორტონმა, როგორც პიანისტმა, ჯერ განადიდა რეგტაიმი, ტექნიკური და სტრუქტურული თვალსაზრისით განავრცო იგი, მაგრამ იგრძნო, რომ ჯაზი უფრო მეტ გამომსახვე-

ლობით საშუალებას აძლევდა და ერთბაშად ახალ მუსიკას დაუდო გული. ჯელი როლ მორტონის საეტაპო წვლილიც ეგ იყო — მან გააჯაზა რეგტაიმი. ასე დასრულდა რეგტაიმის ზეობა და დაიწყო ჯაზის აღმასვლა სადღაც 1910-იანი წლების მეორე ნახევარში. საკუთრივ ჯელი როლ მორტონის სუფევა ამერიკულ მუსიკაში 1920-იანი წლების ბოლოსათვის თანდათან სრულდება. როგორც აღვნიშნე, იგი კოლექტივისტური ესთეტიკის, ანსამბლური მუზიცირების ქომაგი იყო, ხოლო იმ დროისათვის იწყებს განვითარებას ე.წ. „სოლისტების ჯაზი", რასაც რომ ქვემოთ, შემდეგ თავში განვიხილავთ.

მორტონი ვერ იჯერებდა, რომ მისმა მუსიკამ დრო მოჭამა: ვილაცა ვუდუს შამანებმა ჯადო გამიკეთესო, — ასე იმართლებდა თავს. ვუდუმ კი არა, ისტორიის ჯადომ დანავსა! მაშინ დაიწყო ამერიკის ეკონომიკურ ცხოვრებაში „დიდი დეპრესია" და მორტონის „კარნავალურ-სიმფონიურმა" მუსიკამ დაკარგა ხიბლიც და, რაც მთავარია, მუშტარიც.

მუსიკით რომ ვეღარაფერს ხდებოდა, სიტყვით მაინც მიიპყრო პუბლიკის ყურადღება ცხოვრების ბოლოს. ჯერ იყო და, 1938 წელს ეპისტოლე გაუგზავნა რამდენიმე ჟურნალს, სადაც დეტალურად მიმოიხილავს თავის ნაღვაწსა და წვლილს ჯაზური მუსიკის განვითარების საქმეში კერძოდ, და გართობის ინდუსტრიაში საერთოდ: რომ მას შემდეგ რაც ეს დარგი მიატოვა, უამრავი მიმბაძველი გამოუჩნდა, ვინც მისი ნაღვაწი მიითვისა, და დასძენს — „უფალო დაგვიფარე ამ ახალ ჰიტლერთა და მუსოლინითაგან!" ეპისტოლეს კი შემდეგნაირი ხელრთვა აქვს: „ჯელი როლ მორტონი, შემქმნელი ჯაზისა... და მსოფლიოში საუკეთესო მელოდიების ავტორი."

ადრეული ჯაზის შესახებ მეტ-ნაკლებად ცხადი სურათის შესაქმნელად დიდი მნიშვნელობა აქვს მორტონის აუდიოინტერვიუს, რომელიც კონგრესის ბილიოთეკაში ინახება. აქ ბევრი რამ გაზვიადებულია, ძირითადად ის, რაც უშუალოდ მორტონს ეხება, მაგრამ ჯაზის შესახებ პირველი კომენტარები სწორედ ამ კაცმა დაგვიტოვა.

უცნაურია, შემდგომ თაობებს ჯელი როლ მორტონის პიროვნება უფრო ხიბლავდა, ვინემ მისი მდიდრული მუსიკა თუ საშემსრულებლო ვირტუოზობა. მის შესახებ დაიწერა რომანი, ჰოლივუდში გადაიღეს ფილმი, ბროდვეიზე დაიდგა მიუზიკლი — სადაც სხვა კომპოზიტორების მუსიკა ჟღერს და არა მორტონისა (sic!) ჰო, ისტორიის ჯადომ დანავსა...

* * *

1917 წლის 26 თებერვალს ჯაზის გავრცელების თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესი რამ მოხდა: გაკეთდა ჯაზური მუსიკის პირველი აუდიოჩანაწერი, რომელიც ფირფიტის სახით გამოიცა. ამ ფირფიტაზე სულ ერთი კომპოზიციაა ***Livery Stable Blues*** („ფასიანი საჯინიბოს ბლუზი"), რომელსაც ასრულებენ ნიუორლეანელი მუსიკოსები — ნიკ ლაროკა და მისი დასტა: Original Dixieland Jazz Band. არც ამ ამბავს ჩაუვლია ისტორიის ჯადობაზობის გარეშე. საქმე ის გახლავთ, რომ ნიკ ლაროკაც და მისი დასტის მუსიკოსებიც თეთრკანიანები იყვნენ, ანუ პირველი ჯაზური ფირფიტა ჩაწერეს არა ზანგებმა და კრეოლებმა, ამ

მუსიკის შემქმნელებმა, არამედ მათი მტარვალი მონათმფლობელების ნაშიერებმა. ამ უტყუარმა ფაქტმა თეთრკანიანები იმის სათქმელადაც კი შეაგულიანა, რომ ჯაზის პირველდამკვრელები სწორედაც რომ ისინი იყვნენ და არა ზანგები თუ კრეოლები.

არადა, ყველაფერი შემოქმედებითი წუწურაქობის ბრალია. ხმის ჩამწერმა სტუდიამ თავდაპირველად სწორედაც რომ ფერადკანიან კრეოლ ჯაზმენს მიმართა — შესანიშნავ ნიუორლეანელ კორნეტისტს, სახელად ფრედი კეპარდს. და იცით რა მოხდა? ის ხალხი კეპარდმა უარით გაისტუმრა: ეხლაო, ჩემი მუსიკა ფირფიტაზე რომ ჩაწეროთო და მთელს დუნიას მოსდოთო, ჩემნაირ დაკვრას ხომ სხვებიც ისწავლიან და სამუშაოს დამაკარგვინებენო... ამიტომაც მოხდა, რომ ფრედი კეპარდის მუსიკა ნიუ-ორლეანს არც გასცილებია, ხოლო ნიკ ლაროკას და მის დასტას კი მთელი ამერიკა უსმენდა. მეტიც, თვით დიდი ბრიტანეთის სამეფო ოჯახის წინაშეც კი დააკვრევინეს, ხოლო 1918 წელს, ვერსალის ზავის დადების საზეიმო ცერემონიალზე დაპატიჟეს — ახალი მსოფლიო წესრიგის შემქმნელთა სმენის საამებლად. ისე, კარგი სანახავი კი იქნებოდა: ახალი ევროპის დიდ სახელმწიფოთა მესვეურები — პუანკარე, ლოიდ ჯორჯი და სხვანი — დგანან და უსმენენ „ფასიანი საჯინიბოს ბლუზს," კომპოზიციას, რომელიც უხვად შეიცავდა ცხენის ჭიხვინის, ძროხის ზმუილის, თუ სხვა რამ შინაურ ცხოველთა ხმების იმიტაციას.

სადა და მარტივი იყო თეთრების მიერ შესრულებული ადრეული ჯაზი: სინკოპირება სუსტი ჰქონდათ, არც სხვა რამ ჯვარედინი რიტმები ეხერხებოდათ და არც ბლუზურ ტონებში გრძნობდნენ თავს ბლუზურად. მაგრამ მათი გამოსვლა იქცა ჯაზის საერთაშორისო აღიარების დასაბამად.

1917 წელს კიდევ ერთი რამ მოხდა, რამაც თავისებურად წაახალისა ჯაზის „ექსოდოსი" ნიუ-ორლეანიდან — დაიხურა სტორივილის საროსკიპოები და იქაურმა მუსიკოსებმა საშოვარზე ჩრდილოეთისკენ გაუტიეს. ამერიკაში იდგა ე.წ. „დიდი მიგრაციის" წლები (1916-1919) — სამუშაო ძალა ტოვებდა გაღატაკებულ სამხრეთს და მიიწევდა ჩრდილოეთის შტატებისაკენ, სადაც ეკონომიკური კეთილდღეობა და სოციალური თავისუფლება სუფევდა. ამ „დიდ გადასახლებას" ჯაზიც მიჰყვა და ბინა დაიდო ისეთ ქალაქებში, როგორიც იყო ნიუ-იორკი თუ ჩიკაგო.

იმ მუსიკოსთაგან, ვინც ჯაზი ჩრდილოეთში შეიტანა, ანუ „ჯაზის-ტრეგერთა" შორის ყველაზე დამსახურებული, კრეოლური მოდგმის კაცი, სახელად ჯოზეფ ოლივერია, მეტსახელად — King, „მეფე."

იგი დაიბადა 1885 წელს, ნიუ-ორლეანში, სწავლობდა კორნეტზე დაკვრას, უსმენდა ბადი ბოლდენს და ფრედი კეპარდს. კინგ ოლივერის დასტა Creole Jazz Band „ნიუორლეანური კონტრაპუნქტის," ჯაზური პოლიფონიის უბადლო შემსრულებელი იყო; მასვე ეკუთვნის ფერადკანიანთა ჯაზის პირველი ჩანაწერები გრამფირფიტებზე. კინგ ოლივერი ათი წლის განმავლობაში ხვენდა თავის ბგერას, კორნეტის ჟღერადობას — ხავერდოვანი და ნატიფი იყო ეს ბგერა, და აგრეთვე ხრინწმომდგარი, როგორც ადამიანური ხმა. ოლივერისეული ფრაზირება თუ რიტმიკა უკვე პირწმინდად ჯაზურია: ბგერები აცილებულია საბაზო რიტმის აქცენტებს, მუდმივად გადანაცვლებადი მელოდიური ფრაზები ემყარება თითქოსდა რაღაც „ნაგულისხმებ" რიტმს, „ვირტუალურ" პულსაციას, რომელიც იმდენად მოუხელთებელია, რომ ნოტურ ჩაწერას არ ექვემდებარება.

კინგ ოლივერის გამოჩენით ჩიკაგოში ჯაზის ნამდვილმა ბუმმა იფეთქა. Creole Jazz Band-ში უკრავდნენ ნიუორლეანური სტილის დიდოსტატები: ტრომბონისტი ჰონორ დიუტრე და კლარნეტისტები ჯონი დოდზი და ჯიმი ნუნი. ამ უკანასკნელს ბენი გუდმენი თავის მასწავლებლად მიიჩნევდა, ისევე როგორც შემდგომი თაობის სხვა კლარნეტისტები.

კინგ ოლივერმა და მისმა დასტამ ისე დახვეწეს ნიუორლეანური ჯაზი, რომ მერე იტყვიან: ჯაზი ნიუ-ორლეანში დაიბადა, მაგრამ ჩიკაგოში დავაჟკაცდაო. ამათ მუსიკას „ტრადიციული ჯაზი" დაერქვა, რომლის ძირეული რიტმული და ჰარმონიული პრინციპები შემდგომში *სუინგის* ეპოქასაც ასაზრდოებდა, და მხოლოდ *ბიბოპის* რევოლუციამ უარყო 1940-იან წლებში.

ჯოზეფ ოლივერის „მეფობამ" დიდხანს არ გასტანა. იგი „დაამხო" იმ ახალგაზრდა კაცმა, რომელიც თავადვე გაზარდა და გვერდით დაიყენა, როგორც „საიდმენი" (sideman), ანუ თანმხლები კორნეტისტი. შემდგომში ამ ახალგაზრდას „ჯაზის გენიოსად" შერაცხავენ. ეს გახლდათ ლუი არმსტრონგი.

III

ლუი არმსტრონგი _ ჯაზის ოქროპირი და პირველი სოლისტები

1922 წელს ჯო ოლივერმა ახალგაზრდა ლუი არმსტრონგი ნიუ-ორლეანიდან ჩიკაგოში რომ მიიწვია თავის დასტაში დასაკრავად, მაშინ დაიწყო ეპოქა დიდი — ეპოქა, რომელსაც ამერიკელმა მწერალმა ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდმა *ჯაზის ეპოქა* (Jazz Age) უწოდა.

ლუი არმსტრონგის გამოჩენით ჯაზის ისტორიაში იწყება ე.წ. *სოლისტების ხანა*. მანამდე ჯაზურ მუსიკას მცირე ანსამბლები ასრულებდნენ და სოლისტი, როგორც ასეთი, მათში გამოკვეთილი არ იყო. ამგვარ სოლისტად სწორედ არმსტრონგი მოევლინა ჯაზურ სამყაროს და, რაც მთავარია, მთლიანად შეცვალა დამოკიდებულება მუსიკალური ინსტრუმენტისადმი: ეს იყო არა უბრალოდ რაღაც მელოდიის შესრულება, არამედ „ლაპარაკი ინსტრუმენტის მეშვეობით“, თავისებური *მუსიკალურ-ინსტრუმენტული მეტყველება* — ანსამბლის თანხლებით.

ლუი არმსტრონგი თავისი დაბადების თარიღად 1900 წლის 4 ივლისს ასახელებდა: აქაოდა, ამერიკის დამოუკიდებლობის

დღეს დავიბადეო, თანაც მეოცე საუკუნის დაბადების წელსო. შემდგომში ბიოგრაფებმა დაადგინეს მისი დაბადების ნამდვილი თარიღი — 1901 წლის 4 აგვისტო.

ისევე როგორც ჯაზისა, არმსტრონგის დაბადებასაც ნიუ-ორლეანის საროსკიპოსთან მივყავართ — დედამისი, მერი ელბერტ, იქ მუშაობდა ხოლმე, ცოტა რამ ფულის საშოვნელად. მამამ ადრე მიატოვა და ოჯახისკენ აღარც გაუხედავს. ხუთ წლამდე ლუი ბებიასთან იზრდებოდა, მაგრამ მერე დედამ თავისთან წაიყვანა და შეძლებისამებრ მზრუნველობა არ დაუკლია.

ნიუ-ორლეანის იმ უბანს, სადაც პატარა ლუი იზრდებოდა, ხალხმა „ბრძოლის ველი" შეარქვა — „Battlefield," იმიტომ რომ იქ მუდამჟამ კარგა ძალუმი მუშტი-კრივი და დანის ტრიალი იდგა. ასეთ ვერაგ გარემოში გაზრდილი ბალღი წესით და რიგით უნდა გაბოროტებულიყო. არადა, ლუი ბავშვობიდანვე სიკეთესა და სითბოს აფრქვევდა და თავიც ღირსებით ეჭირა — დედამისისგან გამოჰყვა ასეთი ბუნება: საძრახისი ხელობის მიუხედავად, ერთობ ამაყი და დარბაისელი ქალი ყოფილა. სიკეთესა და გულისხმიერებას პატარა ლუი იმ ებრაულ ოჯახშიც ეზიარა, რომელმაც იგი მოჯამაგირედ აიყვანა — გვარად კარნოვსკები იყვენენ, რუსულ *პოგრომებს* გამოქცეულები. ნახშირით ვაჭრობდნენ, და ლუიც ამ საქმეში ჩართეს: ნახშირით გავსებულ დროგზე შემომჯდარი, ქუჩა-ქუჩა დაიარებოდა და დროდადრო თუნუქის საყვირს ჩაჰბერავდა ხოლმე, მუშტრის გასაგონად — მენახშირე ბიჭი იყო, ნახშირივით შავი... სკოლაშიც დადიოდა, სწორედ იმ სკოლაში, სადაც ოცი წლით ადრე ბადი ბოლდენი სწავლობდა. ბოლდენი მისი პირველი კერპი იყო: საცეკვაო დარბაზის შესას-

ვლელთან მონუსხული ჩერდებოდა ხოლმე და იმისი კორნეტის ხმას უსმენდა. იმიტომაც იყო, რომ თავის კეთილისმყოფელს, კარნოვსკის, ხუთი დოლარი სესხად გამოართვა და ერთი ნახმარი, დაჭეჭყილი კორნეტი იყიდა — ჩემით ვისწავლი დაკვრასო (სხვათა შორის, ვალი პირნათლად გაისტუმრა).

მაგრამ ეშმაკს ხომ არა და არ სძინავს: თერთმეტი წლის ლუი ხელიდან წავიდა — სკოლაც მიატოვა და სამუშაოც; ქუჩის ბიჭების მარაქაში გაერია და ნიუ-ორლეანის მესამე უბნის ინსპექტორებმაც მისი სახელი კარგად დაიხსომეს. თუმცაღა მუსიკა აქაც თან ახლდა: ძმაბიჭებთან ერთად ვოკალური კვარტეტი შეკრა და ქუჩაში სიმღერით გროშებს შოულობდა. ერთხელაც, ახალი წლის ღამეს, მამინაცვლის რევოლვერი მოიპარა და ქუჩაში გავიდა, ბიჭებთან ერთად საახალწლო სიმღერების სათქმელად. „ჩემი ბრაზილიელი ტურფა" — ასე ერქვა იმ სიმღერას, ბიჭები რომ მღეროდნენ, როცა თორმეტმა ჩამოჰკრა და საახალწლო ფეიერვერკმაც იფეთქა, ლუიმაც რევოლვერი ამოიღო და ჰაერში გაისროლა — ეგ იყო და ეგ... და სწორედ ამ დროს უკნიდან უბნის ინსპექტორი ეცა, გასკვანჩა და ძნელად აღსაზრდელ ბავშვთა კოლონიაში უკრა თავი.

„უეიფს ჰოუმის" ბავშვთა კოლონიაში სამხედრო დისციპლინა სუფევდა: გაქცეულს თუ დაიჭერდნენ, ასი როზგი ჰქონდა გამოწერილი. თავიდან, პირველი კვირების განმავლობაში, ლუი ერთბაშად დათრგუნა ამ პირქუშმა და მკაცრმა გარემომ, მაგრამ ეს კოლონიაც ხომ ნიუ-ორლეანში მდებარეობდა და აბა, მთლად უმუსიკოდ როგორ იქნებოდა საქმე.

კოლონიის სიამაყე მარშების დამკვრელი სასულე ორკესტრი გახლდათ, რომელსაც ძნელად აღსაზრდელი ყმაწვილები

შეადგენდნენ. ვინმე პიტერ დეივისი იყო იმ ორკესტრის ხელმძღვანელი, და როდესაც პატარა ლუი არმსტრონგმა უმორჩილესად სთხოვა, ორკესტრში მეც დამაკვრევინეთო, უარით გაისტუმრა: შენისთანა წამხდარი, „ბეტლფილდში“ გაზრდილი ბიჭისგან არაფერი გამოვაო. მაგრამ ამ ბიჭმა თავისი მაინც გაიტანა და ორკესტრში აიყვანეს: ჯერ ტამბურინზე უკრავდა (ჩვენებურად — დაირაზე), მერე კორნეტზე დაკვრის უფლებაც მისცეს და ცოტა ხანში ორკესტრის ლიდერობაც ჩააბარეს. არმსტრონგს მთელი ცხოვრება ეხსომება ის დღე, როდესაც „უეიფს ჰოუმის“ ორკესტრმა სტორივილის ბორდელების უბანში მარშით გაიარა და ამ მუსიკალურ მსვლელობას თავად ლუი მიუძღვებოდა. მთელი უბნის კახპები და სუტენიორები გარეთ გამოეფინენ: „ჩვენმა ბიჭმა უნდა ჩამოიაროს, დამკვრელებთან ერთადო!“ გაიძახოდნენ. მათ შორის იდგა თურმე თავად დედამისიც და სიხარულის ცრემლს ძლივს იკავებდა შვილის შემხედვარე, რომელიც ორკესტრის თავში მოაბიჯებდა და რიხიანად უბერავდა კორნეტს. მთელი უბანი ისეთ აღტაცებაში მოვიდა, იმოდენა ხურდა ფული დაუყარეს ორკესტრანტებს, რომ ახალი უნიფორმებისა და ინსტრუმენტების საყიდლადაც კი ეყოთ.

კოლონიიდან რომ გამოვიდა, ერთხანს ისევ ქუჩამ ჩაითრია, მაგრამ მერე იფიქრა, დედას და დას შევეხიდებიო და წვრილმან მუშაკობას მიჰყვა: გაზეთებს დაატარებდა — ამ საქმეში მაშინ თეთრკანიან ბიჭებს ჰქონდათ „მონოპოლია“ და ლუისაც იმათთან ჯახი ხშირად უწევდა. ნავსადგურში მტვირთავად მუშაობდა — ბანანით სავსე ნავებს ცლიდა; იმდენი ბანანი გადმოტვირთა და იმდენჯერ, რომ მერე მთელი ცხოვრება ამ ხილის სუნის ატანაც კი აღარ შეეძლო. ხილ-ბოსტნეულის გადამმუშავებელი

საწარმოების ნარჩენებში იქექებოდა და იქ ნაპოვნ გაუფუჭებელ პროდუქტს სამიკიტნოებზე ყიდდა.

მაგრამ იმ დროს მის ყმაწვილურ გულში სულ სხვა „მცენარე" ხარობდა — კორნეტზე დაკრული ბლუზური მუსიკისა, რომელიც მისთვის ყველაფერს აღემატებოდა. თოთხმეტი წლისა იყო, უკვე ცნობილი ტრომბონისტის — კიდ ორის დასტა გამოდიოდა რომელიღაც საცეკვაო დარბაზში. არმსტრონგს სცენაზე უხმეს და იმათი ნაავადმყოფარი კორნეტისტის ჩანაცვლება შესთავაზეს. არმსტრონგიც დაჯდა და ისეთი ბლუზი გადმოიღვარა იმის დაკრულში, იმდენი ვარიაციით, რომ ვინმე სხვა დამკვრელს მთელი ცხოვრება ეყოფოდა...

მერე ნელ-ნელა სახელიც გაიკეთა და სხვადასხვა ალაგას დასაკრავადაც ეძახდნენ. ღამ-ღამობით სტორივილის გასართობ დაწესებულებებში უკრავდა — ყველა ჯურის კრიმინალებისა და კახპებისათვის. აქაც ორი რამ სტიქია ირეოდა ერთმანეთში: მუსიკა და ფიცხი კაცური ვნებები. ერთ საღამოს ისეთი გაწევ-გამოწევა დაიწყო და მერე ისეთი ბათქი და გნიასი ატყდა, რომ ტყვიები სულ საფეთქლებთან უწუოდა დამფრთხალ ლუის.

ბადი ბოლდენისა და ფრედი კეპარდის დაკრულზე გაზრდილი ლუი ცოტა ხანში ნიუორლეანელ კორნეტისტთა მეფემ — ჯო ოლივერმაც შეამჩნია და გვერდით დაიყენა; მეტიც — გაიშინაურა და უმამო ბიჭს მენტორობა გაუწია. ჯო ოლივერის გვერდით ყოფნა — სცენაზე თუ ცხოვრებაში — ლუისათვის კარგი სკოლა იყო: თვითნასწავლი გენიოსი ხომ დაუხვეწელი ბრილიანტია, რომელმაც თუ მოძღვრის ხელი არ დაიტყო, შეიძლება ვერც კი გაიბრწყინოს; ხოლო როცა გაიბრწყინებს, მაშინ მოძღვარსაც ჩრდილავს.

ლუიმ ძლიერ შეიყვარა „ჰაპა ჯო" და მთელი ცხოვრება მადლიერებით იხსენებდა. დიდ სიამაყეს ჰგვრიდა ნიუ-ორლეანის ქუჩებში მის გვერდით გავლა — მიჰყვებოდა, როგორც მხევალი მიჰყვება მეფეს, და იმისი კორნეტი მოწინებით ეპყრა ხელში. ჯო ოლივერს ერთი უცნაური ჩვევა ჰქონდა — დაკვრისას თითებზე თეთრ ცხვირსახოცს იფარებდა, რომ კონკურენტებს მისი მანერა არ გადაეღოთ, საიდუმლოდ ინახავდა. აი ლუისთან კი არანაირი საიდუმლო არა ჰქონია — მუდამ მზად იყო რჩევისათვის, ესა თუ ის ფრაზა როგორ უნდა დაეკრა. ლუიმ მენტორის რჩევებიც კარგად აითვისა და, შემდგომში, ცხვირსახოცსაც აიფარებდა ხოლმე თითებზე, თუმცა არა იმიტომ, რომ რაღაც დაემალა, არა — სახიდან ოფლის მოსაწმენდად სჭირდებოდა.

როგორც წინა თავში აღვნიშნე, 1916-19 წლების „დიდმა მიგრაციამ" ნიუორლეანელი მუსიკოსების უმეტესობა ჩიკაგოში გადაისროლა, სადაც ახალი ჯაზური ცხოვრება გაჩაღდა. „მეფე" ჯო ოლივერის ამალამაც იქ გადაინაცვლა და ცოტა ხანში ლუი არმსტრონგსაც უხმეს. დედამ შვილს ჩემოდანი ჩაულაგა, საგზლად თევზიანი სენდვიჩები გაუკეთა და კალსონების ჩაცმაც აიძულა — ჩიკაგოში საშინელი სიცივე იცისო. ასე გამოეთხოვა არმსტრონგი მშობლიურ ნიუ-ორლეანს.

აი, ჩვენს დალოცვილ ძველ თბილისში ხომ იყო „ორთაჭალის ბაღები," ეგეთივე სალაღობო ალაგი ჩიკაგოს სამხრეთ ნაწილშიც გაეშენებინათ — „ლინკოლნის ბაღებად" წოდებული. სწორედ იქ, იმ ბაღებში იწყებს ჩასახვას ტრადიციული ჯაზი — ნიუ-ორლეანიდან გადმოხვეწილი მუსიკოსების ლაზღანდარა მეცადინეობით. იქაურ დამკვრელთა შორის კი საუკეთესო იყო ჯო ოლივერის Creol Jazz Band და მისი მშვენება — ახალგაზრდა ლუი

არმსტრონგი. ამათ მოსასმენად უამრავი ხალხი მოდიოდა. თავიდან საცეკვაოდ თუ შემოივლიდნენ მხოლოდ — ნასმურ-დანაყრებულნი; მაგრამ თანდათან ცეკვას თავს ანებებდნენ და სცენის ირგვლივ შექუჩდებოდნენ, ოლივერის და არმსტრონგის დაკრულით მონუსხულები. ამგვარი ყურადღებით აღტაცებული მოწაფე ლაღად, ფეხდაფეხ მისდევდა „პაპა ჯოს" დაკრულს და „ნიუორლეანური პოლიფონიის" სტიქიაში თავს ისე გრძნობდა, როგორც თევზი წყალში, ან უფრო ზუსტად — როგორც ის თევზი, რომელსაც მალე წყლიდან ხმელეთზე ამობობღება ეწერა — მომიტევეთ ეს ტლანქი შედარება. არადა, როგორ არა ვთქვა: ჩიკაგოში ჩასულ არმსტრონგს მართლაც რომ სუნთქვა გაეხსნა, მისი ბგერა თანდათან იკრებდა ძალას, და თანაც ისე, რომ ხმის ჩამწერი სესიებისას ჯო ოლივერი სთხოვდა, ცოტათი უკან დამდგარიყო — სხვების დაკრული არ გადაეფარა. არც ამან უშველა: არმსტრონგმა სხვების დაკრულიც გადაფარა და თვით „მეფე ოლივერისაც."

ცნობილია, რომ ყველა გამოჩენილი მამაკაცის უკან ქალი დგას — იმისი წინსვლისა და წარმატების შთამაგონებელი. ჯო ოლივერის დასტაში ფორტეპიანოზე ერთი ახალგაზრდა ქალბატონი უკრავდა — ლილ ჰარდინგი — შესახედავად ერთობ საამო, მანერებით დახვეწილი და საკმაოდ კარგი მუსიკალური განათლების მქონე. პირველად არმსტრონგი რომ ნახა, იფიქრა, ვიღაც გოიმი ჩამოგვიყვანესო. მაგრამ, შემდგომში, მისი ნიჭით და ადამიანური თვისებებით მოხიბლულმა, გული გადაუშალა არმსტრონგს და ცოლადაც გაჰყვა. გავიდა დრო და, როგორც ყველა ცოლს სჩვევია, ისიც შეუჩნდა ლუის: აღარ მინდა მეორე კორნეტისტის ცოლობაო... ფიქრობდა, ლუისნაირი ნიჭის კაცი მეტს იმსახურებდა, და რომ ლუის ნიუ-იორკი უნდა დაეპყრო!

ლილ ჰარდინგი მართალი იყო: ჯო ოლივერის დასტაში ლუი ველარ „ეტეოდა“, ამას თვით „პაპა ჯოც“ გრძნობდა და ლუის წასვლისათვის წინააღმდეგობა არ გაუწევია. ასე და ამგვარად, ოლივერთან თანამშრომლობის ორი წლის თავზე, არმსტრონგმა მიატოვა ჩიკაგო და ნიუ-იორკში გაემგზავრა, რომ ამ „დიდი ვაშლის“ (როგორც ნიუ-იორკს შეარქვეს) გემო გაესინჯა, ისევ და ისევ ქალის წაქეზებით.

ნიუ-იორკში ჩასულ ლუი არმსტრონგს ფლეტჩერ ჰენდერსონის ორკესტრში მიუჩინეს ალაგი. ეს ფლეტჩერ ჰენდერსონი ერთობ დაკომპლექსებული ვინმე გახლდათ, თუმცა არაორდინარული მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული. იგი იმ ახალგაზრდა ინტელექტუალთა დასს განეკუთვნებოდა, რომელიც რომ ოციან წლებში გამოვიდა ჯაზის სარბიელზე. ჰენდერსონს ორი სამეცნიერო ხარისხი ჰქონდა მიღებული — ერთი ქიმიაში, მეორე კიდევ მათემატიკაში, მაგრამ იმ წლებში ფერადკანიანს (ხოლო ჰენდერსონი მულატი გახლდათ) არც ქიმიურ ლაბორატორიაში შეუშვებდა ვინმე და არც მათემატიკის უმაღლეს სფეროებში გაალაღებდა. ამიტომაც მუსიკას მიჰყო ხელი. ათიოდე წლის შემდეგ, ბენი გუდმენთან ერთად, ფლეტჩერ ჰენდერსონი *სუინგისა* და *ბიგ-ბენდის* მამამთავრად მოგვევლინება, რაზეც მოგვიანებით მოგახსენებთ კიდევაც. ისე, *სუინგის* პირველმა ნიშნებმა სწორედაც რომ არმსტრონგის დაკრულში იჩინა თავი და ჰენდერსონის შემდგომი ნოვატორობაც აქედან იყო.

ჰენდერსონის ორკესტრი ერთ რამე ნაზ და ნარნარ საცეკვაო მუსიკას უკრავდა — დაშაქრული სიმფონიზმებით შეზავებულს. ესეგვარ „ორკესტრალურ იდილიაში“ არმსტრონგის შემოჭრა ისეთივე იყო, როგორც დაკუნთული წყალბურთელისა — სინ-

ქრონულად მოცურავე გოგოების გუნდში. მისი კორნეტი უფრო აღგზნებულად ჟღერდა, და ამასთანავე — უფრო ლაღად; იგი ხან აჩქარებდა ტემპს, ხანაც აგდებდა; ფრაზირების ბოლოს ხან გაწელავდა ტონს, ხანაც მოსხლტებოდა და სხვა ორკესტრანტების დაკრულს შორის დანავარდობდა... ჰო, ისევ და ისევ იმ წყალში მცურავი გოგოების თეძოებთან მოთამაშე ჯეელივით. არმსტრონგის მოსვლით ჰენდერსონის ორკესტრის მუსიკამ სახე იცვალა, უფრო დინამიური გახდა და უფრო იმპროვიზაციული; მას მოაკლდა „დაშაქრული სიმფონიზმები“ და ბლუზური ფერხორცი შეემატა — არმსტრონგი ხომ „ბლუზისშვილი“ იყო (son of a blues!) და მთელი ცხოვრება ასეთად დარჩა...

ჰენდერსონთან ანგაჟემენტის დროს არმსტრონგს საცეკვაო მუსიკის დაკვრა უწევდა, მაგრამ ისეთი გზნებითა და ეშხით უკრავდა, ქუჩაში მიმავალი ნიუიორკელები დარბაზის კარებთან ჩერდებოდნენ და უსმენდნენ. ერთ საღამოს ლუიმ ისეთი დაუბერა, რომ ერთმა კუნთმაგარმა ბიჭმა მხრებზე შეისვა და ასე დაკვრა-დაკვრით მთელი დარბაზი შემოატარა, აღტაცებული მოცეკვავე აუდიტორიის თანხლებით.

თუმცა ნიუიორკულ პერიოდში არა მხოლოდ მოცეკვავეთა გულები დაიპყრო ლუი არმსტრონგმა. მას კოლეგა მუსიკოსებიც უსმენდნენ. ჰენდერსონის ორკესტრში ტენორ-საქსოფონზე უკრავდა ახლაგაზრდა კოულმენ ჰოუკინზი, რომელმაც შემდგომში ეს საკრავი ორკესტრის წიაღიდან ავანსცენაზე გამოიყვანა და ჯაზური იმპროვიზირების ერთ-ერთ მთავარ ინსტრუმენტად აქცია; მისი პირველი შთაგონების წყარო სწორედ არმსტრონგი გახლდათ. იგივე ითქმის დონ რედმენზე, ჰენდერსონის მარჯვენა ხელი რომ იყო — არანჟირებათა ავტორი, რომელმაც ერთ-

ერთმა პირველმა გაიაზრა, განავრცო და განავითარა *სუინგი*. რედმენის გონებაც არმსტრონგმა „შეაქანა“ სუინგისაკენ (swing ინგლისურად „ქანაობას“ ნიშნავს) — სწორედ იმ პერიოდში დაიწყო არმსტრონგმა გადასვლა ნიუორლეანური ორაქცენტიანი სინკოპირებული რიტმიკიდან ოთხი-მეოთხედის სტრუქტურაზე, რაც *სუინგის* რიტმულ საფუძვლად იქცა. ეს იყო პირველი დიდი ნოვაცია ჯაზის ისტორიაში და იგი სწორედ არმსტრონგს ეკუთვნის. შემდგომში ჰენდერსონის ერთ-ერთი ორკესტრანტი იტყვის: „მანამდე არც არავინ იცოდა, რა იყო სუინგი... არმსტრონგი იყო მემკვიდრე წინამორბედთა და მამა ყოველივე იმისა, რაც შემდგომში ჩამოყალიბდა...“ თუმცა, ჰენდერსონის ორკესტრში ყოფნით არმსტრონგმაც იხეირა — სანოტო ანაბანა და პარტიტურის წაკითხვა ისწავლა (sic!).

საგანგებოდ არმსტრონგის მოსასმენად დადიოდა დიუკ ელინგტონიც, ამერიკული მუსიკის ერთ-ერთი ბურჯთაგანი და ჭეშმარიტი არისტოკრატი, რომელმაც ისევ და ისევ არმსტრონგის წყალობით გაიმდიდრა ჯაზური ცოდნა. მთელი ქალაქი ლუიზე ლაპარაკობდაო, იხსენებდა იმ პერიოდს ელინგტონი, და ლუიც ახალი მუსიკალური იდეებით ელაპარაკებოდა ქალაქს...

„ახალი იდეებით“ და ასე განსაჯეთ, ბგერის ახალი სიმაღლეებიდანაც ელაპარაკებოდა. ლუის თანამედროვე კორნეტისტები დიდის ჭინთვითა და ძალისხმევით ზედა ***do***-ს ვერ სცილდებოდნენ, არმსტრონგმა კი ეს საშემსრულებლო თამასა ***fa***-მდე ასწია, თანაც ისე, რომ საცა უნდოდა და რამდენჯერაც უნდოდა, იმდენჯერ აიღებდა: საამისოდ შინ მეცადინეობდა ხოლმე და ***sol***-ზე იქაჩებოდა, რომ სცენაზე „მარაგი“ ჰქონოდა და ამდენად, ეს ***fa*** არასოდეს „გაუმაზავს“... რაც შეეხება ზედა ***do***-ს, შეეძლო

ზედიზედ ორმოცდაათჯერ აელო, რასაც აღტაცებული მსმენელი ხმამაღლა ითვლიდა.

არმსტრონგის ნიუიორკული პერიოდი კლასიკური ბლუზის განვითარებასაც წაადგა. ლუიმ რამდენიმე ფირფიტა ჩაწერა ამ ჟანრის დედოფალთან — გერტრუდ „დედი-ჯან“ რეინისთან და „ბლუზის იმპერატრიცად“ ხელდასხმულ ბესი სმითთან ერთად. ფირფიტები ეგრევე დაიტაცეს, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ხმის ჩამწერი სესიების დროს „იმპერატრიცა“ ბესის იგივე პრობლემა შეექმნა, რაც „მეფე“ ჯო ოლივერს: არმსტრონგის კორნეტი ისეთი სიმძლავრით ჟღერდა, რომ მომღერლის ხმას ფარავდა და გაღიზიანებულმა „იმპერატრიცამ“ მას „თავაზიანად“ სთხოვა, ცოტა მოშორებით დამდგარიყო.

ნიუ-იორკის „დიდი ვაშლის“ სიტკბოებას თავისებური სიმძაღე მაინც დაეტყო: ლუი გრძნობდა, რომ ფლეტჩერ ჰენდერსონი მის ნიჭს ჯეროვნად არ აფასებდა და ალბათ ამიტომაც იყო, თავის ორკესტრში მხოლოდღა მეორე კორნეტის პოზიციაზე რომ ამყოფებდა. აკი გითხარით, ჰენდერსონი ერთობ დაკომპლექსებული და მობაიყუშო ვინმე იყო: არმსტრონგის ბლუზურმა და იმპროვიზაციულმა ენერგიამ, ცოტა არ იყოს, დათრგუნა ეს კაცი, რომელსაც გული მაინც ნარნარი მელოდიურობისკენ მიუწევდა. ერთწლიანი ანგაჟემენტის შემდეგ ლუიმ ჩიკაგოში დაბრუნება გადაწყვიტა. ისევე როგორც თავის დროზე ჯო ოლივერი, ჰენდერსონიც არ ჩასჯინებია, ნუ წახვალო, პირიქით — გამოსათხოვარი ბანკეტიც კი მოუწყო.

იმ ბანკეტზე მისული ლუი მთლად თავის გუნებაზე ვერ იყო — ცოტა არ იყოს, ნერვიულობდა და ამოტომაც კარგა ბლომად შამპანური ჩაისხა. გამოთხოვების დროც მოვიდა: ნასვამი ლუი

წამოდგა და ბარბაცით გაემართა ჰენდერსონისაკენ. გადაეხვია, რაღაც მადლობის სიტყვები ჩაილუღლუღა და... ვაი!... ზედ ქათქათა სმოკინგზე არ მიარწყია?!...

1925 წელს არმსტრონგი ჩიკაგოს დაუბრუნდა. „დრიმლენდი" ერქვა იმ კაფეს, სადაც ახალი ანგაჟემენტი ელოდებოდა. კაფეს რომ მიუახლოვდა, ზედ ასეთი წარწერა დაინახა: „დღეს აქ ლუი არმსტრონგი უკრავს — მსიფლიოში უდიდესი ჯაზ-კორნეტისტი!" ლუის გაეღიმა, ამ წარწერაში მისი მეუღლის — ლილ ჰარდინგის ხელი იგრძნობოდა.

ჩიკაგოში დაბრუნებისას ლუი აყალიბებს თავის სახელოვან დასტას „ცხელ ხუთეულს" (Hot Five), რომელშიც ჯო ოლივერის გამოზრდილი მუსიკოსები უკრავდნენ: ჯონი დოდსი (კლარნეტი), კიდ ორი (ტრომბონი), ლილ ჰარდინგი (ფორტეპიანო). „ცხელ ხუთეულს" მოჰყვა „ცხელი შვიდეული" (Hot Seven) — იგივენი და ბეიბი დოდსი (დასარტყამები), ასევე პიტ ბრიგსი (ტუბა — რომელსაც ბასის ფუნქცია ეკისრებოდა). ამ „ხუთეულმა" და „შვიდეულმა" რამდენიმე ფირფიტა ჩაწერა, რომლებმაც პირველი დიდი გადატრიალება მოახდინა ჯაზის ისტორიაში. თავიდან არმსტრონგის დასტა ნიუორლეანური მუსიკის სტანდარტებში იჯდა — კოლექტივიზმისა და პოლიფონიურობის პრინციპებში, მაგრამ თანდათან ლუი წინ გამოსვლას იწყებს, ხოლო დასტა მის სოლოებს უქმნის ფონს — ასე ვთქვათ, კომენტარს უკეთებს. ამ ჩანაწერებიდან დაიწყო სრულფასოვანი „სოლისტების ჯაზი". როგორ არ შევადარო ეს ყოველივე ანტიკური ტრაგედიის, როგორც დრამატული ჟანრის დაბადებას, რომელიც ანალოგიურად წარიმართა — რიტუალური გუნდი *ქოროდ* და *პროტაგონისტად* რომ გაიყო.

1928 წელს „ცხელი შვიდეული“ ისევ „ხუთეულად“ იქცა, ოღონდაც სულ სხვა შემადგენლობით. არმსტრონგი გაეყარა ლილ ჰარდინგს და ახალი ქალი გაიჩინა, ხოლო პიანისტად ერთი ყმაწვილი კაცი მიიწვია, სახელად ერლ ჰაინსი. მინდა ორიოდ სიტყვა ამ კაი კაცზეც ვთქვა.

ერლ ჰაინსისგან შემდგომში ჯაზური ფორტეპიანოს დიდოსტატი დადგა, რომელმაც თავისებურად გაამდიდრა ეს ინსტრუმენტი, რაშიც მას კლასიკური განათლებაც დაეხმარა. თუკი მანამდე, ჯაზური ფორტეპიანოს პირველდამკვრელები — ჯეიმზ პ. ჯონსონი, ჯელი როლ მორტონი და სხვანი — ძირითადად რეგტაიმს დასტრიალებდნენ, ან უკიდურეს შემთხვევაში აჯაზებდნენ რეგტაიმს, ჰაინსის შემთხვევაში უკვე საკუთრივ ჯაზური ფორტეპიანო ჟღერს — იმპროვიზაციისა და ბლუზური მელოდიკის მოჭარბების ხარჯზე. მან გადალახა ნიუორლეანური სტილი, განავრცო მისი ტექნიკური შესაძლებლობანი და უფრო გაამრავალფეროვნა. მეტიც, ჰაინსი უფრო აქტიურ სოლირებას იწყებს და ლაღად „ეპასუხება“ არმსტრონგის ფრაზებს — ამგვარ იმპროვიზაციულ დიალოგში პიანისტები მანამდე ვერ ბედავდნენ ჩაბმას.*

სწორედ ჰაინსი მონაწილეობს არმსტრონგის საეტაპო ჩანაწერში ***West End Blues*** (1928 წელი), რომელიც დღესაც ითვლება ერთ-ერთ უდახვეწილეს მუზიცირებად ჯაზის ისტორიაში. აქ ლუი საყვირზე უკრავს — კორნეტის მოგუდული ჟღერადობა მას უკვე აღარ აკმაყოფილებს. უკრავს, მაგრამ რას უკრავს... კომპოზიციის დასაწყისშივე თორმეტწამიანი კადენცია მიჰყავს — ურუანტელის მომგვრელი, მკაფიო, სისხლსავსე ბგერებად

* 1966 წელს ერლ ჰაინსი თბილისს ეწვია და სპორტის სასახლეში (!) დაუკრა. (... და პირველსავე კონცერტზე მაგრადაც უფსტვინეს! — *რედ. შენ.*). იმ კონცერტზე მეც გახლდით, ბიძაჩემმა წამიყვანა სულ პატარა ბიჭი...

განყობილი; ამგვარი რამ მის თანამედროვე კორნეტისტებს თუ საყვირზე დამკვრელებს სიზმრადაც არ მოელანდებოდათ. ამ კადენციამ აჩვენა, რომ ჯაზს გაცილებით უფრო რთული და დახვეწილი მატერიის გამოსახვა შეეძლო, ვინემ ამას ლაღი, საცეკვაო განწყობილება ითხოვდა.

ერთხელ „დრიმლენდის“ კაფეში მთვრალი ფრედი კეპარდი შეგულავდა — აი, სწორედ ის ნიუორლეანელი კორნეტისტი, რომელსაც პატარა ლუი ეთაყვანებოდა თავის დროზე და რომელმაც ჯაზის პირველი გრამჩანაწერის გაკეთებაზე თქვა უარი. კეპარდი სცენასთან დადგა და ამღვრეული თვალებით არმსტრონგს მიაშტერდა. მერე საყვირი გამოართვა და დაკვრა დაიწყო. დამსწრე ხალხმა ნელთბილი აპლოდისმენტით დააჯილდოვა. მუდამ მოღიმარ არმსტრონგს აქ ბრაზი დაეტყო, საყვირი უკან მოსთხოვა კეპარდს და ისე შეუბერა, რომ მთელი პუბლიკა მაგიდებზე ახტა და ოვაცია მოუწყო. ამ ამბის შემდეგ არმსტრონგისთვის საჯილდაოდ საყვირი აღარავის გამოურთმევია. აი შესამოწმებლად კი — დიახაც და გამოურთმევიათ. 1932 წელს ლუი ევროპას წარუდგა და ნამდვილი ფურორი მოახდინა. ეს იყო ამერიკული ჯაზის პირველი ტრიუმფალური გასვლა „ბებერ კონტინენტზე“. ხალხი ისე გააოგნა არმსტრონგის საშემსრულებლო ტექნიკამ, რომ ვიღაც-ვიღაცებმა საყვირიც კი შეუმოწმეს — მანდ ნაღდად რაღაცა ნაჩალიჩარი ექნებაო.

ფრედი კეპარდისა თუ ჯო ოლივერისაგან განსხვავებით, არმსტრონგს დასამალი არავისგან არაფერი ჰქონდა. ჯერ კიდევ „ცხელი ხუთეულის“ პერიოდში მან სანოტო რვეული გამოსცა — „50 ცხელი ქორუსი* კორნეტისათვის“. აქ წარმოდგენილი მუ-

* ქორუსი (chorus) — ჯაზური კომპოზიციის სტრუქტურული ელემენტი, თემატურ-მელოდიური მონაკვეთი.

სიკალური იდეები მანამდე არც არავის მოსვლია თავში და ამ ნოტებზე მრავალი მუსიკოსი გაიაზარდა. მე ამას ბახის „კარგად ტემპერირებულ კლავირს“ შევადარებდი, ანუ — ეს გახლდათ „კარგად ჯაზირებული კორნეტი.“

მაინც, რა იყო არმსტრონგის მუსიკაში ისეთი, რომ ნიუორლეანური ჯაზი ერთბაშად გარდასახა და კლასიკურ ჯაზსს დაუდო საფუძველი?

ჯერ აკუსტიკური მხარე ავიღოთ: ლუის საყვირმა ნიუორლეანური მუსიკის კედლები ისე დაანგრია, ვითარცა კედლები იერიქონისა. არმსტრონგისეული ბგერა ძალუმი იყო, მძაფრი და ამასთან — თბილი და ყუათიანი ყველა რეგისტრში. ეს იყო უაღრესად მკაფიო ბგერა — ლეგატოში გადაბმული გინდა თუ სტაკატოში მოხტუნავე... შეუძლებელია საყვირის ეს უნიკალური ჟღერადობა სხვისაში აგერიოს — ეგრევე გამოიცნობ. ვიცით, ყველა ნაღდ მუსიკოსს თავისი სტილი აქვს, თავისი მანერა, მაგრამ წმინდად აკუსტიკურ ამბავში ასეთი „ცნობადი“ ვინმე არმსტრონგის შემდგომ მესაყვირეებში მხოლოდ მაილზ დეივისი თუ იყო.

ახლა, მელოდიური კონცეფცია?! არმსტრონგისეული სოლირება გინდა თუ *ობლიგატო* (თანხლებისას ჩართული ფრაზები) მუსიკალური მჭევრმეტყველების უპირველესი ნიმუშია ჯაზის ისტორიაში. ამ თვალსაზრისით არმსტრონგი მართლაც ჭეშმარიტი „ოქროპირი“ გახლდათ. მისი ყოველი ფრაზა ნაქანდაკარი და ნახვეწია, უზადოდ არტიკულირებული და დანაწევრებული, როგორც მკაფიოდ ჩამოყალიბებული აზრი — არანაირი მიფუჩეჩება. ეს არის რაღაცა ამბის აღტაცებული თხრობა, „მუსიკალურ-ინსტრუმენტული ლაპარაკი“ მსმენელთან, გნებავთ —

ინსტრუმენტით გადმოცემული დრამატული მონოლოგი. არმსტრონგის დიდებული კოლეგა, კლარნეტისტი და საქსოფონისტი სიდნი ბეშე ასე უხსნიდა თავის მოწაფეს ჯაზური მუსიკის არსს: „დაუკარი ისე, ვითომ ლაპარაკობ. ეს მუსიკა ლაპარაკივითაა." *ვოკალი ახდენს ინსტრუმენტის იმიტირებას, ხოლო ინსტრუმენტი — ადამიანური მეტყველების იმიტირებას* — ეს „დიალექტიკური" პრინციპი გახდება ჯაზის განვითარების მაგისტრალური მიმართულების განმსაზღვრელი, და მის სათავეებთან ისევ არმსტრონგი დგას.

როგორც ჯაზ-ვოკალისტი, ლუი „ლაზღანდარა ოქროპირია" — მას მიეწერება ე.წ. *სკეტის* გამოგონება. *სკეტი* — ესაა ფონეტიკურად გაწყობილი უსიტყვო მეტყველება — აი, როგორც ჩვენებური *ოვდილა-ოვდელია-რანინა* (რასაც გურულად „სამღერისი" ჰქვია). 1926 წელს „ცხელ ხუთეულთან" ხმისჩამწერ სესიაზე არმსტრონგს სიმღერის ტექსტი დაეკარგა. ხმის ჩაწერა იმ დროს ერთობ ტლანქი პროცესი იყო და არმსტრონგი იძულებული გახდა, რაღაც მაინც დაემღერა. ჰოდა, იმანაც აიღო და კუპლეტების მაგივრად რაღაც აბდაუბდა ფრაზები მიაყარა. ასე შეიქმნა კომპოზიცია ***Heebie Jeebies***. *სკეტი* ადრეც იცოდნენ — ნიუ-ორლეანში, მაგრამ ლუის ნამღერმა მსმენელებში ისეთი გამოძახილი პოვა, რომ ჩიკაგოელმა ჯაზმენებმა ინგლისური ენა გვერდზე გადადეს და ერთმანეთში *სკეტით* დაიწყეს ლაპარაკი. ამის შემდეგ ჯაზ-ვოკალისტების არსენალში *სკეტი* უმთავრეს იარაღად იქცა და დღესაც ასეა.

„ის, ვინც მეკითხება *რა არის* ჯაზი, ვერასოდეს გაიგებს, მართლა რა არის ჯაზი!" — განუცხადა არმსტრონგმა ჟურნალ „ტაიმს". თავისი მუსიკალური მეთოდი კი შემდეგნაირად აღწერა:

„პირველ ქორუსში მელოდიას ვუკრავ, მეორეში — მელოდიას მელოდიის გარშემო, ხოლო მესამეში ვუკრავ იმას, რაც საერთოდ მიღებულია.“ ანუ — ჯერ თემას ასრულებდა, შემდეგ ვარიაციებს ამ თემაზე, ხოლო თუ რა იყო ეს „საერთოდ მიღებული,“ მხოლოდ თვითონ უწყოდა. ზოგჯერ ეს შეიძლება ყოფილიყო სულ ერთადერთი ბგერა, რომელიც ოცდათორმეტი ტაქტის განმავლობაში ეჭირა — აი ასე და ამგვარად. არადა, ამ ერთადერთი ბგერის რიტმული ვარირება ისე შეეძლო, ისეთი სინკოპირებითა და სილაღით, როგორც კატა თაგვს რომ დაიჭერს და ეთამაშება. სხვა შემსრულებლის ხელში ეს შესაძლოა მომაბეზრებელიც ყოფილიყო, მაგრამ არმსტრონგი ამ დროს რიტმული თამაშის გარდა აკუსტიკურ თამაშსაც იწყებდა — ბგერის ხასიათის ცვლას, და რაც მთავარია — თავის განუმეორებელ *ვიბრატოს* აქსოვდა, ხოლო ვიბრატო ისეთი ჰქონდა, როგორც არავის — შენელებული და უჩვეულოდ ფართო დიაპაზონისა.

თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი და ღირებული სიახლე, რითაც არმსტრონგმა ეს მუსიკა წინ წასწია და გაამდიდრა, რიტმიკის სფეროს განეკუთვნება — რიტმიკა ხომ ჯაზის მთავარი ძარღვია. სწორედ არმსტრონგმა დაიწყო გადახრა გრაუნდ-ბიტიდან, ანუ კომპოზიციის საბაზო რიტმული პულსაციიდან: ხან წინ გაუსწრებდა, ხან ჩამორჩებოდა, ხანაც ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა, ხან კიდევ მოსხლტებოდა, მოშორდებოდა და თავზე დასტრიალებდა, როგორც რომ ირაოს მკრავი მიმინო. ასეთი მოცულობით რიტმული თამაში არც ერთ მაშინდელ ჯაზ-მუსიკოსს არ შეეძლო. და სწორედ ასე, თამაშ-თამაშით მონიშნა არმსტრონგმა ის რიტმული ნიადაგი, რომელზეც შემდგომში, 30-იან წლებში, აღმოცენდა *სუინგი*, როგორც უკვე აღვნიშნე — იმ ბაიყუშ ჰენ-

დერსონისა და კიდევ ბენი გუდმენის ძალისხმევით. ჯელი როლ მორტონი იყო ერთი პირველთაგანი, ვინაც რეგტაიმი გააჯაზა, ლუი არმსტრონგი კი იყო პირველი, ვინაც ბლუზი „გასუინგა", ანუ სუინგურ რიტმიკაზე დასვა, რამაც უდიდესი მუხტი მისცა ჯაზის განვითარებას. ამისი საუკეთესო და ადრინდელი ნიმუშია 1929 წელს ლუის მიერ ნიუორლეანელ მუსიკოსებთან ერთად ჩაწერილი ***St. Luis Blues***, რამაც მოგვიანებით სუინგის „დიდგვაროვანს" — გრაფ ბეისის შთააგონა კომპოზიცია ***Swinging the Blues***.

არმსტრონგმა ჯაზის დრამატურგიაც გაამდიდრა. იმხანად დამკვრელებში ერთი ასეთი ანსამბლური ელემენტი იყო გავრცელებული: „Stop-time Chorus~ („დაპაუზებული ქორუსი") — თანმხლები ინსტრუმენტები მხოლოდ ერთ ან ორ აქცენტს მონიშნავდნენ, ხოლო სოლისტი, გაბმული რიტმული თანხლების გარეშე, თავისუფალი ვარირებით სახავდა მელოდიურ ფრაზებს. არმსტრონგმა ეს ილეთი უკიდურეს სრულყოფამდე მიიყვანა — მის ხელში „სტოპ-ტაიმი" ნამდვილ მუსიკალურ *ბრავურას* წარმოადგენდა — შეტევას, როგორც ფარიკაობაში, რომელსაც ფიცხი და კარგად მოზომილი *ტუშე* აგვირგვინებს. ეს ილეთი სწორედაც რომ ნაღდი სოლისტისთვისაა და მის შესრულებაში არმსტრონგს ბადალი არა ჰყავდა, ამიტომაც ხშირად იყენებდა ხოლმე. პირველი ასეთი „სტოპ-ტაიმი" — ბრწყინვალე! — ჟღერს მის ერთ-ერთ ადრინდელ ჩანაწერში „ცხელ შვიდეულთან" ერთად: ***Potato Head Blues*** (1927 წელი).

არმსტრონგის მუსიკა და არტისტული მოღვაწეობა 30-იან, 40-იან წლებში ნამდვილ ზენიტშია. მის გვერდით დგანან საუკეთესო მუსიკოსები — ტრომბონისტი ჯეკ ტიგარდენი, თე-

თრკანიანი, რომლისთვისაც უდიდესი პატივი იყო არმსტრონგის პარტნიორობა; დიდებული კლარნეტისტი პიი უიი რასელი, რომელმაც გაუსწრო თავის დროს*, და სხვა მრავალი. თუმცა, 50-იანი წლებიდან ლუი უფრო მეტს მღერის, ვინემ ინსტრუმენტალისტობს, მღერის თავისი ხრინწმომდგარი ხმით, „ლაზღანდარა სკეტით," და თანდათან კომერციული რეპერტუარისაკენ ეშვება...

მან ნახევარ საუკუნეზე მეტი დაყო სცენაზე. სიდუხჭირეში გატარებული სიყრმის წლებს თუ არ ჩავთვლით, არმსტრონგს ცხოვრება მისი მუსიკასავით ლაღი და დალხენილი ჰქონდა. სამი ცოლი გამოიცვალა, ფული არასოდეს აკლდა — მუდამ ეძახდნენ დასაკრავად, წელიწადში სამას სამოცდახუთი დღე ანგაჟემენტებში იყო და კარგადაც უხდიდნენ. ჯაზის ისტორიაში ერთერთი უმდიდრესი მუსიკოსი კაცი იყო და, ამასთან, უცნობილესიც: იგი ისეთივე სახელოვანი ფიგურა გახდა, როგორც ჩარლი ჩაპლინი თუ უინსტონ ჩერჩილი — მთელი მსოფლიოსათვის ლუი იყო ჯაზის მთავარი დესპანი, მეტიც — ჯაზის განსახიერება. ბავშვობაში შერქმეული მეტსახელით იხსენიებდნენ — „Satchmo", რომლის სრული ვარიანტი იყო „Satchelmouth": satchel ინგლისურად „ტომსიკაა" — ტომსიკასავით პუტკუნა პირი ჰქონდა.

შეეძლო ისეთი ბობოლა ხალხისათვის ეთქვა უარი, როგორიცაა, ვთქვათ, ამერიკის პრეზიდენტი. ასეც მოხდა 1957 წელს: ამერიკის მთავრობამ საგანგებოდ დააფინანსა ლუის გასტროლები საბჭოთა კავშირში, ეს უნდა ყოფილიყო უდიდესი გარღვევა ცივი ომის მძვინვარების ხანაში, მაგრამ ლუიმ ჩაშალა ეს ტურნე

* პიი უიი რუსელის შესრულების მანერა წარმოადგენდა ტრადიციული ჯაზისა და სიურრეალიზმის, დიქსილენდისა და დადაიზმის ნაზავს. მას თელონიუს მონკთანაც დაუკრავს — ჯაზის დიდ მისტიკოსთან — და მისი თაყვანისმცემლების აზრით, მონკსაც კი „გადაუმონკა" ("out-Monked").

— საჯაროდ განაცხადა უარი იმის გამო, რომ მანამდე პრეზიდენტ აიზენჰაუერს საშუალო განათლების სფეროში რაღაც რასისტული კომენტარი დასცდენია. ***Go Down Moses*** — არმსტრონგის მიერ შესრულებული ეს სპირიჩუელი, საყოველთაოდ ცნობილი, არა მხოლოდ ხარკია შავკანიანი მოსახლეობის წინაშე გაღებული; პოპულარობის პიკზე ლუი ლამის ბიბლიური მასშტაბის ფიგურა გახდა და საერთოდ გასცდა ჯაზის ფარგლებს.

ლუი მონაწილეობდა მიუზიკლებში, ფილმებში, მასზე წერდნენ მეოცე საუკუნის დიდი მწერლები. აიღეთ, თუნდაც, ალეხო კარპენტიერის რომანი „ბაროკოს კონცერტი" — მანდ მთავარი მუსიკალური პერსონაჟი ანტონიო ვივალდია, რეალიები XVII საუკუნისაა, მაგრამ რომანის ბოლოს, პოსტმოდერნისტული ილეთით, დრო ჩქარდება და რომანის ერთ-ერთი მოქმედი პირი ლუი არმსტრონგის კონცერტზე მიდის — იმისი საყვირის მოსასმენად, რომელიც რომ ბაროკოს დიდებულ მუსიკაში აჟღერებულ ზეციურ საყვირთა ტოლფასია...

1964 წელს ჯაზს მძიმე დღეები დაუდგა. ამერიკაში ოთხი ლივერპულელი ბიჭი ჩავიდა და იქაური ახალგაზრდობა ერთბაშად გადარია — მთელს ქვეყანას „ბიტლომანია" მოედო: *She loves you, yeah yeah yeah!!!...* ჯაზმა დაკარგა ახალგაზრდა მსმენელი. პოპულარული მუსიკის ჩარტებს თავში „ბიტლზი" მოექცა. მაგრამ აქლემი ისე როგორ წაიქცევა, ვირის საპალნე ვერ ასწიოს?! იმავე წლის ზაფხულში, ლუი არმსტრონგმა ჩაწერა სიმღერა, რომელმაც რამდენიმე თვის განმავლობაში თვით „ბიტლომანებიც" კი მონუსხა და სიებში პირველ ალაგას დადგა. ეს იყო სიმღერა მიუზიკლიდან ***Hello Dolly***. ჯაზის მუსიკალური სიმაღლეებიდან თუ დავხედავთ, დიდი ვერაფერი ხვითოა ეს სიმღერა, მაგრამ აი,

პოპულარული მუსიკის ისტორიაში — ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ჩანაწერი. ისევე როგორც სიკვდილის წინ ნამღერი ***What a Wonderful World*** — თუმცა აქ არმსტრონგს სულ სხვა ამბიცია ამოძრავებს, ვინემ ჯაზური: თითქოსდა რაღაც მუსიკალური „გაეროს“ ტრიბუნაზე დგას და სიტყვით მიმართავს კაცობრიობას. ბოლოს და ბოლოს, ამ კაცმა იმდენი ჯაზი აჩუქა ადამიანებს, და თანაც ისეთი ხარისხისა, რომ სიკვდილის წინ სრული უფლება ჰქონდა ორიოდ სიტყვა უფრო მარტივ ენაზეც ეთქვა.

არმსტრონგი 1971 წ. 6 ივლისს გარდაიცვალა.

* * *

როგორც მანამდე მოგახსენეთ, ჯაზის წარმოშობას მრავალმხრივ შეუწყო ხელი ნიუ-ორლეანში ზანგური და კრეოლური მუსიკალური ტრადიციების შერწყმამ. სოლისტების ჯაზის ჩამოყალიბებაზეც იგივე მეთქმის: ეს ჯაზი შეიქმნა ორი დიდი ფიგურის ძალისხმევით; ერთი იყო ზანგი — ლუი არმსტრონგი, ხოლო მეორე გახლდათ კრეოლი — სიდნი ბეშე. არის პარიზში ორი პატარა ქუჩა: ერთს ჰქვია Rue Armstrong, ხოლო მეორეს — Rue Bechet, სხვათა შორის, ორივე ქუჩას ეს სახელები მუსიკოსთა სიცოცხლეშივე დაერქვა.

ისე, ამათი გზები ჯერ კიდევ სიყრმეში გადაიკვეთა — ნიუ-ორლეანში. სიდნი ბეშე თოთხმეტი წლისა იყო, არმსტრონგი კიდევ თერთმეტისა: ლუი თავის ვოკალურ კვარტეტთან ერთად

ქუჩაში იდგა და მღეროდა. სიდნი ბეშემ რომ მოუსმინა, მართლა მაგრა მღერიანო, — თქვა და ბიჭები თავისთან სავახშმოდ დაპატიჟა — იგი შედარებით შეძლებული კრეოლური ოჯახის შვილი იყო. ლუიმ უთხრა, ვერ წამოვალ, ფეხსაცმლის „პადოშები“ სულ დახვრეტილი მაქვს და სირცხვილი იქნება ჩემი თქვენთან გამოჩენაო. სიდნი ბეშემ ლუის ნახევარ-დოლარიანი უფეშქაშა და უთხრა: წადი, ლანჩები დააცვლევინე და მერე ვახშამსაც გაჭმევო. მადლიერებით აღვსილმა ლუიმ ფული გამოართვა, ჯიბეში გაიქანა და იქედან მოუსვა — აღარც ფეხსაცმელი გახსენებია და აღარც ბარაქიანი კრეოლური ვახშამი... გავა წლები და ეს ორი კვლავ შეხვდება ერთმანეთს, ოღონდ ამჯერად როგორც მეტოქე ინსტრუმენტალისტები.

სიდნი ბეშეც ბავშვობაშივე მოიწამლა იმ მუსიკით, რომელსაც ბადი ბოლდენი, ჯელი-როლ მორტონი, ფრედი კეპარდი და სხვები უკრავდნენ. სწორედ კეპარდი გახლდათ პირველი, ვინაც სიდნი ბეშეს დაკრული მოისმინა და მოიწონა. ეს 1907 წელს მოხდა. სიდნი მაშინ სულ რაღაც ცხრა წლისა იყო (sic!). იმ დღეს ბეშეების ოჯახს წვეულება ჰქონდა, უფროსი ვაჟის სრულწლოვანების აღსანიშნავად. მუსიკოსებად ფრედი კეპარდის დასტა დაიქირავეს და კარგი პურმარილიც გაიშალა. კეპარდიც თავისი დასტით დათქმულ დროს გამოცხადდა, მაგრამ იმათი კლარნეტისტი არსად ჩანდა — როგორც გაირკვა, სადღაც სხვაგან წასულა დასაკრავად, აღლუმზე. მუსიკოსებმაც უკლარნეტოდ შეუბერეს. უცებ, შუა დაკვრაში კეპარდს კლარნეტის ხმა ჩაესმა, გვერდით ოთახიდან რომ მოდიოდა და ერთობ გამართულად ეხამებოდა იმას, რასაც მისი მუსიკოსები ასრულებდნენ. ოთახში რომ შეიხედეს, სავარძელში მოკალათებული პატარა ბიჭი შერ-

ჩათ — ხელში კლარნეტს ათამაშებდა. ეს გახლდათ ბეშეების უმცროსი ვაჟი — სიდნი.

იმდროინდელ კრეოლურ ოჯახში მუსიკალური განათლების საქმე მთლად ცუდად არ იყო, მაგრამ სიდნის მშობლები ცოტათი გააწბილა იმან, რომ კლასიკური მუსიკის ნაცვლად (რაც საერთოდ მიღებული იყო) მათი ვაჟი ამ რაღაც სინკოპირებულ და „არალეგიტიმურ“ მუსიკას მიეძალა. არადა, სიდნის მართლაც არ ადარდებდა კლასიკა და კატეგორიული უარი განაცხადა აკადემიურ განათლებაზე — მეტიც, მუსიკალური წიგნიერებაც კი აიგდო და სმენით უკრავდა, საკუთარი გულის კარნახით. რამდენიმე იქაური კლარნეტისტისგან რაღაც-რაღაცები გადაიღო და ეს იყო მთელი მისი „მუსიკალური უნივერსიტეტები.“ და რა დაკარგა? ოცდაერთი წლისა ლონდონ-ქალაქს ჩავიდა და ისე დაუკრა, ერთმა ბობოლა შვეიცარიელმა დირიჟორმა — ერნესტ ანსერმემ* რომ მოუსმინა, საგაზეთო წერილში ხოტბა შეასხა „ამ ახალგაზრდა გენიალურ ხელოვანს.“

დაუდგრომელი ხასიათი ჰქონდა; სიყმაწვილეშივე რაღაც დემონი-ეშმა შეუჩნდა, ერთ ალაგას ვერ ჩერდებოდა, სულ ეხეტებოდა, ერთობ „პერიპატოელი“ ვინმე გახლდათ. ჯერ სამხრეთის შტატები მოიარა, ხან სად უკრავდა, ხან სად; მერე ჩრდილოეთისა — ჩიკაგო, ნიუ-იორკი; მერე ევროპაში გადავიდა, 1925 წელს მოსკოვშიც კი ჩავიდა და ჯაზის ვირუსი აჰკიდა ბოლშევიკებს; ახლო აღმოსავლეთიც მოიარა და თვით ოსმალოშიც ჯაზი გააჟღერა. სადღა არ დაუკრავს, რა აუდიტორიის წინაშე! აი ისეთი უბირებიც კი შეხვედრია, სალოკ თითს რომ ინერწყვავადნენ და

* ეს ერნესტ ანსერმე ვინმე ხელწამოსაკრავი არ გეგონოთ: თვით სერგეი დიაგილევის სახელოვან „რუსულ სეზონებში“ მონაწილეობდა და იმათ ბალეტებს დირიჟორობდა; მუსიკას კიდევ სტრავინსკი უწერდა.

ლოყაზე უსვამდნენ — ეგ რა შავი საღებავი დაგიდვიაო... არა, დიდებული მსმენელიც ჰყოლია, ამ სიტყვის პირვანდელი მნიშვნელობით — 1919 წელს იგი ბაკინგემის სასახლეში მიიწვიეს, უელსის პრინცის სმენის დასატკბობად, რომელიც შემდგომ მეფე გახდა ბრიტანეთისა — ედუარდ VIII. სხვათა შორის, იმავე ლონდონში შედგა მისი პირველი შეხვედრა სოპრანო-საქსოფონთან — ეს იყო ისტორიული მოვლენა ამ ინსტრუმენტისათვის, რის შემდეგაც ამ კლარნეტისებრმა სპილენძის საკრავმა ჯაზში საპატიო ალაგი დაიმკვიდრა.

ციხეშიც მჯდარა, თანაც არაერთგზის. პირველად სულ ჯეელი იყო: ამერიკის ერთ პატარ ქალაქში ჩავიდა დასაკრავად. იმ ქალაქს მკაცრი რასისტული წესები ჰქონდა — შავკანიანებს ნაშუაღამევს ქუჩაში გავლა ეკრძალებოდათ. ჰოდა, ბეშეც გადაეყარა ვილაც მთვრალ, მოკუკლუკსკლანელო ტიპს, რომელმაც უთხრა: აქ რას დაყიალებ, შე მურთხოო, და იმანაც ფეხქვეშ გაიდო და კარგა მაგრად მიჯეჯგვა. ციხეში ბეშე ზანგების გვერდით საკანში აღმოჩნდა, რომლებიც ისე მღეროდნენ ბლუზს, რომ კრეოლი ბეშე ერთბაშად აღივსო ამ მუსიკის მადლით და მერე მთელი ცხოვრება თან დაატარებდა. უნიკალური იყო ბლუზის მისეული აღქმა და ინტერპრეტაცია — სევდისა და აგრესიის ასეთი ნაზავი მე სხვა ჯაზმენთაგან ვერ მომისმენია: მგმინავი ეფექტებით (growl effects) გაჯერებული და იმავდროულად ნაძერწი, მკაფიო ფრაზები, რაიც რომ ჭეშმარიტ „ჯაზური მეტყველებას“ შეჰფერის. ბეშეს მიერ 1938 წელს ინტერპრეტირებული ჯორჯ გერშვინის ***Summertime*** (იავნანა ოპერიდან *პორგი და ბესი*) დასტურ რომ ნაღდი მარგალიტია ჯაზურ ჩანაწერთა გვირგვინში.

მეორედ ლონდონის ციხეში ამოყო თავი, 1922 წელს — მართალია, მცირე ხნით. ერთ კახპასთან მოუვიდა ჩხუბი ქუჩაში: კახპა თეთრკანიანი იყო, ბეშე კიდე შავი და როგორჩ ჩანს, რაღაც რაღაცეები დააბრალეს... ისე ქალებს მოსწონდათ და თვითონაც დიდი მექალთანე ვინმე იყო — კრეოლური ჟინი ძნელი მოსაკლავია. რასაც ქალთან ვერ იკმაყოფილებდა, იმას მუსიკაში დებდა, იმიტომაც ჟღერდა მისი კლარნეტი თუ სოპრანო-საქსოფონი ისეთი ძალით, თითქო კლაპანების დახეთქვა სურდაო.

ლონდონის პერიოდში (1919-22 წლებში) ბეშე ერთ კარგა მოზრდილ, ორმოცი კაცისაგან შემდგარ ორკესტრში უკრავდა — ნახევრად სიმფონიურსა და ნახევრად ჯაზურში, სახელად Southern Syncopated Orchestra. ვინმე უილ მერიონ კუკი იყო იმ ორკესტრის ხელმძღვანელი — მევიოლინე კაცი, თვით ანტონინ დვორჟაკის მოწაფე, ერთობ ნატიფი გემოვნებისა და დახელოვნების მუსიკოსი. ის ორკესტრი კლასიკურ-„ლეგიტიმურ" მუსიკასაც ასრულებდა და სინკოპირებულ-„არალეგიტიმურსაც," თუმცა კუკი ხაზგასმით მკაცრი პედანტურობით ემიჯნებოდა ჯაზმენების სასცენო ლაზღანდარობას. მისი მეუღლე სოპრანოს პატრონი ქალი იყო და ქმრის ორკესტრის კონცერტებზე საოპერო არიებით გამოდიოდა. ერთხელაც ერთ დიდ საკონცერტო დარბაზში ჰქონდათ გამოსვლა — კუკის ცოლი *მადამ ბატერფლაის* არიას ასრულებდა პუჩინის იმავე სახელწოდების ოპერიდან. ბეშე ორკესტრში იჯდა, მისთვის განკუთვნილ ალაგას და სხვებთან ერთად აკომპანემენტს უკეთებდა სოლისტს. უცებ სკამიდან წამოიჭრა, ავანსცენაზე გავიდა და მომღერალ სოპრანოს თავისი სოპრანო-საქსოფონი ააყოლა — მხურვალე და ჩახლართული ობლიგატოებით. ქალმა და პუჩინის მუსიკამ ისე

გაიტაცა, რომ ორკესტრის ხელმძღვანელის პედანტიზმი და სიმკაცრე არაფრად ჩააგდო. ამ გამოხტომის გამო კუკმა მისი გაძევება მოინდომა, მაგრამ ისევ და ისევ ცოლმა გადაათქმევინა — რას ერჩი, ამ ბიჭის დაკრული ძალიანაც რომ მომეწონაო.

ამგვარი „პერფორმანსები" საცეკვაო დარბაზებში ბეშეს გამოსვლების აუცილებელი ატრიბუტი გახლდათ. შუა მოედანზე შემოიჭრებოდა, მოცეკვავეებს შორის, ფაშასავით ფეხმორთხმით ჩაჯდებოდა და ვრცელ სოლოებს დააგუგუნებდა ხოლმე — სხვადასხვა ოპერებიდან აღებულ მელოდიებზე იმპროვიზირებით. განსაკუთრებით ლეონკავალოს *ჯამბაზები* უყვარდა, კანიოს არია ("rizzi pagliacco!") — გულდათუთქული ჯამბაზის ვნებებს ბეშეს საქსოფონზე უკეთ მხოლოდ კარუზო თუ იტყოდა იმხანად. ვინ იცის, ეგებ სწორედაც რომ კარუზოს ეჯიბრებოდა ეს გიუმაჟი კრეოლი.

ბეშესნაირი ახირებული ვინმე ჯაზის ისტორიაში სხვა არც არავინ ყოფილა. ძლიერი პიროვნება იყო, თუმცა თავკერძა, საურთიერთობოდ ძნელი და წინააღმდეგობრივი. ამ კაცში, შეიძლება ითქვას, მოცარტი და სალიერი თანაარსობდა: ლაღსა და ბრწყინვალე მუსიკას ქმნიდა, ბოღმანარევი თვალი კი სულ მეტოქეობაზე ეჭირა — ემანდ, ჩემზე მაგარი ვინმე არ გამოტყვრესო. სულ ქიშპობდა — ჰონორარის გამო გინდა თუ ქალის გამო, თუ ბანქოში წაგებული ფულის გამო — მიზეზი არ ელეოდა...

ერთხელ, ბერლინში ყოფნისას, ძაღლი გაიჩინა — დობერმანის და ბულდოგის ნაჯვარი; ხომ გესმით, რა ავი რამ ქმნილება იქნებოდა?! მერე შეიტყო, რომ ერთსა ასევე ამერიკიდან გადმოხვეწილ კლარნეტის-საქსოფონისტს ვეება დანიური

დოგი ჰყავდა, სახელად „ცეზარი.“ ბეშეც დილის ოთხ საათზე პირდაპირ იმ კლარნეტისტ-საქსოფონისტის კარს მიადგა და დაუბრახუნა: კარში გამო, ეგ შენი „ცეზარა“ და ჩემი ძაღლი ვაჩხუბოთ, ვნახოთ, ვისი ფალავანი აჯობებსო. ის კლარნეტისტ-საქსოფონისტი დალაგებული ჭკუის კაცი იყო და, ცხადია, იმ დილაუთენია ძაღლების ჩხუბი არ შედგა.

სამაგიეროდ შედგა დუელი — იმავე წელს, ოღონდ ამჯერად პარიზში. იქ ერთ ბანჯოისტთან მოუვიდა ჩხუბი. ახლა, მიზეზი რა იყო? ღამის კლუბში დაკვრას რომ მორჩნენ, დასალევს მიეძალნენ დილამდე. იმ ბანჯოისტმა ბაასი გაუბა ბეშეს და რაღაც ნართაულ-გოთვერნულად დაეღადავა — სანოტო ანაბანა მთლად კარგად არა გცოდნიაო. ბეშე გაცხარდა და გაექაჩა. კი გააშველეს, მაგრამ აბა, კრეოლის სიფიცხეს რა დააცხრობდა. ბეშე შინ გავარდა, რევოლვერი ჩაიდო და უკან გამობრუნდა. გაგანია პიკის საათი იყო, ხალხი საქმეზე მიდი-მოდიოდა. იმ ბანჯოისტსაც თურმე ჯიბეში რევოლვერი სდებია. ქუჩის მეორე მხარეს ბეშე რომ დაუნახავს ტროტუარზე გამოსულა და იქ დამდგარა. უცებ, ერთდროულად ორივემ, იარაღი დაიძრო და ერთმანეთს სროლა დაუწყო: ბანჯოისტმა, რაც ისროლა, სულ ააცილა, ხოლო ბეშემ იმის ზურგს უკან მდგარ მეგობარს შემთხვევით შიგ წვივში მოარტყა. ასევე, ორი პარიზელი ქალბატონი დაიჭრა — მსუბუქად... ამ ამბის გამო ბეშემ მესამედ ამოყო თავი ციხეში (სხათა შორის, იმ ბანჯოისტმაც).

ვინ იცის, სიურრეალიზმის ერთ-ერთი მამათაგანი — ალფრედ ჟარი იმ დუელს რომ შესწრებოდა, შესაძლოა მოსწონებოდა კიდევაც: აკი ერთხელ თვითონაც გამოვარდა ქუჩაში და უმისამართო სროლა ატეხა... საბედნიეროდ მაშინ არავინ დაშა-

ვებულა. არა, ალფრედ ჟარის თავისი „პატაფიზიკური იდეები“ აწუხებდა; სად ეს და სად კრეოლი ჯაზმენი, რომელსაც ღირსების შეურაცხყოფამ დაუბინდა გონება.

ისე, 20-იანი წლების პარიზი სავსე იყო სიურრეალიზმით, რაშიც რომ ამერიკელ ჯაზმენებსაც შეჰქონდათ თავიანთი წვლილი. ერთი წლით ადრე ბეშე პარიზში ჩაჰყვა „ზანგურ რევიუს“ (Revue Negre), რომლის მშვენებაც გახლდათ მომღერალი და ეგზოტიკური მოცეკვავე ჯოზეფინ ბეიკერი — ეპატაჟების მოყვარული გოგო, რომელიც დღისით-მზისით ქუჩაში დასეირნობდა ჯაჭვის საბელზე გამობმული ჰეპარდით... თავადაც ავაზასავით ქალი იყო... აი, მართლა რა მოხიბლავდა ალფრედ ჟარის და იმ მოდერნისტ ბიჭებსაც, იმხანად ასევე პარიზში რომ ბინადრობდნენ: ეზრა პაუნდი გინდა, ჯეიმზ ჯოისი თუ ერნესტ ჰემინგუეი...

პარიზულ დუელამდე სიდნი ბეშეს უკვე ჰქონდა „დუელი“ — ლუი არმსტრონგთან, ოღონდ — მუსიკალური. ეს ნიუ-იორკში მოხდა, 1925 წელს. იყო ერთი კლარენს უილიამსი, ნიუორლეანელი პიანისტი, რომელმაც ბეშე და არმსტრონგი თავის დასტაში მიიწვია რამდენიმე გრამჩანაწერის გასაკეთებლად. იმხანად სრულიად ქალაქის ჯაზურ-მუსიკალურ საზოგადოებას პირზე არმსტრონგი ეკერა, რის გამოც ბეშე მთლად კაი გუნებაზე ვერ იყო და პირველ ხმის ჩამწერ შეკრებაზეც ერთობ „დაქოქილი“ გამოცხადდა. ***Cake-Walking Babies*** („კეიკუოკის მოცეკვავე გოგოები“) — ასე ერქვა იმ კომპოზიციას, რომელიც უნდა ჩაეწერათ. ჩაწერეს კიდევაც — ორი ვერსია: ერთი — იმავე დღეს, ხოლო მეორე — მოგვიანებით. პირველ ვერსიაში ჩანს, რომ არმსტრონგი სულაც არაა საპაექროდ განწყობილი — მოგუდულ კორნეტზე უკრავს რაც დასაკრავია და „ღმერთმა ყვე-

ლანი კარგად ამყოფოს — კეიკუოკის მოცეკვავე გოგოებიც და იმათი ვინც გინდა...“ ამისგან განსხვავებით, სიდნი ბეშეს სოპრანო-საქსოფონი ისე „დასრიალებს“ სხვა ინსტრუმენტებს შორის, როგორც რომ გველი — აჭიკჭიკებული ჩიტების გალიაში: „ამათი წიკო-მაკო დაკრული რა ვთქვი... დღეს მე ვარ ჯაზის პირველი და ნაღდი სოლისტი!“ თანდათან არმსტრონგიც ცდილობს „დაეწიოს“ ამ ახურვებულ პასაჟებს, მაგრამ მოგუდული კორნეტით ვერას გახდება.

სამი კვირის შემდეგ მეორე ვერსია ჩაწერეს და ამჯერად არმსტრონგიც მომზადებული დახვდა ბეშეს გამოწვევას: ისევ შეიბნენ ზანგი და კრეოლი — მრისხანედ და დაუნდობლად: ორივეს ინსტრუმენტი ისე ძალუმად ჟღერდა და ისეთ ფრაზებს აფრქვევდა, რომ დანარჩენი ანსამბლი ლამის მიიჩქმალა. ვინ იცის, სიდნი ბეშეს ალბათ ისიც ჩარჩა, რომ წლების წინ ამ ლაწირაკს ნახევარ-დოლარიანი აჩუქა, ვახშამზეც დაპატიჟა, იმან კიდე წიხლი უკრა — დახვრეტილ „პადოშებიანი“... მეორე რაუნდი არმსტრონგისა გამოდგა — რიტმიკით მოუგო; ისეთი რთული სინკოპირება და პაუზები დაიჭირა, ისე დახლართა რიტმი, იმხანად რომ არავის შეეძლო.

მართალია, ბეშე და არმსტრონგი მეგობრები არც არასოდეს გამხდარან, მაგრამ გულითადი ურთიერთობა მაინც ჰქონდათ. დროთა განმავლობაში ურთიერთის მიმართ ამბიციებიც მოითოკეს და ბარი-ბარში დარჩნენ. არმსტრონგი აღიარებდა, რომ ჯაზში ერთადერთი მხოლოდ ბეშე იყო იმისი თანასწორი, ისევე როგორც ბეშეს მიაჩნდა იგივე, ოღონდ პირიქით.

30-იანი, 40-იანი წლები, რომელიც მან სამშობლოში გაატარა, ბეშესათვის მთლად დალხენილი არა ყოფილა. იგი ნიუორლეანუ-

რი სტილის პატრიოტი იყო — მცირე დასტებში დაკვრას ამჯობინებდა, იმ წლებში კი დიდი ორკესტრები, ანუ *ბიგ-ბენდები* მძვინვარებდნენ. ერთხანს ელიგტონის ბიგ-ბენდშიც კი უკრავდა, მაგრამ გული მაინც მცირე ანსამბლური მუზიცირებისკენ მიუწევდა. ამიტომაც საკონცერტო და ხმისჩამწერი საქმიანობისთვის თავის დანებება მოუხდა და მეგობართან ერთად სამკერვალო ატელიე გახსნა, რომ თავი გაეტანა. ხან აუთოებდა, ხან კემსავ-კერავდა, ხანაც კრეოლური კერძების მომზადებით იყო დაკავებული და იშვიათად თუ შეკრებდა მუსიკოსებს თავისი სამკერვალო სალონის უკანა ოთახში, სადაც გულის მოსაოხებლად ჯაზს უკრავდნენ ხოლმე.

40-იანი წლების ბოლოს, როდესაც დაკვრის ნიუორლეანური ყაიდა კვლავ მოდაში შემობრუნდა, ბეშესაც ისევ მოუხმეს სცენაზე. 1949 იგი პარიზში მიიწვიეს გრანდიოზულ ჯაზფესტივალზე დასაკრავად. მასთან ერთად იქ ჩარლი პარკერიც იყო მიწვეული. ბეშეს კონცერტებს ისეთი წარმატება ხვდა, რომ მან სამუდამოდ პარიზში დარჩენა გადაწყვიტა. ამ ქალაქში მას მუდამ ბევრი თაყვანისმცემელი ჰყავდა, ფულსაც კარგად უხდიდნენ და ანგაჟემენტებიც არ აკლდა. თანაც კრეოლი იყო და ძარღვებში ფრანგული სისხლი უჩუხჩუხებდა — სინკოპირებულად, რა თქმა უნდა, ანუ — „არალეგიტიმურად," თვითონ კი ხუმრობდა — ევროპაში იმიტომ დავსახლდი, რომ აფრიკასთან უფრო ახლოს ვყოფილიყავი, წინაპართა მიწასთანო.

ერთი მხრივ, ბეშე ნიუორლეანელი კლარნეტისტების ტრადიციის გამგრძელებელია — რომელიც, სხვათა შორის, თავიდანვე საკმაოდ დახვეწილი იყო მელოდიურ-ჰარმონიული და ფრაზეოლოგიური თვალსაზრისით. მაგრამ ბეშე იყო პირველი,

ვინაც კლარნეტი, და მერე სოპრანო-საქსოფონიც, „ჯაზური მეტყველების" ინსტრუმენტად აქცია. შესაძლოა, რიტმული მრავალფეროვნების და სიმდიდრის მხრივ მთლად არმსტრონგის დონემდე ვერ ქაჩავდა, მაგრამ „სუინგის" პირველი ელემენტები მის დაკრულშიც უხვად შეინიშნება. ხოლო რაც შეეხება ჯაზურ ფრაზირებას, მელოდიურ სვლებს, აქ იგი არმსტრონგზე მაღლა იდგა, ვინაც ჯეელობაში მისგან ბევრი რამ გადაილო. ბეშეს მუსიკაზე გაიზარდა დიუკ ელინგტონის ორკესტრის მშვენება, ბრწყინვალე ალტ-საქსოფონისტი ჯონი ჰოჯისი, და შემდგომი თაობის სხვა მრავალი ინსტრუმენტალისტი. მეტიც, სიდნი ბეშეს მოწაფე გახლავთ ავანგარდული ჯაზის ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ფიგურა, სოპრანო-საქსოფონისტი სტივ ლეისი, რომელმაც 60-იანი წლების დასაწყისში სესილ ტეილორთან ერთად ძირი გამოუთხარა კლასიკურ ჯაზს — გველი გაუზრდია უბეში ბეშეს...

სიკვდილამდე მცირე ხნით ადრე ავტობიოგრაფიაც დაწერა და გამოაქვეყნა, სათაურით „ფაქიზად მოეპყარით" (Treat It Gentle), რომელსაც ბეშეს თაყვანისმცემლები არა მხოლოდ „ფაქიზად", არამედ მოწიწებით ეპყრობიან, ისევე როგორც მის მუსიკალურ დანატოვარს.

ბეშე პარიზში გარდაიცვალა, 1959 წელს.

* * *

როგორც ზემოთ არაერთგზის ითქვა, ჯაზი აფრიკულ-ამერიკული ხელოვნებაა და რასობრივი თვალსაზრისით ზანგური და კრეოლური მუსიკალური ტრადიციის შერწყმის შედეგად წარმოიშვა. თუმცა, ისიც ითქვა, რომ ევროპული მოდგმის ხალხისა და მათი მუსიკალური წვლილის გარეშე ჯაზი ბოლომდე ვერ იჯაზებდა. ამ თავში ერთი ზანგისა უკვე მოგახსენეთ — ლუი არმსტრონგისა, ერთიც კრეოლისა — სიდნი ბეშესი. ახლა ჯერი ევროპული, მეტიც — გერმანულ-ტევტონური წარმომავლობის კაცზე მიდგა, რომელსაც ლეონ ბისმარკ ბაიდერბეკი ერქვა, მეტსახელად — „ბიქს“ და რომელიც უმთავრესია იმ თეთრკანიანთა შორის, 1920-იან წლებში აფრიკელ-ამერიკელებთან ერთად რომ ქმნიდნენ ტრადიციულ ჯაზს.

ბიქს ბაიდერბეკის პიროვნება ერთობ რთულია მწერლისათვის მოსახელთებლად. საამისოდ, ისევ და ისევ, მისი დიდი თანამედროვე, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი უფრო ივარგებდა — მართლაც რომ ერთმანეთის კონგენიალურები იყვნენ. მე ამათგან „კულტურული ბექგრაუნდით“ შორსა ვდგავარ და ვშიშობ, ბიქს ბაიდერბეკისგან ჯაზის ერთი ვინმე ტატო ბარათაშვილი არ გამომივიდეს.

ბაიდერბეკის ტევტონური წარმომავლობა რომ ვთქვი, ვინძლო ვიღაც ქერათმიანი ახმახი წარმოგიდგათ, ზიგფრიდივით ტყეღრე რომ დაეხეტება და საყვირს აგუგუნებს... არა, ბაიდერბეკის ნატურა უფრორე გოეთეს თვალით დანახული ჰამლეტისას ჰგავს — *მყიფე ფაიფურის ჭურჭელი, რომელშიც დრო-ჟამმა*

უხეში მცენარე ჩარგო და იმისი ფესვებით დაამსხვრია. ვინ იყო ეს კაცი, რომელსაც ჯაზის შავმა ქალ-ღვთაებამ ცეცხლოვან ამბორში ამოხადა სული? ბიქს ბაიდერბეკმა სულ რაღაც ოცდარვა წელიწადს იცხოვრა, ზანგების ჯაზს მანამდე არნახული სინატიფე შესძინა და ლოთობით მოკვდა.

იგი 1903 წელს დაიბადა, გერმენელი ემიგრანტების ოჯახში, სიმინდის ყანებით გარშემორტყმულ ქალაქ დევენპორტში — აიოვას შტატში. პაპამისი გერმანელ ამერიკელთა (Deutsche-Americanische) საქორალო ასოციაციის თავმჯდომარე გახლდათ და მუსიკა ამ ოჯახში იმთავითვე დიდ პატივში იყო. ბიქსმაც სამი წლის ასაკიდანვე აუღო ალღო ფორტეპიანოს და შვიდი წლისა უკვე ისე უკრავდა, რომ იქაური მთავარი გაზეთი მის შესახებ წერდა: „ეს ბიჭი ყველაფერს დაგიკრავთ, რასაც კი ერთხელ მოისმენს.“ მოკლედ, იმისი წინაპრების ენით რომ ვთქვა, ბიქს ბაიდერბეკი *ვუნდერკინდი* იყო და, ამდენად, კარგ მუსიკალურ კარიერასაც გამოჰკრავდა ხელს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ვექილობაზე ან კომერსანტობაზე. მაგრამ ვაი, რომ ყმაწვილმა ბიქსმა სულ სხვა მუსიკა აირჩია — უზნეობის წუმპიდან გამოსული, რომელსაც ვილაც „ზუნტყლიანები“ უკრავდნენ — ჯაზი!

მოგეხსენებათ, რაოდენ მყიფე და მიმნდობია მოზარდის გონება. საღამოობით ბიქსი ვახშამსაც კი აღარ ჭამდა, მდინარის ნაპირზე გარბოდა, სადაც ნიუ-ორლეანიდან ამოსული საკრუიზო გემები დგებოდნენ. იქ იმ გემებზე ზანგი მუსიკოსები უკრავდნენ ბიქსისთვის სანუკვარ მუსიკას. თექვსმეტი წლისა იყო, მისმა ძმამ სახლში ნიკ ლაროკას Oroginal Dixiland Jazz Band-ის ფირფიტა რომ მოიტანა. მეზობლისგან კორნეტი ითხოვა და ბგერა-ბგერა დაიწყო ლაროკას კომპოზიციების გარჩევა: ჯერ ფორ-

ტეპიანოზე გადაჰქონდა, მერე კორნეტზე ცდილობდა იმავეს დაკვრას. ასე, თავისით აითვისა ეს ინსტრუმენტი — აბსოლუტური სმენა ჰქონდა და აბა, რა უნდა გასჭირვებოდა. თუმცაღა, სწორედ ამ ნიჭიერების გამო, მუსიკალური ანაბანა იმანაც ვერ აითვისა წესიერად და ამ მხრივ უწიგნური დარჩა, როგორც მისი თანამედროვე სხვა ვირტუოზები. ამ ნაკლს იგი მთელი ცხოვრება განიცდიდა, ისევე როგორც ზოგადად, საკუთარ „მუსიკალურ არასრულფასოვნებას."

1920 წელს მდინარეზე ჩამომდგარ ერთ საკრუიზო გემზე, სახელად "Capitol" — ახალგაზრდა ლუი არმსტრონგი გაიცნო, რომელმაც რამდენიმე საჭირო რჩევა მისცა კორნეტზე დაკვრის ხელობის თაობაზე. ცოტა ხანში ბიქსიც ამ გემზე დაიწყებს მუშაობას — კორნეტზე დამკვრელად.

ლუთერანულ საეკლესიო მუსიკასა და გერმანულ კლასიკაზე აღზრდილმა ბიქსის მშობლებმა პირმშოს ამდაგვარ „დაცემას" გულგრილად ვეღარ უყურეს, აიღეს და ერთ ნახევრად გასამხედროებულ აკადემიაში უკრეს თავი — ამ მავნე მუსიკალურ საზოგადოებას განვარიდებთო. მაგრამ სწორად ვერ გათვალეს: ის აკადემია ჩიკაგოს სამხრეთი უბნიდან მატარებლით სულ რაღაც ნახევარი საათის სავალზე იყო, ხოლო ჩიკაგოს სამხრეთ უბანში რა ხდებოდა 1920-იანი წლების დასაწყისში, უკვე მოგახსენეთ: იქ ჯაზური ცხოვრება დუღდა და გადმოდიოდა...

ქურდს რა უნდა და ბნელი ღამეო. ჰოდა, ბიქსიც იმ ბნელ ღამეებს ჩიკაგოს ჯაზ-კლუბებში ატარებდა — იქ იყო მისი ნამდვილი „აკადემიაც" და „უნივერსიტეტიც." ნაღდი ჯაზის დამკვრელი ზანგების საზოგადოებას დაეძებდა: კარგი ჯაზ-ანსამბლის მოსასმენად ჯოჯოხეთშიაც ჩავაღწევო, მისწერა ერთხელ თავის

ძმას. ჩააღწია კიდეც — ჩიკაგოური „ჯოჯოხეთის“ იმ სკნელში, სადაც ჯო ოლივერი და ლუი არმსტრონგი უკრავდნენ. სწორედ ჯო ოლივერისგან აითვისა მან კორნეტზე დაკვრის ლაკონიური და თავშეკავებული სტილი, არმსტრონგისაგან კი სოლო პარტიის გაწყობა და გამართვა ისწავლა. ცალკეულ ბგერას ისე ელოლიავებოდა, რომ ერთმა საქსოფონისტმა დასცინა კიდეც: შე თითო ბგერის ცუცნიაო. ბიქსმა კი ამაზე მიუგო: ჩემი ერთი ბგერა უფრო მეტყველია, ვიდრე შენს მიერ ათობით დახვავებულიო.

1922 წელს, აკადემიის შიდაგანაწესის არაერთგზის დარღვევის გამო, ბიქს ბაიდერბეკი გარიცხეს. ამ ფაქტმა უდიდესი ტკივილი მიაყენა მის მშობლებს, ხოლო ბიქსს ნანატრი თავისუფლება მოუტანა და ისიც ერთბაშად მუსიკაში გადაეშვა: სხვადასხვა დასტასთან ერთად მოგზაურობდა, უკრავდა საკრუიზო გემებზე, ჩიკაგოს სამხრეთ უბნის ცნობილ „ლინკოლნის ბაღებში,“ მიჩიგანის ტბაზე მავალ სასეირნო გემზეც გამოდიოდა. სხვათა შორის, ერთ-ერთ ასეთ გემზე მის გვერდით თოთხმეტი წლის კლარნეტისტი უკრავდა, სულ გულზიდვა რომ აწუხებდა გემის ქანაობისას: ბენი გუდმენი იყო იმ კლარნეტისტი ბიჭის სახელი.

ცოტა ხანში ბიქსმა საკუთარი დასტაც შეკრა, სახელად Wolverines. ეს დასტა საკმაოდ კარგი რეპუტაციით სარგებლობდა. თავიდან ერთ ღამის კლუბში გამოდიოდნენ, რომელსაც იქაური განგსტერები უყურებდნენ — ეს იყო ეგრეთ წოდებული „speakeasy,“ „მშრალი კანონის“ ანუ „პროჰიბიციის“ პერიოდში წარმოქმნილ ბუნაგთა მსგავსი დაწესებულება, სადაც ყავის ჭიქებში ჩამოსხმული ვისკი იყიდებოდა. კლუბი მალე დაიხურა განგსტერული გარჩევისას ატეხილი დაკა-დაკის გამო და ბიქსის დასტამ სხვა, უფრო რესპექტაბელურ დაწესებულებას შეაფა-

რა თავი — ინდიანაპოლისის უნივერსიტეტს, სადაც რამდენიმე თვის განმავლობაში უკრავდნენ სტუდენტურ შეკრებებზე. მათი გამოსვლები ნამდვილ სენსაციად იქცა. სასმელსაც სწორედ იმ წლებში მიეძალა — დილაობით ერთ „თლაშოს“ გადაჰკრავდა ხოლმე და იტყოდა, ესეც ჩემი ფორთოხლის წვენიო. სასმელს კონცერტებზეც კი არ იშორებდა — სკამის ქვეშ ვისკით სავსე ბოთლი ედგა, რაღა თქმა უნდა, საგანგებოდ შეფუთული, პოლიციის თვალის ასახვევად. მის გვერდით მჯდარი მუსიკოსები იხსენებდნენ — დაკვრისას ბიქსის კორნეტიდან დახვეწილი მელოდია და ალკოჰოლის ოხშივარი გადმოდიოდაო.

ჰო, *თრობანარევი ნატიფი ყღერადობა* — ასეთი გახლდათ ბიქს ბაიდერბეკის მუსიკალური ხელწერა, რომელიც არ ჰგავდა არც კინგ ოლივერის „ბინძურ“ ხრინწიან სტილს და არც ლუი არმსტრონგის აგრესიულ და შემტევ მანერას. ბიქსისნაირი პეწენიკი მუსიკა არც ერთ მაშინდელ ჯაზმენს არ გამოსდიოდა. იგი გზნებიანიც იყო და იმავ დროულად მჭვრეტელობითიც, მასში ვნებაც იყო, ხურვებაც, მაგრამ — გამჭრიახი მუსიკალური ინტელექტით ჩამოქნილი და მოზომილი. ვნებასთან ამგვარი ნატიფი თამაში თავისებურ ჰარმონიულ სვლებს ემყარებოდა: ალტერირებული ტონები უყვარდა, აკორდების ჩანაცვლება, გადასვლა დისონანსიდან ჰარმონიაზე. იყო ერთი ჯაზისათვის ფრიად მოღვაწე კაცი, საშუალო დონის მუსიკოსი, თუმცა ერთობ ენაკვიმატი ვინმე, სახელად ედი კონდონი, რომელმაც ასე დაახასიათა ბაიდერბეკისეული ყღერადობა და სტილი: ბიქსის დაკრული იმ გოგოსა ჰგავდა, რომელიც გეტყვის — *შენი ვარო*. ბიქსთან ერთად დაკვრა ისეთი გრძნობა იყო, თითქო შიგნიდან დიბა-ატლასით გაწყობილი, მდიდრული სმოკინგი ჩაგაცვესო, —

იხსენებდა ერთი ზანგი მუსიკოსი. ბაიდერბეკის თრობანარევი ინტელექტუალიზმი ხიბლავდა იმ დადაისტ დიქსილენდისტსაც — პიი უიი რასელს, რომელიც ზემოთ ვახსენე.

ბაიდერბეკს შეეძლო ესაუბრა, ვთქვათ, მარსელ პრუსტის შესახებ — რომ ინგლისური თარგმანი სრულფასოვნად ვერ გადმოსცემს მისი რომანების მხატვრულ სირთულეებს; შეეძლო ემსჯელა ევროპულ მოდერნისტულ მუსიკაზე, რომელსაც ეთაყვანებოდა; ფორტეპიანოზეც უკრავდა — დებიუსისა და რაველის ყაიდაზე, თუმცა არც მოცარტი უყვარდა, არც ბეთჰოვენი: ეტყობა, არ სცნობდა გერმანულ კლასიკას, რომელმაც მშობლების სახით, მისი მუსიკალური გატაცება არა სცნო.

1924 წელს ბიქსი თავისი დასტით ნიუ-იორკში ჩადის. მათ მიმართ ინტერესი საკმაოდ დიდია. ნაღდი ჯაზის დამკვრელი თეთრების დასტა იმ დროს მეტად იშვიათი რამ იყო — ეს საქმე იმთავითვე შავკანიანების პრეროგატივა გახლდათ. ბიქსმა კი საპირისპირო დაამტკიცა და გახდა პირველი თეთრი მუსიკოსი, რომელიც აფრო-ამერიკულმა ჯაზურმა ელიტამ მიიღო და აღიარა. ჯაზის თეთრ მესვეურთა ენთუზიაზმიც აშკარა იყო — ბიქსის მოსასმენად თვით ნიკ ლაროკაც დადიოდა.

სწორედ ნიუ-იორკში გადაეყარა ბიქსი იმ კაცს, რომელმაც შემდგომში ნაღდი ძმობა გაუწია. ეს გახლდათ საქსოფონისტი ფრენკი ტრამბაუერი, მეტსახელად „ტრემი.“ ერთობ საინტერესო წარმომავლობის ვინმე გახლდათ ეს ტრემი: მამით იგი ჩეროკის ინდიელთა ტომისა იყო, ხოლო დედის მხრივ იმისი დიდი პაპის ძმა თვით ჩარლზ დიკენსი გახლდათ (sic!). ე.წ. „დო-მაჟორული საქსოფონის“ გარდა სხვა მრავალ ინსტრუმენტზე უკრავდა — ფაგოტისა და ფლეიტის ჩათვლით. შესანიშნავი მუსიკალური

ინტუიცია ჰქონდა და კარგად გაწყობილი ფრაზებიც ფრიად ეხერხებოდა. თუმცა მოგვიანებით მასში მაინც ჩეროკების მებრძოლმა გენმა იმძლავრა და ტრემიც სამხედრო ავიაციაში გადავიდა, ისე, რომ მუსიკისკენ აღარც გაუხედავს — მეორე მსოფლიო ომში იბრძოდა. დიდი ლესტერ იანგი, ჯაზური საქსოფონის ერთ-ერთი ნოვატორი, ტრემს თავის კერპად აღიარებდა.

ტრამბაუერმა ბაიდერბეკი თავის დასტაში გადაიყვანა, თუმცა მეგობრები არ ურჩევდნენ — ლოთია და საქმეს გაგირთულებსო. მაგრამ ტრემს ისე მოსწონდა ბიქსის მუსიკა, რომ ეს შეგონება ყურად არ იღო, მეტიც — გალოთებულ ბიქსს სიკვდილამდე გულისხმიერ მეგობრად და მეურვედ დაუდგა. ამათი თანამშრომლობის პირველი პერიოდი 1925 წელს სენტ-ლუისში გატარებულ რვა თვეს მოიცავს — იქაურ საცეკვაო დარბაზებში და ღამის კლუბებში გამოდიოდნენ, შემდეგ კვლავ ნიუ-იორკში დაბრუნდნენ და რამდენიმე საეტაპო ჩანაწერი გააკეთეს. ამათგან უმთავრესია ორი კომპოზიცია: ***Singing the Blues*** და ***I'm Coming, Virginia***. ამ ჩანაწერებში ბიქს ბაედერბეკი რომ სოლოებს უკრავს, ყველა მისმა თანამედროვე კორნეტისტმა ზეპირად ისწავლა. ბიქსმა და ტრემმა ისე გააშალაშინეს ეს ცნობილი კომპოზიციები, როგორც რომ მანამადე არავის უქნია — მკაფიო მუსიკალური ექსპრესიით, ლირიზმისა და მხურვალე გრძნობელობის, ემოციისა და ლოგიკის შერწყმით. დასტურ მოაზროვნე მუსიკოსები იყვნენ. ამათ ჩანაწერებში უკვე ჟღერს ის „დამცხრალი ჯაზი" (Cool Jazz), რომელსაც ოცი-ოცდახუთი წლის შემდეგ მიაგნებენ და განავრცობენ გილ ევანსი და მაილზ დეივისი.

თავიანთი დასტის გარდა ბიქსი და ტრემი დიდ ორკესტრებშიც თანამშრომლობდნენ. ასეთი ორი იყო: ჯინ გოლდკეტის და პოლ

უიატმენისა. თითო სიტყვა ამათზეც უნდა ითქვას. დღევანდელი გადასახედიდან დიდი ვერაფერი ორკესტრებია, მაგრამ თავის დროზე იმათი სახელი მთელს ჯაზურ ნიუ-იორკს პირზე ეკერა.

ჯინ გოლდკეტი ფრანგი ემიგრანტი გახლდათ, საშუალო დონის მუსიკოსი, მაგრამ კარგი მენეჯერი. ორკესტრიც ჯეროვანი შეკრა, სადაც რომ საუკეთესო თეთრ მუსიკოსებს მოუყარა თავი — ჯერ მარტო ბიქსი და ტრემი რად ღირდნენ. იმ დროს რასობრივი სეგრეგაცია იყო და თეთრებს შავებთან ერთად ერთ ორკესტრში ყოფნა ეკრძალებოდათ, მაგრამ აი, რაც შეეხება შეჯიბრსა და პაექრობას თეთრ და შავ ორკესტრებს შორის, იცოცხლე — დიდ ამბავში იყვნენ. ისე მოხდა, რომ ნიუ-იორკის უდიდეს საცეკვაო დარბაზ „როუზლენდში" ჯინ გოლდკეტის ორკესტრი ფლეჩერ ჰენდერსონისას „დაეჯახა". ეს უკანასკნელი უკვე ვახსენეთ, ლუი არმსტრონგის ნიუიორკულ პერიოდთან დაკავშირებით. იმხანად შავი მუსიკოსები „აპრიორში" თეთრებზე მაგრებად ითვლებოდნენ და ყველა ელოდა, რომ ჰენდერსონის ორკესტრი გოლდკეტისას დაჯაბნიდა. მაგრამ მოხდა პირიქით — თანამედროვეების ნაამბობიდან ჩანს, რომ თეთრებმა იმ საღამოს ნაღდი „ორკესტრალური კორიანტელი" დააყენეს. ჰენდერსონმა ბევრი ვერაფრით უპასუხა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი ისიც გახლდათ, რომ არმსტრონგი მისგან უკვე წამოსული იყო. თუმცა, ჰენდერსონის ორკესტრის უდავო ღირსებას წარმოადგენდნენ კოულმენ ჰოუკინზი და ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ბენი კარტერი — მომავალში ბრწყინვალე ალტ-საქსოფონისტი. ვერც აღიარებულმა კორნეტისტმა, რექს სტიუარტმა უშველა საქმეს, იმიტომ რომ გოლდკეტთან მასზე ძლიერი კორნეტისტი იჯდა — ბიქს ბაიდერბეკი. აკი თავად სტიუარტიც გააოცა ბიქსის სოლოებმა — ასეთ მუსიკოსს მილიონში ერთს თუ ნახავო! — გაიძახოდა.

პოლ უაიტმენი იმ ჯაზმენთა რიგს განეკუთვნებოდა, რომლებსაც ევროპული მუსიკის დიდება და მასთან გატოლების ამბიცია არ ასვენებდათ. როგორც წინა თავებში აღვნიშნე — ეს ამბიცია ამბიციადვე დარჩა, იშვიათი გამონაკლისის გარდა. უაიტმენის ორკესტრი უკრავდა ე.წ. „სიმფონიურ ჯაზს“ და მეტად შთამბეჭდავი რამ სანახავი გახლდათ — აქეთ სიმებიანები, იქეთ სასულეები, შუაში კიდე თავად უაიტმენი, თეთრ „შარვალ-კოსტუმში“ გამოწყობილი. მას „ჯაზის მეფე“ შეარქვეს, რაც მუსიკალური თვალსაზრისით სრულიად გაუმართლებელი იყო, მაგრამ უაიტმენი პიარის ოსტატი გახლდათ და ამ „მეფობას“ შესაბამისი ხრიკებით იმკვიდრებდა. თუმცა გარკვეული წვლილი ჯაზის განვითარებაში მასაც შეჰქონდა — ნიჭიერი თეთრი მუსიკოსების პატრონატით და წახალისებით. სწორედ პოლ უაიტმენმა დაუკვეთა და მეტიც — აიძულა კიდეც ახალგაზრდა ჯორჯ გერშვინი, შეექმნა ამერიკული მუსიკის შედევრი — „ბლუზური რაფსოდია.“ უაიტმენთან თანამშრომლობდა ასევე მეტად საინტერესო კომპოზიტორი ზეზ კონფრი — მრავალი საფორტეპიანო პიესის ავტორი, სადაც ევროპული ტრადიცია ჯაზური ელემენტებითაა გამდიდრებული. მისი კომპოზიცია „კატის კნუტი კლავიშებზე“ დღესაც ირიცხება კლასიკურ რეპერტუარში.* უაიტმენის ორკესტრში გაიზარდა შემდგომში პოპულარული მომღერალი და კინოვარსკვლავი ბინგ კროსბი.

უაიტმენის ორკესტრის მოსასმენად ჯაზის ჭეშმარიტი „მეფე“ — ლუი არმსტრონგიც დადიოდა. არა იმდენად ორკესტრის, რამდენადაც იმათი კორნეტისტის — ბიქს ბაიდერბეკისა. ერ-

* ზეზ კონფრის პიესების შესრულებისათვის ჩიკაგოში მოღვაწე ქართველი პიანისტი ეთერ ანჯაფარიძე 2000 წელს „გრემის“ მუსიკალურ პრემიაზე გახლდათ წარდგენილი.

თხელ ჩაიკოვსკის უვერტიურას ასრულებდნენ — „1812 წელი“ (აკი მოგახსენეთ უაიტმენის ამბიციების თაობაზე). ორკესტრი გმინავდა, დარბაზი ზანზარებდა, მაგრამ ბიქსის კორნეტი ისე ყღერდა, რომ მაინც ყველასგან გამოარჩევდიო, იხსენებდა არმსტრონგი. კონცერტის შემდეგ ბიქსთან მივიდა, გადაეხვია და დაკრული მოუწონა. ბაიდერბეკიც ხშირად დადიოდა იმ ღამის კლუბში, სადაც არმსტრონგი უკრავდა. რასობრივი სეგრეგაციის წინაშე კარს ჩარაზავდნენ ხოლმე და ერთად უკრავდნენ — „ალამურ.“ ვაგლახ, მაშინ მაგნიტოფონები არ არსებობდა, თორემ იმათი დაკრულისა და ნაუბარის მოსმენა ხომ ტრადიციული ჯაზის ქმნადობის ჭეშმარიტ ლაბორატორიაში ჩაგვახედებდა.

იმდენად დიდი სახელი ჰქონდა გავარდნილი უაიტმენის ორკესტრს, რომ ბიქსის მოსასმენად ერთხელ დედაც კი ჩამოვიდა — დევენპორტიდან ნიუ-იორკში. ნუთუ შვილსა და მშობლებს შორის გაუცხოება დასრულდა?! ორიოდე წლის შემდეგ, როცა დაავადებული ბიქსი სახლში დაბრუდა და ტანსაცმლის კარადა გამოაღო, იქ დახვდა საფოსტო ქარალდში შეფუთული თავისი გრამფირფიტები, რომლებსაც უპირველეს ყოვლისა მშობლებს უგზავნიდა. არც ართი პაკეტი გახსნილი არ იყო...

„მუსიკალური დეგენერატი ვარ!“ — ეტყოდა ხოლმე იგი ტრემს. რას იზამ, არასრულფასოვნების კომპლექსი ბევრ ხელოვანს ჰქონია და ბევრიც ამიტომ გალოთებულა. მაგრამ, ბიქსის შემთხვევაში ამან პირწმინდა თვითგვემის სახე მიიღო. ამ სულიერი სალმობის ასახსნელად ქრესტომათიული ფსიქოანალიზიც იკმარებდა — პირქუში მამისგან განდევნილი ყმაწვილის მთრგუნავი არაცნობიერი შიში კასტრაციისა და ა.შ. და როგორც არის. თუმცა დასაშვებია სხვა მოსაზრებაც: ბიქსის პრო-

ბლემა მის რასობრივ მიკუთვნებულობაში იყო. მას ეგონა, რომ თეთრკანიანი ვერასოდეს ვერ ჩასწვდებოდა ჯაზის სიღრმეებს, იმ იდუმალ შრეებს, რომლებიც მხოლოდ შავკანიანი მუსიკოსისთვის იყო გაცხადებული. არაცნობიერის დონეზე, შესაძლოა, აქაც შიშის ფაქტორი მუშაობდა — ჯაზის შავ ქალ-ღვთაებასთან კოპულაციის შიშისა: მყიფე და ნატიფი ფსიქიკის შემთხვევაში, კოპულაცია ერთობ ტრავმატული რამეა.

გავა დრო და ამ „მუსიკალური დეგენერატის" შესახებ ჯაზის ისტორიკოსები და პროფესიონალი შემსრულებლები იტყვიან — ჰარმონიული იდეებისა და მიგნებების თვალსაზრისით ბიქს ბაიდერბეკი არმსტრონგსაც უსწრებდა და თვით დიუკ ელინგტონსაცო (sic!).

ავიღოთ, თუნდაც, ბიქსის საკუთარი საფორტეპიანო პიესა „In a Mist" („ნისლში"): ჩაწერისას ნასვამი იყო, ლოთურ ბურანში გახვეული, და ტრამბაუერმაც შესაფერისი სათაური მოუგონა. ამ პიესაში აშკარაა ფრანგი იმპრესიონისტების გავლენა — დებიუსისა და სხვების. მაგრამ ჩემის მწირი მუსიკალური ცოდნით იმისი თქმაც შემიძლია, რომ ბიქსის ამ პიესაში უკვე ჟღერს ის ჰარმონიული ელემენტები, რომლებსაც შემდგომში ჯაზის ისეთი ნოვატორები დაეყრდნობიან, როგორიც არტ ტეიტუმი და ლენი ტრისტანო.

ბიქსი იმდენსა სვამდა, რომ კონცერტის დროს ეძინებოდა ხოლმე. შემორჩენილია სანოტო ფურცლები, უაიტმენის მიერ ცალკეული ინსტრუმენტისთვის განაწილებული, ხოლო ბიქსისათვის განკუთვნილი პარტიტურის ერთ-ერთ ფურცელზე ასეთი მინაწერია, გვერდით მჯდომი კორნეტისტის ხელით: „ბიქს, გაიღვიძე!" პოპულარული კაცი გახდა და ნიუ-იორკის ჯაზ-ბო-

მონდის ლოთებიც მის კამპანიას დაეძებდნენ — ღამითაც არ ასვენებდნენ, რომ მერე დაეკვეხნათ: გუშინ ბიქსთან ერთად მაგრა შევუბერეთო.

ერთხელაც დელირიუმის შეტევა მოუვიდა — პირდაპირ კონცერტზე. სასტუმროში გადაიყვანეს, ნომერში რაც კი ავეჯი იყო, სულ დალეწა: ქვეწარმავლები და მწვანე ეშმები ელანდებოდა. უმკურნალეს, მაგრამ რომ გამოვიდა, პირველივე speakeasy-ს მიაშურა, დათვრა და იქაურ ვიგინდარებთან შარში გაეხვია — ჩხუბი ატყდა, ფეხში დაჭრეს და დააკოჭლეს. უაიტმენმა სახლში გაუშვა, რომ დევენპორტში დაბრუნებულიყო და იქ ცოტა სული მოეთქვა, თუმცა ორკესტრში ადგილი მაინც შეუნახა, იმიტომ რომ დიდ პატივს სცემდა. მშობლიურ სახლში დაბრუნებულ ბიქსს რაც დახვდა, უკვე მოგახსენეთ — მისი მოუსმენელი ფირფიტები. კიდევ ორ წელიწადს იწვალა და ბოლოს ფილტვების ანთებით მოკვდა.

ჰარუკი მურაკამი ფრიად კითხვადი თანამედროვე იაპონელი მწერალია ერთი, რომელიც ჯაზშიაც კარგად ერკვევა — შინ ორმოცი ათასი ფირფიტა ჰქონია. ამ კაცს პაწია წიგნიც აქვს დაწერილი — „ჯაზური პორტრეტები," სადაც ბიქს ბაიდერბეკს ერთი ლამაზი ჩანახატი ეძღვნება, რომელიც იტყვის: *დაკვრისას ბაიდერბეკი ნოტებში კი არ იყურება, ან პუბლიკაში, არამედ ასე გგონია, თვალებით დაეძებს სადღაც ცხოვრების ბნელ კუთხე-კუნჭულში გარინდულ სულს...*

1929 წელის 24 ოქტომბერს ამერიკას „შავი ხუთშაბათი" გაუთენდა. საფონდო ბაზარი კოლაფსში ჩავარდა და მთელ ქვეყანას „დიდი დეპრესია" მოედო. სკოტ ფიცჯერალდი წერდა: „ვიღაცას რაღაცა შეეშალა და ისტორიაში ყველაზე ძვირადღირებული ორგია დამთავრდა."

მართლაც რომ ორგიასტული იყო 1920-იანი წლები და ამ ლამაზი ღრეობის მუსიკა გახლდათ ჯაზი. ამ წლებში დაიპყრო ჯაზმა ამერიკა და ევროპაშიც მოიკიდა ფეხი, ხოლო ევროპაში იმ დროს მოდერნისტული ხელოვნების ნამდვილი ბუმი იდგა. მაშინ გამოქვეყნდა საუკუნის საუკეთესო ლიტერატურული ტექსტები: ჯეიმზ ჯოისის ეპოქალური რომანი „ულისე", ტ.ს. ელიოტის პოემა „უნაყოფო მიწა", თომას მანის „ჯადოსნური მთა." ამ წლებში ქმნიდნენ ახალ სახვით ხელოვნებას პიკასო, მალევიჩი, კანდინსკი, ბრაკი და სხვანი მრავალნი, მათსავით ავანგარდისტული სიხელით შეპყრობილნი... შიონბერგი, ბერგი და ვებერნი თავიანთ ატონალურ-დოდეკაფონურ მუსიკალურ ოპუსებს თხზავდნენ, ხოლო გენიალური იგორ სტრავინსკი თავის უნივერსალურ მუსიკალურ ენას ქმნიდა, წარმართობისა და კლასიციზმის ნაზავს.

პოლიტიკური თვალსაზრისით 1920-იანი წლები კარგს არაფერს მოასწავებდა. რუსეთში ბოლშევიზმი, ხოლო გერმანიასა და იტალიაში ფაშიზმი იკრებდა ძალას.

„დიდმა დეპრესიამ" ჯაზსაც დაადო თავისი გამხრჭვალი ხელი. ხმის ჩამწერი სტუდიები გაკოტრდნენ, საცეკვაო დარბაზები დაიხურა და ჯაზმენები მხოლოდღა ღამის კლუბებში მიღებული მწირი შემოსავლის ამარა დარჩნენ. მაგრამ რამდენიმე წელიწადში ამერიკას რადიოქსელი დაფარავს და ჯაზისათვისაც ახალი ერა დაიწყება — *სუინგის ერა.*

IV

ჰერცოგი ელინგტონისა და სუინგის მეფეები

„ჩემი სატრფოა მუსიკა“ — ასეთ სათაურს წაუმძღვარებს თავის მოგონებათა წიგნს ედვარდ კენედი ელინგტონი, რომელსაც სიყრმეშივე მეტსახელად „ჰერცოგი“ შეარქვეს — *Duke*. არა მარტო შეარქვეს, არამედ ზრდიდნენ კიდევაც, როგორც ჭეშმარიტ დიდგვაროვანს — ანებივრებდნენ და ელოლიავებოდნენ. თუმცა, ისიც შავკანიანთა მოდგმისა იყო — ძე ერთი ვინმე ვაშინგტონელი მსახურისა, რომელსაც ისეთი დახვეწილი და ნატიფი მანერები ჰქონდა (პატრონთაგან გადმოღებული), რომ იქაური პოლიციის კაპიტნის სათნო და პირმშვენიერი გოგო გააყოლეს ცოლად. „ჰერცოგი“ ელინგტონისა ამ ქვეყანას 1899 წლის 29 აპრილს მოევლინა.

ელინგტონების ოჯახში სულ მუდამ სიტურფე და სილამაზე სუფევდა. პატარა „ჰერცოგს“ დუხჭირი ზანგური ყოფის ნატამალიც არ უნდა გაჰკარებოდა, და ამაზე მხოლოდ მისი დედ-მამა როდი ზრუნავდა, არამედ — პაპაც და ბებიაც, დეიდებიც, ბიძებიც და დეიდაშვილ-მამიდაშვილებიც... სავალდებულო მუსიკის გაკვეთილები კარგად აწყობილ ფორტეპიანოზე (ჩვენს „ჰერცოგს“ კერძო პედაგოგიც კი მიუჩინეს, ქ-ნი ფრიად ჩთამბეჭდავი

გვარ-სახელითა — მარიეტა კლინკსკეილზე); ასევე, სავალდებულო დასწრება საკვირაო წირვაზე, თანაც ორჯერ — ჯერ ბაპტისტურ, შემდეგ — მეთოდისტების ეკლესიაში; ხოლო როდესაც პატარა „ჰერცოგს" ფილტვების ანთება დაემართა, დედის მოთხოვნით თავზე ორი ექიმი დააყენეს. ელინგტონები „თეთრი სახლის" მახლობლად ცხოვრობდნენ და კვირაობით მათი „თვალის ჩინი ბიჭი" თანატოლებთან რომ ბურთაობდა, ღობის გადაღმა ხასხასა მოლზე თვით პრეზიდენტი თეოდორ რუზველტი გამოჩნდებოდა ხოლმე, ცხენზე კოხტად მოსეირნე, მობურთალ ზანგ ბიჭებს თვალს შეავლებდა და გაუღიმებდა.

„შვილო ედვარდ, ღვთივკურთხეული ხარ!" — ასე ეტყოდა ხოლმე დედა. შორს იყურებოდა ეს ქალი — დიუკ ელინგტონის მოვლინება მართლაცდა კურთხევა იყო ჯაზისა და, საერთოდ, ამერიკული მუსიკისათვის. ელინგტონის ხელში ჯაზურმა მგრძნობელობამ და თვალსაწიერმა დასტურ რენესანსული მასშტაბები შეიძინა — ბლუზის, სუინგისა და სიმფონიის სტიქიათა შერწყმით, რის შედეგადაც ჯაზმა არა მხოლოდ სრულყოფა განიცადა, არამედ საერთოდ საკუთარ თავსაც გასცდა.

ყმაწვილკაცობაში, როგორც ხდება ხოლმე, ჩვენი „ჰერცოგის" ვერც მგრძნობელობა და ვერც თვალსაწიერი ვეღარ დაეტია ელინგტონების ოჯახური იდილიის ჩარჩოებში და ბიჭს გულმა სხვაგან გაუწია — ქალაქის საბილიარდოებისა და ვარიეტეებისკენ. ორივეგან „არალეგიტიმური" მუსიკა ჟღერდა — რეგტაიმი, უფრო ზუსტად კი — ჯაზში გარდამავალი რეგტაიმი. დედისთვის გული რომ არ გაეტეხა, ხოლო დედა მას ოდითგანვე კლასიკურ ხელოვნებას აზიარებდა, ერთ იქაურ სამხატვრო კოლეჯში შევიდა სასწავლებლად — აქაოდა ფერმწერ-დიზაინერი

დავდგებიო; მაგრამ კოლეჯში სწავლა ბოლომდე არ მიიყვანა, იმიტომ რომ მისი ნამდვილი საქმე მუსიკალური ფერწერა უნდა გამხდარიყო — დაზგური გინდა თუ ფრესკული.

ჯაზის სხვა „მამებივით" დიუკ ელინგტონიც უფრო *ავტოდიდაქტი* გახლდათ, ანუ თვითნასწავლი. ცხადია, მისი „განათლების" წლებშიც გამოჩნდნენ გალოთებული პიანისტები, „რეგირების" ანაბანას და ჰარმონიულ სვლებს რომ ასწავლიდნენ. ელინგტონი დიდი ენთუზიაზმით მოეკიდა ამ საქმეს, იმიტომ რომ იმხანად ლამაზ გოგოებს ფორტეპიანოზე დამკვრელი ბიჭები ერთობ მოსწონდათ და გოგოებიც დაესივნენ ამ ახალგაზრდა „ჰერცოგს," მაგრამ მისი ცხოვრების ქალბატონი ამათში ჯერ არ ჩანდა — იგი მას თავადვე უნდა შეექმნა, ისევ და ისევ მუსიკალური ფორმებიდან.

მაგრამ მხოლოდღა მუსიკალური ფორმებით ვერაფერს შექმნი, თუ სული არ ჩაჰბერე. ჯაზური სულის მაგიას კი „ჰერცოგი" ელინგტონისა თავისი მშობლიური ქალაქის ერთ-ერთ ვარიეტეში ეზიარა: იქ ერთი ვოდევილი გადიოდა, რომელშიც, ვოდევილის ავტორთა გამჭრიახობით, სიდნი ბეშე სოპრანო საქსოფონზე დამკვრელ ჩინელ მრეცხავს განასახიერებდა. წარმოდგენის ბოლოს ბეშე ავანსცენაზე გამოვიდა (აბა, რას იზამდა?!) და ისეთი ბლუზი დააგუგუნა, რომელმაც „ქანდარაზე" მოკალათებული ელინგტონი მთლად გააოგნა — ეს იყო კაცური ბუნების სიღრმითგან აღმომავალი მხურვალე გზნება და ძახილი; ბეშე თითქოს ვიღაცას უხმობდა იმ თავისი კრეოლური ენებით, სოპრანო-საქსოფონში მტკაცე სიხელით. ეს პირველი შთაბეჭდილება ელინგტონს ცხოვრების ბოლომდე თან სდევდა და სრულიად აშკარაა, რომ მისი ერთ-ერთი საუკეთესო კომპოზიცია — ***Creole Love Call***

(„კრეოლის სატრფიალო ძახილი") სწორედ ბეშეს იმღამინდელი „ძახილიდან" მოდის.*

ელინგტონი პირველი მარტივი კომპოზიციების შექმნას იწყებს და სწორედ ასე სწავლობს მუსიკას. ხანგრძლივი კარიერის განმავლობაში სწავლა და შემოქმედება მისთვის ერთი იყო — იგი წერისას სწავლობდა, სწავლობდა თავისი ორკესტრანტებისგან, და მერე ისეთ მუსიკას ქმნიდა, რომელსაც იგივე ორკესტრანტები აღტაცებაში მოჰყავდა. თუმცა, ელინგტონის მუსიკალური განათლების მთავარი ეტაპი, ჩვენებურად რომ ვთქვათ, „დაუსწრებლად" მაინც წარიმართა. ვაშინგტონში იმ დროისათვის უკვე ჩამოაღწია ნიუიორკელ ე.წ. „სტრაიდ ფორტეპიანოს" შემსრულებელთა ჩანაწერებმა (ცვილის კონუსებზე რომ კეთდებოდა, მაშინ გრამფირფიტები ჯერ არ იცოდნენ). ეს „სტრაიდ ფორტეპიანო" გახლდათ გაჯაზებული რეგტაიმის მუსიკა, რომლის საფუძვლებს ჯერ კიდევ ჯელი როლ მორტონი ქმნიდა. ამგვარი სტილი შემსრულებლისგან კარგა ძალუმ ტექნიკურ უნარს ითხოვდა — ფორტეპიანო ორკესტრივით ჟღერდა, და სწორედ ამგვარმა ორკესტრულობამ განსაზღვრა ელინგტონის შემდგომი მუსიკალური იდეებიც. „სტრაიდის" უმთავრესი წარმომადგენელი გახლდათ ჯეიმზ პ. ჯონსონი, რომლის პიესებსაც ელინგტონი ნოტ-ნოტ იზეპირებდა. „სტრაიდის" მეორე მთავარი მესვეური და შემოქმედი იყო ერთი შავკანიანი პიანისტი, რომლის სახელიც კი ფრიად „ორკესტრალურად" ჟღერს — *უილიამ ჰენრი ჯოზეფ ბონაპარტე ბერთოლოფ სმით*, მეტსახელად „ლომი." ამის დაკრულსაც იზეპირებდა ახლაგაზრდა ელინგტონი. ჯონსონისა და სმითის სახელი ისევე ქუხდა და მძვინვარებდა

* რამდენიმე წლის შემდეგ სიდნი ბეშე ელინგტონის ორკესტრში დაჯდა, მცირე ხნით.

ნიუ-იორკის კლუბებსა და საცეკვაო დარბაზებში, როგორც მათივე ფორტეპიანო.

ჰარლემი ერქვა იმ ზანგურ უბანს, სადაც ეს პიანისტები მოღვაწეობდნენ, ხოლო ჰარლემში იმ დროს, 1920-იან წლებში, სახელოვნებო და კულტურული ბუმი იდგა. იქ ირეოდნენ შავკანიანი მწერლები, მხატვრები, საჯარო ინტელექტუალები და, რაღა თქმა უნდა, მუსიკოსები. და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ერთობ შეძლებულადაც ცხოვრობდნენ, გასართობი დაწესებულებებიც ისეთი მაგარი ჰქონდათ, რომ სრულიად ნიუ-იორკის თეთრკანიანი ბომონდი „მშრალი კანონის" დროინდელ „ორგიასტულ" საღამოებს სწორედ იქ ატარებდა.

მაშ, რაღა გასაკვირია, რომ არანაკლებ ბეშეს კრეოლური ძახილისა, ელინგტონს უხმობდა ეს ნიუიორკული „შავი სამოთხე" — ჰარლემი. 1923 წელს თავის ორ მეგობართან — სონი გრირთან (დასარტყამები) და ოტო ჰარდვიკთან (ალტ-საქსოფონი) ერთად იგი გადადის ნიუ-იორკში, სადაც კრავს ექვსკაციან დასტას სახელწოდებით „ვაშინგტონელები" (Washingtonians). ამათში ყველაზე უფრო გამოირჩეოდა კორნეტის დამკვრელი ჯეიმზ ბაბერ მაილი, რომელმაც არა მხოლოდ ელინგტონზე იქონია გავლენა, არამედ მისი მეშვეობით — მთელ ამერიკულ ჯაზზეც. მანამდე მაილი ერთხანს ჩიკაგოში იმყოფებოდა, სადაც ჯო ილივერს უსმენდა, სწორედ მისგან გადაიღო მოგუდული და ხრინწნარევი კორნეტის ტექნიკა, რომელიც ისე დახვეწა და განავრცო, რომ ოლივერიც და სხვა კორნეტისტებიც უკან ჩამოიტოვა. მაილის ბგერა უჩვეულოდ „ადღვებილი" იყო, მისი პასაჟები მგმინავ შეძახილებს წააგავდა, სულისშემხუთავი რელიგიური ექსტაზისას აღმომხდარს. მაილის აკუსტიკურმა ინოვაციებმა ელინგტონის

ანსამბლის მუსიკას სრულიად ახლებური კოლორიტი და ეშხი შესძინა. „ჰერცოგისთვის“ ეს თავისებური შთაგონების წყაროდ იქცა და მანაც ტემბრული და ჰარმონიული ექსპერიმენტები წამოიწყო: ნიუ-იორკში გავრცელებული ე.წ. „ტკბილი და საამო“ სტილი უარყო და უფრო ექსპრესიულსა და დინამიურს მისდია. თუკი ვიტყვით, რომ არმსტრონგმა კლასიკური ჯაზის რიტმული სტრუქტურა ჩამოაყალიბა — ხერხემალი და საყრდენ-მამოძრავებელი სისტემა, ანუ — ჩონჩხი შექმნა, ელინგტონმა მას ხორცი შეასხა — ტემბრულ-ჰარმონიული კუნთები, მყესები და სისხლძარღვები შემატა. ელინგტონის ადრეულ მუსიკალურ სტილს კრიტიკოსებმა „ჯუნგლის მუსიკა“ (Jungle Music) შეარქვეს, ხოლო შემდგომ ამისა, უკვე მოწიფულ ელინგტონს — „აფრიკელი სტრავინსკი“.

„ჯუნგლის მუსიკის“ დაკვრით „ვაშინგტონელებმა“ კარგი სახელი დაიგდეს და მალე პროდიუსერიც გამოუჩნდათ — ირვინგ მილზი — ბროდვეიზე გამოჯეკილი, დაუღალავი და გამჭრიახი მენეჯერი, რომელიც, მართალია, ელინგტონის შემოსავლის 55%-ს იჯიბავდა, მაგრამ „ჰერცოგს“ ეს არ აღელვებდა, რადგანაც მილზი პროდიუსინგის ნამდვილი დიდოსტატი იყო. სწორედ მისი ძალისხმევით მიიღო ელინგტონის დასტამ საოცნებო სამუშაო ჰარლემის იმ ღამის კლუბში, სადაც ჯაზური მუსიკა და განგსტერული ვნებები ისევე უხვად იღვრებოდა, როგორც „მშრალი კანონით“ აკრძალული სასმელი — ეს იყო „ბამბის კლუბი“ (Cotton Club).

ამ ადგილისას აქ ბევრს აღარაფერს მოვყვები, კოპოლას ფილმი გაიხსენეთ და იკმარეთ. ერთს ვიტყვი მხოლოდ: ამ კლუბში, თავისი ორკესტრითურთ, იღვაწდა კაცი, რომელსაც „ჰარლემის შამანს“ შევარქმევდი — კებ კელოუეი... ხომ გახსოვთ: *Hi-di hi-di*

hi-di-ho!!! ჰო, სწორედ ეს შეძახილი სიმღერიდან — ***Meeny the Moocher*** იყო მისი ნაღდი „მანტრა."

რაც შეეხება ელინგტონს, „კოტონ კლაბში" მან ოთხი წელიწადი დაყო — 1927-31. ეს იყო მისი „ჯუნგლის მუსიკის" გაფურჩქვნის ხანა, ეგზოტიკური მელოდიები და ჟღერადობა, იჩხიბი ჰარმონიული სვლები, აზიური და აფრიკული თემატიკა, ჰავაის და ამერიკელი ინდიელების სასიმღერო და საცეკვაო მუსიკის იმიტაციები. ელინგტონი ყველა შესაძლო და არსებული სტილით საზრდოობდა, ყველაფრიდან იღებდა სწორედ იმას, რაც ესაჭიროებოდა. არა, ეს იყო არა რაღაც ეკლექტურად შეკოწიწებული, არამედ ერთიან ბლუზურ სიმრთელედ გადამუშავებული და გააზრებული. ***Moocher, Mood Indigo, Black Beauty, Black and Tan Fantasy,*** და მრავალი სხვა — „კოტონ კლაბის" დროინდელი კომპოზიციები გახლავთ. აქვე ყალიბდება მისი სასცენო მანერები: ხაზგასმული ელეგანტურობა ფორტეპიანოს დაკვრისას, თავშეკავებული მიხრა-მოხრა დირიჟორობისას, ქალების მომნუსხავი ღიმილი... აი, თეთრ „შარვალ-კოსტიუმსაც" ისე დაატარებდა, რომ პოლ უაიტმენი მასთან შედარებით „მეფეს" კი არა, უფრო „გააზნაურებულ მდაბიოსა" ჰგავდა. „ჩემი მუსიკა ზანგური გრძნობების გადმოცემაა რიტმსა და მელოდიაში," — იტყოდა იგი. უბრალო „გადმოცემა" კი არა, არამედ ზანგური ყოფისა და ცხოვრების მთელი სიდუხჭირისა და სივაგლახის, ზანგური ვნებების *არისტოკრატულ-კარნავალური* სუბლიმირება და გაკეთილშობილება...

„კოტონ კლაბის" პერიოდი ელინგტონის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ იგი მთელმა ამერიკამ გაიცნო, და ეს მოხდა რადიოს მეშვეობით. CBS-ის რადიოქსელი კვირაში რამ-

დენიმეჯერ „კოტონ კლაბიდან" პირდაპირ გადაცემებს აწყობდა და ამერიკელებიც სავახშმო სუფრას მანამ არ მიუსხდებოდნენ, სანამ ელინგტონის ორკესტრის ხმას არ გაიგონებდნენ — ლამის კუჭის წვენის გამოყოფაც მაგაზე ჰქონდათ მომართული.

ამ წლებშივე ელინგტონის ექვსკაციანი დასტა გაფართოვდა და ორკესტრად იქცა, სადაც სულ ჯაზის ამომავალი ვარსკვლავები უკრავდნენ: ელინგტონი კომპოზიტორიც დიდებული იყო და ორგანიზატორიც, რომელმაც თავისი კარიერის სხვადასხვა ეტაპზე ბრწყინვალე მუსიკოსებს მოუყარა თავი. ამათგან ნაწილი ბოლომდე შერჩა დიდ მაესტროს, ნაწილმა კი მიატოვა და საკუთარი ორკესტრები ჩამოაყალიბა, თუმცა ბოლოს მაინც უკან უბრუნდებოდნენ ხოლმე. ბაბერ მაილი უკვე ვახსენე, მისი წასვლის შემდეგ ელინგტონთან მოდიან შესანიშნავი მესაყვირეები — კუტი უილიამსი, კეტ ანდერსონი, კლარკ ტერი და რეი ნენსი, ასევე კარგი მევიოლინეც რომ გახლდათ; თითქმის ორმოცდაათი წელი დაყო მასთან ბარიტონ-საქსოფონისტმა ჰარი კარნიმ, რომელიც ელინგტონის რამდენიმე კომპოზიციის თანავტორიც იყო, ისევე როგორც ტრომბონისტი ხუან ტიზოლი — საყოველთაოდ ცნობილი „ქარავნის" თანაავტორი; უბადლო კლარნეტისტი ბარნი ბიგარდი და ალტ-საქსოფონი ჯონი ჰოჯისი: ჰოჯისი დაკვრას რომ დაიწყებდა, ქალებს ელეთ-მელეთი მოსდიოდათ; ერთმა თავის ქმარს ისიც სთხოვა, *როცა ეგ ბიჭი უკრავს, მარტო არ დამტოვოო, ემანდ რამე არ გამომტყუოს... მაგის დაკრულზე ერთი სურვილი მიჩნდება — ჩემი საძინებელი ოთახის კარი გავუღო და შიგ შემოვუშვაო...*

სხვადასხვა დროს ელინგტონის ორკესტრში გამოდიოდნენ ტენორ-საქსოფონისტები ბენ უებსტერი და პოლ გონზალვესი.

გონზალვესი შესანიშნავი ინსტრუმენტალისი იყო, ხოლო უებსტერი — დიდებული. ბენ უებსტერის მჯობი „ტენორი“ კლასიკური ჯაზის ისტორიაში მხოლოდ ორი მეგულება — კოულმენ ჰოუკინზი და ლესტერ იანგი (ამათ შესახებ მოგვიანებით ვიტყვი). უებსტერს მეტსახელად „სასტიკა“ შეარქვეს (“Brute”) — რომ დალევდა, ერთი-ორი კაცი კარგად რომ არ მიეჯეჯგვა, არ იქნებოდა. მაგრამ დაკვრას რომ დაიწყებდა, ისეთ ხავერდოვან ბგერებს გამოსცემდა, ისეთ დინჯ და ფიქრიან პასაჟებს ატრიალებდა, როგორც ლამაზმანის ხელებში მოთვინიერებული მხეცი. თუმცა, სწრაფ ტემპიან კომპოზიციებში ისევ ის „სასტიკა“ ხდებოდა — დასაბმელივით მძვინვარებდა და ბორგავდა მისი საქსოფონი.

კონტრაბასისტებს შორის, ვისაც ელინგტონთან დაუკრავს, გამოვყოფდი ჯიმი ბლენტონს, რომელმაც სულ რაღაც ორიოდ წელი დაყო დიდ მაესტროსთან — ნაადრევად წავიდა ამ ქვეყნიდან, მაგრამ კონტრაბასის ჭეშმარიტი რეფორმატორის სახელი კი დაიმკვიდრა: ბლენტონმა კონტრაბასი უბრალო რიტმული ფუნქციის ფარგლებიდან გამოიყვანა და სოლირება დააწყებინა. ასეა, ელინგტონის ორკესტრის ყველა სექცია ნაღდი სოლისტებისგან შედგებოდა, რაც მათი ლიდერისგან უფრო მეტ ძალისხმევასა და გამჭრიახობას მოითხოვდა — მას ეს თვითმყოფადი ინდივიდები გუნდურ თამაშში უნდა მოეთოკა. ელინგტონი კომპოზიციებსაც ისე ქმნიდა, რომ ერთი მხრივ, მისი ორკესტრი არ გათითოკაცებულიყო, ხოლო მეორე მხრივ — თავი ყველას ბოლომდე წარმოეჩინა. მოკლედ, ნაწილისა და მთელის ჯეროვან ბალანსს იჭერდა, რაც უშუალოდ კომპოზიციების შინაგან სტრუქტურულ მრავალფეროვნებასაც განაპირობებდა — სოლო

და ანსამბლური პასაჟების ჭეშმარიტ კალეიდოსკოპს წარმოქმნიდა. მისი მუსიკის ამოსავალი სტრუქტურირების ტრადიციული ნიუორლეანური ნორმები გახლდათ, და, რაღა თქმა უნდა, ბლუზი. მაგრამ ამ მემკვიდრეობით ნორმებს ელინგტონი ლაღად ეთამაშებოდა და გარდასახავდა; ამას ფრანგი პოსტ-სტრუქტურალისტი ფილოსოფოსი ჟაკ დერიდა *დეკონსტრუქციას* არქმევდა, ანუ „დაშლა-არმოშლას" (*დესტრუქციაში* არ აგერიოთ). „ჩვენსავით მუსიკის კანონებს არავინ არღვევს; ჰოდა, ჩვენც ვარღვევთ და განვაგრძობთ დარღვევას," — ამბობდა მაესტრო ელინგტონი. 1931 წელს შექმნილი მისი ერთ-ერთი ჰიტი, ***Mood Indigo***, ამგვარი დეკონსტრუქციის ადრეული ნიმუშია. აქ მელოდია ტრადიციულ ნიუორლეანურ სამეულს მიჰყავს: მოგუდულ საყვირს, მოგუდულ ტრომბონსა და კლარნეტს, მაგრამ ტემბრული თვალსაზრისით ყველაფერი თავდაყირაა — ტრომბონი მაღალ რეგისტრში ჟღერს, ხოლო კლარნეტი — დაბალში, რაც სრულიად უჩვეულო ტემბრულ ილუზიას ქმნის. ამას ემატება დისონანსების უპრეცედენტო სიუხვე — „ზანგური ცხოვრება დისონანსებისგან შედგება. ჩვენი, ამერიკული ცხოვრების წესი ერთიანად დისონანსია," — ასე ხსნიდა იგი თავის გატაცებას.

„დიდმა დეპრესიამ" დიდი ვერაფერი დააკლო ელინგტონსა და მის ორკესტრს. მათი მუსიკა სულ უფრო იხვეწებოდა, ხოლო შემოსავლები იზრდებოდა. ელინგტონის ორკესტრი არა მხოლოდ „კოტონ კლაბში" უკრავდა, არამედ ბროდვეიზეც — თვით ფლორენც ზიგფილდის მუსიკალურ სპექტაკლებში (რომლებსაც პატარა „ჰერცოგის" მუსიკის პირველი მასწავლებელი, სიამაყით აღვსილი, თვალცრემლიანი მარიეტა კლინკსკეილზიც ესწრებოდა). ირვინგ მილზმა ერთი კარგა შემოსავლიანი კონტრაქტიც

გააჩალიჩა ჰოლივუდში; ახლა რადიო და გრამფირფიტებიო — და ელინგტონის სახელი მთელს ამერიკას გასწვდა. გაზეთები წერდნენ, რომ ელინგტონმა ჯაზი თავისთავად მუსიკად აქცია, რომ ეს აღარ გახლდათ უბრალო საცეკვაო რამ... ახლა ევროპის „დალაშქვრის" დროც დადგა.

1933 წლის ივნისში ელინგტონი თავისი ორკესტრით ტრანსატლანტიკური ლაინერით ლონდონისკენ გაემგზავრა. ბრიტანული პუბლიკა კარგად შეამზადეს მათ დასახვედრად — ირვინგ მილზი ფრიად გაისარჯა საამისოდ. და მაინც, ამერიკელი მუსიკოსების გამო ატეხილმა აჟიოტაჟმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ლონდონის ცნობილ დარბაზ *Palladium*-ში ჩატარებული კონცერტის შემდეგ ერთმა იქაურმა კრიტიკოსმა აღტაცებით განაცხადა — *ელინგტონის მუსიკა ჭეშმარიტად შექსპირულ უნივერსალურობითაა აღბეჭდილიო!* ქალები ტიროდნენ, ხოლო კაცები მუხლებზე ეცემოდნენ... იქაურმა არისტოკრატიამ რამდენიმე წვეულება გაუმართა. ერთ-ერთ მიღებაზე თვით უელსის პრინცი ედვარდი გამოცხადდა, რომელიც ჯერ კიდევ ნიკ ლაროკამ და სიდნი ბეშემ გააგიჟეს ჯაზურ ნიადაგზე, ისევე როგორც დანიის პრინცი ჰამლეტი გაგიჟდა დანიურზე.* პრინცმა მოკრძალებით ითხოვა უფლება დასარტყამებთან დამჯდარიყო და ელინგტონის დრამერმა სონი გრირმაც დაუთმო თავისი ადგილი, რამაც ბრიტანეთის ტახტის მემკვიდრე სრულ აღტაცებაში მოიყვანა; მეტიც, სიამოვნებდა, როგორ მიმართავდა მას სონი გრირი — „ე, უელს!" ასეა, ნაღდი არისტოკრატები ქედს

* დავიჯერო, ისევ და ისევ ჯაზით აღტაცებამ მიიყვანა პრინცი ედვარდი თავისი ცხოვრების ყველაზე რადიკალურ გადაწყვეტილებამდე?! ეს ხომ ის ედვარდ VIII გახლავთ, ერთი გაფოლორცებული ამერიკელი მსახიობი ქალი რომ შეიყვარა, თანაც იმდენად, რომ მისი ცოლად შერთვის წილ ბრიტანეთის ტახტიდან გადადგა...

იხრიან ჯაზის „არისტოკრატების“ წინაშე. ოღონდ 1930-იან წლების მშობლიურ ამერიკაში ელინგტონი, ისევე როგორც სხვა დიდი ჯაზმენები, მაინც ფერადკანიან მუსიკოსებად რჩებოდნენ — უპირველესად თეთრების გასართობად რომ უნდა ეღვაწათ.

ევროპულმა გამოცდილებამ, „ევროპულმა სულისკვეთებამ“ ელინგტონის შემდგომ მუსიკალური განვითარებას მისცა ბიძგი. ცხადია, იგი განაგრძობდა თავის მაგისტრალურ ხაზს — შავკანიანთა ცხოვრებისა და მსოფლაღქმის გადატანას რიტმულ და მელოდიურ სტრუქტურებზე, მაგრამ ამავე დროს, მის მუსიკაში ევროპულმა ელემენტმაც იმძლავრა. ამაზე კომპოზიციების სახელწოდებაც კი მეტყველებს: ***Diminuendo in Blue*** („ბლუზური დიმინუენდო“), ***Crescendo in Blue*** („ბლუზური კრესჩენდო“), და ა.შ. 1933 წელს დედის გარდაცვალების გამო დათრგუნვილი, იგი წერს კომპოზიციას სათაურით ***Reminiscing in Tempo*** („რემინისცენციები ტემპში“). აბა, სად არმსტრონგის რაღაც „ჰიბი-ჯიბისი“ და სად „დიმინუენდო-კრესჩენდო-რემინისცენციები“?! მეტიც, კომპოზიციები ესე უპრეცედენტო იყო ხანგრძლივობის თვალსაზრისითაც და რამდენიმეჯერ აღემატებოდა მიღებულ სამწუთიან სტანდარტს. მოგვიანებით ელინგტონი ქმნის სიმფონიურ პოემებს, სუიტებს, საეკლესიო მუსიკას. გავა დრო და მას „ამერიკელ ბახს“ შეარქმევენ, რაც აშკარად მეტისმეტი მოუვიდათ — აი, „ამერიკელი რიხარდ შტრაუსი“ უფრო ადექვატური იქნებოდა: არის ელინგტონში რაღაც „ექსპრესიონისტული,“ ისევე როგორც რიხარდ შტრაუსში „ჯაზური“ — ჰარმონიული თვალსაზრისით მაინც, იგივე კვარტ-სექსტ-აკორდებისადმი და დისონანსებისადმი მის გადაჭარბებულ მიდრეკილებას თუ გავითვალისწინებთ.

ელინგტონის მუსიკალური შემოქმედების საუკეთესო პერიოდი 1930-40-იანი წლები სუინგის ხანას დაემთხვა. იმის მიუხედავად, რომ ელინგტონის მუსიკა უხვად შეიცავს სუინგის რიტმიკას, ხოლო მისი ერთ-ერთი ჰიტის სათაური ასე ყღერს — „It Don't Meen a Thing If It Ain't Got That Swing" („უსუინგოდ მუღამი არაა") — სუინგის ჩარჩოებში ეს კაცი მაინც ვერ თავსდება, ისევე როგორც საკუთრივ ჯაზის ფარგლებში. ელინგტონი მართლაცდა ოლიმპიური სიმაღლიდან დაჰყურებდა თანამედროვე მუსიკალურ პროცესებს, ყველაფერსაც ითავისებდა, მაგრამ მერე წერდა ისეთ მუსიკას, რომელიც ამ „ყველაფერში" არ იყო. „სუინგი ბიზნესია, ჯაზი — მუსიკა!" — განუცხადა მან ჟურნალისტებს.

1939 წელს პიტსბურგში ელინგტონს ერთი ახალგაზრდა კაცი გააცნეს, რომელმაც შემდგომ ოცდაათ წელიწადს ითანამშრომლა დიდ მაესტროსთან. ამ ახალგაზრდა პიტსბურგელის სახელი გახლდათ ბილი სტრეიჰორნი — ხელობით პროვიზორი, ხოლო შემოქმედებითი სიხელით — პიანისტი და კომპოზიტორი. ელინგტონს მოეწონა ის რამდენიმე პიესა, რომლებიც სტრეიჰორნმა შეასრულა გაცნობისას, და გადაწყვიტა ეს ახალგაზრდა თავის ორკესტრში სამუშაოდ მიეწვია — „მსურს თქვენი აყვანა ჩემს ორგანიზაციაში", როგორც თავადვე თქვა. დამშვიდობებისას, ქაღალდის ნაგლეჯზე მოკლე ინსტრუქცია დაუტოვა სტრეიჰორნს, თუ როგორ უნდა ემგზავრა მეტროთი ნიუ-იორკის ვაგზლიდან ჰარლემამდე, სადაც იგი მაშინ ცხოვრობდა. "Take the A Train" („ჩაჯექი პირველ მატარებელში") — ასეთი იყო ინსტრუქციის პირველი პუნქტი. რამდენიმე დღის შემდეგ, როცა სტრეიჰორნი ნიუ-იორკში ელინგტონთან ჩავიდა, ერთი ახალი პიესაც მოასმე-

ნინა, რომლის სათაურადაც იმ ინსტრუქციის პირველი პუნქტი შეარჩია. შესაბამისი საორკესტრო არანჟირების შედეგად, ამ პიესიდან შეიქმნა კომპოზიცია, რომელიც არა მხოლოდ ელინგტონის, არამედ, საერთოდ, ჯაზის სადარბაზო ბარათად იქცა: ***Take the A Train***, სწორედ ამ მუსიკალური „ქუდით" იწყებოდა ყოველდღიური ჯაზ-საათი „ამერიკის ხმის" საერთაშორისო ეთერში, რომელიც ამ რადიოქსელის მთავარ „ჯაზმენს" — უილის კონოვერს მიჰყავდა („კანოვერი", როგორც მას თბილისში ეძახდნენ).

ხასიათის მხრივ ელინგტონსა და სტრეიჰორნს არც არაფერი ჰქონდათ საერთო — თუნდაც იმიტომ, რომ სტრეიჰორნი მამათმავლური ორიენტაციისა იყო, ხოლო ელინგტონი — გაქანებული მექალთანე; მაგრამ მუსიკალური აზროვნების თვალსაზრისით ეს ორნი მართლაც რომ კონგენიალურნი იყვნენ — ტვინის ის უბნები, რომლებიც კომპოზიციის უნარებს განაგებენ, ერთნაირად ჰქონდათ მოწყობილი. ელინგტონს შეეძლო, ვთქვათ, ლოს-ანჯელესში მჯდარს, დაერეკა სტრეიჰორნისთვის ნიუ-იორკში და ეთქვა, რომ ახლა რაღაცას წერს, სადღაც მეჩვიდმეტე ტაქტზეა, მი-ბემოლს უტრიალებს, პიესის განწყობილება ასეთი და ასეთია — შენ როგორი გზით წახვიდოდიო; ხოლო სტრეიჰორნის პირველი პასუხი იქნებოდა — გასაგებია, რასაც გულისხმობ, მაგრამ შენ მაინც უკეთ გამოგივაო; თუმცა მაინც ჩაუჯდებოდა და ეცდებოდა, როგორმე ელინგტონზე უკეთესი გაგრძელება მოეფიქრებინა — სულ მუდამ ეჯიბრებოდა; ხოლო როდესაც შეაჯერებდნენ, მათი ვარიანტები პრაქტიკულად იდენტური აღმოჩნდებოდა ხოლმე. ასეთი იყო ბილი სტრეიჰორნი — დიდი მაესტროს მარჯვენაც, მარცხენაც, და კიდევ მის კეფაზე ამოსული თვალები — როგორც თვით ელინგტონი ამბობდა.

ამათი თანამშრომლობის წლებში შეიქმნა ისეთი ჰიტები, როგორიცაა: ***Cotton Tail***, ***In a Mellow Tone***, და მრავალი სხვა, ასევე შესანიშნავი ოპუსი „აღმოსავლური სუიტა" (***Far East Suite***). და მაინც, მიუხედავად ამგვარი კონგენიალობისა, ელინგტონი არც სტრეიჰორნისთვის გახსნილა ბოლომდე, და არც იმ უამრავი მუსიკოსისთვის, რომლებსაც მასთან თანამშრომლობა უწევდათ. "Noli me tangere" — „ნუ შემომეხებით მე" — ხელშეუხებლობის რაღაც მისტიკურ აურაში შესუდრული დადიოდა, ვინძლო ესეც ბავშვობიდან ჰქონდა გამოყოლილი, რათა ზანგური ყოფის უხეშ მატერიას არ დაეთრგუნა. შავკანიანთა ყოფა და პრობლემები მისთვის მხოლოდ მუსიკალურად სუბლიმირებული და განსპეტაკებული სახით იყო მისაღები. და ამდაგვარ სუბლიმაციაზე, ალქიმიურ ტრანსფორმაციაზე იგი დასტურ ინტენსიურად მუშაობდა. 1943 წელს, ნიუ-იორკის მთავარ საკონცერტო დარბაზში — „კარნეგი ჰოლში" — მან შეასრულა თავისი დიდტანიანი, სამნაწილიანი სუიტა ***Black, Brown and Beige*** („შავი, ნაბლისფერი და ბეჟი"), ქვესათაურით „ტონალური პარალელი ამერიკელი ზანგების ისტორიისთვის." როგორც კლასიკურ ალქიმიურ ოპუსში, აქაც შესაბამისი საფეხურებია — სიშავიდან სითეთრისკენ სწრაფვისა. პირველი ნაწილი ეძღვნება შავკანიანთა მონობის ხანას; მეორე — შავკანიანთა საბრძოლო წვლილს ამერიკის დამოუკიდებლობის მოპოვებაში ერთი მხრივ, და რასობრივი ემანსიპაციისკენ სწრაფვას სამოქალაქო ომის დროს; მესამე ნაწილის თემაა შავკანიანი ინტელექტუალები, რომლებსაც ახალი იდეები შეაქვთ XX საუკუნის ამერიკის კულტურასა და პოლიტიკაში — რასობრივი თანასწორობისთვის ბრძოლა ამერიკული ლიბერალიზმისა და დემოკრატიის ერთ-ერთი მამოძრავებელია.

ასე დაინახა ელინგტონმა შავკანიანი ამერიკელების სწრაფვა *ნათლისაკენ* — „სითეთრისაკენ."

ათი წელი მოუნდა ამ სუიტაზე მუშაობას, პარალელურად კი უამრავი სხვა პიესა შექმნა. თხზულებათა რაოდენობა გინდა, თუ ხარისხი — ელინგტონზე დიდი კომპოზიტორი ამერიკას არა ჰყოლია. წერდა დღისით და ღამით, წერდა ყველგან, მაგრამ განსაკუთრებით მატარებელი უყვარდა: ვაგონის რწევა და რიტმი, ორთქლმავლის კივილი, ნახევრად ჩაბნელებული კუპე — ეს ყველაფერი შესაბამის ინტიმურ-შემოქმედებით განწყობილებას უქმნიდა. თუმცა, არსებობდა ასევე სხვა, უფრორე არისტოკრატული კონდიციები, რომლებსაც მართლაც ჭეშმარიტი ჰერცოგივით იქმნიდა სამუშაოდ. წარმოიდგინეთ ასეთი სურათი: სააბაზანო ოთახი რომელიღაც სასტუმროს საკმაოდ ძვირად ღირებულ ნომერში — აბაზანაში თვით მაესტრო ელინგტონი ბრძანდება, გვერდით ტაბურეტზე ჯამი დევს, ბლომად ნაყინით და ერთიც ვისკით სავსე ჭიქა; შორიახლოს ტრიალებს მაესტროს მსახური, სახელად ჯონზი, რომელიც დროდადრო აბაზანაში ცხელ წყალს უმატებს, რომ სტაბილური ტემპერატურა შეინარჩუნოს; მაესტრო ელინგტონს სანოტო თაბახი გადაუშლია და მუსიკას წერს; გვერდით ოთახში ფორტეპიანოს ბილი სტრეიჰორნი უზის და ელინგტონის მიერ სააბაზანოდან „ნასროლი" მუსიკალური იდეები კლავიატურაზე გადააქვს იმ შესაბამისი წარმატებით, რაც მაესტროსათვის მისაღებია. დანარჩენი ორკესტრანტებიც იმავე სართულზე არიან დაბინავებულნი: კედლის იქით, მომიჯნავე ნომერში, ბენ უებსტერი ისმენს სტრეიჰორნის დაკრულს და თავის ტენორ-საქსოფონს უწყობს; იმის იქითა ნომერში რეი ნენსია, თავისი საყვირით — ისიც ერთვება; მოშორებით კი სონი

გრირის დასარტყამი ჯოხები რიტმის აქცენტირებას იწყებენ და თანდათან კიდევ ერთი მუსიკალური პიესაც ყალიბდება... „ჯონზი, ცხელი წყალი დაუმატე, გეთაყვა...“

ტანხმელი კაცი იყო „ჰერცოგი“ ელინგტონისა, თუმცა სმაჭამაში თავშეუკავებელი: ერთხელ, ანტრაქტის დროს, ერთბაშად ოცდათორმეტი სენდვიჩი „შემოესანსლა“; ნაყინს კილოგრამობით შთანთქავდა — ჯერ პლომბირს, მერე შოკოლადისას, ბოლოში კი მარწყვისას... ქალებთანაც ეგეთივე მსუნაგი და გაუმაძღარი გახლდათ, თუმცა ამ მსუნაგობას ჩვეულ ელეგანტურობაში ფუთავდა. ერთ ლამაზმანს ასეთი ქათინაური უთხრა: „თქვენი კაბისა მშურს!“ „ეგ როგორ?!“ — გაიკვირვა ქალმა; „ვერასოდეს თქვენს ტანს ისევე მჭიდროდ ვერ შემოვეხვევი, როგორც ეგ თქვენი კაბა, ქალბატონო!“ ჰო, მანერებთან ერთად, მეტყველებაც ერთობ დახვეწილი ჰქონდა — ინგლისური ენის პროფესორივით მოქნილ სტილს ფლობდა, აი არმსტრონგის ან სიდნი ბეშეს „ქუჩურს“ სიზმრადაც რომ არ მოლანდებია. ერუდიციასაც უხვად აფრქვევდა: მორიგი საკონცერტო ნომრის გამოცხადებისას შეეძლო, ვთქვათ, პოსტმოდერნიზმის მეტრის — მარშალ მაკლუჰანის ციტირება; შექსპირისა და, ზოგადად, ევროპული კლასიკისა ხომ შეეძლო და შეეძლო: ელინგტონ-სტრეიჰორნის ერთ-ერთი საუკეთესო პიესის სათაურიც — ***Such Sweet Thunder*** — სწორედ „ოტელოდან“ არის აღებული.

კლასიკური ჯაზის „დიდებულების“ გარდა — ლუი არმსტრონგი, კაუნტ ბეისი, ელა ფიცჯერალდი — ელინგტონთან ერთად მუზიცირების პატივი ჯაზ-მოდერნის ჯეელებსაც ერგოთ: ჩარლი მინგუსს, მაქს როუჩს, ჯონ კოლტრეინს. განსხვავებით არმსტრონგისაგან, რომელიც ქილიკით შეხვდა ახალი თაობის

— „ბოპერების“ — მუსიკას, ელინგტონს მათი საწინააღმდეგო არაფერი ჰქონია, რადგან ჯაზ-მოდერნი ციდან კი არ ჩამოვარდნილა, სწორედ მისი ჰარმონიულ-ტონალური ინოვაციებისა და დისონანსების ნიადაგზე აღმოცენდა. ***I Loved Him Madly***, („მე იგი გიჟივით მიყვარდა“) ასეთია მაილზ დეივისის კომპოზიციის სახელწოდება, ელინგტონის სიკვდილის გამო რომ შეიქმნა.

ცხოვრების ბოლო წლებში ელინგტონი მუსიკალურ-შემოქმედებით რეგალიებთან ერთად სხვადასხვა საპატიო ჯილდოებითაც აღავსეს — საფრანგეთის პრეზიდენტმა ჟორჟ პომპიდუმ მისი მკერდი „საპატიო ლეგიონის“ ორდენით დაამშვენა, ეთიოპიის მეფე ჰაილე სელასიემ — „იმპერატორის ვარსკვლავით,“ ხოლო ამერიკის პრეზიდენტმა რიჩარდ ნიქსონმა ქვეყნის მთავარი ჯილდო — „თავისუფლების მედალი“ გადასცა. იმავე ნიქსონმა 1969 წელს გაუმართა დაუვიწყარი წვეულება „თეთრ სახლში“ — დიდი მაესტროს დაბადებიდან 70 წლისთავის აღსანიშნავად; იქ მთელი ჯაზ-ბომონდი შეიყარა და, რაღა თქმა უნდა — ელინგტონის ურიცხვი სანათესაოც. წვეულების დასაწყისშივე პრეზიდენტი ნიქსონი როიალს მიუჯდა და ნერვიულობისაგან ათრთოლებული ხელებით თავადვე (sic !) შეუსრულა იუბილარს “Happy Birthday!” ვინ იცის, მისი შემყურე ელინგტონი მოგონებებით ბავშვობაში გადაეშვა — ცხენით მოსეირნე თეოდორ რუზველტის სახე გაახსენდა, მას რომ უღიმოდა... იმ წვეულების ამსახველი ფილმი ჩვენც ვნახეთ — თბილისის ჯაზ-ფესტივალზე, 1978 წელს. თუმცა, ცოცხალ ელინგტონს ჩვენამდე არ ჩამოუღწევია — მოსკოვსა და როსტოვში კი დაუკრა 1973 წელს, სიკვდილამდე მცირე ხნით ადრე. როსტოვის კონცერტს ჩემი ორი მეგობარი დაესწრო და, როგორც მიამბეს, იქაც წასაქცე-

ვად გამზადებული აქლემისა და ვირის საპალნის ოპტიმისტური დრამა გათამაშდა...

1974 წლის 24 მაისს დიუკ ელინგტონი ფილტვების ანთებით გარდაიცვალა. მასთან გამოსამშვიდობებლად დაკრძალვის დღეს ათი ათასი კაცი გამოვიდა; „ნიუ-იორკ-ტაიმსმა“ პირველსავე გვერდზე დაბეჭდა მისი ნეკროლოგი, რომელშიც ითქვა — „იგი გახლდათ ამერიკის უმნიშვნელოვანესი კომპოზიტორი;“ ხოლო განტერ შულერმა, საკმაოდ მკაცრმა კრიტიკოსმა და ჯაზის დახვეწილმა შემსრულებელმა, იგი ამჯერადაც ევროპელ კლასიკოსებს — ბახს, ბეთჰოვენს, შიონბერგს გაუტოლა.

* * *

1933 წელს ამერიკის მთავრობამ, როგორც იქნა, შეიგნო, რომ „მშრალ კანონს“ დიდი რამ სიკეთე არ მოჰქონდა; შეიგნო და გააუქმა კიდეც ეს ეშმაკეული „პროჰიბიცია.“ ამ ჯეროვანი სამთავრობო გადაწყვეტილების შედეგად, speakeasy ღამის კლუბებმა — არალეგალური ალკოჰოლის უხვი მოხმარებისა და ზანგური ცეკვა-მუსიკობის ამ მცირე სავანეებმა — აზრი დაკარგა და ჯაზმაც დაიწყო გამოსვლა დარანიდან, რადიოქსელის მეშვეობით კი სულ მალე მთელ ქვეყანას მოედო. მცირე დასტები ჯაზ-ორკესტრებად, ანუ ბიგ-ბენდებად ჩამოყალიბდა. მოკლედ, ამერიკაში სუინგის ერა დაიწყო.

მაინც, რა არის ეს *სუინგი* — კლასიკური ჯაზის ეს დვრიტა და შილდანი?

სუინგი ჯაზური რიტმის გაწყობის უპირველესი და უმთავრესი პრინციპია. მისი საფუძვლები, როგორც ზემოთ უკვე მოგახსენეთ, ჯერ კიდევ არმსტრონგმა მონიშნა — აკი გახსოვთ, რომ რიტმულ ნოვაციებში ამ კაცს ბადალი არა ჰყოლია თავის დროზე (თუმცა აქ სიდნი ბეშეც უნდა ვიგულოთ). ისიც მითქვამს, რომ ინგლისური სიტყვა *swing* ნიშნავს *ქანაობას, ლივლივს*....ეს რიტმი უფრო ლაღი და მოქნილია, ვიდრე ადრინდელი, ნიუორლეანური ჯაზის რიტმიკა, რომელიც უფრო მკაფიო აქცენტირებას ემყარებოდა — თანაზომად რიტმულ ფიგურებს. სუინგში ეს თანაზომადობა მოირღვა, ასიმეტრიული და უფრო მკვირცხლი გახდა. ავიღოთ წყვილი ნოტი, ვთქვათ — ორი მერვედი ან ორი მეთექვსმეტედი: სუინგის შემთხვევაში მათგან პირველი გახანგრძლივებულია, ხოლო მეორე — შემოკლებული, თუმცა რიტმული აქცენტი სწორედაც რომ ამ შემოკლებულ ნოტზე კეთდება. მართალია აქცენტების განაწილება სუინგის შემთხვევაშიც სინკოპასა ჰგავს, როგორც რეგტაიმში — აქცენტი ტაქტის სუსტ წილებზე მოდის, მაგრამ ბგერათა არათანაზომადი სიგრძის გამო, ამგვარი სინკოპირება ბევრად უფრო მეტ სისხარტეს და დინამიკას იძლევა. გარდა ამისა: კლასიკური ევროპული მუსიკაც და ნიუორლეანური ჯაზიც ლოგიკურად გამართული და დასრულებული ფრაზებისგან შედგებოდა და ცალკეული ფრაზა იწყებოდა ოთხ-მეოთხედიანი ტაქტის პირველ საფეხურზე. ხოლო აი, სუინგის მიმდევართა ფრაზები კი ტაქტის მესამე საფეხურიდან იწყება, ან სულაც მეოთხიდან; ასეთი ფრაზები ერთგვარი „დაუსრულებლობით" ხასიათდება, ან პირიქით — ლოგიკურ რიტმულ ზღვარს სცილდება. მოკლედ: კლასიკური სტრუქტურის საფუძვლები ერთობ შეირყა სუინგში; უწყვეტმა რიტმულმა

„შექანებებმა“ და „ლივლივმა“ მოარღვია ზღვარი ტაქტებს შორის, მოარღვია რიტმული სიმეტრია... თუმცა, ესე ყოველი მხოლოდ სიტყვებია — თანაც ჩემი ნაჩალიჩარი... სუინგის გაგებას თავისებური ალღო, გუმანი და მუღამი უნდა, სიტყვებით ამის გადმოცემა ვაი რომ ძნელია, და საამისოდ არც შესაბამისი რაიმე ნოტაცია არსებობს. როდესაც რომელიმე ჯაზმენი თავის კომპოზიციას ნოტებად იწერს და პირველივე ხაზის თავზე რიტმს მიანიშნებს, ვთქვათ — 4/4/-ს, იქვე მიუწერს *swing it* — „გაასუინგეთ“ — ეგ არის და ეგ.

სუინგის ერა ჯაზ-ორკესტრების, ანუ ბიგ-ბენდების ზეობის ხანა იყო. პარადოქსია, მაგრამ სუინგური ბიგ-ბენდის — ჯაზის ისტორიაში ამ ყველაზე უფრო ლაღი და ჟინიანი კონგლომერატის წარმოშობის სათავეებთან ის ბაიყუში ფლეჩერ ჰენდერსონი დგას და მისი მარჯვენა ხელი — არანჟირების ოსტატი დონ რედმენი. სწორედ ამ უკანასკნელთან ერთად ჰენდერსონმა შეიმუშავა ბიგ-ბენდის სტრუქტურაც და შესაბამისი მუსიკალური სქემებიც. ბიგ-ბენდს რამდენიმე სექცია შეადგენდა: საბაზო გახლდათ რიტმსექცია — გიტარა, დასარტყამები, კონტრაბასი და ფორტეპიანო. რიტმსექციას ემყარებოდა სასულეების ორი ჯგუფი: საქსოფონები (კლარნეტებით გამდიდრებული) ერთი მხრივ, და საყვირ-ტრომბონები, მეორე მხრივ. ჰენდერსონისეული სქემა საკმაოდ მარტივი იყო: ერთი მუსიკალური ფიგურა საქსოფონებისთვის, მეორე ფიგურა — საყვირ-ტრომბონებისთვის, რომელიც პირველს უპირისპირდებოდა. როგორც ვხედავთ, ამ სქემაში ძირძველი აფრიკული „რესპონსორული“ სიმღერის, ანუ „გადაძახილის“ პრინციპი მეორდება. თავის მხრივ, კონტრასტისთვის, ამ „რესპონსორულ გადაძახილში“ თუ „დიალოგში“ იჭრე-

ბოდა რამდენიმე სოლო პარტია, რომელსაც ცალკეული, კარგად განაფული ინსტრუმენტალისტი ასრულებდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ბიგ-ბენდის სახით ჰენდერსონმა და რედმენმა ჭეშმარიტი „დინამო მანქანა" შექმნეს, რომელიც პროდიუსერებმა რადიოქსელს მიუერთეს და მთელი ამერიკა სუინგის ხმაზე აათამაშეს. ამავე „დინამო მანქანის" მიერ გენერირებულმა მუხტმა კვლავ აანთო საცეკვაო დარბაზთა ჭაღები და დაიწყო ერთი რამ დიდი მეჯლისი, რომელიც ათ წელიწადს გაგრძელდა. „ჯაზის პატრიარქთა" ხანა „სუინგის მეფეთა" ხანამ შეცვალა. ხოლო პირველი ამ მეფეთაგანი, ისევ და ისევ ისტორიის ახირებით, გახდა არა ზანგი ან კრეოლი, არამედ თეთრკანიანი — ამერიკაში გადახვეწილი ისრაელის მოდგმისა, სახელად ბენიამენ დავით, ანუ ბენჯამინ დეივიდ გუდმენი.

მისი მშობლების თორმეტ შვილთაგან მეცხრე, ბენი გუდმენი დაიბადა ჩიკაგოს ერთ-ერთ გეტოში, 1909 წელს. მისი ბავშვობა აღსავსე იყო უპოვრობით, კომუნალური სიბინძურით და მოზარდთა ქუჩური აგრესიით. ებრაელი განგსტერები ებრძოდნენ მეზობელ ირლანდიურ, იტალიურ და ლიტვურ დაჯგუფებებს — სროლა, დანის ტრიალი, ძარცვა-გლეჯა იქაურობას არ აკლდა. ბენის მამა სასაკლაოზე მუშაობდა დამსუფთავებლად და საღამოობით, სახლში რომ ბრუნდებოდა, ჩექმები ისე უყარდა, რომ მის ნაშიერთა ცარიელ კუჭებს გულზიდვის სპაზმი ეტაკებოდა ხოლმე. ჰო, იყო დღეები, როდესაც ოჯახს საჭმელი კი არ აკლდა, არამედ არ ჰქონდა. გუდმენ უფროსს კარგად ესმოდა, რომ მისი შვილების ხსნა მხოლოდღა ხელობის სწავლა იყო, რათა თავი თვითონვე ერჩინათ. მოგეხსენებათ, ებრაელები ერთობ მუსიკალური ხალხია; როგორც კი პატარა ბენის ამ სა-

ქმის ნიჭი აღმოაჩნდა, უმალ ადგილობრივ სინაგოგასთან არსებულ სასულე ორკესტრში გაამწესეს, სადაც პირველად აიღო ხელში კლარნეტი. ისე, პატარა ებრაელი ბიჭი უფრო ვიოლინოთი წარმოგვიდგენია, მაგრამ კლარნეტიც ძალიან ებრაული ინსტრუმენტია, მათი მუსიკის იუმორნარევ სევდას კარგად რომ შეეფერება. სინაგოგას მოჰყვა ერთი იქაური სკოლა-ინტერნატი, თავისი ორკესტრით, სადაც გუდმენთან ერთად სწავლობდა მომავალში სახელოვანი კონტრაბასისტი მილტ ჰინტონი. მამის ძალისხმევით და ოჯახში გადანახული უკანასკნელი გროშებით ებრაული სამუსიკო-საგანმანათლებლო გარემოდან გუდმენმა სულ მალე გერმანულში გადაინაცვლა — კლასიკური კლარნეტის მასწავლებელთან, რომელიც წმინდა პრუსიული დისციპლინის მარწუხებში ამყოფებდა მოზარდებს და ჯეროვნადაც წვრთნიდა: სახლში მხოლოდ გერმანული წიგნები ჰქონდა, რადგან სჯეროდა, რომ მალე მთელი მსოფლიო გერმანულად ილაპარაკებდა. იმ მასწავლებელთან უკვე ჩამოყალიბებული ჯაზ-კლარნეტისტი ჯიმი ნუნიც მეცადინეობდა — ნიუორლეანური სტილის ერთ-ერთი შემქმნელი, ზემოთ რომ ვახსენე. ნუნმა დიდი ზეგავლენა იქონია პატარა გუდმენზე, ისევე როგორც მეორე შესანიშნავმა ნიუორლეანელმა — ჯონი დოდზმა, აი, კინგ ოლივერთან და მერე არმსტრონგთანაც რომ უკრავდა. ბენი გუდმენი სუინგის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა გახდება, მაგრამ ნუნისა და დოდზის გავლენით კლარნეტზე მისი საშემსრულებლო მანერა მაინც ადრეული, ნიუორლეანური ყაიდის ელემენტებს შეინარჩუნებს. ამათ გარდა, ყმაწვილ ბენის კიდევ ერთი დიდებული მუსიკოსის გვერდით მოუწია ჯდომა — საკრუიზო გემის ანსამბლში — ეს იყო ბიქს ბაიდერბეკი, როგორც უკვე გაუწყეთ.

განსაკუთრებული ნიჭისა და მისი მოდგმისთვის ჩვეული სიბეჯითის წყალობით თოთხმეტი წლის ბენი კლარნეტზე დაკვრით იმდენ ფულს შოულობდა, რომ უკვე მთელი იჯახის შენახვა შეეძლო. დედამისს არც კი სჯეროდა — ვაითუ შვილმა საქმე განგსტერებთან დაიჭირაო. ბენიმ მამასაც ურჩია სასაკლაოზე ის ბინძური სამუშაო მიეტოვებინა, მაგრამ გუდმენ-უფროსმა იუარა — „კარგი ყმაწვილი დამდგარხარ, ბენი, დიდი მადლობა, მაგრამ შენ შენს თავს მიხედე, ჩემს ცხოვრებაზე მე თავად ვიზრუნებ...“ საუბედუროდ, მამა შვილის მუსიკალურ დიდებას ვერ მოესწრო — ქუჩაში მანქანამ დაარტყა და მოკლა. ცხოვრების ბოლომდე ბენი გუდმენი მამას უცრემლოდ ვერ იხსენებდა... ისე კი, საკმაოდ ფხუკიან კაცად ჩამოყალიბდა, რომლისთვისაც მთავარი იყო შესრულების უზადო ხარისხი, საორკესტრო დისციპლინა და შესაბამისი გარანტირებული ფინანსური შემოსავალი.

ოცდასამი წლის გუდმენი პატარა დასტებთან თანამშრომლობდა და რამდენიმე წარმატებული ფირფიტაც ჩაწერა. თუმცა, კარგი მენეჯერის გარეშე წინ მაინც ვერ წავიდოდა. ჰოდა, ასეთ მენეჯერად, 1933 წელს, ჯაზის დიდი მოამაგე და მოშურნე — ჯონ ჰემონდი მოევლინა, რომელიც ვანდერბილტების ოჯახს მიეკუთვნებოდა, ამერიკაში ერთ-ერთ უმდიდრესთაგანს. ამასთან, ჯონ ჰემონდი გახლდათ ჯაზის დიდი ქომაგი და რასობრივი უთანასწორობის წინააღმდეგ მეტად მოღვაწე კაცი. სწორედ ჰემონდის დახმარებით ჩაწერა ახალგაზრდა გუდმენმა ასამდე კომპოზიცია ჯაზის ამომავალ ვარსკვლავებთან ერთად, მათ შორის იყვნენ: პიანისტი ტედი უილსონი, ტრომბონისტი ჯეკ ტიგარდენი (არმსტრონგთან ერთადაც რომ დაუკრავს), ექსცენტრიული დრამერი ჯინ კრუპა, საქსოფონისტი ბენი კარტერი, და

ერთი მაგარი ლოთი ვინმე, შესანიშნავი მესაყვირე ბანი ბერიგანი, თვით ლუი არმსტრონგი რომ დიდ პატივსა სცემდა. ჰემონდის მარიფათით გუდმენმა „იმპერატრიცა“ ბესი სმითთანაც ჩაწერა რამდენიმე ფირფიტა, ასევე კოულმენ ჰოუკინზთან, რომლის ტენორ-საქსოფონი თანდათან „ძალას იკრებდა.“ გუდმენის და ჰემონდის თანამშრომლობა ჯერ მეგობრობაში გადაიზარდა და მერე დამოყვრდნენ კიდევაც — გუდმენმა ჰემონდის და შეირთო.

ბენი გუდმენის, როგორც „სუინგის მეფის“ ზეობა ერთმა რადიო-პროექტმა და ერთმაც მუსიკალურ-კომერციულმა გარიგებამ დააჩქარა. 1935 წელს რადიოკომპანია CBS-მა წამოიწყო შაბათის მუსიკალური პროგრამა „ვიცეკვოთ!“ (Let's Dance!), რომელიც სამ საათს გრძელდებოდა. იმ დროისათვის გუდმენს უკვე საკმაოდ კარგად შეწყობილი და მომართული ორკესტრი ჰყავდა და ახალი პროგრამის მუსიკალური თანხლება მას შესთავაზეს. ყოველ შაბათს უამრავი ამერიკელი ახალგაზრდა და შუა-ხნის ხალხიც რადიოსთან ატარებდა — ზოგი საცეკვაოდ, ზოგიც, უბრალოდ, მუსიკის მოსასმენად. გუდმენი მთელი სერიოზულობით მოეკიდა ამ პროექტს და რეპერტუარის გამდიდრება დაიწყო. საცეკვაო მუსიკა, რომელსაც მანამდე ასრულებდა, საკმარისად დამუხტული არ იყო — მხურვალება აკლდა. ამიტომაც იგი დაუკავშირდა ფლეჩერ ჰენდერსონს, რომელსაც დონ რედმენთან ერთად რამდენიმე პოპულარული მელოდიის საინტერესო არანჟირება ჰქონდა გაკეთებული. იმ წლებში ჰენდერსონ/რედმენი მართლაცდა არანჟირების უსტაბაშები იყვნენ, მაგრამ ისევ და ისევ ჰენდერსონის უჯიგრო ხასიათის გამო, თავიანთი ახალი მუსიკალური იდეების ხორცშესხმას და ცოცხლად შესრულებას ვერ ბედავდნენ. ვინ იცის, აქაც ზანგობის კომპლექსი უშლიდათ

ხელს. სამაგიეროდ გუდმენი იყო თეთრკანიანი და გზაც ხსნილი ჰქონდა: CBS-ის დაფინანსებით მან ჰენდერსონისგან რამდენიმე კარგად გაჯაზებული პიესა შეიძინა და თავისი ორკესტრის ძალუმ მანქანაში გაატარა. როგორც დასაბამითვე, ჯაზის განვითარების ამ ეტაპზეც — სუინგის ერას ვგულისხმობ — შავი და თეთრი რასის ერთობლივმა ძალისხმევამ ითამაშა დიდი როლი.

თუმცა, გუდმენის და ჰენდერსონის მუსიკალურ-კომერციულ ტრანსაქციას რეზონანსი ეგრევე არ მოჰყოლია — ნიუ-იორკში ჩადებული სუინგური ბომბი კალიფორნიაში აფეთქდა, ოღონდ ამას გარკვეული დრო დასჭირდა. „საცეკვაო შაბათის“ პროგრამამ რამდენიმე თვეს იარსება და დაიხურა, რის შემდეგაც გუდმენის ორკესტრი ნიუ-იორკიდან კალიფორნიაში წავიდა გასტროლებზე. გზადაგზა ჩერდებოდნენ და თითო ქალაქში თითო საცეკვაო საღამოს მართავდნენ. მაგრამ გამოჩნდა, რომ გუდმენის ახალ მუსიკას იქაურმა ხალხმა ალღო ვერ აუღო. შუა დასავლეთის ქალაქ დენვერში ერთი საცეკვაო დარბაზის მენეჯერმა სთხოვა კიდევაც: „თუ ძმა ხარ, ერთი ვალსი დაგვიკარი, რა...“ მეორე ქალაქში ცარიელი ბოთლებიც კი დაუშინეს, მაგრამ არავინ დაშავებულა — ორკესტრი რკინის ბადის მიღმა იჯდა. ასე რომ, ლოს-ანჯელესში გუდმენი საკმაოდ განწბილებული ჩავიდა.

პირველი კონცერტი ქალაქის უდიდეს საცეკვაო დარბაზ „პალომარში“ იყო დაგეგმილი. გუდმენმა იფიქრა, აქაც ვალსების დაკვრა არ მოგვეთხოვონო და კონცერტი ძველებური საცეკვაო მუსიკის შესრულებით დაიწყო. იქ შეკრებილი ხალხი საკმაოდ უხალისოდ აჰყვა ამათ დაკრულს და საღამო აშკარა ჩაფლავებისკენ წავიდა. უცებ ბანი ბერიგანმა, იმ ლოთმა მესაყვირემ, გუდმენს გასძახა: „ბენი, გვეყო რა ეს ჯახირი!“ აქ კი გუდმენი გამოერკვა

და ორკესტრს შეუძახა — ჰენდერსონის არანჟირებებზე გადასულიყვნენ და იმათაც შეუბერეს — ***King Porter Stomp*** — სახელოვანი ჯელი როლ მორტონის კომპოზიცია, ჰენდერსონმა რომ დაუმუშავა გუდმენს. აი მაშინღა იხუვლა ხალხმა: ნაწილი სცენას მიაწყდა, ნაწილი კიდევ აცეკვდა და ათამაშდა — ნაღდი სუინგი ხომ ისეთი ვერაგი რამეა, რომ გაიგონებ კაცი, მენჯ-ბარძაყოვანი სისტემა ერთბაშად აგითამაშდება. ჩაშლის პირას მისული საღამო სრულ ტრიუმფში გადაიზარდა, ხალხის აღტაცებას საზღვარი არ ჰქონდა. მაინც რა მოხდა, ასე რამ გადარია კალიფორნიელები — ვთქვათ, იმავე შუა-დასავლეთის ან აღმოსავლეთ სანაპიროს მცხოვრებლებისგან განსხვავებით? საქმე ის გახლავთ, რომ CBS-ის შაბათის საცეკვაო პროგრამა საკმაოდ გვიან იწყებოდა და, ამდენად, ბევრი მსმენელი ბოლომდე ვერ მიჰყვებოდა. ამათგან განსხვავებით, კალიფორნიაში და საერთოდ, დასავლეთ სანაპიროზე დრო ორი საათით უკან იყო, გადაცემა ადრე იწყებოდა, ამდენად ახალ მუსიკას — სუინგს — იქაური პუბლიკა უფრო მეტხანს უსმენდა და, შესაბამისად, მეტადაც გაითავისა და შეიყვარა. მოკლედ, კალიფორნიაში გუდმენს უკვე მომზადებული მსმენელი დახვდა. სწორედ იქ, ლოს-ანჯელესში, „პალომარის“ საცეკვაო დარბაზში, 1935 წლის 21 აგვისტოს დაიწყო სუინგის ერა და ბენი გუდმენის ზეობაც. „შაბათ შალომ, ბენიამენ!“ — შევძახებდი მე, იმ საღამოს გუდმენის გვერდით რომ ვყოფილიყავი — CBS-ის „საცეკვაო შაბათზე“ მინიშნებით, ცხადია.

ჰო, იმ საღამოს იქ არ ვყოფილვარ, მაგრამ აი, 1962 წელს ბენი გუდმენი და მისი ორკესტრი თბილისს რომ ეწვია, მაშინაც უცნაური რამ მოხდა. მე, ალბათ, არც იმ კონცერტზე გახლდით — სულ რაღაც ოთხი წლისა ვიყავი, თუმცა დედაჩემი საპირის-

პიროს მიმტკიცებს: ბიძაშენმა წაგიყვანაო, მაგრამ მოგვიანებით დოკუმენტური ფილმი ვნახე, გუდმენის საბჭოურ გასტროლებზე და იქ ნანახზე ვიტყვი. გუდმენმა სამი ქალაქი მოიარა: მოსკოვი, ტაშკენტი და თბილისი. მოსკოვში დარბაზი სავსე იყო, თუმცა ამერიკელი კინოოპერატორის კვიმატმა თვალმა კარგად დააფიქსირა წინა რიგებში მსხდარი „უშიშროების უხილავი ფრონტის მებრძოლები," მკაცრი და იდეოლოგიურად მომართული გამომეტყველებით რომ მისჩერებიან სცენას. ტაშკენტის აუდიტორიის დიდ ნაწილს კოლმეურნეები შეადგენდნენ, რომელთაგან მრავალი თელემდა — ბამბის პლანტაციებში გაუსაძლისი შრომით გათანგული, სწორედ იმგვარივე მძიმე შრომით, ჯაზის პირველ-შემქმნელთა წინაპრებს რომ უწევდათ. თბილისში კი აი, როგორი სურათი იყო: სპორტის სასახლის დარბაზი ნახევრად სავსეა, ამათგან ნაწილი ან სცენასაა მიმწყდარი, ანდა ზედ ასულა და ცეკვავს — ლაღი და ლამაზი ახალგაზრდა ხალხი. ალაგ-ალაგ „სტუკაჩებიც" ურევია, მაგრამ ისინიც კი სუინგის რიტმში „ასტუკებენ"... გასაგებია, ხრუშჩოვის „ოტტეპელი" დგას, საბჭოთა ცენზურის მარყუჟები ოდნავ მოდუნებულია, ამიტომაც ჩამოუშვეს ამერიკული „ჯაზ-ბანდა," მაგრამ ამ დონის *სიახლოვე* „კლასობრივ მტერთან" მთლად წახალისებული მაინც ვერ იქნებოდა. თუმცა, როგორც ჩანს, ლიბერალურ-დემოკრატიული ჟანრის მიმართ თბილისურ პუბლიკას თავისებური მიდრეკილება უკვე გასჩენოდა. მერე ბანკეტიც გაიშალა და ფუნიკულიორის რესტორანში ჩაროზის ჩამოტარების შემდეგ პატარა ერთობლივი მუზიცირებაც გამართეს — ჩვენში პირველი ნაღდი „ჯემ სეშენ," სადაც გუდმენის რამდენიმე მუსიკოსთან ერთად თბილისელმა ჟორა გაბისკირიამაც დაუკრა საყვირზე,

თანაც კარგ პროფესიონალურ დონეზე — ჩინეთიდან ახალი ჩამოსული იყო, ემიგრაციაში დაბადებული და გაზრდილი, ჯაზის დაკვრაც იქ ისწავლა — ხარბინში.

„პალომარში" გუდმენის ბიგ-ბენდის ტრიუმფის შემდეგ ამერიკას სუინგი ნაციონალურ სიგიჟედ მოედო და მთელი ათი წლის განმავლობაში არ მოსცილებია. სუინგის შემსრულებლები ისეთივე პოპულარულები გახდნენ, როგორც 60-იან წლებში „ბითლზი" და „როლინგ სტოუნზი." ისტორიკოსები მიიჩნევენ, რომ ამერიკული პოპულარული მუსიკა, არც სუინგამდე და არც სუინგის შემდეგ, არ ყოფილა ესოდენ *პოპულარული*. ისტერიკამდე მისული წივილ-კივილი, თვალცრემლიანი გოგოები ქაღალდის ნაგლეჯზე დაწერილ ტელეფონის ნომრებს ისროდნენ სცენაზე. ახალგაზრდობამ სუინგის შემსრულებელი მუსიკოსები კერპებად აქცია, ხოლო გუდმენმა მიიღო სახალხო ტიტული — „სუინგის მეფე."

სუინგმა გამოიყვანა ამერიკელები „დიდი დეპრესიიდან" და მთელი თაობა ააცეკვა. „ლინდი-ჰოპ" — ასე ერქვა იმ ცეკვას, ყირაზე რომ გადადიოდნენ, ქალ-ვაჟი ერთმანეთს ლაჯებში რომ იძვრენდა, დახტოდა და დაჯირითობდა. თუმცა, სუინგი მხოლოდ საცეკვაო მუსიკა არ გახლდათ. ისევე, როგორც ვენური ვალსი არ იყო მხოლოდღა საცეკვაოდ დაკრული რამ, მენუეტზე, გავოტზე და ჟიგაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ — დიდი ევროპული მუსიკაც ხომ ნაწილობრივ საცეკვაო სამუსიკო ფორმებიდან წამოვიდა. სუინგის ერთი შეხედვით მარტივ ბაზაზე მუსიკოსები საკმაოდ რთულ კონსტრუქციებს აგებდნენ, როგორიც იყო, მაგალითად, იმავე გუდმენის მიერ შესრულებული ჰიტი ***Sing, Sing, Sing*** — აფრიკული რიტმიკით, ჰარმონიული სინატიფითა და სოლისტების ვირტუოზული იმპროვიზებით გაჯერებული.

ბენი გუდმენის სიყვარულით და მიბაძვის ჟინით კლარნეტე-ბის გაყიდვა სამჯერ გაიზარდა. ჯაზსაც კი სახელი გადაერქვა და ახლა უკვე პირდაპირ „სუინგად“ მოიხსენიებდნენ. მაგრამ ამ ახალ მუსიკას მოწინააღმდეგენიც გამოუჩნდნენ — ძირითადად ეკლესიური თუ სხვა რამ რეტროგრადული მსოფლმხედველო-ბის ხალხში. „სუინგი არის კანიბალისტური რიტმული ორგია;“ „ორკესტრირებული სექსი; მუსიკაზე დადებული ფალიკური სიმ-ბოლიკა,“ და ასე შემდეგ და მისთანანი... ამათთვის განსაკუთრე-ბით აღმაშფოთებელი იყო სუინგური ბენდების მიერ გაჯაზებუ-ლი კლასიკური მუსიკა, ან ევროპული ფოლკლორი — რაც ხშირი გახდა და შესანიშნავი ნიმუშებიც შეიქმნა. რამდენიმე რადიო სადგურს აეკრძალა კიდევაც ამგვარად „შეურაცხყოფილი“ კლა-სიკის ტრანსლირება. საქმე იქამდეც მივიდა, რომ ერთ-ერთმა მუსიკოსმა წერილიც კი მისწერა ამერიკის პირველ ქალბატონს, ელეონორა რუზველტს ერთი ცნობილი შოტლანდიური საგმირო ხალხური სიმღერის („Loch Lomond“) შესახებ — ეს გაჯაზებუ-ლი ვარიანტი ხომ არ შელახავს თქვენსა და თქვენი მეუღლის ღირსებასაო, რაზედაც ქალბატონმა რუზველტმა ყოვლად კე-თილგანწყობით მიუგო, რომ ამასთან დაკავშირებით საგანგაშოს ვერაფერს ხედავდა.

1938 წელს სუინგურ მუსიკას დიდი პატივი ხვდა: ბენი გუდ-მენი თავისი ორკესტრითურთ ამერიკული აკადემიური მუსიკის ციტადელში — „კარნეგი ჰოლში“ მიიწვიეს კონცერტის ჩასა-ტარებლად. ორკესტრანტები ღელავდნენ, ერთმა ჩაიჩურჩულა კიდევაც — „ეკლესიაში შესული ბოზი ქალივითა ვგრძნობ თავ-სო...“ კონცერტი ჯაზური მუსიკის ოცი წლისთავს მიეძღვნა — გარდასულ დღეთა მუსიკოსებს: „ორიჯინალ დიქსილენდ ჯაზ ბენდს“, ლუი არმსტრონგს, ბიქს ბაიდერბეკს, ხუთი წლის წინ

რომ გარდაიცვალა, და სხვებს. გუდმენის ორკესტრი ელინგტონის ხალხით იყო „გაძლიერებული“ — ჯონი ჰოჯისი, ჰარი კარნი, კუტი უილიამსი. მათმა მუსიკამ დაარღვია „კარნეგი ჰოლისთვის“ ჩვეული აკადემიზმი — ხალხი ადგილებიდან წამოხტა და გასასვლელებში ცეკვა დაიწყო. საერთოდ, სუინგური ორკესტრის გამოსვლისას ხალხი თუ არ აცეკვდებოდა, კონცერტი ჩაფლავებულად ითვლებოდა და ეს სტანდარტი სწორედ გუდმენმა „დააკანონა.“ ის საღამო მართლაც მოვლენად იქცა ჯაზის ისტორიაში. „ეს საუკეთესო ბიგ-ბენდი იყო, რომელიც კი ოდესმე მყოლია“ — აღიარა გუდმენმა.

გუდმენის მუსიკალურ ცხოვრებას მარტოდენ დიდ ორკესტრებში არ ჩაუვლია. 30-იან წლებში მან ერთი ძალიან კარგი კვარტეტიც შეკრა, სადაც შესანიშნავ მუსიკოსებს მოუყარა თავი: დასარტყამებზე — ჯინ კრუპა, ფორტეპიანოზე — ტედი უილსონი, ვიბრაფონზე — ლაიონელ ჰემპტონი, ხოლო თავად კი — კლარნეტზე.

ჯინ კრუპა, როგორც ვახსენე, ერთობ ექსცენტრიული ვინმე იყო; მის გამოჩენამდე დასარტყამს ძირითადად რიტმის წაყვანა ევალებოდა, ხოლო კრუპამ სოლირება დაიწყო — დასარტყამებს თავისებური ელფერი შესძინა და თავისებურიც კიდევ „სიტყვა მისცა.“ შოუმენიც კარგი გახლდათ — სოლო შემოჭრების დროს ერთ ამბავში იყო, ჯოხებს ისე ათამაშებდა, როგორც გაწაფული ჟონგლიორი.

ლაიონელ ჰემპტონმაც დასარტყამებით დაიწყო, შემდეგ მცირე ხნით ფორტეპიანოსაც მიუჯდა — ჯელი როლ მორტონი ასწავლიდა დაკვრას, მაგრამ ლუი არმსტრონგმა ურჩია ვიბრაფონის, ჯაზისათვის ჯერ სრულიად უცხო ინსტრუმენტის ათვისება. აითვისა კიდევაც. ვიბრაფონი, ჩემი აზრით, დასარტყამებისა და

ფორტეპიანოს თავისებური ნაჯვარია და, ამდენად, ლაიონელ ჰემპტონს თავისი დასარტყამ-საფორტეპიანო გამოცდილებით ეს საქმე არ გასჭირვებია; ლაიონელ ჰემპტონი, რედ ნორვოსთან ერთად, ჯაზში ამ უაღრესად მრავალფეროვანი ინსტრუმენტის დამმკვიდრებელია, რასაც შემდგომში აიტაცებს უდიდესი ვიბრაფონისტი — მილტ ჯეკსონი. 30-იან წლებში ჰემპტონმა თავისი ბიგ-ბენდიც შექმნა, რომელშიც არაერთი დიდებული მუსიკოსი გამოზარდა, შემდგომი თაობის ჯაზს რომ დაამშვენებენ — ვოკალისტი ბეტი კარტერი, ტენორ-საქსოფონისტი დექსტერ გორდონი, საყვირი კლიფორდ ბრაუნი, კუინსი ჯონსი, და ა.შ. ლაიონელ ჰემპტონისგან განვითარდება „რიტმ-ენდ-ბლუზად" წოდებული სტილი, რომელიც მე, მართალია, გულზე მაინცა დამაინც არ მეხატება, მაგრამ აქ ჩემს საგემოვნებო პრიორიტეტებს არავინ მეკითხება...

პიანისტი ტედი უილსონი ჯაზური ფორტეპიანოს იმ ხაზის გამგრძელებელია, ერლ ჰაინსმა რომ დაიწყო — მეტი და უფრო დახვეწილი იმპროვიზაციულობა მარჯვენა ხელით, ვიდრე ამას ჰარლემის „სტრაიდ-პიანისტები" აკეთებდნენ; ამათთან შედარებით, უილსონის ფორტეპიანო ნაკლებად „ორკესტრული" გახლდათ, უფრო „ხაზოვანი" — იმავე ტიპის კილოებს და მელოდიურ სვლებს შეიცავდა, რასაც სასულე ინსტრუმენტები ასრულებდნენ. უილსონის გავლენა შემდგომი თაობის პიანისტებზე, ვთქვათ, ბად პაუელზე, ერთობ თვალში საცემია.

ბენი გუდმენის კვარტეტი ჯაზის ისტორიაში შევიდა არა მხოლოდ მუსიკალური ღირსების გამო, არამედ უპრეცედენტო რასობრივი შემადგენლობის გამოისობითაც: უილსონი და ჰემპტონი შავკანიანები იყვნენ, ხოლო სცენაზე მათი თეთრებთან ერთად გამოჩენა იმ დროს მეტად დასაძრახი და მიუღებელი რამ გახლ-

დათ, გუდმენმა კიდევ კვარტეტშიც ზანგები დაიყენა გვერდით და „კარნეგი ჰოლის" ზემოხსენებულ საეტაპო კონცერტზეც — ელინგტონის შავი ვარსკვლავები. მოგვიანებით მის კვარტეტს კიდევ ერთი ახალგაზრდა ზანგი გიტარისტიც შეემატა — ჩარლი კრისჩიანი — უნიჭიერესი ბიჭი, რომელმაც სულ რაღაც ოცდახუთ წელს იცოცხლა, მაგრამ თავის დროს გაუსწრო, რასაც ჩვენ „თავის დროზე" შევეხებით, როდესაც *ბიბოპის* წინაპირობებზე ვისაუბრებთ.

არა, ბენი გუდმენი სულაც არ გახლდათ ზანგების უფლებათა თავგამოდებული ქომაგი თუ აქტივისტი — უბრალოდ, მისთვის მთავარი იყო საშემსრულებლო დონე, პროფესიონალიზმი, ნიჭს აფასებდა და არა „რასისშვილობას," ხოლო ამ მხრივ ზანგი მუსიკოსები რაც იყვნენ, უკვე მოგახსენეთ. ცხადია, ასეთი პრაგმატული მიდგომის გარდა, გუდმენისათვის რასიზმი, როგორც ასეთი, მიუღებელი იყო. ერთხელ, კვარტეტის მორიგი კონცერტის შემდეგ, ღამის კლუბის ბარში იჯდა — ჰემპტონთან და უილსონთან ერთად სასმელსა წრუპავდა. ვიღაცა თერთკანიანი მივიდა და უთხრა — ამ ზუნტლიანებთან რა გესაქმებაო?! გუდმენმა კლარნეტი მოუღერა და უპასუხა — ეხლა აქედან აახვიე, თორემ ამ კლარნეტს თავზე გადაგამტვრევო!

აკი გითხარით, ფხუკიანი იყო-მეთქი „სუინგის მეფე," განსაკუთრებით — მუსიკის და ჰონორარის საკითხებში. ერთ ლამაზ გოგოსაც გული მოუკლა — ჰელენ უარდი იყო ის ახალგაზრდა მომღერალი ქალი, რომელიც მის ორკესტრს ამშვენებდა. ჰელენს უყვარდა ბენი, ისიც შეჰპირდა — ცოლად მოგიყვანო, მაგრამ მერე გადაავიწყდა. ქალმა ბენიც მიატოვა და ორკესტრიც, არადა, გუდმენისთვის ეს საკმაოდ საზარალო რამ იყო, იმიტომ

რომ ჰელენი ბევრ ხალხს იზიდავდა კონცერტებზე. როგორც მოგახსენეთ, გუდმენმა შეირთო ჯონ ჰემონდის და — დიდი ბრიტანეთის პარლამენტის წევრის ცოლყოფილი, ვანდერბილტთა მოდგმისა. ამ ალიანსის წყალობით ჩიკაგოს ჯოჯოხეთურ უბანში გაზრდილი ღარიბი ებრაელი ბიჭის მანერები ერთბაშად დაიხვეწა — ლინგვისტურიცა და ხალხში თავის დაჭერისაც...

მისი „სუინგური უდიდებულესობა" პერფექციონისტი გახლდათ, ნებისმიერი გადახვევა უმაღლესი საშემსრულებლო ნორმებიდან მისთვის სრულიად მიუღებელი იყო, მეტიც — გაუგებარი! როცა მისი ორკესტრის რომელიმე წევრს რაიმე ხინჯი გაეპარებოდა დაკვრისას, ბენი ბაიყუშივით მიაჩერდებოდა და თვალთაგან მრუმე სხივს გასტყორცნიდა — გუდმენისეულ ე.წ. „მისხივებას" (the Ray). იგი ღვთივმიმადლებული ნიჭით იყო დაჯილდოებული და ვერ გაეგო, თუ როგორ შეიძლებოდა ვინმეს ესა თუ ის ბგერა ნაეხდინა, ან ესა თუ ის პასაჟი უხეიროდ შეესრულებინა.

ცხოვრების ბოლომდე კარგ მუსიკალურ ფორმაში იყო და ასე აღესრულა 1986 წელს.

გუდმენის ზეობისას თეთრკანიანთა რამდენიმე ბიგ-ბენდი არსებობდა: "Casa Loma Orchestra" (ერთობ საშუალო დონის რამ); ძმების — ტომი და ჯიმი დორსების ორკესტრი, სადაც 40-იან წლებში „ფეხი აიდგა" ყმაწვილმა ფრენკ სინატრამ, ხოლო დასარტყამებზე — ბადი რიჩმა; თითქმის ოცდაათი წელი იარსება ორკესტრმა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა შესანიშნავი კლარნეტისტი ვუდი ჰერმანი და რომელსაც იგორ სტრავინსკიმ საგანგებო ოპუსი დაუწერა — „ებანოზის კონცერტი" (***Ebony Concerto***); ასევე დიდებული კლარნეტისტის და ბენი გუდმენის მთავარი მეტოქის — არტი შოს ბიგ-ბენდი და, რაღა თქმა უნდა,

მრავალტანჯული საბჭოთა მსმენელისთვის ყველა დროის საუკეთესო ჯაზ-ბენდი — გლენ მილერისა.

ვერ ვიტყვი, რომ მუსიკის ამბავში გლენ მილერი ვარსკვლავებს ეთამაშებოდა, ასეთი პრეტენზია არცა ჰქონია — *მე მხოლოდ ფულის გასაკეთებლად ვუკრავ და ეს მუსიკისმცოდნეები რას მერჩიან, რას მაკრიტიკებენო...* თუმცა, რამდენიმე მისი კომპოზიცია მთელს მსოფლიოში სუინგის ჭეშმარიტ განსახიერებად იქცა: ენერგიული ***In the Mood*** და ნელი და საამო ***Moonlight Serenade***, ასევე ***Little Brown Jug*** — ქრესტომათიული სუინგია (ჩემი მხრივ, დავამატებდი კლასიკური მუსიკის გაჯაზების მილერისეულ ვარიანტს, რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესოა ამ დარგში — ეს გახლავთ ცნობილი „გრდემლის გუნდი" ჯუზეპე ვერდის „ტრუბადურიდან" — თავად ვერდისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ აი, აზუჩენას, ალბათ, მოეწონებოდა, იმ ჯადობაზსა). განგების ნებით მოხდა ისე, რომ ტრომბონისტმა და დირიჟორმა გლენ მილერმა იომა როგორც ფაშიზმის, ისე ბოლშევიზმის წინააღმდეგ. ფაშიზმს ჰაერიდან ებრძოდა — სამხედრო მფრინავი იყო, თან საჰაერო ძალების ჯაზ-ორკესტრიც ჩამოაყალიბა და სუინგით ამხნევებდა „მოკავშირეთა" ჯარისკაცებს. 1944 წელს მისი თვითმფრინავი ლა-მანშის სრუტის მიდამოებში გაუჩინარდა და ვეღარ იპოვეს.* რაც შეეხება ბოლშევიზმის წინააღმდეგ მის ბრძოლას, აქ იგი პირველი იყო, ვინაც საბჭოთა კავშირის გოროზ შენობას ერთი აგური გამოაცალა. ომის დამთავრების შემდეგ საბჭოთა კავშირის კინო-ეკრანებზე გამოვიდა ფილმი „მზიური ველის სერენადა," სადაც გლენ მილერი მონაწილეობდა

* ვინმე შავი იუმორის მოყვარული კაცი იტყოდა, *შვედეთში გაიპარა და იქაურ ფერმერებს შეერია, რომ შემდგომი ბრძოლებისთვის თავი აერიდებინაო* — იხ. ჯოზეფ პელერის რომანი ***Catch 22***.

თავისი ორკესტრითურთ და ასევე სამგზის ოლიმპიური ჩემპიონი ფიგურულ სრიალში — სონია ჰეინი... *Chatanooga Choo Choo*... მანამდე ხომ მღეროდა მთელი საბჭოთა ხალხი: „ნაშ პარავოზ ვპერიოდ ბეჟიტ, ვ კამუნე ასტანოვკა!" აი, სწორედ ეს „პარავოზი" დაჯაბნა გლენ მილერის „ჩატანუგა-ჩუ-ჩუმ" — დაეწია და გაუსწრო. მე თბილისის ამბავს გეტყვით, რაც ჩემი უფროსი ნათესავებისგან მსმენია (ხოლო დეიდაჩემი ლილი ჯაზის ერთობ კარგი დამკვრელი იყო): „სერენადა სოლნეჩნაი დალინი" ყველას პირზე ეკერა, ქალებმა ვარცხნილობაც კი შეიცვალეს და იმ ფილმის პერსონაჟების ყაიდაზე დაიყენეს; ქალაქში სუფრა და წვეულება ისე არ ჩაივლიდა, მამაპაპური „მრავალჟამიერების" მერე ვინმე როიალთან არ დამჯდარიყო „სერენადის" მელოდიების დასაკრავად, დანარჩენები კი ცეკვავდნენ. მოკლედ, ამ მარტივი კინო-ფილმით და მილერის მუსიკით ამერიკულმა მასკულტურამ პირველი დიდი დარტყმა მიაყენა ნაჭედ და ნაბრძმედ კომუნისტურ იდეოლოგიას — ვინ იცის, რამდენს გადაუტრიალდა ტვინი და რამდენს ჩაუდგა თვალებში სანუკვარ ოცნებად ლაღი და დალხენილი ამერიკული ცხოვრების სურათები...

ყველა ერს თავისი არჩევანი აქვს. როდესაც ამერიკაში ჯაზორკესტრები ანუ ბიგ-ბენდები ყალიბდებოდა, მაშინ გერმანიაში საგანგებო დანიშნულების რაზმებს ქმნიდნენ — „ზონდერ კომანდენ" — ხოლო საბჭოეთში კი კოლექტივიზაცია მიდიოდა — „კალხოზების" ჩამოყალიბება. ისე, ჯაზი გერმანიაშიც უყვარდათ და მხოლოდ ომის დროს შერაცხეს „დეგენერატების მუსიკად" (გებელსის განკარგულებით). ღმერთმანი, ჯაზური მუსიკა ჩვენს სოსელოს — დიდ სტალინსაც მოსწონდა და არ აუკრძალავს; მეტიც, 1934-35 წლებში ერთობ წაახალისა კიდე-

ვაც საბჭოური ჯაზ-ორკესტრების შექმნა — ოლეგ ლუნდსტრემის, ლეონიდ უტიოსოვის, ედი როზნერისა და სხვა. მხიარული წლები იყო — „ჟიტ სტალა ლუჩშე, ჟიტ სტალა ვესელეი!“ ომის დროს კიდევ ამერიკელების დახმარებისა და მოკავშირეობის ხათრით ამ საქმეს ხელს არავინ შეუშლიდა. მხოლოდ 1947 წელს, ჩერჩილის ცნობილი „ფულტონის სპიჩის“ შედეგად, რასაც „ცივი ომის“ დაწყება მოჰყვა, ჯაზი აიკრძალა: „სევოდნია ონ იგრაეტ ჯაზ, ა ზავტრა როდინუ პრადასტ!“ („ვოტ პიდარასტ!“ — დავამატებდი მე).

მოკლედ, ავად თუ კარგად, ჯაზი ნაცისტებმაც აიტაცეს და ბოლშევიკებმაც, აი, ამერიკაში კი არც „ზონდერკომანდები“ მოუმრავლებიათ, არც „კალხოზები“ — ასეთი რამ იქაურ ხელისუფალთ თავში არ მოუვიდოდათ, იმიტომ რომ იქ ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი ჯაზია!

* * *

შეუნდოს უფალმა და ნათელში ამყოფოს გუბერნატორი ტომ პენდერგასტი — დემოკრატიული პარტიიდან! მისი მმართველობის წლებში ქალაქი კანზას-სიტი იქცა ნამდვილ ოაზისად „დიდი დეპრესიის“ უდაბნოში. ფრიად მეოჯახე კაცი გახლდათ, ტრადიციულ ფასეულობათა მიმდევარი, თუმცა უკანონო ბიზნესსაქმიანობასაც წაახალისებდა ხოლმე. 1926-38 წლებში, პენდერგასტის გუბერნატორობის დროს, კანზას-სიტი გაივსო ბარებით, ბორდელებითა და კაზინოებით — აქ „მშრალ კანონს“ არც

კი ჩაუვლია, ყველაფერი აშკარად და დაუფარავად ხდებოდა: *დაასხი, დალიე! ქალი გინდა? ორ დოლარად, აქვე, ბატონო, ზედა სართულზე...* ნიუ-ორლეანის სტორივილის დახურვის შემდეგ ასეთი ბღლარძუნი და დროსტარება არსად ყოფილა.

ის უბანი, სადაც ქალაქის მთავარი გასართობი დაწესებულებები მუშაობდა, განლაგებული იყო „ვაზის ქუჩის" (Vine Street) გაყოლებაზე. აი, სწორედ ამ „ვაზის ქუჩაზე" დაიწყო ნამდვილი „ჯაზის ყვავილობა" გუბერნატორ პენდერგასტის დროს. ქალაქი გაივსო ამერიკის სხვადასხვა კუთხიდან გადმოხვეწილი მუსიკოსებით — სამუშაოს შოვნა აქ მათთვის ძნელი არ იყო. მათ თან მოჰქონდათ თავიანთი კუთხისთვის დამახასიათებელი დაკვრის მანერა და სტილისტიკა და ეს ყველაფერი ქალაქის სამუსიკო ქვაბში იხარშებოდა, რამაც თანდათან წარმოშვა უშუალოდ კანზასსიტისეული ჯაზი. თავისებური ყაიდისა იყო კანზას-ქალაქური ჯაზი: უფრო მსუბუქი და ლაღი ორკესტრირება — განსხვავებით ელინგტონის გადატვირთული და მრავალშრიანი „მანიერისტული" ფორმებისგან, ან გუდმენის მაღალდისციპლინებული გუნდური თამაშისგან. კანზასქალაქური ორკესტრები უფრო მარტივ და სადა „რიფებს" ასრულებდნენ, რათა სოლისტი-იმპროვიზატორისთვის მეტი საშემსრულებლო სივრცე და ალაგი მიეცათ. ხოლო რაც შეეხება რიტმიკას — ამათ რომ რიტმიკა ჰქონდათ, ეგეთი არც ნიუ-იორკში გამოსდიოდათ და არც ჩიკაგოში. მოქნილმა და ნატიფმა სუინგურმა 4/4-მა სწორედ კანზასქალაქურ სტილში მიიღო ყველაზე სრულყოფილი სახე.

„ვაზის ქუჩაზე ჯაზის ყვავილობის" სათავეებთან იდგნენ ბენი მოუტენის ორკესტრი და უოლტერ პეიჯის ანსამბლი „ბლუზური

ეშმაკები" (Blue Devils). ბენი მოუტენი პიანისტი იყო, სკოტ ჯოპლინის მოწაფის მოწაფე. მისი ორკესტრი ერთ-ერთი პირველი ზანგური ორკესტრი იყო, ვინაც რომ გრამ-ფირფიტები ჩაწერა. მოუტენის კომპოზიცია ***Moten Swing*** დღესაც ძალიან კარგად ისმინება. რაც შეეხება უოლტერ პეიჯს, იგი კონტრაბასისტი იყო და თავის ანსამბლში მომავალ დიდ ვარსკვლავებს მოუყარა თავი: კაუნტ ბეისის, ლესტერ იანგს, ჯიმი რაშინგს და ა.შ. უოლტერ პეიჯს მეტსახელად „დიდი ოთხიანი" შეარქვეს — "Big Four": ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ვეება, მოდღლეზილი კაცი იყო, ერთიც კიდევ იმიტომ, რომ სუინგური 4/4 სწორედ მან დანერგა და დახვეწა როგორც კონტრაბასისთვის, ისე ორკესტრის რიტმული სექციისთვის. აკი გითხარით, რომ მანამდე ჯაზში ნიუორლეანური და ჩიკაგოური ორდარტყმიანი რიტმი ჭარბობდა, სუინგმა იგი ზემოთაღწერილი ოთხდარტყმიანით ჩაანაცვლა და ამ საქმეში პეიჯის ღვაწლი, ისევე როგორც სხვა კანზასქალაქელებისა, დიდი იყო.

მოუტენის და პეიჯის მიგნებები კიდევ უფრო განავითარა და განავრცო ქალაქში ჩამოსულმა ახალგაზრდა კაცმა, სახელად უილიამ ბეისიმ, რომელმაც შემდგომში ჯაზის „გრაფის" ("Count") ტიტულსაც გამოჰკრა ხელი და ისტორიაში შევიდა როგორც კაუნტ ბეისი (1904-84). იგი ერთხანს მოუტენთანაც უკრავდა და პეიჯთანაც, ხოლო მერე მოხდა ისე, რომ ორივე ანსამბლი დაიშალა და მათს ბაზაზე ბეისიმ თანდათან შეკრა ახალი ჯაზ-ორკესტრი, რომლის რიტმ-სექციასაც კლასიკური ჯაზის აღმავლობის პერიოდში ბადალი არა ჰყოლია: კონტრაბასი — უოლტერ პეიჯი, დასარტყამები — ჯოუ ჯონსი, გიტარა — ფრედი გრინი, რომელმაც ორმოცდაექვსი წელი დაყო

ბეისისთან, ერთხელაც არ შეშლია რიტმი, და ერთხელაც არ დაუკრავს სოლო; ხოლო ფორტეპიანოზე — თავად „გრაფი" ბეისი. მოგეხსენებათ, ჯაზის საფუძველთა საფუძველი რიტმიკაა, ხოლო კარგი რიტმ-სექციის გარეშე ჯაზ-ორკესტრი იგივეა, რაც მხდალი კავალერისტი, ბრძოლის ველიდან საკუთარ ცხენს რომ გამოასწრებს, ასე ვთქვათ, *საბრძოლო რიტმიკის რამსები აერევა*... ჰოდა, ბეისის ორკესტრის დასაბამიერ ბირთვსაც — პირველ ცხრაკაციან დასტას — ასეთი სახელი ერქვა: „გრაფი ბეისი და რიტმის ბარონები" ("Count Basie and the Barons of Rhythm"). ეს ცხრაკაციანი დასტა ცამეტკაციან ორკესტრად გადაიქცა და იმავე ჯონ ჰემონდის რუდუნებით ბეისის სახელი მთელს ამერიკას მოედო. მასთან კონტრაქტის გაფორმება რამდენიმე ხმის ჩამწერმა კომპანიამ მოინდომა. 1930-იან და 40-იან წლებში ამ ორკესტრმა ჩაწრა სუინგის ნამდვილი შედევრები: ***One O'clock Jump***, ***Jumpin' at the Woodside***, და ა.შ.

მაგრამ კლასიკური ჯაზის რიტმული სრულყოფა არ გახლდათ კაუნტ ბეისის ერთადერთი მიღწევა. ცალკე უნდა ითქვას მის მიერ შექმნილი საფორტეპიანო სტილის თაობაზეც. თავიდან ბეისიმ ჰარლემის „სტრაიდ-პიანისტების" სკოლა გაიარა, მაგრამ თანდათან ამ სტილმა მის „ხელებში" სახე იცვალა, რასაც მე გა*მოხშირულ სტრაიდს* დავარქმევდი: კლავიატურაზე ჰარლემელთა აგრესიული შეტევა და ბგერითი სიუხვე ბეისისთან მსუბუქი და ჰაეროვანი ხდება, აქ უფრო სტრაიდის წახნაგები ჩანს, თუმცაღა ბლუზურად ერთობ დამუხტული; სტრაიდის აკორდული პლასტები აქ დაყვანილია ორ-ორი, სამ-სამი ბგერით თამაშზე, რის გამოც ბეისის სტილს მინიმალისტური ეწოდა. ამგვარი მინიმალისტური პასაჟებით ბეისი თითქოსდა კომენტარს უკეთებს იმ

ჰუსიკას, რომელსაც ამ დროს ასრულებს ორკესტრი — ეს არის ,რა უბრალოდ თანხლება, არამედ თავისებური საფორტეპიანო რეპლიკები, მუსიკალური წამოძახილები, რითაც თითქოსდა ,ქეზებს ორკესტრანტებს და ახალ მუხტს აძლევს როგორც სო-ლისტებს — იმპროვიზაციისთვის, ისე ორკესტრის სექციებს — ,რიფებისთვის," ანუ ერთობლივი მელოდიური პასაჟებისთვის. „გრაფი" ბეისი არ გახლდათ იმგვარივე ავანსცენაზე კოხტად მოძრავი შოუმენი, როგორც „ჰერცოგი" ელინგტონისა — იგი ფორტეპიანოსთან მჯდარი ხელძღვანელობდა ორკესტრს: აუ-დიტორიისკენ „სამი-მეოთხედით" შებრუნებულს მარცხენა ხელი როიალის დეკაზე ედო, მარჯვენით რამდენიმე მუსიკალურ იდეას მონიშნავდა, მერე კი გასწორდებოდა და კმაყოფილი ღიმილით უცქერდა თავის ბიჭებს, რა ეშხიანად *უბერავდნენ*.

ბეისის მინიმალიზმი კიდევ უფრო შთამბეჭდავი გახდა მოგ-ვიანებით, როდესაც ოსკარ პიტერსონთან ტანდემში რამდენიმე ჩანაწერი გამოუშვა. პიტერსონის ტექნიკურად გადატვირთულ და მუსიკალურად კი, მე ვიტყოდი, პლეონასტურ სტილს ბეისის მანერამ სულ სხვა შარმი შესძინა, აი, როგორ გითხრათ — რო-გორც მსუბუქ შუშხუნა ღვინოში ჩამატებული წითელი მშრალი, რასაც 70-იან წლებში ვსვამდით ხოლმე — „დუ-იაქე," ორი ერთთან... და სწორედ იმ წლებში საქართველოს ტელევიზიამ გვაჩვენა სწორედ ის, ბეისი-პიტერსონის დუეტი, კონტრაბასისტ ნილს პედერსენთან ერთად. გადაცემას ერქვა „ეს ესტრადაა!" და წამყვანი იყო ევგენი მაჭავარიანი, ჯაზის ფრიად ენთუზიას-ტი კაცი — ღმერთმა აცხონოს...

ორკესტრის გარდა ბეისიმ ერთხანს მცირე დასტაც შეკრა, სახელად Kanzas City Seven („კანზას-ქალაქის შვიდკაცა") და აქაც

კანზას-ქალაქური სტილის ერთგული რჩებოდა — ცეცხლოვანი სუინგის რიტმიკაზე დამყარებული ბლუზური ჰარმონია და ინტონაციები, ხოლო სოლისტებს გაცილებით მეტი იმპროვიზაციული თავისუფლება, ვიდრე სხვაგან, ჩიკაგო იქნებოდა თუ ნიუ-იორკი. სოლისტები კი მართლაც დიდებული ჰყავდა ბეისის: მესაყვირე ბაკ კლეიტონი; ბლუზის და სუინგის უბადლო შემსრულებელი ვოკალისტი ჯიმი რაშინგი, საოცრად ძლიერი ხმა რომ ჰქონდა და თან ბალადურ სინატიფეს რომ უფარდებდა; ტენორ-საქსოფონისტები — ჰერშელ ევანსი და შეუდარებელი ლესტერ იანგი.

Lester Leaps In („აქ ლესტერი შემოიჭრება") — ასე ერქვა ლესტერ იანგის ცნობილ კომპოზიციას, რომლითაც „კანზასქალაქურმა შვიდკაცამ" სახელი გაითქვა. ჰოდა, აქ, ჩემს თხრობაშიც ახლა ლესტერ იანგი „შემოიჭრება."

ლესტერ იანგი (1909-1959) მუსიკალურ ოჯახში დაიბადა, დედამისიც კი საქსოფონს უკრავდა. მამის ხელმძღვანელობით მათი ანსამბლი შაპიტო-საცირკო დასებთან ერთად გამოდიოდა. ლესტერი მძიმე ხასიათის მოზარდი გახლდათ და სახლიდანაც არაერთგზის გაქცეულა. ცხრამეტი წლისა სამუდამოდ გაექცა მამის ბალაგანურ შემოქმედებას და სხვა მოხეტიალე დასტებს შეერია. ბოლოს თავი უოლტერ პეიჯის „ბლუზურ ეშმაკებში" ამოყო, ხოლო იქიდან, 1936 წელს, „გრაფ" ბეისის ამალაში. უცნაური კაცი იყო ლესტერ იანგი — მანერები გინდა, მეტყველება, თუ ჩაცმულობა. ერთობ „ღვლარჭნილი" ენით ლაპარაკობდა — მამაკაც ჯაზმენს „ქალბატონოს" ეძახდა, ქალი „ქუდი" იყო, ლამაზი ქალი „ნამცხვარი" და ა.შ. ჩაცმულობითაც გამოირჩეოდა, განსაკუთრებით ასაკში რაც შევიდა — შავი ფართოფარფლიანი

ქუდი ეხურა და ეცვა შავი პალტო კოჭებამდე — კათოლიკე მოძღვარივით დადიოდა. ის თავისი ტენორ-საქსოფონიც უჩვეულოდ ეჭირა ხელში — 45-გრადუსიანი კუთხით გვერდზე აპრეხილი. ლესტერ იანგის ეს ყოფითი „მანიერიზმები," ჩემი აზრით, იმავე ფსიქოლოგიური კომპლექსით იყო განპირობებული, რომელიც, ვთქვათ, დიუკ ელინგტონს ჰქონდა — შავკანიანობის გადალახვის არაცნობიერი სურვილი, სწრაფვა „სითეთრისკენ." ლესტერ იანგის შემთხვევაში ეს ფაქტორი მუსიკალური პრიორიტეტის არჩევაშიც კი გამოვლინდა — იმხანად ყველა შავკანიანი ტენორ-საქსოფონისტი ჰბაძავდა კოულმენ ჰოუკინზს, ჯაზში ამ ინსტრუმენტის დამფუძნებელს, მესვეურს, ხოლო იანგმა ამ მიმართულებას გადაუხვია და სწორება თეთრკანიან ფრენკი ტრამბაურზე აიღო და ბიქს ბაიდერბეკის მუსიკალურ სტილზე (ეჰ, რას იფიქრებდა საბრალო ბიქსი, რომელსაც თეთრკანიანობის კომპლექსი ღრღნიდა, რომ მოვიდოდა დრო და შავკანიანები მისი მუსიკით ისაზრდოვებდნენ!) კოულმენ ჰოუკინზის საქსოფონი პირწმინდად ზანგური იყო — ახურვებული, სისხლსავსე ტემბრით, შიშინნარევი მოცულობითი ტონებით, ბლუზური სიმღერისთვის დამახასიათებელი ვიბრატოებით, ხოლო ლესტერ იანგისა კი უფრო ხავერდოვანი, უფრო „შეთხელებული," თავისებური სინაზით აღბეჭდილი. ფრაზეოლოგიაც უფრო სხარტი და მოქნილი ჰქონდა: თუკი ჰოუკინზი გოროზი ნაბიჯებით დაალაჯებდა აკორდულ ინტერვალებში და მელოდიური ხაზების გასწვრივ, თანაც ისე, რომ ცარიელ ალაგს არ ტოვებდა, ლესტერ იანგის იმპროვიზაცია უფრო „მოფარფატე" იყო — წყვეტილი ფრაზები, მეტი სივრცე მათ შორის, თავისუფალი რიტმული აქცენტები, მეტი ფერადოვნება — იგი ნაკლებად იყო „მიბმული"

საბაზო რიტმზე და ჰარმონიაზე. მოკლედ, ლესტერ იანგის მანერაში თანდათან მოინიშა ის სტილისტიკა, რომელსაც შემდგომში ჩარლი პარკერი ახალ მუსიკად აქცევს. მეტაფორულად თუ ვიტყვით, ლესტერ იანგის საქსოფონი, 45-გრადუსიანი კუთხით აპრეხილი, ის ტოტია, რომელსაც „ფრინველად" (Bird) წოდებული ჩარლი პარკერი დაასკუპდება და იგალობებს მოდერნულ ჯაზს, სახელწოდებით *ბიბოპ* (ამის თაობაზე შემდეგში ვისაუბრებთ).* სხვათა შორის, ჩარლი პარკერიც კანზას-სიტიში იზრდებოდა, თანაც სწორედ იმ წლებში, როცა ეს ქალაქი ჯაზის უსტაბაშების თავშეყრის ალაგი იყო.

ეჰ, რას შევადარო კანზასქალაქური „ჯემ-სეშენები" (jam session)** და პაექრობანი, ე.წ. „ჩამჭრელი შეჯიბრებანი" (cutting contests) 1930-იან წლებში რომ იმართებოდა „ვაზის ქუჩაზე"?! რას და, ვარტბურგში მგოსანთა შეჯიბრებას შევადარებ, სადაც თვით მითურმა ტანჰოიზერმა გაიბრწყინა, ვოლფრამ ფონ აშენბახთან და სხვა დიდებულ მინეზინგერებთან ერთად. თავად განსაჯეთ: 1933 წლის ერთ ცხელ საღამოს აქ ერთმანეთს „დაეჯახა" კლასიკური ჯაზის სამივე მთავარი ტენორ-საქსოფონისტი — მაშინდელი „სამი ტენორი" — კოულმენ ჰოუკინზი, ლესტერ იანგი და ბენ უებსტერი (თუმცა „მეოთხეც" იქვე გახლდათ, ზემოხსენებული ჰერშელ ევანსი).

* მკვლევრები იმასაც აღნიშნავენ, რომ ლესტერ იანგი გახლდათ ასევე „დამცხრალი," ანუ Cool-ჯაზის თავისებური წინამორბედიც, მისგან წამოვიდნენ ჯერი მალიგანი, სტენ გეცი, პოლ დეზმონდი, ჯიმი ჯუფრი. ეს მართლაც ასეა, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ იანგის სწორება ტრამბაუერზე და ბაიდერბეკზე — Cool-ის დიდ წინაპრებზე იყო.

** jam session — სხვადასხვა ჯაზ-ანსამბლის წარმომადგენელთა ერთობლივი მუზიცირება, ყოველგვარი წინასწარი შემზადების გარეშე. ინგლისური სიტყვა jam „გროვად მოქცევას" ნიშნავს.

იმხანად კანზას-სიტიში ერთი ახალგაზრდა პიანისტი ქალი ცხოვრობდა — მერი ლუ უილიამსი, ერთობ ნიჭიერი მუსიკოსი იყო, არანჟირება გინდა თუ ფორტეპიანოს დაკვრა; შემოქმედებითი თვალსაწიერიც ერთობ ფართო ჰქონდა — სუინგის დაკვრით დაიწყო, მერე კი, 60-იან წლებში, ჯაზ-ავანგარდიც დაუკრა გიუ და გადარეულ სესილ ტეილორთან ერთად. „ტენორთა" ისტორიული კანზასქალაქური „ჯემ-შეჯიბრების" სურათიც ამ ქალის მონაყოლმა შემოგვინახა:

დილის ოთხი საათი იქნებოდა, ფანჯრის მინაზე კაკუნმა გააღვიძა. ბენ უებსტერი იყო, რომელმაც უთხრა: „ადე, ფისო, შეჯიბრი გვაქვს კოულმენ ჰოუკინზთან; რაც კი პიანისტები იყვნენ, ყველას სიქა გასძვრა; ახლა შენ უნდა დაგვეხმარო; ისეთი გავახურეთ, ჰოუკინზმა პერანგიც კი გაიხადა და ეგრე უბერავს..." კლუბში რომ მივიდნენ, ნახა — ჰოუკინზი მაისურის ამარა კანზასქალაქელ ბიჭებს „ეჭიდავებოდა" თავისი საქსოფონით; ეტყობოდა, ასეთ წინააღმდეგობას არ ელოდა. ლესტერ იანგი მსუბუქად უკრავდა, რამდენიმე ქორუსში შეხურდა და მერე დაუბერა და დაუბერა — „ჩამჭრელ შეჯიბრებაში" მისი გაჩერება ძნელი იყო... ჰოუკინზმა, ეგრე არ უნდაო, უპასუხა და უპასუხა, მაგრამ, თითქოს მოტყდაო, შეფერხდა; მერე უებსტერმა შეუტია, ჰერშელ ევანსიც მიაწვა — ჰოუკინზი აქაც ეცადა რამდენიმე პასაჟით გასწორებოდა, ბოლოს კი შეწყვიტა დაკვრა და ნირწამხდარი იქაურობას გაეცალა — იმავე დღეს სენტ-ლუისში ჰენდერსონის ორკესტრთან ერთად გამოსვლა ჰქონდა... „დიახ, კოულმენ ჰოუკინზი ტენორ-საქსის მეფე იყო, ოღონდ მანამ, სანამ კანზასქალაქელ გიუმაჟებს გადაეყრებოდა," — დაასკვნის მერი ლუ.

რაც უნდა თქვან კანზასქალაქელებმა, კოულმენ ჰოუკინზი იყო კლასიკური ჯაზის დროინდელი ტენორსაქსის „მეფე“ და ასეთად დარჩა. ზემოაღწერილი ჯემ-შეჯიბრება, ლესტერ იანგმა რომ გაიბრწყინა,* უფრო შუასაუკუნოვან ტურნირსა ჰგავდა, სადაც მეფე კარის რაინდებს ეპაექრებოდა ხოლმე და, რაგინდ რთულ მდგომარეობაში აღმოჩენილიყო, მაინც მეფურად გამოდიოდა... ისე, თუ მაინცდამაინც ტიტულატურაზე მიდგა საქმე, შევთანხმდეთ — ჰოუკინზი კლასიკური ტენორსაქსის „მეფეა,“** ხოლო ლესტერ იანგი — „კარდინალი“: აკი ვთქვი კიდევაც, რომ ცხოვრების ბოლო წლებში კათოლიკე მღვდელივით ჩაცმული დადიოდა.

ეს ორნი კვლავ შეხვდენენ ერთმანეთს ექვსი წლის შემდეგ, 1939-ში, როცა ჰოუკინზი ევროპიდან დაბრუნდა. ევროპამ დიდის პატივით და ოვაციებით ჩაიხუტა კოულმენ ჰოუკინზი, არც მსმენელი მოაკლო და არც ფული, მაგრამ „ბებერ კონტინენტზე“ საქმე ომისკენ წავიდა, რასისტულ-ნაცისტურმა განწყობილებებმაც იმძლავრა და ზანგ კაცს, თანაც „დეგენერატული მუსიკის“ დამკვრელს, იქ აღარ დაედგომებოდა. ნაევროპალმა ჰოუკინზმა ნიუ-იორკის ჯაზურ სცენას თვალი შეავლო და თქვა, *მუსიკის მხრივ ჩემი წასვლის მერე აქ არაფერი შეცვლილაო*. თუმცა კი შენიშნა, რომ იქაურ ტენორსაქსოფონისტებში ისევ ის კანზასქალაქელები გაბატონებულიყვნენ: ლესტერ იანგი, ბენ უებსტერი, ჰერშელ ევანსი და ჩუ ბერი, ჰოუკინზის სტილში რომ უკრავდა.

* ამ ეპიზოდიდან მცირე ხნის შემდეგ ჰოუკინზმა მიატოვა ჰენდერსონის ორკესტრი და ევროპაში გადავიდა სამუშაოდ. მის ნაცვლად ჰენდერსონმა ლესტერ იანგი აიყვანა, მაგრამ ბგერის „სითხელის“ გამო მალევე გაუშვა და ორკესტრში ჩაჯდა ჰოუკინზის ტიპის საქსოფონისტი ჩუ ბერი (Chu Berry).

** ისე, ჰოუკინზის მეტსახელი, ჯაზმენებში გავრცელებული, იყო „ლობიო“ (Bean) ან „უფროსი“ (Boss).

ეს ვითარება ჩარევას ითხოვდა და ჰოუკინზიც ჰარლემისკენ გაეშურა, სადაც ერთ-ერთ ღამის კლუბში ლესტერ იანგი აპირებდა ჯემ-შეჯიბრებაში გამოსვლას. კლუბში შესვლისთანავე ჰოუკინზმა საქსოფონი მოიმარჯვა და მუსიკოსებს შეუერთდა. საღამოს წამყვანმა განაცხადა, რომ პატივი აქვს და სიამოვნებით წარუდგენს საზოგადოებას მსოფლიოს საუკეთესო საქსოფონისტს... ლესტერ იანგს (sic!). ჰოუკინზმა გულმიუდრეკად აღიქვა ეს ყოველივე, სცენის შუაში დადგა და შეუბერა — ისეთ ტემპში და ისეთი ჰარმონიული ხლართებით, როგორც მანამდე არც ერთ ტენორ-საქსოფონისტს არ დაუკვრავს; ეს იყო ზვავად წამოსული ვირტუოზობა. სათქმელი რომ დაასრულა, ბართან მივიდა, ერთი კაი „თლაშო“ დაასხმევინა და მიიყუდა, მერე დაჯდა და გაიხედ-გამოიხედა — რით მიპასუხებენო. შეჯიბრებაში ჩართვა ვერავინ გაბედა. ჰოუკინზი დაბრუნდა სცენაზე და მანამდე დაკრული გააგრძელა — ამჯერად ეს იყო ბალადის ტიპის მელოდია, რომელიც ურთულესი კადენციით ამოწურა და დაამთავრა — დამსწრეთა ოვაციების თანხლებით. ლესტერ იანგი იქვე იჯდა და სასმელს ეძალებოდა — პაექრობაში ჩართვა არც უფიქრია, ვითომ საერთოდ არ შეიმჩნია ჰოუკინზის გამოწვევა. ხალხი კი ყველაფერს ამჩნევს და აფასებს კიდევაც: „ჰოუკინზია ნაღდი უსტაბაში!“ — აღიარეს იქ დამსწრე მუსიკოსებმა.

პირველობის დასაბრუნებლად ჰოუკინზმა კიდევ ერთი და მეტად შთამბეჭდავი რამ მოიმოქმედა: გრამფირფიტაზე ჩაწერა პოპულარული ბალადა ***Body and Soul***, რომელმაც გამოსვლისთანავე მთელი იქაური მუსიკალური ბომონდი შეძრა და არა მხოლოდ მუსიკალური — ხალხმა ფირფიტა დაიტაცა. ეს იყო აბსოლუტური წარმატება როგორც პროფესიონალ ჯაზმენთა,

ისე უბრალო, გინდაც უბირ მსმენელთა შორის. ***Body and Soul***-ის კოულმენისეული ვერსია ჰარმონიულ-აკორდული მედიტაციაა ამ ცნობილი სიმღერის თემაზე: სამოცდაოთხტაქტიანი სოლო პაუზების გარეშე სიმღერის თემას შლის მეთექვსმეტედი ბგერებით ნაგებ უჩვეულო მელოდიურ არაბესკად, საკმაოდ მაღალ ტემპში. ეს არ იყო მელოდიის უბრალო იმპროვიზაციული გაშლა, — ეს სხვებსაც შეეძლოთ, ეს იყო თამაში ამ მელოდიაში ჩადებული, ნაგულისხმევი, მინიშნებული აკორდულ-ჰარმონიული სტრუქტურებით. საქსოფონისტების მომავალი თაობა უხვად ისაზრდოებს ჰოუკინზის იმპროვიზაციული მიგნებებით ამ ჩანაწერში. აქ უკვე მონიშნულია ჯაზის შემდგომი განვითარების გზა — ბიბოპისკენ მიმავალი.

შთამბეჭდავია ჰოუკინზის შემოქმედებითი ბიოგრაფია: დაიწყო ჰენდერსონის ორკესტრში, ბას-საქსოფონზე, იმ წლებში, როდესაც იქ არმსტრონგი გამოჩნდა; შემდეგ სუინგის უდიდესი „ტენორი" გახდა, და ბოლოს ბოპერებთან ერთადაც უკრავდა — სწორედ მან გაქაჩა თელონიუს მონკი და მასთან ერთად ჯაზისათვის რამდენიმე საეტაპო ჩანაწერი გამოუშვა. ამათგან მე გამოვყოფდი მონკის კომპოზიციას ***Epistrophy*** (ჩაწერილია 1957 წელს), სადაც ასევე მონაწილებს ჯონ კოლტრეინი — მოდალური ჯაზის და ჯაზ-ავანგარდის უდიდესი ფიგურა; დასარტყამებზე არტ ბლეიკი — ჰარდ-ბოპის შემქმნელი შესანიშნავი მუსიკოსი. ამ ჩანაწერში ჰოუკინზი ტოლს არ უდებს ახალგაზდებს, ჰარმონიულ-აკორდული და ფრაზეოლოგიური თვალსაზრისით იგი შესანიშნავად ფლობს ახალი ჯაზის ენას. ერთადერთი, რაც უჭირს, რიტმული სირთულეა, რომლითაც ბიბოპი გამოირჩევა. და მაინც, არმსტრონგიდან კოლტრეინამდე — მონკის, სონი რო-

ლინზის* და სხვა ბოპერების ჩათვლით — მუსიკალური თვალსაწიერის ამგვარი სიფართოვით ბევრი ჯაზმენი ვერ დაიკვეხნიდა. იგი 1969 წელს, სამოცდარვა წლისა მიიცვალა.

ჰოუკინზზე კიდევ უფრო დღეგრძელი საქსოფონისტი გახლდათ ბენი კარტერი (1907-2003). იგი ალტ-საქსოფონზე უკრავდა, იყო კარგი კომპოზიტორი, არანჟირების ოსტატი და სუინგის ეპოქის შესანიშნავი სოლისტი. თუმცა, არა მხოლოდ სუინგისა — მისმა სტილმა და მუსიკალურმა ხედვამ შემდგომი თაობის „ალტისტებზეც" მოახდინა ზეგავლენა — ვთქვათ, როგორიც იყო ბიბოპის დიდი მაესტრო — ჯულიან კენონბოლ ედერლი. ჩვენში დარჩეს და, ამ ჩემს ფსევდოისტორიოგრაფიულ მონათხრობში შემეძლო ბენი კარტერის უბრალოდ ხსენებით და ჯეროვანი შექებით დავკმაყოფილებულიყავი, მაგრამ ბავშვობის ერთი მოგონება მაინც თავისკენ მექაჩება. ჩემი თაობის ხალხს ეხსომება, 1960-იანი წლების ბოლოს ერთი ამერიკული ფილმი გამოვიდა — „კილიმანჯაროს თოვლიანი მთა" (ჰემინგუეის ცნობილი მოთხრობის მიხედვით), გრეგორი პეკისა და ავა გარდნერის მონაწილეობით. იქ ერთი სცენაა, ღამის კლუბში — მთავარი გმირების პირველი შეხვედრა: ქალის შებმის ტრივიალური ეპიზოდია, თუმცა საოცრად მიმზიდველი ქალისა. მათ უკან პატარა სცენაზე ფორტეპიანოს და ალტ-საქსოფონის დუეტი ულამაზეს ჯაზურ ბალადას უკრავს. ავა გარდნერი და გრეგორი პეკი ვილას ახსოვდა, ისეთი მომნუსხავი იყო იმ ალტ-საქსოფონისტის დაკრული. დიახ, სწორედაც რომ ბენი კარტერი გახლდათ ის „ალტისტი" (მთლიანად იმ ფილმის მუსიკაც მისი იყო, ისევე როგორც მრავალი სხვა ფილმისა). მაშინ ფირფიტების შოვნა

* სონი როლინზთან ერთად ჩაწერილი მისი ალბომი ***Sony Meets Hawk***, ალბათ, ერთ-ერთ საუკეთესოა ჯაზ-საქსოფონის ისტორიაში.

ჭირდა, ჰოდა ჯაზზე გადაგებულმა ხალხმა ის ეპიზოდი მაგნიტოფონებზე ჩავიწერეთ და სატრფიალო გაბაასების ფონზე ბენი კარტერის დაკრულს ვაყურადებდით...

* * *

სუინგის „მეფეებისა" ხომ მოგახსენეთ, ახლა კი სუინგის „დედოფლისაც" უნდა ვთქვა — ელეონორა „ბილი" ჰოლიდეი (1915-1959). აი, დოსტოევსკის გრუშენკას („კარამაზოვებიდან") ჯაზური ბალადები რომ ემღერა, „ბილი ჰოლიდეი" გამოვიდოდა. უკანონო დედის უკანონო შვილი იყო ჩვენი ელეონორა, ხოლო მამამისი, გიტარისტი, ფლეჩერ ჰენდერსონთან უკრავდა. თერთმეტი წლის ელეონორა მეზობელმა გააუპატიურა, რის შემდეგაც ბავშვთა კოლონიაში მოათავსეს, რომ მოძალადე არ ემხილებინა (sic!). იქიდან გამოსვლის შემდეგ ბორდელ-ბორდელ დაჰყვებოდა დედას და თავადაც ყიდდა სხეულს. ამ საქმისათვის შავკანიან ქალთა შრომა-გასწორების კოლონიაშიც მოიხადა სასჯელი. ისევ ზანგი სუინგისტების მფარველმა ანგელოსმა, ჯონ ჰემონდმა ამოიყვანა წუმპიდან: ჯერ ბენი გუდმენს წარუდგინა, ვისთანაც ჰოლიდეიმ რამდენიმე სიმღერა ჩაწერა და პატარა რომანიც კი გააბეს, მერე კაუნტ ბეისიმ აიყვანა თავის ორკესტრში, ერთხანს ტედი უილსონის დასტაში მღეროდა და არტი შოს ბიგ-ბენდში. მსმელი და შფოთიანი ქალი იყო, თუმცა სიმღერისას ერთბაშად იცვლებოდა — მის ხმას ოდნავ ხრინწი დაჰკრავდა, ირონიული, თუმცა სევდიანი ინტონაციით

პლერიდა, თან რიტმულ აქცენტებს ისე გადაადგილებდა, მხოლოდ დახვეწილ ჯაზმენებს რომ სჩვევიათ — ლაღი და თავისუფალი თამაშით, რასაც მარტივ, თუმცა მოზომილ მუსიკალურ ფრაზებში აქსოვდა. ბესი სმითი იყო მისი კერპი და ცდილობდა მისთვის მიებაძა, არა-და, ხმა ერთობ სუსტი ჰქონდა, სულ რაღაც ერთ-ნახევარი ოქტავის დიაპაზონისა, მაგრამ სიმღერისას იმისთანა ზარხოშიან შარმს აფრქვევდა, იმისთანა ნატიფი ეროტიზმი და მელანქოლია გადმოსდიოდა, რომ დიაპაზონს ვინღა დაეძებდა. ყორანა თმაში შებმული თეთრი ყვავილით გამოდიოდა სცენაზე, თვალებში კიდევ თრობა ედგა: თითქოსდა ტრფობის ჟინმა და მცხუნვარე შუადღემ მოთენთაო, ახლაც ასეთად ჩამესმის მისი ნამღერი. ***Lover Man, Autumn in New York, All of Me, God Bless the Child, These Foolish Things, I Can't Give You Anything But Love*** — ჰოლიდეის მიერ ინტერპრეტირებული ეს ბალადები განუმეორებელია, ხოლო სიმღერით ***Strange Fruit*** პოლიტიკასაც გაეთამაშა, რადგან მასში ლინჩის წესით დასჯის ამბავია გადმოცემული. ნარკოტიკებს ეტანებოდა, საქმე იქამდეც მივიდა, რომ ამის გამო ციხეში ჩასვეს, ღამის კლუბებში გამოსვლა აუკრძალეს. რამდენიმე ქმარი გამოიცვალა — თითქოს მათში სულ იმ თავის მამას ეძებდა, რომ მიატოვა და ზედ არც შეუხედავს მანამდე, სანამ „სუინგის დედოფლის" ტიტული არ მოიპოვა. თუმცა, მთავარი მამაკაცი მის ცხოვრებაში მაინც ლესტერ იანგი გახლდათ. არა, როგორც ვაჟა-ფშაველა იტყოდა, არანაირი „ფიზიოლოგიური ჩხირკედელაობა" მათ შორის არ ყოფილა; მათი ურთიერთობა, მე ვიტყოდი, წანლობის ჯაზური ანალოგი იყო — რაც კი რამ ეროტიზმი და სექსუალური ხურვება იღვიძებდა მათს შორის, ყოველივე მუსიკალურ ფორმებში

იღვრებოდა. იანგისა და ჰოლიდეის დუეტი ვოკალის და ტენორ-საქსის უდახვეწილესი კონტრაპუნქტია, ეს ჩანაწერები საუკეთესოა როგორც ერთის, ისე მეორის ბიოგრაფიაში. სწორედ ბილი ჰოლიდეი იყო იმ ღამეს, ჰარლემის ჯაზ-კლუბში კოულმენ ჰოუკინზის გასაგონად რომ განაცხადა, ლესტერ იანგი უდიდესი ტენორ-საქსია მსოფლიოშიო. თუმცა, გავიდა წლები და ისევ „სუინგის დედოფლის" მოთხოვნით სამივე „ტენორი" — ჰოუკინზი, იანგი და უებსტერი ერთ ორკესტრში შეიყარნენ. ეს მოხდა 1957 წელს, ამერიკული ტელევიზიით, გადაცემაში ***Sound of Jazz***, სადაც „ტენორებთან" ერთად ჯაზმენთა ნამდვილმა თანავარსკვლავედმა გაიბრწყინა: პიი უიი რასელი, თელონიუს მონკი, ჯერი მალიგანი, ჯიმი ჯუფრი, ბობ ბრუკმაიერი, როი ელდრიჯი და, რაღა თქმა უნდა, თავად ბილი ჰოლიდეი — მართლაც და სადედოფლო ამალა შემოიკრიბა, მიმიქარავს ელიზაბეთ პირველი, ბრიტანეთისა.

არც რომანტიკული იდუმალება აკლდა: ავტობიოგრაფია დაწერა — ***Lady Sings Blues*** — სადაც ზედმეტი გულახდილობით აღწერა საროსკიპოში გატარებული წლები. ეს წიგნი ფილმად გადაიღეს, ჰოლიდეის როლში ცნობილი პოპ-ვარსკვლავი დაიანა როსი თამაშობდა. „კარნეგი ჰოლის" სცენაზეც იმღერა და ევროპაც დაიპყრო ამა დედოფალმა სუინგისამან. მაგრამ ლოთობამ, ნარკოტიკებმა და მოუწყობელმა ცხოვრებამ თავისი გაიტანა: ერთ-ერთ კონცერტზე ცუდად შეიქნა და რამდენიმე კვირაში სულიც დალია — ივლისის თაკარა შუადღე იდგა.

ამ დროისათვის უკვე ამოსულიყო „სრულიად ჯაზის დედოფლის" ვარსკვლავი — ელა ფიცჯერალდი 1934 წელს გამოჩნდა ჰარლემელი დრამერის, ჩიკ უების ორკესტრში. ეს ის შავკანიან-

თა ორკესტრია, რომელმაც *საჟოის* საცეკვაო დარბაზში გამართულ ბიგ-ბენდთა ტურნირებში ტოლი არ დაუდო არც ელინგტონის და არც ჰენდერსონის ბიგ-ბენდებს, ხოლო 1937 წელს თვით ბენი გუდმენის ორკესტრიც დაჯაბნა. უების ნაადრევი გარდაცვალების შემდეგ ორკესტრის ლიდერობა ახალგაზრდა ელამ ითავა და რამდენიმე წელს უძღვებოდა. თუმცა, „ჯაზის ისტორიაში საუკეთესო მომღერალი ქალი" მისგან მოგვიანებით დადგა — 1940-იან და 50-იან წლებში, მას შემდეგ რაც მისი ვოკალი ბიბოპის რიტმულ და ჰარმონიულ სირთულეებსაც გასწვდა და Cool-ჯაზის ნატიფ არაბესკებსაც. ასე რომ, „მის ჯაზ-ვოკალურ უდიდებულესობას" გზადაგზა კიდევ გადავეყრებით.

* * *

სუინგმა მხოლოდ მომავალი სუპერსახელმწიფო როდი შეაქანა. იგი ევროპასაც მოედო — როგორც ითქვა, თვით ფაშისტურ და ბოლშევიკურ ტერიტორიებსაც კი. დიახ, ევროპელებმა ფრიად შეიყვარეს ჯაზი — უბრალო კლერკით დაწყებულმა და თვით უელსის პრინცით დამთავრებულმა. მეტიც, ამერიკელი ჯაზმენები ევროპაში უკეთ გრძნობდნენ თავს, ვინემ სამშობლოში. ეს შემდგომშიც ასე იქნება, განსაკუთრებით, ჯაზ-ავანგარდის მოვლინების ხანაში.

1920-იან და 30-იან წლებში გაჩნდნენ ჯაზის ევროპელი შემსრულებლებიც — საკმაოდ მაღალი დონისანი, ინსტრუმენტის ფლობაში ერთობ გაწაფულნი და ჯაზურ ენაზეც ჯე-

როვნად მეტყველნი. თუმცა, ამათი ჯაზი მაინც ეპიგონური იყო — ამერიკელთაგან გადმოღებული, უმალ მიბაძვითი. მაგრამ პარიზი რაღა პარიზი იქნებოდა — „მსოფლიოს სახელოვნებო დედაქალაქი" — რომ ჯაზშიც თავისი უნიკალური სიტყვა არ ეთქვა?! სწორედაც რომ 1930-იანი წლების პარიზში გამობრწყინდა სუინგისა და ბოშათა „ბარონი" — გიტარისტი ჯანგო რაინჰარტი.

ჟან ბატისტ „ჯანგო" რაინჰარტი (1910-1953) ცირკის მასხარის უკანონო შვილი იყო. დაიბადა ბელგიაში, ხოლო იზრდებოდა პარიზის გარეუბნის ბოშათა ბანაკში. ყმაწვილკაცობაშივე კარგად აითვისა გიტარაც და ვიოლინოც, ისევე როგორც ქაღალდის თამაში და ბილიარდი. თვრამეტი წლისა იყო, მათს ბანაკში ხანძარი გაჩნდა და ჯანგომ ერთობ მძიმედ დაიზიანა მარცხენა ხელი — სალოკი და შუათანა თითებიღა უმოძრავებდა. თვეების განმავლობაში იჯდა და გიტარის დაკვრას ცდილობდა, იხტიბარს არ იტეხდა და ბოლოს თავისებური, უნიკალური ორთითა აპლიკატურა დაამუღამა, რითაც ინსტრუმენტზე თავბრუდამხვევი და ამავე დროს უაღრესად მკაფიო ბგერითი ხაზები გამოჰყავდა. იმავე ხანძრის წელს იყო, პირველად რომ მოასმენინეს ლუი არმსტრონგის ჩანაწერი და მხურვალე ბოშური ცრემლი რომ ღვარა — ეს მუსიკა მეც უნდა დავუკრაო — განიზრახა. და ჯანგომ თავისი ჯაზი შექმნა: სუინგის, ბლუზის, ბოშური მუსიკის, ევროპული კლასიკისა და ფოლკლორის ნაზავი. 1934 წელს პარიზში ჯაზის ენთუზიასტების ფულით ერთი პატარა დასტა შეიკრა, სახელწოდებით ***Quintette du Hot Club de France***, სადაც ჯანგომ თავისი მუსიკა გააჟღერა. მის გვერდით დადგა შემდ-

გომში ჯაზის საუკეთესო მევიოლინედ აღიარებული, დიდებული მუსიკოსი სტეფან გრაპელი.* ***Quintette***-ის დაკრული ყოველი კომპოზიცია უდახვეწილესი გემოვნებისა და საშემსრულებლო ოსტატობის ნამდვილი მარგალიტი იყო; ისეთი ჰიტები, როგორებიცაა ***Minor Swing***, ***Nuages***, ჯაზური მუსიკის საგანძურში შევიდა. ჯერ მარტო ბახის „ორმაგი" სავიოლინო კონცერტის (რე-მინორი) ჯანგო-გრაპელისეული სუინგური ინტერპრეტაცია რად ღირს! ეს გახლავთ ევროპული კლაისიკური მუსიკის ჯაზურ ენაზე გადმოღების ერთ-ერთი პირველი და საუკეთესო მაგალითი.

ჯანგოს „ორთითა ვირტუოზობით" და იმპროვიზაციული კასკადებით უბრალო მსმენელიც იხიბლებოდა და ცნობილი შემსრულებლებიც. ერთ ღამის კლუბში გამოსვლის დასრულებისთანავე მასთან თვით კლასიკური გიტარის დიდი მეტრი, ესპანელი ანდრეს სეგოვია მიიჭრა და ჰკითხა — ახლახან რაც დაუკარით, იმის ნოტებს სად ვიშოვიო? „ვერსად," — მიუგო ჯანგომ, — „მე თვითონ მოვიგონე, ახლახან." მასთან თანამშრომლობდნენ ჯაზის ამერიკელი უსტაბაშებიც: რექს სტიუარტი, ბენი კარტერი და კოულმენ ჰოუკინზი — მათთან ერთად ჯანგომ რამდენიმე ფირფიტა ჩაწერა ლონდონში ყოფნისას. შემდეგ კი ფაშისტების მიერ ოკუპირებულ პარიზში დაბრუნდა — არც შიში ჰქონდა და არც პოლიტიკა ადარდებდა მაინცადამაინც. იჯდა ღამის კლუბში და თავისას უკრავდა. მის მოსასმენად მთელი პარიზული ბომონდიც დადიოდა და „მესამე რაიხის" ოფიცრებიც. დიდი ძალა ჰქონდა მის მუსიკას, თორემ, წესით,

* სტეფან გრაპელი ერთობ დღეგრძელი მუსიკოსი გამოდგა და ხანგრძლივი კარიერის განმავლობაში ბრწყინვალე შემსრულებლებთანაც დაუკრავს. ასაკოვანმა მოახერხა და საუკუნის უდიდესი მევიოლინე — იეჰუდი მენუჰინიც კი მოაქცია ჯაზის ნიაღში. მახსოვს 70-იან წლებში მენუჰინთან ერთად ჩაწერილმა მისმა ფირფიტამ ***Tea For Two*** ჩვენში ნამდვილი ფურორი მოახდინა.

ეს ბოშა უახლოეს საკონცენტრაციო ბანაკში უნდა გაემწესებინათ, სადაც მისი მოდგმის ხალხი შეყარეს, სხვა „არასრულფასოვან რასასათა“ წარმომადგენლებთან ერთად. თუმცა, 1943 წელს პარიზიდან გაქცევა მაინც განიზრახა — შეატყობინეს, რომ ფრონტის ხაზზე უნდა გადაესროლათ, ვერმახტის ჯარისკაცების გასართობად; ამას კი ნაღდად ვერ მოითმენდა და ნეიტრალურ შვეიცარიაში გაპარვა სცადა. საზღვარზე დააკავეს — ან დახვრეტა ელოდა, ან, უკეთეს შემთხვევაში, საკონცენტრაციო ბანაკი, მაგრამ მესაზღვრემ რომ გაიგო, სწორედ ის ჯანგო რაინჰარტიაო, დიდის მოწიწებით ავტოგრაფი გამოართვა და უკან, პარიზში გააბრუნა.

ომის დამთავრების შემდეგ ჯანგო ამერიკაში ჩავიდა, სადაც იგი თვით დიუკ ელინგტონმა ჩაიკრა გულში და განაცხადა: ჩვენს მუსიკაში ამ კაცს ბადალი არა ჰყავსო! 1946 წელს ელინგტონის ორკესტრთან ერთად მთელი ამერიკა მოიარა და ერთობ დიდი წარმატებითაც. თუმცა, ალაგ-ალაგ, ამ კაცის ბოშური თავქარიანობის გამო ელინგტონს ნერვები აუთამაშდებოდა ხოლმე — სადმე ლამაზი ქალი თუ გაიელვებდა, იმის კურტუმო ან გულმკერდი, ჯანგოს აღარც კონცერტი ახსოვდა და აღარც რეპეტიცია, იმ ქალს აეკიდებოდა და მერე მიდი და ეძებე... ხანაც რესტორნებში გადაიკარგებოდა და იქაურ შეფებს საგონებელში აგდებდა — ბოშურ დელიკატესს ითხოვდა: „შემწვარი ზღარბი მომართვით, გეთაყვა!“ მცირე დასტასთან ერთად „კარნეგი ჰოლის“ სცენაზეც დაუკრა, სადაც დიდი ოვაცია შეაგებეს. მერე პარიზში გამობრუნდა და ცხოვრების ბოლო წლებიც იქ გაატარა — დაკვრასა და ლოთობაში. ორმოცდასამი წლისა იყო, ტვინში სისხლი ჩაექცა და გათავდა.

არიან მუსიკოსები, რომელთა სიკვდილიც კი კარგი მუსიკის დაბადებას უწყობს ხელს. ასე შეიქმნა ჯონ ლუისისა და „მოდერნ ჯაზ კვარტეტის“ კომპოზიცია, ჯაზური კლასიკის ერთერთი შედევრი ***Django*** — ორთითა ვირტუოზი გიტარისტის, ევროპული ჯაზის მშვენების, ჯამბაზის უკანონო შვილის, ჯანგო რაინჰარტის გარდაცვალებაზედ...

* * *

ახლა კვლავ ჰარლემში უნდა გავბრუნდე. 1920-იანი წლების ბოლოს იქაური „სტრაიდ-პიანისტების“ საძმოს კიდევ ერთი, რაბლეანური გარეგნობისა და ხასიათის კაცი შეემატა — მაგარი მსმელი და მჭამელი, ასევე ძალიან მაგარი დამკვრელი ფეტს უოლერი. ***Ain't Misbihaving***, ***Honeysuckle Rose*** — ეს ჯაზ-სტანდარტები მისი შექმნილია, ისევე როგორც ასობით სხვა კომპოზიცია, რომლებსაც სულ რაღაც გროშებად ურიგებდა გამომცემლებს და ხმის ჩამწერ სტუდიებს. შეუდარებელი შოუმენი იყო, ლაღ საფორტეპიანო ტექნიკას („ჯულიარდის“ სახელოვანი სკოლა ჰქონდა გავლილი) ასეთივე ლაღ იუმორს უხამებდა — შიგადაშიგ უხამსი და მკრეხელური მინიშნებებით და პასაჟებით. მიმიკაც ერთობ დინამიკური ჰქონდა და მისი გამოსვლები ნამდვილი თეატრალური სანახაობა იყო — ერთკაციანი შოუ. ამის გამო ჰოლივუდშიც ხშირად იწვევდნენ და ორიოდ სრულმეტრაჟიან ფილმშიც გადაიღეს. 1942 წელს „კარნეგი ჰოლში“ მიიწვიეს დასაკრავად, მაგრამ გამოსვლის წინ, ამ მნიშვნელოვანი

მოვლენის აღსანიშნავად, ძმაკაცებთან ერთად იმდენი დალია, იმ საღამოს თავისი საშემსრულებლო ხელოვნება მთლად კარგად ვეღარ წარმოაჩინა — მეტი რომ არა ვთქვათ. ევროპაშიც იმოგზაურა და დიდი წარმატებითაც — მაგალითად, შოტლანდიაში ერთი იმათი სათაყვანო ხალხურ-საგმირო სიმღერა ისეთი მხურვალე სუინგით შეასრულა, აღტაცებულმა „მთიელებმა" ათჯერ გამოიძახეს სცენაზე. წერდა მუსიკას ბროდვეის სპექტაკლებისა და კინოფილმებისთვის. ოცდაცხრამეტი წლისა იყო, მისმა ორგანიზმმა რომ ვეღარ გაუძლო ვერც საშემსრულებლო და ვერც ალკოჰოლურ რიტმს, და ფილტვების ანთებამ მოუღო ბოლო.

„სტრაიდის" სტილმა 1930-იან წლებში ერთი თავისი მოდიფიკაციაც წარმოშვა — შემდგომში ერთობ პოპულარული „ბუგი-ვუგი" (boogie-woogie). ეს საკმაოდ მარტივი მუსიკა გახლდათ, მარცხენა ხელით განმეორებად ბლუზურ-ჰარმონიულ პასაჟებზე დამყარებული და სინკოპირებულ მელოდიურ სვლებსა და ბლოკაკორდებზე — მარჯვენათი. მე პირადად დღესაც სიამოვნებით ვუსმენ, ხოლო როკ-მუსიკის თაყვანისმცებლებს შევახსენებ, რომ „ბუგი-ვუგი" ერთ-ერთი წინარე ფორმაა როკენ-როლისა.

მოკლედ, სუინგის ერა ქუხდა და მძვინვარებდა, ჯაზორკესტრების ჯახით და კალეიდოსკოპური მრავალფეროვნებით, ხოლო ჰარლემის საფორტეპიანო სკოლა თავისი „კამერული" გზით მიდიოდა. და აი, ამ გზაზე გამოჩნდა კაცი, რომელსაც მეტსახელად არც „მეფე" ერქვა, არც „ჰერცოგი," არც „გრაფი" და არც „მარკიზი," არამედ — „ღმერთი" (sic!), ხოლო სახელი მისი გახლდათ არტ ტეიტუმი (1909-1956).

ერთობ ძნელია ამ „ღმერთის" მუსიკალურ-სტილისტური *რაობის* დადგენა. რა მუსიკას უკრავდა არტ ტეიტუმი? იყო ეს

ჰარლემური „სტრაიდი," სუინგი თუ ახალი ჯაზის — ბიბოპის წინასახე? ერთიც იყო, მეორეც და მესამეც, მაგრამ საკუთრივ არც ერთი მათგანი, და კიდევ — ფერენც ლისტისა და ფრანგი იმპრესიონისტების მუსიკაც შიგ ჩაქსოვილი. ევოლუციის თეორიაში მიჩნეულია, რომ არსებობენ გარდამავალი სახეობები, რომლებიც წინამორბედი სახეობის ნიშნებსაც ატარებენ და შემდგომისაც — ევოლუციასაც სწორედ ესენი „ქაჩავენ" და ალბათ, ასეთად უნდა მივიჩნიოთ ტეიტუმიც, თუმცა მე უფრო რაიმე მითოლოგიურ პერსონაჟს შევადარებდი — „ფრთაშესხმულ გველს" ან სულაც — სფინქსს, მუსიკალურ გამოცანათა მხლართავს.

დაიბადა ოჰაიოს შტატის ქალაქ ტოლიდოში, პრაქტიკულად ბრმა — ცალ თვალში ოდნავ იხედებოდა და ასე არჩევდა სხეულებს. სამაგიეროდ, გაათმაგებული სმენა ჰქონდა — სამი წლისამ დაიწყო ფორტეპიანოზე მარტივი მელოდიების გარჩევა, ხუთი წლისა საეკლესიო ორღანზე უკრავდა ბაპტისტურ ჰიმნებს, სახლში კი ცვილის ცილინდრებზე ჩაწერილ მუსიკას პირველი მოსმენითვე ითვისებდა. მეზობელმა ერთი თავბრუდამხვევი ტემპის საფორტეპიანო დუეტი მოასმენინა, ტეიტუმი ეგრევე როიალს მიუჯდა და ნოტი-ნოტში დაუკრა — ორი ხელით დაუკრა ის, რასაც ოთხი ესაჭიროებოდა. თუმცა, ეგ რა იყო, ოსტატობის მწვერვალს რომ მიაღწია, ისე უკრავდა, გეგეონებოდა მართლაცდა ოთხი ხელი ება. ერთხელ მოსმენილს ეგრევე აგინყობდა და თავისებური ვარიაციებით შეგილამაზებდა. რომ დაკაცდა და ღამის კლუბებში დაიდო ბინა, ხალხს ასე ართობდა — მონეტას ააგდებინებდა და მაგიდაზე დაცემისას გამოსული წკარუნით არჩევდა, რამდენიანი იყო. ნიუ-იორკში გადასვლას სთავაზობდნენ, მაგრამ უარზე იყო — ჯერ მზად არა ვარო.

ჰოდა, 1931 წელს იგრძნო, რომ „მზადაა“ და ჰარლემს მოევლინა. იქაური „სტრაიდ-პიანისტები“ ელოდნენ, უკვე სმენოდათ მისი ამბავი და „ჩამჭრელ შეჯიბრებაზე“ გამოიწვიეს.

„მორგანის“ ღამის კლუბში ტეიტუმს „სტრაიდის“ სამივე უსტაბაში დაუხვდა — ჯეიმზ პ. ჯონსონი, უილ სმითი (მეტსახელად „ლომი“ რომ ერქვა, ხოლო შუასახელად — „ბონაპარტე“) და ახლახან ნახსენები ფეტს უოლერი. როგორც რომ „ჩამჭრელი შეჯიბრის“ წესი იყო, ჯერ ჯეელს უნდა დაეკრა და ტეიტუმმაც საჯილდაოდ უმარტივესი თემა ***Tea for Two*** შემოაგდო, მაგრამ ისეთ ტემპში და ისეთი ჰარმონიულ-მელოდიური ღვლარჭნილი ფორმით, რომ უსტაბაშები ცოტა არ იყოს, შეცბნენ. მაგრამ თავიანთი სათქმელი იმათაც უნდა ეთქვათ და თქვეს კიდევაც, რაზედაც ტეიტუმმა ერთი გაჯაზებული რეგტაიმით (***Tiger Rag***) უპასუხა — აი, თუ წარმოვიდგენთ, რომ რეგტაიმი კოხტა ორსართულიანი შენობაა, ტეიტუმმა იქიდან მრავალსართულიანი სასახლე ამოიყვანა, მე ასეთ შედარებას გავაკეთებდი, თუმცა იმ საღამოს იქ არა ვყოფილვარ. ამაზე ჯონსონმა შემოვლითი მანევრით უპასუხა და კლასიკური ოპუსი შეასრულა — შოპენის მე-12, ე.წ. „რევოლუციური“ ეტიუდი, რამაც თვით უოლერი აღაფრთოვანა, მანამდე ასე მაგრად არასდროს დაუკრავსო. ხოლო ტეიტუმის „პასუხის პასუხი“ ისეთი გამოდგა, რომ უსტაბაშები დანებდნენ: „ამოდენა ტექნიკა ერთ კაცში არასოდეს მინახავს. ეგ რომ თავის ტურბინებს დაატრიალებს, ვეღარავინ დაეწევა,“ — ამბობდა უოლერი. მისი კიდევ ერთი ნათქვამი შემორჩა ისტორიას: ერთ ღამის კლუბში უკრავდა და იქ უეცრად ტეიტუმი შევიდა; უოლერმა დაკვრა შეწყვიტა, წამოდგა და განაცხადა: „ქალბატონებო და ბატონებო, მე ერთი უბრალო დამკვრელი გახლავართ, აქ კი თვით *ღმერთი* შემობრძანდა!“

იმ პირველი „ჩამჭრელი შეჯიბრების“ შემდეგ ტეიტუმმა ყველას ყველაფერი მოუგო, მაგრამ პაექრობის ჟინი მაინც არ ასვენებდა, ისევე როგორც ჯაზის ბევრ სხვა ვირტუოზს. ერთხელ, უკვე სახელოვანი კაცი რომ იყო, მეგობართან ერთად ტაქსში იჯდა და ნიუ-იორკის უდიდეს სპორტულ დარბაზს, „მედისონ სქვეარ გარდენს“ რომ ჩაუარეს, თქვა: „იცი რა მინდა? მინდა, რაც კი მსოფლიოში პიანისტებია, ყველანი აქ, ამ დარბაზში შევყარო და სათითაოდ შევეჯიბრო, რომ ყველა ერთად გავისტუმრო ნოკაუტში.“

მუსიკის მეტი არაფერი აინტერესებდა, შეეძლო ოცდაოთხი საათი დაეკრა; კლუბიდან კლუბში გადადიოდა და მხოლოდ ავტობუსში თუ ჩასთვლემდა უძინარს. ყველაზე დიდებულად გამთენიისას უკრავდაო, იხსენებენ თანამედროვენი, მაშინ ეხსნებოდა რაბები და საოცრებებს ახდენდა. მცირე დასტებში უკრავდა ხოლმე, ისეთ ვარსკვლავებთან, როგორებიც იყვნენ ბენი კარტერი, ბენ უებსტერი, ლაიონელ ჰემპტონი, როი ელდრიჯი. მაგრამ მისი საყვარელი ფორმატი მაინც სოლო გახლდათ, იმიტომ რომ ეს კაცი სხვის „გვერდით“ ვერ ეტეოდა, პარტნიორისთივს საშემსრულებლო სივრცის დათმობა მეტად უჭირდა. ან ვის შეეძლო ამ კაციდან გადმოსულ მუსიკალურ ფეირვერკში თავისიც დაეკრა?! არა, სხვა ინსტრუმენტზე დამკვრელები კიდევ გაბედავდნენ, მაგრამ საკუთრივ პიანისტები დაზაფრულები იყვნენ. მასთან ერთად დაკვრა კი არა, მისი მოსმენაც კი საგონებელში აგდებდა ყველას, და არა მხოლოდ თანამედროვეებს. კენი ბერონი ჩვენი დროის შესანიშნავი პიანისტია, მას უთქვამს — ტეიტუმის ყველა ჩანაწერი მაქვს სახლში, მაგრამ ერთხელ თუ მოვუსმენ, მეტი არ შემიძლია, ვითრგუნებიო.

ასეთი "untouchable" იყო ტეიტუმი, როდესაც ნიუ-ირკში ახალგაზრდა, პერსპექტიული კანადელი ვირტუოზი, ოსკარ პიტერსონი გამოჩნდა. პიანისტები ეგრევე ტურნირზე შეიყარნენ. ტეიტუმიც მივიდა, ყველას მოუსმინა, ოსკარსაც დაკრული მოუწონა და ერთი პოპულარული სიმღერის მისეული ვარიანტი მიუძღვნა, სახელწოდებით: „დღეს მძიმე დღე გქონდა, ბიჭუნა." პიტერსონს მართლაც შეუდარებელი ტექნიკა ჰქონდა, მაგრამ ეს ტექნიკა ადამიანური იყო, ერთობ ადამიანური, აი ტეიტუმი კი... როდესაც ერთ ღამის კლუბში მის გამოსვლას ვლადიმირ ჰოროვიცი დაესწრო, XX საუკუნის უდიდესი კლასიკოსი პიანისტი, ვერც თვალებს დაუჯერა, ვერც ყურებს — რას წარმოვიდგენდი, თუ კაცს ასეთი დაკვრა შეეძლოო. მეორე საღამოს ტეიტუმის მოსასმენად სიმამრიც მოიყვანა — არტურო ტოსკანინი — და დიდ მაესტროს გაოცებისგან ყბა ჩამოუვარდა. თვით იგორ სტრავინსკიც კი ჩამოვიდა თავისი „უნივერსალური მუსიკის" მწვერვალიდან და აღიარა, რომ სწორედ ტეიტუმის მოსმენის შემდეგ დაინტერესდა ჯაზით. ასევე ვერ მალავდა აღტაცებას ლეოპოლდ სტოკოვსკი — XX საუკუნის დირიჟორთაგან ერთი გამორჩეულთაგანი.

არსებობს ტემპის განმსაზღვრელი ხელსაწყო — მეტრონომი, რომელიც წუთში რიტმული დარტყმების რაოდენობას ითვლის: მაგალითად, სამხედრო მარში ას ოცი დარტყმაა, ნელი სუინგი — ას ორმოცდაათი, სწრაფი — ორასი; ჩარლი პარკერი და დიზი გილესპი ზოგჯერ სამასდარტყმიან ტემპში უკრავდნენ, ხოლო აი, ტეიტუმს, ერთ-ერთი გამოსვლისას, ოთხას ორმოცდაათი დარტყმა დაუთვალეს, ანუ თითქმის ათასი ბგერა წუთში (!).

მაგრამ ტეიტუმის მუსიკა უბრალო საცირკო სანახაობა იქნებოდა, საქმე მხოლოდ თითების ფანტასტიკურ სისხარტეში რომ

ყოფილიყო. მთავარი ხიბლი მის მუსიკალურ აზროვნებაში იყო — საიმპროვიზაციო კონცეფციის მკაფიო ხედვა, თემის დამუშავების მიმართულებათა მრავალფეროვნება, მახვილგონიერული სვლები და ვარიაციები, რომლებშიც თემა მუდმივ და ასევე სრულიად მოულოდნელ მეტამორფოზებს განიცდის. ტეიტუმი ისე ეთამაშება თემას, როგორც კატა თაგვს — აი ეს „კატისებრი თამაში" დახვეწილი პოეზიის ერთ-ერთ მთავარ შემოქმედებით პრინციპად მიაჩნდა დიდ მოდერნისტს, ტომას სტერნზ ელიოტს და ტეიტუმის მუსიკალური პრინციპების შესახებაც იგივე მეთქმის. ცხადია, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ მუსიკალურ ბგერათა ამ ტეიტუმისეულ ზღვაში „წყალიც" ბლომად იყო — ფუტურო პასაჟების სახით — მაგრამ, ამ „წყლიდანაც" ისევ ის სფინქსი ამოყვინთავს ხოლმე და ბირვილის თვალით მოგაჩერდება, მოგნუსხავს, ვერსად წაუხვალ...

დიდია ტეიტუმის გავლენა შემდგომი თაობის მუსიკოსებზე — მოდერნისტული ჯაზის შემქმნელებზე. მისი ჰარმონიული ნოვაციებიდან წამოიზარდნენ თელონიუს მონკიც, ბად პაუელიც და ლენი ტრისტანოც, ტეიტუმივით უსინათლო პიანისტი, 40-იანი წლების ბოლოს ჯაზ-ავანგარდში რომ შეტოპავს. მეტიც, იმ ღამის კლუბში, სადაც ტეიტუმი უკრავდა ხოლმე, ჭურჭლის მრეცხავად ყმაწვილი ჩარლი პარკერი იდგა და, ცხადია, ცალი ყური პიანისტზე ჰქონდა მომართული — ღრუბელივით იწოვდა იმას, რაც ჩაესმოდა. აქაც კვლავ სახეობათა წარმოშობის, ევოლუციის თეორიას დავესახები და დავძენ — ტეიტუმი გახლავთ ის არქეოპტერიქსი (ფრთოსანი რეპტილია), რომლიდანაც შემდგომში ჩარლი პარკერი — მოდერნისტული ჯაზის „დიდი ფრინველი" იშვა.

[პირველი ნაწილის დასასრული]

ნაწილი მეორე

მოდერნიზმი

V

რევოლუცია ლოზუნგით „Be Bop!“

ჩინეთის კომპარტიის ერთ-ერთმა მესვეურმა, ქვეყნის პირველმა პრემიერ-მინისტრმა ჯოუ ენ-ლაიმ, ფრანგი ჟურნალისტის შეკითხვას, თუ როგორ შეაფასებდა იგი საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციას, უკიდეგანო ჩინური გადასახედიდან მიუგო: „ჯერ საკმარისი დრო არ გასულა, რომ ეს მოვლენა ჯეროვნად შევაფასოთ...“ არადა, ერთი ას სამოცდაათი წელი მაინც იყო გასული...

ჩემი გადასახედიდან კი ისე ჩანს, რომ პოლიტიკურ რევოლუციებს ბევრი რამ სიკეთე არ მოჰყვება: ჯერ მტრების ძიება და განადგურება, ხოლო ამის შემდეგ კი შინაურთა თავების დაყრა, ძალაუფლებით გარყვნა და აბსოლუტური გარყვნა აბსოლუტური ძალაუფლებით. მე მაინც *პოლიტიკური ევოლუციის* მომხრე გახლავართ (რაგინდ მუცლით-მეზღაპრული ყოფილიყოს ამგვარი რამ). ხოლო აი, რაც შეეხება რევოლუციებს მეცნიერებისა თუ სახელოვნებო დარგში — სწორედ ესენი ამყოფებენ კაცთა მოდგმასა და მის კულტურას. კოპერნიკისეული გადატრიალება ასტრო-ფიზიკაში, კანტის კოპერნიკისეული გადატრიალება მეტაფიზიკაში, და ა.შ. სწორედ ამგვარი რევოლუციები განაპირობებენ ჩვენი თვალსაწიერის სიგრძე-სიგანეს.

1940-იანი წლების დასწყისში ჯაზის ცხოვრებაში დიდი აფეთქება მოხდა — ბი-ბოპ!!! სიტყვა „ბიბოპ“ (bebop) ონომატოპოეტიკური, ანუ ხმაბაძვითი წარმონაქმნია და მისი ლექსიკოლოგიური განმარტება ერთობ ჭირს — რაღაცა რიტმულ-ჰარმონიულ-ფრაზეოლოგიურ გადახრას მიანიშნებს. მაგრამ, ამ ვითომ და უაზრო ბგერათ-შეთანხმებაში დიდი მუსიკალურ-ტექტონური ძვრები და ბიძგები ჩაიდო.

კრძალვით და მალულად იქმნებოდა ბიბოპის ბომბი, ხოლო ირგვლივ დიდი ხმაური და მძვინვარება იდგა: ერთი მხრივ სუინგური ბიგბენდების ეკზალტირებული ზრიალი, მეორე მხრივ — მსოფლიო ომის ზათქი და კაკაფონია... სხვათა შორის, ბიბოპის პარალელურად „მანჰეტენის“ ბირთვული პროექტიც ამუშავდა, მასობრივი განადგურების იარაღის შესაქმნელად: ეტყობა ისტორიის ჰიდრას ორი იდენტური თავი ამოეზარდა, ან სადღაც მზეზე დიდი აფეთქება მოხდა, რამაც დედამიწაზე დესტრუქციულ მიდრეკილებებს მისცა ბიძგი — პოლიტიკაში გინდა თუ ჯაზში.

ბიბოპის შემქმნელებად სამ მუსიკოსს ასახელებენ: დრამერ კენი კლარკს, პიანისტსა და კომპოზიტორს თელონიუს მონკს და მესაყვირე დიზი გილესპის. ამათგან მეოთხეც ცნობილია, ვინაც ამ სამის მუსიკალური ნოვაციები კიდევ უფრო განავრცო და განავითარა — ალტ-საქსოფონისტი ჩარლი პარკერი. კენი კლარკმა ბიბოპის რიტმული საფუძვლები შეამზადა, თელონიუს მონკმა ჰარმონიული, დიზი გილესპიმ ფრაზეოლოგიური, ხოლო ჩარლი პარკერმა ეს ელემენტები თავაწყვეტილ მუსიკალურ რეაქციაში შეათამაშა.

ჰარლემში ერთი ღამის კლუბი იყო, რომლის მენეჯერიც ვინმე ჰენრი მინტონი გახლდათ და კლუბიც იმის ახელს ატარებდა —

Minton's Playhouse. ორშაბათობით, ხოლო ეს დღე მუსიკოსთათვის უქმე იყო, აქ ახალგაზრდა ჯაზმენები იკრიბებოდნენ და კოლექტიურ იმპროვიზაციულ ექსპერიმენტებს ატარებდნენ. ეს იყო ნაღდი „ანდერგრაუნდი" — იატაკქვეშეთი, საიდანაც ისტორიულად საბედისწერო ცვილებები იღებენ ხოლმე სათავეს. მაგრამ თუ პოლიტიკურ იატაკქვეშეთში, როგორც წესი, განბილებული და ცხოვრებაზე დაბოლმილი ნიჰილისტები იკრიბებიან, მინტონის კლუბში ლაღი და მუღამიანი ხალხი ხვდებოდა ერთმანეთს და მუსიკალურ ხვაშიადს უზიარებდა. კლარკი და მონკი ამ კლუბისავე მუსიკოსები იყვნენ, გილესპი კი გარედან მოსული. გარედან სხვა დამკვრელებიც მოდიოდნენ — ზოგი მაგარი იყო, ზოგიც კიდევ ისე-რა. ამათი თავიდან მოშორების ამბავში გილესპიმ ერთი ხრიკი გამოიგონა — სესიის დაწყებამდე მონკს და კონტრაბასისტ მილტ ჰინტონს უთანხმდებოდა: ამა და ამ კომპოზიციაში ტონალობას რამდენიმეჯერ შევცვლით, რამდენიმე ალაგასო... ძლიერი დამკვრელები ამგვარ ცვლილებებს მხარს უბამდნენ, სუსტები კიდევ განზე დგებოდნენ და ხელს აღარ უშლიდნენ. გილესპის ხრიკმა თანდათან მუსიკალური პრინციპის სახე მიიღო და ტონალობების მრავალჯერადი შეცვლა ბიბოპის ერთ-ერთ სტრუქტურულ ელემენტად იქცა, რამაც ეს სტილი ესოდენ გაართულა და მხოლოდ რჩეულ ინსტრუმენტალისტთა მისაწვდომი გახადა.

კენი კლარკი თავისი რიტმული ექსპერიმენტებით კლასიკური ჯაზის ხერხემალს — სუინგს უტრიალებდა. ჯერ იყო და ტემპი გააორმაგა: თუ სწრაფი სუინგი წუთში მეტრონომის ასოთხმოცი დარტყმა იყო, ბიბოპში იგი სამასს და მეტსაც აღწევდა. ამგვარ ტემპში მარჯვენა ფეხით პედალზე პულსირება, რომელიც ბანის ბარაბანს ამუშავებს, ფიზიკურად შეუძლებელი იყო. (ჰო, მართ-

ლა, რა ვუყო ამ „ბანის ბარაბანს"?! ინგლისურად მას ერქმის Bass Drum, ხოლო ჩვენებურ რუსეთუმე სლენგზე „ბას-ბოჩკას" ვეძახდით. შესაძლოა ქართულ ვარიანტში „ბას-კასრიტონი"* იყოს.) ამის გამო, „ბანის ბარაბანზე" გასაკეთებელი აქცენტები კლარკმა ზემოთ, თეფშზე გადაიტანა, ხოლო პედალს შიგადაშიგ ხმარობდა — უცაბედი დარტყმებით, ანუ „ბომბებს ყრიდა", როგორც რომ გილესპიმ დაარქვა. აქცენტები კეთდებოდა ტაქტის სუსტ წილებზე (მეორეზე და მეოთხეზე) ან სულაც ამ წილებს შორის. ამდენად, ლაღი სუინგური რიტმიკა უჩვეულოდ ტეხილი და ექსცენტრისტული შეიქნა.

თუმცა, მუსიკალური ტეხილობანი და ექსცენტრიზმი სწორედაც რომ თელონიუს მონკის საქმე გახლდათ — მაშინაც და მის შემდგომ პერიოდებშიც. თელონიუს მონკი — აი ვინ იყო ახალი ჯაზის „უზენაესი ქურუმი" და ასედაც მოიხსენიებენ. მთელი ჯაზმოდერნი მისი ჰარმონიული ჩხიბვა-შელოცვებიდან წამოვიდა. საერთოდ, მონკი ეს ცალკე ამბავია, რასაც მოგვიანებით გაახლებთ კიდევაც. რაც შეეხება მის „მსახურებას" ბიბოპის გარიჟრაჟზე, აქ ერთს ვიტყვი მხოლოდ: თავად გილესპიც აღიარებდა, რომ ახალი მუსიკა — ბიბოპი — მონკთან მის „დიალოგში" შეიქმნა, რომ მონკმა მას ბევრი რამ ასწავლა, განსაკუთრებით კი ის საეტაპო ჰარმონიული ნოვაცია, რომელსაც „შემცირებული მეხუთე" ერქმის, ანუ „დაწეული კვინტა."** თუკი მანამდე ჯაზური კილოები და ჰარმონია ორ ბლუზურ ტონს ემყარებოდა — მესამეს და მეშვიდეს, ახლა ამათ მეხუთეც დაემატა, და ჯაზმა ბიტონალური, ანუ — ორტონალური ელფერი

* „ბას-კასრიტონი" ჯოისის „ულისეს" ქართულ თარგმანში მოვიძიე, ნიკო ყიასაშვილისა. ოლონდაც იქ „ბას-კასტრიტონია", ფროიდისტულ ამბავში.

** იხ. ***To Be or not to Bop*** (დიზი გილესპის მემუარები), გვ. 135.

შეიძინა. მონკი და გილესპი უფრო შორსაც წავიდნენ თავიანთ ჰარმონიულ ექსპერიმენტებში — ალტერირებული, ანუ „შებრუნებული“ აკორდებით თამაში იწყეს... ისე, ბიბოპის ჰარმონიულ და მოდალურ სირთულეებში — დისონანსებში, მონკისეულ ორაზროვან აკორდებში, ინვერსიებში, დაწეულ მეცხრეებში და აწეულ მეთერთმეტეებში თვით ეშმაკიც მოიწყვეტდა კისერს, ასე რომ მეც ნამეტანს ნუ მომთხოვთ. აქ ჩარლი პარკერის მაქსიმას თუ დავაფიქსირებ მხოლოდ: ნაღდმა იმპროვიზატორმა უნდა მოახერხოს და ნებისმიერი ტონი ნებისმიერ აკორდს შეუსაბამოს — საამისოდ კი შესატყვისი „კონტექსტი“ უნდა მოინახოსო. ეგრეა, მაშ!

მინტონის კლუბში ახალგაზრდებთან ერთად ძველებიც იკრიბებოდნენ — ჯაზის უსტაბაშები: ელინგტონის ნოვატორი კონტრაბასისიტი ჯიმი ბლენტონი, კოულმენ ჰოუკინზი, ბენ უებსტერი და ლესტერ იანგი — ეს სამნი ამ კლუბშიც ეჯახებოდნენ ერთმანეთს დილამდე; თვით სუინგის მეფე — ბენი გუდმენიც არ თაკილობდა ხოლმე ამ ზანგურ დარანში გათენებამდე ჩარჩენას; აქვე იყო მისი გიტარისტიც — ჩარლი კრისჩიანი, თავისი ჰარმონიული ინტუიციით ბიბოპის ელემენტები რომ მონიშნა; აქაურ ჯემ-სეშენებში ასევე მონაწილეობდა დიდებული მესაყვირე როი ელდრიჯი, რომელმაც უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა არა მხოლოდ სუინგის ეპოქის მუსიკოსებზე, არამედ თავისებური ხიდიც კი გადო ლუი არმსტრონგსა და დიზი გილესპის შორის.

ჯაზის ამ ძველებს იგივე ისტორიული როლი დაეკისრათ ბიბოპის რევოლუციონერების მიმართ, რაც რომ გერცენს, „ხალხოსნებსა“ თუ პლეხანოვს — ლენინის და ტროცკის მიმართ. თავად განსაჯეთ: კენი კლარკის რიტმული ნოვაციები კაუნტ ბეისის

დრამერის — ჯოუ ჯონსის დაკვრიდან მოდის, და საერთოდ — კანზას-ქალაქურმა სტილმა ფრიად წაახალისა ბიბოპის წარმოშობა. ჯერ მარტო ლესტერ იანგის გავლენა რად ღირს — ამის და კოულმენ ჰოუკინზის ნააზრევიდან, როგორც რომ ზევსის თავიდან ათენა, იშვა პარკერი. ახლა არტ ტეიტუმისაც ვთქვათ — ტეიტუმმა შთააგონა როგორც მონკი, ისე პარკერი და ძნელია ამ გავლენის მნიშვნელობის გადაჭარბება. როი ელდრიჯთან პაექრობაში დაიხვეწა დიზი გილესპი, და ა.შ. თუმცა, ჯაზის ძველების გარდა, ბიბოპის შემქმნელებს სხვა, უფრო სახელოვანი და მასშტაბური მუსიკოსების შემოქმედებაც ასაზრდოვებდა: შიონბერგის, ჰინდემიტის, პროკოფიევისა და სტრავინსკის. თამამად შეიძლება ითქვას, და ამას ამბობენ კიდევაც ჯაზის ისტორიკოსნი, რომ ბიბოპი — ეს არის კანზას-ქალაქური ჯაზისა და ევროპული მუსიკალური მოდერნიზმის სკანდალური პირმშო. აქ, როგორც ვხედავთ, კვლავაც მოქმედებს ჯაზის ცხოვრების არქე და დასაბამი: აფრო-ამერიკული და ევროპული მუსიკალური გამოცდილების შერწყმა-შენივთება.

და მაინც უნდა გვახსოვდეს, რომ ბიბოპი გადატრიალება იყო ჯაზის ისტორიაში — გადატრიალება, რომელიც მოაწყვეს სუინგის მეფეთა და დიდგვაროვანთა მხევლებმა, ანუ როგორც რომ მაჟორდომებმა დაამხეს მეფე მეროვინგები — გრძნეულმკურნალნი რომ იყვნენ, თუმცაღა ფრიად ზარმაცნი. გილესპიც, პარკერიც, მონკიც, კლარკიც და სხვა შემქმნელნი ბიბოპისანი კებ კელოუეის, დიუკ ელინგტონის, ბენი გუდმენის, კოულმენ ჰოუკინზის, ერლ ჰაინსის უბეში იზრდებოდნენ, როგორც რომ ჭეშმარიტი გველები, რაც რომ სხვაგვარად არ გამოდის, თუკი გვინდა რომ საერთო საქმე წინ გავიგდოთ და განვავითაროთ.

ჯონ ბერკს გილესპი, მეტსახელად დიზი (Dizzy — „თავბრუდამხვევი“) 1917 წელს დაიბადა, სამხრეთ კეროლაინას შტატის ერთ მიგდებულ პატარა ქალაქში. ცხრა შვილის პატრონი მამამისი კირით-ხურო კაცი იყო, უბირი და ბოღმა ვინმე. ყოველ კვირა დღეს, თავის პირმშოთ სათითაოდ გამოიჭერდა და ქოთავდა ხოლმე. ამგვარმა საკვირაო პროცედურებმა დიზი გილესპის ხასიათში თავისებური კვალი დატოვა — მეამბოხეობის სულისკვეთება შთაუნერგა. საბედნიეროდ, ყმაწვილი გილესპი ცხოვრებაზე არ დაბოღმილა, რაიც ასეთი მძიმე ბავშვობისას ხშირად ემართებათ ხოლმე, და ერთობ მოქნილ და გულისხმიერ მეამბოხედ ჩამოყალიბდა. ამ მხრივ, ჯაზის ორი უდიდესი მესაყვირე — არმსტრონგი და გილესპი — რაღაცით გვანან ერთმანეთს. ათი წლისა იყო მამა რომ მოუკვდა, ცოტა ხანში „დიდი დეპრესიაც“ დაიწყო და დიზიმ თავისი და-ძმითურთ სიდუხჭირის და სიღატაკის გემოც ბოლომდე იწვნიეს. ბამბის პლანტაციაში სამუშაოდ გაუშვეს, მაგრამ ცოტა ხანში გამოიქცა — საჩემო საქმე არ არისო; მკვირცხლი და ონავარი მოზარდი იყო — ისეთივე როგორც მისი მუსიკა იქნება: სულ რომ ცქმუტავდა საყვირზე, მეთექვსმეტედ ბგერებზე დაბლა რომ არ ჩამოდიოდა და რეგისტრიდან რეგისტრზე რომ დახტოდა და დანავარდობდა. ასეთივე სხარტი და ონავარი იყო, როდესაც მეზობლის ფერმიდან საზამთროებს იპარავდა, ან თავისაზე უფროს ბიჭებს რომ დაუდგებოდა და წყენაზე პასუხს არ აყოვნებდა; არც თეთრებს ეპუებოდა და იმათ რასისტულ ეტიკეტსაც არაფრად აგდებდა. მერე კეთილი ფერიაც გამოუჩნდა — სკოლის მასწავლებელი ელის უილსონი — ქალი, რომელიც გადამკვდარი იყო თავის მოწაფეებზე. სასკოლო ორკესტრი ჩამოაყალიბა, რომ სიდუხჭირე-

ში მყოფ ზანგის ბავშვებს მუსიკის სალბუნი ძალა განეცადათ. თუმცა ვერ ვიტყვით რომ ის მუსიკა მთლად სრულფასოვანი იყო — ბავშვები მხოლოდ ერთ ტონალობას დაეუფლნენ: *სი-ბემოლს*, რადგან თავად ელის უილსონი მხოლოდ ამ ტონალობაში იყო გათვითცნობიერებული. გილესპის ჯერ ტრომბონი შეაჩეჩეს, მაგრამ ტანმორჩილი ბიჭი იყო, მოკლე ხელები ჰქონდა და ტრომბონის ყველა პიზიციას ვერ გასწვდებოდა. მერე საყვირზე გადავიდა და იმაზე დაკვრის მეტი აღარაფერი აინტერესებდა. დილიდან საღამომდე მეცადინეობდა, გამას გამაზე უკრავდა და ასე იწაფებოდა. თხუთმეტი წლისამ უკვე საკმარისად აითვისა თავისი ინსტრუმენტი და ქალაქში ჩამოსული მუსიკოსების მარაქაშიც გაერეოდა ხოლმე, თან რადიოსაც უსმენდა, დიუკ ელინგტონის და კებ კელოუეის არც ერთ ტრანსლირებულ შოუს არ უშვებდა. საყვირთან ერთად ფორტეპიანოც აითვისა — ყველაზე მრავალფეროვანი და ყოვლისმომცველი ინსტრუმენტი. იმ დროს იგი ერთს საკმაოდ კარგ მუსიკალურ სკოლაში სწავლობდა და ხარბად ითვისებდა თეორიას და კომპოზიციას — გავა დრო და ჯაზურ სამყაროს იგი მოევლინება როგორც მუსიკალური ჰარმონიის ერთ-ერთი უდახვეწილესი მცოდნე, რომელიც მუდამ მზად იყო, ცარცის ნატეხით ხელში, დაფასთან მისულიყო და ნებისმიერი სირთულის ამოცანა განეჩხრიკა და ამოეხსნა.

თექვსმეტი წლის დიზი თვით კინგ ოლივერმა მიიწვია თავის დასტაში, მაგრამ ყმაწვილმა იუარა — ოლივერის მუსიკა მისთვის საამოდ გასახსენებელი სიძველე იყო მხოლოდ. ჩვიდმეტი წლის გილესპის ახალი კერპი გამოუჩნდა — სუინგური საყვირის დიდი მაესტრო როი ელდრიჯი, რომელსაც დიზი „ჩვენი თაობის მესიას“ უწოდებდა. ერთბაშად დაიზუთხა თავისი კერპის სო-

ლოები, გაითავისა მისი სტილი, მანერა, ოღონდაც ყოველივე ამას ორმაგ ტემპში აკეთებდა, ტონალობიდან ტონალობაში ხტუნაობით. ფილადელფიის ერთ ჯაზ-ორკესტრში აიყვანეს და თავის ვირტუოზობას იქ აჩვენებდა ხოლმე — მეტიც, საყვირზე სოლირებას რომ მორჩებოდა, პიანისტს სკამიდან წამოაგდებდა, დაჯდებოდა და ცალი ხელით აკორდები მიყავდა, მეორეთი კი საყვირს აყღერებდა. აქ დაიწყო მან ექსპერიმენტირება აკორდული მოდიფიკაციებით — ჰარმონიულ სვლებს სახეს უცვლიდა და ახალ ბგერათშეთანხმებებს ეძებდა. მის ირგვლივ ხალხი ბაიბურში ვერ მოდიოდა, თუ სად დაძვრებოდა გილესპის მუსიკალური ახირება, „დიზიც“ მაგიტომ შეარქვეს.

1939 წელს მისი პირველი სერიოზული ანგაჟემენტის დროც მოვიდა — იგი „კოტონ კლაბის“ ცერემონიმაისტერის, სახელოვანი კებ კელოუეის ორკესტრში მიიღეს.

კელოუეის და გილესპის ურთიერთობა „მამათა და შვილთა ბრძოლის“ კლასიკურ სურათს წარმოადგენდა. გილესპის მალე მობეზრდა კელოუეისეული, ერთობ ტრადიციული სტილის არანჟირებები. სოლირებისას აიღებდა და გაორმაგებულ ტემპში იწყებდა დაკვრას, თანაც შიგადაშიგ ისეთ აკორდულ-ჰარმონიული ცვლილებებს ურთავდა, რომ კელოუეი ღრიალს იწყებდა: „ორკესტრს ნუ მინგრევ, ბიჭო! გეყო მაგ ჩინური მუსიკის დაკვრა!“ ჰო, „ჩინური მუსიკის“ სახელდებით ბიბოპს ჯაზის სხვა პატრიარქებიც მოიხსენიებენ — მათ შორის ლუი არმსტრონგიც, რომელმაც არაფრის გზით არ მიიღო ახალი თაობის ექსპერიმენტები. თუმცა გავა წლები და გილესპი და არმსტრონგი ერთად გამოვლენ სცენაზე, „მამათა და შვილთა“ შერიგების ნიშნად — აკი ვთქვი რომ დიზი ერთობ მოქნილი და ტოლერანტი კაცი იყო.

კელოუეისთან მისი ჭიდაობა ორ წელიწადს გაგრძელდა. საქმე მხოლოდ მუსიკალურ „ხულიგნობაში“ როდი იყო. გილესპი ბევრს ანგლობდა და ოხუნჯობდა — სცენაზეც და მის მიღმაც. საერთოდ, იგი ჩამოყალიბდა როგორც ჯაზის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი შოუმენი, და პარადოქსიც იმაშია, რომ ამგვარი შოუმენობა ისევ „მამებისგან“ ისწავლა — არმსტრონგისგან, კელოუეისგან, ელდრიჯისგან. ამაში ხელს უწყობდა არამარტო იუმორის კარგი გრძნობა, არამედ გასაოცარი პლასტიკა ტანისა და მიხრა-მოხრა. ერთხელაც კელოუეის მოთმინების ფიალა აივსო: ერთ მეტად საპასუხისმგებლო კონცერტზე ორკესტრის ლიდერმა, რომელიც პროჟექტორით განათებულ ალაგას იდგა და თავდავიწყებით მღეროდა, იგრძნო რომ ვიღაცამ უკნიდან ქაღალდის დაღეჭილი ბურთულა გამოსტყორცნა და კეფაში მოახვედრა. ეს ამბავი, რაღა თქმა უნდა გილესპის დაბრალდა, არადა დიზი არაფერ შუაში იყო. დაკვრის დასრულებისთანავე, კულისებში, ალეწილი კელოუეი მიიჭრა მასთან და ყვირილი დაუწყო, მერე ხელიც გაშალა დასარტყმელად. ალბათ ამ მოძრაობამ გილესპის მამამისი გაახსენა, კვირაობით რო უთაქუნებდა ხოლმე, ჯიბიდან ჯაყვა ამოიღო და თავდაცვის მიზნით მოიქნია — კელოუეი მსუბუქად გაკაწრა, მაგრამ ეს ნაკაწრი გაუტოლდა იმ არქაულ ჭრილობას, რომელიც უხსოვარ დროს აჯანყებულმა შვილებმა „საძაგელ მამას“ მიაყენეს. განდევნის რისხვამაც არ დააყოვნა: გილესპიმ საყვირი იღლიაში ამოიჩარა და ორკესტრიდან წავიდა.

ახალი მუსიკალური თუ სხვა რამ სახელოვნებო იდეები იმათ პატრონს ხშირად ასოციალურ პიროვნებად აქცევს — ჩარლი პარკერის მთელი ბიოგრაფიაც ამაზეა. მაგრამ გილესპისთვის კელოუეისთან მიღებული ნეგატიური გამოცდილება საბოლოო

ჯამში სასიკეთო გამოდგა — მან გაიაზრა დისციპლინის მნიშვნელობა ისეთ „უდისციპლინო“ საქმეშიც კი, როგორიც გახლდათ ჯაზური მუსიკა. მოგვიანებით კიდევ ერთი კარგი სკოლა გაიარა — „მუსიკალური ტოლერანტობის“ სკოლა, როდესაც ბენი კარტერმა თავის სექსტეტში აიყვანა. კარტერს ურჩევდნენ, ეგ კაცი მოიშორეო, უცნაურ ჰარმონიებს ეთამაშებაო, გადიდებულ მეცხრეებსო. მაგრამ კარტერმა დაინახა, რომ გილესპიმ რაღაც ახალს მიაგნო და ამიტომაც გვერდში დაიყენა, სოლირების მეტი საშუალება მისცა. კარტერის გვერდში დგომამ მუსიკალური ლოგიკის ნატიფი ალღო ჩამოუყალიბა და განუვითარა „თავბრუდამხვევ“ გილესპის, რაც რომ ფრიად ჯეროვანი გამოცდილება გახლდათ ბიბოპის მომავალი შემოქმედისათვის — ბიბოპი ორსახა წარმონაქმნი გახლდათ: ერთი მხრივ ვნებიანი და აღგზნებული, მხურვალე ემოციურობით დამუხტული, ხოლო მეორე მხრივ — გამჭრიახი ინტელექტუალიზმის და ურთულესი ანალიტიკური ჭვრეტის მუსიკა.

ჯერ კიდევ კებ კელოუეის ორკესტრში ყოფნისას დიზი გილესპი ეწვია კანზას-ქალაქს — 1940 წელს. აქ მას ურჩიეს შეხვედროდა ერთ ჯეელ ალტ-საქსოფონისტს, რომელიც ერთობ უცნაურად უკრავდა და იმასაც არ ასვენებდა გამჩენი. კელოუეის სახელოვანი ორგანიზაციის წევრობით გილესპის ცოტა არ იყოს თავში ქჰონდა ავარდნილი და ამიტომაც ჯერ იუარა — ეგეთი რა საქსოფონისტი უნდა მომასმენინოთო?! ბოლოს მაინც დაითანხმეს და მორიგი კონცერტის შემდეგ, გვიან ღამით ჩარლი პარკერი შეახვედრეს. გილესპი ფორტეპიანოს მიუჯდა, პარკერმა კიდევ საქსოფონი მოიმარჯვა და დაუბერა... პირველივე აკორდებიდან გილესპისთვის ნათელი გახდა — მის წი-

ნაშე მისი ჭეშმარიტი თანამოაზრე, კონგენიალური კაცი იდგა: „ამ ბიჭმა გამაოგნა თავისი დაკრულით... ვიფიქრე, აი ვისთან უნდა დაუკრას კაცმა... მე და პარკერი სხვადასხვა გზებით მივდიოდით საერთო მიზნისკენ, მაგრამ ამისა არაფერი ვიცოდით!" მერე კარგა ბლომად სასმელიც დაილია და ხუმრობა-საუბარსა და დაკვრაში შემოათენდათ. ასე შეხვდნენ ერთმანეთს ბიბოპის „ნათლისმცემელი" იონე (ინგლისურად *ჯონ*) გილესპი და ჯაზმოდერნის „მესია" — ჩარლი პარკერი (ჩარლზ, ანუ კარლოს, რაც რომ ლათინურიდან მოდის და „სათნოს", „საყვარელს" ნიშნავს).

ჩარლი პარკერი დაბადებითგან სულით-ხორცამდე კანზას-ქალაქელი იყო (ცოტა არ იყოს და იჩხიბი წინადადება გამომივიდა, მაგრამ ასეთი იყო პარკერის მუსიკა და მისი, ვაგლახ, ხანმოკლე ცხოვრებაც). იგი 1920 წელს დაიბადა და გუბერნატორ პენდერგასტის ხელდასხმულ ჯაზურ-კრიმინალურ გარემოში იზრდებოდა. მამამისი ერთი იაფფასიანი პიანისტი და სტეპდანსის მოცეკვავე გახლდათ — ლოთი-შფოთი კაცი, რომელმაც ოჯახი ადრევე მიატოვა. ჩარლის მოსიყვარულე დედა ზრდიდა, შვილზე გადაგებული და მისი ახირებების დამყოლი. თერთმეტი წლისას, დანაზოგი გროშებით, საქსოფონი უყიდა — ეგებ მუსიკამ სწორ გზაზე დააყენოსო. ჩარლიმ ერთხანს კი „ითამაშა" იმ საქსოფონით, მაგრამ მალე მობეზრდა და მეზობელს ათხოვა, ისე რომ რამდენიმე წელი არც გახსენებია. სკოლაშიც უვარგისი იყო, კლასიდან კლასში ძლივს გადაჰყავდათ. თუმცა, გამოხდა ხანი და ისევ მუსიკის ჟინმა სძლია — ის თავისი გათხოვნებული საქსოფონი დაიბრუნა და დღის უმეტეს ნაწილს თავისებურ მუსიკალურ ეკზერსისებში ატარებდა. ღამ-ღამობით კი კანზას-ქალაქის ბარებში და კლუბებში დაყიალობდა — იქ სადაც დიდი მრუშობა

და დიდებული სუინგი სუფევდა. აქ ხომ მისი უდიდებულესობა სუინგის რაინდები ასკდებოდნენ ერთმანეთს გაუთავებელ ჩამჭრელ ტურნირებში: კოულმენ ჰოუკინზი, ბენ უებსტერი, ჩუ ბერი და შეუდარებელი ლესტერ იანგი. ჩარლის ყმაწვილური სული და გონება მონუსხული იყო ამათი ჭვრეტით და ამგვარი დაძაბულობაც თავისებურ განმუხტვას ითხოვდა — ჩარლიმაც ერთობ ადრე გაუგო გემო „წამალს.“ ჯერ ბენზედრინიო, ღვინოში ან ყავაში განზავებული; არც მარიხუანას თაკილობდა, ბოლოს კი ჰეროინის ჯერიც დადგა... ცხოვრების ტემპიც ისეთივე აქსელერირებული ჰქონდა და რიტმიც ისეთივე ცვალებადი, როგორც რომ იმ მუსიკას, რომელიც მომავალში უნდა შეექმნა. თექვსმეტი წლისამ ცოლი შეირთო და ერთ წელიწადში ვაჟიც შეეძინა. ამ სიჩქარეში ვერც კი გაიზრა, რომ დაკვრის ის დონე, რომელსაც „თვითნაკეთი“ ეკზერსისებით მიაღწია, ჯერ კიდევ არ იყო საკმარისი — სანოტო წიგნში მოცემულ მელოდიას ჯერ თავიდან ბოლომდე დაუკრავდა, მერე ბოლოდან თავისაკენ, მაგრამ ჰარმონიულ-ტონალური თვალსაზრისით ერთობ გაუწაფავი და მოუქნელი გახლდათ: მაჟორიდან მინორში გადასვლა გინდა, თუ სხვა რამ სააკორდო ვარიაციები.

ერთ საღამოს, ყმაწვილი ჩარლი უფროსების მარაქაში გაერია და იმათთან ერთად მუზიცირება დააპირა. ჯემ-სეშენს ხელმძღვანელობდა სახელოვანი ჯოუ ჯონსი, კაუნტ ბეისის ორკესტრის უბადლო რიტმული სექციის ბურჯთაგანი. თავაწყვეტილ ტემპში უკრავდნენ და გამოუცდელი პარკერი ამას ვერ აჰყვა, ტონალობებშიც გაიბლანდა და რიტმიც აერ-დაერია. განრისხებულმა ჯოუ ჯონსმა დასარტყამი ციმბალი, ანუ „თეფში“ საყრდენს მოაგლიჯა და პარკერს გაუქანა: „მოშორდი აქედან, შე ლაწირაკო,

შენა!" დარცხვენილი ჩარლი სცენიდან გაიქცა... მაგრამ, ამ ინციდენტის შემდეგ გაორმაგებული სიხელით დაიწყო მეცადინეობა, რომ ამგვარი იაღლიშები აღარასოდეს — აღარასოდეს! — დამართნოდა. ისე, ჯოუ ჯონსს ერთი წამითაც რომ წარმოედგინა, თუ საით წაიყვანდა უახლოეს მომავალში ჯაზურ რიტმიკას მის მიერ გაკიცხული ყმაწვილი, ვინძლო იმ ნასროლ თეფშსა-ციმბალსა თავზე შემოიდებდა და იქაურობას მოწიწებით გაეცლებოდა, როგორც რომ მორჩილი ძენბუდისტი ბერ-მონაზონი...

თვითსწავლის სიხელეში დანთქმული ჩარლი პარკერი ყოველ ახლად ათვისებულ თემას თუ კომპოზიციას ყველა შესაძლო კომბინაციაში ატრიალებდა და სანამ თორმეტივე ტონალობაში არ დაამხეცებდა, მანამდე მოსვენება არა ჰქონდა. ამ გამალებულ მეცადინეობებში ჩამოუყალიბდა უბადლო საშემსრულებლო დიაპაზონი და უკიდეგანო ტონალური მრავალფეროვნება. მოგვიანებით ნათელი გახდა, თუ რაოდენ წინ წავიდა ბიბოპი, ტონალური თვალსაზრისით, სუინგთან შედარებით. სუინგის ოსტატები ძირითადად ოთხ ტონალობაში „მოძრაობდნენ": დო, ფა, *მი-ბემოლი* და *სი-ბემოლი*, ხოლო აი პარკერი თორმეტივე ტონალობაში დანავარდობდა და თავს ისე გრძნობდა, როგორც... უნდა მეთქვა „როგორც თევზი წყალში...", მაგრამ არა — პარკერი ხომ ფრინველი იყო, Bird. ეს სახელი იმ პერიოდში შეარქვეს, როცა კანზას-ქალაქელი პიანისტის, ჯეი მაკშანის ორკესტრში უკრავდა. ერთხელ მაკშანმა, შემთხვევით, თავისი მანქანით ქათამი გაიტანა. პარკერიც იმ მანქანაში იჯდა, ქათამი დაითრია და შინ წამოიღო — ჩემ ცოლს შევაწვევინებო. შემწვარ წიწილაზე უფრო მხოლოდ წამალი თუ უყვარდა. მაგიტომაც შეარქვეს „ფრინველი" და კიდევ იმიტომ, რომ დაკვრისას მართლაც

და ფრინველივით კრავდა და ხსნიდა იმპროვიზაციულ კამარებსა და ირაოებს...

ჯეი მაკშანის ორკესტრთან ერთად მან პირველად გააოცა ნიუ-იორკი, „სავოის" საცეკვაო დარბაზში გამოსვლისას, 1942 წლის იანვარში. კანზას-ქალაქის და ნიუ-იორკის ბიგბენდები ხშირად ეჯახებოდნენ ერთმანეთ ჩამჭრელ ტურნირებში — ვინ უფრო მაგრად აათამაშებდა მოცეკვავე საზოგადოებას. კანზასქალაქური სტილიც ამ მხრივ ერთობ შთამბეჭდავი იყო — ბლუზურად დამუხტული, მოქნილი და ლაღი, საცეკვაოდ ზედგამოჭრილი. მაგრამ იმ საღამოს მაკშანის ორკესტრის კანზასქალაქურ სუინგში სხვა რამ უჩვეულო ჯაზურმა მეტყველებამ გაიჟღერა, ორკესტრის ახალგაზრდა სოლისტის, ჩარლი პარკერის „მონოლოგებში", ალტსაქსოფონზე რომ ასრულებდა. სულ სხვა ბუნებისა იყო მისი ინსტრუმენტის ჟღერადობა, ანუ დღეს ქართულადაც რომ ვიტყვით — „საუნდი." კლასიკური, კოულმენ ჰოუკინზისეული ვიბრატო აქ გამქრალიყო, ბგერა უფრო მჭახე, ძალუმი და გამოკვეთილი, ნაქანდაკარი მოდიოდა. სუინგისათვის უჩვეულოდ გრძელი და მიხვეულ-მოხვეული ფრაზები უწყვეტ კასკადად მოედინებოდა, თუმცა ცალკეული ბგერა მკაფიოდ არტიკულირებული იყო, როგორც რომ ცნობიერების ძაფზე აკინძული აკუსტიკური მარგალიტები. ჯაზური მჭერმეტყველება სულ სხვა განზომილებაში გაიჭრა, ჯაზის ოქროპირი, ლუი არმსტრონგი რომ ვერც კი წარმოიდგენდა. არმსტრონგი ძირითადად მეოთხედი ტონებით თამაშობდა, პარკერი კიდევ მერვედებით და მეთექვსმეტედებით, რაც რიტმიკის თვალსაზრისითაც ახალ სურათს ქმნიდა — ეს იყო „მელოდიური რიტმიკა", რომელიც უფრო მეტად გასცდა საბაზო პულსაციას, ანუ „გრაუნდ ბიტს",

ვიდრე ეს სუინგის შემსრულებლებს სჩვეოდათ. ჰო, პარკერმა გაილაღა და უკან ჩამოიტოვა გრანდები — ჯონი ჰოჯისი გინდა თუ ბენი კარტერი. ამ მხრივ, ყველაზე ახლოს მასთან ლესტერ იანგი რჩებოდა, თავისი ლაღი მუსიკალური პირუეტებით.

ამ პერიოდისთვის პარკერმა უკვე მონიშნა თავისი ძირეული იმპროვიზაციული პრინციპი — ახალი მელოდიური ხაზის აგება აკორდის ზედა ინტერვალების შემადგენელი ბგერებიდან. ანუ, იმპროვიზაცია მხოლოდ თემას აღარ ეყრდნობოდა და აკორდების სიღრმისეულ სტრუქტურებში შეიჭრა. იმპროვიზაციის ამგვარი შესაძლებლობები მანმადე კოულმენ ჰოუკინზმა მონიშნა, ***Body and Soul***-ის მისეულ ვერსიაში. თუმცა პარკერმა ბევრად უფრო შორს განჭვრიტა იმპროვიზაციის და, საერთოდ, ჯაზური ჰარმონიის განვითარების მიმართულება. აკი ზემოთ უკვე მოგახსენეთ მისი საიმპროვიზაციო მაქსიმის თაობაზე — ნებისმიერი ბგერა ნებისმიერ აკორდს, რაგინდ შეუხამებელს, უნდა შეუხამდეს, ოღონდაც შესაბამისი კონტექსტის პირობებში, ე.ი. — მომეცით კონტექსტი და ჯაზურ მთებს ყირაზე დავაყენებ! აქედან ერთი ნაბიჯია ჯაზ-ავანგარდამდე.

ამ კონცერტამდე ერთი თვით ადრე იაპონელებმა პერლ-ჰარბორი დაბომბეს, სადაც ამერიკული სამხედრო ბაზა იყო განლაგებული. დაბომბვა შოკისმომგვრელი ეფექტისა აღმოჩნდა და ასევე, ისტორიული თვალსაზრისით, გადამწყვეტი — ამერიკა მეორე მსოფლიო ომში ჩაება. იმ საღამოს, „სავოის“ საცეკვაო დარბაზში პარკერმაც ერთგვარი მცირე „პერლ-ჰარბორი“ მოუწყო ნიუ-იორკის ჯაზურ ისტებლიშმენტს, თავისი მუსიკალური მარგალიტები რომ გადმოაფრქვია.*

* სიტყვა „მარგალიტი“ ინგლისურად ითქმის როგორც „პერლ“ (pearl), აქედან მოდის სახელწოდება პერლ-ჰარბორი.

შეურიგებელ ჟღერადობათა შერიგების სურვილმა დისონანსების მომრავლება იცის, ხოლო პარკერმა ადრევე შეაჩვია ყური ამ დისონანსებს, როცა რომ ნიუ-იორკში პირველად ჩამოვიდა — 1938 წელს, და ღამის კლუბში ჭურჭლის მრეცხავად იდგა — იქ სადაც არტ ტეიტუმი უკრავდა. სწორად მაშინ აუღო ალღო დისონანსებით თამაშს — წინააღმდეგობრივი ჟღერადობის გადალახვას და ჰარმონიზირებას, შეუსაბამოთა შერწყმას და შენივთებას. ალღო აუღო და შეიყვარა ისევე, როგორც მანამდე ჰეროინი შეიყვარა — მისი ცხოვრების გადაულახავი „დისონანსი.“ ჰო, მუსიკალურ ექსპერიმენტებთან ერთად იგი ინტენსიურად განაგრძობდა ნარკომანულ ძიებებს — თითქოსდა სწორად ამგვარი უნდა ყოფილიყო „ახალი ჯაზის მესიის“ ორბუნებოვანება: ურთულეს ჰარმონიულ ხლართებში გადი-გამოდიოდა ლაღად და თავისუფლად, ხოლო აი, უბრალო ხალხში ყოფნა კი უჭირდა, წამლის ორიოდ გადამყიდველს თუ არ ჩავთვლით. სხვებთან ურთიერთობის ამბავში ისევ ის მოუქნელი და დაკომპლექსებული მოზარდი იყო, რომელსაც რომ ჯოუ ჯონსმა ციმბალ-თეფში გაუქანა. თვით დიზი გილესპისთან, ამ ბაჯაღლო, გულისხმიერ კაცთანაც კი ერთობ რთული რამ მეგობრობა ჰქონდა.

ეს ორნი კვლავ შეხვდნენ ერთმანეთს ერლ ჰაინსის ორკესტრში. ერლ ჰაინსი ხომ გახსოვთ — ჯერ კიდევ ლუი არმსტრონგის „ცხელ შვიდეულში“ რომ უკრავდა, ჯაზური ფორტეპიანოს ჯაზურ გზაზე დამყენებელი. ჰაინსთან სხვა ნოვატორმა ახალგაზრდებმაც მოიყარეს თავი: მომღერალი ბილი ეკსტაინი, შემდგომში შესანიშნავი ჯაზ-ბენდის ხელმძღვანელი; და ჯაზ-ვოკალის ვიცე დედოფალი, განუმეორებელი ტემბრის პატრონი ქალი სარა ვოონი, ბიბოპის ერთ-ერთი პირველთაგანი და საუკეთესო

შემსრულებელი. თუმცა, ელა ფიცჯერალდიც მღეროდა ბიბოპს და ამ მხრივ მას მაინც ვერავინ უტოლდებოდა.

ჰაინსი ხელს არ უშლიდა ახალგაზრდებს მუსიკალურ სიგიჟეებში, მხოლოდ ნამეტანს რომ გარეკავდნენ, მაშინ თუ დაიჩივლებდა — მელოდიას ძაან დაშორდითო. გილესპი და პარკერი მელოდიას კი „შორდებოდნენ", მაგრამ ერთმანეთს არა (თუ არ ჩავთვლით პარკერის პერიოდულ დაუსწრებლობას, წამლის ბარიგებთან და ქალებთან შეხვედრების საპატიო მიზეზით). ეს იყო მათი ერთობლივი ექსპერიმენტების საუკეთესო პერიოდი, სცენაზეც და სცენის მიღმაც — „მინტონის კლუბი" გინდა თუ სასტუმრო ოთახები, სადაც გასტროლებისას ჩერდებოდნენ. არსებობს ერთი იმპრომპტუ, ანუ თათარიახლად გაკეთებული გრამ-ჩანაწერი, რომელიც ჩიკაგოში, „სავოის" სასტუმროს ნომერში გაკეთდა: გილესპი, პარკერი და ბიბოპის კონტრაბასისტთა შორის საუკეთესო — ოსკარ პეტიფორდი, ***Sweet Georgia Brown***-ს ასრულებენ. სხვათა შორის, პარკერი აქ ტენორ საქსოფონზე უკრავს. ისეთი ტემპი უჭირავთ, ისეთი თავდავიწყებით დაჰქრიან მელოდიის გალმა-გამოღმა, ისეთ ფრაზებს ხლართავენ და ისეთი ბგერით-ტონალური სიუხვით, რომ ბასისტი სადღაც უკან ჩამოიტოვეს — ისევე როგორც მთელი იმდროინდელი ჯაზი.

იმდროინდელი ჯაზი კი, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, თავს იყრიდა ნიუ-იორკის 52-ე ქუჩაზე, უესტ-საიდში, მეხუთე და მეშვიდე ავენიუებს შორის. აქ მიხაილ ბახტინის ცნობილი ტერმინი უნდა მოვიშველიო — *ქრონოტოპი*, სივრცულ-დროული მონაკვეთი, სადაც უამრავი რამ იყრის თავს და რაიმე მოვლენა მთელი სისავსით წარმოჩინდება, რაც მის შემდგომ გან-

ვითარებასაც განსაზღვრავს. ჯაზის ცხოვრებაშიც იყო ასეთი „ქრონოტოპები“: ნიუ-ორლეანის სტორივილიდან მოყოლებული, მერე ჩიკაგოს სამხრეთ გარეუბანი, კიდევ კანზას-ქალაქის ვაზის და 18-ე ქუჩების უბანი, სადაც ამ მუსიკის შემოქმედნი იყრიდნენ თავს, როგორც რომ დოსტოევსკის რომანის პერსონაჟები შეიყრებოდნენ სასტუმრო ოთახში და უეცრად დიდი რამ შეხლა-შემოხლა მოხდებოდა და ამბის თხრობაც ახალ ძალას იკრეფდა. სწორედ ამგვარი რამ ჯაზური „ქრონოტოპი“ გახლდათ 52-ე ქუჩა მეორე მსოფლიო ომის მსვლელობის დროს. აქ ყველა მოდიოდა — ჯაზის ვარსკვლავები და მათი თაყვანისმცემლები, ფრონტზე მიმავალი სამხედროები და იქედან ახლად დაბრუნებულნიც, კახპები და სუტენიორები, ნარკოდილერები... იყო მუსიკა ღამით, იყო იაფად ნაყიდი სიყვარული და „წამალი,“ იყო ლოთობა და რასობრივი ჯახი... 30-იანი წლების ბოლოს და 40-იანის დასწყისში აქ იყო სუფევა დედოფალ ბილი ჰოლიდეის — ჯერ პიანისტ ტედი უილსონთან ერთად რომ გამოდიოდა, ხოლო შემდეგ კი თავის ფავორიტ გულის-მურაზთან, ლესტერ იანგთან ერთად. აქ უკრავდა ნეტ „მეფე“ კოული და მისი ტრიო: ფორტეპიანო, გიტარა, კონტრაბასი — სწორედ ის „ნატკინკოლი“, რომლის ჩანაწერებსაც, კონტრაბანდულად შემოტანილს, თბილისელი „სტილიაგები“ და „შტატსკები“ უსმენდნენ 50-იან წლებში. მისი ხავერდოვანი ხმა მეც მახსოვს, მაშინ სულ პაწია გახლდით, თუმცა ის ერთი სიმღერა ერთ „ბუნების შვილ ბიჭზე“ ახლაც ჩამესმის — ***Nature boy***... რას წარმოვიდგენდი, რომ ორმოცი და კიდევ მეტი წლის შემდეგ, „ნატკინკოლის“ ძმა — ფრედი კოული, ასევე მომღერალი პიანისტი — თბილისში ჩამოვიდოდა და იმას დავუახლოვდებოდი...

კი, მართალია, 52-ე ქუჩაზე „წამალი“ და ალკოჰოლი ბლომად მოიხმარებიოდა, მაგრამ მუსიკა გახლდათ აქაურობის უპირველესი ბანგი. იმხანად ტრომბონისტების უსტაბაში ჯეკ ტიგარდენი იყო, კლუბიდან კლუბში გადადიოდა დასაკრავად; ერთგან შესვენება რომ გამოცხადდებოდა, მეორეში გარბოდა ჩასაბერად, ვითომდაც უმუსიკოდ „ძვლების ტეხვასა“ გრძნობდა. აქა გმინავდნენ საქსოფონები — კოულმენ ჰოუკინზიც აქ მოდიოდა და „სასტიკა“ უებსტერიც. აქაურ ჯემ-სეშენებზე ზოგჯერ რვა-ათი ტენორი იყრიდა თავს ერთდროულად და ამათ იმპროვიზაციას არ ჰქონდა საზღვარი. უჩვეულო, საძმოს სულისკვეთება სუფევდა — ვინმე თუ წაიბორძიკებდა, ანდა ბოლომდე ვერ გახსნიდა სათქმელს, შეუძახებდნენ: „მიდი, ძმაო, არ გაჩერდე, ერთი ქორუსიც შენზე იყოს!“

52-ე ქუჩა... იყო ერთი კარგი დრამერი — შელი მანი, რომელსაც უთქვამს: „ეს იყო ჯაზის მთელი ისტორია ერთ ქუჩაზე მოქცეული!“ ჰო-და, ნაღდი ქრონოტოპიც განა სხვა რა უნდა იყოს?!

ამ ინფერნალურ ქუჩა-ქრონოტოპს ორი მაშხალა აკლდა — გილესპი და პარკერი, და ესენიც მალე გამოჩნდნენ. ჯერ დიზი გილესპი მოევლინა აქაურობას, ოსკარ პეტიფორდთან ერთად, ხუთკაციანი დასტით, ანუ — კვინტეტით. ამ დასტაში პარკერიც უნდა ყოფილიყო, დიზიმ საგანგებო დეპეშაც აფრინა „ფრინველთან“, მაგრამ ეს უკანასკნელი არ გამოჩენილა — როგორც ეტყობა იმხანად რაღაცა უცხო ყვავილის მათრობელა ნექტარს მიეძალა და იმას დასტრიალებდა. შესაძლოა, რომ გზავნილმა სულაც ვერ ჩააღწიაო ადრესატამდე, მიაჩნიათ ისტორიკოსებს — როგორც არის...

გილესპის კვნტეტში დასარტყამებზე ცხრამეტი წლის ბიჭი იჯდა, სახელად მაქს როუჩი, რომელიც შემდგომში ბიბოპის მთავარი დრამერი გახდა. მოულოდნელი და გაფანტული რიტმული აქცენტები, ტემბრალური ცვლილებებით, თანაც თავბრუდამხვევ რიტმში — აი რა მოეთხოვებოდა ყმანვილ როუჩს, რასაც შესანიშნავად გაართვა თავი.

გილესპის დასტამ მთელი ის ქუჩა გააოგნა. სუინგის შეჭანებულ პულსაციას და მოხდენილ ფრაზებს შეჩვეული ყურისთვის უცხოდ ჟღერდა იმათი აცეტებული, აფორიაქებული, იჩხიბი ფრაზებით გაწყობილი მუსიკა. თემებიც უცნაურად ჟღერდა, არადა გილესპის კომპოზიციათა უმეტესობა ჯაზის კლასიკური თემების გადამუშავებას წარმოადგენდა. აი რაღაცა რომ დაშალო და მერე ისე ააწყო, რომ პირველსახე ამოუცნობი გახდეს — ამგვარი იყო გილესპის დეკონსტრუქციული მეთოდი. განა პიკასოც იგივეს არ აკეთებდა, ცხენებს და გოგონებს რომ შლიდა და აწყობდა?! აქაც ეგრე იყო — აკორდების ალტერირება, ანუ საბეცვლა და ჩანაცვლება გილესპის სტიქია გახლდათ; მერე მელოდიასაც ისეთ ინვერსიებში და უკუსვლებში გაატარებდა, ისეთნაირად მიდიმოდიოდა სეკვენციებში და ასიმეტრიულ პაასაჟებში, რომ პიკასოც იყო, ბრაკიც და ვინც გინდა სხვა კუბისტი თუ აბსტრაქციონისტი.* ასეთი „დამუშავების“ შედეგად აბა ვის რაღა უნდა გამოეცნო?! ვთქვათ, ბიბოპის ჰიტად ქცეული კომპოზიცია ***Ornithology***-ის პირველსახე გახლდათ ერთი ცნობილი უწყინარი და რომანტიკული სიმღერა ***How High the Moon***, ხოლო ამგვარივე ბალადა — ***What is this thing called Love*** გილესპის გარდასახა ცეცხლოვან პიესაში ***Hot House*** და ა.შ.

* თვით დიდი უილიამ შექსპირიც კი არ იგონებდა პიესის სიუჟეტს, არამედ ხელოვნად აიღებდა და საკუთარ ჭკუა-გონებაზე გადააკეთ-გადმოაკეთებდა.

იმ ქუჩაზე შარიანი ხალხიც ბევრი მიმოდიოდა — უფრო დასალევად და საბოზაოდ, ვინემ ახალი მუსიკის მოსასმენად. არა, მუსიკაც სიამოვნებდათ, ოღონდაც უფრო გასაგები და ადვილად აღსაქმელი, როგორიც რომ ბილი ჰოლიდეის სიმღერა გახლდათ. ეს შარიანი ხალხი უმეტესად თეთრკანიანი სამხედროები იყვნენ — ფიცხნი და ჯხუბზე მომართულები; განსაკუთრებით მაშინ, როცა თეთრ ქალებს ზანგი კავალრების გვერდით დაინახავდნენ. ერთხელ გილესპი და პეტიფორდი ფითქინა და ჟღალთმიან, ირლანდიური წარმოშობის გოგონებთან ერთად მოსეირნობდნენ. ანგლობაში გართულმა გილესპიმ ვერ შეამჩნია, თუ როგორ დაეტაკა პეტიფორდს ერთი ვიღაც მთვრალი ჯეელი, სამხედრო ფორმაში, და ხელი უბიძგა. პეტიფორდი არ შემცბარა და უპასუხა — კარგა გვარიანად სთხლიშა. ამაზე სხვა თეთრკანიანი ჯეელი სამხედროებიც წამოვიდნენ და პეტიფორდი ისეთ მდგომარეობაში აღმოჩნდა, რომლიდანაც მაგრად ნაჯეჯგვი თუ გამობობღდებოდა მხოლოდ, ან გონებამიხდილს გამოიტანდნენ, ან სულაც გამოასვენებდნენ; მოკლედ, ვითარება ერთობ გართულდა. სწორედ ამ დროს პეტიფორდს გილესპი გადაეღობა — ჯიბიდან ის თავისი ჯაყვა ამოიღო, ხოლო მეორე ხელში საყვირი მოიმარჯვა: ხან ჯაყვას მოიქნევდა, ხანაც საყვირს და ასე იგერიებდა. გილესპის ასეთი „მანევრი" საკმარისი გამოდგა იმისათვის, რომ პეტიფორდი იქაურობას გასცლოდა, მერე კი გილესპიმაც მოახერხა გაქცევა.

ისე, სიმბოლური სურათია: გილესპი, ცალ ხელში დანით, მეორეში საყვირით. მისი სოლოებიც ასეთი გახლდათ — მისი საყვირის ხმა ზოგან მართლაც და ნაღდი დანასავით სერავდა აკუსტიკურ სივრცეს. დიადი ნიჭით დაჯილდოვებული კაცის გო-

ნებაში არაფერი იკარგება — მათ შორის არც ქუჩური რასობრივი ჯახი და შეხლა-შემოხლა, თავისი აგრესიით, სიმძაფრით და ნერვული დაძაბულობით, რაც რომ გილესპის სოლო პარტიებში გადმოიღვრებოდა. ყოველი სოლოს დასწყისი აფეთქებასავით იყო, მერე ერთბაშად მაღალ რეგისტრში გაიჭრებოდა და ასობით ბგერის ორომტრიალში იწყებდა დაშვებას; მერვედი, მეთექვსმეტედი ტონებით გააწყობდა ფრაზებს და მერე ისევ დასერავდა და დაფლეთდა, როგორც რომ ალესილი დანის პირი დაფლეთდა ჰაკისფერ ტილოს — ასეთ „დანის ტრიალში" მას ბადალი არა ჰყოლია.

როგორც წესი, დაკვრის დაწყების წინ, ჯაზური დასტის ხელმძღვანელი რითმს დაითვლის ხოლმე: ერთი, ორი, სამი, ოთხი, და ა.შ... გილესპი ამას რაღაცა თავის მოგონილ ენაზე აკეთებდა: „დიი-და-პა-და-ნ-დი-ბი-ბოპ!" აი სწორედ ეს ბოლო „სიტყვა" — *ბიბოპ* — მთელს იმათ მუსიკას დაერქვა სახელად.

1944 წლის გაზაფხულზე გილესპის და პარკერის მორიგი ერთობლივი ანგაჟემენტის დრომაც მოიწია — ბილი ეკსტაინის ორკესტრში. ეს იყო ახალი მუსიკის ტრფიალი, ნაღდი მოდერნისტი ხალხით დაკომპლექტებული ბენდი — მუსიკოსებით, რომლებიც ბიბოპს ჯაზის განვითარების მაგისტრალურ მიმართულებად აქცევენ: ვოკალისტი სარა ვოონი, საყვირზე გილესპის დიდებული მოწაფე და მიმდევარი — ფეტს ნავარო, ალტ-საქსოფონისტი სონი სტიტი, ტენორ საქსოფონზე კი ახალი ჯაზის ერთ-ერთი მომავალი გრანდი — დექსტერ გორდონი. დასარტყამებზე აქ არტ ბლეიკი იჯდა — ეს ის არტ ბლეიკია, რომელიც 50-იან წლებში ჩამოაყალიბებს დასტას, სახელწოდებით "Jazz Messangers" („ჯაზის მაცნენი") და წლების განმავლობაში

შესანიშნავ მუსიკოსებს გაზრდის: თვითონაც დიდი ნოვატორი დრამერი გამოდგა — ჯაზური დასარტყამი ინსტრუმენტების მთელმა სტილურმა არსენალმა მის დაკოჟრილ ხელებში მოიყარა თავი. ეს კაცი გახლდათ ბიბოპის მეორე ტალღის — ჰარდბოპის ერთ ერთი შემქმნელთაგანიც. ჯაზის ცხოვრების გზაზე ჩვენ მას კიდევ შევხვდებით.*

ეკსტაინის ორკესტრმა მცირე ხანს იარსება, მაგრამ დღესაც მოიხსენიება ბიბოპის წამყვან კოლექტივებს შორის.

და აი, ის დროც დადგა, რომ პარკერი და გილესპი ერთად გამოჩენილიყვნენ 52-ე ქუჩაზე. ეს იყო 1944 წლის ოქტომბერი, და ნაღდი ბიბოპიც მაშინ-ღა აგორდა! "Three Dueces" ერქვა იმ კლუბს სადაც ისინი გამოდიოდნენ. ხალხი იდგა და პირდაღებული უსმენდა ამ ორი გადარეული ადამიანის იჩხიბ მუსიკალურ სიტყვა-პასუხს: თითქოსდა სხვა სამყაროდან მოსულანო და იქეთურ ამბებსა ჰყვებოდნენ, იმდენად გარეკილი იყო იმათი რიტმიკა, ჰარმონია, ფრაზირება და ტემპი. ტექნიკური და სტრუქტურული სირთულეს ვინ უყურებდა, გილესპის და პარკერს იდეალური თანხმობა ჰქონდათ — ნახევარი ტაქტიდან ესმოდათ ერთმანეთის.

ხოლო შემდგომად ამ ერთობლივი ჯადობაზობისა, 1945 წლის მაისში, გილესპიმ და პარკერმა ერთი გრამ-ჩანაწერი გააკეთეს, რომელსაც მე ეპოქალურს დავარქმევდი. ეს გახლდათ გილესპის

* სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე, 1989-ში, ბლეიკი თბილისს ეწვია თავისი ახალი დასტით (სულ დარჩეული ბიჭები რომ შეკრიბა), და დაუვიწყარი კონცერტი გამართა. მეორე დღეს წინანდალში წაიყვანეს და იქაურად გაუმასპინძლდნენ. სუფრა ჭავჭავაძეების მამულში გაიშალა, ანსამბლი „წინანდალიც" იქ იყო და, კახურ ღვინოსთან ერთად, სტუმარს კარგი კახური სიმღერაც მიართვეს. მერე იმ „წინანდლელმა" მომღერალმაც თავისი სოლო ნომერი შეუსრულა — თეფშებზე და ბოთლებზე მორაკუნე დანა-ჩანგლით. ბლეიკიმ ისეთი ემოციური მუხტი მიიღო ქართველებისგან, რომ ცრემლმომდგარმა ჩაილუღლუღა — „მხოლოდ აქ, ამ კუთხეში ვგრძნობ, რომ ჩემი კანის ფერი თქვენისაგან არ განსხვავდება."

და კენი კლარკის კომპოზიცია ***Salt Peanuts*** — „დამარილებული მიწისთხილი."

მე მაქვს ეს ჩანაწერი და მაქვს მეორეც, რომელიც რამდენიმე თვის შემდეგ, ნიუ-იორკის მერიის საკონცერტო დარბაზში გაკეთდა. „მიწისთხილიო"?! მიწისთხილი კი არა — გახლეჩილი ატომებია, ჰო, კლასიკური ჯაზის გახლეჩილი ატომები, თავისი ჯაჭვური რეაქციებითა. პიესა ჯაზისათვის უჩვეულო, რაღაცა „მხტუნავი" აკორდებით იწყება, *a la* იგორ სტრავინსკი — ეს კაცი უყვარდათ ბოპერებს და მის მუსიკასაც დიდად აფასებდნენ. თემა სულ უბრალოა, თუმცა ექსცენტრიკული და თავისებურად შერეკილი; დასარტყამებიდან სულ აჭრილი აქცენტები მოდის, ტემპი აქაც უსწრაფესია; ფორტეპიანო თავისი პასაჟებით, სოლისტებისთვის საიმპროვიზაციო მოედანს ამზადებს, ხოლო გილესპი ხელზე მოვაჭრის შეძახილებს აყოლებს: "Salt Peanuts! Salt Peanuts!" და უცებ, ალტ-საქსოფონით შემოდის პარკერი; კი არ შემოდის — შეიფრთხიალებს, ერთბაშად მოსწყდება ადგილს და გაინავარდებს, როგორც რომ ჭეშმარიტად ჯაზური ფრინველი, ჯაზური ზეცა რომ მოისაკლისაო... დასარტყამები, კონტრაბასი და ფორტეპიანო „მინაზე რჩებიან", ერთგვარი „გრავიტაციული" ფუნქციით... პარკერის ფრენის (უფრო ზუსტად კი — „გაფრენის") ტრაექტორიას შურდულივით გასერავს გილესპის მჭახე საყვირი და ერთხანს ერთად იწყებენ სვლას — უნისონში, ჰარმონიულ-აკორდულ ბაზას მოწყვეტილები, ყურისმომჭრელი დისონანსით... ამას პარკერის სოლო მოსდევს — ცქვიტად მოთამაშე და იმავდროულად აგრესიული. ცალკეულ ქორუსს ლამის არის ერთ ამოსუნთქვაზე გაშლის და ალაგებს, ისე ვითომდაც ფილტვების ნაცვლად „ზნეკეთილი ჭალიკონით" გავსებული ტომარა ჰქონებოდეს, ოდისევსს რომ აჩუქა

ეოლოსმა, ქარების მეუფემ, მომიტევეთ ეს ბაროკალური შედარება, თუმცა მავან მგოსანთა ყაიდაზე კაცი მეტსაც იტყოდა, ასე მაგალითად: „ქორუსი, როგორც გაფრენა ქორის!“ და ა.შ. და სხვა... ჰო, მესმის რომ გადავუხვიე, მაგრამ საქმეც ის გახლავთ, რომ აქ პარკერმა ჩამითრია, სულ ტარაბუა გადახვევებით რომ მიჰყავს ეს თავისი სოლო: ტონალური და ჰარმონიული გადახვევებით, დევიაციებით, რომლებიც ასევე ფრიად ბაროკალური ხასიათისაა, ბგერა-მრავალი და მიხლართულ-მოხლართული... ამათ რომ ამოწურავს, თანდათან ცხრება, რის შემდეგაც იმპროვიზირებას იწყებს გილესპი. მცოდნეთა აზრით, გილესპი აქ რასაც ასრულებს, არის ყველაზე დრამატული სოლო ჯაზის ისტორიაში — აი, დანის და საყვირის ერთარსობა სწორედაც რომ აქა ჟღერს... ოცი წლით ადრე, ლუი არმსტრონგმა თავისი საყვირით ***Westend Blues***-ში თექვსმეტტაქტიანი „სიტყვა“ რომ თქვა, მაშინ ქმნადობაში მყოფი ჯაზი გამართულ ენაზე ალაპარაკდა. გილესპის ისტერიული მეტყველება ***Salt Peanut***-ის სოლოშიც იგივე ისტორიული მნიშვნელობისაა, ოღონდაც აქ უკვე ახალი ჯაზი ამბობს შოკისმომგვრელ სიტყვას, სადაც მოისმის სიხელე და ნევროზის სენი მაღალი. წავიდა ის დრო, როდესაც ჯაზი საცეკვაო მუსიკა იყო და უპირველესად მენჯ-ბარძაყოვან სისტემას უმიზნებდა. ამიერიდან იგი მსმენელთა ინტელექტზე იწყებს მუშაობას.

ვინ იყვნენ გილესპი და ძმანი მისნი, გარდა იმისა რომ ვირტუოზულად ფლობდნენ ინსტრუმენტს, ხოლო მუსიკალური გონება ერთობ შერყეული ჰქონდათ? მათ „ჰიპსტერებს“ ეძახდნენ. „ჰიპსტერი“ უახლესი საგემოვნებო ტენდენციების მცოდნე („აზრზე მყოფი“), განათლებული და დახვეწილად დაზმანული

კაცის სახელი გახლდათ იმდროინდელ ამერიკაში — იგი მდაბიურ ბურჟუაზიულ მოთხოვნილებებს ზემოდან უყურებდა და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ავანგარდის ხაზზე მიმოდიოდა. ცოტა ხანში ასეთსავე „ჰიპსტერებად“ მოევლინებიან ამერიკულ სალიტერატურო ჰამქარს ე.წ. „ბიტნიკები“ — უილიამ ბეროუზი, ჯეკ კეროუაკი, ალენ გინზბერგი, კენ კიზი და, თქვენ წარმოიდგინეთ — ბობ დილანიც. თუმცა, გილესპის და ძმათა მისთა „ჰიპსტერობა“ კიდევ უფრო მეტს გულისხმობდა, თუნდაც იმიტომ, რომ ისინი შავკანიანები იყვნენ, ხოლო შავკანიანი „ჰიპსტერის“ ფენომენი ამერიკის ბურჟუაზიულ-ტრადიციონალისტური ნაწილისათვის ტოტალურად მიუღებელი გახლდათ. ჯაზმენ „ჰიპსტერებსაც“ ეს უნდოდათ, ისინი განგებ მიდიოდნენ მდაბიო პუბლიკის ეპატაჟზე; მეტიც, თავიანთსავე შავკანიან ძმებსაც, ტრადიციული ჯაზიდან, ემიჯნებოდნენ — ღამის კლუბებში შემოხეტებულებს ისეთნაირ გართულებულსა და დისონანსებით გაჯერებულ მუსიკას დაახვედრებდნენ, რომ თითქოს-და ეტყოდნენ: „თქვენი ალაგი საცეკვაო დარბაზებშია, ძმებო, წადით და იმ თქვენი თეთრკანიანი დამქირავებლების სახუშტუროდ დაუკარით!“

„ჩვენთან არ ცეკვავენ!“ — ასეთი განცხადებები იყო გაკრული იმ ჯაზ-კლუბებში სადაც „ჰიპსტერები“ უკრავდნენ. ხოლო რაც შეეხება განათლებას, გილესპი და მისი საძმოს ხალხი მართლაც და ერთობ ერუდირებულნი იყვნენ, და ეს ერუდიცია არა მხოლოდ მუსიკალურ სფეროზე ვრცელდებოდა. „ჰიპსტერ“ გილესპის, ვთქვათ, ისიც შეეძლო, რომ კოლეგებისთვის გაენჩხრიკა რაიმე რთული ჰარმონიულ-ტონალური ამოცანა, და ისიც, რომ თანამედროვე ევროპული თუ ამერიკული ხელოვნების და მოწინავე მეცნიერების ზოგად ტენდენციებზე ესაუბრა.

თუმცა ეს კაცი არც თავის კარნავალურ მიდრეკილებებს ღალატობდა — სცენაზე ყოფნისას უხვად ანგლობდა და ოხუნჯობდა; ერთობ მოქნილი და პლასტიკური მოცეკვავეც გახლდათ. საყვირიც უცნაური მოირგო — პირაპრეხილი, როგორც რომ მუსიკალურ ერექციაში ადრეკილი პენისი, ან უფრო ზუსტად — რქა, და დაკვრისას ვეება ლოყებს რომ დაბერავდა, მარტორქასავით იდგა ავანსცენაზე: გილესპი — ჯაზის ჰიპსტერ-მარტორქა. ჰოო, დაკვრისას ლოყებს ისე ბერავდა, როგორც თბილისელი მედუდუკე. სხვათა შორის, ორიოდე წლის წინ, თბილისში ყოფნისას, გიტარისტების მაჰავიშნუმ — ჯონ მაკლაფლინმა მედუდუკე რომ ნახა, მის პატივსაცემ ბანკეტზე დამკვრელად მიწვეული, მომიბრუნდა და მითხრა: „ესა ქართველი დიზი გილესპია!“

Salt Peanuts-ის გრამ-ჩანაწერის გამოსვლა ომის დამთავრებას დაემთხვა. ამერიკელი ჯარისკაცები სახლში ბრუნდებოდნენ. მათ შორის ჯაზის მცოდნე და დამკვრელი ხალხიც მრავლად იყო. გემებით ბრუნდებოდნენ. ყოველ გემს თავისი რადიო-კვანძი ჰქონდა, სადაც სუინგთან ერთად გილესპი-პარკერის ახალ ჩანაწერსაც ატრიალებდნენ, რომელსაც დემობილიზირებული ჯაზმენები გაოგნებულნი უსმენდნენ: სამშობლოში მათ ახალი მუსიკა ელოდათ...

მარილიანი მიწისთხილის ბომბის ჩამოგდების შემდეგ მეორის ჯერიც დადგა — აკი ატომურიც ორი ჩამოაგდეს იმავე წელს: ერთი ჰორისიმაში, მეორე კიდევ ნაგასაკიში. დალახვროს ღმერთმა, ისევ ამ პარალელისკენ მომექცა თხრობის დინება — „მანჰეტენის“ ბირთვული პროექტი და ბიბოპი — არადა, მართლა ეგრე იყო: ბიბოპმა ისევე მოარღვია ტრადიციული ჯაზის საფუძვლები, როგორც ბირთვული ბომბის აფეთქებამ მოარღვია

სამყაროს არსებული სურათი. ორივე პროექტმა ქაოსს შეუღო კარი, თუმცა ბიბოპის შემთხვევევაში ეს შემოქმედებითი ქაოსი იყო, საიდანც ახალი მუსიკალური ფორმები იშვა.

ჰოდა, იმას მოგახსენებდით, რომ 1945 წლის ნოემბერში ჩარლი პარკერმა ერთ ხმისჩამწერ სტუდიასთან კონტრაქტი გააფორმა. ამჯერადაც ხუთკაციან დასტაში უნდა დაეკრა — კვინტეტში. ფორტეპიანოზე ბად პაუელის მოწვევა მოისურვა, რომელიც იმ დროისათვის უკვე საკმაოდ კარგად გაერკვა ახალი მუსიკის ვერაგ და იჩხიბ ჰარმონიებში. მაგრამ პარკერის დაძახებულზე პაუელი სტუდიაში არ მოვიდა — ვერც სხვაგან ნახეს და საერთოდ, ისე ჩანდა, რომ სასმელი იყო თუ „წამალი", რაღაცამ სხვაგან გაიტყუა. მეორე პიანისტი, რომელიც ჩაწერის წინ მოიხმეს, უვარგისი გამოდგა პარკერთან სამუსიკოდ, ამიტომაც დიზი გილესპი, რომელსაც, ბუნებრივია, საყვირზე უნდა დაეკრა, ფორტეპიანოს მიუჯდა — დიახ, ამ საკრავსაც შესანიშნავად ფლობდა. რაც შეეხება საკუთრივ საყვირს, ეს საქმე ერთ ცხრამეტი წლის სენტ-ლუისელ ჯეელს დაევალა, სახელად მაილს დიუი დეივისს: მააშ, ეგრე იწრთობოდა ჯაზის მომავალი გიგანტი და, ვაგლახ, დამაქცევარი მაილს დეივისი — ჩარლი პარკერის და დიზი გილესპის დანთებულ ცეცხლში იწრთობოდა... დრამ-დასარტყამებზე მაქს როუჩი დაჯდა, ხოლო კონტრაბასზე — კერლი („ხუჭუჭ") რასელი.

თავიდან სამი კომპოზიცია ჩაწერეს, ერთი-მეორეზე უკეთესი და ჯაზური მუსიკის საგანძურისთვის ზედგამოჭრილი: ***Billie's Bounce***, ***Now's the Time***, და ***Thriving on a Riff***. უპრობლემოდ ჩაწერეს, თუმცა ჯერ უმწიფარ დეივისს მაინც უძნელდებოდა პარკერის დევნა მისეულ ლაბირინთებში. ბგერის სისავსე და შე-

ფერილობა, იცოცხლე, იმთავითვე შესაშური ჰქონდა, მაგრამ აი სისხარტის მხრივ ერთობ მოიკოჭლებდა, რაც რომ შემდგომშიც, მუსიკალური დიდებისას, ვერ დაამუღამა. მერე კიდევ ჯერი მიდგა პარკერის მიერ გადმოღებულ-გარდასხეულებულ სუინგურ სტანდარტზე ***Cherokee***, რომელსაც მან ***Koko*** უწოდა. ჰო, იმ მეორე ბომბსაც „დამარილებული მიწისთხილივით" უბრალო სახელი ჰქონდა — შემწვარ წიწილის მოყვარული კაცისაგან დარქმეული. ჩაწერამდე გამართული რეპეტიციობისას ნათელი შეიქნა, რომ მაილზ დეივისი საყვირის პარტიის დამკვრელი ვერა და ვერ იქნებოდა, ამიტომაც დიზი გილესპის ორ ინსტრუმენტზე მოუწია მუშაობა — ფორტეპიანოზეც და საყვირზეც; ჩვენში დარჩეს და, საყვირს აქ ბევრი დასაკრავი არცა ჰქონდა — რვატაქტიანი ქორუსი შესავალში და ერთი მაგდენიც ფინალში.

მაგრამ ეს მცირედიც იმდენად რთული იყო, რომ გილესპის გარდა ამ საქმეს თვით როი ელდრიჯიც ვერ აუვიდოდა.

ხოლო ის, რაც კოკო-კომპიზიციის შესავალსა და ფინალს შორის ხდება — პარკერის სოლო ალტ-საქსოფონზე — იმისი დაკვრა კი არა, სრულყოფილი გაგება-გააზრებაც კი დიდ სირთულეს წარმოადგენდა, მაშინაც და, ვგონებ, ახლაც. ორ *რიფს*, ანუ მუსიკალურ-თემატურ დებულებას შორის არსებულ საიმპროვიზაციო მონაკვეთს ჯაზურად „ხიდი" ერქმის — bridge. რას შევადარო ის „ხიდი," რომელზედაც ჩარლი პარკერი ამ კომპოზიციის ჩანაწერში „დაიარება"? ან — როგორ „დაიარება"?*

ბეწვის ხიდია ეს „ხიდი", ჰაერში გამოკიდებული; ჰარმონიული საყრდენები, ანუ — ბურჯები არა აქვს, არც ცალსახა ტონალური მიმართულება: ვრცელი, ორქორუსიანი იმპროვიზაციის გან-

* პიესის სათაურიდან (Koko) გამომდინარე, მე მას ჯადოსნურ ნახევარქათამას შევადარებდი, ცქვიტსა და მყივანას, თანაც მაგიური ძალის პატრონი რომ იყო.

მავლობაში პარკერი ოთხჯერ ცვლის ტონალობას. ამდენად, ეს გახლავთ ტრადიციული ჯაზიდან ჯაზ-ავანგარდისაკენ მიმავალი „ხიდი“ — ოცი წლის შემდეგ ავანგარდისტები ჯაზში სწორედ ამგვარ ტონალურ თავისუფლებას დაამკვიდრებენ. ევროპელებმა ეს უკვე გამოსცადეს, შიონბერგის ატონალურ და ჰინდემიტის ბიტონალურ ოპუსებში, ხოლო კლასიკური ჯაზისათვის ეს ჯერ კიდევ სრულიად უცხო რამ ხილი იყო. პარკერის სავალ „ხიდს“ ფიცრები ალაგ-ალაგ ჩატეხილი აქვს და მასზე მხოლოდღა ხტუნვა-ხტუნვით თუ გაივლი — ასეთია პარკერისეული რიტმიკა, ტაქტის სუსტ და ძლიერ აქცენტების შორის მოთამაშე, მაქს როუჩის დრამ-დასარტყამებით მონიშნული. გასაოცარი კი ის გახლავთ, რომ მიუხედავად ხსენებული ჰარმონიული, ტონალური და რიტმული განუსაზღვრელობისა და წინასწარდაუდგენლობისა, ეს სოლო სრულსავსე და დახვეწილ მელოდიურ მიზანშეწონილობას ემყარება — ყოველივე საოცრად მოზომილია და გათვლილი, მაგრამ არა რაღაცა მექანიზმის ყაიდაზე, არამედ როგორც გულის ფეთქვა — ატაცებული და არითმიული. მელოდიის განვითარების ტონალური, ჰარმონიული თუ რიტმული მიმართულება და ხასიათი ნაბიჯ-ნაბიჯ იკვეთება — მუდმივ ქმნადობაშია; ნაბიჯ-ნაბიჯ კი არა — გულის შეკუმშვა-გაფართოვებით, სისტოლა-დიასტოლებით მავალი. აქ მუსიკა თვითონ ქმნის თავის თავს, ეს არის მიზანშეწონილობა, რომლის მიზანიც თავად მასშია, მიზანშეწონილობა გარე მიზნის გარეშე, რაიც რომ ნაღდი ხელოვნების საფუძველთა საფუძველია, როგორც ამას იმანუელ კანტი გვაუწყებს „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ და პარკერის ეს სოლო რომ მოესმინა, ვინძლო, კიდევ უფრო მეტს გვაუწყებდა... პარკერისეული მელოდიური მიზანშეწონი-

ლობის მიზანი თავად მასშიც არის და მის გარეთაც — მოუხელთებელი და დაფარული, როგორც რომ ბორხესის ალ-მუთასიმი, რომელთან მიახლოვებაც მისგან დაშორების ტოლფასია... თუმცა ბორხესზე უკეთ პარკერისას ხულიო კორტასარი იტყვის, მას რომ მიუძღვნა იმ მოთხრობაში — სათაურით „მდევარი." თუკი კლასიკურ იმპროვიზაციას, ბახიდან მოყოლებული, *რიჩერკარს* ვარქმევთ, ანუ ჩამალული თემის „ძიებას", პარკერისეული იმპროვიზაცია „დევნაა" — არაადამიანურ ტემპში, ემოციურად გადაძაბული, მძაფრი და მიზანმიმართული დევნა არარსებულისა. მართალია, ყოველ მის სოლო პარტიაში პარკერი უხვბგერიან, მკაფიო და კარგად მოზომილ არაბესკებს სახავს ისევე, როგორც რომ კლასიკოსი რიჩერკარ-იმპროვიზატორები, მაგრამ მისეული მუსიკალური განსჯა იმგვარივე სიხელითაა აღვსილი, რაგვარადაც ვინმე ჭკუიდან შეშლილი მოჭადრაკე, რომელსაც დასისხლიანებულ მუჭაში ჩამსხვრეული მინის ნატეხი უჭირავს, ოთახის კედლებზე ამოუხსნელ კომბინაციებს ფხაჭნის... უსასრულობის დევნა, მუსიკალურ ფორმებში მომწყვდეული — აი რა არის პარკერისეული იმპროვიზაცია. ჰო, ბეწვის ხიდია, ჰაერში გამოკიდებული, გონიერებასა და სიგიჟეს შორის. ვინმე სხვა ამ ხიდიდან გადმოვარდებოდა და ზედ რიყეზე გაასხამდა ტვინს, პარკერმა კი ბოლომდე გაიარა. საუბედუროდ, ჰეროინმა იმსხვერპლა იგი.

Koko-ს მოსმენის შედეგად ჯაზის სამყარო ორად გაიყო: ერთის მხრივ ჩარლი პარკერი, ხოლო მეორეს მხრივ — დანარჩენი ჯაზი. ახალგაზრდებისთვის იგი კერპად იქცა — მეტიც, ერთმა დრამერმა იგი ჰემლინელ მესტვირეს შეადარა. დასტურ რომ ჯეროვანი შედარებაა: პარკერმა, როგორც იმ ჰემლინელმა მესტვირემ მონუსხული ბავშვები, ისე გაიყვანა ჯაზი სუინგის ქალაქიდან.

ახალგაზრდები ეთაყვანებოდნენ და ბაძავდნენ პარკერს — ეწადათ მისი მუსიკალური სტილის გადაღება და გათავისება, მაგრამ ეს თითქმის შეუძლებელი იყო — ტექნიკურადაც და ემოციურადაც: აბა როგორ გინდოდა არაადამიანურ ტემპში ურთულესი ქორუსების დატრიალება, თანაც იმ პათოსით, რაც რომ პარკერის მუსიკას აღავსებდა? მაგრამ იყო სხვა რამ, რაშიც „ახალი ჯაზის მესიის" ცხოვრების იმიტაცია ფრიად შესაძლებელი გახლდათ — ნარკოტიკები. პარკერის შთაგონებით, ახალგაზრდებში ჰეროინი ჯაზური შემოქმედების ისეთივე აუცილებელ ატრიბუტად იქცა, როგორც რომ დაწეული კვინტა ან ტაქტის სუსტ წილებზე აქცენტირება. ადრეული ჯაზის მათრობელა სუბსტანციას ვისკი წარმოადგენდა, ჩიკაგოური სტილის და სუინგის შემთხვევაში ეს იყო მარიხუანა, ხოლო აი, ბიბოპი კიდევ ჰეროინში დაინთქა. შეიქმნა მითოლოგიზირებული სახე ახალი ჯაზის შემოქმედისა, რომელიც ჰეროინზე უნდა მჯდარიყო ისევე, როგორც ადრეული ხანის პოეტები — იმ ფრთოსან ცხენზე, *პეგასუსი* რომ ერქმოდა. თუმცა, ძლიერი ნარკოტიკების შემოქმედებითი დანიშნულება ბოპერების მოგონილი არ იყო — გავიხსენოთ რომატიკოსი პოეტები და მწერლები: თომას დე კუინსი და მისთანანი, ან სულაც — ედგარ ალან პო გინდა თუ შარლ ბოდლერი.

რამდენი ახლაგაზრდა ჯაზმენი წამოეგო ამ ლამაზ ზმანებას, ვერც კი მოვთვლი. ზოგმა შესძლო და დროზე გამოერკვა, ზოგიც კიდევ ამ ამბავს გადაყვა — სულ დარჩეულები. მაგრამ, წარმოიდგინეთ და, პარკერთან გატოლება ამ საქმეშიც ერთობ რთული გახლდათ. ეს ბიჭი ისევე შთანთქავდა სხვადასხვა რამ ბანგსა და სათრობელსა, როგორც დიუკ ელინგტონი ათობით სენდვიჩს, ლიტრობით კოკა-კოლას და კილოგრამობით კიდევ

— ნაყინს. ერთი თვითმხილველის მონაყოლით, ღამის კლუბში გამოსვლის წინ, პარკერმა ჯერ ზედიზედ მოსწია თრიაქით დატენილი რამდენიმე პაპიროსი, მერე ნახევარი ლიტრა ვისკი დაარტყა, ზედ ერთი მუჭა ბენზედრინის აბები დააყოლა და ესე ყოველი ერთი კარგა ძალუმი „ზახოდი" ჰეროინით დააგვირგვინა. ხომ გახსოვთ, ბიქს ბაიდერბეკი სისხამ დილით ჯინს რომ მოიყუდებდა, ამბობდა — „ესეც ჩემი ფორთოხლის წვენიო..." პარკერი კიდევ, რომ გაიჩხირავდა, სისხლძარღვში ნემსის მოხვედრის წერტილზე იტყოდა — „აი ჩემი სახლიც ეს არიო..." იმავე თვითმხილველის მოწმობით, იმ საღამოს მიღებული დოზის შემდეგ, რომელიც რომ ცხენს წააქცევდა, პარკერი მართლაცდა ნაჯირითალი ცხენივით გაიხვითქა, ბარბაცით გავიდა სცენაზე და... ულამაზესი მუსიკა დაუკრა.

1945 წლის დეკემბერში გილესპი და პარკერი კალიფორნიაში, ლოს-ანჯელესში გაემგზავრნენ. დიზიმ ერთ იქაურ კლუბთან კონტრაქტი გააფორმა — ხუთკაციანი დასტა უნდა ჩაეყვანა: თვითონ, პარკერი, კონტრაბასისტი რეი ბრაუნი, პიანისტი ელ ჰეიგი და დრამერი სტენ ლევი. მაგრამ ამ კვინტეტს დიზიმ მეექვსე კაციც მიუმატა — ვიბრაფონისტი მილტ ჯეკსონი. საიდან ეს ექვსკაციანი კვინტეტი? გილესპიმ თადარიგი დაიჭირა, — აბა წამალზე შემჯდარი კაცის სანდოობა ვის გაუგია? დიდი შანსი იყო იმისა, რომ პარკერი რაღაცას იმამაძაღლებდა და ღრმა კაიფში გადაიკარგებოდა. ამდენად, სამარქაფე სოლისტი აუცილებელი იყო, ხოლო მილტ ჯეკსონი უკვე კარგ უნარს ამჟღავნებდა ამ თვალსაზრისით. ხოლო თუ რა დიდებული მუსიკოსი დადგა მილტ ჯეკსონისგან, ამას ჩვენ კიდევ ვიტყვით.

გილესპის წინათგრძნობა მგზავრობის დროსვე გამართლდა. მატარებლით მიდიოდნენ, სადღაც არიზონას შტატში გაჩერდ-

ნენ, წყლის მარაგის შესავსებად; უცებ, დიზიმ ფანჯრიდან დაინახა, რომ პარკერი ვაგონიდან გადასულიყო (ცხადია — ჭკუიდანაც) და სიმინდის ყანაში დააბოტებდა იმ თაკარა სიცხეში. გილესპიმ უკან მოაბრუნებინა და ჰკითხა, რასა შვრებიო?! „აქ სადმე რამე უნდა ვიშოვოო" — ამოღერღა პარკერმა და ისევ გარეთ გასასვლელად გაიქაჩა. როგორც იქნა, დიდის ლაპარაკით და დაყვავებით, ეს ამბავი გადააფიქრებინეს, არა და წინ კიდევ გრძელი გზა ედოთ, ხოლო იქ, ლოს-ანჯელესში — თვენახავრიანი გასტროლი.

საბედნიეროდ ლოს-ანჯელესის ბარიგებს ისეთი მაღალი ნიხრი ჰქონდათ „წამალზე", რომ პარკერმა კალიფორნიული ანგაჟემენტი, მართალია მუდმივ „ლომკებში", მაგრამ მაინც ნორმალურად ჩაატარა — კონტრაქტის პირობების დაურღვევლად. მუსიკალურად კი ისევ ისე გაიბრწყინა, გილესპისთან ერთად, როგორც ნიუ-იორკში. ბიბოპზე მომართული ახალგაზრდა კალიფორნიელი მუსიკოსები სრულად აღტაცებულნი დარჩნენ. მათ შორის მომავალი გრანდებიც ერივნენ — კონტრაბასისტი ჩარლი მინგუსი და საქსოფონისტი დექსტერ გორდონი. ის, რაც მანამდე გრამჩანაწერებით გაეგონათ, ახლა ცოცხალ შესრულებაში მოისმინეს და დაშტერდნენ, ჰო — სხვა სახელს ამას ვერ დაარქმევ, ისეთი იყო პარკერის და გილესპის მუსიკის ტემპი, იმპროვიზაციული გამჭრიახობა და დახვეწილობა.

გილესპი და მისი ექვსკაციანი კვინტეტი ნიუ-იორკში თვითმფრინავით უნდა გამობრუნებულიყო, მაგრამ საჭირო დროს პარკერი აეროპორტში არ მივიდა. თურმე, იმ თვენახევრის განმავლობაში მხოლოდ ახალ მუსიკალურ იდეებს კი არ დაეძებდა, არამედ ისეთ ბარიგასაც, რომელიც ჰეროინს უფრო ხელმისაწვდომ ფასებში იძლეოდა. მონახა კიდევაც — ზუსტად გამგ-

ზავრების წინ — თვითმფრინავის ბილეთი უკან დააბრუნა და აღებული ფული ერთბაშათ ჰეროინში მიათხლიშა. ერთი ვინმე ხეიბარი კაცი გახლდათ ის ბარიგა, მეტსახელად „ცხენირემა" (Moose the Mooch) ერქვა, რადგან ამ ცხოველივით წაგრძელებულ-ჩამოშვებული სახე ჰქონდა. ისე, თბილისში მას ალბათ უფრო „ლოსიკას" შეარქმევდნენ. არაფერი სახსენებელი კაცი ეს „ლოსიკა" აქ არ არის, მაგრამ საქმე ის გახლავთ, მისგან მომადლებულმა ჩარლი პარკერმა თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო, მე ვიტყოდი, უკოხტავესი კომპოზიცია სწორედაც რომ ამ ბარიგას მიუძღვნა, სათაურადაც მისი მეტსახელი შეურჩია და მომავალი ჰონორარების ნაწილიც გადაუფორმა — „ლოსიკ," შენ ოღონდაც „წამალი" არ მომაკლოო... ეგრეა, ***Moose the Mooch*** — ამ კომპოზიციის თემა ისეთი ლაღი და იმდენად სუინგურია, რომ როგორც ჩანს „ლოსიკას" „პადაგრეევებმა" პარკერს ბიბოპიც კი დაავიწყა...

მაშ რაღა გასაკვირია, რომ თვენახევრის ნაცვლად, პარკერმა კალიფორნიაში თხუთმეტ თვეს დაჰყო. ეს იყო ინტენსიური შემოქმედების და ამაზე უფრო მეტად ინტენსიური ნარკომანული ყოფაცხოვრების პერიოდი. ჯერ იყო და — ნორმან გრენცის, იმ ცნობილი პროდიუსერის ინიციატივით, ერთი ჩანაწერი გააკეთა თავის სიყრმისეულ კერპთან, ლესტერ იანგთან ერთად: ცნობილი ჯაზური სტანდარტი — ***Lady Be Good*** — ჩაწერეს, რამაც რომ ნამდვილი საშემსრულებლო *სტანდარტი* დაუწესა ახალი თაობის საქსოფონისტებს. მერე ახალი დასტა შეკრა, მაილზ დეივისთან და პიანისტ დოდო მარმაროზასთან ერთად. ამათ ჩაწერეს ***Yardbird Suite*** („ქათმის სიუიტა") და პარკერის მორიგი შედევრი „ორნითოლოგია" — ორივეგან ვრცელი, ოცდათორმეტტაქტიანი სოლო რომ მიჰყავს, კაცი რომ კისერს მოიტეხს, ისეთი. მერე,

გაცნობიდან ორ-სამ თვეში, პოლიციამ „ლოსიკა“ დაიჭირა და ციხეში გაუშვა; პარკერიც „წამლის“ გარეშე დარჩა და დღეში თითო ჩარექი ვისკის სმით ედგა სული — სადღაც, მიტოვებულ გარაჟში დაიდო ბინა, მუსიკა კიდევ გვერდზე გადადო.

გამონრუპული ბოთლებით გავსებული იმ გარაჟიდან მაინც გამოათრიეს, იაფფასიან სასტუმროში მისცეს ოთახი და მორიგ ხმისჩამწერ სესიაზე წაიყვანეს — ფირმას Dial რომ ერქვა, აი იმათ სტუდიაში. ერთი ჩარექიანი უკვე დალეული ჰქონდა და მაგიტომაც მისი კარიბჭის აპარატი ზენას ქვენასგან ველარ ასხვავებდა. ექიმი მოუყვანეს — ფსიქიატრი, რომელმაც ექვსი აბი ფენობარბიტალი დაალევინა და მხოლოდ მას მერე მიიტანეს მიკროფონთან, უკნიდან კაცი შეუყენეს (!) რომ არ ნაქცეულიყო და ასე ჩაწერეს ცნობილი ბალადა ***Lover Man***. ბევრი თქმულა ამ აბლანდულ-დაბლანდული ჩანაწერის თაობაზე; ჩარლი მინგუსი, რომელიც ერთობ მომთხოვნი კაცი იყო, მას პარკერის საუკეთესო ნამუშევრად მიიჩნევდა, თვითონ პარკერმა კი ფირის განადგურება მოითხოვა.

ხსენებულ ხმისჩამწერ სესიას ცუდი ამბები მოჰყვა: იმ ღამეს წინდების ამარა, სხვა მხრივ სრულიად შიშველი პარკერი, სასტუმროს ჰოლში წარუდგა შოკირებულ საზოგადოებას, მერე ოთახში აათრიეს, სადაც მთვრალს ჩაეძინა სიგარეტით პირში და ნომერს ხანძარი გაუჩნდა. ჩასაქრობად მეხანძრეები კი მოვიდნენ, მაგრამ მერე პოლიციის გამოძახებაც დასჭირდათ — პარკერი გაუძალიანდათ, ცეცხლმოდებული ნომრიდან გამოსვლაზე უარს იყო. ბორკილები დაადეს და გამოათრიეს: ათი დღე ციხეში აყურყუტეს, ხოლო იქედან *კამარილოს* ნარკოლოგიურ კლინიკაში გადაიყვანეს.

იმ კლინიკაში ექვსი თვე დაჰყო. ბოსტანს უვლიდა, რაც რომ ეტყობა იქაური თერაპიის შემადგენელი გახლდათ, ისევე როგორც კირით-ხუროს სამუშაო, რომელსაც პარკერმა ისე დაუდო გული, რომ იფიქრა, მუსიკას შევეშვები და კირით-ხუროობას მივყვებიო. მოკლედ, კამარილოში მკურნალობისას პარკერი ვეგეტატიურ-აღმშენებლობითი ცხოვრებით აცხოვრეს. არა, მუსიკასაც არ მოეშვა, იქაურ ორკესტრში უკრავდა მსუბუქ საცეკვაო მელოდიებს. იქ გატარებული ექვსი თვე ისე კარგად დაამახსოვრდა პარკერს, რომ საგანგებო კომპოზიციაც კი მიუძღვნა, სახელწოდებით — ***Relaxin' at Camarillo*** („განცხრომა კამარილოში").

ზემოხსენებულმა ვეგეტატიურ-აღმშენებლობითმა პროცედურებმა თავისებური კორექტივები შეიტანა პარკერის მუსიკაში. კამარილომდელ პერიოდთან შედარებით ის უფრო ალაგმულია; ადრინდელი სიხელე, მაქსიმალიზმი და სიმძაფრე თითქოსდა გაუნელდაო; გულმხურვალე რევოლუციონერი აქ თითქოსდა უფრო კონსტრუქციულ გონებაზე მომართულმა მუსიკალურმა წინამძღოლმა ჩაანაცვლა. მეტიც, ბიბოპი და პარკერის შემოქმედება ექსპერიმენტატორული იატაკქვეშეთიდან გამოვიდა და ჯაზის მაგისტრალური მიმართულების ახალ ნიშანსვეტად დადგა. სუინგის მქუხარე ეპოქაც დასასრულს მიუახლოვდა, ეკონომიკური პრობლემებით დავრდომილმა სუინგურმა ბიგბენდებმაც დაშლა იწყეს. ბიბოპი კიდევ მცირე დასტების ფორმატში ჩამოყალიბდა და, ამდენად, დიდი კოლექტივის შენახვის ფინანსური ჯაფა არ დასდგომია.

მაგრამ გილესპი რაღა გილესპი იქნებოდა, აქაც რომ თავის ჭკუაზე არ წაეყვანა საქმე — აიღო და ბიბოპის ბიგბენდი ჩამოაყალიბა, 1946 წელს. წარმოიდგინეთ ბიბოპის ურთულესი

ჰარმონიულ-რიტმული სტრუქტურა ბიგბენდის ფორმატში! იდეამ გაამართლა, იმდენად, რომ გილესპის მიმბაძველებიც გამოუჩნდნენ: სტაჟიანი ბენდ-ლიდერი ვუდი ჰერმანი, რომელმაც თავისი სუინგური ორკესტრი ბიბოპის ყაიდაზე ააჟღერა, და ახლაგაზრდა მუსიკოსი სტენ კენტონი, რომელიც შემდგომში „პროგრესული" ჯაზის დიდი ქომაგი გახდა და თავის ორკესტრს არა მხოლოდ ბიბოპის გზით ატარებდა, არამედ რიხარდ ვაგნერის გაჯაზებაც კი სცადა (sic!)

ვიდრე გილესპის ბიგბენდის მუსიკალურ ნოვაციებზე მოგახსენებთ, მის პედაგოგიურ-აღმზრდელობით მხარესაც უნდა შევეხო. ამ ორკესტრმა ხუთ წელიწადს იარსება და იყო ნამდვილი კოლეჯი, სადაც ახლაგაზრდა მუსიკოსთა მთელმა თანავარსკვლავედმა გაიარა ჯაზის უმაღლესი სკოლა. ესენი რომ ჩამოვთვალო არ დამიჯერებთ, მაგრამ მაინც ჩამოვთვლი: საქსოფონებზე — ჯონ კოლტრეინი, პოლ გონზალვესი, სონი სტიტი, ჯეიმზ მუდი ("There I go, there I go..."-ს მომავალი ავტორი), იუზეფ ლატიფი; საყვირებზე — კენი დორამი, მაილზ დეივისი და ფეტს ნავარო, და ა.შ. რა გითხრათ აბა? სულ დარჩეული ხალხია: კოლტრეინს მომავალში „ჯაზის მესიად" შერაცხავენ; პოლ გონზალვესი დიუკ ელინგტონის ორკესტრის წამყვანი ფიგურა გახდება; მაილზ დეივისისა ხომ უკვე გითხარით; იუზეფ ლატიფი საქსოფონის გრანდია დღესაც; სონი სტიტი ალტ-საქსოფონზე ჩარლი პარკერის ალაგას აიყვანა გილესპიმ, რაც რომ უკვე დიდი აღიარება გახლავთ; ფეტს ნავარო ალბათ საუკეთესო იყო გილესპის დაზრდილ მესაყვირეთა შორის, ოღონდ უფრო რბილი და ხავერდოვანი ჟღერადობა ჰქონდა — სამწუხაროდ, სულ ახალგაზრდა გარდაიცვალა, ჭლექით. გილესპის ორკეს-

ტრის რიტმ-სექციას შეადგენდნენ ჯონ ლუისი, რეი ბრაუნი, კენი კლარკი, და მილტ ჯეკსონი, ხოლო ამათგან მერე კვარტეტი გაკეთდება (რეი ბრაუნს შემდგომში პერსი ჰითი ჩაანაცვლებს), რომელიც ორმოც წელიწადს იარსებებს და *ქულ-ჯაზის* ნამდვილი მშვენება იქნება — უნატიფესი და უდახვეწილესი Modern Jazz Quartet.

ახლა მუსიკალურ ნოვაციებს რაც შეეხება: ბოტანიკის ენაზე თუ ვიტყვით, გილესპიმ ბიბოპის და აფრო-კუბური მუსიკის თავისებური ნამყენი გამოიყვანა. მოგეხსენებათ, რიტმიკის თვალსაზრისით ჯაზი აფრიკული წარმომავლობისაა, ხოლო კუბაზე ამ რიტმიკამ კიდევ უფრო მრავალფეროვანი თვისებები განივითარა, რაც განსხვავებულ რიტმთა და ტემპთა შეჯვარება-დამყნობის ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა. ლათინურ-კუბური ელემენტების ჯაზთან შეხმატკბილებას ჯერ კიდევ ჯელი როლ მორტონი ახდენდა, და მეტად წარმატებულადაც. გილესპიმ ეს საქმე კიდევ უფრო გააღრმავა. საამისოდ შესაფერისი კაციც მოინახა — კუბელი პერკუსიონისტი ჩანო პოზო. ერთი რამ შარიანი და ჩხუბიანი ვინმე გახლდათ ეს კუბელი: ინგლისური საყველპურო იცოდა, ხერხემალთან გაჭედილ ტყვიას დაატარებდა, ხოლო ჯიბით კიდევ — გრძელ ყამას. პერკუსიაზე და კონგაზე დამკვრელად ძალიან კარგი იყო, რაც კი რამ რიტმული ნიუანსი და პენი ჰქონდა კუბურ მუსიკას, აი სწორედ იმ ხერხემლითა გრძნობდა, რომლის ერთ მალასთანაც ტყვია გასჭედვოდა. გილესპიმ ორი კომპოზიცია გააკეთა: Cubana Be and Cubana Bop* და Manteca. ორივე დიდი ენთუზიაზმით მიიღო პუბლიკამ, განსაკუთრებით

* როგორც პაატა ბარათაშვილმა დამიზუსტა, ამ ორნაწილიანი კომპოზიციის ავტორი ჯორჯ რასელია, რომელიც სულ მალე *მოდალური ჯაზის* თეორეტიკოსად მოგვევლინება.

Manteca — ყველა თვალსაზრისით ეს იყო რაღაც სრულიად ახალი და უჩვეულო: ბიბოპის სტრუქტურული სირთულეები აქ ეშხიანმა კუბურმა ეკზოტიკამ ისე გაანელა, როგორც რომ უცხო სუნელმა ჭამადი. პრემიერაზე დარბაზში მსხდომი ხალხი გაოგნებული უსმენდა. გილესპის იმდენად მოეწონა ეს სტილისტური ნაზავი, რომ წლების განმავლობაში Manteca სავიზიტო ბარათად ჰქონდა, ისევე როგორც განსაკუთრებული გულღიაობა კუბელი მუსიკოსების მიმართ: განა დიდებული მესაყვირე, არტურო სანდოვალიც მაგიტომ არ მოსტაცა ფიდელ კასტროს დიქტატორულ ახირებებს?! მაგრამ ეს უფრო გვიანდელი ამბავია. რაც შეეხება ჩანო პოზოს, გაცნობიდან ერთი წლის თავზე ეს შარიანი კუბელი მანჰეტენზე, ქუჩის ჩხუბში მოკლეს — დანით თუ დამბაჩით, აღარ მახსოვს.

ვერ ვიტყვი, რომ აღატაცებული ვარ გილესპის აფრო-კუბური გატაცებებით, თავის დროზე ეს ალბათ მართლაც შთამბეჭდავი და ეფექტური რამ უნდა ყოფილიყო, შემდგომაც ფრიად განვითარდა და დღესაც ჯაზის ამალაში ირიცხება, როგორც „სალსად“ წოდებული მუსიკა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს იყო პირველი ნაბიჯი, რომელიც გილესპიმ ბიბოპის კომერციალიზაციისკენ გადადგა: სალსა-სანელებლებით შეალამაზა და პუბლიკაზე თამაში იწყო. მაგრამ ახალი ნაღდი სიტყვა აქაცა თქვა: ***Manteca***-ს სოლოში მისეული იმპროვიზაცია აგებულია ჯაზურ კილოებზე, ე.წ. მოდუსებზე (modes), რაც რომ *მოდალური ჯაზის* პირველი გაელვება გახლდათ — იმ ჯაზისა, რომელსაც კოლტრეინი, ერიკ დოლფი, ბილ ევანსი და მაილზ დეივისი განავითარებენ წლების შემდეგ.

კომერციალიზაცია დასტურ რომ ეხერხებოდა გილესპის, ისევე როგორც საკუთარი არტისტული იმიჯის ტირაჟირება.

ახლაგაზრდები არა მხოლოდ მუსიკის ამბავში ეცადნენ მის მიბაძვას, არამედ იერითაც: უკან გადაწეული ბერეტი, სქელჩარჩოიანი სათვალე, *ბლანჟეს* შარჟირებული წვერი ნიკაპზე... პრესტიჟულმა პოპულარულმა ჟურნალებმა (*Life, New Yorker*) ვრცელი, ილუსტრირებული სტატიებიც მიუძღვნეს გილესპის სასცენო და მუსიკალურ პროდუქციას, და როგორც სუინგი ათი წლით ადრე, ბიბოპიც თანდათან დიდ ბიზნესად ყალიბდებოდა. „მუსიკის გიჟი გენიოსი" — ასე შერაცხეს ეს მართლაც დიდებული მუსიკოსი და არანაკლებ ნიჭიერი კომედიანტი. ამგვარ კომედიანტად წარსდგა იგი კარნეგი ჰოლშიც, 1948 წელს, თავის ორკესტრთან ერთად, თუმცა ის კონცერტი მხოლოდ გილესპის ანგლობით და აფრო-კუბური მუსიკით არ დაამახსოვრდებოდა პუბლიკას: იმ საღამოს გილესპის გვერდით კვლავ გამოჩნდა ჩარლი პარკერი და კვლავინდებურად ნაღდი ბიბოპი დაუბერს — მჭახე და გადარეული, როგორც რომ ადრე უკრავდნენ — თავბრუდამხვევი, რაც იმ კომპოზიციის სათაურშიც ჩაიდო: ***Dizzy Atmosphere***.

ჰო, პარკერი უკვე გამოსულიყო კამარილოს ნარკოლოგიური სავანიდან და ფრიად უკმაყოფილო თვალით უყურებდა გილესპისგან ბიგბენდის ფორმატში დათამაშებულ და კომერციაქმნილ ბიბოპს. არც ის დარჩენია შეუმჩნეველი, გილესპი თანდათან მარტივ მუსიკალურ კლიშეებში რომ ეფლობოდა.

1947 წელს პარკერმა ახალი დასტა შეკრა — „კლასიკური კვინტეტი", როგორც მას ისტორიკოსები მოიხსენიებენ. ეს დასტა 52-ე ქუჩაზე, ერთ ცნობილ კლუბში დაბინავდა და ცოცხალ შესრულებასთან ერთად ხანგამოშვებით გრამ-ჩანაწერებსაც აკეთებდა. კონტრაბასი ტომი პოტერს ეპყრა, დრამ-დასარტყამებს მაქს როუჩი უჯდა, ხოლო ფორტეპიანოს — დიუკ ჯორ-

დანი, რომელიც ცოტა ხანში ბად პაუელმა ჩაანაცვლა — იმ დროისათვის ბიბოპის წამყვანმა პიანისტმა. ყველაზე საინტერესო კი ის გახლავთ, რომ თავის „კლასიკურ" დასტაში მესაყვირედ პარკერმა ისევ მაილზ დეივისი აიყვანა, რომლის ტექნიკური უნიათობის ამბავი თავადაც კარგად მოეხსენებოდა, წინა სესიებიდან. ეტყობა, პარკერი რაღაც ახალს ეძებდა — გილესპის გამყივანი საყვირისაგან განსხვავებულს. საერთოდ, თუ იმ მესაყვირეებს დავუკვირდებით, ვინც ამ პერიოდში გვერდით დაიყენა, ყველა მათგანი შედარებით უფრო ხავერდოვანი ტემბრით და თავშეკავებული მანერით გამოირჩეოდა — ვთქვათ, ჩეტ ბეიკერი და კენი დორამი. როგორც გითხარით, კამარილოს შემდგომ პარკერის მუსიკას ერთგვარი სიდინჯე შეეპარა, მე ვიტყოდი — უფრო მჭვრეტელობითი გახდა, ფრაზები უფრო დახვეწილი და დანაწევრებული, ტემპიც უფრო დამცხრალი. თუკი ადრე, თემის წარდგენისას საყვირთან უნისონში მიდიოდა, ახლა უფრო რთული, კონტრაპუნკტული პასაჟები გამოჰყავდა. თუმცა იმისი საქსოფონის ჟღერადობაში მაინც მოისმოდა ის ალაგმული სიხელე, ადრეულ პერიოდში რომ ჰქონდა — ესთეტიზირებული ნევროზი, ასე ვთქვათ. ამ პერიოდში ჩაწერილი კომპოზიციებიდან, ბიბოპის კლასიკად იქცა — ***Donna Lee***, ***Chasin' the Bird***, ***Scrapple from the Apple***, და ა.შ. თუმცა ამათში ყველაზე გამორჩეულად დგას ***Embraceable You*** (ჩვენებურად — „შენ შემოგევლე'). ეს არის ჯორჯ გერშვინის ლამაზ სიმღერაზე აგებული კომპოზიცია, რომელიც პარკერმა ნაღდ ჯაზურ ბალადად გაშალა და ამ ჟანრს მანამადე არნახული განზომილებები გაუხსნა. არც მშობლიური კანზასქალაქური ბლუზისთვის უღალატია (კომპოზიცია ***Parker's Mood***), ოღონდაც ეს იყო რაღაცა შფოთიანი ბლუზი — არა ვის-

კის სიმთვრალით, არამედ ჰეროინის ვერაგი ბანგით გაჯერებული. თუმცა, არსებობს ოთხასამდე ჩანაწერი, სადაც ისევ იმ გიჟმაჟ, თავანკარა ბიბოპს უკრავს, მაგრამ ეს სამოყვარულო და, ვაგლახ, უხარისხო ჩანაწერებია, სადღაც ღამის კლუბებში და სასტუმროს ოთახებში — მელამურ ჯემ-სეშენებზე გაკეთებული. მაგრამ ხარისხს ვინ უყურებდა: პარკერის ჩანაწერებს, ლიცენზირებულსა თუ სამოყვარულოს, დამთრგუნველი გავლენა ჰქონდა ახალგაზრდა ინსტრუმენტალისტებზე, ერთბაშად ტექნიკის სრულყოფა-დახვეწაში რომ იყვნენ. მომავალში ცნობილმა ალტ-საქსოფონისტმა, არტ პეპერმა პირველად რომ მოისმინა პარკერის ფირფიტა, მეგობარს სთხოვა მეტი აღარ დაუკრაო — ცუდად გახდა, „რაღაც სასიკვდილო სენი შემეყარაო“, იხსენებდა იგი პარკერის არაადამიანური მუსიკისაგან განცდილს...

იმ თავისი „კლასიკური“ დასტის ფარგლებში პარკერმა ერთი ტრომბონისტიც შემოიამხანაგა — ჯეი ჯეი ჯონსონი. ერთი ტლანქი რამ ინსტრუმენტი გახლავთ ტრომბონი და, მაგიტომაც, ამ ინსტრუმენტზე დამკვრელები თავს არიდებდნენ ბიბოპის აწყვეტილ ტემპსა და იჩხიბ რიტმიკას. ჯეი ჯეი ჯონსონმა ეს არასრულფასოვნების კომპლექსი მოიხსნა და ტრომბონი ბიბოპის კილოზე აამღერა, უფრო ზუსტად კი — ბიბოპის ისტერიულ ენაზე აამეტყველა. ეს ერთობ რთული ამოცანა იყო, მაგრამ ჯონსონი მეტად მარჯვე ინსტრუმენტალისტი და გამჭრიახი მუსიკოსი აღმოჩნდა; შესაბამისად, ახალი ჯაზის ტრომბონისტებიც მისგან წამოვიდნენ — ბობ ბრუკმაერი გინდა თუ როზუელ რადი.

1949 წლის მაისში, ჩარლი პარკერი, ჯაზის სხვა ცნობილ დამკვრელებთან ერთად — ხოლო ამათი წინამძღოლი გახლდათ პატრიარქი სიდნი ბეშე, პარიზში ჩადის — ისტორიაში პირველ საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალზე. თავისი არ უნდა დავუკარ-

გოთ — დასტურ რომ მარიფათიანი კაცი იყო პროდიუსერი ნორმან გრენცი, სწორედ მისი ძალისხმევით შედგა ეს ფესტივალი და ამერიკელ ჯაზმენთა ორი თაობაც იქ ერთად წარსდგა.

პარიზელებს უყვარდათ ამერიკული ჯაზი, ხოლო ამერიკელ ჯაზმენებს — პარიზი; ოდითგანვე ასე იყო, ჯერ კიდევ 1920-იანი წლებიდან მოყოლებული. მაგრამ, ჩარლი პარკერის გამოჩენამ ნამდვილი ფურორი მოახდინა. თუმცა, პარიზული საზოგადოებაც ორად გაიყო — ტრადიციული ჯაზის „კათოლიკეები" ბიბოპის „ჰუგენოტებს" დაუპირისპირდნენ. ამათში გამოირჩეოდა ახალგაზრდა მწერალი, „პატაფიზიკური" რომანების ავტორი, ბორის ვიანი.* მრავალმხრივი ნიჭით და სახელოვანი ფრანგული ბრძნული ლაზღანდარობის უნარით დაჯილდოვებული ვინმე იყო ეს ბორის ვიანი. ჯაზმენობაც კი გაბედა, საყვირს დაეუფლა და თავისი დასტაც ჰყავდა. ბიბოპის ქომაგი, დიუკ ელინგტონსაც ეთაყვანებოდა და ჯაზის სხვა კლასიკოსებსაც. თუმცა, მისი აზრით, აღტაცებას მხოლოდ შავკანიანი ჯაზმენები იმსახურებდნენ: სწორედ ისინი ქმნიდნენ ორიგინალურ მუსიკას — თეთრკანიანები მათი უბადრუკი მიმბაძველები იყვნენ. აშკარაა, რომ ვიანს იგივე არასრულფასოვნების კაეშანი სტანჯავდა, რომელიც რომ ბიქს ბაიდერბეკს უკორტნიდა ღვიძლს, ალკოჰოლთან ერთად. ვიანმა აღფრთოვანებული რეცენზია მიუძღვნა პარკერის გამოსვლას ჯაზ- ფესტივალზე. „კაცი... ზეკაცი... კაცღვთაება... ღვთაება!" ამგვარ აღმავალ სეკვენციებში აყალიბებს იგი პარკერის ხოტბას.

* „პატაფიზიკა" სიურრეალიზმის ერთ-ერთი წინასახე გახლავთ, თავის დროზე ალფრედ ჟარის მიერ შექმნილი; ეს კაცი ადრეც ვახსენე, სიდნი ბეშეს პარიზულ დუელთან დაკავშირებით. სხვათა შორის, „პატაფიზიკას", როგორც ერთს რასმე საყურადღებო დარგს, ჯონ ლენონიც მისდევდა და მოიხსენიებს სიმღერაში — ***Maxwell Silver Hammer***.

ბორის ვიანის გარდა, ჩარლი პარკერის პერსონამ თვით ყველაზე უფრო „ანგაჟირებული" ფილოსოფოსი, ინტელექტუალური ევროპის იმდროინდელი მთავარი სახე, ჟან-პოლ სარტრიც კი დააინტერესა, რომელმაც თავად ისურვა მუსიკოსთან შეხვედრა. ნეტა ვიცოდე, რაზე ისაუბრეს...

თუკი პარკერი ღიზიანდებოდა მისი პიროვნების ირგვლივ ამერიკაში ატეხილი აჟიოტაჟის გამო, პარიზულმა მიღებამ იგი ერთობ ნასიამოვნები და ოდნავ გაკვირვებულიც კი დატოვა. როგორც დიუკ ელინგტონი მანამდე, იგი ასევე მოიხიბლა ევროპული მუსიკალური გემოვნებით და აკადემიზმით. შემდგომში არაერთხელ უთქვამს, რომ ჯაზის განვითარების გზა ევროპული მოდერნიზმის მუსიკალური გამოცდილების გაზიარებაში იყო — თანამედროვე ევროპული მუსიკის ჰარმონიული სირთულე და კომპლექსურობა კიდევ უფრო მეტ მრავალფეროვნებას შესძენდა ჯაზის ემოციურ კოლორიტს და დინამიკას. მეტიც, იგი ფიქრობდა სწავლის გაგრძელებას პარიზის კონსერვატორიაში, აღიარებულ მეტრებთან, რომ მხოლოდ ცალხმიანი პიესები კი არ ეწერა, არამედ სიმფონიური კომპოზიციები, ვრცელი საორკესტრო ფორმები...

მაგრამ ანაზდეულნი არიანი გზანი ჰეროინისანი. ნარკომანობამ მრავალი პროექტი ჩაუშალა პარკერსაც და მასთან მომუშავე პროდიუსერებსაც. ჯერ მარტო ის პროექტი რად ღირს, რომელიც ნორმან გრენცმა დაგეგმა — არტ ტეიტუმი ჩარლი პარკერთან ერთად! წარმომიდგენია, რა დიაბოლიკურ-მუსიკალურ ამბებს დაატრიალებდნენ. აბა აქ როგორ არ გავიხსენო ჰამლეტის სიტყვები დიდად განზრახულ, სასახელო ძლიერ საქმეთა ჩაშლის შესახებ... ისევ ნორმან გრენცის მარიფათს უნდა

ვუმადლოდეთ, კარნეგი ჰოლში ელა ფიცჯერალდის და ჩარლი პარკერის ერთად გამოყვანა რომ მოახერხა. მე ეს ჩანაწერი არ მომისმენია, არც ვიცი, არსებობს, რო? მაგრამ უთუოდ მაგარი რამ უნდა ყოფილიყო — ელა ერთ-ერთი პირველი და საუკეთესო შემსრულებელი გახლდათ ვოკალური ბიბოპისა. თუმცა, ამათგან საუკეთესოდ მაინც ჯონ ჰენდრიქსი მეგულება — ჩემზე უფროსი თაობის ხალხს კარგად ახსოვს ის ცნობილი ტრიო: Lambert, Hendricks and Ross — არადა, სამღერლად ბიბოპი არანაკლებ რთული და ვერაგი რამ გახლავთ, ვინემ ინსტრუმენტზე შესასრულებლად. რამდენიმე წლის წინ, ნიუ-იორკის მთავარ ჯაზ კლუბში — Blue Note-ში გახლდით და ცოცხლად მოვუსმინე ჯონ ჰენდრიქსს, რომელიც რომ უკვე ოთხმოცს იყო მიტანებული. ხმაც უკვე გაცვეთილი გამოსდიოდა, მაგრამ მუსიკალურად ისევ ჯეელი იყო — კარგი ჯაზმენი არასოდეს ბერდება.

სიბერეზე უფრო მეტად, ჯაზმენს სხვა რამ ემუქრება — კომერციალიზაცია — განსაკუთრებით კი იმგვარს, რომელიც რთულსა და ჩახლართულ მუსიკას ქმნის. ამგვარ სირთულე-ჩახლართულობას ბევრი მსმენელი კი ჰყავს, მაგრამ არც იმდენი, ეს საქმე შემოსავლიანი იყოს. და აი, ნორმან გრენცმა პარკერიც დაიყოლია და ერთი რამ შერბეთივით დატკბილული მუსიკით გაბიჟვინებული ალბომი ჩააწერინა — *„ჩარლი პარკერი სიმებიანთა თანხლებით."* ეს პროექტი სერიოზულმა კრიტიკამ ფრიად დაგმო, მაგრამ კაცმა რომ თქვას, პარკერი აქ არაფერ შუაშია — ამ დაშაქრულ-შერბეთოვან-სიმებიანი თანხლებით მისი იმპროვიზაცია და სოლირება მაინც უჩვეულოდ ჟღერს, ისევ და ისევ იმ ნაღდ, ბიბოპისეულ შერეკილ არაბესკებს შეიცავს და ამდენად, ფრიად საინტერესო კონტრასტში მოდის სიმებიანებისგან შექმ-

ნილ ფონთან. კომპოზიციაში ***Just Friends*** პარკერი თავის ერთერთ საუკეთესო სოლოს ასრულებს. თავადაც უთქვამს — ჩემს ჩანაწერებში რამე თუ მომწონებია, სწორედ ეგ არისო.

ნიუ-იორკის 52 ქუჩა რომ ჯაზური ქრონოტოპი იყო, უკვე მოგახსენეთ. 1949 წლის დეკემბერში ამ ქუჩაზე ჯაზის ქრონოტოპული თავმოყრის, ანუ — მუსიკალურ იდეათა და პიროვნულ განცდათა შეხლა-შემოხლისა და მრავალხმოვანების კიდევ ერთი ალაგი გაჩნდა: კლუბი, რომელსაც ჩარლი პარკერის პატივსაცემად "Birdland" ეწოდა — „ფრინველების ქვეყანა." მრავალი წლის განმავლობაში სწორედ *ბერდლენდი* იყო ის ალაგი, სადაც სახლობდა ჯაზი, ახალ იერსახეს იძენდა და იხვეწებოდა. კლუბის მაგია იმდენად მომნუსხავი იყო, რომ მას საგანგებო კომპოზიციებიც კი მიუძღვნეს, სხვადასხვა დროს: ვთქვათ, ჯორჯ შირინგის პიესა ***Lullaby of Birdland***, ან 70-იანი წლების ჯაზურ კომპოზიციათაგან ერთ-ერთი საუკეთესო, ჯო ზავინულის შესანიშნავი ქმნილება ***Birdland***. ამ კლუბის გახსნაზე, დასტურ რომ ქრონოტოპულად, თავი მოიყარა როგორც ტრადიციული, ისე მოდერნისტული ჯაზის წამყვანმა ხალხმა, ხოლო სცენაზე ერთად იდგნენ და უბერავდნენ ლესტერ იანგი და ჩარლი პარკერი. იქვე გახლდათ დიდებული მუსიკოსი, პიანისტი ლენი ტრისტანო, ბიბოპის და შემდგომი პერიოდის — „ქულ-ჯაზის" მოციქული და მოშურნე. გაგიკვირდებათ, მაგრამ ამ გიგანტების გვერდით, "Birdland"-ის პრეზენტაციაში მონაწილეობის მისაღებად ერთ ახალგაზრდა და ნაკლებად ცნობილი მომღერალიც მიიწვიეს — ჰარი ბელაფონტე. ნეტავ რას მღეროდა მაშინ — ტრადიციულ ჯაზს, თუ ბიბოპს? ჩემი თაობის ხალხს და კიდევ უფრო ძველებსაც კარგად ახსოვს ეს კაცი — ჰავაური სიმღერებს რომ

მღეროდა, ე.წ. *კალიფსოს* ჟანრში — *„ანჟელიკა... ანჟელიკა...“* — 60-იან წლებში თბილისსაც რომ ეწვია და აქაური ლამაზი ქალების გულებიც რომ მოინადირა.

იმ 60-იან წლებში, ყველაზე პოპულარული ქართული კინოკომედია „უდიპლომო სასიძო“ იყო. რა თქმა უნდა გახსოვთ, ნინუას მიერ ფანტასტიკურად განსახიერებული პერსონაჟი — მთავარი აგრონომი ნიკოლოზი, რომელსაც მეცხოველეობაში გადატრიალების მოხდენა უნდა და პირუტყვს „დუხავოი“ მუსიკას ასმენინებს, ცოცხალი შესრულებით. წარმოიდგინეთ და ერთხელ ჩარლი პარკერმაც იგივე ტიპის მცირე „პერფორმანსი“ მოაწყო. ქალაქგარეთ იყო, მეგობართან ერთად მანქანით მიდიოდა. საუბრისას მეგობარმა თქვა, რომ თურმე პირუტყვს ძალიან უყვარს მუსიკა. პარკერმა მანქანა გააჩერებინა, საქსოფონს ხელი დაავლო და მინდორში გაიჭრა, სადაც ეული ძროხა დინჯად ცოხნიდა ბალახს. წინ დაუდგა იმ ძროხას და რამდენიმე სრულიად თავდავიწყებული ქორუსი შეუსრულა, როგორც რომ ყველაზე გაწაფული მსმენელისთვის უკრავდა ხოლმე. ეს ძროხაც ამგვარ მსმენელად დაიგულა: აკი ძველმა ჰინდუებმაც „წმინდა ცხოველად“ შერაცხეს ძროხა; აკი ცნობილი ინგლისური საბავშვო ლექსიც არის — ძროხა რომ მთვარეზე გაფრინდა... საერთოდ, ჯაზი შამანური ხელოვნებაა, შამანი კიდევ კაცსა და ცხოველს ერთნაირად უყურებს. ისე, მოსაწევსაც გააჩნია...

ხოლო მოსაწევი, თუ სხვა რამ „საჩხირკედელაო“ ბანგი პარკერს არ აკლდა. ეს ტანხმელი, სიმპათიური ახალგაზრდა, ოცდაათი წლის ასაკში უკვე ფრიად შეშუპებული და ერთობ დამძიმებული აღნაგობა-გარეგნობისად იქცა. ასეთად წარმოდგება იგი იმ ერთად-ერთ ვიდეო ჩანაწერზე, რომელიც რომ შემორჩა

— 1952 წლის ჟურნალ *Down Beat*-ის მუსიკალური პრემიის გადაცემის ცერემონიალი. პრემიის მისაღებად ორივენი ერთად ავიდნენ სცენაზე: დიზი გილესპი და ჩარლი პარკერი. დღევანდელ პომპეზურ სანახაობებთან ვერაფრით მოვიდოდა ის დარბაზობა. გილესპის სიტყვა არ უთქვამს, პარკერმა კიდევ ისღა თქვა, რომ ყველაზე უკეთ სათქმელს მუსიკა იტყვისო. ათქმევინეს კიდევაც — ბიბოპის ქრესტომათიული კომპოზიცია ***Hot House*** შეასრულებინეს. ეს ვიდეო ფირი მეც მაქვს — შავთეთრია, სადა და უბრალო სანახაობაა, მაგრამ დღევანდელი მუსიკალური ხმაურითა და მძვინვარებით, ჭყეტელა და ბრჭყვიალა რახა-რუხით და ტაშფანდურით დაღლილ თვალსა და ყურს იმისი ცქერა და მოსმენა ისევე ეამება, როგორც რომ მამის სახლში დაბრუნებულ უძღებ შვილს — გლეხური პური და ღვინო...

1953 წლის 15 მაისს, კანადის ქალაქ ტორონტოში, „მესი ჰოლის" საკონცერტო დარბაზში ჩარლი პარკერის და დიზი გილესპის უკანასკნელი ერთობლივი კონცერტი შედგა. ამათ გარდა სცენაზე იყვნენ მაქს როუჩი, ბად პაუელი და ჩარლი მინგუსი. დღევანდელი გადასახედიდან ეს კვინტეტი იგივეა, რაც 1970 წლის ბრაზილიის საფეხბურთო ნაკრები, რომლის ტოლიც ფეხბურთის ისტორიაში აღარც ყოფილა და ვაითუ, აღარც იქნეს. ხუთივე მუსიკოსი, ცალ-ცალკე აღებული, ჯაზის უბრალოდ შემსრულებელი კი არ გახლდათ, არამედ ჯაზის ახალი სახის შემოქმედი, მისი შემდგომი განვითარების მიმართულებათა გამხსნელი. უბრალოდ კვინტეტი კი არა, მოდერნისტული ჯაზის ნამდვილი პანთეონია. პარკერის, გილესპის და მაქს როუჩის შესახებ აქამდეც ბევრი მოგახსენეთ; რაც შეეხება ბად პაუელს: ჯაზ-მოდერნული საფორტეპიანო სტილის შემქმნელად სამ კაცს

ასახელებენ — არტ ტეიტუმს, თელონიუს მონკს და ბად პაუელს. სწორედ პაუელმა განავრცო და განავითარა ის ხაზოვანი იმპროვიზაციული სტილისტიკა, რომელსაც 20-იან და 30-იან წლებში ქმნიდნენ ერლ ჰაინსი და ტედი უილსონი. ახლა მინგუსისაც ვთქვათ: ჩარლი მინგუსი, ღმერთო ჩემო — რა კომპოზიტორი და ინსტრუმენტალისტი! ჯაზ-ავანგარდის საფუძვლებსაც იგი შექმნის და ე.წ. ფანკ-ჯაზსაც დაუდებს სათავეს.

აი ასეთი კვინტეტ-პანთეონი ბრწყინავდა იმ საღამოს „მესი ჰოლის" სცენაზე. მაგრამ ვაგლახ, რა უნიათო ორგანიზატორებმა იკისრეს ამ კონცერტის ჩატარება! ჯერ თარიღის შერჩევა რა იყო: იმ დღეს როკი მარჩიანოს ფინალური შეხვედრა იყო, კრივში მსოფლიო ჩემპიონის ტიტულის მოსაპოვებლად და სრულიად ამერიკა, თავის კანადიანად, ტელევიზორებთან იყო მიმჯდარი — „მედისონ სკუეარ გარდენიდან" პირდაპირ ტრანსლირებული ორთაბრძოლის საყურებლად; ასე რომ „მესი ჰოლი" მხოლოდ მეოთხედზე გაივსო. ჩარლი მინგუსის მარიფათიანობა რომ არა, ამ ლეგენდად ქცეულ კონცერტს მხოლოდ ის რამდენიმე ასეულიანი აუდიტორია თუ მოუსმენდა. მინგუსმაც „გააიმასქნა," ერთ ღვთისსათნო კაცს ჩამწერი აპარატურა მოატანინა და კონცერტიც ფირზე ჩააწერინა. და მთავარი — აქ ორგანიზატორებს ველარაფერს დააბრალებ: კონცერტის დაწყების წინ, როდესაც ჩარლი პარკერი მანქანიდან გადმოვიდა, მხოლოდ მაშინღა აღმოაჩინა, რომ თავისი ალტ-საქსოფონი სადღაც დაეკარგა, თუ ვიღაცას „წამალში" გაუცვალა, თუ რაღაც მაგგვარი... მიდგნენ, მოდგნენ და პლასტიკატის საქსოფონი უშოვეს, სულ რაღაც ოცდაათ დოლარად. დიახ, ძმებო და დებო — „მესი ჰოლის" საარაკო კონცერტზე ჩარლი პარკერი პლასტიკატის

საქსოფონზე უკრავს! უკრავს, მარა — რას უკრავს! ნეტ ჰენტოფი, იმ დროის ერთი საუკეთესო მოკალმე გახლდათ, ჯაზზე რომ წერდა კრიტიკულს წერილებს *Down Beat*-ისათვის. ჰოდა, ნეტ ჰენტოფი იმ კონცერტისადმი მიძღვნილ საგანგებო რეცენზიაში ასეთ რამეს იტყვის: „იმ საღამოს პარკერმა ისე დაუკრა, რომ უბრალო პლასტიკატი ოქროდ აქცია." (sic!) ასეთი გახლდათ პარკერისეული ალქიმია. მე ნანახი მაქვს ის საქსოფონი — კანზას-ქალაქში ძევს, ჯაზის მუზეუმში, ტყვიაგაუმტარი მინის მიღმა. სხვათა შორის იმავე სტენდზე, „მესი ჰოლის" კონცერტის კონტრაქტიცაა გამოფენილი, რომელსაც დიზი გილესპი აწერს ხელს და საცა სწერია, რომ შესრულებისათვის ხუთიევე მუსიკოსი ერთად მიიღებს ორას ამერიკულ დოლარს, პლუს მცირედი პროცენტი ბილეთების გაყიდვიდან შემოსული თანხისა... აი ასე, ჩემო ბატონო... მაშ რა ფასი უნდა დაედოთ? რა ღირს საყვარელ ქალთან ვნებიან სარეცელზე გატარებული უკანასკნელი ღამე?!

მიუხედავად იმისა, რომ კვინტეტში იმდროინდელი ჯაზის ელიტა შეიყარა, „მესი ჰოლის" კონცერტი პარკერის ბენეფისია — უკანასკნელი დიდი გამოსვლა. მთელი კონცერტი პარკერის ირგვლივ ტრიალებს. რიტმ-სექცია დიდებულია, გილესპიც ბრწყინვალედ უკრავს, ოხუნჯობს, ყირაზე გადადის. ოღონდ მუსიკალური და ემოციური ენერგეტიკის წყარო მაინც პარკერშია: მაშინაც კი, როცა გაჩერებულია და არ უკრავს. როგორ არ შევადარო ეს „ფრინველი" ჩარლი სპარსთა მითიურ ფრინველს, *სიმურგი* რომ ერქმოდა, უხილავი და მოუხელთებელი რომ იყო, თუმცა სხვა ასეთსავე მითიურ ფრინველებს რომ მოიცავდა... აკი პარკერი თავადვე იტყვის, მეორე ნომრის გამოცხადებისას — „დამარილებული მიწისთხილის" დაწყების წინ: „ახლა ჩვენ

შევასრულებთ კომპოზიციას, რომელიც 1942 წელს შექმნა *ჩემმა ღირსეულმა შემადგენელმა*, ბატონმა დიზი გილესპიმ!" "*my worthy constituent*" — ამ სიტყვიერ ანგლობას, წესით, გილესპისათვის სასცენო ანგლობის ხასიათი უნდა წაეხდინა, მაგრამ დიზი, როგორს *მისი ღირსეული შემადგენელი*, ამგვარ რამეებს შეჩვეული გახლდათ.

ჰო, რთული კაცი იყო ჩარლი პარკერი საურთიერთობოდ, განსაკუთრებით კი — ბოლო წლებში, რადგან რაც დრო გადიოდა, სულ უფრო შორდებოდა რეალობას. ჩაცმულობაზეც კი დაეტყო — ერთ საღამოს, კლუბის პოდიუმზე გამოვიდა დასაკრავად: დალაქული კოსტუმი ეცვა, ფეხზე კი სახლის ფლოსტები. ხუთი წუთის განმავლობაში ცდილობდა საქსოფონის აწყობას, ბოლოს როგორც იქნა მოახერხა, მაგრამ დაკვრა რომ სცადა, გაირკვა, სულის ჩაბერვის თავიც არა ჰქონდა. მისი ფსიქიკური და ქცევითი არაადექვატურობის გამოხატულებაა ის აბდაუბდა დეპეშები, რომლებიც თავის მესამე ცოლს — ჩენ პარკერს გაუგზავნა, მას შემდეგ რაც შეიტყო, რომ მათი ორი წლის გოგონა ფილტვების ანთებამ მოკლა. თვითონ ჰოლივუდში იყო, ჩენი კი ნიუ-იორკში. ძალიან ლამაზი ქალი იყო ჩენ — თეთრკანიანი, რომელიც რომ ზანგს მისთხოვდა, რაც იმ დროს მეტად იშვიათი რამ გახლდათ. პარკერთან უბედნიერესი წლები გაატარა, თუმცა ბოლო პერიოდში ბევრი მისი სიგიჟეც უნდა დაეთმინა: სუიციდალური გამოხდომებიც კი, ერთხელ იოდით სავსე ბოთლი რომ მიიყუდა და გამოცალა... ღამღამობით მეტროთი დაიარებოდა, აქეთ-იქით თვალებს აცეცებდა — დიადი მდევარი დევნის მანიას შეეპყრო... ერთხელ იმ კლუბში შეიჭრა, სადაც გილესპი იჯდა და რომელიღაც ახალ დასტას უსმენდა: „მიშველე რამე, დიზ!" — შეევედრა

— „რატომ არ მშველი?“ მაგრამ დიზიმ, *მისმა ღირსეულმა შემადგენელმა*, ამჯერად ვერაფერი მიუგო — სახტად დარჩა.

თუმცა ცხოვრობდა ნიუ-იორკში ერთი ქალბატონი, რომელიც არა მხოლოდ პარკერის, არამედ სხვა მსგავსი სიხელით შეპყრობილ ჯაზმენთა მფარველი ანგელოზი გახლდათ. აი, როგორც რომ მანამდე — დამწყებ რომანტიკოსებს ჰყავდათ მადამ დე სტალი, ანდა ჟორჟ ზანდი, ხოლო მოდერნისტ პოეტებს — გერტრუდ სტაინი, ასეთად უნდა ვიგულოთ პანონიკა დე კიონინგს-ვარტენი — ბიბოპის მოღვაწეთათვის. ქ-ნი პანონიკა ავსტრიელი როტშილდების გვარისა იყო, ებრაელებისა, რომლებმაც ბარონის ტიტული იყიდეს თავის დროზე. მას შემდეგ რაც მის სამშობლოში ფაშისტები გაბატონდნენ, ამერიკაში გადმოიხვეწა — თავისუფლების ტრფიალი იყო და ნიუ-იორკელ ჯაზმენთა საზოგადოებაში აბა მეტი რაღა უნდა ეგემნა. თანაც ფრიად გულუხვი მეცენატი და ქველმოქმედი ქალბატონი — თელონიუს მონკსაც ეგ პატრონობდა და დიდად ემეგობრებოდა კიდეც.

1955 წლის 9 მარტს ჩარლი პარკერმა ჩემოდანი ჩაალაგა და ბოსტონში გასამგზავრებლად გაემზადა, მაგრამ სადგურისკენ მიმავალმა გზას გადაუხვია და პირდაპირ პანონიკა კიონინგს-ვარტენს მიადგა. მამაკაცებს ვეკითხები: სიკვდილის მოახლოვება რომ იგრძნოთ, შეწყნარებისა და ნუგეშისათვის ვის მიაშურებდით — მეგობარ კაცს, თუ მეგობარ ქალს? რაღა თქმა უნდა — ქალს, განსაკუთრებით თუკი ეს ქალი თქვენი „მფარველი ბარონესაა“, ხოლო ბავშვობაში დედა გასათუთებდათ და გელოლიავებოდათ. მამაკაცის ქვენა ფანტაზიებში სიყვარული და სიკვდილი ხომ უხილავი ძაფებით ებმის ერთმანეთს და საყვარელი ქალის ხატებაში განსხეულდება. „როგორც საფლავში, ისე ჩავწვები შენში!“ —

უთქვამს ერთ პოეტს, სანუკვარი ქალისადმი მიძღვნილ ლექსში. ეროტიკა ისევე გულისხმობს სიკვდილს, როგორც უსასრულობა — სასრულობას: ასეთი გახლავთ ეროსის თანატოლოგია, ფროიდის ნათქვამი გინდა, მარკუზესი თუ ჟორჟ ბატაისა...

იმ საღამოს პარკერს სისხლი აღებინა. პანონიკამ ექიმი გამოიძახა, რომელმაც დავრდომილის სასწრაფო ჰოსპიტალიზაცია მოითხოვა. მეყო რაც საავადმყოფოებში ვეგდეო, იუარა პარკერმა და პანონიკასთან დარჩენა ამჯობინა. რამდენიმე დღის შემდეგ, 12 მარტს, რაღაც გასართობი სატელევიზიო შოუს ყურებისას, სიცილი აუტყდა, მერე კვლავ სისხლიანი ღებინება... და ასე დალია სული. „ციროზის ფონზე განვითარებული პნევმონია" — ასე დააფიქსირა თავის დასკვნაში ექიმმა პარკერის *ბიოლოგიური სიკვდილის* მიზეზი. (თუმცა, ასაკი შეეშალა — *მამაკაცი 55-იდან 60 წლამდეო* — არადა 35-ისაც არ შესრულებულიყო.)

ხოლო რაც შეეხება პარკერის სიკვდილს *სოციალური* თვალსაზრისით, ეს ამბავი მყისვე მოედო ქალაქს და 52-ე ქუჩის კედლებზე ასეთმა გრაფიტო-წარწერებმა იწყეს ჩენა — *Bird Lives!* („ფრინველი არ მომკვდარა!"). უბრალოდ, ადრე წაიყვანა უფალმა, როგორც მართლაც და ჭეშმარიტი ამადეუსი, ანუ „რომელი იგი ფრიად შეიყუარა..." დიახ, პარკერი იყო ჯაზის მოცარტი — თვითგანადგურების ნიჭით დაჯილდოვებული, ლაღი და ტრობისტრფიალი გენიოსი. განა მოცარტიც ეგეთივე „ფრინველი" არ იყო — თავბრუდამხვევი კრესჩენდოებით მქროლავი? თანაც, ორივემ 35 წელი იცხოვრა ამ ქვეყნად.

მშობლიურ კანზას-ქალაქში პარკერის მემორიალია გაშენებული. გაშლილი სივრცის ფონზე მისი ძეგლი დგას — მისი სიკვდილის ვეება ნიღაბი, ტერაკოტასფერ ქვაში გამოთლილი:

დამძიმებული, ჩამოშვებული ქუთუთოები, ჩამოყრილი ლოყები... ხოლო კვარცხლბეკზე ერთად-ერთი წარწერაა ამოტვიფრული — *Bird Lives!*

* * *

1945 წლის გაზაფხულზე, პიანისტი ბად პაუელი კრიდმორის ფსიქიატრიულ კლინიკაში მოათავსეს, რამდენიმე თვით ადრე მიღებული თავის ტვინის ტრავმით გამოწვეული ფსიქო-ნევროლოგიური პრობლემების გართულების გამო. ეს ეპიზოდი იმიტომ ვახსენე, რომ ბიბოპის სურათი არასრულფასოვანი გამომივიდოდა პიანისტ ბად პაუელის საგანგებო წარმოჩენის გარეშე, ხოლო საკუთრივ ბად პაუელის სურათი ნაკლული იქნებოდა ფსიქიატრიულ დაწესებულებებში მის თავს დატრიალებული ამბების წარმოუჩენლად — ელექტროშოკი, შარკოს შხაპი, ცემა-ტყეპა, თუ გამანადგურებელი ტრანკვილიზატორები.

ერლ „ბად" პაეუელი (1924-1965) მხოლოდ პიანისტი კი არ იყო, არამედ *მთარგმანებელიც*. იმ მუსიკას, რომელსაც პარკერი და გილესპი თავიანთ სასულე ინსტრუმენტებზე იტყოდნენ, ბად პაუელი ფორტეპიანოს ენაზე *თარგმნიდა*. ასე შექმნა მან ბიბოპის საფორტეპიანო ექვივალენტი, ე.წ. „ხაზოვანი სტილი": არასრული, ორ-სამ ბგერიანი აკორდები მარცხენა ხელით და სწრაფი მელოდიური ხაზები, ქრომატული პასაჟები — მარჯვენით. როგორც ვთქვი, დიუკ ელინგტონის და მის წინამორბედ სტრაიდ-პიანისტთა სტილი „ორკესტრალური" იყო — მრავალშ-

რიან აკორდებზე დაფუძნებული. ამდაგვარად გადატვირთული და მძიმე „ორკესტრალურობა“ ბიბოპის თავბრუდამხვევი ტემპების ფონზე ტექნიკურადაც და სტილისტურადაც გამოუსადეგარი ხდებოდა. თუმცა, „ხაზოვანი მანერა“ მანამდეც მოინიშნა ისეთ პიანისტებთან, როგორც ერლ ჰაინსი, ასეთივე იყო ტედი უილსონის დაკვრის მანერაც. მაგრამ პაუელის „ხაზოვანება“ ყველაზე სრულად ბიბოპის მუსიკალურ ნოვაციებს მოერგო და საერთოდ, მოდერნისტული ჯაზ-პიანიზმის შემდგომ განვითარებასაც ფრიად წაადგა.

ერთობ მუსიკალურ ოჯახში დაბადებული ბად პაუელი ბავშვობიდან კლასიკურ ფორტეპიანოს ეუფლებოდა, მაგრამ არტ ტეიტუმის გრძნეულმა შემოქმედებამ მონუსხა და მოზარდი ჯაზისკენ წაიყვანა. თხუთმეტი წლისა უკვე პროფესიონალ პიანისტად ჩამოყალიბდა — სხვადასხვა დასტებში თუ ბიგ-ბენდებში ჩნდებოდა ხოლმე. ცოტა ხანში პაუელს მისი უფროსი მეგობარი და მოძღვარი, თელონიუს მონკიც მოევლინა, რომელმაც „ახალ მუსიკას“ აზიარა — „მინტონის კლუბში“ მიიყვანა და ბიბოპის რევოლუციის შემამზადებელ კონსპირატორებს წარუდგინა: ამ ბიჭისაგან რაღაცა დადგებაო. დადგა კიდევაც, და პირველმა სერიოზულმა ანგაჟემენტმაც არ დაახანა: სუინგის სახელოვანმა მესაყვირემ, კუტი უილიამსმა დიუკ ელინგტონის ორკესტრი მიატოვა და საკუთარი ბიგ-ბენდი ჩამოაყალიბა, სადაც ფორტეპიანოზე ყმაწვილი ბად პაუელი მიიწვია. ცხადია ამ ორკესტრში პაუელი სუინგის ჩარჩოებით იქნებოდა შეზღუდული, მაგრამ დაძრომას მაინც ცდილობდა — შემცირებული მეხუთეებით, მეცხრეებით, გადახრილი რიტმიკით და მისთანა ხრიკებით. უილიამსი კი ამგვარ „მამაძაღლობებზე“ თვალს ხუჭავდა.

ბად პაუელი კუტი უილიამსის ორკესტრთან ერთად დასაკრავად იყო ჩასული ფილადელფიაში, სადაც ის ამბავი დატრიალდა, რომლის დროსაც ბადმა თავისტვინის მძიმე ტრავმა მიიღო. დილაადრიან ღამის კლუბიდან გამოვიდნენ — ეგა და მონკი (მონკს იქ რა უდოდა, ვერ გეტყვით, კუტი უილიამსის ორკესტრში არასოდეს ყოფილა); კარგა ნასვამები იყვნენ და ეტყობა ღრიალ-ღრიალით მოსეირნობდნენ. თავს პოლიცია დაადგათ და საბუთები მოსთხოვეს. მონკმა იუარა და ოფიცერს გაუძალიანდა. იმათ შუაში პაუელი ჩადგა და ისიც საჩხუბრად გაიქაჩა, რაზედაც უმალ მიიღო პასუხი — თავში ხელკეტი, თანაც ისეთი ძალისა, რომ ჯერ ეგრევე საავადმყოფოში გააქანეს და ტრავმა დაუმუშავეს — თუმცა ერთობ ზერელედ, მაგრამ ამის შემდეგ სატუსაღოს საკანში შეაგდეს და ყინულივით ცივი წლის ჭავლები მიუშვირეს დასაოკებლად. ტრავმისა და საკანში მიღებული შოკის შედეგად, ბად პაუელს აუტანელი შაკიკისებრი ტკივილები დასჩვევდა, ალაგ-ალაგ ფსიქიკური გადახრების თანხლებით. ამას გარდა მის ტვინს ალკოჰოლის მძიმე დარტყმებიც უნდა აეტანა — ქრონიკულად ლოთობდა. აი, ამგვარი ანომალიებით და პათოლოგიებით თავში ქმნიდა ბად პაუელი საფორტეპიანო ბიბოპს.

მისი შემოქმედების საუკეთესო პერიოდად 1945-55 წლებია მიჩნეული, რის შემდეგაც საქმე თანდათან დაღმა წაუვიდა. მუსიკალური აღმავლობის პერიოდში კი მან ჯერ 52-ე ქუჩა დაიპყრო, შემდეგ — მთელი მოდერნისტული ჯაზიც. „გასაოცარი ბად პაუელი!“ — ასე მოიხსენიებდნენ საუბრებში. მერე და რა იყო ესოდენ *გასაოცარი* ამ კაცში? რა და, ის, რომ მან შეუთავსებელთა შეთავსება შესძლო: ბიბოპის გიჟური ტემპის პირობებში სრულიად მკაფიო, არტიკულირებული ჟღერადობის დაჭე-

რა — კი არ დღაბნიდა ბგერებს, არამედ ისეთსავე ჩამოქნილ მარგალიტებად კინძავდა, როგორც რომ პარკერი თავის იმპროვიზაციულ ქორუსებს საქსოფონზე. არა, ძაფზე კი არ კინძავდა — პაუელის სწრაფტემპიან ხაზოვან პასაჟებს ცირკის გუმბათის ქვეშ დაჭიმულ ბაგირზე მორბენალი კაცის მოძრაობებს შევადარებდი, ალაგ-ალაგ ფეხი რომ უცდება და მთელი პუბლიკა რომ მონუსხულ დაძაბულობაში ჰყავს. ასეთი გახლავთ, ვთქვათ, რეი ბრაუნთან და მაქს როუჩთან ერთად ტრიოში ჩაწერილი მისი კომპოზიცია ***Tempus Fugue-It*** (ამ სათაურის თარგმნას ახლა აქ ნუ მომთხოვთ). პაუელს კარგად ესმოდა ჯაზური სოლირების არსი, რომელიც რომ არაერთგზის მიხსენებია — მუსიკალური მეტყველება ინსტრუმენტის მეშვეობით. ოღონდაც, პაუელის შემთხვევაში, ეს იყო ტრანკვილიზატორებისგან და ელექტროშოკებისგან არეულ-დარეული ტვინიდან გამოშვებული მუხტებით გაჯერებული მუსიკალური მეტყველება. რაღა გასაკვირია, რომ თელონიუს მონკის იჩხიბი და ოკრობოკროდ გაწყობილი კომპოზიციების პირველი ინტერპრეტატორიც სწორედაც რომ ბად პაუელი იყო — ერთი ჭკუისანი იყვნენ და მაშ სხვა როგორ-ღა იქნებოდა?! თავადაც წერდა მუსიკას — ***Wail***, ***Bouncing with Bud***, ***Un Poco Loco***, ***Hallucinations***, და ა.შ. თუმცა ჯაზმენთა შორის დღეს მისი კომპოზიციები, პოპულარობით და „ჰიტურობით", მონკისას ვერ უტოლდება. არადა, 40-იან 50-იან წლებში ბად პაუელს მთელი ჯაზური ელიტა აღტაცებული უსმენდა, ხოლო თავად მონკი ჩრდილში რჩებოდა...

პაუელი ტრიოებშიც უკრავდა და ბიბოპისთვის ჩვეულ ხუთექვსკაციან დასტებშიც. სონი სტიტი, დექსტერ გორდონი, ჯეი ჯეი ჯონსონი, კენი დორამი, სარა ვოონი, ფეტს ნავარო —

ამათთან ერთად ბევრი კომპოზიცია ჩაწერა. აქაც უნდა ვახსენო ფეტს ნავარო — შესანიშნავი ახალგაზრდა მესაყვირე, დიზი გილესპის მიმდევარი, თუმცა მისი ბგერა უფრო ხავერდოვანი გახლდათ, ფრაზები უფრო ლაკონური. ამ ხავერდოვანი სინაზის გამო მეტსახელად Fat Girl — „პუტკუნა გოგო" — შეარქვეს. სრულიად ახალგაზრდა გარდაიცვალა — ოცდახუთი წლისა. ასევე დიდებული გახლდათ სონი სტიტი ალტ-საქსოფონზე — პარკერივით მოხდენილი ტექნიკა ჰქონდა, თუმცა დიდი მაესტროს დონეს ბოლომდე ვერ ქაჩავდა.

და მაინც, ტრიოში იხსნებოდა ბად პაუელის ნიჭი ყველაზე უკეთ. ოცდაორი წლისა იყო, როდესაც ერთი დღის განმავლობაში რვა კომპოზიცია ჩაწერა კერლი „ხუჭუჭ" რასელთან და მაქს როუჩთან ერთად. სწორედ აქ გამოჩნდა მისი უნიკალური ხელწერა და უბადლო ტექნიკური შესაძლებლობები.

პაუელის და პარკერის თანამშრომლობისგან ბევრი არა, მაგრამ რამდენიმე შესანიშნავი ჩანაწერი შემორჩა. ამათგან კულმინაციური, რაღა თქმა უნდა, „მესი ჰოლის" კონცერტი გახლავთ, რომლის ამბავიც უკვე გიამბეთ. იყო კიდევ ერთი ეპიზოდი, პარკერთან დაკავშირებული, თუმცა ერთობ სავალალო. 1955 წლის მარტში, კლუბ „ბერდლენდში" ბად პაუელი, არტ ბლეიკი, კენი დორამი, ჩარლი მინგუსი და პარკერი ერთად უნდა გამოსულიყვნენ. პარკერმა, როგორც სჩვეოდა, დააგვიანა, ხოლო სცენაზე რომ ავიდა, ბად პაუელი უკვე ისეთ გალეწილ მდგომარეობაში დახვდა, სკამიდან ვარდებოდა — ჩამოვიდა და მაყურებლებში დაჯდა. დანარჩენებმა, როგორც იქნა, ერთი კომპოზიცია ჩააცოდვილეს პაუელთან ერთად. შემდეგ პარკერიც ავიდა სცენაზე და მორიგი ნომერი გამოაცხადა, მაგრამ პაუელი ვირზე შეჯდა

— მაგას არ დავუკრავო! მერე ადგილიდან წამოხტა და ბარ-ბაც-ბარბაცით მიატოვა იქაურობა. „ბად პაუელ! ბად პაუელ!" — ეძახდა პარკერი, რომელიც ასევე დიდ ბურანში იყო, თავისი ტრადიციული კოკტეილი უკვე მიღებული ჰქონდა — მოსაწევ-გასაჩხერ-გადასაყლაპ სუბსტანციათა ნაზავი კოკტეილი. „ბად პაეულ! ბად პაუელ!" — არ ჩერდებოდა. ნერვებმოშლილი მინ-გუსი მიკროფონთან მივიდა და პუბლიკას განუცხადა: „ქალბა-ტონებო და ბატონებო! მე ამ საქმეში ნუ გამრევთ! ამათ ჯაზთან აღარაფერი აქვთ საერთო! ეს ავადმყოფი ხალხია!" ჰო, მძიმე ავადმყოფი იყო ბად პაუელი — ალკოჰოლიზმით გართულებული ნერვული კოლაფსებით ნაგვემი. ხოლო შუალედებში შესანიშნავ მუსიკას ქმნიდა. 1956 წელს ფსიქიკური პრობლემები იმდენად გაურთულდა, ექიმები იძულებული გახდნენ მისთვის ერთი რამ სასტიკი მედიკამენტი დაენიშნათ — ლარგაკტილი, რომლითაც ღრმა შიზოფრენიკებს მკურნალობდნენ. ამ დანიშნულებამ თა-ვისი ვერაგი შედეგი გამოიღო: პაუელს ისედაც მყიფე მეხსიერე-ბაც დაუქვეითდა და საშემსრულებლო ტექნიკაც. მასში ვეღარ იცნობდით იმ პიანისტს, რომელსაც ერთმა ჰიპსტერმა „თითებ-ჩაქუჩა" უწოდა — Hammer fingers. მაგრამ ნიჭი გზას მაინც იპო-ვის: პაუელი ახალ მანერაზე გადაერთო — შენელებული ტემპი, ხაზოვანი პასაჟების ნაცვლად სისხლსავსე ბლოკ-აკორდები. სწორედ ამ მანერაშია შესრულებული ჩემი საყვარელი ჩანაწერი ბად პაულის მიერ — თელონიუს მონკის უმშვენიერესი ბალადა ***Ruby, My Dear***.

1959 წელს პაუელი პარიზში ჩადის, სადაც მხურვალედ ღებუ-ლობენ. რამდენიმე წელიწადს ამ დიდებულ ქალაქში დაიდო ბინა. იქ ერთ ადგილობრივ ჯაზის მოყვარულ კაცს დაუმეგობრდა —

ფრანსუა პოდრა იყო მისი სახელი. ამ კაცმა ერთდროულად ძმობაც, მამობაც და დედობაც გაუწია ავადმყოფ პაუელს: პათოლოგიურ ლოთობასაც განარიდა და უთავბოლო ცხოვრებისგან აკიდებული ჭლექის მკურნალობაშიც შეუწყო ხელი. მოგვიანებით პოდრამ წიგნი დაწერა პაუელის შესახებ, სათაურად მისივე კომპოზიციის სახელწოდება რომ ნაუმძღვანა: ***Dance of the Infidels*** („ურჯულოთა როკვა"). ამ წიგნის მიხედვით ფრანგმა რეჟისორმა ბერნარ ტავერნიემ 1986 წელს გადაიღო ფილმი *'Round Midnight* („შუაღამისას" — თელონიუს მონკის კომპოზიციის სახელწოდება, რომელიც ჯაზმენებისთვის ნაღდ ჰიმნად იქცა).

სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე ბად პაუელი ამერიკაში დაბრუნდა (ფრანსუა პოდრაც თან ახლდა). ჩასვლისთანავე, ხალხით გადაჭედილ „ბერდლენდში" კონცერტი გამართა. კონცერტის დაწყებამდე პუბლიკამ ფეხდგომელა ოვაცია მოუწყო, მაგრამ დასასრულისთვის მსმენელთა ენთუზიაზმი ერთობ განელდა — ეს ის ბად პაუელი აღარ იყო...

სამშობლოს შხამიანმა ჰაერმა ძველი სულიერი და ხორციელი ნაგვემნი გაუმიზეზა — პაუელი ისევ ლოთობას მიეძალა. პიანისტის გამოუცხადებლობის გამო რამდენიმე ანგაჟემენტი ჩაიშალა. ფრანსუა პოდრა პარიზში დაბრუნებას ურჩევდა, და გადანყდა კიდევაც, რომ დაბრუნდებოდა, მაგრამ გამგზავრების წინ პაუელი სადღაც გაუჩინარდა — „გადაიკარგა," როგორც იცოდა ხოლმე. რამდენიმე თვის შემდეგ ისევ გამოჩნდა — „კარნეგი ჰოლის" სცენაზე, პარკერის გარადაცვალებიდან ათი წლისთავისადმი მიძღვნილ კონცერტზე, სადაც ერთობ უსახურად დაუკრა. ერთხელაც ჯაზ-ავანგარდისადმი მიძღვნილ თავყრილობაზე გამოვიდა — ამჯერად პუბლიკა მოხიბლული დარჩა:

ფრიად შელახული საშემსრულებლო ტექნიკა, თითების მოქნილობის თვალსაზრისით, პაუელმა ბრწყინვალე ჟღერადობით დააბალანსა.

ბოლოჯერ იგი ბრუკლინის ერთ-ერთ საავადმყოფოში გამოჩნდა — ღვიძლი ისეთ მდგომარეობაში ჰქონდა, როგორც რომ ჯაზ-ავანგარდის დესტრუქციულ მანქანაში გატარებული და დაშლილი მელოდია. ასეთი გახლდათ ბად პაუელის, ასე ვთქვათ, „უკანასკნელი მუსიკალური ოპუსი." თავისი საყვარელი ქალიშვილის, სილიას ხელში დალია სული. ჩვიდმეტი წლით ადრე, ახალშობილ სილიას ერთი ძალიან ლამაზი საფორტეპიანო პიესა მიუძღვნა — ***Celia*** — და რეი ბრაუნთან და მაქს როუჩთან ერთად ტრიოში ჩაწერა.

ბად პაუელის დანატოვარი სცილდება გრამ-ჩანაწერთა და ორიგინალურ კომპოზიციათა ნუსხას. როგორც, ანა ახმატოვას თქმით, მთელი რუსული ლიტერატურა გოგოლის „შინელიდან" გამოვიდა, ასევე მთელი მოდერნისტული ჯაზ-ფორტეპიანო ბად პაუელის ნოვაციების საფუძვლებზე აღმოცენდა (თუმცა, ამ *საფუძველთა საფუძველი* ისევ არტ ტეიტუმის მუსიკა გახლდათ). ამას აღიარებენ შემდგომი თაობების ისეთი წარმომადგენლები, როგორც ბილ ევანსი და ჰერბი ჰენკოკი. პაუელის „ხაზოვანი" სტილიდან აღმოცენდა ე.წ. „დეტროიტული სკოლა", რომელსაც განეკუთვნებიან ისეთი შესანიშნავი ხალხი, როგორც ჰენკ ჯონსი და ტომი ფლანაგენი.

ბერნარ ტავერნიეს ფილმში — *'Round Midnight*, პაუელის პარიზული ცხოვრების ამსახველი წიგნით რომ იყო შთაგონებულ, მთავარი მოქმედი პირი არა პიანისტი, არამედ ტენორ-საქსოფონისტი გახლავთ და ამ პერსონაჟს განასახიერებს პაუელის

ძველი პარტნიორი — დექსტერ გორდონი, რომელიც ამ როლის შესრულებისთვის „ოსკარზეც" კი იყო წარდგენილი.

„შუაგულ მინდორში აყუდებული, ვეება, ბებერი მუხა," — ასეთია დექსტერ გორდონის აღნაგობა, ჰარუკი მურაკამის კოხტა ყალმით ნაფერი, მისადმი მიძღვნილ ჯაზ-ჩანახატში. მართლაც ხესავით მაღალი იყო — „Long Tall Dexter" ასე ეძახდნენ. ცალ ხელში ტენორ-საქსოფონი უკავია, მეორეში — აბოლებული სიგარეტი, კეფაზე წამოკოსებული ფართოფარფლიანი ქუდი, ლაღად მოცინარი სახე — დექსტერ გორდონი უაღრესად სიმპათიური ვინმე იყო და ასეთსავე სიმპათიურ მუსიკას უკრავდა. ბიბოპს ჯეელობიდანვე დაეწაფა და ჯერ ოცი წლისაც არ იყო, რომ უკვე ბად პაუელის გვერდით იდგა — ტექნიკის და ჰარმონიის ფლობის კუთხით ერთობ გაწაფული, რადგან ბავშვობაშივე კარგი მუსიკალური განათლება მიიღო. მასზე იტყვიან, თავის საშემსრულებლო მანერაში კოულმენ ჰოუკინზის, ლესტერ იანგის და ჩარლი პარკერის შეჯერება მოახერხაო, ხოლო ამგვარი სამი გიგანტი რომ დაიტიო, მარტო ფიზიკური გაბარიტები არ გეყოფა — უფრო უმალ დიდი ნიჭი და გემოვნება მოგეთხოვება. დექსტერ გორდონს საამისოდ ნიჭიც ეყო და გემოვნებაც, რასაც უხვად აფრქვევდა საქსოფონიდან, ისევე როგორც მისსავე უსაზღვრო ადამიანურ შარმს. მე ვიტყოდი, ბიბოპი ფრიად იმპერსონალური, დეჰუმანიზირებული მუსიკა იყო, გრძნობადი უშუალობის და სენტიმენტალურობის არად მცნობი; მისი შემოქმედ-შემსრულებელი ხალხი ლირიკული ბალადების ნაზ ქსოვილსაც კი რალაცა ლითონის ძაფებით მსჭვალავდნენ. დექსტერ გორდონი ამათგან განსხვავდებოდა, ტემბრის თავისებური ხავერდით და იმპროვიზაციული კოლორიტით: ბიბოპის ორმაგი სიმაგრის

ყავას ლირიზმის რძე დაუმატა და გაანელა. მოგვიანებით მისი სტილი კიდევ უფრო მცხრალი და მელოდიაზე ფოკუსირებული ხდება, ალბათ იმიტომ, რომ თხუთმეტი წელიწადი კოპენჰაგენში გაატარა, ხოლო დანიის კლიმატი მხოლოდ ადგილობრივი სამეფო ოჯახის რომელსამე წევრს თუ აუმღვრევს ტვინს და აუშლის ვნებებს...

* * *

ძველები ასე იტყოდნენ — Natura Abhorret Vacuum, „ბუნება ვერ იტანს სიცარიელეს": საცა კი რაიმე ბათილობა ან ნაკლოვანება შეიქმნება, იქვე იწყება მისი შევსება და აღდგენა. იგივე რამ ბუნებრივი თვითშევსების პროცესს ვაწყდებით ჯაზშიც, ბიბოპის აფეთქების შედეგად გაჩენილ ნაპრალებში, რადგან არაფერი ბუნებისეული ამ მუსიკისთვის უცხო არ გახლავთ.

ჩარლი პარკერი, თავისი „ღირსეული შემადგენლებით" — გილესპი, ბად პაუელი, და ა.შ. თავიანთ მუსიკაში ერთობ დაშორდნენ ჯაზის დედა-ელემენტს — ბლუზს, რომელიც რომ თავის მხრივ ბაპტისტური საეკლესიო საგალობლიდან — სპირიჩუელიდან და გოსპელიდან მომდინარეობდა. ამ საქმეში, *ნაწილობრივ* (sic!), სუინგის შემსრულებლებსაც მიუძღვით თავიანთი წვლილი — დიდი ჯაზ-ორკესტრების გნიასში, საცეკვაო დარბაზების ელვარე ჭაღების შუქზე ათამაშებულ დეკოლტეებში ნაკლებად გახსენდება ხელებ-დაკოჟრილი და ლოცვად-მუხლმოყრილი დედა-ბლუზი თუ ბებია-გოსპელი. ბიბოპის ჰიპსტერ-

ნიჰილისტ-რეფორმატორებს, ვიმეორებ, ეს კიდევ უფრო ნაკლებად აღელვებდათ.

მაგრამ ბიბოპს უმეტესწილად შავკანიანი მუსიკოსები ქმნიდნენ და ამათი შემყურე და მოქომაგე ახლაგაზრდებიც იგივე რასას განეკუთვნებოდნენ. ხოლო ზანგს, მოგეხსენებათ, სისხლი სხვაგვარი შემადგენლობისა აქვს — იმის ლეიკოციტებს, ერითროციტებს, ტე გინდა თუ ბე-ლიმფოციტებს შორის აუცილებლად ბლუზური ტონები მოძრაობენ და ერევიან. ამგვარი „ჰემატოლოგიური" (თუ „იმუნოლოგიური") ვითარების წყალობით, ბიბოპის აფეთქების შედეგად ჯაზში გაჩენილი ბლუზურ-გოსპელური დეფიციტის აღდგენა გარდაუვალი იყო. ასე ჩამოყალიბდა ბიბოპის მოდიფიცერებული ფორმა — *ჰარდბოპი* (Hard Bop). ჯაზის ისტორიკოსთა მიერ შერჩეული სახელდებით, ერთიც და მეორეც — ბიბოპიც და ჰარდბოპიც — საერთო რუბრიკის ქვეშ მოიხსენიება: *ბოპი* (Bop).

მაშასადამე, ჰარდბოპში კვლავ წინ წამოიწია ბლუზურმა ჰარმონიამ, გოსპელისეულმა მელოდიკამ და რიტმულმა აქცენტებმა. სწორედ ამგვარი აქცენტების შესანიშნავი მცოდნე და დიდი მოტრფიალე გახლდათ ზემოთ ნახსენები დრამერი არტ ბლეიკი (აი, წინანდალში რომ ატირეს'). აფრო-პორტუგალიური წარმომავლობის პიანისტთან და კომპოზიტორთან, ჰორეს სილვერთან ერთად მან შეკრა ის თავისი ცნობილი დასტა Jazz Messengers („ჯაზის მაცნეები"), რომელიც ათწლეულების განმავლობაში ახალი თაობის ბოპერების ნამდვილი „სამჭედლო" იყო, მომიტევეთ ეს საბჭოური ეპითეტი, ხოლო ჰორეს სილვერის კომპოზიცია ***Doodlin'*** ჰარდბოპის კლასიკურ ნიმუშად იქცა.

* სხვათა შორის, თავის დროზე, 40-იანი წლების ბოლოს, არტ ბლეიკი მაჰმადის რჯულზე მოექცა და მისი მუსლიმური სახელი იყო აბდულა იბნ-ბუჰაინა. თუმცა ჯაზის ისტორიას იგი მაინც ქრისტიანული სახელით შემორჩა.

ჯაზის პირველ „მაცნეთაგან“ გამორჩეული გახლდათ მესაყვირე კლიფორდ ბრაუნი (1930-56). მისი საყვირი ისეთ დახვეწილ და სპეტაკ ბგერას გამოსცემდა, რომ ნებისმიერ კლასიკურ სიმფონიურ თუ კამერულ ორკესტრს დაამშვენებდა. უნივერსიტეტში მუსიკასთან ერთად მათემატიკას ეუფლებოდა, ასევე შესანიშნავი მოჭადრაკეც იყო. არც ნარკოტიკებს ეტანებოდა, იმდროინდელ ახლაგაზრდებში ჯაზმენობის აუცილებელი ატრიბუტად რომ მიიჩნეოდა, არც ალკოჰოლს — ამითაც გამოირჩეოდა სხვებისაგან, არა მხოლოდ ბგერის სისუფთავით და ფრაზების დახვეწილობით. გილესპისგან ბევრი რამ ისწავლა და გაითავისა — სისხარტე, ექსცენტრიულობა, რაფინირებული მეტყველება. ისე, თავად გილესპიც და ფეტს ნავაროც დიდად აფასებდნენ მის ნიჭსა და ტექნიკურ მონაცემებს. ბრაუნის ნიჭმა სრული სისავსით გაიჟღერა მაქს როუჩთან ერთად შექმნილ დასტაში. ვერ ვიტყვი, რომ ისინი პირწმინდა ჰარდბოპს უკრავდნენ, მათი მუსიკალური თვალსაწიერი გასცდა ამ ჟანრის საზღვრებს — ეს იყო ბლუზის, გოსპელის, სუინგის და იმპრესიონიზმის საინტერესო ნაზავი, ბიბოპის სკოლაგამოვლილი უბადლო ტექნიკის ფონზე. მოკლედ, ახალ ჯაზს კლიფორდ ბრაუნის სახით ნაღდი ნოვატორი მოევლინა.

მაგრამ ის მუსიკა, რომელსაც არსთა გამრიგე ქმნის, გაცილებით უფრო რთულია და უმალ გაუგებარი, ვინემ ბიბოპი თუ სხვა რამ კაცის მიერ ქმნილი ჟანრები — ზოგჯერ ისეთ სინკოპას დაარტყავს, პარკერსაც რომ ვერ მოელანდებოდა. კლიფორდ ბრაუნი ოცდახუთი წლის ასაკში, მუსიკალური აღზევების გზაზე დაიღუპა, უფრო ზუსტად კი — ფილადელფიიდან ჩიკაგოსკენ მიმავალ მაგისტრალზე, როცა მანქანა, რომელშიც იგი იჯდა, ხეს შეასკდა. მის გვერდით პიანისტი რიჩი პაუელი იმყოფებოდა,

ბად პაულის უმცროსი ძმა, ასევე მეტად პერსპექტიული ახალგაზრდა მუსიკოსი. საჭესთან სწორედ რიჩის ცოლი იჯდა და ავარიაც მისი დაუდევრობით მოხდა. რიჩის სიკვდილმა ბად პაუელი უმძიმეს დეპრესიაში გადაკარგა.

ვინ იცის, რა მუსიკას შექმნიდა კლიფორდ ბრაუნი ერთი ათი წელი მაინც რომ დასცლოდა და პარკერის ასაკამდე მაინც მიეღწია. იმ მცირედმაც კი, რისი გაკეთებაც მოასწრო, საკმაო საზრდო დაუტოვა შემდგომი თაობის მესაყვირეებს. ხოლო ამათგან ყველაზე მაგარი ლი მორგანი დადგება, ასევე — ფრედი ჰაბარდი, რაშიც მოგვიანებით დავრწმუნდებით.

კლიფორდ ბრაუნის გვერდით ერთ ხანს გამოდიოდა ტენორ საქსოფონისტი სონი როლინზი — ვეება გაბარიტების კაცი, როგორც ფიზიკურად, ისე მუსიკალურად. Saxophone Collossus — „საქსოფონის კოლოსი“ — ასე ერქვა მის ადრეულ ფირფიტას და ამაზე მან იმთავითვე დამაჯერებელი განაცხადი გააკეთა, ჯერ კიდევ ბრაუნის და როუჩის კვინტეტში გამოსვლისას.

სონი როლინზი გახლავთ ჰარდბოპის ერთ-ერთი უმთავრესი ფიგურა, თუმცა მისმა უჩვეულოდ ხანგრძლივმა მუსიკალურმა კარიერამ თავისებური, და ზოგიერთ შემთხვევაში, არასახარბიელო ცვლილებები განიცადა. ამ კაცს დაუჯერებელი ფიზიკური მონაცემები აქვს — დღესაც ცოცხალია, ოთხმოცს მიტანებული, და შეუძლია ნახევარსაათიანი სოლოს შესრულება ისე, ვითომც არაფერი. ჯეელობაში საათიცა და ორიც შეეძლო რომ დაეკრა — ყოველგვარი რიტმ-სექციის თანხლების გარეშე, ა-კაპელა. საუკეთესო წლებში მის საქსოფონს ისეთი გოროზი ჟღერადობა ჰქონდა, როგორც რომ შალიაპინის ბანს საოპერო სცენაზე: ღამის კლუბში დაკვრისას ფუჟერებს სულ წკარა-წკური გაუ-

დიოდა. ამგვარ რამეს მარტო ჯანი არ ეყოფა, სონი როლინზი უზომოდ ბევრს მეცადინეობდა — ნიუ-იორკის ერთ-ერთ ხიდზე დაიარებოდა, გვიან ღამით, და კლაპანების დახეთქვამდე უბერავდა საქსოფონს: ქარის საპირისიროდ დგებოდა ხოლმე, თითქოს და იმის ბერვას ეჯიბრებოდაო.

თუმცა მისი მუსიკალური მეცადინეობანი მხოლოდ ამგვარ „საპონტიფიკაციო“ პერფორმანსებს არ შეიცავდა. ჯერ კიდევ ტინეიჯერობისას საათობით იჯდა თელონიუს მონკის ბინაში და იმისგან აკრეფილი ჯაზის იდუმალი ქვებით კენჭაობდა. ყმაწვილკაცობაში ჩარლი პარკერის გვერდზეც მდგარა და მაილზ დეივისისაც.

მიუხედავად ამგვარ მოდერნისტ მოძღვართა წიაღში გატარებული წლებისა, სონი როლინზს გული მაინც კოულმენ ჰოუკინზისკენ მიუწევდა და მის მუსიკას უჩეულოდ ტრადიციონალისტური ელფერი დაჰკრავდა. განტერ შულერმა თავის დროზე სტატია მიუძღვნა სონი როლინზს, სადაც მის იმპროვიზაციულ მანერაში იგი მიანიშნებს მთავარს: მარტივი მუსიკალური მოტივებით მანიპულირება. დიახ, როლინზს არ აინტერესებდა პარკერის მიერ აღმოჩენილი, აკორდულ-ჰარმონიულ სტრუქტურათა შემადგენელ ელემენტებზე და ტონებზე აკინძული იმპროვიზაცია. იგი უფრო მყარი და მდგრადი საშენი მასალით სარგებლობდა — გასაგები და ცხადი მუსიკალური მოტივებისაგან აწყობდა თავის სოლოებს. თუმცა ეს ერთმანეთზე მიმჯდარი მარტივი მოტივები უსასრულო იმპროვიზაციულ არაბესკებად იღვრებოდა მისი საქსოფონის პირიდან.

სამწუხაროდ ამ, ერთის შეხედვით, ჯანსაღი ტენდენციის გამო, მისი მუსიკა ისეთ „პოპულისტურ“ სტილისტიკაში ვარ-

დებოდა ხოლმე, რომ მოსმენაც კი გბეზრდება. ჰარდბოპის და ჰავაური კალიფსოს მუსიკის შერწყმა გახლდთ მისი ცხენჯოხა, რომელსაც სიამოვნებით მოახტებოდა ხოლმე და გააჭენებდა. ამგვარი შერწყმის შედეგად შექმნა სწორედ თავისი ცნობილი კომპოზიციები — ***St. Thomas***, ***Oleo***, და ა.შ. მაგრამ, ზოგჯერ ამ თავისი ცხენჯოხათი სულ წრეზე იწყებდა ჭენაობას — კალიფსოს მოცეკვავეთაგან შეკრულ წრეზე.

საქსოფონის „კოლოსი" სონი როლინზი ასევე „კოლოსალურად" თვითკრიტიკული კაცი იყო. იგი იმდენად ესწრაფვოდა საშემსრულებლო სრულყოფილებას, რომ ხანგამოშვებით მუსიკას საერთოდ ანებებდა თავს, გამოიკეტებოდა, აღარც სცენაზე ჩნდებოდა და აღარც ხმისჩამწერ სტუდიებში. მისი ხანგრძლივი კარიერა მრავალი ჯაზური სტილის და მუსიკოსის მოვლინებას მოესწრო და ისიც სულ თავისი თვითმყოფადი სიტყვის ძიებაში იყო. მისი ერთი ფირფიტა მეგულება, 1978 წლისა, სადაც იგი ჩინურ სტვირზეც კი უკრავს — შესანიშნავი რამ მოსასმენი გახლავთ. თუმცა, რაც კი რამ სონი როლინზის დაკრული მომისმენია, ამათში საუკეთესო, ჩემის აზრით, ისევ და ისევ კოულმენ ჰოუკინზთან ერთად გაკეთებული ჩანაწერია, ცოცხალი შესრულებით — ***Sonny Meets Hawk***. კოულმენ ჰოუკინზის და სონი როლინზის ეს ტენორ-გაბაასება შეიძლება რენესანსული გოლიათების — გარგანტუას და პანტაგრუელის მიდამოსაუბარს შევადაროთ, ოღონდ ჯაზურად. ისიც უნდა ვთქვა, რომ როლინზი ამ ჩანაწერში უფრო მასშტაბურად ჟღერს, ვინემ ასაკოვანი ჰოუკინზი — ნატიფი დისონანსებით ეპასუხება და თამაშით დასტრიალებს მოხუცი „უსტაბაშის" მძიმე სენტენციებს. არა, ეს არ გახლავთ „ჩამჭრელი შეჯიბრი," ჩვეული სიხელით და აგრესიით

გაჯერებული, რომელიც რომ ჰოუკინზს მრავლად მოუგია თავის დროზე და როლინზსაც საკმაოდ ჰქონია. აქ უფრო მეორე „მამა-შვილის“ — კაუნტ ბეისის და ოსკარ პიტერსონის დუეტი მოაგონდება კაცს, სითბოთი და სიყვარულით აღსავსე. თუმცა, როლინზი და ჰოუკინზი მაინც უფრო მაღალი რანგის ჯაზს ასრულებენ.

ჩარლი პარკერის გარდაცვალებიდან სამი თვის თავზე, ნიუიორკში ერთი ახალგაზრდა ალტ-საქსოფონისტი გამოჩნდა, კარგა მოდღლეზილი ვინმე ჯეელი, სახელად ჯულიან ედერლი, მეტსახელად „კენონბოლ“ (Cannonball), ანუ — „ზარბაზნის გულა.“ ნაღდი შავკანიანი ჰიპსტერი გახლდათ: დაკვრაზე არანაკლებ ზეპირი მეტყველებაც ეხერხებოდა — კონცერტის დროს შეეძლო ვრცლად ექადაგა მუსიკისა და სარწმუნოებოს თაობაზე. როგორც ინსტრუმენტალისტი იგი, შეიძლება ითქვას, უნაკლო იყო; იმდენად, რომ ჩარლი პარკერის წასვლით დაობლებულმა ჯაზ-პუბლიკამ იგი „ახალ ფრინველად“ შერაცხა*. ასე ხდება ხოლმე — როდესაც დიდმა მარია კალასმა სცენა მიატოვა, ოპერის ახალ დედოფლად ავსტრალიელი სოპრანო ჯოან სათერლენდი გამოაცხადეს. ჯოან სათერლენდი ბრწყინვალე მომღერალი ქალი გახლდათ, მაგრამ კენონბოლ ედერლიმ მაინც ვერ გაქაჩა პარკერობა — საამისოდ მხოლოდ ნიჭი და ოსტატობა არ კმარა, ზეშთაგონებაც უნდა. თუმცა, ედერლის ნიჭმა და ოსტატობამ

* პარკერის „ტახტის მემკვიდრობას“ ერთხანს ფილ ვუდზსაც უქადდნენ, თეთრკანიან ალტისტს, რომელიც 1962 წელს თბილისშიც გახლდათ, ბენი გუდმენის ორკესტრთან ერთად. იგი დღესაც (sic!) კარგ ფორმაშია და ბიბოპსაც ისევე ეტანება, როგორც ახალგაზრდობისას — საუკეთესო წლებში, თელონიუს მონკთან რომ უკრავდა. ისე, ბილი ჯოელთანაც დაუკრავს (?!), იმ ცნობილ სიმღერაში — ***Just the Way You Are***, ხომ გახსოვთ, საქსოფონის დიდებული სოლო რომაა. პარკერის სხვა „კრონ-პრინცებს“ შორის გამოირჩეოდა მისი მონაფე და მხურვალე თაყვანისმცემელი, ასევე თეთრკანიანი ალტისტი ჯეკი მაკლინი.

თავისი მაინც გაიტანა და იგი მაილზ დეივისმა დაიყენა გვერდით — ორ საეტაპო ჩანაწერში, 50-იანი წლების ბოლოს რომ გააკეთა: ***Milestones*** („ნიშანსვეტები") და ***Kind of Blue***. იმავე დასტაში იყვნენ ჯონ კოლტრეინი და ბილ ევანსი. ედერლი აქ ნაღდ ბიბოპს უკრავს თავის ალტ-საქსოფონზე, ტექნიკურად პარკერის დონეზეა, თუმცა მის ბგერას აკლია პარკერისეული სიმძაფრე, და რიტმული აქცენტებიც შედარებით უფრო მარტივი აქვს.

ამის შემდეგ ედერლი საკუთარ დასტას აყალიბებს, სადაც მონაწილეობდა მისი ძმა, ერთობ დახვეწილი და ორიგინალური მესაყვირე ნეტ ედერლი, ტენორ-საქსოფონისტი ჩარლზ ლოიდი და ჯო ზავინული — პოსტმოდერნისტული ჯაზის მომავალი უსტაბაში, ანსამბლ *Weather Report*-ის შემქმნელი. ამათთან ერთად ედერლი თავანკარა ჰარდბოპს ასრულებს, თავისი ბლუზურ-გოსპელური ელემენტებით. ამისი კლასიკური ნიმუშია კომპოზიცია ***Work Song***. ხოლო ზავინულის კომპოზიციამ ***Mercy, Mercy, Mercy*** — ედერლის დასტას დიდძალი აუდიტორია შესძინა. დროთა განმავლობაში ედერლი იწყებს ექსპერიმენტირებას სამბას რიტმიკით და მელოდიკით და მის მუსიკას იგივე დაემართა, რაც ჰარდბოპს საერთოდ — საქმე გამარტივებისკენ წავიდა.

დიახ, 1960-იანი წლების დასწყისისთვის ჰარდბოპი, როგორც ბიბოპის სტრუქტურულად შემსუბუქებული ვარიანტი, კიდევ უფრო მეტ სიმარტივეს იძენს, და ორ სახეობად იშლება: *სოულ-ჯაზი* (Soul-Jazz) და *რიტმ-ენდ-ბლუზი* (Rhythm-and-Blues, შემოკლებით R&B).

შავკანიან მუსიკოსებს და მსმენელებს *სოულ-ჯაზი* იმდენად ღრმად ჩასწვდა სულში (soul), რომ მის შესრულებას იმდროინდელი გრანდებიც არ თაკილობდნენ — ჩარლი მინგუსი გინდა თუ

იგივე კენონბოლ ედერლი, თუ სხვანი. ამ ერთობ „დამიწებულ“ ჰარდბოპს მეტსახელად „ფანკი“ (Funk) შეარქვეს. თუმცა, სოულის ყველაზე საინტერესო ფიგურებად იქცნენ არა სასულეებზე შემსრულებლები, არამედ Hammond B-3 ორღანზე დამკვრელი ჯიმი სმითი და გიტარისტი უეს მონტგომერი.

რიტმ-ენდ-ბლუზის წარმოშობა განაპირობა ბიბოპის ფონზე განცდილმა ბლუზის დეფიციტმა და უფრო მეტად კი — სუინგის გარდასვლის შემდეგ — საცეკვაო ელემენტის გაუჩინარებამ. ამ მიმდინარეობის თაობაზე აქ ბევრს არაფერს გეტყვით: სწორედ ის გაუჩინარებული საცეკვაო ელემენტი აღადგინა, ბლუზის და გოსპელის რიტმულ-მელოდიური სტრუქტურით. ამ საქმეში დიდი წვლილი თავის დროზე ლაიონელ ჰემპტონმაც შეიტანა და ტენორ-საქსოფონისტმა ილინოი ჟაკემ. მაგრამ მთავარი აქ სხვა რამ სიმპლიფიკატორული, ანუ გამარტივებითი პროცესი აღმოჩნდა: *რიტმ-ენდ-ბლუზში* რიტმის და ბლუზის მარტივმა ერთობამ ბიძგი მისცა სრულიად არაჯაზური მიმართულების წარმოშობას, რომელიც შემდგომში ჯაზსაც შეჭამს და ჯაზმენებსაც — ეს გახლდათ *როკენროლი* საკუთრივ და *როკ-მუსიკა* საზოგადოდ...

ახლა კი უმჯობესია კვლავ ჯაზს დავუბრუნდეთ.

* * *

ისევე, როგორც არტ ტეიტუმი ვერ თავსდება ჯაზის ცალსახა ისტორიულ პერიოდიზაციაში, მკვლევართათვის ასეთივე „მოუხელთებელი" რჩება თელონიუს მონკი. არა და, ერთი სუბიექტური, მიკერძოებული ხასიათის რამ უნდა მოგახსენოთ: ყველა დროის უდიდებულეს და უდახვეწილეს ჯაზმენთა შორის მე სწორედ ამ კაცს გამოვარჩევდი — კომპოზიტორს, პიანისტს და ასევე შამანს. დიახაც, ნაღდი შამანი გახლდათ, ხოლო ამაზე ქვემოთ მოგახსენებთ.

თელონიუს სფიერ მონკი (Thelonius Sphere Monk) — მისი სახელი, შუასახელი და გვარიც ისევე იდუმალად ჟღერს, როგორც მისი მუსიკა. სიტყვა Monk ქართულად „ბერ-მონაზონს" ნიშნავს და ამ გვარის ჩვენებური შესატყვისი მეტნაკლებად მისაღები და გასაგებია — ბერიძე, ბერიშვილი, ან სულაც (ფუი ეშმაკს!) ბერია. სახელი „თელონიუს" (ხოლო მონკის მამასაც იგივე სახელი ერქვა და მერე მონკი თავის შვილსაც იგივეს დაარქმევს) ალბათ ყველაზე უიშვიათესია იუდეო-ქრისტიანულ კულტურაში — ბიბლიაში მას ვერსად წააწყდებით. ამბობენ, ეს სახელი ერქვა ვაჭრობის და კეთილდღეობის რომაელთა ღვთაების — მერკურიუსის ვაჟს (რაც ვერსად გადავამოწმე). მერკურიუსი ბერძენთა ჰერმესის რომაული ექვივალენტია, ხოლო ჰერმესი მოკვდავთა და უკვდავთა შორის შუამავალი გახლდათ, ჰერმენევტიკა-თარგმანების და, ვინ იცის, კიდევ რამდენი მისტიკური მოძღვრების შთამაგონებელი. მაგრამ სრულიად გაუგებარია, რამ შთააგონა მონკის მშობლებს ბავშვისათვის შუასახელად „სფერო" (Sphere)

დაერქმიათ... ნუთუ იმგვარად შორსმჭვრეტელნი იყვნენ, მათი ახლადშობილი პირმშოს მომავალი მუსიკალური შემოქმედების იდუმალება იმთავითვე განეჭვრიტათ?!

რა „სფეროს“ განეკუთვნება თელონიუს მონკის მუსიკა? ან ეგებ, „მონკის სფერო“ იგივე მეტაფორათა რიგს განეკუთვნება, რომლის შესახებაც ბორხესი ბჭობს თავის ნარკვევში „პასკალის სფერო“? თუკი, ბორხესის კვალობაზე, მსოფლიო ისტორია სულ რამდენიმე მეტაფორის ისტორიაა, თავისი ინტონაციური ვარიაციებით, მაში მონკის მუსიკა ასევე განეკუთვნება იმ მცირერიცხოვან მეტაფორათა რიგს, რომლებმაც ჯაზის ისტორია განსაზღვრეს — მოდერნისტული ჯაზისა. ხოლო ყოველი ნაღდი მეტაფორა, მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ამოუწურავია, ანუ ერთ რომელიმე ცნებაში თუ მნიშვნელობაში ვერ მოაქცევ და ვერ ამოწურავ — „სფერო, რომლის ცენტრი ყველგანაა, ხოლო გარწერილობა — არსად.“ ამიტომაც ძნელია განსაზღვრო, თუ რა იყო მონკის „მეტაფორა“ ჯაზის ისტორიისათვის.

ისე, მონკის მუსიკა მრავალწახნაგს უფრო მოგაგონებს, ვინემ სფეროს, უფრო ზუსტად კი — „უმრავლესწახნაგას“, რომელიც რომ სფეროში გარდამავლობს, როგორც რომ წრეში გარდამავალი კვადრატი: „წრის კვადრატურაც“ ფრიად *მამოძრავებელი* მეტაფორა იყო ისტორიისათვის, ბორხესი დამეთანხმებოდა. აკი დაპირისპირებულთა ერთობა არის ის, რაც რომ გვამოძრავებს და გვამოძრავებს, მთელი თავისი დიალექტიკითა...

ჰოდა, იმას მოგახსენებდით, რომ მონკის მუსიკა უმალ წახნაგოვანია, ვინემ გლუვი. მონკისეული ჰარმონიის, მელოდიკის თუ ფრაზირების თავისებურებათა დახასიათებისას მკვლევარები, ასევე მეტაფორულად, მიანიშნებენ მის *კუთხოვანებაზე*, და ეს

მართლაც ასეა. კვლავაც მეტაფორულად გეტყვით: მონკის მუსიკა იგივეა, რასაც ფერწერაში *ანალიტიკური კუბიზმი* ერქმოდა, რომელსაც ჟორჟ ბრაკი ქმნიდა და ერთ დროს პიკასოც რომ მისდევდა — რაიმე გამოსახულება აქ კუბურ-კვადრატულ-კუთხური ფორმებისგან აიგებოდა, ან პირიქით — ამგვარ ფორმებად იშლებოდა. მონკის მუსიკალური ოპუსებიც ერთბაშად გაჯერებულია ასეთი ტეხილი და კუთხოვანი ფრაზებით და აკორდული წარმონაქმნებით, ხოლო ფრაზათა და აკორდთა ეს ნატეხები და ნამსხვრევები, თავის მხრივ, უნიკალურ თავსატეხ-კალეიდოსკოპად ლაგდება, ან კიდევ — იჩხიბი ფორმის ბრილიანტად. ასეთია მონკის კუთხოვან-წახნაგოვანი „სფერო." განგებამაც ასე განსაჯა: იმ ალბომს, რომელმაც მონკს პირველი ფართო აღიარება მოუტანა, რასაც საკმაოდ დიდ ხანს ელოდა, ასე ერქვა: „ბრწყინვალე (ბრილიანტის) კუთხეები" (***Brilliant Corners***).

მონკის ზემოხსენებული „შამანიზმიც" სწორედ ამ ბრწყინვალე კუთხოვანი, შავი ბრილიანტების, მაგიური კრისტალების მეშვეობით თამაშს წარმოადგენს — მუსიკალურ ჩხიბაობას. ჯერ სათქმელ თემას დაალაგებდა, მერე კი ბგერებს ისე მიმოფანტავდა, ვით სამკითხაო ჩხირებს და მათ შორის უხილავ ხაზებს ნახულობდა — ამგვარ შემაკავშირებელ ხაზებს მხოლოდ მისი მჩხიბავი თვალი ხედავდა. ამიტომაცაა, რომ მაშინაც და დღესაც ვერც ერთი პიანისტი ვერ ახერხებს მონკისეული მუსიკალური ეფექტის გამეორებას — ქაღალდზე დაწერილი ნოტების მიღმა კიდევ რაღაც ხდება, რაც მხოლოდ მონკისთვის იყო ხილული და გასაგები. და ეს ყოველივე ურთულეს რიტმულ სტრუქტურებზე იდგა; კი არ იდგა, არამედ დახტოდა და ყირაობდა. ამგვარ რიტმულ-ჰარმონიული სირთულეების გამო მასთან ერთად ან-

სამბლში დაკვრა ბევრ მუსიკოსს ადენდა ოფლს — თვით მაილზ დეივისმაც კი ვერ გაუძლო და ანსამბლიდან გაუშვა.

შამანი იყო, აბა რა?! სასცენო მანერებიც და ქცევაც ასეთი ჰქონდა. კონცერტის დროს, შუა დაკვრაში, წამოხტებოდა ხოლმე და როიალთან მდგარი იწყებდა ერთ ადგილას ბრუნვას — იდაყვში მოხრილი მარჯვენა მკლავი ოდნავ ზეაწეული და გამოშვერილი; თან ჭერში იყურებოდა. განა ეს იგივე მაგიურ-რიტუალურ მოძრაობათა რიგს არ განეკუთვნება, როგორც რომ, ვთქვათ, მუსლიმი დერვიშების ცეკვა, *სემა* რომ ჰქვია და ციურ სფეროთა ბრუნვა-ტრიალის იმიტაციას წარმოადგენს? მონკის სასცენო მაგიურ-მუსიკალური რიტუალიც ამგვარივე ბუნებისა გახლდათ, მის შუასახელს გეფიცებით!

თელონიუს მონკს სხვა რამ კუნთოვან-მოტორული ანომალიებიც სჩვეოდა. მაგალითად, ბოლთის ცემა — სასტუმროს დერეფანში გინდა, კულისებში თუ ხალხით გადავსებული აეროპორტის გასასვლელებში. ერთხელ, რომელიღაც სასტუმროს დერეფანში, ნახევარი საათის განმავლობაში მი-მოდიოდა — თანაც ზედ იმ თავის „ბრუნაობებს" აყოლებდა. შეშფოთებულმა და აღშფოთებულმა სასტუმროს მობინადრეებმა პოლიციას მოუხმეს და დასაშოშმინებლად საავადმყოფოში წააყვანინეს.

კიდევ ერთი ახირება ჰქონდა — თავსაბურავი. როგორც რომ ელტონ ჯონი სათვალეებს, მონკიც ისევე ჰყვარობდა ნაირ-ნაირ და ერთიმეორეზე უცნაურ თავსაბურავს: ქუდი, ჩაჩი, კეპი, შლაპა, და მისთანა. დასაძინებლადაც კი ქუდით წვებოდა. მაგრამ, თავსაბურავიც ხომ მაგიურ-რიტუალური ატრიბუტია — პიროვნების ნამდვილი, მეტაფიზიკური მეობის სიმბოლური გამოხატულება, როგორც, ვთქვათ, იგივე დერვიშთა წონოლა კონუსუ-

რი ქუდები. ერთხელ, ფრიად ხალხმრავალი აუდიტორიის წინაშე, მონკი წარსდგა ვიეტნამელი გლეხის წნული ქუდით — ქოლგასავით რომაა და ნიკაპს ქვემოთ ლენტით რომ იკვრება...

კიდევ ერთი, უპირობოდ შამანური ჩვევა ჰქონდა — ფორტეპიანოზე დაკვრას მუდამ დუდუნს აყოლებდა, როგორც, ვთქვათ, ბახის საუკეთესო ინტერპრეტატორი, კანადელი პიანისტი გლენ გულდი, ასევე ერთობ შამანური ტიპის პიროვნება.

თვალებშიც ერთთავად ბურანი ედგა, თუმცა არა იმდენად ნარკომანული, რამდენადაც ისევ-და-ისევ შამანური არაამქვეყნიურობის გამოხატულებად. მისი ვაჟი, თელონიუს სფიერ მონკ უმცროსი, შემდგომში კარგი დრამერი რომ დადგა, იხსენებს: „პატარაობისას ზოგჯერ ისე შემომხედავდა, თითქოს ვერა მცნობდა ვინ ვიყავი." ერთხელ, კონცერტი რომ დაასრულა, როალთან დარჩა — გახევებული იჯდა და რაღაცას მიშტერებიდა ოცი წუთის განმავლობაში. დანარჩენმა მუსიკოსებმა ინსტრუმენტები აალაგეს, სცენიდან გავიდნენ, დარბაზში დამლაგებლები შემოვიდნენ, მონკი კი აქეთ ვერა და ვერ მოაბრუნეს.

შესაძლოა მე ვცდები და მონკის „შამანიზმი" აქ არაფერ შუაშია — ეს კაცი უბრალოდ ნარკოტიკებზე მძიმედ დამოკიდებული მანიაკალურ-დეპრესიული ტიპი იყო და სხვა არაფერი; მაგრამ იმ მისტერიული მუსიკის ფონზე, რომელსაც იგი ქმნიდა, მთელი ეს მანიაკალურ-დეპრესიულ-შიზოიდური სიმპტომატიკა ჩემთვის ასეთსავე მისტერიულ სახეს იძენს.

ისე, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, მუსიკალურ წრეებში გამოჩენისთანავე „ბიბოპის უზენაესი ქურუმი" შეარქვეს, რაც არ შეესაბამება სინამდვილეს, იმიტომ რომ მონკის შემოქმედება ბიბოპის რაგინდ რევოლუციურად ფართო საზღვრებში მაინც ვერ

თავსდება. „მუსიკის დიდი არქიტექტორი“ — ასე უწოდა მას ჯონ კოლტრეინმა, მონაფემ, რომელიც ერთხანს მის დასტაში უკრავდა. „დიდი არქიტექტორი“ — არის ამაში რაღაც მასონური, ხოლო მასონები და შამანები ერთმანეთისგან შორი-შორ დადიან. სხვათა შორის, მონკს ერთხელ „ჯაზის გრეტა გარბოც“ კი უწოდეს, მაგრამ აქ უფრო მისი (იძულებითი თუ ნებაყოფლობითი) განდეგილური ცხოვრების წესი იგულისხმებოდა. დღევანდელ დღეს, ბეჭდვით თუ ინტერნეტ გამოცემებში, მონკს „გენიოსად“ მოიხსენიებენ, რაც ასევე არა სწორია. გენიოსები ახალ მიმართულებებს ქმნიან და აფუძნებენ. ჯაზის ისტორიაში ასეთები იყვნენ ლუი არმსტრონგი, ჩარლი პარკერი, მაილზ დეივისი, ჯონ კოლტრეინი, ორნეტ კოულმენი. მონკმა, რა თქმა უნდა, დიდი წვლილი შეიტანა ბიბოპის წარმოშობაში და ჯაზის შემდგომ მეტამორფოზებსაც მისცა ბიძგი, მაგრამ *მიმართულება* როგორც ასეთი, მისგან არ წამოსულა, არც რაიმე *სკოლა*. ვიმეორებ, მისი მუსიკა იმდენად რთული და ირაციონალური იყო, რომ ჯაზური მიმართულების თუ სკოლის სახით მის ტირაჟირებას სხვები ვერ ახერხებდნენ. არა, მონკმა სკოლათა და მიმართულებათა შემქმნელებს გაუხსნა გზა და საამისოდ ახალი *ამინდი* შექმნა, როგორც რომ გვალვისას შამანი მოუხმობს წვიმას...

ჯაზური კომპოზიციებიც უამრავი შექმნა. ამ მუსიკალური ჟანრის ისტორიაში ორ უდიდეს კომპოზიტორს ასახელებენ — დიუკ ელინგტონს და თელონიუს მონკს. ***Evidence***, ***Blue Monk***, ***Straight No Chaser***, ***Rhythm-a-ning***, ***Monk's Mood***, ***Bemsha Swing***, ***Well You Needn't***, ***Epistrophy*** (რომლის პირვანდელი სათაურიც „იამბური პენტამეტრი“ იყო!), ***Misterioso***, და მრავალი სხვა, რომელიც უკვე ვახსენე, ან შემდგომში შევეხები — მონკის ამ კომ-

პოზიციების გარეშე ჯაზური რეპერტუარი იგივე იქნებოდა, რაც რომ, ვთქვათ, ევროპული მხატვრობა რემბრანდტის გარეშე.

მონკის მუსიკა ჰარლემური სტრაიდ-პიანისტების სტილს, ბლუზს, სუინგს, ბიბოპს და იმ დროისათვის ჯერ გაუგონარ ავანგარდისტულ ელემენტებსა თუ სტრუქტურებს მოიცავს. თუმცა ეს ყოველივე მხოლოდ და მხოლოდ მასალაა, ასე ვთქვათ — პირველადი სუბსტანცია, რომელიც წმინდა მონკისეული მაგიით უნიკალურ ფორმებს იძენს. საინტერესოა, ეს კაცი ევროპაში რომ დაბადებულიყო და იქაურ მუსიკალურ ტრადიციაზე აღზრდილიყო, როგორი კონკურენტი გამოუჩნდებოდა იგორ სტრავინსკის?

მაგრამ, არა, მონკი ჩრდილოეთ კეროლაინაში დაიბადა, ზანგურ ოჯახში, 1917 წელს. ხუთი წლისა იყო, დედ-მამასთან ერთად ნიუ-იორკში რომ გადასახლდა — იმ უბანში, სადაც ჯეიმზ პ. ჯონსონის და დიდებული იუბი ბლეიკის სტრაიდ-ფორტეპიანო ულერდა, ბაპტისტური ეკლესიებიდან კი — ბლუზით გაჯერებული გოსპელი. ამას მოჰყვა არტ ტეიტუმის, ფეტს უოლერის და დიუკ ელინგტონის მუსიკით განცდილი აღტაცება და მიბაძვის მცდელობები. ცხრა წლისა იყო, ფორტეპიანოს რომ გემო გაუგო. ცოტა ხანში ბაპტისტურ წირვა-მსახურებებზეც ეძახდნენ ფიზჰარმონიაზე დასაკრავად. ერთხანს საკმაოდ კარგ სამუსიკო სასწავლებელშიც იარა, მაგრამ ფინანსურად ვეღარ გასწვდა და მეორე კურსიდან თავი დაანება. მერე ვიღაც ევანგელისტ ქადაგს დაყვებოდა, ქალაქ-ქალაქ, და იმის მხურვალე დამმოძღვრავ რიტორიკას ფსალმუნთა მუსიკას უხამებდა ფორტეპიანოზე. ეს იყო და ეს — დანარჩენი კი შთაგონების და ინტენსიური მუსიკალური ძიებების ამბავია: მონკს, როგორც მომავალ

შამანს, ინიციაციის პერიოდი უნდა გაევლო — განმარტოვებულ ყოფაში და შესაბამის სულიერ ეკზერსისებში.

1941 წლიდან დაიწყო „მინტონის კლუბის" ამბები და ბიბოპის შემზადების ლაბორატორიულ-კონსპირაციული მუშაობა, რის თაობაზეც უკვე მოგახსენეთ. მაგრამ ისიც გითხარით, რომ ბიბოპის აჟიოტაჟს მონკი დიდხანს არ გაუტაცნია — იგი კვლავ თავის მარტოსულ ჰარმონიულ-ტონალურ ძიებებში გადაეშვა. და ერთობ ნაყოფიერ კომპოზიციურ საქმიანობაში ატარებდა დროს. ამაში კიდევ არც ბევრი ვინმე უშლიდა ხელს — მისი მუსიკალური იდეები პროდიუსერებს მეტად ეუცხოვებოდათ და, შესაბამისად, ანგაჟემენტიც ერთობ მწირი ჰქონდა.

1944 წელს იგი კოულმენ ჰოუკინზის თვალთახედვის არეში მოექცა. იმ დროისთვის მონკი უკვე „მონკი" იყო — მუსიკოსთ შორის ყველაზე ორიგინალური და ექსცენტრიკული ხელწერით გამორჩეული, ამასთან კიდევ ასობით კომპოზიციის ავტორი; მათ შორის ***'Round Midnight*** უკვე დაწერილი ჰქონდა. ჰოუკინზმა მონკთან ერთად კომპანია Blue Note-ის სტუდიაში რამდენიმე ჩანაწერი გააკეთა. კრიტიკოსები მაინც არ სწყალობდნენ მის უცნაურობებით გაჯერებულ მუსიკას და კომპოზიციებს, რომლებშიც ჰარმონია, რიტმი და მელოდია ერთობ დახლართულ სიმბიოზში ტრიალებდა. მაგრამ კოულმენ ჰოუკინზის ავტორიტეტმა გადაწონა და Blue Note-მა მონკთან კიდევ რამდენიმე ჩანაწერზე გააფორმა კონტრაქტი. თუკი იმ ხანად, 40-იანი წლების ბოლოს, ეს ჩანაწერები შეფასდა როგორც მონკის შემოქმედებითი მარცხი, დღეს მათზე საუბრობენ როგორც მონკის ნიჭის სრული გაფურჩქვნის შესანიშნავ პერიოდზე და ამას ძნელია არ დაეთანხმო...

მონკი კიდევ დიდხანს რჩებოდა ფართოდ ცნობილ პერსონად ვიწრო მუსიკალურ წრეებში. ესეგვარ ვითარებას არა მხოლოდ კრიტიკოსთა ობსტრუქციამ, არამედ ერთმა სავალალო ეპიზოდმაც შეუწყო ხელი, რომელიც მონკის უმცროს მეგობართან და ასევე მოწაფესთან, შარიან და თარსიან ბად პაუელთანაა დაკავშირებული. ეს ამბავი 1951 წელს მოხდა: მონკი და პაუელი მონკის მანქანაში ისხდნენ, როდესაც თავს პოლიცია დაადგათ. ჩხრეკისას პაუელს ჯიბეში კოკაინი აღმოაჩნდა და მისი საქმე ცუდად იყო. მაგრამ მონკმა ოფიცერს განუცხადა, რომ ეს ნარკოტიკი მას ეკუთვნოდა და პაუელი იქ არაფერ შუაში იყო. ასე დაიხსნა ახალგაზრდა ძმაკაცი, ხოლო თვითონ ჯაზმენისათვის ერთობ მძიმე სასჯელი მიიღო: ჯაზ-კლუბებში თუ სხვა რამ ადგილებში, სადაც ალკოჰოლური სასმელი იყიდებოდა, დაკვრა აუკრძალეს და შესაბამისი ლიცენზია ჩამოართვეს, ასეთი ლიცენზია კი ყველა ჯაზ-მუსიკოსს მოეთხოვებოდა. ექვსი წლის განმავლობაში მონკი ჯაზ-კლუბების სცენას ვეღარ ეკარებოდა, რაც ფინანსურად და საშემსრულებლო იმიჯის თვალსაზრისით, დიდი დარტყმა იყო.

რამდენიმე წელი მართლაც გრეტა გარბოსავით არსად გამოჩენილა, თითო-ოროლა ხმისჩამწერ სესიას თუ არ ჩავთვლით. უშემოსავლოდ დარჩენილს ცოლი ინახავდა — ნელი. იგი ქმარზე გადაყოლილი იყო: დამლაგებლობდა, მრეცხაობდა და ასე არჩენდა ამ ბავშვივით უმწეო კაცს, რომელიც ამა სოფლისგან არ იყო, რომელიც დილიდან საღამომდე ფორტეპიანოსთან იჯდა, თავის გარეკილ მუსიკალურ ჩხირკედელაობაში დანთქმული. უამრავი სხვა ჯაზმენისგან განსხვავებით, მონკი მექალთანე არასოდეს ყოფილა და მუდამ ცოლის ერთგული რჩებოდა. ორი შვილი შეე-

ძინათ — თ.ს. მონკი უმცროსი, უკვე რომ ვახსენე, და ქალიშვილი — სახელად ბარბარა. მონკმა თავისებურად „უკვდავყო" ცოლშვილი — სამივეს შესანიშნავი კომპოზიციები მიუძღვნა: ნელის — ***Crepuscule with Nellie***; თელონიუს უმცროსს — ჩემი ერთ-ერთი უსაყვარლესი — ***Little Rootie Tootie*** (ასე ეძახდა იგი თავის ბიჭს პატარაობისას); ხოლო ბარბარას (პატარა ბუ-ბუს) კი ჰარმონიულად ურთულესი პიესა ***Boo Boo's Birthday****.

1952-54 წლებში მონკმა სხვადასხვა დასტებში რამდენიმე ჩანაწერი გააკეთა სონი როლინზთან, მილტ ჯეკსონთან, მაილზ დეივისთან ერთად. როგორც ვთქვი, მაილზს უჭირდა მონკის რიტმულ-ჰარმონიულ ლაბირინთებში ორიენტირება — განსაკუთრებით, როცა საქმე სოლირებაზე მიდგებოდა. საკუთარ თავში უზომოდ შეყვარებული მაილზი ამგვარ დისკომფორტს დიდხანს ვერ შეეგუებოდა და, ამიტომაც, მონკთან შემოქმედებითი კავშირი გაწყვიტა. ბოროტი ენები იმასაც ამბობენ, ეს ორნი ერთმანეთს ჩხუბით დაშორდნენ — საქმე მუშტამდეც კი მივიდაო. არა მგონია მაილზ დეივისი ამ ამბიდან იოლად გამოსულიყო, რადგან მონკი ერთობ ჯანიანი, ათლეტური მონაცემების კაცი იყო, ხოლო მაილზი ტანით მომცრო, თუმცა დიდგულა და ფიცხი. მაგრამ ამ ჩხუბის ამბავს აკი ბოროტი ენები იტყვიან, თავად მაილზ დეივისი ამ ინციდენტს უარყოფდა, მონკს კიდევ ბევრი ლაპარაკი არც არასოდეს ყვარებია.

როგორც ჩანს, იმ წლებში მონკი მაინც ახერხებდა ჯაზ-კლუბების სცენაზე ეპიზოდურ გაძრომებს. არსებობს 1953 წელს გადაღებული ფოტოსურათი: ნიუ-იორკის ერთ-ერთ ღამის კლუბში

* ერთი ეპიზოდი მაქვს ნანახი, სადაც ამ პიესას მილტ ჯეკსონი, ცნობილი პიანისტი სერ როლანდ ჰანა და ტომი ფლენაგენი არჩევენ: მონკისეული ჰარმონიული სვლები იმდენად უჩვეულოა, რომ თვით მილტ ჯეკსონიც კი ვერ მალავს გაკვირვებას.

კვარტეტი უკრავს — დასარტყამებზე როი ჰეინსი, კონტრაბასზე ჩარლი მინგუსი, ფორტეპიანოსთან მონკი, ხოლო ალტ-საქსოფონზე ჩარლი პარკერი (!). წარმომიდგენია, თუ რა მუსიკალური ამბავი დატრიალდა იმ საღამოს იმ კლუბში. ვაგლახ რომ ამის მხოლოდ წარმოდგენა შემიძლია, ვინაიდან მოსმენით არ მომისმენია — არც კი ვიცი, რაიმე აუდიო-ჩანაწერი შემორჩა თუ არა.

1954 წელს მონკი პარიზში ჩავიდა, მორიგ საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალზე. ყოველი ჯაზმენის მუსიკალურ ბიოგრაფიაში ეს, ცხადია, დიდი მოვლენაა — განსაკუთრებით მონკისნაირი ესთეტიკური მარგინალისათვის, რადგან პარიზული პუბლიკა ყოველთვის უკეთ იყო მომზადებული ჯაზურ სიხელე-სიახლეთა აღსაქმელად. მაგრამ მონკის ეს პირველი დიდი გასეირნება მხოლოდ მუსიკალური თვალსაზრისით არ იყო მნიშვნელოვანი. სწორედ პარიზში გაიცნო მან თავისი მომავალი დიდი მეგობარი და პატრონი ქალი, ბარონესა პანონიკა ფონ კიონინგსვარტენი — სწორედ ის, რომლის ხელებშიც ჩარლი პარკერმა დალია სული. პარკერის სიკვდილის შემდეგ მონკი გახდა ბარონესას ფავორიტი. ისინი მონკის ცხოვრების ბოლომდე ერთად იყვნენ; როტშილდების ოჯახის წევრი ბარონესა მას ფულითაც ეხმარებოდა და გულითაც; ის ჩამორთმეული ლიცენზიაც პანონიკას წყალობით აღუდგონეს. ამ „არისტოკრატული" ალიანსის გამო ნელი სულაც არ ეჭვიანობდა, მაშინაც კი, როდესაც მისი ქმარი პანონიკასთან ათენებდა და აღამებდა — კატებით გამოჭედილ სახლში, რომელსაც მონკმა Catville – „საკატეთი" შეარქვა. პანონიკაც კატასავით მოკალათდებოდა ხოლმე სავარძელში, თავისი განუყრელი გრძელი მუნდშტუკით, სიგარეტის ბოლში და ბეწვის მოსასხამში გახვეული, და ფიქრებში წასული უსმენდა მონკის

პატარა საფორტეპიანო შედევრებს, ავტორისეული შესრულებით. ამათგან ერთ-ერთი სწორედ მას ეძღვნებოდა — მასსავით ზეპური, ჰარმონიული და სტრუქტურული სინატიფით გამორჩეული კომპოზიცია, სახელწოდებით ***Pannonica***.

დადგა 1957 წელიც — მონკის ცხოვრებაში გარდამტეხი. სწორედ ამ წლის დასაწყისში პატარა ხმისჩამწერმა სტუდიამ Riverside Records გამოუშვა მონკის საეტაპო ალბომი ***Brilliant Corners***, რომელის შექმნაშიც ასევე მონაწილეობდნენ სონი როლინზი და არტ ბლეიკი. ალბომს უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად — გაირღვა კრიტიკოსთა ბლოკადაც და ფართო აუდიტორიამაც მონკის მუსიკას გემო გაუგო.

იმავე წელს მონკის გვერდით ახალგაზრდა ტენორ-საქსოფონისტი, ჯონ კოლტრეინი გამოჩნდა. ესენი იყვნენ როგორც შეგირდი და უსტაბაში. ცხრა თვის განმავლობაში, ყოველ ცისმარე დილას კოლტრეინი მონკს სახლში მიადგებოდა ხოლმე. ღამის ხალათში, შილიფად ჩაცმული მონკი ფორტეპიანოს მოუჯდებოდა და ახალგაზრდა კაცს ჯაზ-მოდერნის ჰარმონიულ და იმპროვიზაციულ ლაბირინთებში გზის გაკვლევას ასწავლიდა. კოლტრეინისთვის ეს მართლაც და უცხო ტერიტორია იყო, რომლის ტოპოგრაფიასაც მონკის წყალობით შესანიშნავად აუღო ალღო. ამ ერთობლივმა მუზიცირებამ კი დიდებული ნაყოფი გამოიღო: მონკის კვარტეტი, კოლტრეინთან ერთად, მოდერნისტული ჯაზის მთავარ კლუბში მიიწვიეს — Five Spot რომ ერქვა და ნიუ-იორკის ძირძველ უბანში რომ იყო განლაგებული, სადაც მანამადე, ასი წლით ადრე, იქაური ბანდები ერთმანეთს სისხლს ადენდნენ. 50-იანი წლების ბოლოს ეს იყო ნიუ-იორკელ მხატვარ და მუსიკოს ავანგარდისტთა შეხვედრის მთავარი ალაგი, სადაც

ნახავდით, ვთქვათ, ჯეისონ პოლაკსაც და სესილ ტეილორსაც, და ყველას, ვისაც ახალი სახელოვნებო იდეები არ ასვენებდა. მონკის და კოლტრეინის ანგაჟემენტი ამ კლუბში რამდენიმე თვეს გაგრძელდა და იქაურობა ყოველ საღამოს გადაჭედილი იყო. მათთან ერთად გამოდიოდნენ: დრამ-დასარტყამებზე — შედოუ უილსონი და კონტრაბასზე — აჰმედ აბდულ-მალიქი. Five Spot-ის საღამოების გამო ატეხილმა აჟიოტაჟმა ხმის-ჩამწერი სტუდიებიც დააინტრიგა, და ცოტა ხანში გამოვიდა მონკის და კოლტრეინის ერთობლივი დისკი — ***Thelonius Monk with John Coltrane***, რომელიც ჯაზის ისტორიაში ერთ-ერთ საუკეთესო ჩანაწერად ითვლება დღესაც. ამას კიდევ ერთი, ფრიად ღირშესანიშნავი მოვლენა მოჰყვა: მონკის კვარტეტი, კოლტრეინის მონაწილეობით, „კარნეგი ჰოლში" მიიწვიეს კონცერტის ჩასატარებლად, რომელიც „მადლიერების დღეს" მიეძღვნა, ნოემბერის ბოლოს. ამ კონცერტისგან მხოლოდ აფიშა და დამსწრეთა მოგონებები დარჩებოდა, რომ არა ფირი, რომელიც მრავალი წლის შემდეგ, 2005 წელს, შემთხვევით აღმოაჩინეს ამერიკის კონგრესის ბიბლიოთეკის საცავებში და ცალკე ალბომადაც გამოსცეს — ***Thelonius Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall***. პროგრამაში მხოლოდ მონკის კომპოზიციები იყო, მათ შორის ბალადა ***Monk's Mood*** („მონკის გუნება-განწყობა"), რომელიც ზედგამოჭრილია ტენორ-საქსოფონთან ერთად შესრულებისთვის. მონკი მთელი კონცერტის მსვლელობისას ლაღად დანავარდობს თავის სტიქიაში — აკომპონიმენტი გინდა თუ სოლირება, და თან მიუძღვება კოლტრეინს, რომელიც ფეხაკრეფით, მოზომილი მოძრაობებით მისდევს მაესტროს, მასზე მინდობილი, როგორც რომ უცხო ტაძარში შესული ყარიბი მიჰყვება იქაურ მოძღვარს.

1959 წელს მონკმა დიდი დასტა შეკრა — ორკესტრი — და ნიუ-იორკის მერიაში მართავდა კონცერტებს. გვერდით მუდამ შესანიშნავი მუსიკოსები ჰყავდა, მათ შორის იყვნენ მონკის ფავორი ტენორ- საქსოფონისტი ჯონი გრიფინი, ფილ ვუდზი, ქულ-ჯაზის მომავალი მეტრი — ბარიტონ-საქსოფონი ჯერი მალიგანი, საყვირზე — კლარკ ტერი და ა.შ. თუმცა ყველაზე ხანგრძლივი შემოქმედებითი პერიოდი 1961 წელს შექმნილ კვარტეტთან ერთად გაატარა, სადაც გვერდით, მეუღლე ნელისავით ერთგული და მზრუნველი ტენორ-საქსოფონი ჩარლი როუზი დაიყენა — მონკის რა გინდა რა დახლართულ ჰარმონიულ ახირებებს მორჩილად რომ აღასრულებდა და ითმენდა*. კონტრაბასზე ბუჩ უორენი ჰყავდა, ხოლო დრამერად — ბენ რაილი.** ამათთან ერთად მონკმა მრავალი ჩანაწერი გააკეთა და მსოფლიოს წამყვანი ჯაზური სცენებიც მოიარა — პარიზიდან ტოკიომდე.

1964 წელს მონკი როგორც არა მხოლოდ მუსიკოსი, არამედ როგორც ამერიკული კულტურის ფენომენი, იმდენად დიდ სახელს იხვეჭს, რომ მისი ფოტო ჟურნალ Time-ის გარეკანზე იბეჭდება. ამგვარი პატივი მანამდე მხოლოდ ორ ჯაზმენს ხვდა წილად — ლუი არმსტრონგს და დეივ ბრუბეკს. იმავე წელს გამოვიდა მისი ალბომი ***It's Monk's Time***, მონკის პირველი ჩანაწერი, რომელიც რომ მომისმენია: ერთი მეგობარი მყავს, იმან მომასმენინა — სანდრო ჭანიშვილი, ექიმი კაცია, მაგრამ მონკის სენით დაავადებული, მაშინ მეც რომ გადმომედო...

* ჩარლი როუზი მონკის მუსიკალური „ცოლი" იყო, ხოლო ჯონი გრიფინი — „საყვარელი."

** რამდენიმე წლის წინ, სენტ-ლუისის მთავარ ჯაზ-კლუბში გავიცანი მოხუცებული ბენ რაილი, რომელიც მიუხედავად ასაკისა, საკმაოდ ყოჩაღად გამოიყურებოდა პიანისტ კენი ბერონის ტრიოში. კონცერტის შემდეგ მივედი და ხელი ვახლე — „ნება მიბოძეთ მონკს ვეზიარო-მეთქი..."

ცალკე სათქმელია მონკის სოლო ჩანაწერები. ეს ფორმატი მას მეტად უყვარდა, რადგან აქ სრული თავისუფლება ჰქონდა. სხვა-და-სხვა დასტებთან ერთად რომ გამოდიოდა ხოლმე, იქაც ერთი-ორი სოლო ნომერი უნდა შეესრულებინა. არა და, როგორც ინსტრუმენტალისტი, მონკი დიდი ვერაფერი ვირტუოზობით გამოირჩეოდა. მისი საშემსრულებლო მანერა უცებ კაცს სასაცილოც კი შეიძლებოდა მოჩვენებოდა — თითებგაფარჩხული უკრავდა, ბორძიკით, ზომიერ ტემპში, ისე, თითქოს ახლა-ღა არჩევს კომპოზიციასო. მაგრამ საქმეც ეგაა, აქაც რომ ერთობ ნოვატორული იყო: მონკმა უნიკალურ სტილისტურ ერთობაში მოაქცია „ორკესტრალური" სტრაიდ-ფორტეპიანო და მინიმალისტური, პუანტილისტური მანერა — ერთმანეთისადმი სრულიად შეუფერებელი ინსტრუმენტული პრინციპები. როგორც ითქვა, მისი წინამორბედები იყვნენ არტ ტეიტუმი და დიუკ ელინგტონი, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი გახლდათ კაუნტ ბეისის გამოცდილებაც, რომელიც ასევე სტრაიდის და მინიმალიზმის თავისებურ ნაერთს წარმოადგენს. მონკმა ბეისის მიგნებებიც გაითავისა და უფრო გაართულა და დახლართა. მისი საფორტეპიანო სტილი მრავალშრიან, ვერტიკალურ კონსტრუქციებს წარმოქმნის, განსხვავებით ბიბოპის პიანისტების ხაზოვანი, ჰორიზონტალური პრინციპებისაგან. ამას გარდა, მონკთან მარცხენა ხელი ისევ გააქტიურდა და იგივე დატვირთვა შეიძინა, რაც მარჯვენას ჰქონდა — ბიბოპის შემსრულებლებისგან განსხვავებით, სადაც მარცხენა ხელი ძირითადად ჰარმონიულ-აკორდულ აქცენტებზე მუშაობდა, მთავარ იმპროვიზაციულ-მელოდიურ საქმეს კი მარჯვენა აკეთებდა. აკი ითქვა, რომ ბიბოპის თავაწყვეტილი ტემპის პირობებში სწორედ ამგვარი „ცალხელა" ხაზო-

ვანება ივარგებდა, რასაც ბად პაუელმა მიაგნო და დანერგა. მონკთან შედარებით, პაუელი ფერენც ლისტივით ვირტუოზი ჩანდა. 40-50-იანი წლების მიჯნაზე მისი სახელი ყველას პირზე ეკერა, ხოლო მონკის საფორტეპიანო ახირებები ბევრს სასაცილოდაც არ ყოფნიდა. მაგრამ აი, რა უთქვამს ერთხელ პაუელს: „მე რომ არტ ტეიტუმის ტექნიკა და მონკის დონის მუსიკალური აზროვნების უნარი მქონოდა, ჩემნაირი პიანისტი მსოფლიოში მართლა არ იქნებოდა...“ მერე დაფიქრდა და დაამატა: „არა, რა ტექნიკაც მაქვს, იმასთან ერთად მონკის სადარი მუსიკალური აზროვნების უნარი რომ მქონოდა, ჩემნაირი პიანისტი მსოფლიოში მართლა არ იქნებოდაო.“

მონკის მუსიკალური აზროვნების თავისებურებანი სწორედ მის სოლო ჩანაწერებში მოჩანს ყველაზე უკეთ. ერთი მხრივ იგი პრიმიტივისტულია, მეორე მხრივ კი — მეტად რთულ სტრუქტურულ თამაშს გულისხმობს. უმარტივეს მელოდიურ ფიგურას თუ ინტონაციას მონკი რამდენიმე აკორდის ზედდების და ალტერირების შედეგად წარმოქმნილ კუთხოვან ლაბირინთში დაატარებს, მერე დაშლის და გაფანტავს ისე, როგორც პრიზმაში გარდატეხილი სინათლის სხივი იშლება სპექტრად. *დეკონსტრუქცია* — პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის ეს საკვანძო ტერმინი ადრე უკვე ვახსენე. აი, მონკი ისეთი დეკონსტრუქტივისტი იყო, რომ ჟაკ დერიდასაც კი განაცვიფრებდა. დისონანსების დიდოსტატი იყო, ოღონდაც მისეულ დისონანსებს, პარადოქსულად, მეტადრე აღმშენებლობითი ფუნქცია აქვს — წარმოიდგინეთ სახლის აგება არა აგურების დალაგებით, არამედ მათი თანდათან *გამოცლით*. ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ მაინც ეცადეთ... თუ არა და, მონკის მიერ ინტერპრეტირებულ ჯაზურ

სტანდარტებს მოუსმინეთ, ან სულაც ისეთი პოპულარული სიმღერის მონკისეულ დეკონტრუქციას, როგორიცაა ***Just a Jigolo***.

ამ სიმღერის შემთხვევაშიც და, ვთქვათ, დიუკ ელინგტონის კომპოზიციების მისეულ ვერსიებშიც, დისონანსებით მოთამაშე მონკი პირველწყაროს *პაროდირებას* ახდენს, ისეთსავე *პაროდირებას*, რომელსაც მოდერნისტი და პოსტმოდერნისტი მწერლები მიმართავენ თავიანთ თხზულებებში. მაგრამ ესეგვარი *პაროდირება* იუმორისტულ ღადავში არ აგერიოთ, არა — ამას „ბრძნული ლაზღანდარობა“ ერქმის და უდიდეს ლიტერატურულ თუ სხვა რამ სახელოვნებო პრინციპს წარმოადგენს, რომელსაც რომ ვხვდებით რაბლესთან, სერვანტესთან, სტერნთან, ჯოისთან და ა.შ. დეკონსტრუქციის დერიდასეული ცნებაც ჩემთვის სწორედ ამგვარ *პაროდირებას* გულისხმობს (ამაზე ბოლო თავში კიდევ მოგახსენებთ).

ასეთივე „ბრძნული ლაზღანდარობის“, დეკონსტრუქციის პრინციპებზეა აგებული მონკის საკუთარი საფორტეპიანო კომპოზიციები, რომლებსაც იგი სოლო ჩანაწერებში ასრულებს. ამათგან ჩემი უსაყვარლესი გახლავთ ათწუთიანი პიესა სახელწოდებით ***Functional*** — მონკისეულ იჩხიბ აკორდულ მრავალწახნაგოვნებაში გამოყვანილი, დისონანსებით და ქრომატიზმებით გაჯერებული, ჭეშმარიტად ანალიტიკურ-კუბისტური ოპუსი. იგივე მეთქმის მის სხვა სოლო პიესებზეც, როგორიცაა ***Bluehawk***, ***Monk's Pont*** და მისთანა.

სხვათა შორის, ზემოთ რემბრანდტის გამო მთლად ყასიდად არ მითქვამს. აი როგორც რომ რემბრანდტმა იცოდა შუქ-ჩრდილებით თამაში და იმათი ისე განლაგება, რომ გამოსახულება უშუალოდ სიბნელიდან აღმოცენდება და სიბნელეშივე ინთქმება,

ისევე უხამებდა ერთმანეთს მონკი პაუზას და ბგერას, სიჩუმეს და ჟღერადობას. იგი ისე თამაშობს და ანაწილებს პაუზებს, რომ ბგერებს შორის არსებულ სიჩუმეს იგივე გამომსახველობითი ძალა ენიჭება, როგორც რომ საკუთრივ ბგერებს. მისტიკოსთა ენაზე ამგვარ *მჟღერ სიჩუმეს* „ყოვლადბრძნული დუმილი“ ჰქვია.

და კიდევ: ძველი გერმანელი მწერალი-ესთეტიკოსი, გვარად ლესინგი გვირჩევდა სხვაობა დაგვენახა *დროით* და *სივრცულ* ხელოვნებათა შორის. მუსიკა *დროითი* იყო, ხოლო ფერწერა — *სივრცული*. მონკის მუსიკაში ეს გამიჯვნა არ მუშაობს: პაუზათა თამაშის ძალით, მუსიკა აქ თავისებურ სივრცულ თვისებებს იძენს და ამაშიც არის მისი განუმეორებელი ხიბლი.

60-იან წლებში მონკმა კიდევ რამდენიმე წარმატებული ალბომი გამოუშვა: ***Criss Cross***, ***Straight No Chaser***, ***Underground***. 1968 წელს კი ბოლო ჯერ გამოჩნდა ხმის-ჩამწერ სტუდიაში — ოლივერ ნელსონის ორკესტრთან ერთად. ამ ჩანაწერს წარმატება აღარ ეწერა. ცოტა ხანში მისი კვარტეტიც დაიშალა — ჩარლი როუზმა მიატოვა. მონკმა სცადა ახალი მცირე დასტა შეეკრა და დასარტყამებზე თელონიუს უმცროსიც დააჯინა, მაგრამ ეს დასტაც უდღეური გამოდგა. მონკის ფიზიკური და შემოქმედებითი ცხოვრება დაცემისკენ წავიდა, ისევე როგორც ჯაზისა საერთოდ — ეს იყო 70-იანი წლები, როკ-მუსიკის ზეობის ხანა. ბოლოჯერ იგი 1976 წელს გამოვიდა, ერთი პატარა ჯაზ-კლუბის სცენაზე — დაღლილი და გამოფიტული, მაგიური ჯაზის ჯადო-უნართაგან დაცლილი... სხვა რაღა დარჩა? ექვსწლიანი სიჩუმე მხოლოდ და სიკვდილი — 1982 წლის თებერვლის მიწურულს.

VI

COOL: დამცხრალი ჯაზი

რას ნარმოიდგენდა ახალგაზრდა ფრიდრიხ ნიცშე, რომ ოდესმე შესაძლებელი გახდებოდა მისი ფილოსოფიური კატეგორიების მისადაგება ისეთი მუსიკისადმი, რომლის მოსმენისთანავე იგი ჭკუიდან უფრო მეტად შეიშლებოდა, ვინემ სინამდვილეში შეიშალა ცხოვრების ბოლოს?! არადა, *დიონისურის* და *აპოლონურის* ნიცშესეული კატეგორიები ზუსტად ესადაგება ჯაზის განვითარების იმ ეტაპს, რომელსაც *ქულ-ჯაზის* დაბადება ჰქვია.

ჯაზი იმთავითვე დიონისური ხელოვნება იყო — თრობის ექასტაზში აღტაცებული სულის მუსიკა, რიტმული და იმპროვიზაციული სიხელით შებყრობილი. ბიბოპის პერიოდის ჯაზში ეს სიხელე უფრო გამძაფრდა — ზომიერების საზღვრები ლამის მოიშალა. მაგრამ როგორც ხდება ხოლმე, რაიმე მიმდინარეობა, განვითარების უმაღლეს წერტილს რომ მიაღწევს, საპირისპირო ტენდენციებს წარმოშობს. საერთოდ, ეს სამყარო ისეა აწყობილი, რომ ყოველ ქმედებას შესაბამისი (ზოგჯერ შეუსაბამოც კი) უკუქმედება ეპასუხება — მინუსკულარულ დონეზე გინდა, თუ გიგანტურ ციურ ცთომილთა მასშტაბებში.

1950-იანი წლების ჯაზშიც იგივე მოხდა (ისევ და ისევ ნიცშეს კატეგორიებით თუ ვიხელმძღვანელებთ) — დიონისურ ბიბოპს დაუპირისპირდა აპოლონური ტენდენციები: მეტი სიცხადე, მჭვრეტელობითობა, კონცენტრაცია ბგერის ხარისხზე, სინატიფე... მოკლედ — დადინჯებული, ვნება-დამცხრალი მუსიკა. „დამცხრალი", ანუ — „გრილი ჯაზი", ასე ითარგმნება ინგლისურიდან cool-jazz.

ჯაზის ესეგვარი სახესხვაობის დიდი წინაპრები ადრე უკვე წარმოგიდგინეთ: ჯაზის ტატო ბარათაშვილი — ბიქს ბაიდერბეკი და ჩარლზ დიკენსის ძმის შვილიშვილი, ნახევრად ჩეროკი ინდიელი — ფრენკი ტრამბაუერი.

ცნობილია ქულ-ჯაზის დაბადების დროც და ადგილიც: 1948 წელი, ნიუ-იორკი, 55-ე ქუჩაზე მდებარე ერთ-ერთი მრავალსართულიანი სახლის დარანი, სადაც კანადელი მუსიკოსი და არანჟირების ოსტატი, გილ ევანსი ბინადრობდა. ევანსის სარდაფს ხშირად სტუმრობდნენ ხოლმე ახალგაზრდები: მაილზ დეივისი, ჯერი მალიგანი, ჯონ ლიუისი, ლი კონიცი, განტერ შულერი, და ა.შ. (ერთი-ორჯერ, თვით დიდმა ჩარლი პარკერმაც კი დასდო პატივი იქაურობას, მაგრამ მსოფლმხედველობრივ სხვაობათა გამო აღარ გაშინაურებულა.) 1949-50 წლებში ხსენებულმა ახალგაზრდებმა, ცხრაკაციანი ანსამბლის, ანუ *ნონეტის* შემადგენლობით, გილ ევანსთან ერთად ჩაწერეს 12 კომპოზიცია, რომელიც ჯერ სინგლების სახით გამოვიდა, ხოლო წლების შემდეგ — 1957-ში, გამოიცა სახელწოდებით *The Birth of Cool — ქულ-ჯაზის დაბადება*.

ცნობილია ის ადგილიც კი, სადაც ქულ-ჯაზმა, ასე ვთქვათ, „საინკუბაციო პერიოდი" გაიარა — ეს გახლდათ კლოდ თორნჰი-

ლის ორკესტრი, სადაც ერთხანს მოღვაწეობდნენ გილ ევანსიც და ჯერი მალიგანიც. კლოდ თორნჰილი ისტორიაში მოიხსენიება როგორც „ჯაზის კლოდ დებიუსი." ამ მეტსახელის უკან მთელი მუსიკალური ტენდენცია დგას — კერძოდ კი ის, რომ ქულ-ჯაზის წარმომადგენლებში იმძლავრა სწრაფვამ ევროპული კლასიკური მუსიკისადმი: ბახის, მოცარტის, რომანტიკოსების და, რაც მთავარია — ფრანგი იმპრესიონისტებით დაინტერესებამ. ეს ტენდენცია ჯაზში ადრეც შეინიშნებოდა — ჯერ კიდევ 20-იან/30-იან წლებში, როცა ისეთი მუსიკოსები როგორც ჯორჯ გერშვინი ან პოლ უაიტმენი ქმნიდნენ ე.წ. სიმფო-ჯაზს, რომ აღარაფერი ვთქვათ მოწიფული დიუკ ელინგტონის სიმფონიზმებზე. უბრალოდ, ქულ-ჯაზში ეს ტენდენცია ლამის პრიორიტეტული გახდა.

იან ერნესტ გილმორ გრინი, იგივე გილ ევანსი (1912-1988) წარმოშობით ავსტრალიელი იყო, კანადაში დაიბადა, ხოლო შემდეგ ნიუ-იორკში ცხოვრობდა. თვითნასწავლი იყო, ლუი არმსტრონგის და დიუკ ელინგტონის მუსიკაზე იზრდებოდა, თან ევროპულ კლასიკასაც კარგად აუღო ალღო. 1948 წელს ევანსისა და მაილზ დეივისის შეხვედრა საეტაპო გამოდგა ჯაზის ისტორიისთვის — როგორც ითქვა, ამათგან იშვა ქულ-ჯაზი. ისევე როგორც ამ მუსიკის განვითარების სხვა ეტაპებზე (ბიბოპის გარდა), ამ შემთხვევაშიც თეთრკანიანის და ზანგის შემოქმედებით უნართა შერწყმამ და ურთიერთგამდიდრებამ იმუშავა. თუმცა ევანსმა და დეივისმა თავიანთი უმთავრესი ერთობლივი პროექტები 1957-60 წლებში განახორციელეს. ეს იყო ორი დიდებული ნაბიჯი, რომელიც ახალმა ჯაზმა გადადგა მომავლისკენ: ***Milesahead*** და ***Sketches of Spain***, ასევე ჯორჯ გერშვინის ***Porgy and Bess***.

რა იყო განსაკუთრებული ევანსის ხელით არანჟირებულ ჯაზში? თავს უფლებას მივცემ და ვიტყვი — ევანსმა ჯაზში ძველი ბაროკალური *კონჩერტო გროსოს* პრინციპი შემოიტანა. ეს პრინციპი კამერული ორკესტრის და სოლისტების დაბალანსებულ ურთიერთობას გულისხმობს, მათი შესაბამისი მუსიკალური პარტიების ორგანულ ურთიერთგარდამავლობას. სწორედ ამგვარი დაბალანსებული და ორგანული თანაფარდობაა ევანსის ქულ-ჯაზურ ორკესტრში — თანაფარდობა სოლისტების იმპროვიზაციულ პარტიებსა და ანსამბლისთვის წინასწარგაწერილ მუსიკას შორის. მანამდე ბიბოპი სოლისტების ინდივიდუალიზმზე იყო დაფუძნებული — იმპროვიზაციულ თავისუფლებაზე, რასაც ანსამბლი მხოლოდ რიტმულ და ჰარმონიულ ფონს უკეთებდა. ამისგან განსხვავებით, ევანსისეულ ქულ-ჯაზში სოლო ინსტრუმენტებსა და ორკესტრს შორის უფრო რთული და ერთობ მოზომილი ურთიერთობაა. სოლისტისგან მომავალი იმპროვიზაციული ნახაზი თითქოსდა ჩაქსოვილია მთლიანი ანსამბლის მუსიკალურ მატერიაში, ხოლო ეს მატერია უაღრესად ნატიფი, დახვეწილი და ამავე დროს, მრავალფეროვანი აკორდულ-ჰარმონიული წყობისა გახლავთ. განსხვავებული იყო ორკესტრისთვის ინსტრუმენტების შერჩევაც: პირველსავე ნონეტში, რომელმაც ქულ-ჯაზი წარმოშვა, ვხვდებით ტუბას და ვალტორნას, არ არის ტენორ საქსოფონი, რაც სრულიად წარმოუდგენელი იყო მაშინდელ ანსამბლებში.

ევანსის ხელწერა მართლაც უნიკალურია იმ პერიოდისთვის, როდესაც ერთი მხრივ, ჯერ კიდევ სუფევდა ბიბოპი, ხოლო მეორე მხრივ ადრეული დიქსილენდის ლაზღანდარა სტილის აღორძინება დაიწყო. ისე, ხანგრძლივი შემოქმედებითი ცხოვრე-

ბის მანძილზე ევანსმა ბევრი სტილი „მოინელა" — ჯაზ-ავანგარდის და ჯაზ-როკის ჩათვლით. შესანიშნავ ხალხთან თანამშრომლობდა, როგორებიც იყვნენ, ვთქვათ — ერიკ დოლფი, უეინ შორტერი. უაღრესად საინტერესო იყო ნიუ-იორკში, 1968 წლის მაისში, უიტნის მუზეუმში მოწყობილი ჯაზური საღამოები, სადაც გილ ევანსმა დიდებულ მუსიკოსებს მოუყარა თავი — საყვირზე — ჯონი კოულზი, საქსოფონზე — ბილი ჰარპერი (ოთხი წლის შემდეგ თბილისში რომ ჩამოჰყვა თედ ჯონს/მელ ლუისის ორკესტრს და ფრიადაც დაგვამახსოვრა თავი), გიტარისტი ჯოუ ბეკი, და ა.შ. ამ ჩანაწერებში სხვაგვარი ევანსი ჟღერს — იგი გასცდა ჩვეულ დახვეწილ ანსამბლურობას და უფრო თავისუფალი, მოავანგარდისტო მუსიკისკენ გაუტია. ამ კონცერტებში ინსტრუმენტებისადმი დამოკიდებულებაც არაორდინარული აქვს — ერთ-ერთ კომპოზიციაში ვრცელი სოლო მიყავს ტუბას (sic!), მერე კი ტენორ-საქსოფონთან ერთად დუეტში აგუგუნებს. ამგვარად „ამღერებული" ტუბა არც მანამდე, არც მერე, არც ჯაზში და არც სხვა ჟანრის მუსიკაში არ მომისმენია.

გილ ევანსი ჯიმი ჰენდრიქსთანაც აპირებდა ერთობლივი დისკის ჩაწერას — აქ ჯიმი როგორც სოლისტი უნდა გამოსულიყო, ევანსის ორკესტრის თანხლებით, მაგრამ პროექტი ჩაიშალა, ჰენდრიქსმა იმქვეყნად გაასწრო... როგორც ჩანს, ევანსი იმდენად დაინტერესებული იყო ჰენდრიქსის მუსიკით, რომ 1975 წელს ჯიმის კომპოზიციები საკუთარი არანჟირებით გამოსცა, ხოლო მოგვიანებით ერთ-ერთი კომპოზიცია სტინგთან ერთად გამოუშვა, სტინგისავე ალბომში ***Nothing Like the Sun*** — რომელიც სტინგის მოყვარულებს კარგად მოეხსენებათ.

ევანსი ბრაზილიურმა მუსიკამაც გაიტაცა და ორიოდ პროექტი ასტრუდ ჟილბერტოსტან ერთად განახორციელა. მე ეს

ჩანაწერები არ მომისმენია, ვერაფერს გეტყვით, ხოლო რაც შეეხება უმშვენიერეს ასტრუდ ჟილბერტოს — ჯაზური სამბას ფერიას — ჩვენ მას კიდევ შევხვდებით, საქსოფონისტ სტენ გეცთან ტანდემში.

ხსენებული მუსიკალურ-საშემსრულებლო პრომისკუიტეტის მიუხედავად, რომელიც ევანსს ახასიათებდა — ამდენი სტილი და შემსრულებელი რომ მოატარა — გული მისი მაინც მაილზ დეივისთან რჩებოდა. ჰოდა, სიკვდილამდე რამდენიმე თვით ადრე, მაილზთან ერთად მან ჩაწერა დისკი — ***Star People***, რომელშიც უკვე ელექტრონული მუსიკა ჭარბობს, ბლუზური როკის ელემენტებით „შელამაზებული". დასტურ რომ გილ ევანსისეული სიზუსტით განსაზღვრავს ჰარუკი მურაკამი ამ ორი მუსიკოსის შემოქმედებით ტანდემს: *ეგოისტის (დეივისი) და ინდივიდუალისტის (ევანსი) კამათი...*

მაგრამ ჯაზს ხომ დიახაც ინდივიდუალისტები ქმნიან, ისევე როგორც ხელოვნებას საერთოდ. სწორედ ერთ-ერთი ამგვარი ინდივიდუალისტი გახლდათ ჯაზური ფორტეპიანოს ნოვატორი, პიანისტი ლენი ტრისტანო, რომელიც ბიბოპსაც უკრავდა, ქულსაც და ბოლოს ჯაზ-ავანგარდამდეც მივიდა.

ჯოზეფ ლეონარდ ტრისტანო (1919-1978) ჩიკაგოში დაიბადა, იტალიელი ემიგრანტების ოჯახში. ბავშვობაშივე დაბრმავდა, რაღაც ვირუსული ინფექციით გამოწვეული გართულებების შედეგად. ჩვენს წინაშეა კიდევ ერთი „ბრმა მუსიკოსი" — ლამის არქეტიპული სახე კულტურის ისტორიაში: რაფსოდ ჰომეროსიდან მოყოლებული... ხოლო ფიზიკური სიბრმავე მუსიკალური თვალსაწიერის გაშლა-გაფართოებას უწყობს ხელს, შესაფერისი შემოქმედებითი უნარების პირობებში. ერთობ მრავალმხრივი ფიგურა გახლდათ ეს ლენი ტრისტანოც, მისი ყაიდის

ხალხი ერთი მიმდინარეობის ფარგლებში ვერ თავსდება. ტრისტანოს მუსიკა გასცდა ქულ-ჯაზის ფარგლებს: მავანისთვის იგი ტიპიური ბიბოპის კაცია, მავანი კი ავანგარდის წინამორბედად მიიჩნევს. ისიც არის და ესეც — მეტს ვერაფერს გეტყვით.

ტრისტანოს პირველი მასწავლებელი დედა იყო, შემდეგ კი უფრო საფუძვლიანი მუსიკალური განათლება მიიღო და უამრავ ინსტრუმენტზე უკრავდა: საქსოფონი (ყველანაირი), კლარნეტი, საყვირი, გიტარა, დასარტყამები და, რაღა თქმა უნდა, ფორტეპიანო. შემდგომში თავადაც კარგი პედაგოგი დადგა და საკუთარი მეთოდიკაც შეიმუშავა. მოწაფეც ბევრი ჰყავდა — ერთიმეორეზე უკეთესი, მათ შორის ჩარლი მინგუსი და ბილ ევანსი.

ინტელექტუალი გახლდათ და მუსიკაც მისთვის უპირველესად ინტელექტის საქმე იყო — ინტუიციიდან რომ იკრეფს ძალას და ახალ ფორმებს და კონსტრუქციებს რომ წარმოქმნის.

ტრისტანოს შთაგონების წყარო იყვნენ პარკერი (მასთან ერთად დაუკრავს კიდევაც), ტეიტუმი, პაუელი, ხოლო ამათზე უფრო მეტად კი იოჰან სებასტიან ბახი და ევროპული ბაროკოს პოლიფონიური მუსიკა. ნიუ-იორკის ერთ-ერთ ჯაზ-კლუბში თავის ყოველ გამოსვლას იგი ბახის ინვენციების შესრულებით იწყებდა — ასე ხურდებოდა ხოლმე საჯაზოდ. მე თუ მკითხავთ, ამაშიც მეთოდოლოგიურ სისწორეა — ბახი დასტურ რომ საფუძვლიანად მომართავს გონებას საიმპროვიზაციოდ...

ნეტ კინგ კოულმაც იქონია მასზე გავლენა — ანსამბლური ფორმატის თვალსაზრისით. ყველაზე უკეთ ტრისტანო თავს ტრიოში გრძნობდა: ფორტეპიანო, გიტარა და კონტრაბასი, არანაირი დასარტყამები. ასეთი ყაიდის ტრიო კი პირველად ნეტმა შეკრა და მას თვით არტ ტეიტუმმაც კი მიბაძა. ასეთ ფორ-

მატში ტრისტანომ რამდენიმე შედევრი ჩაწერა, მათ შორის, 1946 წელს, კომპოზიცია ***I Can't Get Started***, რომელიც განტერ შულერის აზრით, ისეთივე საეტაპო მნიშვნელობის იყო ჯაზის განვითარებისთვის, როგორც რომ არმსტრონგის ან ელინგტონის „წინასწარმეტყველური" ოპუსები. ჯვარედინი აკორდებისგან აწყობილი რთული ჰარმონიული შრეები, საიდანაც ბად პაუელისეული ხაზოვანი პასაჟები აღმოცენდება; ტაქტიდან ტაქტში ცვლადი რიტმიკა: 5/4-იდან 4/4-ში, შემდეგ უცებ 6/4; და ეს ყოველივე ატონალურობის მიჯნაზე თამაშით ხდება, ტონალობათა უეცარი მონაცვლეობით — ასეთი გახლდათ ტრიოში განხორციელებული ტრისტანოსეული ქულ-ჯაზი.

მოგვიანებით (1949 წლიდან) იგი სექსტეტის ფორმატშიც მუშაობდა, თავის ორ შესანიშნავ მოწაფესტან ერთად — ალტ-საქსოფონისტ ლი კონიცთან და ტენორ-საქსოფონისტ უორნ მარშთან ერთად. ლი კონიცმა „ქულის დაბადებაში" დაიდო წილი (1950 წლის სესიებში მონაწილეობით) და ამდენად ტრისტანოს ხელი, მისი მოწაფის მეშვეობით, ევანს/დეივისის იმ ალბომსაც დაეტყო. შემორჩა რამდენიმე ვიდეო ჩანაწერი, სადაც ტრისტანო თავის დასტასთან ერთად გამოდის: შავ-თეთრი, მქრქალი ფირიდან მოედინება უნატიფეს ფერებად გაწყობილი მუსიკა — კომპოზიცია ***SubconsciousLee*** — ლი კონიცის „სახელობისა".

მარტოსული კაცი იყო ლენი ტრისტანო; ფართო აუდიტორია მას არ სწყალობდა, მაგრამ ექსპერტები ნატიფ ბგერით კოლორიტს და ნოვატორულ გამჭრიახობას ფრიად უწონებდნენ. მისი ნოვატორობა იქამდეც მივიდა, რომ ერთ-ერთი ხმისჩამწერი სესიის ბოლოს მოითხოვა არ გამოერთოთ მიკროფონები და თავის ანსამბლთან ერთად დაუკრა მუსიკა, რომელიც უკვე „თავისუ-

ფალი ჯაზის“ ნიშნებს შეიცავდა — free jazz, მას კი მხოლოდ ათი წლის შემდეგ მიადგებიან თავიანთ ავანგარდისტულ ექსპერიმენტებში ორნეტ კოულმენი, სესილ ტეილორი, თუ ალბერტ აილერი. იმ კომპოზიციას ერქვა ***Intuition*** — ინტუიცია, რომელიც ამავე სახელწოდების დისკში შევიდა, 1949 წლით დათარიღებულში. ტრისტანოს გვერდით აქაც მისი მოწაფეები დგანან: ლი კონიცი და უორნ მარში. გავიხსენოთ რომ იმავე წელს, გილ ევანსის ნიუ-იორკულ სარდაფში მაილზ დეივისი და მისი დასტა ქულ-ჯაზის „დაბადებისთვის“ იღწვოდნენ. არადა, ლენი ტრისტანომ იმ თავის დისკში („ინტუიცია“) ქულ-ჯაზის სრულსავსე სახეც წარმოაჩინა და ჯაზ-ავანგარდიც ინინასწარმეტყველა. ეგრეა — ძალუმი შემოქმედებითი ინტუიცია წინ უსწრებს თავის დროს, მაგრამ ტრისტანომ იმდენი მოინდომა, რომ დროც და მსმენელიც ერთად მოიტოვა უკან... *Wow!* - როგორც შესძახებენ ხოლმე ახლანდელი ჩვენი თინეიჯერები... სხვათა შორის, ეს შორისდებული (*Wow!*) აქვს წამძღვანებული სათაურად ერთერთ ბრწყინვალე ქულ-ჯაზურ კომპოზიციას ტრისტანოს იმავე ალბომში — ამ კაცს ეს ახალი სტილი უკვე სრულიად გასიგრძეგანებული ჰქონდა. კიდევ უფრო „წინ წასულია“ კომპოზიცია ***Digression*** (იმავე ალბომიდან): მოვლენათა წინსწრების, *პროგრესული* ხედვის თვალსაზრისით მე მაილზ დეივისის გვერდით დავაყენებდი ტრისტანოს, მაგრამ დეივისისეული ხედვა ისეთ კომერციულ ელემენტებს შეიცავდა და ისეთ მუსიკალურ ქარიზმატულობას, რომელიც რომ ტრისტანოს კოშმარადაც არ მოელანდებოდა.

ლენი ტრისტანოს სხვა წარმომავლობის მუსიკალური კოშმარები უფრო სჩვეოდა. ისტორიკოსები დიდად აფასებენ მის მოზრ-

დილ ოპუსს — ***Descent to Maelstrom*** — „მალსტრემში შთასვლა," რაც რომ ედგარ პოს ცნობილი მოთხრობით უნდა ყოფილიყო შთაგონებული. მე ტრისტანოს „მალსტრემში" ვერ ჩავაღწიე — ჩანაწერი ვერსად მოვიპოვე; მხოლოდ ედგარ პოს მალსტრემი მოვიხილე, ყმაწვილკაცობაში. ტრისტანოს ხილვითაც თუ იგივენაირია — ერთობ თავბრუდამხვევი რამ უნდა იყოს!

დახვეწილი აკადემიზმისადმი მიდრეკილი ტრისტანო ხმის ჩამწერი ტექნოლოგიებითაც დაინტერესდა. იმხანად ეს დიდი ვერაფერი ჰაი-ტექი იყო, მაგრამ, გარკვეულ ეფექტებს მაინც მიაღწევდა კაცი. 1955 წელს მან ჩაწერა კომპოზიციები ***Line Up*** და ***Turkish Mambo*** — სადაც ე.წ. „ოვერდაბინგი", ანუ ქართველი აუდიო-ინჟინრების ბარბარიზმით — „ნალაჟენიის" — ზედდების — მეთოდი გამოიყენა. ეს ჯაზურ აუდიო-ინდუსტრიის ისტორიაში ამგვარი ეფექტის გამოყენების პირველი ცდა იყო, რამაც ექსპერტებს შორის არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. ზოგმა იგი მანიპულატორად შერაცხა, ზოგისათვის კი საინტერესო მიგნება იყო. ცხადია, რომ ტრისტანოს აუდიო „მანიპულაცია" მისი საშემსრულებლო ტექნიკის სიმწირით არ იყო განპირობებული — როგორც ყველა დაუდგრომელი ნოვატორი, იგი ახალ გამომსახველობით ფორმებს ეძებდა.

ტრისტანო მართლაც გახლდათ „მანიპულატორი," ოღონდაც მისეული მანიპულაცია ბგერებით ნატიფი თამაში გახლდათ, მუსიკალური ფრაზებით, ინტონაციებით და რიტმული სტრუქტურებით, რაც ორივე ხელში კარგად ჰქონდა გამჯდარი... 1965 წელს ტრისტანომ რამდენიმე საფორტეპიანო მასტერკლასი გამართა ევროპაში — ბერლინსა და კოპენჰაგენში. საფორტეპიანო ტექნიკის მხრივ ეს მეტად საყურადღებო მოვლენა იყო. არსე-

ბობს მისი რამდენიმე ვიდეო-ფრაგმენტი: ტრისტანოს აქ მარცხენა ხელით კონტრაბასის პარტია მიჰყავს, ხოლო მარჯვენათი ხან აკორდულ, ხან ხაზოვან ფიგურებს აწყობს. მარცხენა ხელის გააქტიურებას ადრინდელი პიანისტებიც ახდენდნენ — „სტრაიდის“ ოსტატები, ტეიტუმი, მონკი. მაგრამ ტრისტანოს მარცხენა ისე ჟღერს, როგორც რომ საორღანო ბანის პარტია — cantus firmus — ხოლო მარჯვენასთან ერთად აქედან ეწყობა კონტრაპუნქტი — ისეთივე, როგორიც ბახის ინვენციებში. მე ვიტყოდი, რომ ამგვარი პარალელიზმით ორივე ხელში ტრისტანო ბახის ხაზოვანი კონტრაპუნქტის დახვეწილ ჯაზურ ანალოგს აყალიბებს. შემდგომი თაობის პიანისტები კიდევ უფრო დახვეწენ და გაართულებენ ამ ტექნიკას: ბილ ევანსიდან მოყოლებული, ბრედ მელდაუს ჩათვლით...

ერთი ჩემი ძველი ამერიკელი ნაცნობი, უისკონსინის ქალაქ მილუოკიში ჯაზური რადიოგადაცემა რომ მიჰყავდა, ასეთი ეპითეტით მოიხსენიებდა ლენი ტრისტანოს — „ელეგანტური!“ დიახაც, ლენი ტრისტანოს მუსიკა, ალბათ, ყველაზე ელეგანტურია ჯაზის ისტორიაში. ჰო, ელეგანტური და მარტოსული, როგორც, ვთქვათ, რომელიმე ნაბოკოვისეული პერსონაჟი.

ქულ-ჯაზს სხვაგვარად „ევროპეიზებულ ჯაზს“ უწოდებენ, ხოლო ამგვარი ჯაზის ჭეშმარიტი მშვენება გახლდათ კიდევ ერთი, ფრიად ელეგანტური მოვლენა, დიდებული ანსამბლი **Modern Jazz Qaurtet (MJQ)**, „თანამედროვე ჯაზის კვარტეტი.“ იგი 1952 წელს დაარსდა და ხანიერების თვალსაზრისით, ჯაზის ისტორიაში, ყველა რეკორდი მოხსნა — ორმოც წელიწადზე მეტ ხანს იარსება, თუმცაღა, მცირედი წყვეტილობით.

MJQ დიზი გილესპის ორკესტრის წიაღში ჩამოყალიბდა — აი, იმ შესანიშნავი ორკესტრისა, 1945-50 წლებში პირველი

ბიგ-ბენდი რომ იყო, რომელიც ბიბოპის მუსიკას უკრავდა. ამ ორკესტრის რიტმ-სექციას შეადგენდნენ: დრამერი კენი კლარკი (ბიბოპის ერთ-ერთი შემქმნელი, როგორც გვახსოვს, და ასევე ქულ-ჯაზის „დაბადების" თანამონაწილე), კონტრაბასისტი რეი ბრაუნი (ელა ფიცჯერალდის მეუღლე), და ორი, პოლარულად განსხვავებული მუსიკალური აზროვნების მქონე პიროვნება — პიანისტი და კომპოზიტორი ჯონ ლიუისი და ვიბრაფონისტი მილტ ჯეკსონი. გილესპის ორკესტრის დაშლის შემდეგ, ამ ოთხმა კაცმა კვარტეტის შეკვრა განიზრახა და ასე დაიწყო მათი დამოუკიდებელი მოსიკალური კარიერა. თავდაპირველად მათი სახელი გახლდათ Milt Jackson Quartet — MJQ. კენი კლარკმა მალე მიატოვა „კვარტეტი," ისევე როგორც რეი ბრაუნმა — „უაშინგტონის" მეუღლესთან ერთად საგასტროლოდ გაემგზავრა. ამათ ნაცვლად „კვარტეტში" დამკვიდრდნენ: დრამერი კონი კეი და კონტრაბასი პერსი ჰითი.

ამ შესანიშნავი ანსამბლის ოთხივე წევრი დიდებული მუსიკოსი გახლდათ, მაგრამ „კვარტეტის" იდუმალ ხიბლს ორი კაცის — ასევე *ეგოისტის* და *ინდივიდუალისტის* — მილტ ჯეკსონისა და ჯონ ლიუისის უნიკალური ტანდემი ქმნიდა: წინააღმდეგობრივთა ერთობის ჰეგელისეული დიალექტიკის სადარი. მეტიც, სწორედ მათ მიუსადაგა ჯაზის ისტორიკოსმა ტედ ჯიოიამ ფრიდრიხ ნიცშეს კატეგორიები: მილტ ჯეკსონი *დიონისური* მუსიკოსი იყო, ხოლო ჯონ ლიუისი — *აპოლონური* (Ted Gioia, ***History of Jazz***. გვ. 284). ამათი მუსიკალური ჭიდილი აღავსებდა MJQ-ის სულს და მისგან აღმოცენებულ ესთეტიკას. მილტ ჯეკსონი ბიბოპმა გაიტაცა და თავისი სტილი ნიუ-იორკის ღამის კლუბებში სრულყო. ამ კაცის სტიქია იყო ლაღი, სპონტანური და ენერგიული იმპროვიზაციული პასაჟები — ჩარლი პარკერისეული

ექსტატურობით აღბეჭდილი; ხოლო ჯონ ლიუისი ევროპული რენესანსის და ბაროკოს მუსიკაზე გაიზარდა, მიიღო აკადემიური ხარისხი ანთროპოლოგიაში, დახვეწილი მუსიკალური ფორმები უყვარდა და მკაცრი სტრუქტურული ლოგიკით ალაგმული რთული ჰარმონიული ფიგურები.

როგორც გიამბეთ, ჯაზში ვიბრაფონის გამოყენება ლუი არმსტრონგმა ურჩია ლაიონელ ჰემპტონს, ჯერ კიდევ 30-იან წლებში, როგორც ფორტეპიანოს და დასარტყამების ნაჯვარისა. ისიც გითხარით, რომ ჰემპტონმა კარგად გაართვა თავი ამ საქმეს და ვიბრაფონმაც თავისი ალაგი დაიმკვიდრა ჯაზში. და აი, გამოჩნდა მილტ ჯეკსონი (1923-1999), მეტსახელად „ბეგზ“, რომლის ხელებშიც ეს ინსტრუმენტი გაჟღერდა, როგორც — რას შევადარო? — „აკუსტიკური ცისარტყელა“... „ბეგზ“ (*bag* — ტომარა) ჯეელობაში შეარქვეს, იმიტომ რომ თავის ვიბრაფონს ტომრით აიკიდებდა ხოლმე და ასე მიდიოდა დასაკრავად. ჯერ მარტო ჯეკსონისეული ბგერა რად ღირს?! ლაიონელ ჰემპტონის „მჭახე“ ულერადობასთან შედარებით მისი ტემბრი უფრო დაბალია, ვიბრატო უფრო შენელებული, ცალკეული მისი ბგერა ისევე კრიალებს, როგორც რომ ჰასიდი იუველირის ხელში ბრილიანტი (მაგალითად, პირველივე ბგერა ბახის „არიაში“, საორკესტრო სიუიტიდან, რომელიც MJQ-მ გააჯაზა). იმპროვიზაციისას მას ვერც ერთი სხვა ვიბრაფონისტი ვერ შეედრება — მანამდე გინდა თუ მის შემდგომ. მისი ფრაზები და პასაჟები იშლება როგორც დახვეწილი კალმით მოხატული მარაო — ტემპს ხან აუჩქარებს, ხან დააგდებს და მარაოც იკეცება. მცოდნეთა აზრით, მილტ ჯეკსონმა საქსოფონის იმპროვიზაციული სპეციფიკა მიუსადაგა ვიბრაფონს: იმ ტიპის ფრაზები და ინტონაციე-

ბი, რომლებზეც ბიბოპის საქსოფონისტები აწყობდნენ თავიანთ სოლო პასაჟებს. ეს არც არის გასაკვირი — ჯეკსონის სმენა და მუსიკალური მეხსიერება ჯეელობაშივე დაიტუმბა ჩარლი პარკერის მუსიკით. ხომ გახსოვთ, გილესპის „ექვსკაციანი კვინტეტი," კალიფორნიაში საგასტროლოდ რომ წავიდნენ — მეექვსე კაცად გილესპიმ სწორედ ჯეკსონი წაიყვანა, რათა ნარკოტიკებში გადაკარგული პარკერი (ანუ საქსოფონი) ჩაენაცვლებინა. მილტ ჯეკსონის და საქსოფონის უნიკალური ურთიერთობის დიდებული ნიმუშია ალბომი, რომელიც მან ჯონ კოლტრეინთან ერთად ჩაწერა 1959 წელს — ***Bags and Trane*** (ფორტეპიანოზე ჰენკ ჯონსი, ხოლო ბასზე — პოლ ჩემბერსი). ჯეკსონი პირველი იყო, ვინც ვიბრაფონზე ბიბოპის ურთულესი მუსიკა გადაიტანა — რამაც ამ ინსტრუმენტის სპეციფიკურ, ნარ-ნარ ჟღერადობას უჩვეულო მუხტი და ენერგია შესძინა. ამგვარმა კონტრასტმა, შეუსაბამოთა შერწყმამ (ისევე როგორც ბად პაუელის შემთხვევაში) ჯეკსონისეული ხელწერის უნიკალურობა განსაზღვრა. თუმცა, ბიბოპთან ერთად ჯეკსონს სისხლში ჰქონდა გამჯდარი ჯაზური „არქაიკა" — გოსპელი და სპირიჩუელი — მისი მუსიკალური განათლება და პირველი ნაბიჯებიც სწორედ ბაპტისტურ საეკლესიო საგალობლებს უკავშირდება. მილტ ჯეკსონის ვირტუოზობაზე ისიც მეტყველებს, რომ მან შესანიშნავად გაართვა თავი თელონიუს მონკის რიტმულ და ჰარმონიულ ხრიკებს და მასთან ერთად რამდენიმე, კლასიკად ქცეული კომპოზიცია ჩაწერა. მაგრამ მთავარი გამოწვევა ჯეკსონს წინ ელოდა — თავის სრულ ანტიპოდთან, ჯონ ლიუისთან ერთად კვარტეტის შექმნა.

ჯერ კიდევ სკოტ ჯოპლინიდან მოყოლებული, როგორც აქამდე არაერთგზის გაუწყეთ, მრავალი ზანგი ჯაზმენი მო-

ნუსხული იყო ევროპული კლასიკური მუსიკის ელიტარული ხიბლით. ამათგან კიდევ ყველაზე უფრო გამორჩეული გახლდათ ქულ-ჯაზის ერთი ბურჯთაგანი — ჯონ ლიუისი (1920-2001).

ჯონ ლიუისმა არა მხოლოდ ანთროპოლოგია შეისწავლა საფუძვლიანად, არამედ მანჰეტენის მუსიკალური კოლეჯიც დაამთავრა და ამ დარგის — მუსიკოლოგიის მაგისტრის ხარისხიც მოიპოვა. მეორე მსოფლიო ომის დროს, ევროპაში დისლოცირებულ სამხედრო ნაწილში მსახურობდა, სადაც გაიცნო დრამერი კენი კლარკი. ამერიკაში რომ დაბრუნდნენ, კლარკმა იგი გილესპის ორკესტრში მიიყვანა. 1948 წელს ამ ორკესტრთან ერთად ლიუისი კვლავ ევროპაში ჩავიდა და გასტროლების დამთავრების შემდეგ მცირე ხნით იქ დაბინავდა — „ბებერ კონტინენტს" მისთვის მეტად მიმზიდველი ძალა ჰქონდა: XVIII საუკუნის მუსიკა. ლიუისი ევროპული რენესანსის და ბაროკოს მუსიკალურ და კულტურულ ფორმებს მუდამ დიდი პიეტეტით უტრიალებდა და იმხანად გადაწვიტა ჯაზი გვერდზე გადაედო — ბახის, სკარლატის და რამოს მუსიკას მიეძალა. ხოლო შემდგომად ამისა, ახალი იდეებით და გამოცდილებით აღვსილი, კვლავ დაუბრუნდა სამშობლოსაც და ჯაზსაც. გილესპის ბენდის გარდა უკრავდა პარკერთან, ილინოი ჟაკესთან (აი რიტმ-ენდ-ბლიუზის ერთ-ერთი შემქმნელი რომ იყო), ასევე ლესტერ იანგთან და ელა ფიცჯერალდთან. ხოლო 1949 წელს ქულ-ჯაზის „ცხრა მოციქულს" შორის აღმოჩნდა და დეივის/ევანსის იმ პროექტში მიიღო მონაწილეობა — ***Birth of Cool***. ალბომში შესული ერთ-ერთი კომპოზიცია — ***Rouge*** — სწორედ ლიუისის ქმნილებაა.

თუმცა, ლიუისმა როგორც კომპოზიტორმა და მუსიკოსმა, სახელი MJQ-ს პერიოდში დაიმკვიდრა და რაღა თქმა უნდა,

უპირველესი და უმთავრესი მის კომპოზიციებს შორის გახლავთ ჯანგო რაინჰარტისადმი მიძღვნილი — ***Django*** — ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ქმნილება ჯაზის ისტორიაში: გენიალური გიტარისტის მუსიკალური პორტრეტი — post mortem... ხალასი ჯაზური დატირება... ამასთან ერთად, ლიუისის კლასიკური კომპოზიციებია პარიზით შთაგონებული ოპუსები: ***Vendome***, ***Concorde***, ***Versalles***, ულამაზესი პიესა ***Milano***, სიუიტა ***Fontessa*** და ასევე ვრცელი კომპოზიცია ***La Suite La Ronde***.

ჯონ ლიუისის მუსიკაში ერთმანეთს ერწყმის ბლუზი, სუინგი, ბიბოპი, ბაროკო, იტალიური ნიღბების კომედია — Commedia dell'arte, და ეს ყოველივე უაღრესად მოზომილ, უპრეტენზიო, გაწონასწორებულ მთლიანობაშია მოქცეული. თუ რიხარდ ვაგნერი მისთვის სანუკვარ სახელოვნებო სინთეზსს ოპერის, როგორც მუსიკალური დრამის გრანდიოზულ მასშტაბებში დაეძებდა, ლიუისი ამ თავისებურ მუსიკალურ სინთეზსს ბალაგანური თოჯინების თეატრის ნატიფ კამერულ ფორმატში აქცევს. მისი საფორტეპიანო პრინციპები ბაროკოსეული პოლიფონიის პრინციპებს ემყარება — კონტრაპუნქტული იმიტაცია, ინვერსია, უკუსვლა და ა.შ. იმპროვიზაციისას იგი ცდილობს მკაცრ მელოდიურ ლოგიკას გაჰყვეს, თავად საიმპროვიზაციო თემის აგებულებით ნაკარნახევს. მისი პასაჟები ძუნწი და ამასთან მეტად ლაკონურია, რაც განსაკუთრებით კარგად მოჩანს სოლისტის თანხლებისას — ესაა მარტივი და დახვეწილი კონტრ-მელოდიები, რითაც იგი სოლო პასაჟების დეკორირებას ახდენს.

ცხადია, „თანამედროვე ჯაზის კვარტეტი" მილტ ჯეკსონის კომპოზიციებსაც ასრულებდა, მაგალითად ***Bag's Groove***, ბიბოპის დიდებული ნიმუში: ენერგიული, პარკერისეული დინამიზ-

მით გაჯერებული. პირწმინდად ზანგური მუსიკალური ეთოსის კაცი — მილტ ჯეკსონი, ცხადია, ისევე შებოჭილად იგრძნობდა თავს ლიუისის მინი-ბაროკალურ თოჯინების თეატრში, როგორც (და აქ კვლავ ჰარუკი მურაკამის ფაიზალი იაპონური მეტაფორა უნდა მოვიშველიო, MJQ-ს გამო ნათქვამი): „კუბოში გამომწყვდეული, მძრწოლავი სული"... ჯეკსონმა ოც წელიწადს ითმინა ლიუისის პედანტური ევროპეიზმები და ბოლოს (1974-ში) იხუვლა: „მომბეზრდა ეს ღამის როკ-ენ-როლი მილიონერებისათვის!" — და კარები გაიჯახუნა (უცნაური ფრაზა კია, ღმერთმანი! ერთი თბილისელი ლოთი მახსენდება: „ლუდი არ მიყვარს — სუფთა მაიმუნების კაკაოა..."). მერე სხვა, უფრო თავისი ჭკუის ხალხს შეერია და იმათ დასტებში უკრავდა ერთხანს. ერთ კარგ კონტრაქტსაც გამოჰკრა ხელი, არც მეტი არც ნაკლები — „ბიტლზის" ხმის-ჩამწერ კომპანიასთან Apple (არა და მანამდე სწორედ „როკ-ენ-როლს" არ გამოექცა...).

ჯონ ლიუისი კი ამ „გაყრის" წლებში თავისას განაგრძობდა: მუსიკის პროფესორობა მიიღო — ჯერ ნიუ-იორკის კოლეჯში, ხოლო მერე თვით ჰარვარდის უნივერსიტეტში. ასევე მეტად ინტენსიური თანამშრომლობა ჰქონდა აქ უკვე ნახსენებ განტერ შულერთან, რომელიც ე.წ. „მესამე მიმდინარეობის" — *Third Stream* — მამამთავრი გახლდათ. ხოლო ეს „მესამე მიმდინარეობა" სწორედაც ჯაზისა და ევროპული კლასიკის შერწყმაზე იყო მომართული. სხვათა შორის, 1980-იანი წლების დასაწყისში განტერ შულერი თავისი ორკესტრითურთ თბილისს ეწვია. საკონცერტო პროგრამაში მხოლოდ რეგტაიმები იყო, როგორ კლასიკური — სკოტ ჯოპლინისეული, ისე მოდერნისტული — იგორ სტრავინსკისა, რაც, „მესამე მიმდინარეობის" მსოფლხედ-

ველობიდან გამომდინარე, ფრიად „საპროგრამო“ რამ გახლდათ. ასევე შეგახსენებთ, რომ განტერ შულერმაც მიიღო მონაწილეობა „ქულ-ჯაზის დაბადების“ პროექტში: შულერი იქ ვალტორნაზე უკრავს, რაც მანამდე ჯაზისათვის უპრეცედენტო შემთხვევა იყო და კიდევ ერთი ნიშანი ევროპული კლასიკისადმი ლოიალობისა.

ჯონ ლიუისი არ იყო ისეთი ყალიბის მუსიკოსი, რომელიც მხოლოდ ერთი მიმდინარეობის — რაგინდ მრავალფეროვანის — ფარგლებში ჩატეულიყო. სწორედ ჯონ ლიუისი გახლდათ ის, ვინაც 1959 წელს ერთი გიჟი და გადარეული ალტ-საქსოფონისტი აღმოაჩინა და უმაღლესი მუსიკალური განათლების გზაზე დააყენა. იმ საქსოფონისტს სახელად ერქვა ორნეტ კოულმენი — ჯაზ-ავანგარდის მომავალი შემოქმედი. ასე რომ, ლიუისის მუსიკალური ინტერესები ავანგარდისტულ ნოვაციებსაც მოიცავდა. თუმცა გული მაინც კლასიკური ევროპული ფორმებისკენ მიუწევდა და საბალეტო მუსიკაც კი დაწერა სახელწოდებით „პირველქმნილი ცოდვა.“

„მესამე მიმდინარეობის“ ფარგლებში მომუშავე ჯაზმენებს ბევრი რამ გაბედული პროექტი განუხორციელებიათ, როგორც მაგალითად უკვე ნახსენები სტენ კენტონის მიერ „გაჯაზებული ვაგნერი,“ მოდერნისტული ჯაზის წამყვანი კლარნეტისტის, ბადი დე ფრანკოს ექსპერიმენტები სტრავინსკის და პროკოფიევის მუსიკით, ვუდი ჰერმანის მიერ შესრულებული „ებანოზის კონცერტი“ იმავე სტრავინსკისა, და ა.შ. მაგრამ, ჩემი აზრით, ამათგან ვერც ერთის გაბედულება ვერ გაუტოლდება ჯონ ლიუისისას: 1984 წელს მან ჩაწერა სამ-დისკიანი ალბომი (*Jazz-Bach*), სადაც იოჰან სებასტიან ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ შეასრულა ჯაზურ სტილში — თავიდან ბოლომდე,

ორმოცდარვავე პრელუდია და ფუგა (sic!). ბახის ნიჭიერი გამჯაზებლები ბევრი გვინახავს და მოგვისმენია: ყველასათვის კარგად ნაცნობი ფრანგი პიანისტი ჟაკ ლუსიერი, ან კანადური ვოკალური ანსამბლი „სუინგლ სინგერს“, ან შესანიშნავი რუმინელი პიანისტი ევგენ ციცერო, და სხვანი და სხვანი. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ბახის მუსიკის გადატანა ჯაზურ ყაიდაზე ერთობ მარტივია — კადნიერებაში ნუ ჩამითვლით — უბრალოდ, სუინგურ რიტმზე უნდა დააჯინო და მერე თავისით მიდის, ეგეთ მუსიკას ქმნიდა ის სულმნათი. მაგალითად, „სუინგლ სინგერს“ ამის იქით თითქმის არ მიდიოდნენ — სუინგური რიტმი, ხოლო მუსიკალური ქსოვილი ბახისა რჩებოდა. ჟაკ ლუსიერის და ეუგენ ციცეროს შემთხვევაში სრულფასოვან ჯაზურ იმპროვიზაციასთან გვაქვს საქმე — მათთან ჰარმონიული და მელოდიურ-ფრაზეოლოგიური სტრუქტურებიც ჯაზდება. ჯონ ლიუისი სხვა მანერას ირჩევს — იგი კი არ სუინგავს ბახს და არც ზედაპირულ-იმპროვიზაციულად აჯაზებს, არამედ „ელაციცებას“: რაიმე პრელუდიის ან ფუგის ვრცელ მონაკვეთს იგი წმინდა ბახისეულ, კლასიკურ სტილში ასრულებს, მაგრამ უცებ, მხოლოდ მისეული ალღოს მეშვეობით, პოულობს იმ ალაგს ბახისეულ ქსოვილში, სადაც ჯაზური ინტონირება შესაძლებელი ხდება და ლიუისიც არ აყოვნებს — რიტმულ-ჰარმონულ ცვლილებებს ათამაშებს და სუინგის, ბლუზის თუ ბიბოპის ფრაზები შემოაქვს. თუმცა ეს ყოველივე საოცარად ფრთხილი და მოზომილი „მოძრაობებით“ კეთდება, როგორც რომ ყმაწვილკაცის ხელი, გვერდით მჯდომი ქალის დეკოლტეს ან კაბის კალთის მიდამოებში მოფათურე...

1982 წელს დიონისური მილტ ჯეკსონი და აპოლონური ჯონ ლიუისი კვლავ შეიყარნენ და „თანამედროვე ჯაზის კვარტეტი“

აღდგა: სმოკინგებში გამოწკეპილი ოთხეული კვლავ გამოჩნდა სცენაზე — არისტოკრატული მანერებით, აკადემიური იერით და, რაღა თქმა უნდა, მსუბუქი თვით-ირონიით, რომლის გარეშე არც ჯაზი ყოფილა და არც არისტოკრატობა. 1994 წელს კი, დრამერ კონი კეის გარდაცვალებით „კვარტეტის“ ამბავი საბოლოოდ დასრულდა...

გილ ევანსის და მაილზ დეივისის თაოსნობით ჩაწერილ ფირფიტაზე, რომელმაც ქულ-ჯაზის დაბადება ამცნო მსოფლიოს, კომპოზიციათა უმეტესი ნაწილის არანჟირება ბარიტონ-საქსოფონისტს ჯერი მალიგანს ეკუთვნის (1927-1996). მოდგმით ირლანდიელი და სულით-ხორცამდე მუსიკოსი, იგი მართლაც და არანჟირების დიდოსტატი იყო. ასევე შესანიშნავი ინსტრუმენტალისტი — პირველი იყო, ვინც ბარიტონ-საქსოფონი სრულფასოვანი სოლირების ინსტრუმენტად აქცია. ცხადია, ბარიტონზე სოლოს შესრულება მანამდეც იყო ჯაზში მიღებული — ჰარი კარნი გავიხსენოთ, დიუკ ელინგტონის ორკესტრის შეუცვლელი წევრი; მაგრამ ჯერი მალიგანის სტილისტიკა, ბგერა, ტემბრი — სულ სხვა იყო. ვიღაცას უთქვამს, თანაც ერთობ მოსწრებულად: „მალიგანის საქსოფონის ჟღერადობა ისეთივეა, როგორც რომ ნაღდი ტვიდიდან შეკერილი კოსტიუმი.“ დასტურ, ესეც ირლანდიელის ნათქვამსა ჰგავს... (ეჰ, სადღაა ნაღდი ტვიდი ჩვენში?! ამას წინათ რაც კი მაღაზიებია ერთბაშად შემოვიარე, მაგრამ ნაღდი ტვიდის პიჯაკი ვერსად დავლანდე).

ბარიტონ-საქსოფონის გარშემო ანსამბლის შექმნა ქულ-ჯაზის ბგერითმა თავისებურებამ გახადა შესაძლებელი. მჭახე და აგრესიული ჟღერადობა, რომელიც სოპრანო, ალტ თუ ტენორ საქსოფონებს ახასიათებს, ქულ-ჯეზისათვის მიუღებელი იყო,

და სწორედ ბარიტონ-საქსოფონის მოგუდული, ხავერდოვანი (უფრო ზუსტად კი — „ტვიდისებრი“) ხმა შეეფერა ამ მიმდინარეობის ტემბრალურ სპეციფიკას. სხვათა შორის, ჯერი მალიგანს ეკუთვნის ქულ-ჯაზის, როგორც აპოლონისგან ალაგმული დიონისური მუსიკის საინტერესო განსაზღვრება: „ეს არის *კონტროლირებადი ძალადობა*“ — ანუ აქ იგულისხმება აგრესიული ბიბოპის ალაგმვა რიტმულ-ჰარმონიული კონტროლით. მართალია, მალიგანის საიმპროვიზაციო მანერაში ბიბოპი საკმაო დოზითაა, როგორც ამ მიმდინარეობის სხვა წარმოამდგენლებთანაც, მაგრამ ისევე როგორც დექსტერ გორდონის გამო ვთქვი, მალიგანის მუსიკაშიც იგივე ფენომენი ვლინდება — „ბიბოპის ლირიზაცია“, მგზნებარე იმპროვიზაციულობის და ნატიფი ლირიზმის სრული შენივთება და შერწყმა; ხოლო შეუსაბამოთა შეხამება, ურთიერთგამომრიცხავთა შეჯახება და ერთობაში მოქცევა ირლანდიურ ჭკუა-გონებას ოდითგანვე ახასიათებდა — იუმორი გინდა თუ მწერლობა. ამგვარ ეთნო-ფსიქოლოგიურ მახასიათებელს ისიც ამყარებს, რომ ყველა „ჭეშმარიტმა“ ირლანდიელმა — მალიგანი კი სწორედ ასეთ ოჯახში იზრდებოდა — იეზუიტური სასკოლო განათლება უნდა მიიღოს, სადაც სხვა სავალდებულო საგნებთან ერთად იაგნაციუს ლოიოლას „სასულიერო სავარჯიშოებსაც“ ასწავლიან, რაიც წინააღმეგობრივთა ერთობის ჭვრეტას გულისხმობს.

იმ იეზუიტურ სკოლაში, სადაც ჯერი მალიგანი მიაბარეს, კლარნეტზე დაკვრასაც ასწავლიდნენ. ჯერიმ კარგად აითვისა ეს ინსტრუმენტი და ჯაზური თემების გარჩევაც დაიწყო. სხვათა შორის, ჯაზთან მისი პირველი შეხვედრა სიყრმეშივე შედგა — ზანგი ძიძა ჰყავდა და ერთხანს იმასთან იყო გაშვილებული,

ხოლო იმ ძიძასთან ღამის გასათევად ხშირად ჩერდებოდნენ ქალაქში ჩამოსული ჯაზმენები, ვისაც რომ ყმანვილი ჯერი პირდაღებული უცქერდა და უსმენდა. მაგრამ, აი როცა იეზუიტურ სკოლაში ჯაზური მანერით კლარნეტზე ერთი პოპულარული სიმღერა შეასრულა, რომელსაც „მუსუსი" ერქვა, იქაურმა ზედამხედველ-მონაზონმა ერთობ დატუქსა — *აბა, ეგ რა საკადრისია ჭეშმარიტი კათოლიკე ყმანვილისთვისაო!* სხვა სკოლაში გადაიყვანეს, მაგრამ იქაც დიდხანს არ გაჩერებულა და ერთ გასტროლიორ-მოხეტიალეთა დასტას აეკიდა. ამასობაში არანჟირების ნიჭი და ცოდნა კიდევ უფრო გაიღრმავა და 1946 წელს თვით დიდმა დრამერმა — ჯინ კრუპამ აიყვანა თავის ორკესტრში. იქ კიდევ გილ ევანსი გაიცნო, რომელთანაც ერთადაც ცოტა ხანში კლოდ თორნჰილის ორკესტრში გადავიდა, სადაც ქულ-ჯაზი ინკუბაციურ პერიოდში იმყოფებოდა, როგორც მოგახსენეთ. ევანსი და მალიგანი ისე დამეგობრდნენ, ჯერი ევანსთან აღამებდა და ათენებდა — სწორედ იმ დარანში, 55-ე ქუჩაზე, რომელსაც მალე მაილზ დეივისი და ქულ-ჯაზის მომავალი მოციქულებიც შემოეჩვევინენ. ასე დაიწყო „ქულის დაბადებაზე" მუშაობა. ამ ალბომში შესული თორმეტი კომპოზიციიდან ოთხი მალიგანს ეკუთვნის, სამიც მისი არანჟირებულია; ასე რომ, ჯერი მალიგანი ყველა დროის ერთ-ერთი ყველაზე „სამაგალითო" ანსამბლის — მაილზ დეივისის ნონეტის წამყვანი ფიგურა გახლავთ.

1952 წელს მალიგანი გამოვიდა ქულ-ჯაზის დარანიდან და მზიანი კალიფორნიისკენ გაეშურა. იქ ჯერ სტენ კენტონის ორკესტრთან დაიჭირა საქმე — არანჟირებებს უკეთებდა, რომ კენტონის გიჟმაჟი და მგმინავი ჟღერადობა ცოტა დაეცხრო და დაებალანსებინა. ხოლო შემდგომად ამისა, იმავე წელს, მალიგა-

ნის მთავარი პროექტის დროც დადგა: იგი ქმინს კვარტეტს, სადაც შედიან ტრამპეტისტი და მომღერალი ჩეტ ბეიკერი, დასარტყამებზე — ჩიკო ჰემილტონი, კონტრაბასზე — ბობ უიტლოკი, ხოლო ბარიტონზე — თავად მალიგანი. როგორც ხედავთ, ამ კვარტეტში არ იყო ფორტეპიანო, რაც იმდროინდელი ჯაზური დასტის ინსტრუმენტულ შემადგენლობას რადიკალურად ცვლიდა. აკი ფორტეპიანო ჯაზური ანსამბლის რიტმულ-ჰარმონიულ საყრდენს წარმოადგენდა ყველგან და ყოველთვის — ჯელი როლ მორტონის დროიდან მოყოლებული. ჯერი მალიგანის ახალი კვარტეტი ისტორიაში შევიდა როგორც „უფორტეპიანო კვარტეტი“ (“pianoless quartet”).

ამგვარ უჩვეულო „უფორტეპიანობას“ თავისი მატერიალური მიზეზიც ჰქონდა, რომელიც შემდგომში მეტად სანტერესო და შთამბეჭდავ მუსიკალურ კონცეფციაში გადაიზარდა. მატერიალური მიზეზი კი ის გახლდათ, რომ ლოს- ანჯელესის კლუბში, სადაც მალიგანი დაბინავდა, საერთოდ არ იყო ფორტეპიანო, რადგან ამ ინსტრუმენტის ფუნქცია იმავე კლუბში მომუშავე სხვა ანსამბლში ვიბრაფონს დაეკისრა, რასაც შესანიშნავად გაართვა თავი რედ ნორვომ — სულ მთლად მილტ ჯეკსონის დონეს ვერ ქაჩავდა, მაგრამ ჯაზ-ვიბრაფონისტთა შორის საპატიო ადგილი მაინც დაიმკვიდრა. ამგვარი „დეფიციტი“ მალიგანისთვის საინტერესო ექსპერიმენტირების საშუალებას იძლეოდა — კვარტეტის მუსიკა ტრამპეტის და ბარიტონ-საქსოფონის კონტრაპუნქტულ ურთიერთობაზე აიგებოდა. ჯერ კიდევ ნიუ-ორლეანური ხანიდან სასულეები ფრიად ეტანებოდნენ კონტრაპუნქტს — სხვა და სხვა დოზით და ხარისხით. ამ სტრუქტურული პრინციპის კიდევ უფრო დახვეწის თვალსაზრისით, მალი-

განის უშუალო წინამორბედად ლესტერ იანგი ითვლება, რომელიც სხვა ინსტრუმენტალისტს ან ვოკალისტს თავის საქსოფონს აუბამდა ხოლმე კონტრაპუნქტულ ხაზებად. ცნობილია ლესტერ იანგის ჩანაწერები ბილი ჰოლიდეისთან ერთად, სწორედ ამგვარი კონტრაპუნქტულობით აღაბეჭდილი. თუკი ახალი (ამ შემთხვევაში — კონტრაპუნქტული) ფიგურების შექმნისაკენ ლესტერ იანგს იმპროვიზაციული თამაშისადმი ზანგური მიდრეკილება უბიძგებდა, ქულ-ჯაზის ერთ-ერთ შემოქმედს — ჯერი მალიგანს — კონტრაპუნქტი ჯაზის და ევროპული ბაროკოს ტრადიციის შერწყმის საშუალებას აძლევდა.

ჩეტ ბეიკერს და მალიგანს იდეალურად ესმოდათ ერთმანეთის — ამათი დუეტი მართლაც არ საჭიროებდა ფორტეპიანოს, ყოველივე ისედაც ლაღად მიედინებოდა — საამო პოლიფონიურ ნაკადად. ამათი მუსიკა დღესაც არ დაძველებულა და შესანიშნავად ისმინება: ***Line for Lyons***, ან კიდევ — ***My Funny Valentine***, ჩეტ ბეიკერი რომ მღერის თავისი მქრქალი, მაგრამ სათუთი ხმით.

ცოტა ხანში მალიგანის და ბეიკერის ჩანაწერებზე ტაციობა დაიწყო, რასაც ჯაზურ სამყაროში საყოველთაო აღიარება მოჰყვა. თუმცალა ამ ტანდემს დიდი ხნის არსებობა არ ეწერა — ყველაფერი ისევ ნარკოტიკებმა ჩაშალა. ჰეროინთან არასასურველი ურთიერთობის გამო მალიგანი ექვსი თვით ციხეში აყურყუტეს, ხოლო ბეიკერი წავიდა სხვისასა — სხვა მუსიკალური პარტნიორები გამონახა. მაგრამ მერე ამასაც ნარკომანული პრობლემები დაეწყო, და უდროოდ შეიწირა კიდევაც. მალიგანი და ბეიკერი ერთხელაც შეხვდენენ ერთმანეთს, 1970-იანი წლების ბოლოს, „კარნეგი ჰოლის“ სცენაზე და ერთხელაც გაიჟღერა იმ მცხრალმა და დახვეწილმა კონტრაპუნქტმა.

„უფორტეპიანო კვარტეტის" იდეა იმდენად მოეწონა მალიგანს, რომ ბეიკერთან გაყრის შემდეგ რამდენიმეჯერ შეკრა ამ ტიპის დასტა. მის გვერდით „საკონტრაპუქტაოდ" სხვა და სხვა დროს იდგნენ: შესანიშნავი ტრომბონისტი ბობ ბრუკმაერი, საქსოფონისტები — ლი კონიცი და ზუტ სიმზი, რომელიც 1962 წელს ბენი გუდმენის ორკესტრს ჩამოჰყვა თბილისში. მაგრამ, საუკეთესო კომბინაცია მაინც ტრამპეტისტ არტ ფარმერთან გამოუვიდა, 1959 წელს, ვისთანაც ერთად ჩაწერა ალბომი ***What Is There To Say*** („რა გითხრათ, რით გაგახაროთ?"). ამ ალბომში შესულ, მალიგანის სხვა კომპოზიციათა შორის ერთს გამოვყოფდი, სათაურით ***Festive Minor*** — „საზეიმო მინორი": დაუკვირდით ამ ოქსიმორონს, ანუ ურთიერთგამომრიცხავ ცნებათა შერწყმას — *საზეიმო მინორი* (!) ჩემი აზრით, ამ სათაურშიც და საკუთრივ კომპოზიციაშიც ქულ-ჯაზის კვინტესენცია ძევს, ზემოთ რომ უკვე ვახსენე — „კონტროლირებადი ძალადობა", ლირიზმში დახშული ბიბოპისეული ექსტაზი, კონტრაპუნქტული ხაზებით ალაგმული ვნებები, რაც ბარიტონ-საქსოფონის მოგუდულ ფრაზებში ისმის, ასევე მოგუდულ ტრამპეტთან ერთად. „ლამაზი სევდით აღსავსე მუსიკა" — ჰარუკი მურაკამის ასეთი შტრიხი შეაქვს მალიგანის პორტრეტში.

გავა დრო და 60-იანი წლების დასაწყისში „უფორტეპიანო კვარტეტის" ფორმატს ორნეტ კოულმენი აიტაცებს — ჯაზავანგარდისული სიხელით, როდესაც ბიბოპის თავისებური ემანსიპაცია მოხდება და დიონისეც აპოლონურ არტახებს ჩამოიგლეჯს (ნიცშე-ჯიოიას მეტაფორას თუ განვავრცობთ).

რაც კი რამ გრანდები იყვნენ იმდროინდელ ჯაზში, მალიგანს თითქმის ყველასთან დაუკრავს: ლუი არმსტრონგიდან და დიუკ

ელინგტონიდან მოყოლებული, თელონიუს მონკის, დიზი გილესპის და მილტ ჯეკსონის ჩათვლით. მეუღლეც დიდგვაროვანი ჰყავდა — იტალიელი გრაფის ასული ფრანკა როტა ბორგინი ბალდოვინეტი, ულამაზესი ქალბატონი. საერთოდ, ელიტარული ევროპა ერთობ სწყალობდა მალიგანს: 1982 წელს დირიჟორმა ზუბინ მეტამ მიიწვია (აი იმან, სამ ტენორთან ერთად რომ იდგა „კარაკალას თერმებში" 1990 წლის მსოფლიო ჩემპიონატის დამაგვირგვინებელ კონცერტზე) — საგანგებოდ მორის რაველის „ბოლეროს" ჩასაწერად, სადაც მალიგანს იმ საქსოფონის პარტია უნდა დაეკრა, რომელიც პირველად სწორედ რაველმა გამოიყენა კლასიკურ მუსიკაში. მალიგანი თვით დიდებულ არგენტინელთან, „მუსიკის ბორხესთან" — ასტორ პიაცოლასთანაც თანამშრომლობდა. ასევე მსოფლიოს წამყვან სიმფონიურ ორკესტრებთან — ჰიუსტონის, ნიუ-იორკის, სტოკჰოლმის და მისთანა. ლონდონის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად ჩაწერა თავისი ერთ-ერთი კონცერტი ბარიტონ-საქსოფონისთვის — ***Entente for Baritone saxophone and Orchestra***. 1991 წელს საინტერესო პიესა შექმნა — „მომოს საათი", ცნობილი გერმანელი მწერლის, მიქაელ ენდეს საბავშვო წიგნის მიხედვით (ამ წიგნის ქართული თარგმანიც არსებობს, ვიღაც ბოროტი ტიპები დროს რომ იპარავენ...). 1992 წელს, როგორც რომ სიბერეში ხდება ხოლმე, ჯერი მალიგანი საწყისებს დაუბრუნდა და ჯონ ლიუისთან ერთად დისკი ჩაწერა — ***Rebirth of Cool*** („ქულ-ჯაზის ხელახალი დაბადება"). იმხანად მაილზ დეივისი უკვე გარდაცვლილი იყო.

ჯერი მალიგანის მიერ კალიფორნიაში გადანერგილმა ქულ-ჯაზმა ისეთივე ღალიანი ნიადაგი ჰპოვა, როგორც რომ თავის დროზე იქ ჩატანილმა ვაზმა. ვისაც კალიფორნიული ღვინო

დაულევია, დამეთანხმება რომ იგი ერთ-ერთი საუკეთესოა მსოფლიოში, ხოლო რაც შეეხება ქულ-ჯაზს, მას სხვაგვარად *West Coast Jazz* — „დასავლეთ სანაპიროს ჯაზსაც“ კი არქმევენ, იმდენად კარგად გაიდგა ფესვები ამ ჟანრმა კალიფორნიის მიწაზე და ისეთივე საამო და მათრობელა გამოვიდა, როგორიც იქაური ღვინო. კლარნეტისტი და საქსოფონისტი ჯიმი ჯიუფრი, ტრამპეტისტი შორტი როჯერსი, დრამერი შელი მენი — ესენი გახდნენ მალიგანის საქმის დიდებული გამგრძელებლები. თუმცა, „დასავლეთ სანაპიროს ჯაზის“ ყველაზე სახელოვან წარმომადგენლებად ისტორიამ ორი შემოინახა — პიანისტი და კომპოზიტორი დეივ ბრუბეკი და ალტ-საქსოფონისტი პოლ დეზმონდი.

დეივ ბრუბეკი 1920 წელს დაიბადა, დღესაც ცოცხალია და დღესაც გამოდის სცენაზე — მშობლიურზე გინდა თუ ევროპულზე. პოლ დეზმონდი (1924-1977) კი ერთობ ახალგაზრდა წავიდა ამ ქვეყნიდან — უზომოდ მსმელი და მწეველი კაცი გახლდათ, და ასევე უზომოდ სიმპათიურ მუსიკა დაგვიტოვა.

ბრუბეკის და დეზმონდის ნაცნობობაც მეორე მსოფლიო ომის დროს შედგა — ევროპაში, სადაც ორივე მსახურობდა იქ დისლოცირებულ ამერიკულ დივიზიაში.

დეივ ბრუბეკის სწავლა-განათლების პერიოდზე წერისას უპირველეს ყოვლისა მის სახელოვან მასწავლებელს ახსენებენ — ფრანგ მოდერნისტ კომპოზიტორს დარიუს მიიოს. დარიუს მიიო ერთხანს ამერიკაში ასწავლიდა და ჯაზისადმი ერთობ დიდი ენთუზიაზმით იყო განმსჭვალული. სწორედ მან წაახალისა ახალგაზრდა ბრუბეკი, ჯაზური ყაიდის კონტრაპუნქტში და პოლიფონიაში გაეფულიყო. ბრუბეკის მეცადინეობამ საკმაოდ საინტერესო შედეგი გამოიღო — მისი მუსიკა ჩამოყალიბდა რო-

გორც ბლუზის, ვალსის, ევროპული მოდერნის და უნიკალური რიტმული მრავალფეროვნების ნაზავი. 1946 წელს თავისი პირველი ანსამბლი ჩამოაყალიბა — რვაკაციანი, ანუ — ოქტეტი, ხოლო 1951 წელს, პოლ დეზმონდთან ერთად ჩამოაყალიბა კვარტეტი, რომელმაც არა მხოლოდ ორივე მუსიკოსს გაუთქვა სახელი, არამედ კომერციულად უკვე ფრიად შეჭირვებულ ჯაზს უამრავი ახალგაზრდა მსმენელი და მოყვარული შესძინა.

ეს ახალი სიყვარული 1953 წლის 2 მარტს, ამერიკის ერთერთ ყველაზე პრესტიჟულ მუსიკალურ სკოლაში — ობერლინის კოლეჯში ჩაისახა. მანამდე კოლეჯები და უნივერსიტეტები მეტად თაკილობდნენ და ჯაზური მუსიკის კონცერტებს სრულ ობსტრუქციას უცხადებდნენ. მაგრამ ერთხელაც ისე მოხდა, ობერლინის კოლეჯის მთავარი საკონცერტო დარბაზის სცენა ჯაზს დაეთმო და დასაკრავად ახალგაზრდა დეივ ბრუბეკის კვარტეტი მიიწვიეს. ამგვარი უპრეცედენტო გადაწყვეტილება თავად ახალი მუსიკის სპეციფიკამ განაპირობა: ქულ-ჯაზმა ისე გაითავისა ევროპული კლასიკა, რომ ამით გარკვეული აკადემიზმიც შეიძინა, რამაც საუნივერსიტეტო ცოდნის ტაძრის კარი შეაღებინა — კრძალვით და პიეტეტით, რაღა თქმა უნდა. კონცერტის წინ ბრუბეკი მეტად ღელავდა — რა რეაქცია ექნებოდა საკონსერვატორიო განათლებაში დანთქმული სტუდენტებით გავსებულ დარბაზს. როგორც იტყვიან, შედეგმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა — დარბაზმა მუსიკოსებს ოვაცია მოუწყო და ამის შემდეგ კიდევ რამდენიმე „საუნივერსიტეტო" კონცერტი გაიმართა, რამდენიმე აუდიო-ჩანაწერიც გაკეთდა და დეივ ბრუბეკის კვარტეტმა თავისი პირველი დისკიც გამოუშვა, სახელწოდებით ***Jazz Goes to College*** („ჯაზი კოლეჯში შევიდა").

ეს დისკი იმდენად შეიყვარა პუბლიკამ, რომ 1954 წლის ერთ მშვენიერ დილას დეივ ბრუბეკმა საკუთარი პორტრეტი ჟურნალ *Time*-ის გარეკანზე იხილა. იგი გახლდათ მეორე ჯაზმენი, ლუი არმსტრონგის შემდეგ, ვისაც ეს პატივი ერგო, და მეტიც: ჟურნალის ხსენებული ნომერი ბრუბეკს თვით დიდმა „ჰერცოგმა" — დიუკ ელინგტონმა მიუტანა. გასტროლებზე ერთად იყვნენ და ერთ სასტუმროში იდგნენ: ელინგტონმა ბრუბეკს კარზე დაუკაკუნა, ჟურნალი გაუწოდა და პირზე მომდგარი ჩვეული ღიმილით მიულოცა. ბრუბეკი შეცბა: ცხადია, სიხარულით ტანში ჟრუანტელმა დაუარა, მაგრამ უხერხულობაც იგრძნო — ელინგტონი ხომ მასზე დიდი მუსიკოსი იყო და *Time*-ის გარეკანზე მისი გამოჩენაც უფრო უპრიანი იქნებოდა...

ცოტა ხანში ბრუბეკმა კვარტეტის შემადგენლობა განაახლა — კონტრაბასისტად ზანგი აიყვანა — იუჯინ რაიტი, ხოლო დასარტყამებზე — წარმოშობით იტალიელი ჯო მორელო, რომელიც შესანიშნავად აუღებს ალღოს ბრუბეკის რიტმულ ახირებებს — 5/4 გინდა თუ 9/8. და აი, 1959 წელს გამოდის ბრუბეკის კვარტეტის ახალი დისკი — ***Time Out***, რომელმაც დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია. სწორედ ამ ჩანაწერში შევიდა ჯაზის ისტორიაში ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე „ცნობადი" კომპოზიცია ***Take Five****, რომლის ავტორი კვარტეტის საქსოფონისტი, პოლ დეზმონდი გახლდათ.

პოლ დეზმონდს ძლიერ უყვარდა ვისკი Dewar's და სიგარეტი Pall Mall (უფილტრო, დღეში სამი კოლოფი). როდესაც ფილტვის კიბოს დიაგნოზი დაუსვეს, გაიკვირვა — მეგონა, ციროზით მოვკვდებოდიო. ჯაზი და ალკოჰოლი — ეს ორი სტიქია იმდენად

* Take Five — ამ კომპოზიციის სათაური ქართულად რამდენიმენაირად ითარგმნება: „დაითვალე 5/4", „შეისვენე ხუთი წუთი" — აქ ხომ დრამერის, ჯო მორელოს ხანგრძლივი სოლო მიდის; ან სულაც — „დაჰკარ ცაცი!"

აღრეული იყო მის ცნობიერებაში, რომ საკუთარ მუსიკასაც კი ახასიათებდა, როგორც „მშრალ მარტინის." მართალიც გახლდათ: ვისკისეული მის დაკრულში ნაკლებად იყო — როგორც ზემოთ უკვე ავღნიშნე, ვისკი უფრორე ბიბოპის თანმხლები ნივთიერებაა. დეზმონდის საქსოფონი, სინესთეზიურად, ანუ გრძნობელობათა აღრევით თუ ვიტყვით, მართლაცდა ისე ჟღერდა, როგორც რამ სურნელოვანი და მათრობელა სასმელი. შეუძლებელია ეს ხმა სხვისაში აგერიოს — მოგუდული, ზოგან ხრინწმომდგარი, რბილი, თბილი, კრიალა, ჰაეროვანი, ლირიზმით და მელანქოლიით მომღიმარი, თანაც თითქოსდა შორეთიდან მომავალი: გნოსტიკურ ენაზე თუ ვიტყვით — როგორც მატერიაში ჩაკარგული და იქედან ამღერებული სული, *ანიმა*. ძველ-თბილისურად კიდევ ვიტყოდი, რომ დეზმონდის საქსოფონის ჟღერადობა ზედგამოჭრილი იყო „დილის საარის" დასაკრავად. ხოლო „კომედია დელ არტეს" ენით თუ ვიტყვით — პოლ დეზმონდი იყო პიერო და დეივ ბრუბეკი იყო მისი არლეკინი. ბრუბეკის საშემსრულებლო მანერა ზოგან უხეში და აგრესიულიც კი გახლდათ — რუბატო უყვარდა და ტეხილ რიტმში ბლოკ-აკორდებით სიარული, ხოლო ამ თავისებურ აგრესიას დეზმონდი ზემოდან დაჰფარფატებდა, დასთამაშებდა თავისი იმპროვიზაციული პირუეტებით და ეშხით. ზოგჯერ კიდევ ისე სათუთად შეხმატკბილდებოდნენ, რომ ვერ გაარჩევდი — სად იყო პიერო და სად არლეკინი. ამის დასტურია ულამაზესი კომპოზიცია ***La Paloma Azul*** („ცისფერი გვრიტი"), ტანგოსებრ რიტმზე გაწყობილი მათი ჩუმი გაბაასება.

Time Out-ში კიდევ ერთი საყურადღებო კომპოზიცია შევიდა — ***Blue Rondo a la Turck*** — „ბლუზური რონდო თურქულ სტილში," სადაც ბრუბეკმა ბრწყინვალე რიტმიკული ნახაზი შექმნა

— თურქული ცეკვის, ევროპული რონდოს და სუინგის რიტმები შეაჯერა. მაგრამ ბრუბეკის კვარტეტის მთავარ ოპუსად მაინც ***Take Five*** შემორჩა ისტორიას — 5/4-ის რიტმში ჯაზური იმპროვიზირების პირველი ცდა. ვინ-ღა არ შეასრულა ეს თემა — ინსტრუმენტალისტი გინდა თუ ვოკალისტი და დეზმონდს საავტორო უფლებებიდან კარგა ბლომად ფულიც შემოუვიდა, რომელიც სიკვიდილის წინ „წითელ ჯვარს" დაუტოვა.

საბჭოთა დროს, იმ წლებში, როცა ჯაზი მარგინალი ინტელექტუალების „თავშესაფარი" გახლდათ, თბილისში ხელი-ხელ საგოგმანებელი იყო დეივ ბრუბეკის დისკი „ბრანდერბურგის კარიბჭე" — ***Brandenburg Gate Revisited***, რომელიც 1961-63 წლებში იქმნებოდა. აქ ბრუბეკის კვარტეტი სიმებიან ორკესტრთან ერთად უკრავს. სიმებიანებთან სხვა ჯაზმენებსაც დაეკრათ მანამდე — ჩარლი პარკერი გავიხსენოთ, ასევე — კენონბოლ ედერლი. ჩემის აზრით, „ბრანდერბურგის კარიბჭე" პარკერისეულ ვარიანტსაც ჯობია და ედერლისეულსაც. ბრუბეკმა და დეზმონდმა სერიოზული ჯაზურ-სიმფონიური პიესა შექმნეს, რომელიც დღესაც ისმინება და არც თუ ურიგოდ. მახსოვს, იმდროინდელ ქართულ მხატვრულ თუ დოკუმენტალურ თუ მოკლემეტრაჟიან ფილმებში ხშირად დაუდებდნენ ხოლმე ფონად.

თუმცა, „ბრანდერბურგამდე" 1960 წელს, ბრუბეკის კვარტეტმა კიდევ უფრო საინტერესო ჩანაწერი გააკეთა ნიუ-იორკის ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. დირიჟორი თვით ლეონარდ ბერნსტაინი გახლდათ, კომპოზიცია კი ბრუბეკის ძმას — ჰოვარდს ეკუთვნოდა: სიუიტა ***Dialogues for Jazz Combo and Orchestra*** („დიალოგები ჯაზ ანსამბლისა და ორკესტრისთვის"). მე თუ მკითხავთ, ეს სიუიტა კომპოზიციური თვალსაძრისით

უფრო მდიდარი და დახვეწილია ვინემ თვით „ბრანდერბურგის კარიბჭე", თუმცა სტილისტურად მისივე ანალოგიური — „მესამე მიმდინარეობის", ანუ ევროპული კლასიკისა და ჯაზის შეჯერების საინტერესო ნიმუში.

1967 წელს ბრუბეკის კვარტეტი დაიშალა, დეზმონდი ჯერი მალიგანს დაუმეგობრდა და იმასთან ერთად განაგრძო როგორც მუსიკალური, ისე ლოთური საქმიანობა. ბრუბეკთან მისი ბოლო შეხვედრა 1976 წელს შედგა — კვარტეტის დაარსებიდან 25-ე წლისთავის აღსანიშნავ კონცერტებზე, ხოლო შემდეგ მათ დუეტი ჩაწერეს, ასეთივე სახელწოდებით — ***The Duet*** — ქულ-ჯაზის ალბათ ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილება. რა გითხრათ პოლ დეზმონდის ამ „გედის სიმღერის" შესახებ? მისი ჩვეული ლირიზმი და სინატიფე აქ შერწყმულია მახვილგონივრულ თამაშთან: აკორდების შენაცვლებით, შებრუნებით ანუ ალტერირებით, სხვა მუსიკალური ტექსტების ციტირებით. ერთი რამ ახირება ჰქონია — რაიმე თემაზე იმპროვიზირებისას, ტელეფონის ნომრებს იღებდა ხოლმე და მათი შემადგენელი ციფრების შესაბამის მუსიკალურ ინტერვალებზე აწყობდა მელოდიურ ინტონაციებს... ოცდაათი წლის წინ ვუსმენდი ამ ჩანაწერს, ლამის ოცდაოთხი საათის განმავლობაში და დღესაც ზოგიერთი დეზმონდისეული პასაჟი თავში ამომიტივტივდება ხოლმე. დეზმონდი 1977 წელს გარდაიცვალა.

ბრუბეკი განაგრძობდა სიმფონიური ფორმებით თამაშს, მაგრამ ჯაზის ისტორიაში მისი პატარა შედევრები — ვალსები უფრო დამკვიდრდა: ***Kathy's Waltz*** და შესანიშნავი ***It's a Raggy Waltz*** (რეგირებული ანუ „კოჭლი" ვალსი). რაც შეეხება მსხვილ სამუსიკო ფორმებს, გამოვყოფდი 1972 წელს შექმნილ კანტატას

Truth Is Fallen („სიმართლე დაცემულ არს") — დიდ სიმფონიურ ორკესტრთან და კაპელასთან ერთად. აქ მისი შვილებიც მონაწილეობენ, ვისთან ერთადაც შემდგომში რამდენიმე ალბომი ჩაწერა. ბრუბეკის კალამს სრულმასშტაბიანი მესსაც ეკუთვნის — ***To Hope*** („სასოებისათვის"). ამ ნაწარმოების დასრულების შემდეგ, 1980 წელს, იგი კათოლიკედ მოექცა.

ქულ-ჯაზი მხოლოდ ევროპულ კლასიკურ მუსიკას როდი ეთამაშებოდა. ადრეც მითქვამს, რომ მთელი ცხოვრების მანძილზე ჯაზი სხვა მუსიკალურ ტრადიციათა გათავისების უნიკალურ უნარს ამჟღავნებს. ამის თაობაზე კიდევ ვიტყვი, როდესაც პოსტ-მოდერნისტულ ჯაზს განვიხილავთ. აკი დიზი გილესპი იყო ვინაც პირველმა შეანივთა ჯაზი (ბიბოპი) და კუბური მუსიკა — „კუბანა-ბი-კუბანა-ბოპ"... ხოლო ქულ-ჯაზმა კიდევ უფრო გააღრმავა ურთიერთობა ლათინურ-ამერიკულ მუსიკასთან — ამჯერად ეს გახლდათ ბრაზილიური *სამბა* და *ბოსა-ნოვა*.

ჯაზის და სამბას დაახლოვებას თვით ბრაზილიელებმაც შეუწყვეს ხელი — ასე ვთქვათ, შინ საამისოდ შემამზადებელი სამუშაო ჩაატარეს. ესენი იყვნენ შესანიშნავი მუსიკოსები: კომპოზიტორი ანტონიო კარლოს ჟობიმი, მომღერალი და გიტარისტი ჟოაო ჟილბერტო და მისი მეუღლე ასტრუდ ჟილბერტო — ლამაზხმიანი ლამაზი გოგო, მთელი ცხოვრება ასეთად რომ დარჩა. ამათ შექმნეს სასიმღერო ჟანრი, რომელიც ფრანგული იმპრესიონიზმის მაგვარი ჰარმონიის, სამბას რიტმიკის და „თეთრი ლექსის" უჩვეულო სინთეზს წარმოადგენდა — სევდანარევი ლირიზმით და მზეზე მონებივრე გარუჯული ტანის ეროტიკული შარმით აღსილი სიმღერა. უბრალოდ სიმღერა კი არა — კოპაკაბანას სანაპიროზე ატლანტის ოკეანედან მონაბერი ზღვაური

იყო, გიტარაზე გაწყობილი. ასეთი რამ ზედგამოჭრილი აღმოჩნდა ქულ-ჯაზის, ანუ „დამცხრალი ბიბოპის“ ესთეტიკისთვის და საპასუხო რეაქციამაც არ დააყოვნა: ბრაზილიელებს ამერიკელი ტენორ-საქსოფინისტი სტენ გეტცი შეეხმიანა.

სტენლი გეტცს (1927-1991) მეტსახელად „ხმა“ ერქვა (“The Sound”) და მისი საქსოფონის ჟღერადობა სხვისაში არც არასოდეს აგერეოდა. ისტორიკოსები მას ამ დარგის გრანდებს შორის მოიხსენიებენ. თვით ჯონ კოლტრეინმაც კი აღიარა ერთხელ: „ყველანი მაგისნაირად დავუკრავდით, მაგისი უნარი რომ გვქონოდა.“

გეტცის მშობლები უკრაინელი ებრაელები იყვნენ, 1903 წლის „დიდ პოგრომებს“ რომ გამოექცნენ ვიტებსკიდან. პატარა სტენლი ცამეტი წლისა იყო, როდესაც მამამ პირველი ტენორ-საქსოფონი უყიდა. დღეში რვა საათს მეცადინეობდა. ნიუ-იორკის ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრის ფაგოტისტი გახლდათ მისი პირველი მასწავლებელი, რომელმაც ალბათ ზოგადად მუსიკის საფუძვლები ჩაუნერგა, რადგან ფაგოტზე ჯაზმენები მაშინ ჯერ არ უკრავდნენ — ეს უფრო ავანგარდისტების ახირება გახდება წლების შემდეგ. რაც შეეხება საკუთრივ ტენორ-საქსოფონს, ყმაწვილი სტენ გეტცი დიდი კანზასქალაქელის — ლესტერ იანგის ჩანაწერების მოსმენით, დაზუთხვით და მისი სოლო პარტიების იმიტაციით ინათლებდა თავს. თუმცა ყველაზე კარგი სკოლა იმ ჯაზ-ორკესტრებში გაიარა, სადაც ჯეელობიდანვე უკრავდა. ვიღასთან აღარ ყოფილა: ლუი არმსტრონგის ტრომბონისტ ჯეკ ტიგარდენთან, ნეტ კინგ კოულთან, ლაიონელ ჰემპტონთან, სტენ კენტონთან, ჯიმი დორსისთან, ბენი გუდმენთან. ამათზე უკეთესი სკოლა და კონსერვატორია რაღა უნდა

ყოფილიყო? მოგვიანებით იგი ეუდი ჰერმანმა აიყვანა და მის ორკესტრში სტენ გეტცი, ზუტ სიმზი, სერუ ჩალოფი და ჰერბი სტიუარდი ქმნიან საქსოფონების წინა ხაზს, რომელიც ჯაზის ისტორიაში შევიდა როგორც „ოთხი ძმა“: ესენი ისეთ ფიცხსა და ტარაბუა რამე სუინგს უკრავდნენ, რომ ჯიმი ჯიუფრიმ მათ თავისი კომპოზიციაც კი მიუძღვნა — ***Four Brothers***, რომელიც რომ წლების მერე ვოკალურმა კვარტეტმა „მანჰეტენ ტრანსფერ“ სიმღერად აქცია.

ამის შემდეგ იწყება სტენ გეტცის დამოუკიდებელი კარიერა, რისთვისაც იგი შესანიშნავად იყო აღჭურვილი: საკუთარი ხელწერა; კარგად დახვეწილი, მკაფიო და სისხლსავსე ბგერა — ძველმოდური ვიბრატოებისგან დაცლილი; ასევე კარგად დანაწევრებული, არტიკულირებული ფრაზები; ხაზოვანი იმპროვიზაციული პასაჟები; მუსიკალური პათოსიც თავისებური ჰქონდა — ლაღი ლირიზმის და იმავდროულად მძაფრი ნერვული მუხტის მატარებელი; რიტმიკაში კიდევ სუინგის და ბიბოპის ელემენტები ჰქონდა შერწყმული. ერთხანს ჰარდ-ბოპს უკრავდა ჰორეს სილვერთან ერთად, შემდეგ ჩეტ ბეიკერთან, მაილზ დეივისთან, ჯერი მალიგანთან; ხოლო 1956 წელს დიზი გილესპიმ დაიყენა გვერდით — სონი სტიტთან, ჯონ ლიუისთან და რეი ბრაუნთან ერთად. ამ შესანიშნავ მუსიკოსთა მიერ ჩაწერილ ფირფიტას, რომელიც გილესპის კომპოზიციებზე და არანჟირებებზე იყო აგებული, ასევე ეწოდა — ***For Musicians Only*** („მხოლოდ მუსიკოსთათვის“).

რამდენიმე საინტერესო ალბომი ჩაწერა ტრომბონისტებთან — ჯეი ჯეი ჯონსონთან და მერე ბობ ბრუკმაერთან; „კარნეგი ჰოლშიც“ წარსდგა თავის კვარტეტთან ერთად, ხოლო „ბერ-

დლენდის“ კლუბში კაუნტ ბეისის და სარა ვოონის გვერდით იყო. მაგრამ ცხოვრების მთავარი პროექტი ჯერ წინ ელოდა.

1962 წელს გამოდის სტენ გეტცის ფირფიტა, რომელიც გიტარისტ ჩარლი ბერდთან ერთად ჩაწერა, სახელწოდებით ***Jazz Samba***. ამ ჩანაწერში შესული ერთი ბრაზილიური სიმღერის — ***Desafinado*** — შესრულებისთვის სტენ გეტცმა *Grammy*-ის პრემია მიიღო. ამის შემდეგ იწყება მისი თანამშრობლობა ანტონიო კარლოს ჟობიმთან და ცოლ-ქმარ ჟილბერტოებთან და გამოდის მათი ალბომი ***Getz/Gilberto***. სწორედ აქ იყო, ასტრუდ ჟილბერტომ რომ იმღერა ყველა დროის ყველაზე სიმპათიური სიმღერა ***Girl From Ipanema*** („გოგონა იპანემადან“), ხოლო სტენ გეტცმა ეს ყველაფერი შესანიშნავი ჯაზურ-საქსოფონური თანხლებით მოუპირკეთა.

ხომ გახსოვთ კლოდ ლელიუშის ერთ დროს საკულტო ფილმი „ქალი და მამაკაცი?“ ის ეპიზოდიც ჩაგრჩებოდათ, სადაც ანუკ ემეს პერსონაჟი თავის დაღუპულ ქმარს იხსენებს, რომელსაც სამბა უყვარდა და გიტარის თანხლებით ერთობ ეშხიანადაც მღეროდა: „და სამბა შემოვიდა ჩვენს ცხოვრებაში“ — იტყვის ქალი, ტკბილ რემინისცენციებში წასული. აი, სტენ გეტცის და ასტრუდ ჟილბერტოს ერთობლივი შემოქმედების შედეგად, სამბა არა მარტო ერთი ვინმე ფრანგი ლამაზმანის ცხოვრებაში, არამედ მთელს იმდროინდელ ევრო-ატლანტიკურ სივრცეში „შემოვიდა“! ხოლო შემდგომად, შავი ბაზრის შავი ხვრელებიდან, სრულიად საბჭოთა-სოციალისტურ „თანამეგობრობასაც“ მოედო. მეტიც, იმ ლამაზმა „იპანემელმა გოგომ“ ისიც მოახერხა, რომ თვით „ბიტლომანიის“ პანდემიური სენით შეპყრობილთა გულებიც დაიპყრო და 1964 წლის მუსიკალური პოპულარობის ნუსხაში,

ანუ ჩარტში, ერთ-ხანს პირველ ადგილზე გავიდა, ხოლო სუპერ-საკულტო ***Hard Day's Night*** მეორე ადგილზე ჩამოჩოჩდა. ეს იყო ჯაზის მეორე დიდი წარმატება როკ-მუსიკასთან უთანასწორო კომერციულ ჭიდილში. პირველი, როგორც გაუწყეთ, ლუი არმსტრონგისა იყო — ***Hello Dolly***.

სტენ გეტცის და ჟილბერტოების ტრიუმფალური თანამშრომლობა დიდ ხანს არ გაგრძელდა, რადგან, როგორც ხდება ხოლმე, მათს ანსამბლში სასიყვარულო სამკუთხედი შემოიხაზა. ბრაზილიური სერიალებისამებრ, სტენმა და ასტრუდმა მხურვალე რომანი გააჩაღეს, რამაც ჟოაო გაანაწყენა და... ასე დასრულდა ჯაზის და სამბას პირველი სიყვარული.

დიახ, სტენ გეტცი დიდი მექალთანე ვინმე იყო, თან რამდენიმე ცოლიც გამოიცვალა და „შვილების მთელი ინკუბატორიც"... მის შესახებ „ძმა" ზუტ სიმზსს უთქვამს: ერთი სტენ გეტცი *კაი ბიჭების კამპანიასავით არისო* ("like a nice bunch of guys"). სხვათა შორის, გეტცის ერთ-ერთი ცოლთაგანი, როგორც რომ მალიგანისა, შვედი დიდგვაროვანი გახლდათ — მონიკა ფონ სიფვერსკიოლდ, რომელიც კოპენჰაგენში ცხოვრებისას გაიცნო.

ლაღსა და ლამაზ მუსიკას უკრავდა სტენ გეტცი, მაგრამ ხასიათი აუტანელი ჰქონია. ამგვარი „პერსონაჟები" ჯაზის ცხოვრებაში აქამდეც შეგვხვედრია — სიდნი ბეშე, თავისი ბულდოგროტვაილერით, „სასტიკა" ბენ უებსტერი, და სხვანი და სხვანი. გეტცის პიროვნული ხასითის პრობლემებს თავგადაკლული ნარკომანობაც ამძიმებდა. მთლად ჩარლი პარკერივით არ იყო, მაგრამ ამ სენმა სიცოცხლე გაუმწარა მასაც და მის ახლობლებსაც. ჯეელობაში აფთიაქიც კი „გატეხა" მორფინის მოსაპარავად, რის გამოც ციხეში მოუწია ჯდომა; არადა იმ დროისათვის

უკვე სახელიანი ჯაზმენი იყო. ასაკში რომ შევიდა, ამ საქმეს თავი კი დაანება, მაგრამ უკვე გვიან იყო — ღვიძლის ციროზით მოკვდა, სამოცდაოთხი წლისა.

„ჯაზ-სამბას" ფენომენალური წარმატების შემდეგ გეტცს შეეძლო ამ მიმართულებაში ჩაკეტვა, მაგრამ ზუტ სიმზი მართალი იყო — გეტცი რამდენიმე „კაი ბიჭის" ერთობას წარმოადგენდა, რაც მისი შემოქმედების მრავალფეროვნებაში გამოვლინდა: ავანგარდის გარდა ყველანაირი ჯაზი დაუკრა — პოსტ-მოდერნისტულიც კი, ე.წ. „ფიუჟენ" რომელსაც ქვემოთ უფრო ახლოით განვიხილავთ. მრავალშვილიან მამას — სტენ გეტცს — მუსიკალური „შვილებიც" ჰყავდა, შემდგომ ჯაზზე დიდი გავლენა რომ იქონიეს: ჯერ კიდევ „ჯაზ-სამბას" პერიოდში გეტცის გვერდით იზრდებოდა თანამედროვე ჯაზის ერთ-ერთი წამყვანი ვიბრაფონისტი გერი ბერტონი, პირველმა რომ დაიწყო თავის ინსტრუმენტზე ოთხი ჩაქუჩით დაკვრა. 1972 წელს გეტცი იწყებს თანამშრომლობას ორ ნიჭიერ ახალგაზრდასთან — ესენი გახლდათ პიანისტი ჩიკ კორეა და ბასისიტი სტენლი კლარკი, რომლებიც ცოტა ხანში შექმნიან „ფიუჟენის" ერთ-ერთ მთავარ ანსამბლს ***Return to Forever***. გვიანდელი პერიოდის სტენ გეტცის საუკეთესო ჩანაწერები ასევე ახლაგაზრდა პიანისტის, დღეს უკვე ასაკოვანი გრანდის — კენი ბერონის მონაწილეობით გაკეთდა.

ამ ნოვატორული პროექტებისა და უნიკალური, სხვისაგან აბსოლუტურად გამორჩეული ბგერისა და საშემსრულებლო ვირტუოზობის მიუხედავად, მკვლევარები სამართლიანად იტყვიან, რომ იგივე მის თაყვანისმცემელთან — ჯონ კოლტრეინთან შედარებით — დღეს გეტცი ძველმოდურად ჟღერს. მაგრამ ისიც ფაქტია — სტენ გეტცმა, მეტსახელად „ხმა" რომ ერქვა, ახალი

სტანდარტი დაუდო ტენორ-საქსოფონისტებს და ჯონ კოლტრეინიც შთააგონა ბგერის სრულყოფაზე ემუშავა, რასაც ამ ბიჭმა ისე გაართვა თავი, რომ ყველა დაჩრდილა — წინამორბედი გინდა თუ ჩამომავალი. დანარჩენი სათქმელი თავად გეტცისა და კოლტრეინისთვის მიმინდვია. შედით ინტერნეტში — YouTube-ზე — იქ ერთი ვიდეო ჩანაწერია, სადაც ჩინებული ხალხი თელონიუს მონკის ჩინებულ მუსიკას ასრულებს: დრამერი ჯიმი კობი, კონტრაბასისიტი პოლ ჩემბერსი, ორი ტენორი — გეტცი და კოლტრეინი, ხოლო ფორტეპიანოზე ოსკარ პიტერსონი. აქ გეტციც დიდებულად ჟღერს, კოლტრეინი ხომ საერთოდ!.. რაც შეეხება ოსკარ პიტერსონს — იგი ნაკლებად შთამბეჭდავია, ზედაპირული, მაგრამ ეს უკვე სხვა ამბავია, რაზედაც ქვემოთ მოგახსენებთ.

* * *

1955 წელს დირიჟორმა და კომპოზიტორმა ლეონარდ ბერნსტაინმა წამყვანი ამერიკული ტელე-არხით CBS ჯაზური მუსიკის თაობაზე ორი ლექცია წაიკითხა. ბერნსტაინისეული იუმორით და საკითხის ზედმიწევნითი ცოდნით აღბეჭდილმა ამ ლექციებმა — „რა არის ჯაზი?“ — თბილისამდეც ჩამოაღწია, თუმცაღა წლების შემდეგ, და აქაურ, ინგლისურის მცოდნე ჯაზის მოყვარულებში ისეთივე სწრაფვის საგნად იქცა, როგორც რომ რაიმე ფრიად აკძალული დიდისენტური ლიტერატურა. მაშინ უნივერსიტეტის სტუდენტი ვიყავი და მახსოვს — დასავლეთ

ევროპის ენების და ლიტერატურის ფაკულტეტის ფონო-ლაბორატორიაში მომასმენინეს, რაღა თქმა უნდა არაოფიციალურად, ასე ვთქვათ — კურიკულუმის ფარგლებს მიღმა.

სახელგანთმული კომპოზიტორი, დირიჟორი და აკადემიური მუსიკის მეტრი, ლეონარდ ბერნსტაინი განიხილავს ჯაზის წარმოშობას, შემდგომ განვითარებას და იმდროინდელი ჯაზის თაობაზე დასძენს, რომ ეს მუსიკა თავისი სირთულით და ინტელექტუალურობით სერიოზულ, აკადემიურ მუსიკას გაუტოლდა, რაც, რაღა თქმა უნდა, დიდი აღიარება იყო. ამგვარი „სერიოუზულობის" ეპითეტი ეხებოდა ბიბოპს და ქულ-ჯაზს, და ეს მართლაც ობიექტური შეფასება გახლდათ, როგორც რომ ჩვენც დავინახეთ მოდერნისტული ჯაზის ამბის თხრობისას. მაგრამ, 1950 წლებში ჯაზური მუსიკა ტრადიციულ ფორმებსაც ინარჩუნებს და უფრო მარტივ ახალ სახეობებსაც წარმოშობს.

ჯერ კიდევ 1940-იანი წლების დასაწყისში, ბიბოპის ჩამოყალიბების პარალელურად, იწყება ნოსტალგიური შებრუნება ჯაზის საწყისებისაკენ და ნიუ-ორლეანური სტილის ანუ — *დიქსილენდის* აღორძინება. ესეც, ცხადია, რეაქცია იყო ბიბოპის ნოვატორულ გარეკვევებზე და ზღვარგადასულ მუსიკალურ ექსპერიმენტირებაზე. ძველი, ჯო ოლივერის დროინდელი ხალხი გაახსენდათ, სიძველის მტვერი ჩამობერტყეს და სცენაზე დააბრუნეს: კორნეტისტი ბანკ ჯონსონი, ტრომბონისტი კიდ ორი და სხვანი. სიდნი ბეშემ ეს „რენესანსული" ტალღა პარიზისკენ წარმართა და ძველებური, ლოთიანი დიქსილენდი დასავლეთ ევროპასაც მოედო. მეტიც, ეს ძველი შემსრულებლები, რომლებიც ნიუ-ორლეანურ პერიოდში უბრალოდ გასართობ, „ლაზღანდარა" მუსიკას უკრავდნენ, ახლა ლამის დიდ კლასიკოსებად წარსდგნენ აუ-

დიტორიის წინაშე და სრულიად ახალი ხიბლი შესძინეს ჯაზურ სცენას. კვლავ აკივლდა პიი უიი რასელის დადაისტურ-დიქსილენდური კლარნეტი, ხოლო ლუი არმსტრონგმა ახალი მცირე დასტა შეკრა და პოპულარული სიმღერებიდან, საესტრადო ამპლუადან, კვლავ კლასიკურ ნიუ-ორლეანური პოლიფონიაში მოექცა. დიქსილენდის აღორძინების ტალღა იმდენად ძლიერი იყო, რომ მოდერნისტებსა და ტრადიციონალისტებს შორის ქიშპობაც დაიწყო — სწორედ მაშინ გაიჟღერა ქილიკმა „აბდაუბდა ბიბოპის" თაობაზე, და მოდერნისტებს ჯაზის ღალატიც კი დასწამეს. ეს პროცესები ქულ-ჯაზის ეპოქაშიც გაგრძელდა და დაპირისპირებას სიმწვავეც არანაკლები ჰქონდა.

მოდერნისტული ჯაზის ინტელექტუალურ და სტრუქტურულ სირთულეებს არა მხოლოდ ძველი თაობის ხალხი გაურბოდა: 1950-იან წლებში აღმოცენდა შედარებით ახალგაზრდა მუსიკოსთა ჰამქარი, რომელიც უფრო მსუბუქ, მარტივსა და აღსაქმელად იოლ ჯაზს დაუდგა ქომაგად. ამათში კიდევ ისეთი ხალხი გამოირჩეოდა, რომელმაც გაცილებით უფრო მეტი მსმენელის გულები დაიპყრო და დღესაც ჯაზის უპირველეს წარმომადგენლებად ითვლებიან ფართო მასებში. ვის ახსენებენ უწინარესად ყოვლისა, როდესაც ჯაზურ ფორტეპიანოზე მიდგება საქმე? ერროლ გარნერს, ოსკარ პიტერსონს, ჯორჯ შირინგს და ა.შ. ესენი მართლაც შესანიშნავი შემსრულებლები იყვენენ, დიდებული ვირტუოზები (განსაკუთრებით პიტერსონი და გარნერი), მაგრამ მუსიკალური აზრის სიღრმისა და ორიგინალურობის თვალსაზრისით მონკსა თუ ტრისტანოს, პაუელსა თუ ტეიტუმს ვერ გაუტოლებ. ეგ არის და ეგ. მეტს ნურას აუგსა ნუ მათქმევინებთ ამ ფრიად პატივსაცემ ხალხზე, მათაც ღირსეული ალაგი

დაიმკვიდრეს ჯაზის ცხოვრებაში, სადღაც — ტრადიციულ და მოდერნისტულ მიდინარეობებს შორის.

არტ ტეიტუმი მომაკვდავი რომ ესვენა, ერთს თავის მოწაფეს მოუხმო და უთხრა: *„იმ პატარა კაცს უფრთხილდით!“* ხოლო ის „პატარა კაცი“ თავისი დროის ყველაზე პოპულარული პიანისტი გახლდათ — ეროლ გარნერი (1921-77). მისი ბიოგრაფიული პორტრეტის მთავარ შტრიხად კი ის მოაქვთ, რომ ყველაზე პოპულარულმა და გაყიდვადმა პიანისტმა ნოტების კითხვა არ იცოდა, რასაც ყველა წყარო ადასტურებს. ამას თავადაც აღიარებდა, თუმცა დასძენდა: „შენს დაკრულში სულაც არავინ უსმენს, ნოტებს როგორ კითხულობ.“ მეორე მთავარი შტრიხი კი ის გახლდათ, რომ ტანმოკლე კაცი იყო და სცენაზე როიალთან დაჯდომისას ქვემოდან მანჰეტენის სატელეფონო ცნობარის სქელ ტომს ამოიდებდა ხოლმე. რაც შეეხება მის საშემსრულებლო პორტრეტს: გარნერის მარცხენა ხელი ისე მუშაობდა, როგორც ფრედი გრინის გიტარა კაუნტ ბეისის ორკესტრში — მკაფიოდ, რიტმის ჩაუგდებლად. ე.წ. „ოთხი აკორდი ტაქტში“ (four-to-a-bar); გარნერის უნიკალური ხელწერა — მარცხენადან მოდიოდა, ეს იყო სრულყოფილი რიტმულ-ჰარმონიულ ბაზა საიმპროვიზაციოდ. მარჯვენა ხელის პარტიაში ხან გაუსწრებდა რიტმს, ხან ჩამორჩებოდა — ამგვარი პოლირითმიის ხელოვნებას შესანისნავად ფლობდა: შეეძლო ცალი ხელით ერთი რიტმი წაეყვანა, მეორეთი კიდევ სულ სხვა. თუმცა სანამ საქმე რიტმამდე მივიდოდა, ჯერ შესავალი უნდა დაეკრა — ინტროდუქცია, რა დროსაც ორივე ხელით კლავიატურაზე დაეხეტებოდა: *ad libitum*, ანუ — „თავის იშტაზე“, ჩვენებურად რომ მოვთარგმნო ეს კლასიკური მუსიკალური ტერმინი. მხოლოდ ამის მერე „შედიოდა“ თემაში,

რომელიც როგორც წესი, ან პოპულარული სიმღერა იყო ანდა სხვა რამ ჯაზ-სტანდარტი. თემაში კი არ „შედიოდა", არამედ — ინტროდუქციის მერე მყისიერ პაუზას დაიჭერდა და ერთბაშად „გადაეშვებოდა" იმ თავის რიტმულ-თემატურ-იმპროვიზაციულ სტიქიაში. და კიდევ: დაკვრისას ზედ სიამით ღმუილსა და წაბღავლებას აყოლებდა, კაი ახურვებული ნერბივით, რასაც ხმისჩამწერი სტუდიის ინჟინრები ჭკუიდან გადაყავდა. ასეთი რამ სხვა პიანისტებსაც სჩვეოდათ, და არა მხოლოდ ჯაზურს — დიდი კანადელი კლასიკოსი, გლენ გულდი გავიხსენოთ, კით ჯარეტზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, რომელიც პირადად მე, უბრალოდ, მაღიზიანებს... ოღონდ გარნერისეული ღმუილ-წაბღავლება მისი სასცენო მანერის ისეთივე ორგანულ ნაწილად იქცა, როგორც სხვა ზემოხსენებული ელემენტები.

გარნერმა მრავალი დისკი ჩაწერა და კიდევ უფრო მეტი კონცერტი გამართა მთელს მსოფლიოში: 1950-იან და 60-იან წლებში ამ „პატარა კაცზე" ერთობ დიდი მოთხოვნა იყო. იმ დროინდელ თბილისშიც კი პიანინოზე დამკვრელი კაცი თუ ქალი ისე როგორ იქნებოდა, რომ ერთი-ორი „გარნეროვსკი" აკორდი არ აეღო, შესაძლებლობის ფარგლებში, რაღა თქმა უნდა. „მსუბუქი" ჯაზური საფორტეპიანო მუზიცირების ეტალონად ითვლება მისი ***Concert by the Sea***, ხოლო როგორც კომპოზიტორმა ერთ-ერთი ყველაზე „ცნობადი" სტანდარტი შექმნა — ***Misty***.*

წარმოშობით ინგლისელი, დაბადებით ბრმა, სიბერეში ბრიტანეთის იმპერიის რაინდად ნაკურთხი პიანისტი სერ ჯორჯ შირინგი ამერიკის ჯაზურ სცენაზე 1947 წელს გამოჩნდა, როცა

* ერთი „სრულმეტრაჟიანი" სოლო ალბომი აქვს — ***Soliloque*** („მონოლოგი"), სადაც მარჯვენა ხელით ოროქტავიან (sic!) ინტერვალს ისე იღებს, ვითომც არაფერი. *(რედ. შენ.)*

იქ ბიბოპის სუფევა იყო. შირინგმაც ამ ჟანრში სცადა თავისი არაორდინარული მუსიკალური უნარების რეალიზაცია, მაგრამ ნატურით უფრო დამცხრალი ჯაზისადმი აღმოჩნდა მიდრეკილი — ქულ-ჯაზის და სუინგის თავისებური ნაზავი გააკეთა და ფრიადი ალიარებაც მოიპოვა 1950-იან წლებში. მცირე დასტებში უკრავდა, ვიბრაფონის და გიტარის თანხლებით ყველაზე უკეთ ახერხებდა სათქმელის გადმოცემას. ბრუბეკივით ბლოკ-აკორდები უყვარდა, პარალელური სვლები ე.წ. „დაკლიტული ხელებით“ (locked hands), მსუყე და ხავერდოვანი პასაჟებით სასმენად ერთობ საამო ფიგურები გამოჰყავდა. იმავე ტედ ჯიოიას შედარებით, შირინგის საფორტეპიანო მანერა — ეს იყო გლენ მილერის საქსოფონების შეხმატკბილებული ჟღერადობის გადატანა კლავიშებზე. წარმოშობით ინგლისელი შირინგი ევროპულ მუსიკალურ კლასიკასაც უხვად ისადაგებდა — გამოდიოდა სიმფონიურ ორკესტრებთან ერთად, ან ჯაზური სტანდარტების თარგმანებას ახდენდა ევროპელ კომპოზიტორთა ენაზე. ამგვარი „ევროპეიზმებით“ მისი მუსიკა ქულ-ჯაზის პრინციპებს ეხამებოდა, მაგრამ შირინგმა აქედანაც გადაინაცვლა და „მსუბუქი ჯაზის“ დაკვრას მიჰყო ორივე „*დაკლიტული ხელი*“. „მსუბუქი ჯაზის“ ისტორიას შემორჩა მისი ჩანაწერები სხვა-და-სხვა ვოკალისტებტან ერთად, მათ შორის საუკეთესო — მელ ტორმესთან. ასევე საინტერესოა მისი დუეტი კონტრაბასთან, სადაც შირინგის მუსიკა ისევე პენწნიკად ჟღერს, როგორც მისივე გარეგნობა: გადავარცხნილი ჭაღარა თმა, შავი სათვალე, გახამებული საყელო, ჰალსტუხი, უზადოდ შეკერილი პიჯაკის ზედა ჯიბიდან ამოცქვეტილი ცხვირსახოცი. სწორედ ამგვარ, დახვეწილად მომღიმარ ინგლისელად წარსდგა იგი ჩვენს წინაშე თხუთმე-

ტიოდე წლის წინ, ქალაქ მილუოკიში რომ ჩამოვიდა კონცერტის მისაცემად, ცნობილ ჯაზ-ვოკალისტ ჯო უილიამსთან ერთად. პირველი განყოფილების შემდეგ ავდექი და წამოვედი, გული ვეღარ დავუდე, თუმცა გზად შირინგის მთავარი ქმნილების თემას ვლილინებდი — კომპოზიციისა, რომელიც მან ბიბოპის მექას, „ბერდლენდს" მიუძღვნა და დღესაც რომ მრავალი მუსიკოსი ასრულებს: ***Lullaby of Birdland*** („ბერდლენდის იავნანა"). ამ კომპოზიციისა არ იყოს, 1919 წელს დაბადებული სერ ჯორჯ შირინგი, თუ არ ვცდები, დღესაც ცოცხალია...

ამერიკელი კინოდოკუმენტალისტის, კენი ბერნსის თორმეტსერიიან ფილმში „ჯაზი — ამერიკული მუსიკის ამბავი," ჯორჯ შირინგის გამო სიტყვა არაა ნათქვამი; მისგან განსხვავებით, რამდენიმე ზერელე მინიშნება მაინცაა ვინმე „კანადური წარმოშობის პიანისტზე," ოსკარ პიტერსონზე (sic!). რაც შეეხება ისეთ ქრესტომათიულ გამოკვლევებს, როგორც ტედ ჯიოიას ან ჯეიმზ კოლიერის მონოგრაფიებია, პიტერსონს ნახევარ-ნახევარი გვერდი ეთმობა. ჯაზის იდუმალებას განდობილი ისტორიკოსები და კრიტიკოსები ამ კაცს მაინცა და მაინც არა სწყალობდნენ, ხოლო „კათაკმეველთა" ფართო აუდიტორიისათვის პიტერსონი ჯაზური ფორტეპიანოს „მესიაა." მშობლიური კანადის მთავრობამ მას, რაც კი რამ ორდენი და სახელმწიფო ჯილდოა, ზედ დაჰკიდა და მის პატივსაცემად საფოსტო მარკაც კი გამოუშვა. წარმოიდგინეთ და თვით დიუკ ელინგტონმა უწოდა პიტერსონს „კლავიატურის მაჰარაჯა"..

იამაიკიდან კანადაში გადახვეწილი ემიგრანტების პირმშო, ოსკარ ემანუელ პიტერსონი (1925-2007) ფერენც ლისტის მოწაფის მოწაფის მოწაფე გახლდათ, ასევე თავისივე დის — დეიზის

და თავისივე მამის — დენიელ პიტერსონისა, რომელიც ფორტეპიანოზეც უკრავდა და საყვირზეც. ამათი რუდუნებით და საკუთარი გამრჯეობა-მუყაითობით პატარა ოსკარი კლასიკური და ჯაზური ფორტეპიანოს საფუძვლებს ერთდროულად ეუფლებოდა. სიყრმითგანვე საათობით უკრავდა გამებს და სავარჯიშოებს და ასე ნელინელ იქცა ჯაზის ისტორიაში მეორე ვირტუოზად — არტ ტეიტუმის შემდეგ.

პიტერსონს და ტეიტუმს ხშირად ადარებდნენ ერთმანეთს, თუმცა წამყვანი ჯაზოლოგები, ისევე როგორც თავად პიტერსონი, ამგვარ შედარებას გადაჭარბებულად მიიჩნევდნენ. ტეიტუმის და პიტერსონის შეხვედრა-შეჯიბრის ამბავი უკვე გითხარით და ისიც გითხარით, რომ მომაკვდი ტეიტუმი თავის მოწაფეს ეროლ გარნერის გამო აფრთხილებდა და არა პიტერსონისა გამო. არადა ახალგაზრდა კანადელი მართლაც ცდილობდა „დიად სფინქსს" რომ გატოლებოდა და ამ მცდელობებში ბევრი რამ გაითავისა მისი საშემსრულებლო ტექნიკიდან. ტეიტუმის გარდა, ყმაწვილი პიტერსონი ცდილობდა გატოლებოდა ჯეიმზ პ. ჯონსონს, ტედი უილსონს, ბად პაუელს და ნეტ კინგ კოულს. ამგვარ მიბაძვათა კომპლექსში ჩამოყალიბდა მისი საკუთარი სტილი, რომელიც მოიცავდა ჯონსონისეულ „სტრაიდს", უილსონისეულ და კოულისეულ სუინგს და პაუელისეულ ბიბოპს. ამას კიდევ კლასიკური გავლენებიც დაერთო და 1940-იანი წლების ბოლოსათვის ოსკარ პიტერსონი იმდენად შთამბეჭდავ პიანისტად ჩამოყალიბდა, რომ თვით იმპრესარიო ნორმან გრენცის ყურადღება მიიბყრო და „კარნეგი ჰოლის" სცენაზე გამოჩენის პატივიც ერგო.

გრენცთან შეხვედრა გადამწყვეტი აღმოჩნდა პიტერსონისთვის: ამიერიდან იგი გრენცის მთავარი პროექტის — Jazz at the

Philharmonic („ჯაზი ფილარმონიაში") წამყვანი ფიგურაა, შესაბამისი საკონცერტო და აუდიო-სტუდიური ანგაჟემენტით. გრენცის ხელდასხმის და საკუთარი ნიჭის წყალობით ახალგაზრდა პიტერსონმა იმდროინდელი ჯაზის მთელს თანავარსკვლავედთან დაუკრა სცენაზეც და ფირფიტებიც ჩაწერა: ელა ფიცჯერალდი გინდა, ლუი არმსტრონგი, კაუნტ ბეისი, დიზი გილესპი, ბენ უებსტერი, მილტ ჯეკსონი თუ მრავალნი და მრავალნი სხვანი. სიბერეში ახალგაზრდებთან გაჯიბრებაც არ ითაკილა — ცნობილია მისი საფორტეპიანო დუელი ჰერბი ჰენკოკთან, პარკერის ***Billie's Bounce***-ს უკრავენ; ხოლო სტენ გეცთან და კოლტრეინთან მისი გამოსვლა ზემოთ უკვე ვახსენე.

ოსკარ პიტერსონის შემოქმედების საუკეთესო პერიოდი დაკავშირებულია ტრიოსთან, რომელიც მან შექმნა ჯერ კონტრაბასისტ რეი ბრაუნთან და გოტარისტ ჰერბ ელისთან ერთად (ნეტ კინგ კოულის ყაიდაზე), ხოლო შემდეგ — კვლავ რეი ბრაუნთან და დრამერ ედ თიგპენთან ერთად. ამ ტრიოებმა ტოტალურად დაიპყრეს ჯაზის მოყვარულთა აუდიტორიები 1950-იან და 60-იან წლებში. პიტერსონმა თავისი რამდენიმე საეტაპო ჩანაწერი გამოუშვა, მათ შორის — ***The Trio*** და ***Night Train***. 1970-იანი წლების დასაწყისში ახალი დასტა შეკრა — გიტარისტ ჯო პასთან და ნორვეგიელ ვირტუოზ კონტრაბასისტ ნილს-ჰენინგ პედერსენთან ერთად (ეს კაციც მოგვევლინა თბილისში, 1989 წლის ჯაზ- ფესტივალზე, პიანისტ კენი დრიუსთან დუეტში). ამათი პარიზული კონცერტის ჩანაწერი ორდისკიანი ალბომი (1978 წ.) ბესტსელერად იქცა.

პიტერსონი დიდი ჯაზ ორკესტრების თანხლებითაც ისევე ლაღად გრძნობდა თავს, როგორც ტრიოში ან სოლო პერფორ-

მანსებში. მის „ორკესტრალურ“ ჩანაწერთაგან ცნობილია ალბომი ***The Bursting Out***, ხოლო სოლოს რაც შეეხება, პირდაპირ შოკისმომგვრელია მისი გამოსვლა მონტროს ჯაზ-ფესტივალზე 1974 წელს. შედით ინტერნეტში, YouTube-ში და თავადვე ნახეთ — რვატაქტიან ბლუზს ასრულებს (***Eight Bar Boogie Blues***). არ ვიცი სტილისტურად რამდენად მისაღებია გამოთქმა „საფორტეპიანო პიროტექნიკა,“ მაგრამ ის რასაც ამ გამოსვლისას პიტერსონი კლავიატურაზე აკეთებს, სხვაგვარად ვერ დამიხასიათებია. ამბობენ, ძველ დროს, კითარაზე თუ სხვა რამ სიმებიან ინსტრუმენტზე დამკვრელნი, ობობებს ნაყავდნენ და ხელზე ისვავდნენ, რომ თითებს ობობას სისწრაფით ერბინათ სიმებზე. ვერ გეტყვით რა წაისვა პიტერსონმა მონტროს იმ საფესტივალო ნომრისთვის — ასეთ ტემპში ალბათ მხოლოდ ტეიტუმი თუ უკრავდა, ისიც გამთენიისას, მეტრონომის ხუთასი დარტყმით წუთში. პიტერსონის ტექნიკა აქ გამაოგნებელია, ბგერები სათითაოდ გამოყვანილი და მკაფიო (გიჟური ტემპის მიუხედავად), მისი გრძელთითა ხელის მტევნები, როგორც რომ ორი ვეება ობობა დარბიან კლავიშებზე. შემდგომში ეს კომპოზიცია ტრიოსთვის გადააკეთა და „ბლუზური ეტიუდი“ უწოდა (***Blue Etude***), რომლის ძირითადი ნაწილი კვლავ სოლოს წარმოადგენს, რადგან ვერა დრამი, ვერა კონტრაბასი ასეთ ტემპს დიდ ხანს ვერ იჭერს...

დიახ, ტეიტუმის სიკვდილის შემდეგ, თითების სისხარტის თვალსაზრისით პიტერსონს ბადალი არა ჰყოლია, მაგრამ როცა საქმე მუსიკალურ შინაარსზე და იმპროვიზაციულ სურათზე მიდგებოდა — სტრუქტურულ, ჰარმონიულ, ფრაზეოლოგიურ მომენტებზე — კრიტიკისთა საერთო აზრით პიტერსონი ვერც მონკს, ვერც ტეიტუმს, ვერც პაუელს, და ვერც ტრისტანოს

ვერ უტოლდებოდა, ხოლო ნოვატორულ იდეებზე ლაპარაკიც ზედმეტია. სიმართლე გითხრათ და, რაგინდ თავბრუდამხვევი „საფორტეპიანო პიროტექნიკის“ თუ უნატიფესი ჟღერადობის ფონზე, ამ კაცის ჩანაწერებს რომ ვუსმენ, საიმპროვიზაციო ერთფეროვნების და ზედაპირულობის განცდა მეუფლება. თუმცა იყო დრო, როდესაც მეც მონუსხული ვუსმენდი პიტერსონის დაკრულს; ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში ჩვენს ჩამოყრილ ყურებს ფრიად ეამებოდა მისი პოლიტიკურ-მუსიკალური კომპოზცია „ჰიმნი თავისუფლებას“ — ***Hymn to Freedom***. თბილისელ ჯაზმენებში სიტყვები „ჯაზი“ და „პიტერსონი“ ლამის სინონიმებად აღიქმებოდნენ. მისი ფიგურა იმდენად მასშტაბური გახდა, რომ 1967 წელს მოსკოვშიც კი დაპატიჟეს, მაგრამ საბჭოთა იზოლაციონიზმმა თავისი მაინც გაიტანა — ლეგენდარული პიანისტი ერთ რომელიღაც იაფფასიან საკოლმეურნეო სასტუმროში დააბინავეს, ისეთ პირობებში, რომ აღშფოთებულმა მაესტრომ იმავე დღეს დატოვა მოსკოვი და უკან აღარც მოუხედავს.

მთასავით კაცი იყო, ას ოცდახუთი კილოგრამი წონისა და სასიცოცხლო ენერგიაც ისეთივე ჰქონდა, როგორც საშემსრულებლო. სამოცდახუთი წელი დაჰყო სცენაზე — მას შემდეგაც კი, ინსულტმა რომ დაარტყა და მარცხენა ხელი წაერთვა, მაინც მოიკრიფა ძალა და რამდენიმე კონცერტი გამართა — მარჯვენა ხელით უკრავდა. ამბობენ, ჯეელობაში, საუკეთესო ფორმაში რომ იყო, შეეძლო ცალი ხელით ერთი კომპოზიცია დაეკრა, ხოლო მეორეთი, იმავდროულად, სულ სხვა. სმენას და მუსიკალურობას თავი რომ დავანებოთ, საამისოდ უნიკალური „კარიბჭის აპარატი“ უნდა გედოს თავში.

და მაინც, მიუხედავად ყოველივე აღმატებულისა, რაც კი პიტერსონის გამო ითქმის, იგი არ შედის ჯაზ-ფორტეპიანოს ნოვატორთა კრებულში, არამედ გარნერსა და შირინგს შორის ატუზულა, როგორც ლუჩანო პავაროტი — დომინგოსა და კარერასს შორის. როგორი სხვაობაც არის ამ სამი ტენორის გვიანდელ საკონცერტო პერფორმანსებსა და მათსავე ადრინდელ საოპერო შემოქმედებას შორის, იგივე სხვაობაა პიტერსონ-გარნერ-შირინგის მუსიკასა და მოდერნისტული ჯაზ-ფორტეპიანოს შემქმნელთა მუსიკას შორის — ტეიტუმი, მონკი, პაუელი, ტრისტანო...

„მსუბუქი ჯაზის" შემსრულებელ დიდ პიანისტებში კიდევ ერთს ასახელებენ ხოლმე — პიტსბურგელ აჰმად ჯამალს (დაიბადა 1930 წელს). იქ, სადაც პიტერსონი ათ-თხუტმეტ ბგერას აიღებდა, ჯამალი ერთს ან ორს თუ დაჰკრავდა — მინიმალისტი გახლდათ, უბრალოების და სივრცის ისეთი გრძნობა ჰქონდა, რომ თვით მაილზ დეივისიც არ იშურებდა კომპლიმენტებს მისი მისამართით, და ბევრი რამ თავის საკუთარ მინიმალიზმში აჰმად ჯამალისგან გადაიღო. რა გითხრათ? არც აჰმად ჯამალის დიდი ტრფიალი გახლავართ და მაილზ დეივისის შესახებ კი ქვემოთ მოგახსენებთ.

1956 წელს ელა ფიცჯერალდმა ჩაწერა ალბომი, რომელიც მთლიანად შედგებოდა ამერიკელი კომპოზიტორის, კოულ პორტერის სიმღერებისგან. „კოულ პორტერის სასიმღერო წიგნი" — ამ ჩანაწერმა ნამდვილი ფურორი მოახდინა და ელამ ახალი ტიტული მიიღო: „სიმღერის პირველი ქალბატონი" (The First lady of Song). მანამადე იგი „სუინგის პირველი ქალბატონი" გახლდათ, ხოლო ბიბოპს ისე მღეროდა, როგორც რომ ჩარლი პარ-

კერი და დიზი გილესპი თავიანთ ისნტრუმენტებზე უკრავდნენ. ჯაზ-ვოკალის ეს უმთავრესი პრინციპი — სასულე ინსტრუმენტის იმპროვიზაციული ფრაზეოლოგიის ვოკალური ანალოგის შექმნა — ელამ სრულყოფამდე მიიყვანა; ამ საქმეში მას ლუი არმსტრონგის მიერ „გამოგონილი" უსიტყვო სასიმღერო სტილი — *სკეტი* — ასევე ერთობ გამოადგა. ელას ხმა სამი ოქტავის დიაპაზონში მოძრაობდა, რაც ორჯერ მეტი იყო, ვიდრე მისი მთავარი კონკურენტის — ბილი ჰოლიდეის ვოკალური მასშტაბი (სხვათა შორის, ბილი ჰოლიდეი ვერ იტანდა ახალ-მოვლენის ვარსკვლავს და ერთხელ უთქვამს კიდევაც — „...ეს ელა, ეს ძუკნა-ესა...") „ინსტრუმენტული ვოკალის" ელასეულ ვარიანტზე მთელი თაობები გაიზარდნენ: კარმენ მაკრეი და ბეტი კარტერი გინდა, თუ უფრო ახალი ტალღის ისეთი წარმომადგენლები, როგორც პოლონელი ურსულა დუდზიაკი, 1970-იან წლებში არა მხოლოდ სასულე ინსტრუმენტს, ლამისაა სინთეზატორს რომ ბაძავდა; ასეთივეა პოსტ-მოდერნისტული ჯაზ-ანსამბლის „ვენის სამხატვრო ორკესტრის" ვოკალისტი ლორენ ნიუტონი. დუდზიაკის თუ ნიუტონის მთელი ეს ვოკალური ვარიაციები ელა ფიცჯერალდის მიერ ნამღერი ბიბოპის ნოვატორული გააზრების შედეგია. თუმცა, გავლენებზე საუბრისას არც სარა ვოონი უნდა დავივიწყოთ — ბიბოპის მეორე ქალბატონი.

მაგრამ 1950-იან წლებში ელამაც იგრძნო, რომ ბიბოპის მუსიკალურ სიხელეს თავისი საზღვარი უნდა დასდებოდა და უფრო დამცხრალი ჯაზის დრო დამდგარიყო. მეტიც, მან ბალადური სტილი არჩია და „მსუბუქი ჯაზის" პოპულარულ ღვთაებას დაუდგა ქურუმ-ქალად. სწორედ ამისი შედეგი იყო „კოულ პორტერის სასიმღერო წიგნი" და მაგვარ „წიგნთა" მთელი სე-

რია, რომელიც პოპულარულ ამერიკელ კომპოზიტორთა სიმღერებისგან შედგებოდა — ერვინ ბერლინის, ჯორჯ გერშვინის, ჯერომ კერნის და სხვათა*. ელამ მთელი ვოკალური *კორპუსი* შეკრა: „ამერიკის დიდი სასიმღერო წიგნი," რომელსაც დღესაც უამრავი მომღერალი ასრულებს — როკ-მუსიკოსებიც კი, თუნდაც — როდ სტიუარტი.

სიყრმისას ელას სიმღერებს საათობით ვუსმენდი: ***For Sentimental Reasons***, „სენტიმენტალურ მიზეზთა გამო" — მისი ეს ბალადა ყველაზე უფრო მიყვარდა. თუმცა სხვაც იყო, უფრო ბიბოპის სტილში ნამღერი — „მისტერ პაგანინი" — ჯაზ-ვოკალის ნამდვილი შედევრი. ელას სიმღერაში ბავშვური სიხალასეც იყო, ქალური გზნებაც და იმპროვიზაციული თამაშიც. სხვა შავკანიან მომღერლებთან შედარებით (იგივე ბილი ჰოლიდეისთან), მის ხმას არ აჩნდა ზანგური სისხლის ყივილის ხრინწმომდგარი ინტონაციები — კრიალა ჰქონდა და ისეთი ძლიერი, რომ სხვებთან შედარებით ოპერის მომღერალივით ჟღერდა. ვოკალური დიაპაზონის სიფართოვესთან ერთად იგი დიდებულ ჟანრობრივ დიაპაზონსაც ფლობდა — მან ბოსა-ნოვასაც და „ბიტლზის" სიმღერებსაც ისევე გაართვა თავი, როგორც მანამდე სუინგსა და ბიბოპს. სასცენო მანერები კი ერთობ სადა ჰქონდა — ეს გოროზი ქალი ზოგჯერ იდგა და რაღაცნაირად შებოჭილი მღეროდა, როგორც რომ ბაპტისტური საეკლესიო გუნდის სოლისტი, პირველად რომ

* ამ კომპოზიტორთა შორის საპატიო ალაგი უკავია ვერნონ დიუკს, რომლის კალამსაც ეკუთვნის ისეთი ცნობილი სტანდარტები, როგორც *April in Paris, I Can't Get Started* და *Autumn in New York*. ვერნონ დიუკის ნამდვილი სახელი გახლდათ ელადიმირ დუკელსი, რუსი არისტოკრატების ოჯახიდან იყო და „ოქტომბრის გადატრიალების" შემდეგ მშობლებთან ერთად დასავლეთში გადაიხვენა, საბოლოოდ კი ამერიკაში დამკვიდრდა, სადაც ჯორჯ გერშვინს დაუმეგობრდა. ხოლო ჩვენთვის ეს შესანიშნავი კომპოზიტორი იმითაც არის საინტერესო, რომ ბებია ქართველი ჰყავდა — თუმანიშვილის ქალი (sic!).

გამოდის საკვირაო წირვაზე, ან კიდევ — როგორც რომ სკოლის მოწაფე გოგო, თავისზე ლამაზ ბიჭს სიყვარული რომ უნდა გაუმხილოს... მხოლოდ რიტმის აღსანიშნად თუ შემოჰკრავდა ხელს. უზომოდ თავმდაბალი იყო და განმადიდებელი დითირამბების მოსმენისას იშმუშნებოდა ხოლმე, არადა დითირამბები და პრემიები არასოდეს მოჰკლებია — *Grammy* ცამეტჯერ მიიღო.

როგორც ზემოთ უკვე ვახსენე, კონტრაბასისიტი რეი ბრაუნი იყო მისი მეუღლე, თუმცა მუსიკალური თვალსაზრისით მის გვერდით ყველას უპირველეს ყოვლისა ლუი არმსტრონგი წარმოუდგება — ჯაზურ მეხსიერებაში ეს ორნი ჩარჩნენ როგორც მარადიული პორგი და ბესი, კლასიკური ჯაზ-ვოკალის არქეტიპული წყვილი. როგორც გახსოვთ, მისი დებიუტი ჩიკ უების ორკესტრში შედგა, 1930-იანი წლების ბოლოს, სუინგის სუფევა რომ იყო. თუმცა ელას ყველაზე საინტერესო „საორკესტრო“ გამოსვლები უფრო გვიანდელია, დიუკ ელინგტონთან ერთად — ამათში კიდევ სტოკჰოლმის კონცერტია შეუდარებელი, 1966 წლისა. მცირე დასტების ფორმატშიც გამოდიოდა — კაუნტ ბეისის, ოსკარ პიტერსონისა თუ ტომი ფლანაგენის თანხლებით.

ელას და პიტერსონის ერთი ჩანაწერი მეგულება (1961 წელია), სადაც ჯერ ***Round Midnight***-ს ასრულებს, მელანქოლიურ ბალადას, ხოლო შემდეგ კი სწრაფი ბიბოპის სტილში, უსიტყვოდ, სუფტა სკეტით მღერის კომპოზიციას ***Airmail Special***. პიტერსონს ბევრ კარგ საქსოფონისტთან დაუკრავს, მაგრამ ელასნაირი იმპროვიზაციული უნარით დაჯილდოვებული „ინსტრუმენტალისტი“ ამათში ერთი-ორი თუ მეგულება: აქ ელა ისეთ მელოდიურ ხაზებს ხლართავს, თითქოსდა თვით ჩარლი პარკერის ეშმაკეული სული შეუჩნდაო და თავის იშტაზე ამღერებს.

საერთოდ, 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში, ჯაზის „ცხრობის“ პერიოდში, პარკერის და, როგორც ასეთი, ბიბოპის ეშმაკეული სული რეინკარნაციას მაინც ახერხებს. ეს ძირითადად ეხება ჰარდ-ბოპს და მისი შემდგომი დეგრადირებისგან წამოსულ სახეობებს — სოულ-ფანკს და რიტმ-ენდ-ბლიუზს. ჰარდ-ბოპ-სოულ-ფანკ-რიტმ-ენდ-ბლიუზის სინთეზირება მოახდინა არტ ბლეიკიმ და მისი „ჯაზის მაცნეების“ მეორე თაობამ, რომელიც ჰორეს სილვერის წასვლის შემდეგ შეიკრა. საქსოფონისტ ბენი გოლსონთან და პიანისტ ბობი ტიმონზთან ერთად ამ შემადგენლობაში გაიბრწყინა სრულიად ახალგაზრდა მესაყვირემ, რომელსაც ლი მორგანი ერქვა.

ლი მორგანი (1938-72) კლიფორდ ბრაუნის მიმდევარი იყო, ისეთივე ხვითო ბგერა ჰქონდა — სისხლსავსე და მოცულობითი; იმპროვიზატორული მონაცემებითაც არ ჩამორჩებოდა. ხომ არსებობს გამოთქმა — „პირში ვერცხლის კოვზით დაიბადაო“ — აი ლი მორგანზე შეიძლება ითქვას, რომ იგი „პირში საყვირით დაიბადა“. თხუთმეტი წლისა ისე უკრავდა, როგორც კარგად გამოჯეკილი ვეტერანი ამ დარგისა. თვრამეტი წლისა იყო, დიზი გილესპიმ თავის ორკესტრში რომ აიყვანა, შემდეგ კი არტ ბლეიკისთან გადავიდა, ერთი ჩანაწერი თვით ჯონ კოლტრეინთანაც გააკეთა — ***Blue Trane***, საეტაპო დისკი იყო. 1963 წელს მორგანმა გამოუშვა თავისი საუკეთესო ფირფიტა ***Sidewinder*** — ჰად-ბოპის და ფანკის ისეთი დამუხტული ნაზავი იყო, რომ ახალგაზრდებიც კი, რომლებიც იმ დროისთვის უკვე შორდებოდნენ ჯაზს, აღტაცებაში მოიყვანა. თანდათან იკრეფდა ძალას და სახელსაც იხვეჭდა, როგორც თავისი დროის საუკეთესო მესაყვირე. მაგრამ დიდი ხნის ცხოვრება არც მას დასცალდა — 34 წლის ასაკში

მოკლეს. ეს ამბავი ნიუ-იორკის ერთ ჯაზ-კლუბში დატრიალდა: საყვარელმა ქალმა სხვასთან წაასწრო და ეჭვიანობის ნიადაგზე ისტერიკა მოუწყო. მერე აქვითინებული სადღაც გავარდა და ცოტა ხანში უკან მობრუნდა — რევოლვერით ხელში. ლი უკვე სცენაზე იდგა და უკრავდა, როდესაც ის ქალი მიუახლოვდა და იარაღმაც გაისროლა. მესაყვირე კაცი მძიმედ დაიჭრა და სისხლისგან ისე დაიცალა, გადარჩენა ვეღარ მოასწრეს.

სულ რაღაც ოცი წლისა იყო ლი მორგანი, „ჯაზის მაცნეების" შემადგენლობაში ერთი ბალადა რომ შეასრულა — გვერდით, ტენორზე, ბენი გოლსონი უდგას. ლი მორგანი აქ მართლა დიდებულად უკრავს, ხოლო ბალადას ეწოდება ***I Remember Clifford*** („მახსოვს კლიფორდი"). რას წარმოიდგენდა ლი, რომ მუსიკალური მსგავსების გარდა, კლიფორდ ბრაუნივით მასაც ვერაგი აღსასრული ელოდა. თუმცა, განსხვავებაც იყო: ბრაუნი ნაადრევმა სიკვდილმა იმსხვერპლა, ხოლო მორგანი — სიყვარულმა.

მაშ ასე, 50-იანი წლების განმავლობაში ჯაზში ფრიადი სტილური მრავალსახეობა დამკვიდრდა: ქულ-ჯაზი, დიქსილენდი, „მსუბუქი" ჯაზი, ჰარდ-ბოპი, სოული — თავისი ფანკით, რიტმი — თავისი ბლუზით; სუინგიც კვლავ ძალაში რჩება — კაუნტ ბეისის, არტი შოს, ბენი გუდმენის და სხვა მრავალთა მოღვაწეობით. ხოლო მთელს ამ მრავალფეროვნებაში და მრავალხმოვანებაში ისევ და ისევ იმ ძალიან შავი კაცის სილუეტი იკვეთება, რომელსაც თაყვანისმცემლებმა „წყვდიადის პრინცი" შეარქვეს — ***Prince of Darkness*** — და ეს გახლდათ მაილზ დეივისი.

* * *

მაილზ დიუი დეივის III, როგორც მისი ნათლობის წიგნში ჩაიწერა, ჯაზის ისტორიაშიც სამი სახით, სამი ჰიპოსტასით წარმოჩინდა: ბიბოპის, ქულ-ჯაზის და ფიუჟენის (Fusion). თუმცა, როგორც სამსახოვნებას სჩვევია ხოლმე, სამთაგან მეოთხე ჰიპოსტასიც ჰქონდა — „მოდალური ჯაზის" — და ამის თაობაზეც მოგახსენებთ.

„მისი მარვალსახოვნება" მაილზ დეივისი ქართველთათვის მეტად ღირშესანიშნავ დღეს დაიბადა — 26 მაისს (1926 წელს)! შეძლებულ სენტ-ლუისელ შავკანიანთა ოჯახში იზრდებოდა — მამამისი დანტისტი გახლდათ, ხოლო დედა ფორტეპიანოზე უკრავდა, არც-რა ურიგოდ. მაილზი გოგოსავით ლამაზი იყო, თუმცა — მელანივით შავი-შავი და სკოლაშიც შესაფერისი მეტსახელი ჰქონდა: „Inky," რაც რომ ქართულად შეიძლება ითარგმნოს როგორც „მელანო". როდესაც მისი მუსიკალური განათლების დრომ მოაწია, ინსტრუმენტის შერჩევა მამამ გადაწყვიტა, ხოლო მის გადაწყვეტილებას პატარა ოჯახურმა ინტრიგამ შეუწყო ხელი — გადაწყდა, რომ პატარა მაილზს საყვირზე უნდა ესწავლა დაკვრა, დიახ — საყვირზე, რადგან კლასიკურ ფორტეპიანოზე შეყვარებულ დედამისს საყვირის ხმა ერთობ აღიზიანებდა და დანტისტ დეივისსაც ეს უნდოდა — მეუღლისადმი მცირედი რამ ნერვების მომშლელი ფაქტორი შეექმნა. შეიძლება ითქვას, სწორედ ამ ბანალურმა ცოლ-ქმრულმა ინტრიგამ ითამაშა ისტორიული როლი ჯაზის განვითარების საქმეში...

ვინმე ელვუდ ბიუქენანი იყო მისი პირველი მასწავლებელი. თორმეტი, ცამეტი წლისა, მაილზი საკუთარ, უნიკალურ ბგე-

რაზე მუშაობას იწყებს. საამისოდ ცდილობს ულერადობიდან მოხსნას ის ვიბრატო, რომელიც ყველა მესაყვირეს ჰქონდა — ფრედი კეპარდიდან მოყოლებული, როი ელდრიჯამდე. დიზი გილესპი ამ მხრივ პირველი იყო, მაილზმა კი ეს სრულყოფამდე მიიყვანა — შეუძლებელია მისი საყვირის ულერადობა სხვისაში შეგეშალოს. თუმცა, სისხარტე, რომლითაც გამოირჩეოდნენ დიზი, ფეტს ნავარო ანდა კლიფორდ ბრაუნი, მას აკლდა, მაგრამ ბგერა განუმეორებელი ჰქონდა — მოუხეშავი და იმავდროულად ბუნებრივი, როგორც სუნთქვა, დიახ — მაილზი კი არ უკრავდა, არამედ *სუნთქავდა* საყვირით, მე ასე ვიტყოდი.

საკუთარი არასრულფასოვნების განცდა და ცნობისწადილი — ეს გახლდათ მოზარდი მაილზის ძირითადი მამოძრავებელი ძალა. მისი სიყმაწვილის კერპი იყო კლარკ ტერი, რომელიც ასევე სენტ-ლუისელი გახლდათ. და აი, ერთხელაც, სენტ-ლუისში ჩამოვიდა ბილი ეკსტაინის ორკესტრი, სადაც ჩარლი პარკერი და დიზი გილესპი უკრავდნენ. ერთ-ერთი მესაყვირე ავად გახდა, და მისი ჩანაცვლება მაილზს შესთავაზეს. „კარგი ბიჭი იყო, კარგი მოსწავლე“ — იხსენებდა შემდგომში დიზი გილესპი, თუმცა სხვა მეტი არაფერი კომპლიმენტი დასცდენია. მაილზი იმდენად მოიწამლა „ბერდის“ და „დიზის“ მუსიკით, რომ გადაწყვიტა ეკსტაინის ორკესტრს ნიუ-იორკში გაყოლოდა, მაგრამ ოჯახმა აუკრძალა. თუ გაუშვებდნენ, მხოლოდ ერთი პირობით — სწავლა ჯულიარდის სამუსიკო სკოლაში უნდა გაეგრძელებინა. მაილზი, რაღა თქმა უნდა, დათანხმდა — მთავარი მისთვის პარკერთან სიახლოვე იყო, ხოლო ამისთვის ჯულიარდსაც აიტანდა. მაგრამ, ვერა — ვერ აიტანა ის ატმოსფერო, რომელიც ჯულიარდში სუფევდა — სტუდენტების უმრავლესობა თეთრკანია-

ნები იყვნენ და ზანგებისადმი ენთუზიაზმი იქ მაინცა და მაინც არ შეინიშნებოდა; ყოველ შემთხვევაში, მაილზს ასე მოეჩვენა. ასე რომ, პირველივე სემესტრის დახურვისთანავე ჯულიარდს გამოემშვიდობა და სწავლა-განათლება 52-ე ქუჩაზე განაგრძო — იქ, სადაც ბიბოპის დიდი „ფრინველი“ ბუდობდა.

პარკერთან სიახლოვე იოლი საქმე არც მაილზისთვის გამოდგა. მართალია პარკერის კვინტეტში მონაწილეობის პატივი კი ერგო, ხოლო თუ რაოდენ რთული იყო ეს ტექნიკურად, ამაზე უკვე მოგახსენეთ, როდესაც ***Koko***-ს ლეგენდარულ ჩანაწერზე გიამბობდით. მართალია, პარკერსაც მოსწონდა მაილზის საყვირის სპეციფიკური ჟღერადობა, მაგრამ ეს ახლადმოვლენილი ჯაზმენი „ბერდის“ სტილისტურ სიხელეებს ვერ აუდიოდა. ამას კიდევ პარკერის პირადული თვისებებიც დაემატა — ერთხელ მან უბრალოდ გაძარცვა მაილზი, მისი პირადი ნივთები დააგირავა — „წამლის“ ასაღებად, რაღა თქმა უნდა — და მის შარვალ კოსტუმშიც გამოეწყო — საღამოს, კლუბში დასაკრავად. ბუნებით ფიცხმა მაილზმა ეს რომ აღმოაჩინა, დანას დასტაცა ხელი და პარკერის მოსაკლავად გავარდა. მიიჭრა იმ კლუბში, სადაც პარკერი უკრავდა — სცენაზე იდგა, მისი შარვალ-კოსტუმიც ზედ ეცვა, მკლავებიც მოკლე ჰქონდა და შარვლის ტოტებიც. მაგრამ იმ საღამოს მაილზის აგრესია მუსიკამ დააცხრო — პარკერი ისე უკრავდა, მისდამი არანაირი დესტრუქციულ სენტიმენტი აღარ გრჩებოდა კაცს, მხოლოდ სიყვარული.

სულ სხვა იყო ურთიერთობა გილ ევანსთან, რომელიც 1948 წელს დაიწყო, იმ სახელოვან სარდაფში, სადაც „ქულ-ჯაზი დაიბადა“ — ურთიერთობა „ეგოისტსა და ინდივიდუალისტს შორის,“ რაც რომ ამ თავის დასაწყისში უკვე გიამბეთ.

1949 წელს, ნორმან გრენცის ზემოხსენებული პროექტის ფარგლებში, მაილზ დეივისი პარიზში ჩადის — პირველ საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალზე წარსადგომად — პარკერთან, სიდნი ბეშესთან და სხვებთან ერთად. სენტ-ლუისში და ნიუიორკში ნაცხოვრები ოცდასამი წლის ახალგაზრდა კაცი პარიზმა, მსოფლიო კულტურის დედაქალაქმა, გააოგნა. აკი გიამბეთ, რა ზარზეიმით შეხვდნენ პარკერს იქაური ინტელექტუალები. მაილზიც ფრიადი ენთუზიაზმით მიიღეს — ისევე როგორც პარკერში, ამ „შავეთის ლამაზ მოციქულშიც“ იკითხებოდა რაღაც ანტი-ბურჟუაზიული და ახლებურად კრეატიული. რაღა თქმა უნდა, ჟან-პოლ სარტრის დაელმებულ მზერას იგი არ გამოეპარებოდა; ასევე იყო შეხვედრები პაბლო პიკასოსთან და ალბერ კამიუსთან. ხოლო მთავარი შეხვედრა პარიზელ ქალთან ჰქონდა — ჟულიეტ გრეკო მსახიობი ქალი იყო, რომელიც სარტრზე არანაკლებ მოიხიბლება მაილზის ლამაზი ზანგური სახის ნაკვთებით და ასკეტურად იდუმალი ხასიათით. თეთრკანიან ქალებს მოწყურებული მაილზიც აენთო და მათს შორის მხურვალე რომანი გაჩაღდა. შემდგომში იგი იხსენებდა: „ეს იყო პირველი ქალი, რომელიც მიზიდავდა როგორც თანასწორი ადამიანური არსება (sic!). მასთან ყოფნისას მივხვდი, რომ ვინმე შეიძლება მუსიკაზე მეტად გიყვარდეს.“ მეტიც, გრეკოსთან ურთიერთობის შემდეგ მაილზის სწრაფვის საგანი არა მხოლოდ თეთრკანიანი ქალები გახდნენ, არამედ თეთრი ფერის ავტომობილებიც, რომლებიც სიმდიდრეში მრავლად ეყოლება — განსაკუთრებით კი „ფერარის“ მარკისა.

იმავე წელს, სამშობლოში დაბრუნებული მაილზი, ისევე როგორც ევროპა-გამოვლილი მრავალი სხვა შავკანიანი ჯაზმენი,

დეპრესიაში ჩავარდა — თეთრკიანი ქალების ვნება და სიყვარული აქ მრუმე თეთრკანიანი პოლიციელების ხელკეტებმა ჩაანაცვლა. ერთხელ კარგა ძალუმად მოხვდა — ათი ნაკერი დაადეს, სულ სისხლში იყო ამოსვრილი. დეპრესიამ მაილზი ჰეროინთან მიიყვანა, ჰეროინმა კი უარესობამდე — ქურდობაც მოუწია და სუტენიორობაც. თუმცა უმუსიკოდ მისი საქმე მაინც არ ყოფილა — რამდენიმე დისკი ჩაწერა იმდროინდელ გრანდებთან: მონკთან (რომელსაც, მართალია, ბოლომდე მუღამი მაინც ვერ გაუგო), სონი როლინზთან, არტ ბლეიკისთან და ა.შ.

ხუთ წელიწადს ივაგლახა ჰეროინსა და მუსიკას შორის, აღსასრულიც მალი-მალ ჩახედავდა ხოლმე იმ ვეება თვალებში, მაგრამ შესაშური ნებისყოფის კაცი გამოდგა. 1954 წელს მამის სახლს დაუბრუნდა, ოთახში გამოიკეტა და ჩვიდმეტი დღე მხოლოდ წყალს თუ დალევდა — ასე განიწმინდა ჰეროინისა და სხვა რამ მანამდე დაგროვილი შხამისაგან (ამბობენ „საკურნებელი თვითგვემის“ ამგვარ მეთოდს იმ ხანად სახელოვან მოკრივეს — შუგარ რეი რობინსონს დაესესხაო) და იმ მამისეული სახლის ითახიდან უკვე სულ სხვა კაცად გამოვიდა. იმავე წელს ტრომბონისტ ჯეი ჯეი ჯონსონთან, პიანისტ ჰორეს სილვერთან, ბასისტ პერსი ჰითთან და დრამერ კენი კლარკთან ერთად რამდენიმე ახალი ჩანაწერი გამოუშვა ბიბოპის სტილში, მათ შორის ცამეტწუთიანი კომპოზიცია ***Walking*** („სიარული“) — სადაც მართლა იგრძნობოდა, რომ მაილზი ფეხზე დადგა და ენერგიული ნაბიჯებით გაუტია წინ.

სამშობლოში მაილზის პირველი ტრიუმფი 1955 წელს შედგა, ნიუპორტის ჯაზ ფესტივალზე. თავიდან ფესტივალის მონაწილეთა სიაში იგი არ შეუყვანიათ, მაგრამ ორგანიზატორებმა გა-

დაწყვიტეს საგანგებო ჯემ-სეშენის მოწყობა და მაილზიც სამაგისოდ მიიწვიეს. ეს გახლდათ მეტად წარმომადგენლობითი სესია, რომელშიც მაილზის გარდა მონაწილეობდნენ: თელონიუს მონკი, კონი კეი და პერსი ჰითი, ზუტ სიმზი და ჯერი მალიგანი. მონკის ***Round Midnight*** დაუკრეს, ჯემ-სეშენისთვის ჩვეული იმპროვიზატორული გაჯიბრება-გაბაასებით. თავისი სათქმელი მაილზმა მოგუდული ტრამპეტით თქვა — ერთობ მოზომილი და ლაკონური ფრაზებით. ამ უცნობილესმა მელანქოლიურმა ბალადამ მაილზის ინტერპრეტაციით, მე ვიტყოდი, რალაცა „ექსისტენციალისტური" ელფერი შეიძინა (ეტყობა სარტრთან და კამიუსთან შეხვედრებმა უკვალოდ არ ჩაიარა) — სევდა-სენტიმენტებისგან დაშორებული, უფრო აბსტრაქტული. ტედ ჯიოია კი შენიშნავს, რომ მაილზმა ამ შესრულებით დიზი გილესპის სტილის ტრანსფორმაცია მოახდინა — უფრო მინიმალისტური გახადა (ჯიოია, გვ. 294). თუმცა მთავარი შთაბეჭდილება მაინც სრულიად უჩვეულო ჟღერადობიდან იყო, რამაც ხალხი დააშტერა და მაილზს ოვაცია მოუწყვეს. მხოლოდ მონკი დარჩა უკმაყოფილო, კონცერტის შემდეგ სახლში მანქანით ბრუნდებოდნენ და უთხრა — შეცდომებით უკრავდიო (sic!).

იმ ისტორიულ საღამოს ორი თბილისელი კაციც ესწრებოდა — ძმები ავაკიანები: ჟორა და არამა. ჟორა, ანუ ჯორჯ ავაკიანი, იმ დროისთვის უკვე საკმაოდ ცნობილი პროდიუსერი იყო ამერიკაში და უმსხვილეს ხმის-ჩამწერ კომპანიაში მუშაობდა — *Columbia Records*. სწორედ მისი ინიციატივით მოხდა კონტრაქტის გაფორმება მაილზ დეივისთან და მისივე პროდიუსერობით გამოვიდა ალბომი ***Round About Midnight***. ეს ალბომი ღირშესანიშნავია ორი თვალსაზრისით — მასზე ჩაწერილია მონკის ბა-

ლადის მაილზისეული ვერსია და, რაც მთავარია, მაილზმა აქ შეკრიბა თავისი ე.წ. „პირველი დიდი კვინტეტი": ტენორზე — ჯონ კოლტრეინი, ფორტეპიანოზე — რედ გარლანდი, კონტრაბასზე — პოლ ჩემბერსი და დრამზე — „ფილი" ჯოუ ჯონსი. ვერ გეტყვით, როგორ დაუკრა იმ საფესტივალო ჯემ-სეშენზე ტენორ-საქსოფონისტმა ზუტ სიმზმა, მაგრამ მაილზის ამ ჩანაწერს განსაკუთრებული ძალა შესძინა ახალგაზრდა ჯონ კოლტრეინის მონაწილეობამ, რომლის ბიბოპისეული პასაჟები შესანიშნავად ავსებს მაილზისეულ მინიმალიზმს. კვინტეტის წევრები ისე სრულყოფილად შეერწყნენ ერთმანეთს, რომ მომდევნო წელს სულ რაღაც ორი დღის განმავლობაში ოთხი (!) ალბომი ჩაწერეს. მაგრამ ამათი მუსიკალური იდილია, როგორც ბევრ სხვა შემთხვევაში, ჰეროინის ვერაგმა ჩარევამ დაარღვია. მაილზს ეს საქმე უკვე გადაგდებული ჰქონდა, ხოლო აი, კოლტრეინი კი ამ საქმეში ერთობ ღრმად იყო „გადავარდნილი" — სწორედ ამ ნიადაგზე მოხდა ის ჩხუბი, რომლის შემდეგაც კოლტრეინმა მაილზი მიატოვა და მონკს დაუდგა მორჩილად.

უნიჭიერესი ტენორ-საქსოფონისტის დაკარგვით გამოწვეული განბილება მაილზმა თავის ძველ მეგობართან და მეტრთან — გილ ევანსთან განიქარვა. 1957 წელს, ევანსის არანჟირებით და მისი ერთობ „ევროპეიზებული" — ტუბიან-ვალტორნებიანი ორკესტრის თანხლებით გამოდის მაილზ დეივისის კიდევ ერთი საეტაპო დისკი — ***Miles Ahead***: „წინმყოფი მაილზი" თუ „წინ სავალი მილები" — ასე შეიძლება ითარგმნოს ამ ალბომის სათაური. რაღა თქმა უნდა, ეს იყო ქულ-ჯაზის ესთეტიკით გაჯერებული მუსიკა, ოღონდ კიდევ უფრო „წინ წასული" — ორკესტრის კალეიდოსკოპური ჰარმონიულობით დატუმბულ

ულერადობას თავისებურად ეკონტრასტება სოლისტის (მაილზ დეივისის) მოუხეშავი ფრაზები და შეულამაზებელი, მე ვიტყოდი — „გაშიშვლებული" ბგერები, რასაც კრიტიკოსები „ანტი-ვირტუოზულ" მანერად შერაცხავენ. მეტსაც იტყვიან — მაილზი ისეთი დიდებული მუსიკოსი იყო, რომ „იაღლიშებიც" კი კარგად გამოსდიოდა — საშემსრულებლო-ტექნიკური ხასიათის ნაკლს მისი განუმეორებელი მუსიკალური და პირადული ქარიზმა აბალანსებდა მუდამ. ***Blues for Pablo, Miles Ahead, My Ship, The Duke*** — ალბომში შესული ეს კომპოზიციები ქულ-ჯაზის კლასიკაა, ისევე როგორც საკუთრივ კლასიკური ოპუსის, ლეო დელიბის „კადისელი ქალწულების" (ოპერიდან „ლაკმე") ჯაზური ინტერპრეტაცია. ევანსთან ერთად მაილსმა ამ პერიოდში კიდევ რამდენიმე ჩანაწერი გააკეთა, ასევე კლასიკურ მუსიკასთან წილნაყარი — გერშვინის ***Porgy and Bess***, და ***Sketches of Spain***, სადაც ესპანელი კომპოზიტორების — ხოაკინ როდრიგოს და მანუელ დეფალიას კომპოზიციები გააჯაზა.

1957 წლის ბოლოს მაილზ დეივისს „უძღები" ჯონ კოლტრეინი დაუბრუნდა. მერე და როგორი კოლტრეინი?! ჰეროინიც გადაგდებული ჰქონდა, სმაც და სიგარეტიც, და რაც მთავარია — თელონიუს მონკთან ინტენსიური მოწაფეობის შედეგად დაუნჯებული. თუმცა მაილზმა ესეც არ იკმარა და კიდევ უფრო გააძლიერა თავისი ხუთკაციანი დასტა: ასე ვთქვათ, „არტილერია" დაუმატა — ალტ-საქსოფონზე დამკვრელად ჯულიან „ზარბაზნისგულა" ედერლის მოუხმო. ასე რომ, გარლანდ-ჩემბერს-ჯონსის რიტმ-სექციის ფონზე სამი დიდებული სოლისტი დადგა: დეივისი, კოლტრეინი და ედერლი. 1958 წლის მარტში გამოდის მათი ალბომი ***Milestones*** („ნიშანსვეტები"). ამ ჩანაწერიდან მე ორ კომპოზიციას გამოვყოფდი — მონკის ***Straight, No***

Chaser და მაილზის ***Milestones***. ორივეგან კენონბოლ ედერლი ბრწყინავს, ისეთი სოლოები მიყავს, რომ თვით ჩარლი პარკერსაც შეშურდებოდა. მართლაც და, მაილზის ინსტრუმენტალისტური „ბორძიკის" ფონზე, ედერლი ჩიტივით დაჰქრის და დანავარდობს. ხოლო კოლტრეინი, რომელიც ახალი გამოსულია მონკის მუსიკის კუთხოვან-წახნაგოვანი სივრცეებიდან, კიდევ უფრო რთულ ჰარმონიულ სტრუქტურებში დაძვრება და ისეთი ძალის და მოქნილობის პასაჟებით გააწყობს თავის პარტიას, რომ ვინ იცის, მონკიც კი ინატრებდა — ნეტავი ასეთანირად ჩემთან ერთადაც დაეკრაო. მაგრამ ამ ჩანაწერში არც პარკერი და არც მონკია შთაგონების მთავარი წყარო — გინდ ედერლისა, გინდაც კოლტრეინისთვის, არამედ მაილზ დეივისი და მისი „ქარიზმატული მუნ-ყოფნა," რომელიც შემდგომშიაც მრავალ ჯაზმენს დაუნთებს ცეცხლს გულსა და გონებაში.

ამ ალბომის მუსიკალური ფაქტურა, იმის გამოისობით რომ მასში კოლტრეინი და ედერლი ფიგურირებენ, ბიბოპისეულია, თუმცა მაილზის ალაგმულ ტრამპეტს ქულ-ჯაზის თავისებური ელემენტი შემოაქვს და ეს „ნიშანსვეტები" ახალ მიმართულებაზეც მიანიშნებს, საითაც ჯაზი მალე შებრუნდება. ამ მიმართულებას *მოდალური ჯაზი* ეწოდება.

მოდალური ჯაზის თეორიული საფუძვლები კომპოზიტორიმა ჯორჯ რასელმა ჩამოაყალიბა 1953 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში, სათაურით (არ შეშინდეთ!) — „ტონალური ორგანიზაციის ლიდიური ქრომატული კონცეფცია" *(Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization)*. რა არის ეს?

სიტყვა „მოდალური" მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან modus — „კილო", ამ შემთხვევაში — „მუსიკალური კილო". ანტიკური ხანიდან მოყოლებული, შუასაუკუნეების გავლით

დღემდე, ევროპული მუსიკა შვიდ ძირითად კილოს ეფუძნება: *იონიურს, დორიულს, ფრიგიულს, ლიდიურს, მიქსოლიდიურს, ეოლურს* და *ლოკრიულს*. ეს კილოები იგივე გამებია, რომლებიც შვიდი სხვადასხვა საფეხურიდან იწყება — *დო*-დან *სი*-მდე. რაიმე მელოდია ამ კილოებში განლაგებული ბგერებისგან აიგება, როგორც სახლი აგურებისგან და ეს მელოდია ერთი რომელიმე კილოს ფარგლებში უნდა მოძრაობდეს (იგულისმება ტრადიციული და კლასიკური მუსიკა). რა შუაშია აქ ჯაზი?

თავდაპირველად ჯაზური იმპროვიზაცია მთავარ თემაზე იყო დამყარებული, კოულმენ ჰოუკინზიდან მოყოლებული კი — ამ თემის საფუძველში რაიმე ტონალობის მიხედვით გაწყობილ აკორდებზე. იმპროვიზაცია ამ აკორდების შემადგენელი ბგერებისა და მათს შორის არსებული ინტერვალების გათვალისწინებით აიგებოდა. ჩარლი პარკერთან და საერთოდ, ბიბოპში ამგვარი აკორდული მუზიცირება კიდევ უფრო გაღრმავდა და გართულდა. ძირითადი თემა აღარავის აინტერესებდა — საკმარისი იყო აკორდების წინასწარ დადგენა და მერე — მიდი მოვდივარ, ამ აკორდების მიერ მონიშნულ ტერიტორიაზე ნავარდობა. ამან კიდევ მუსიკის თემატურ-მელოდიური მხარე მოხსნა და მოარღვია. იმპროვიზაციამ ტოტალური ხასიათი მიიღო და თემატური ხაზის ნაცვლად უსასრულო და ურთულეს არაბესკებად იშლებოდა. ბგერითი ქსოვილი ისე შესქელდა, რომ თემატური სხეულის აგებულებას ვეღარც გაარჩევდი. მაგრამ კოულმენ ჰოუკინზისგან განსხვავებით, ლესტერ იანგი ხომ აკორდულ პლასტებში ძრომიალის ნაცვლად სწორედ მელოდიური ხაზებით თამაშობდა და სწორედ ამას ჩაეჭიდა ჯორჯ რასელი: მისი თეორიის მიხედვით, ჯაზური კომპოზიცია და იმპროვიზაციული სტრუქტურები ზემოხსენებულ კილოებზე უნდა აგებულიყო, ხოლო აკორდები

უნდა შემცირებულიყო და აქცენტი მელოდიურ ვარიაციებზე გადადიოდა; ჰარმონიულ-აკორდული ერთეულები მნიშვნელოვნად იზღუდებოდა — პრიორიტეტად კილოთა შემადგენელი ტონებისგან და ინტერვალებისგან მელოდიური ხაზების გაშლა და განვითარება იქცა. მგონი გასაგებად ვთქვი... თუ გნებავთ, კიდევ უფრო დაგიზუსტებთ: არნოლდ შიონბერგის თორმეტ-ტონოვანი, ანუ — *დოდეკაფონური* სერიაც იგივე კილოა, ოღონდაც ისევ შიონბერგისა და მისთანებისთვის გასაგები ენის კილო. ასე რომ, ჯორჯ რასელის ძიებანი შიონბერგის, ალბან ბერგის და ანტონ ვებერნის „ახალი ვენური" სკოლის ძიებათა ამერიკული გაგრძელებაა. სხვათა შორის, ჯორჯ რასელის გარდა მოდალური ჯაზის შესაძლებლობებით, იმავე პერიოდში, ლენი ტრისტანოც დაინტერესდა — სწორედ ამგვარ ხაზოვან კილოებს ემყარება მისი 1955 წლის სტუდიურ-ექსპერიმენტული ოპუსი ***Line Up***, რომელიც რომ უკვე ვახსენე.

მაილზ დეივისი ფრიადი ენთუზიაზმით მოეკიდა მოდალური ჯაზის პრინციპების რეალიზაციას, მითუმეტეს რომ ბიბოპი, თავისი მუსიკალური სიღრმეებით და ტექნიკური სირთულეებით ყელში ჰქონდა ამოსული. მოდალური ჯაზი ისეთივე რეაქცია იყო ბიბოპზე, როგორც ქულ-ჯაზი — ამაში კი მაილზი უფრო მეტად იყო გაწაფული, ვინემ საკუთრივ ბიბოპში. და აი, 1959 წელს, მისი თაოსნობით და კოლტრეინის და ედერლის მონაწილეობით, გამოდის მოდალური ჯაზის კლასიკური ალბომი ***Kind Of Blue***, რომელმაც ჯაზის შემდგომ განვითარებაზე საბედისწერო (კარგი გაგებით) გავლენა მოახდინა.

ამ ალბომში სულ ხუთი კომპოზიცია შევიდა. ამათგან პირველი — ***So What*** — მოდალური ჯაზის ქრესტომათიულ ოპუსად ითვლება: იგი შედგება ორი მოდალური სერიისგან და ტონა-

ლურად ერთობ მინიმალისტური რამეა — *რე* და *მი*-ბემოლის მონაცვლეობაზეა აგებული. ორივეგან დორიული კილოა მოცემული და ამ მოცემულობის ფარგლებში სოლისტები — დეივისი, ედერლი და კოლტრეინი — თავიანთი მუსიკალური წარმოსახვით ნაკარნახევ კომბინაციებს ანვითარებენ. ეს გახლავთ მელოდიური ვარიაციები და არა აკორდულ-ჰარმონიული ჩხირკედელაობა, რაც რომ ბიბოპის დროიდან იყო მიღებული. მოდალური ჯაზის კიდევ უფრო წინწასულ ვარიანტს წარმოადგენს კომპოზიცია ***Flamenco Sketches***, რომელიც ოთხი მოდალური სერიისგან შედგება — იონიური, მიქსოლიდიური, ფრიგიული და დორიული. იმპროვიზაციისას აქ არანაირი თემატური შეზღუდვა არ არის და მელოდიურ-სერიული ვარიაციები შესაძლოა უსასრულო ხაზებად გაგრძელდეს — ცალკეული სერიის სიგრძეს თავად სოლისტი განსაზღვრავდა, ემოციური და წარმოსახვისეული მუხტის მოქმედების ხანგრძლივობიდან გამომდინარე. ალბომში ეს კომპოზიცია ორი ვარიანტით არის წარმოდგენილი და ორივე საკმაოდ ხანგრძლივია — დაახლოებით ათ წუთამდე, რაც იმდროინდელ ჯაზში იშვიათი რამ იყო, ელინგტონის საორკესტრო-სიმფონიურ თხზულებებს თუ არ ჩავთვლით. ***Kind Of Blue***-ში შესული სხვა კომპოზიციებიც უაღრესად მომხიბლავია — ***Freddie Freeloader*** და ***All Blues*** — სადაც მოდალურ მუსიკასთან ერთად ბლუზის ელემენტებიც იკითხება. თუმცა ჩემი უსაყვარლესი კომპოზიცია, ამ ალბომში შესული, გახლავთ ***Blue In Green***. იგი დორიულ, მიქსოლიდიურ და ლიდიურ კილოთა მონაცვლეობას წარმოადგენს, მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს ან კილოებს და ან მათ რაოდენობას?! რაღაი აქამდე ძველ-ბერძნულ მუსიკალურ ტერმინებს ვარახუნებდი, ახლა პლატონი მომდის თავში: მისი განსაზღვრე-

ბით აზროვნება ესაა „სულის საუბარი საკუთარ თავთან." თუ ეს ასეა, მაშინ ***Blue In Green*** ერთ-ერთი ყველაზე „მოაზროვნე" კომპოზიციაა ჯაზის ისტორიაში. მეტიც, მთელს ალბომზე იგივე მეთქმის — ეს არის სულის საუბარი საკუთარ თავთან, ინსტრუმენტების ხმებში გაშლილი სოლო, სადაც მელოდიური ვარიაციები წინადადებებად მოედინება. ამ ალბომის ერთ-ერთი მონაწილე დრამერი ჯიმი კობია, რომელსაც უთქვამს: „***Kind of Blue*** ისეთი სრულყოფილია, თითქოს ზეცაში ყოფილიყოს შექმნილი."

თუმცა მანამდე, სანამ ამ ალბომს „ზეცაში შექმნიდნენ," მაილზ დეივისის გარემოცვაში კიდევ ერთი უაღრესად საინტერესო მუსიკოსი გამოჩნდა — პიანისტი ბილ ევანსი. აქ „წყვდიადის პრინცის" ამბავში „თეთრი მარგალიტი" ისახება და ჯაზის განვითარების ამ საეტაპო მონაკვეთზე კვლავ შავკანიანის და თეთრკანიანის ურთიერთ-თანამშრომლობას ვაწყდებით. ***Kind Of Blue*** ის არ იქნებოდა, რაც არის, ბილ ევანსი რომ არ ყოფილიყო — და არც მოდალური ჯაზი იქნებოდა.

ბილ ევანსი (1929-1980) იშვიათი ეთნიკური წარმომავლობისა გახლდათ: დედამისი სლავურ-რუსინულ (უკრაინელთა მონათესავე) მოდგმისა იყო, ხოლო მამა — უელსური. თუმცა უფრო საინტერესოა მისი მუსიკალური წარმომავლობა: იგი აერთიანებდა შოპენს, დებიუსის, ბარტოკს და, ასევე, ტრისტანოს, პაუელს და მონკს, რაც აბსოლუტური ქულ-ჯაზური სინთეზია — ევროპულ-ამერიკული. ამ ყაიდის ჯაზის ინტელექტუალიზმი და მჭვრეტელობითობა ყველაზე მეტად ევანსის მუსიკაში გამოვლინდა. გარეგნობაც ეგეთი ჰქონდა: მაღალი, წელში მოხრილი, რქისჩარჩოიან სათვალეს ატარებდა — მათემატიკის მელანქოლიურ პროფესორსა ჰგავდა. ხოლო მელანქოლიამ, როგორც ამ

საქმეში გაწაფული ხალხი ოდითგანვე გვაუწყებდა, წარმოსახვის გამძაფრება და გაღვივება იცის — ევანსის მუსიკაც მელანქოლიიდან აღმოცენებულ მრავალფეროვნებას და მრავასახოვნებას ასხივებდა. „მშვიდი ცეცხლი" („quiet fire") — აი რა დაინახა მაილზ დეივისმა ბილ ევანსის სტილისტიკაში და სწორედ ამან მოხიბლა, რის შედეგადაც, 1958 წელს, თავის სექსტეტში აიყვანა.*

მოდალურ ჯაზთან ბილ ევანსის ურთიერთობა უშუალოდ ჯორჯ რასელთან თანამშრომობით დაიწყო. რასელმა მას ვრცელი კომპოზიციაც კი მიუძღვნა — ***Concerto for Billy the Kid*** („კონცერტი ბილი-ბიჭისთვის"). საკმაოდ რთული კომპოზიციაა, როგორც ტექნიკურად, ისე მუსიკალურად, თუმცა ევანსისთვის ეს პრობლემას არ წარმოადგენდა: საიმისოდ არც წვრთნა აკლდა, არც მუსიკალური განათლება და არც საშემსრულებლო ინტუიცია, რომ ახალი მუსიკის ყველა ნიუანსი დაეჭირა. მაილზ დეივისის იმ ლეგენდარულ პროექტშიც (***Kind Of Blue***) ბილ ევანსი არა უბრალო შემსრულებლად ჩაჯდა, არამედ თანაავტორად — ალბომის ინტელექტუალიზმში და მჭვრეტელობით ხასიათში სწორედ მისი „მშვიდი ცეცხლი" ღვივის. მეტიც, ჩემი ფავორიტი კომპოზიცია, მოდალურ-მედიტაციური ***Blue In Green*** ბილ ევანსის ქმნილებაა, მაილზის მონაწილეობით, ცხადია.

ევანსის მუსიკალური ცხოვრების საუკეთესო წლებიც აქედან იწყება — მაილზისგან წამოსვლის შემდეგ იგი ქმნის ტრიოს, რომელმაც ამ ფორმატის სრული გარდასახვა მოახდინა. ტრიოში ევანსთან ერთად შედიოდნენ ახალგაზრდა კონტრაბასისტი სკოტ ლა ფარო და დრამერი პოლ მოტიანი. მანამდე საფორტეპიანო

* მანამდე მაილზის სექსტეტში ფორტეპიანოზე უინტონ კელი უკრავდა — ბიბოპის კარგი მცოდნე და ბლუზურადაც ფრიად მომართული პიანისტი. ***Kind Of Blue***-ს ყველაზე ბლუზურ კომპოზიციაშიც (***Freddie Freeloader***) ფორტეპიანოს პარტია მას დაეკისრა, დანარჩენი კი ბილ ევანსზე იყო.

ტრიოში კონტრაბასი და დასარტყამები რიტმულ-ჰარმონიული თანხლების ფუნქციის იქით არ მიდიოდა — მთავარ იმპროვიზატორად და მუსიკალურ ფიგურად პიანისტი რჩებოდა. ევანს-ლა-ფარო-მოტიანის ტრიო, გეომეტრიის ენით თუ ვიტყვით, ნაღდი ტოლგვერდა სამკუთხედი იყო: სამივე შემსრულებელი სოლისტის ფუნქციებს იზიარებდა, მათი ფრაზები ერთმანეთში გადადიოდნენ, ერთმანეთს ავსებდნენ და სამივეს ხმა თანასწორი იყო მუსიკალური სათქმელის გადმოცემისას. ევანსის დაკრული თავისებურ სივრცეს ხსნიდა, რომელსაც სკოტ ლა ფაროს საოცრად მოზომილი და დახვეწილი პასაჟები ავსებდნენ, ხოლო პოლ მოტიანისგან, რომელიც დასარტყამებზე „ცოცხებით" უკრავდა, შრიალი და სინკოპირებული აქცენტები მოდიოდა. 1959-61 წლებში ევანსის ტრიომ ბწყინვალე ჩანაწერები გამოუშვა, მათ შორის ***Portrait in Jazz***, ***Walz for Debby***. ხოლო 1961 წლის 25 ივნისს ნიუ-იორკის კლუბში Village Vanguard მათი კონცერტის ჩანაწერმა ფურორი მოახდინა ჯაზის მოყვარულთა შორის.

სამწუხაროდ, აქაც ბედისწერისეულმა „მომაკვდინებელმა სინკოპამ" მოარღვია ყველაფერი — ამ კონცერტიდან ორიოდ კვირაში, ოცდახუთი წლის სკოტ ლა ფარო ავტოკატასტროფამ შეიწირა. ასე დასრულდა ამ უნიკალური ტრიოს ამბავი. ევანსი ღრმა დეპრესიაში ჩავარდა. ნარკოტიკებისადმი მანამდეც არ ყოფილა გულგრილი და ამჯერად მთელი ძალღონით მიეძალა. ერთი-ორი წელი ისე „ჩაუშვა", რომ არსად გამოჩენილა. შემდეგ სოლო ალბომები ჩაწერა, მათ შორის გამოვყოფდი ერთს — ***Conversations with Myself*** — სადაც ტრისტანოსავით „ოვერდაბინგის" აუდიო ტექნიკას იყენებს. საინტერესო ექსპერიმენტი გამოუვიდა, თუმცა წინა პროექტებთან შედარებით მდარე. მო-

დალური ჯაზის ალაგიც მის გონებაში ჰეროინმა დაიკავა, ამ პერიოდის ევანსი უბრალო, პოპულარულ ბალადებს ასრულებს, მაგრამ არა სხვებისთვის ჩვეული სენტამენტალური უშუალობით — მარტივი სასიმღერო მასალა ისევ იმ მელანქოლიური ფანტაზიიდან აღმოცენებულ ჰაეროვან მუსიკალურ სახეებში ტრანსფორმირდება, აქაც ევანსის მჭვრეტელობითი გონება მუშაობს. ასეთია 1966 წელს, ოსლოში, მუნკის მუზეუმში ჩაწერილი კონცერტის განწყობილება. ედვარდ მუნკის ექსპრესიონისტული ტილოების ფონზე, ევანსის მუსიკალური მედიტაციები საოცარ ეფექტს ქმნის. თუმცა ეს მედიტაციები მხოლოდ მუნკის ტილოების ფონზე არ მიმდინარეობს, არამედ იმ სიცარიელის, რომელიც სკოტ ლა ფაროს დაღუპვამ დატოვა. სხვათა შორის, ამ კონცერტში ევანსის გვერდით კიდევ ერთი ვირტუოზი კონტრაბასისტი დგას — ედი გომეზი. გომეზთან დუეტში ევანსმა რამდენიმე შესანიშნავი ალბომი ჩაწერა 60-იან და 70-იან წლებში. უფრო დიდ ანსამბლებშიც ჩნდებოდა ხოლმე — სტენ გეტცთან, ზუტ სიმზთან, ფრედი ჰაბარდთან, ლი კონიცთან. ერთი დუეტი გიტარისტ ჯიმ ჰოლთანაც გააკეთა.

ევანსის ცხოვრებაში 1970-იანი წლები ნარკომანიის ახალი შემოტევით აღინიშნა — კოკაინის თანხლებით. ჰაბიტუსიც კი შეიცვალა — წვერი მოუშვა და თმა დაიგრძელა, როკ-მუსიკოსივით. ამ სიახლის გარდა, შემოქმედებითი სიახლეც იყო — ევანსი ელექტრო ფორტეპიანოს მიუჯდა და გომეზთან ერთად ამ ინსტრუმენტზეც ერთი ძალიან ლამაზი დისკი გამოუშვა — ***Evanesense***. მისი ბოლო ანსამბლიც ტრიო იყო — კონტრაბასისტ მარკ ჯონსონთან და დასარტყამებზე ჯო ლაბარბერასთან ერთად. მაგრამ კოკაინთან „დუეტში“ ინტენსიურმა გამოსვლებმა თავისი

ვერაგი საქმე მაინც ქნა და ეს დიდებული მუსიკოსიც შეიწირა, ორმოცდათერთმეტი წლისა.

უზარმაზარია ბილ ევანსის გავლენა შემდგომი თაობის პიანისტებზე. 80-იან წლებში გამოკითხვაც ჩაუტარებიათ — ამ დარგში ვინ იყო ყველაზე გავლენიანიო? პირველ ადგილზე არტ ტეიტუმი გავიდა, ხოლო მეორეზე — ბილ ევანსი. სწორედ მის სტილისტიკაზე აღიზარდნენ შემდგომი თაობის გრანდები — ჰერბი ჰენკოკი, ჩიკ კორეა, კით ჯარეტი, მიშელ პეტრუჩიანი; დღევანდელებიც — ბრედ მელდაუ და სხვანი. ამერიკის გარეთაც — ევროპაში თუ ჩვენში, ევროპა-აზიის მიჯნაზე, პიანისტი არ მეგულება რომ ევანსის აჩრდილი თავზე არა სდგომოდეს — აქაც, ცხადია, ამ პიანისტების უნართა ფარგლებში.

Kind of Blue-ს ტრიუმფალური გამოსვლის შემდეგ მაილზ დეივისი ტოტალური ყურადღების ცენტრში მოექცა — მუსიკალურ-კრიტიკული და სამწერლობო-ინტელექტუალური სფეროები გინდა, თუ გასართობი ინდუსტრია. იმ ხანად ჟურნალმა *Playboy* გადაწყვიტა ქალების ძუძუ-მკერდისა და კურტუმო-ბარძაყის გარდა თავისი პრიალა და ფერადოვანი გვერდები სახელოვნებო თუ სხვა რამ სერიოზულ დარგებში გამოჩენილ მამაკაცთათვისაც დაეთმო — მათთან ვრცელი ინტერვიუები დაებეჭდა. სხვა და სხვა დროს ეგეთი ინტერვიუები გაკეთდა სალვადორ დალისთან, ვლადიმირ ნაბოკოვთან და ა.შ. აი, მაილზ დეივისი იყო პირველი, ვისთანაც *Playboy*-მ ამგვარი ინტერვიუ მოისურვა.

თეთრკანიან ლამაზმანებშიც დიდი ენთუზიაზმი და აღტაცება იყო ამ შავკანიანი ბემურაზის გამო, ხოლო ქალს თან შარი მოჰყვებაო ხშირად და პოლიციასთან ის სისხლიანი ინციდენტიც სწორედ ამისი დასტური გამოდგა. აგვისტოს ცხელი ღამე იყო,

მაილზს კონცერტი ჰქონდა „ბერდლენდში.“ გამოსვლის დამთავრების შემდეგ, თავისი მორიგი თეთრკანიანი საყვარელი ქალი კლუბიდან გამოაცილა, ტაქსში ჩასვა და დაემშვიდობა. მერე სიგარეტს მოუკიდა, იქვე, კლუბის შესასვლელთან გაჩერდა და გააბოლა. უცებ თავს ერთი ახმახი პოლიციელი დაადგა და უბრძანა იქედან აეხვია, თან — რაც მალე, მით უკეთესიო! მაილზმა იუარა, არსადაც არ წავალო, და აფიშაზე მიანიშნა — აქ, ამ კლუბში ვუკრავო. პოლიციელმა ბრძანება გაიმეორა, რაზედაც მაილზი გაცხარდა და გაუძალიანდა. მაშინ იყო, რომ უკნიდან მეორე პოლიციელი მიეპარა და ხელკეტით კინკრიხო გაუხეთქა. მერე განყოფილებაშიც წაათრიეს და მხოლოდ იმითღა გადაურჩა პატიმრობას, რომ პირობა დადო — ქალაქის მუნიციპალიტეტში არ იჩივლებდა მიყენებული ტრავმის გამო. ამ ინციდენტის შემდეგ მაილზის ურთიერთობა თათრკანიან სამყაროსთან ფრიად დამძიმდა — აუდიტორიის მიმართ ამპარტავნული დამოკიდებულებაც აქედან წამოვიდა და სცენაზე ზურგით დგომაც: *მუსიკაა აქ რაც მამყოფებს, თორემ თქვენ ერთსა ალაგას მკიდიხართ სულაცო...*

1961 წელს კოლტრეინიც, ედერლიც და ევანსიც მაილზის სექსტეტიდან წავიდნენ — თავთავიანთ გაზას დაადგნენ. იგივე გადაწყვიტეს უინტონ კელიმაც, ჯიმი კობმაც და პოლ ჩემბერსმაც. ერთ ხანს მაილზმა ტენორ საქსოფონისტი ჯორჯ კოულმენი დაიყენა გვერდით, ხოლო ბასისტად ახალგაზრდა რონ კარტერი. ამათ კიდევ უფრო ახალგაზრდა ხალხი შეემატა: ცხრამეტი წლის პიანისტი ჰერბი ჰენკოკი და თექვსმეტი წლის ტონი უილიამსი. ცოტა ხანში ჯორჯ კოულმენის ნაცვლად, არტ ბლეიკის „ჯაზმაცნეებიდან“ უეინ შორტერიც გადმოიბირა და ასე შეიქმნა

მისი ე.წ. „მეორე დიდი კვინტეტი.“ ესენი მართლაც უნიჭიერესი ახალგაზრდები იყვნენ, ხოლო მაილზი გახლდათ მათი ნამდვილი კერპი და მენტორი. ამათ გარდა მაილზი მუსიკოსთა მთელ პლეადას გამოზრდის — იმ ხალხს, ვინც მთავარ სათქმელს 70-იან და 80-იან წლებში იტყვის, ზოგი მათგანი კი დღესაც საქმეშია და ჯაზის განვითარება წინ მიჰყავს.

„მეორე დიდმა კვინტეტმა“ ხუთ წელიწადს იარსება — სტუდიური ჩანაწერებიც გააკეთა (***ESP, Miles Smiles, Sorcerer, Nefertiti, Miles In the Sky***) და ევროპაშიც ბევრი კონცერტი გამართა. მუსიკა, რომელსაც ისინი ასრულებდნენ, კრიტიკოსთა და ჯაზის ისტორიკოსთა მიერ მოქცეულ იქნა შემდეგი რუბრიკის ქვეშ — *Freebop* („თავისუფალი ბოპი“). ეს იყო ბიბოპის და მოდალური ჯაზის ნაზავი, რომელიც მაილზმა შესთავაზა ჯაზურ სამყაროს. ამგვარი „ნაზავებისადმი“ ინტერესი და მიდრეკილება შემდგომში კიდევ უფრო გაულრმავდება — იმდენად, რომ ჯაზური ჭკუა-გონებიდან თანდათან გადაუხვევს.

1968 წლიდან, როკ მუსიკოსების (განსაკუთრებით კი ჯიმი ჰენდრიქსის) შემხედვარე მაილზმა მორიგი ექსპერიმენტი განიზრახა — ჯაზის „ელექტროფიცირება.“ საამისოდ მან „მეორე დიდი კვინტეტის“ შემადგენლობა გაზარდა: ანსამბლს დაემატა ორი ელექტრო-პიანისტი — ჯო ზავინული და ჩიკ კორეა, ასევე ბრიტანელი ვირტუოზი გიტარისტი ჯონ მაკლაფლინი. ამათთან ერთად 1969 წლის თებერვალში მან მეტად საყურადღებო ალბომი ჩაწერა — ***In a Silent Way*** („ჩუმად“). დიახ, ჯაზის ელექტრონული გარდასახვა „ჩუმი გზით“ წარიმართა. მაგრამ საქმე მხოლოდ ანსამბლის ტექნიკური აღჭურვილობის მოდერნიზაციაში არ იყო: მაილზის თავში ახალი მუსიკალური ნაზავი, ანუ სიმ-

ბიოზი ჩამოყალიბდა, რომელიც ჯაზის, ფანკის და როკ-მუსიკის ელემენტების შერწყმას (fusion) წარმოადგენდა — *Jazz-Rock Fusion*. ესევითარი სიმბიოზური არსება მაილზმა *Columbia*-ს ხმისჩამწერი სტუდიის ლაბორატორიულ პირობებში გამოიყვანა და ამ ქვეყანას 1969 წლის აგვისტოში მოუვლინა. საამისოდ მან კიდევ უფრო გაზარდა თავისი ანსამბლი და მოუხმო ახალგაზრდა შემსრულებლებს: ბენი მოუპინს — ბას-კლარნეტზე, ლენი უაიტს, ჯეკ დეჟონეტს და დონ ელიასს დასარტყამებზე, დეივ ჰოლანდს ბასზე. თავისი შემოქმედებითი იდეების, ამ ხალხის არაორდინარული მუსიკალური მონაცემების და იმდროინდელი ხმის-ჩამწერი ტექნოლოგიების ნოვატორული გამოყენებით, მაილზმა შექმნა ალბომი, რომელსაც დაერქვა ***Bitches Brew*** („ძუკნას ნახარში"). ერთობ მათრობელა გამოდგა ეს „ნახარში" და მთელი მოწინავე ჯაზური სამყარო ზარხოშ ენთუზიაზმით შეეგება ამ ჯაზ-როკ-სიმბიოზურ პირმშოს, რომელის დედაც „ძუკნა" იყო, მამა კიდევ — „წყვდიადის პრინცი."

თუმცა, ამ პირმშოს და მისი შემდგომი ცხოვრების ამბავს მოგვიანებით გეტყვით, როცა საქმე პოსტმოდერნისტულ ჯაზზე მიდგება. მანამადე კი 1960-იანი წლების მოდერნისტები უნდა წარმოგიდგინოთ — ჯაზ-ავანგარდის ხალხი.

VII

ჯაზ-ავანგარდი: ტონალურიდან — ტოტალურ თავისუფლებამდე

ავანგარდისტული ხელოვნება *ამაღლებულის* ხელოვნება გახლავთ, ამაში ერთ თანამედროვე ფრანგ ფილოსოფოსს — ჟან-ფრანსუა ლიოტარს დავიმოწმებ (იხ. მისი ***The Postmodern Condition***, 1979). საკუთრივ *ამაღლებულის* კატეგორია, ისევე როგორც ბევრი სხვა რამ ფილოსოფიაში, ყველაზე საფუძვლიანად იმანუელ კანტმა მოიაზრა თავის დროზე. ძალიან მოკლედ და გასაგებ ენაზე რომ გითხრათ, *ამაღლებილის* კანტიანური გაგება შემდეგში მდგომარეობს:

ადამიანის აზროვნება ორი უნარის თანმხვედრ მოქმედებას ემყარება: ერთი წარმოადგენს გრძნობადი ჭვრეტის უნარს, ანუ ინტუიციას, ანუ წარმოსახვას, ხოლო მეორე — ცნებების გენერირების უნარს, ანუ განსჯას, ანუ ინტელექტს. გრძნობად აღქმაში მოცემული მასალა განსჯისმიერ ცნებებს უკავშირდება — ესადაგება, ექვემდებარება, და ასე ხდება რაიმეს შემეცნება, გააზრება, გაგება; ეს მეცნიერების და რაციონალური აზროვნების სფეროა. გრძნობად აღქმასა და განსჯისმიერ ცნებებს შო-

რის შესაძლებელია რომ თავისუფალი თამაშის ურთიერთობაც ჩამოყალიბდეს, რაც ადამიანში სიამოვნების განცდას იწვევს და ეს ესთეტიკის სფეროა, ანუ — მშვენიერებით, ხელოვნების ნაწარმოებით ტკბობის მდგომარეობაა; მაგრამ არსებობს ისეთი გრძნობადი მასალა, რომელსაც ვერანაერი ცალკეული ცნება ვერ მოიცავს და ასევე, არსებობს ისეთი ცნებები, რომლებსაც ვერანაირი გრძნობადი ჭვრეტა ვერ ამოწურავს. ამგვარი რამ სწორედ *ამაღლებულის* აღქმისას ხდება. შესაძლებელია ჩვენს გრძნობად აღქმაში ისეთი სიდიდის და მასშტაბების მასალა, ანუ ინფორმაცია მივიღოთ, რომლის ცნებითი სისტემატიზაცია ვეღარ ხერხდება, ვთქვათ — თვალუწვდენელი მთების, ან ვეება წყალვარდნილის ხილვისას; და პირიქით — არსებობს ისეთი ცნებები და იდეები, რომლებსაც გრძნობად აღქმაში შესატყვის გამოხატულებას ვერ მოუძებნი, ვთქვათ — *უსასრულობა*. ასეთი შეუსატყვისობა და დისონანსი ადამიანში წინააღმდეგობრივ გრძნობებს აღძრავს — ტკივილისა და სიამოვნების, ერთდროულად. ავანგარდიზმის, როგორც *ამაღლებულის* ხელოვნების არსიც ამაშია. ძალიან სქემატურად თუ ვიტყვით, ავანგარდისტული სულისკვეთება, ავანგარდისტული პროექტი შემდეგს გულისხმობს: არსებობს რაღაცა გამოუხატავი, რომელიც უნდა გამოხატო, წარმოუჩენელი, რომელიც უნდა წარმოაჩინო, და გამოუთქმელი, რომელიც უნდა გამოთქვა; გრძნობადი სამყაროს მიღმა არსებობს რაღაც ისეთი, რაც გინდა რომ გრძნობადი აღქმისათვის გასაგებ ენაზა გადმოსცე, მაგრამ ვერ ახერხებ.

მოკლედ, აქ ერთის მხრივ გრძნობადი სამყაროს მიღმა გაღწევის სურვილი მოქმედებს, მეორეს მხრივ — მიღმიერის ამქვეყნიური ხატის შექმნისა. პირველი — სიამის მომგვრელია,

მეორე კიდევ — ტკივილს. აი ასეთი სიამისა და ტკივილის განცდებში იქმნებოდა ავანგარდისტული სახელოვნებო ფორმები: უსწორმასწორო, ფრაგმენტული, ალოგიკური, აბდაუბდა, ბოდვითი, ჰალუცინაციური. ამიტომაცაა, რომ პიკასოს პორტრეტებში ცხვირი ცხვირს აღარა ჰგავს, თვალი — თვალს, ხოლო პირნიკაპი — პირნიკაპს. ასეა, ზეგრძნობადი რეალობა რომ გამოხატო, გრძნობადი რეალობა უნდა დაანგრიო, ხოლო გრძნობად რეალობას რომ დაანგრევ, არაფრის ამარა რჩები, არაფერს კიდევ რაღაცის სახე უნდა მიანიჭო. როგორ? ან რაღაც აბსტრაქციების მეშვეობით, ხოლო აქედან მომდინარეობს *აბსტრაქციონიზმი* სახვით ხელოვნებაში, ან რეალობის ფრაგმენტების, ნაგლეჯების კომბინირებით, ან სულაც უმარტივესი ფორმების შექმნით, რასაც *მინიმალიზმისკენ* მივყავართ.

ასეთი გახლდათ ავანგარდიზმის დიალექტიკა — რადიკალურად დესტრუქციული და იმავდროულად კონსტრუქციული, აღმშენებლობითი.

პოლიტიკურ ენაზე ავანგარდიზმის არსი ერთი ძველი ლოზუნგით გამოითქმის: „ანარქია წესრიგის დედაა!“ და მართლაც, ავანგარდისტი ხელოვანი თავისი პოლიტიკური მრწამსით პირნავარდნილი ანარქისტია.

ჯაზის ისტორიკოსებს და მუსიკისმცოდნეებს თუ დავუჯერებთ, ჯაზ-ავანგარდი და მისი რადიკალური ფორმა — „თავისუფალი ჯაზი“ — სოციალურ-პოლიტიკური თავისუფლებისადმი სწრაფვის ერთი რამ არტისტული სახესხვაობა იყო. 1950-იანი წლების ბოლოსათვის, ამერიკაში სიტყვა „თავისუფლებამ“ ისეთი გრძნეული მიზიდულობის ძალა შეიძინა, ისეთი მომნუსხავი გახდა სრულიად საზოგადოებისთვის, როგორც მანამდე არას-

დროს ყოფილა. მე ამას შევადარებდი 1980-იანი წლების ბოლოს საქართველოში აგორებულ, ეროვნული თავისუფლებისადმი და დამოუკიდებლობისადმი სწრაფვის ტალღას.

როგორც ზემოთ ვთქვი, 1950-იანი წლების დასასრულისთვის ამერიკულ ჯაზში რამდენიმე სტილი თანაარსებობდა: დიქსილენდი, ანუ ნიუორლეანური, სუინგი, ჰარდ-ბოპი, რიტმ-ენდ-ბლუზი და ქულ-ჯაზი. ეს სტილები შეადგენდა ჯაზის მაგისტრალური განვითარების ხაზს, „მთავარ ნაკადს", ინგლისურად — mainstream. სწორედ ამ „მეინსტრიმს" — ამ მაგისტრალურ მიმართულებას გასცდნენ ჯაზ-ავანგარდის და „თავისუფალი ჯაზის" შემქმნელები.

* * *

„მეინსტრიმიდან" ჯაზ-ავანგარდისკენ სავალ გზაზე დგას გროტესკული არსება ერთი, სახელად *Pithecanthropus Erectus* — „სწორად მავალი მაიმუნ-ადამიანი,"* კონტრაბასს ჩახუტებია და აბუბუნებს, რაღაცას წამოიყვირებს, გმინავს, ბურდღუნებს... ჯამბაზი და მარტვილი იმავდროულად, ჩარლი მინგუსი (1922-

* თავის დროზე პალეოანთროპოლოგებს მიაჩნდათ, რომ *პითეკანთროპი* იყო გარდამავალი არსება მაიმუნსა და ადამიანს შორის. მაგრამ შემდგომში შეთანხმდნენ, რომ ესეც იგივე ადამიანი იყო (Homo Erectus), თუმცა პირველყოფილი, თუმცა სწორად მავალი, და სწორედ მან შესძლო პირველმა კაცობრიობის აკვნიდან — აფრიკიდან გამოვსულა და სხვა კონტინენტებზე განფენა. შემდგომში ისიც გაირკვა, რომ ათასწლეულებით ადრე ეს „პირველყოფილი" მოგზაურობა დმანისში აღმოჩენილმა *ზეზვამ* და *მზიამ* შესძლეს, თუმცაღა განვითარების უფრო დაბალ საფეხურზე იყვნენ, როგორც ე.წ. Homo Habilis. ისე, მაიმუნსა და ადამიანს შორის გარდამავალი ევოლუციური რგოლი პალეოანთროპოლოგებს ჯერაც ვერ დაუდგენიათ.

1979) იმ გარდამავალ პერსონაჟთა რიგს განეკუთვნება, რომლებიც ჯაზის ევოლუციას წარმართავდნენ: ტეიტუმი, მონკი, დეივისი და ა.შ. ამ ფრიად ღირშესანიშნავი ჯაზური ცხოველის დასახასიათებლად, კვლავ მიხეილ ბახტინს დავესესხები ორიოდ აზრსა. გროტესკულია ყოველივე ის, რაც ძველსა და ახალს შორის გარდამავლობს: ძველის სიკვდილსა და ახლის დაბადებას შორის მყოფი არსება იჩხიბი ფორმებისგან შედგება — მახინჯი ცხვირ-პირით, რალაცა წანაზარდებით, ზოო-ანთროპო-(ა)მორფული აღნაგობით... განახლება ეს კრიზისია, ხოლო კრიზისი დაძაბულობაა, რომელიც ძალუმი მუხტებით ისე დაუვლის ყოველივეს, რომ სიგრძეს სიგანედ გაუხდის, ზენას — ქვენად, წინას კიდევ — უკანად. ასეთი გახლდათ ჩარლი მინგუსის მუსიკა, რომელიც ვერანაირ კატეგორიაში ვერ თავსდება, გარდა ერთისა — „სტილის არმქონე სტილი“, როგორც მავანნი იტყვიან მავან ხელოვანთა გამო. მე კიდევ ბახის კვალობაზე დავსძენდი, რომ ჩარლი მინგუსის მუსიკა გახლავთ ალაგ-ალაგ „კარგად ტემპერირებული ქაოსი,“ აი ასე.

ჩვენს წინაშეა *Mingus Pithecanthropus Erectus:* ჯაზის საყრდენთა საყრდენი რომ დაუთრევია — თორმეტტაქტიანი ბლუზი, როგორც რომ მენჯის ძვალი, და ძალუმი ღოჯებით რომ ტკვირავს. სწორედ ამგვარი პირველყოფილი შემართებით ახდენდა იგი ჯაზის საფუძვლების წარმოჩენას, ხოლო შემდეგ კი ამსხვრევდა და ანაკუწებდა. მე ვიტყოდი, რომ ეს გახლდათ საფუძველთა მუსიკალური დეკონსტრუქციის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში — „ხმაურითა და მძვინვარებით აღსავსე,“ თუმცა მრავლის მეტყველი... მინგუსის მუსიკაში თავს იყრის 1950-იანი წლების ბოლოსთვის ჯაზში წარმოქმნილი თითქმის ყველა სტილისტური

ფორმა. ამ გარდამავალ-სწორადმავალ არსებას ისევე კარგად აქვს გაშინაგანებული ჯაზის დასაბამიერი ფორმები, როგორც მოდერნისტული, თან კიდევ ველური თვალებით წინ იყურება — ჯერ შეუცნობი თავისუფლების და ქაოსის წინათგრძნობით. მისი ნახევრად ველური მუსიკა მოიცავს: ბაპტისტურ საგალობელს — გოსპელს, ასევე ბლუზს, სუინგს, ბიბოპს, ჰარდ-ბოპს, ქულ-ჯაზს, იგი გახლდათ სოულ-ფანკის ერთ-ერთი შემქმნელიც, მის თხზულებებში ჟღერს ლათინურ-ამერიკული ინტონაციები, ესპანური ფლამენკო, ფრანგული იმპრესიონიზმი (თავის დებიუსიანრაველიანად), გერმანული ექსპრესიონიზმი (რიხარდ შტრაუსის „სიკვდილი და ფერისცვალება" ხიბლავდა მეტად), ევროპული მოდერნიზმი (სტრავინსკითა და ბარტოკით), ატონალურობა, დისონანსები, უსაზღვრო პოლირიტმია, კაკაფონია და ამას ყოველივეს დაუმატეთ პოეზია — ლენგსტონ ჰიუზი გინდა თუ ტ.ს. ელიოტი. აი ეს ყველაფერი, დაგლეჯილი და დანაკუწებული, მისი გონების ქვაბში იხარშებოდა და ქაფქაფა, მსუყე მუსიკად მოედინებოდა. სამართლიანად შენიშნავს ტედ ჯიოია, რომ მინგუსი ჯაზის ეზრა პაუნდი იყო, რომლის *კანტოებიც* სხვადასხვა კულტურიდან ამოგლეჯილი ფრაგმენტებისაგან ნაგები ქმნილებებია — ველურ-ინტელექტუალური პოეტური ქმნილებები, მე ასე ვიტყოდი.

თავის თავს იგი *ბარონ ფონ მინგუსს* უწოდებდა, ხოლო სულიერად ეს „ბარონი" ფსიქოპათი გახლდათ — თვითმგვემი და გარეშეთა მიმართ აგრესიული. ისე იფეთქებდა ხოლმე, შეეძლო კოლეგა-მუსიკოსიც ეცემა და, თვალში თუ არ მოუვიდოდა, აუდიტორიის რომელიმე წევრიც გაელანძღა, მერე ყველაფერს მიაგდებდა და იქაურობას გაეცლებოდა. დასტაში ერთი კარგი

ტრომბონისტი ჰყავდა — ჯიმი კნეპერი, რომელსაც ერთხელ მუშტი ისე სთხლიშა, ტუჩი დაუზიანა და იმის მერე იმ კაცს ტრომბონზე დაკვრა უჭირდა. ერთხელ იყო და, ჯაზის მენეჯერ-მესვეურებსაც დაუპირისპირდა, ჯაზის გაბაზრება-კომერციალიზაციის გამო, და ალტერნატიული ჯაზ-ფესტივალი მოაწყო — „ნიუ-პორტის მეამბოხე ჯაზ-ფესტივალი". მოკლედ, დიდი „მოჩხუბარიძე" ვინმე გახლდათ.

„ბარონი" ფონ მინგუს უმამოდ იზრდებოდა — მამინაცვლის სახლში, რომელიც გადამდგარი სერჟანტი იყო და ბავშვთან საურთიერთობოდ როზგი უფრო ემარჯვებოდა, ვინემ მოფერება თუ დაყვავება. დედამისი ღვთისმოშიშარი ქალი გახლდათ და გოსპელ-სპირიჩუელზთა იქით არაფერს ასმენინებდა. რთული და უუმური ბავშვობა უნდა ჰქონოდა ჩარლი მინგუსს, გარნა მისი ფსიქოანალიტიკური განჩხრეკვა აქ ჩემი საქმე ვერ იქნება — ვერაფერს გავახერხებ, მხოლოდ მისივე სიტყვებით გეტყვით, ერთ-ერთ თავის ავანგარდისტულ კომპოზიციას რომ წაუმძღვანა სათაურად: *„ყველაფერი რაც შენ იქნებოდი ამჟამად, ზიგმუნდ ფროიდის ცოლი დედაშენი რომ ყოფილიყო"* (*„All the things you could be now if Sigmund Freud's wife was your mother"* — მინიშნება ჯერომ კერნის ჯაზ-სტანდარტზე *„All the Things You Are"*). თუმცა, ეგება მაინც ვცადო და განვჩხრიკო ამ სიტყვებში ჩადებული ლატენტური (ე.ი. — ფარული) ლტოლვა: პატარა მინგუსის მამინაცვალი იმ სერჟანტის ნაცვლად ზიგმუნდ ფროიდი რომ ყოფილიყო, მაშინ ინცესტუოზურ აკრძალვას გადაალახინებდა და დედისაკენ სავალ გზას გაუხსნიდა, რაღა თაქმა უნდა სიმბოლურ ფორმებში — სუბლიმაციით, ხოლო დედასთან სიმბოლური შერწყმის გავლით მინგუსი შესძლებდა რომ სრულად განეხორ-

ციელებინა საკუთარი თავი მუსიკალურ შემოქმედებაში, ანუ ყოფილიყო ის *ყველაფერი*, რაც რომ შეიძლებოდა ყოფილიყო იმ შემთხვევაში თუკი ამას მოახერხებდა, მაგრამ ვერ მოახერხა, აკრძალვა ვერ გადალახა და ჭკუიდან შეშლის ზღვარზე დაჰყო მთელი ცხოვრება, თუმცა ვერც ეს ზღვარი გადალახა. ერთხელ ფსიქიატრიულ კლინიკასაც მიაშურა — ისე, გასასინჯად, მაგრამ უკან აღარ გამოუშვეს, შენი ადგილი აქ არისო...

მკურნალობის ციკლი რომ გაიარა, კვლავ მუსიკას დაუბრუნდა და თავისი დიდი ოპუსი ჩაწერა, ემოციური დაძაბულობის და მუსიკალური ექსპრესიის გაუგონარი ნაზავი — ექვსნაწილიანი საბალეტო სიუიტა ***Black Saint and the Sinner Lady***, „შავი წმინდანი და ცოდვილი ქალბატონი“ (1963), თერთმეტკაციანი ორკესტრისთვის, ხოლო ალბომის გარეკანზე კომენტარები თავის მკურნალ ფსიქიატრს დააწერინა. მე ეს კომენტარები არ წამიკითხავს, ხოლო რომ წამეკითხა ალბათ რაღაცაგვარად მაინც ჩავწვდებოდი იმას, რაც ძევს „წამგებიანი ძაღლის მიღმა“ — ***Beneath the Underdog*** — ასეთი სათაურით გამოსცა მინგუსმა თავისი მემუარები.

ფროიდის მამინაცვლობა და იმისი ცოლის დედობა იქეთ იყოს — განვიხილოთ, ვინ იყვნენ მინგუსის მუსიკალური მამები. ჯერ ჩელოზე დაკვრას სწავლობდა, ხოლო მერე კონტრაბასს დაეჭიდა. მისი პირველი მასწავლებლები იყვნენ: რედ კალენდერი, რომელიც არტ ტეიტუმთან უკრავდა, ხოლო ნიუ-იორკის ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრის კონტრაბასისტმა — ვინმე ჰერმან რაინშაგენმა ამ ინსტრუმენტის კლასიკურ საფუძვლებს აზიარა. შემდეგი იყო ლოიდ რიზი, ალტ-საქსოფონისტი, რომელმაც თავის დროზე ისეთი გრანდები გაზარდა, როგორც ჰარი კარნი და

ბენ უებსტერი. მინგუსი იხსენებს, ლოიდ რიზს შეეძლო სტრავინსკის რომელიმე ოპუსი მოესმინა და ეგრევე ნოტებად ჩაეწერაო. თუმცა, როგორც სხვა დიდი ჯაზმენები, მინგუსის მთავარი „უნივერსიტეტები“ ის შემსრულებლები იყვნენ, ვისთანაც ერთად დაუკრავს. ესენი კიდევ ჯაზის სრულიად ისტორიას ქმნიდნენ: კიდ ორი და ბარნი ბიგარდი, ლუი არმსტრონგი, დიუკ ელინგტონი, რომელთანაც ერთად მინგუსმა ტრიო ალბომი გამოუშვა — ***Money Jungle*** — (დრამზე მაქს როუჩი), არტ ტეიტუმი, ჩარლი პარკერი, დიზი გილესპი და ბად პაუელი — მინგუსი ხომ „მესი ჰოლის“ იმ ლეგენდარულ კონცერტში მონაწილეობდა; მის გვერდით ასევე იდგნენ ჯეკი მაკლინი, მაილზ დეივისი, სტენ გეტცი, და ა.შ. თუმცა ჩემთვის მთავარი ფიგურა მინგუსის გვერდით ერიკ დოლფი გახლდათ, რომლის ამბავსაც ქვემოთ გეტყვით.

ელინგტონის გავლენა მინგუსის მუსიკალურ ხედვაზე უზარმაზარი იყო: სიმფონიზმის, სუინგის და ბლუზის ისეთივე შერწყმა, როგორიც „ჰერცოგმა“ იცოდა, იგივე კოლორიტი, იგივე ჰარმონიულ-ტონალური მრავალშრიანობა და სისავსე, თუმცა მინგუსისეულად *პიტეკანთროპიზირებული*. ჩარლი მინგუსი ქრესტომათიული ნიმუშია იმისა, რასაც „ტრადიციის ნოვატორულ გააზრებას“ ვარქმევთ. ტრადიცია ნოვატორულად თუ არ გაიაზრე, ვერაფერს გაუგებ, ისევე როგორც ნოვატორი ვერ გერქმევა, თუ ტრადიცია კარგად არ აითვისე. თავისებური მუსიკალური ორენოვნებით მინგუსმა შესძლო და კლასიკური ტრადიცია ავანგარდიზმის პრინციპებს შეუხამა, ამიტომაც არის, რომ მისი მუსიკა დღესაც უაღრესად ცოცხლად ჟღერს.

1956 წელი უმნიშვნელოვანესია მინგუსის შემოქმედებაში: მან უსაკუთრივეს თვითობას „მიაგნო“ — სწორედ იმ *მუსიკალურ-*

მაიმუნ-ადამიანს, რომელიც ზემოთ უკვე განვიხილეთ. გამოდის მისი ალბომი ***Pithecanthropus Erectus***, რომლის სატიტულო კომპოზიცია წარმოადგენს ვრცელ ტონალურ პოემას ადამიანის წარმოშობის, მისი აღზევების, მისი გაამპარტავნებისა და საბოლოო დაცემის შესახებ. ალბომს ხსნის კომპოზიცია ***Foggy Day (in San Francisco)*** — „ნისლიანი დღე (სან-ფრანცისკოში)" — ჯორჯ გერშვინის პოპულარული სიმღერა, მისეული ლირიზმით და ლაღი უდარდელობით აღბეჭდილი. მაგრამ გერშვინის ორიგინალის მელოდიურ და ჰარმონიულ წყობას მინგუსი ისეთ დისონანსურ არტახებში ატარებს, კონტრაბასის მრუმე, დამძიმებული და ველური გმინვის ფონზე, თანაც ქულ-ჯაზის ელემენტებით, რომ „ნისლიანი სან-ფრანცისკო" ერთობ დამზაფრავ ქალაქად წარმოდგვიდგება. თვით ლესტერ იანგიც კი გაკვირვებული დარჩა ამ ჩანაწერის მოსმენის შემდეგ: „შე კაცო, ამ სიმღერის ტექსტი მაინც გაგეთვალისწინებინაო..." — უთქვამს თურმე. *ტრაგიკული გროტესკი* — ასე განვსაზღვრავდი მე მინგუსის წინააღმდეგობრივ მუსიკალურ ემოციას ამ ალბომშიც და მის შემდგომ გამოსულ ჩანაწერშიც — ***Clown*** („ჯამბაზი").

მინგუსი კარგი პიანისტიც გახლდათ* და ჯაზის ისტორიაში ერთ-ერთი უდიდესი კომპოზიტორი. მან სიყრმეშივე შექმნა რამდენიმე მუსიკალური პიესა, მხოლოდ წლების შემდეგ, მონიფულ ასაკში რომ ჩაწერა და გამოსცა. პირველი, რაც მე ამ კაცისა მოვისმინე, ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, გახლავთ მისი ყველაზე ცნობადი კომპოზიცია ***Better Git It In Your Soul*** („უმჯობესია ამან სულში დაგიაროს!"), 1959 წელს გამოსული ალბომიიდან ***Mingus***

* ვთქვათ, «შავი წმინდანის" სიუტაში ფორტეპიანოს კადენციას თავადვე ასრულებს, თანაც *ერთობ დამაჯერებლად*, როგორც იტყვიან. მერე ცალკე ალბომიც გამოუშვა — ***Mingus Plays Piano***.

Ah-Um. ამ კომპოზიციის რიტმული საფუძველი 6/8-ია, რომელიც შემდეგ ვალსირებაში გადადის და გოსპელისეულ მოძახილებს შეიცავს ფონად. შესანიშნავი საცეკვაო მუსიკაა, ოღონდ — პროფესიონალთათვის, საბალეტო სცენაზე.

შფოთიანი ჩარლი მინგუსი ისე როგორ იქნებოდა, რომ რასობრივი დისკრიმინაციის წინააღმდეგ ატეხილ იმ დორინდელ სახელოვნებო-პოლიტიკურ მუშტი-კრივში არ ჩარეულიყო. ალბომში ***Ah-Um*** შევიდა კომპოზიცია ***Faubus Fables*** („ფობუსის იგავები"), რომელიც ერთსა არკანზასელსა გუბერნატორს ეძღვნება, გვარად ვინმე ფობუსს — იქაურ სკოლებში შავკანიან და თეთრკანიან მოწაფეთა სეგრეგაციას ქადაგებდა თურმე. მუსიკასთან ერთად მინგუსი ამ კომპოზიციაში პოლიტიკურ რეჩიტატივს რთავს და რეფრენის სახით იმეორებს — *„რატომ არიან ზანგი ბავშვები ავადმყოფნი და სასაცილონი!"* აქაც იგივე „ტრაგიკული გროტესკი" ჟღერს, სასოწარკვეთისა და აგრესიის ნაზავი, რომელსაც მინგუსი გასაოცარ მუსიკალურ ენაზე თარგმნის — ატონალური, დისონანსური და კაკაფონიური პასაჟებით. ამგვარი მუსიკალური დესტრუქცია არაა ხელოვნური, ან თვითმიზნური, რადგან გროტესკი თავისებურ დეფორმაციას — დაშლას და მორღვევას გულისხმობს, რასაც მინგუსის კომპოზიციაში თავად მისი შინაარსი ითხოვს.*

ცხადია აქ იმას არ ვამბობ, რომ მინგუსის ავანგარდიზმი მხოლოდ კონცეპტუალურ-პოლიტიკური მოტივებით იყო განპირობებული. ამ კაცს არც პიროვნული სიგიჟე აკლდა, არც შემოქმედებითი სიხელე და არც ნოვატორული ძიებების ჟინი. ამაში

* მუსიკალური თვალსაზრისით უფრო თავშეკავებული, ხოლო პოლიტიკური ანგაჟირებულობით არანაკლებ მძაფრი გახლავთ მინგუსის კიდევ ერთი კომპოზიცია ***Freedom***.

რომ დარწმუნდეთ, მოისმინეთ მისის ალბომი ***Mingus Antibes 60***, („მინგუსი ანტიბების ჯაზ-ფესტივალზე, 1960"), სადაც, სხვათა შორის, მის გვერდით კვლავ დადგა ბად პაუელი. აქედან მე გამოვყოფდი კომპოზიციას ***What Love***, რომელიც ჯაზ-ავანგარდის მეტად საყურადღებო ნიმუშია: თავისუფალი იმპროვიზაცია იშვიათ მუსიკალურ შინაარს გადმოსცემს, არავითარი ფრივოლური პოზიორობა და ფუტურო ფორმების რახარუხი, რასაც რომ არაერთ „მოწინავე" მუსიკოსთან ვაწყდებით...

1960-64 წლებში მინგუსი შეკრავს დასტას, სახელწოდებით *„ჯაზ-სახელოსნო"* (Jazz Workshop). დრამერი დენი რიჩმონდი, ფორტეპიანო ჯეკი ბაიარდი, ტრამპეტი ტედი კერზონი და განუმეორებელი ერიკ დოლფი თავისი ალტ საქსოფონით და ჯაზისათვის უპრეცედენტო ბას-კლარნეტით. მოგვიანებით ტედ კერზონს ჩაანაცვლებს ჯონი კოულზი, ხოლო ტენორ-საქსოფონით კლიფორდ ჯორდანი დაუდგება. ეს იყო საუკეთესო პერიოდი მინგუსის შემოქმედებაში და საუკეთესო ხალხი მის გვერდით. თუმცა მინგუსის მუსიკალურ გარემოცვაში სხვა, არანაკლებ ღირშესანიშნავი ხალხიც მოღვაწეობდა: პიანისტი ჰორეს პარლანი, თითები ფიჩხივით დაკლაკნილი რომ ჰქონდა, თითქოსდა ჩაქუჩით დაუჩეჩქვესო, და ყველა შესაძლო სასულე ინსტრუმენტზე დამკვრელი რაჰსაან როლანდ კირკი, რომელიც რომ ერთდროულად ორ და სამ (!) სასულე ინსტრუმენტზე უბერავდა ხოლმე.

მინგუსის „ჯაზ სახელოსნოს" ყველაზე დიდი წარმატება ისევ „ბებერ კონტინენტზე" — ევროპაში ხვდა წილად, 1964 წელს გამართული გასტროლებისას. მის პარიზში გამართულ კონცერტზე ამბობენ, დიდებულიაო — ვაგლახ, მე არ მოისმენია, მაგრამ ხელთა მაქვს ოსლოს კონცერტის ვიდეო ჩანაწერი, სადაც მინ-

გუსთან ერთად ბრწყინავენ ჯეკი ბაიარდიც, ჯონი კოულზიც, დენი რიჩმონდიც და რაღა თქმა უნდა — ერიკ დოლფი, იმ დაუვიწყარი საღამოს გმირი.

ამ ტრიუმფალური გასტროლის შემდეგ მინგუსი ბრუნდება ამერიკაში და ისიც ღრმა სულერ და ფინანსურ დეპრესიაში ვარდება — ისევ და ისევ გაკოტრების და სიგიჟის ზღვარზეა. ცდილობს მძიმე სიტუაციას თავი დააღწიოს, ხსნის საკუთარ ხმის-ჩამწერ სტუდიას, წერს იმ თავის მემუარებს, რომელთა გამოცემითაც ფულის შოვნის იმედი აქვს, მაგრამ „წამგებიანი ძაღლი“ ერთხანს მართლაც ასეთად რჩება და მხოლოდ 1971 წელს გამოდის.

იმავე წელს მინგუსის ნიჭმა ახალი ძალით იფეთქა: დიდი ჯაზორკესტრის ხმით დაიგუგუნა. ეს იყო ალბომი ***Let My Children Hear the Music*** („მოასმენინეთ ჩემს შვილებს მუსიკა“). ალბომს თან ერთვის მინგუსის კომენტარები, სადაც იგი თავის მუსიკალურ შეხედულებებს ანვითარებს ჯაზური კომპოზიციის, იმპროვიზაციის, როკ-მუსიკის სავალალო მოძალების თაობაზე და ა.შ. ორკესტრში შესანიშნავ ხალხს მოუყარა თავი: ჯეიმს მუდი (საქსოფონზე), სერ როლანდ ჰანა (ფორტეპიანო, თბილისში რომ ჩამოჰყვა ტედ ჯონსის ორკესტრს), ბაკი პიცარელი (დიდებული გიტარისტი), ჰოვარდ ჯონსონი (ტუბაზე იმპროვიზაციებს რომ ასრულებდა გილ ევანსის 1968 წლის ორკესტრში), ჰიუბერტ ლოუზი (ფლეიტა), ჯიმი კნეპერი (ტუჩი რომ გაუხეთქა, სწორედ ის ტრომბონისტი), კონტრაბასები: მილტ ჰინტონი, რიჩარდ დეივისი, რონ კარტერი და სხვანი.

ამ ალბომში შესულ კომპოზიციათა უმეტესობა „მესამე მიმდინარეობის“ ტიპიურ ნიმუშია — *Third Stream* — რაც წინა

თავში უკვე განვიხილეთ: ევროპული კლასიკის და ჯაზის შერწყმა, ხოლო ამ შეწრყმით მათი დაპირისპირების გადალახვა. სწორედ ასეთებია: ***Adagio ma non troppo*** (სათაური თავისას იტყვის); ***Taurus in the Arena of Life***, სადაც ევროპული კლასიკა, ესპანური ფლამენკო და ელინგტონისეული ჯაზი ერწყმის ერთმანეთს — ცხადია აქაც ერთობ *პიტეკანთროპიზირებულად*; ***Chill of Death*** („სიკვდილის სუსხი") — ჯაზურ-ექსისტენციალისტურ-ექსპრესიონისტული ოპუსი, სადაც მინგუსს მიჰყავს მონოლოგი ორკესტრის თანხლებით და მუსიკის ნაწილები აქ აშკარად რიხარდ შტრაუსის მიბაძვის მცდელობითაა აღბეჭდილი — „სიკვდილი და ფერისცვალება", რაც სულაც არ არის ხელოვნური — ადრეც მითქვამს, რომ შტრაუსი ფრიად ჯაზური რამაა ევროპულ კლასიკაში.

ცალკე უნდა გამოვყო კომპოზიცია ***Don't Be Afraid, the Clown is Afraid Too*** („ნუ გეშინიათ, ჯამბაზსაც ეშინია!"). პირველად რომ მოვისმინე, მეტად იჩხიბი აზრი მომივიდა თავში: ფედერიკო ფელინი ამერიკელ ზანგად რომ გაჩენილიყო და მერე ჯაზის დაკვრა დაეწყო, მისგან ჩარლი მინგუსი გამოვიდოდა, და პირიქით — ჩარლი მინგუსი იტალიელად რომ დაბადებულიყო და კინოს გადაღება დაეწყო, მისგან ფედერიკო ფელინი გამოვიდოდა (sic!). მოკლედ — „ფროიდის მანინაცვლობისა და ცოლის დედობის" მაგვარი აზრია, რომელიც რომ, ვინძლო, მინგუსისთვისაც საგულისხმო იქნებოდა...

შემდგომ წლებში მინგუსი ქმნის ახალ მცირე დასტას ტენორ-საქსოფონისტ ჯორჯ ედამსთან და პიანისტ დონ პალენთან ერთად, დასარტყამებზე კი კვლავ დენი რიჩმონდი ჰყავდა. ამ პერიოდში მისი ჭკუა-გონება უფრო ავანგარდიზმისკენაა გა-

დახრილი, ვინემ ტრადიციის ხელახალი წაკითხვისკენ. შედით YouTube-ში და უყურეთ მის ჩანაწერს, რომელიც 1975 წელს, იტალიის ქალაქ უმბრიაში გაკეთდა. ***Flowers for a Lady*** — ასე ეწოდება მინგუსის კომპოზიციას, რომელსაც იგი ედამსთან და პალენთან ერთად ასრულებს. სცენაზე დიადი მინგუსის ყოფნით შთაგონებულ ჯორჯ ედამსს ისეთი გარეკილი სოლო მიჰყავს, თვით ჯონ კოლტრეინს შეშურდებოდა, გვიანდელი პერიოდისას, ხოლო დონ პალენი ფორტეპიანოზე თავისუფალი ჯაზის ერთერთი მამათაგანის — სესილ ტეილორის სადარია. იქვე, ბარიტონ-საქსოფონზე შესრულებული ჰემიეტ ბლუიეტის სოლოთიც დატკბით.

თუმცა ამის შემდეგ კვლავ ტრადიციულ საფუძველთა — თორმეტტაქტიანი ბლუზის საჯიჯგნად მიუწევს გული. 1977 წელს გამოდის მისი ალბომი ***Three or Four Shades of Blues***. ტენორ-საქსოფონისტ ჯორჯ კოულმენთან ერთად ამ ჩანაწერში მონაწილეობენ ჯაზის ამომავალი ვარსკვლავები — ჯონ სკოფილდი, ლერი კორიელი, ჯორჯ მრაზი, სონი ფორჩუნი და რონ კარტერი.

მალე სიკვდილმაც „დასუსხა“ — ექიმებმა ამიოტროპული ლატერალური სკლეროზი, ანუ „ლუ გერინგის დაავადება“ დაუდგინეს. უსავარძლოდ ვეღარ გადაადგილდებოდა, თუმცა დამჯდარი მაინც უკრავდა. და აი, როგორც რომ უფალს სჩვევია, სიკვდილის წინ ნათელი მოუვლინა — უაღრესად სიმპათიური თეთრკანიანი ახალგაზრდა ქალი, ფოლკ-როკის მომღერალი ჯონი მიჩელი. მინგუსმა მასთან ერთად ახალ ალბომზე დაიწყო მუშაობა. ეს იყო სასიმღერო ციკლი, რომლის მუსიკა მინგუსს ეკუთვნოდა, ხოლო ტექსტი ჯონი მიჩელს უნდა დაეწერა, და მერე როგო-

რი — მინგუსის მოთხოვნით ეს უნდა ყოფილიყო ტ.ს. ელიოტის დიდი ოპუსის „ოთხი კვარტეტის" ადაპტაცია (არც მეტი, არც ნაკლები!). „კვარტეტების" საფუძვლიანი წაკითხვის შემდეგ ჯონი მიჩელი მიუბრუნდა მინგუსს და უთხრა: „ამას აჯობებს ბიბლიის ადაპტაცია გავაკეთო..." მოკლედ, ამბიციები მოიხსნა, და ჯონიმ რამდენიმე თავისი ლირიკული ლექსი შესთავაზა, თან ორი სიმღერაც: ***God Must Be a Boogie Man*** და ***The Wolf That Lives in Lindsey***. ღრმად დაავადებული მინგუსი ალბომის ჩაწერას ვერ მოესწრო — იქ მხოლოდ მისი საუბრის ნაგლეჯები ისმის — კომპოზიციებს შორის. ***Mingus*** — ჯონი მიჩელმა ეს პროექტი თავად განახორციელა და მაესტროს სიკვდილის შემდეგ გამოსცა (1979 წელს). ამ ჩანაწერში მონაწილეობენ: ჰერბი ჰენკოკი (ელექტრო-ფორტეპიანო), უეინ შორტერი (სოპრანო-საქსოფონი), დონ ელიასი (პერკუსია) და ჟაკო პასტორიუსი, რომელსაც როგორც ბასისტს, მინგუსის დანატოვარი სივრცე უნდა შეევსო, რასაც ჩვეული სოლისტური სიმარჯვით და იმპროვიზაციული მრავალფეროვნებით გაართვა თავი (პასტორიუსის თაყვანისმცემლებო — ვისაც ჯერ არ მოგისმენიათ, აუცილებლად მოისმინეთ ეს ალბომი!) ***Mingus*** ეს არც ჯაზია, არც როკი და არც ჯაზ-როკი, არამედ, მე ვიტყოდი — „ლამაზმანის და მხეცის" მუსიკალური ანალოგი: მიჩელისეული ნატიფი ლირიზმით ალაგმული მინგუსის ნახევრადველური მუსიკა. ალბომს დიდი წარმატება ჰქონდა, სხვანაირად ვერც იქნებოდა — ძალიან კარგმა მუსიკოსებმა ჩაწერეს.*

1979 წელს მინგუსის მეუღლის ინიციატივით დაფუძნდა ორკესტრი — *Charley Mingus Dynasty*, რომელიც თბილისის პირველ საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალზეც ვიხილეთ, 1989 წელს.

* 2007 წელს ჯონი მიჩელმა და ჰერბი ჰენკოკმა მეორე ერთობლივი პროექტი განახორციელეს — ***Rivers*** და მთავარი მუსიკალური პრემია მოიპოვეს — „გრემი საუკეთესო ალბომისთვის."

* * *

„ინსტრუმენტული მეტყველების" ხელოვნება, რომელიც ლუი არმსტრონგმა შექმნა და სოლისტების დიდმა პლეადამ განავრცო — ჰოუკინზმა, იანგმა, პარკერმა, — კიდევ უფრო დაიხვეწა და გაღრმავდა ჯაზში ერთი ახლაგაზრდა კაცის გამოჩენით, რომლსაც ერქვა ერიკ დოლფი (1928-1964). მან ჯაზური მჭერმეტყველების უნიკალური ნიმუშები შექმნა, თუმცა ეს იყო მოდერნისტული ჯაზი, შორს რომ იდგა კლასიკოსთა ნათელი და მკაფიო მუსიკალური აზროვნებისგან. თუ ლუი არმსტრონგი კლასიკური ჯაზის „ოქროპირად" შევრაცხე, მაშინ ერიკ დოლფის მე სამისნოს შხამიანი ჰაერით გონებაამღვრეულ პითიას შევადარებდი, რომლის ბაგეთგან ახალი მუსიკის იდუმალი სიტყვა მოედინებოდა, როგორც რომ *ნათლად და მკაფიოდ დანაწევრებული ბოდვა, დახვეწილი რიტორიკით მეტყველი სიგიჟე.*

ერიკ დოლფი ჯაზ-ავანგარდის ერთი შემქმნელთაგანია, მეინსტრიმიდან გამოსული — ისიც ჰარდ-ბოპის, ქულ-ჯაზის და „მესამე მიმდინარეობის" საფუძველებიდან აგებს თავის ავანგარდისტულ სამყაროს. სამწუხაროდ, მისი სრულფასოვანი მუსიკალური ცხოვრება სულ რაღაც ხუთ-ექვს წელიწადს გაგრძელდა, მაგრამ ეს იყო გასაოცარი ნოვატორული მიგნებების წლები.

კალიფორნიაში იზრდებოდა — ლოს-ანჯელესში. ლოიდ რიზის მოწაფე იყო — კარნის, უებსტერის და მინგუსის მასწავლებლისა. მის ხელში დოლფიმ შესანიშნავად გაითავისა მისუკალური წიგნიერების ისეთი ნიუანსები, რომლებშიც ბევრი ჯაზმენი ვერც ერკვეოდა. იგი ბევრს უსმენდა რაველს, დებიუსის, განსაკუთრებით კი — ანტონ ვან ვებერნს, „ახალი ვენური სკოლის"

ერთ-ერთ შემქმნელს, რომლის დოდეკაფონური, ანუ თორმეტტონოვანი სისტემა შემდგომში დოლფის იმპროვიზაციების მოდალურ საფუძვლად იქცა. თუმცა იყო არტ ტეიტუმიც, *„ყოველი დღე კაცმა არტ ტეიტუმის მოსმენით უნდა დაიწყოს!"* — ამბობდა დოლფი. სამ ინსტრუმენტზე უკრავდა — ალტ-საქსოფონი, ფლეიტა და ბას-კლარნეტი — საქსოფონივით დაგრეხილი რომაა. ეს უკანასკნელი იყო კიდევ ერთი ნოვატორული ჟესტი დოლფისაგან — ბას-კლარნეტი ერთობ უჩვეულო რამ გახლდათ ჯაზისთვის, უფრო უმალ სიმფონიურ ორკესტრებში თუ ჟღერდა და ვაგნერს უყვარდა ფრიად, ნიბელუნგური ლაიტმოტივების გასაჟღერებლად.

ერიკ დოლფის პირველი სერიოზული ანგაჟემენტი ქულ-ჯაზის დრამერის, ჩიკო ჰემილტონის ანსამბლში შედგა, რომელიც იმ ხანად ლოს-ანჯელესში გამოდიოდა. ეს დასტა მეტად საყურადღებო შემადგენლობის გახლდათ: დასარტყამები (ჰემილტონი), კონტრაბასი (ჰელ გეილორი), გიტარა (ჯონ პიზანო), სასულეები (დოლფი) და ვიოლონჩელო (ნეიტ გერშმანი). ჩელოს აქ ევროპეიზაციის ელემენტი შემოჰქონდა, რაც ქულ-ჯაზის დამახასიათებელი რამ იყო. ჟღერადობა მოზომილი და სადა ჰქონდათ, თავად მუსიკაც — მეტად დახვეწილი. 1958 წლის აგვისტოში ჰემილტონის კვინტეტმა ჩაწერა დიუკ ელინგტონის ცხრა ნაწარმოები, იმ დროისთვის უკვე სტანდარტად ქცეული, და ასე მომზადდა ალბომი — ***The Ellington Suite***. მაგრამ როდესაც ხმისჩამწერი კომპანიის მენეჯმენტმა მასალა მოისმინა, ალბომის ტირაჟირებაზე კატეგორიული უარი განაცხადა. მიზეზი? „ახალგაზრდა საქსოფონისტი ერიკ დოლფი ალაგ-ალაგ ნამეტანი რთულად უკრავს." ჩიკო ჰემილტონს ხელახლა მოუწია მასალის ჩაწერა, ამჯერად

უკვე სხვა საქსოფონისტთან ერთად, ხოლო დოლფისეული ვარიანტი მხოლოდ ოცდახუთი წლის შემდეგ გამოვიდა და რარიტეტად იქცა. დღევანდელი გადასახედიდან დოლფის დაკვრაში არაფერი განსაკუთრებული სირთულე არ შეიმჩნევა, თუმცა იგი აშკარად გამოირჩევა ანსამბლის სხვა წევრთაგან როგორც ჟღერადობის სიმძაფრით, ისე მუსიკალური დიქციის უნიკალურობით და იმპროვიზაციული სითამამით. დოლფი აქ დიდებულად უკრავს, განსაკუთრებით გამოვყოფდი კომპოზიციებს ***I'm Beginning to See the Light*** და ***It Don't Mean a Thing***. რიტმ-სექციის მიერ შემოთავაზებელ ქულ-ჯაზურად თავშეკავებულ ფონს დოლფი კარგად დამუხტულ, ბიბოპისეულ ფრაზეოლოგიას უპირისპირებს და ამ ფრაზებში უკვე ჩანს თუ სულ მალე რა ენაზე დაიწყებს იგი ლაპარაკს. იმპროვიზაცია აქ უბრალოდ მელოდიური მონაკვეთებისგან კი არა იგება, არამედ შესანიშნავად გაწყობილი, თავისებური სილაღით და იუმორით აღბეჭდილი მუსიკალური წინადადებებისგან. ჟღერადობაც შესაბამისი აქვს — მკაფიო და ომახიანი. მისი ტემბრი არაფრით ჩამოუვარდება არც დიად პარკერს და არც „ზარბაზნისგულა“ ედერლის.

კალიფორნიელ მუსიკის მესვეურთა შეზღუდულობას დოლფი ნიუ-იორკში გაექცა, ჩარლი მინგუსის დასტას შეუერთდა. მინგუსმა მას სრული თავისუფლება მისცა და დოლფიმაც აიწყვიტა. 1960 წელს ანტიბის კუნძულების ჯაზ ფესტივალზე დოლფიმ მინგუსს თავისებური დუეტის შესრულება შესთავაზა — კონტრაბასი და ბას-კლარნეტი. ასე შედგა მინგუსის ერთ-ერთი ყველაზე ავანგარდისტული ოპუსი ***What Love?*** ერთი მხრით, ბას-კლარნეტი ფრიად შეზღუდული ინსტრუმენტია — მისი დიაპაზონი სულ რაღაც სამიოდ ოქტავას თუ სწვდება; ზედა რე-

გისტრში ალტ-საქსოფონსაც მიამსგავსებდა კაცი, თუმცა სად საქსოფონის ტონალური მრავალფეროვნება და სად ბას-კლარნეტისა. მაგრამ ისიც გავიხსენოთ, რომ მოდერნისტებმა სასულე ინსტრუმენტებზე პრაქტიკულად გააუქმეს ის ვიბრატო, რომელიც ესოდენ ხიბლავდა ტრადიციონალისტებს: ვიბრატო ზედმეტი სენტიმენალურობის და უადგილო ემოციურობის ნიშნებს შეიცავდა, რაც ბიბოპის დროიდან მოყოლებული, ცუდ ტონად ითვლებოდა. ბას-კლარნეტი აბსოლუტურად დაცლილია ამგვარი სენტიმენტებისგან.

მუსიკის ემოციურ და ფსიქოლოგიურ მხარეს, ანუ იმ განწყობილებას, რომელსაც მუსიკა გადმოსცემს, მეცნიერებაში *ეთოსი* ჰქვია. ბას-კლარნეტის ტემბრალური თავისებურებებიდან გამომდინარე, ამ ინსტრუმენტით გადმოცემული მუსიკალური *ეთოსი*, მე როგორც მეჩვენება, უფრო უმალ გროტესკულია და ამასთან ერთად უფრო შესატყვისია ექსისტენციალური გუნება-განწყობილების გადმოსაცემად: ძრწოლის, მოყირჭების, გულზიდვის, და ა.შ. ამას კიდევ ემატება რაღაცა *ხთონური*, მიწისქვეშეთიდან ამომავალი ეთოსი, დეპრესიული სიმძიმე, რომელიც ბას-კლარნეტის ქვედა რეგისტრებში ჟღერს და სიგიჟის ზღვარზე მისული სულის კივილი — ზედა რეგისტრებში. ამგვარი გახლავთ იმ გრძნობათა სპექტრი, რომელსაც დოლფი თავისი ბას-კლარნეტის სამოქტავიანი დიაპაზონიდან ქმნის, ასეთი გახლავთ მისი იმპროვიზაციული მეტყველების *ეთოსი* მინგუსთან ერთად დუეტშიც და უფრო გვიანდელ კომპოზიციებშიც.

რაღა გასაკვირია, რომ როდესაც ორნეტ კოულმენმა თავისი პირველი საეტაპო ავანგარდისტული აქცია ჩაიფიქრა: *თავისუფალი ჯაზი, კოლექტიური იმპროვიზაცია ორმაგი კვარტეტის-*

თვის, მან სწორედ ერიკ დოლფის მოუხმო იმ თავისი ბას-კლარნეტით. დოლფის ხელში ეს ინტრუმენტი ზედგამოჭრილი იყო „თავისუფალი ჯაზის“ ჩასახვისთვის. მაგრამ დოლფი ჯაზ-ავანგარდის სხვა შემქმნელთაგან მაინც განსხვავდება. ადრეული ეტაპის „თავისუფალ ჯაზს“, რომელიც სესილ ტეილორმა და ორნეტ კოულმენმა წამოიწყეს, მე ასე დავახასიათებდი — აგრესიული და მიზანმიმართული პრიმიტივიზმით აღბეჭდილი მუსიკალური თარეში, სრული თავისუფლება: ქაოსი იყო ამათი სტიქია, საიდანაც ახალი სამყარო უნდა შეექმნათ, და შექმნეს კიდევაც. ხოლო დოლფისეული ავანგარდიზმი უფრო ღრმად სტრუქტურირებულ საფუძვლებს ემყარებოდა — პოსტ-ბობის და მოდალური ჯაზის პრინციპებს, მუსიკალურ ლოგიკას, მდიდარ სამეტყველო არსენალს. დოლფისთან მეტი მუსიკალურობაა ვინემ სხვებთან — ატონალიზმი აქ შეხამებულია ტონალურობასთან, არითმიულობა — რითმიკასთან, სიგიჟე — საღ აზრთან, და ამით იგი უფრო საინტერესოა, პირადად ჩემთვის, ვინემ „თავისუფალი მუსიკის“ სხვა ხალხი.

1961 წელის 16 ივლისს ერიკ დოლფი უკვე ჯაზ-ავანგარდის სრულფასოვან ლიდერად წარსდგა აუდიტორიის წინაშე. ეს იყო იმ ისტორიულ საღამოს, ნიუ-იორკის კლუბში Five Spot. ერიკ დოლფის გვერდით იდგნენ: შესანიშნავი ახალგაზრდა ტრამპეტისტი ბუკერ ლიტლი, ფორტეპიანოზე მელ უოლდრონი (რაღაცა დანჯღრეულ და აშლილ ინსტრუმენტზე უკრავდა), კონტრაბასზე რიჩარდ დეივისი და დასარტყამებზე ედი ბლეკუელი (ორნეტ კოულმენის „ორმაგი კვარტეტის“ კიდევ ერთი მონაწილე). დოლფის ეს ჩანაწერი შესულია ე.წ. „უკვდავი კონცერტების“ სერიაში. აქედან ორ კომპოზიციას გამოვყოფდი: ***Fire Waltz***

(„ცეცხლოვანი ვალსი") და ***The Prophet*** („წინასწარმეტყველი"), სადაც დოლფი ალტ-საქსოფონზე უკრავს — ხოლო მისეული ალტი კიდევ ცალკე თემაა. „ცეცხლოვან ვალსში" დოლფის ვრცელი ინსტრუმენტული მონოლოგი სარკასტული ანგლობის და სულიერი დისკომფორტის განწყობილებას გადმოსცემს: „ცეცხლოვანი" კი არა — „ნევროზული ვალსირებაა", უკიდურესობამდე გადაძაბული ნერვების ცეკვა-თამაში 3/4-ის რიტმში — ავანგარდიზმი ხომ სენია, რომელიც ხელოვნებას შეეყარა. დიახ, სენია — *სენი მაღალი, ღვთაებრივი.* Five Spot-ის ჩანაწერს რომ მოუსმენ, მიხვდები, რომ სწორედ ამ „ღვთაებრივი სენით" შებყრობილი მასხარაა ერიკ დოლფი — ქადაგად დავარდნილი „წინასწარმეტყველი" (The Prophet), შფოთით შეპყრობილი მასხარა. კიდევ ერთი მაგვარი პერსონაჟი მახსენდება მოდერნისტული ხელოვნების სიტორრიიდან: ვაცლავ ნიჟინსკი, სერგეი დიაგილევის რუსული საბალეტო სეზონების ცენტრალური ფიგურა, სტრავინსკის მარტვილ-მასხარა „პეტრუშკას" რომ ცეკვავდა და შემდგომ მორის ბეჟარმა ბალეტი რომ მიუძღვნა — „ნიჟინსკი: ღვთაებრივი ჯამბაზი."

დოლფი როგორც ალტ-საქსოფონისტი, ახალი ეტაპია ამ ინსტრუმენტზე დაკვრის ხელოვნებაში ჩარლი პარკერის შემდეგ, ასე მიაჩნიათ მკვლევარებს და მეც დასტურის მეტი რა მეთქმის. ამაგვარი შემოქმედებითი და ნოვატორული წინსვლა კი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ დიადი წინაპრის გავლენას გაურბიხარ, როგორც რომ დოლფი გაურბოდა პარკერის გავლენას,* რაც უაღრესად რთული საქმე იყო, რადგან პარკერის აჩრდილი ყველა იმდროინდელ საქსოფონისტს დასტიალებდა

* დოლფის ამგვარ „გაქცევაზე" თავის დროზე სანდრო ჭანიშვილმა მიმანიშნა, იმ ჩემმა მეგობარ-მელომანმა.

— და არა მხოლოდ მათ. როგორ მოახერხა ეს ერიკ დოლფიმ? იგივე „ზარბაზნისგულა“ ედერლისგან განსხვავებით, იგი ატონალურ გაუკვალავში გაექცა პარკერს, სადაც ბიბოპისეულმა მუსიკალურმა რიტორიკამ ბოდვითი ელემენტები შეიძინა.

ერიკ დოლფის მონაწილეობით კიდევ რამდენიმე „უკვდავი კონცერტი“ შედგა, სადაც ქმნადობაში მყოფმა ჯაზ-ავანგარდმა უფრო მკაფიოდ გაიაზრა საკუთარი თავი. ამათ განეკუთვნება ოთხი საღამო ნიუ-იორკის ჯაზ-კლუბში Village Vanguard, 1961 წლის ნოემბერში — ერიკ დოლფი ჯონ კოლტრეინთან ერთად. ცხადია, ამ ისტორიული ეპიზოდის მთავარი ფიგურა კოლტრეინი იყო, როგორც მოდალური ჯაზის აღიარებული მეტრი, ვრცელ და ძალუმ მუსიკალურ მონოლოგებს რომ იტყვის. მაგრამ მის ნათქვამს ერიკ დოლფის მახვილი ჯაზური სიტყვა სერავს — დრამატიზმით და ემოციური დაძაბულობით გაჯერებული ატონალური წიაღსვლებით. ამ ორ დიდებულ მუსიკოსს შორის გასაოცარი კონტრასტი ყალიბდება: ისინი სხვადასხვა ენაზე მეტყველებენ და ამით ავსებენ ერთმანეთს, ერთის სიტყვა მეორეში იძენს სრულყოფას და პირიქით. შემდგომში კოლტრეინი იტყვის: „ერთადერთი ჩემი თანასწორი მუსიკოსი ერიკ დოლფია!“ არადა, კრიტიკოსებმა ეს ჩანაწერი მიწასთან გაასწორეს — „მუსიკალური აბდაუბდა!“ — ასეთი იყო მათი დასკვნა, რის გამოც დოლფი ერთობ დათრგუნული დადიოდა.

ამ „აბდაუბდა“ ჩანაწერიდან მე გამოვყოფდი ორს: ***India*** და ***Naima***. რავი შანკარის მოღვაწეობით, ინდური მუსიკა ბევრი ჯაზმენის შთაგონების წყაროდ იქცა — მათ შორის კოლტრეინისაც. კომპოზიციაში ***India*** იგი ცდილობს მოდალური ჯაზის და ინდური მუსიკალური სპეციფიკის — ინტონაციების, ჰარ-

მონიული ინტერვალების შერწყმას, და მისი პარტია სოპრანო-საქსოფონზე მართლაც რაღაცით ინდოელი ფაკირის დაკრულსა ჰგავს. ამას კიდევ ერიკ დოლფი თავისებურ დრამატურგიულ სახეს უსადაგებს: მისი სოლო ბას-კლარნეტზე არ გახლავთ ინდური მუსიკალური კოლორიტის უბრალო იმიტაცია, არამედ ესაა კალათიდან ამოსული გველის ცეკვა: დოლფის კლაკნილი კლარნეტიდან წამოსული მელოდია აქ მართლაც და გველივით იზმორება, გველისას იტყვის — იდუმალსა და მომნუსხავს.

კომპოზიცია ***Naima*** ჯონ კოლტრეინმა თავის პირველ ცოლს, ნაიმას მიუძღვნა. ეს გახლავთ მოდალური ჯაზის პრინციპებზე გაწყობილი შესანიშნავი ბალადა და მისი რამდენიმე ვერსია არსებობს — ერთ-ერთი სწორედ დოლფისთან დუეტში. კოლტრეინის თემაში ჩადებული ნატიფი ეროტიზმის და სასიყვარულო ემოციის გადმოსაცემად დოლფის ბას-კლარნეტი სრულიად შეუსაბამო რამ უნდა ყოფილიყო, მაგრამ დოლფი აქაც პატარა შედევრს ქმნის: მისი იმპროვიზაცია მართლაც და ეროტიკული ჟრუანტელივით „დაუვლის" მთელს კომპოზიციას — რეგისტრების მონაცვლეობით, თხემით ტერფამდე. ესაა სიყვარულის და სიკვდილის არაცნობიერი ხლართის გამო ნათქვამი მუსიკა.

კოლტრეინთან ერთად დოლფიმ კიდევ ერთი ალბომი ჩაწერა — ***Afrika/Brass***, სადაც სატიტულო კომპოზიციის არანჟირება მასვე ეკუთვნის. სოლისტის, კოლტრეინის ტენორ-საქსოფონის თანმხლები სასულე ინსტრუმენტები აქ ღამის ჯუნგლებიდან მომავალ ხმებს გამოსცემენ, მე ვიტყოდი — „ჯაზის წინაპართა ძახილს." მოგვიანებით იგივე დოლფისეულ „ანიმალისტურ" ესთეტიკაზე ააწყობს კოლტრეინი თავის ყველაზე „აფრიკულ" ალბომს — ***Kulu Ze Mama***.

იმავე პერიოდში დოლფი სხვა ექსპერიმენტატორ მუსიკოსებთანაც თანამშრომლობს: ოლივერ ნელსონთან, ალბომში ***Blues and the Abstract Truth*** და ჯორჯ რასელთან — ***Ezz-thetic***. შედარებით ახლაგაზრდა ხალხთანაც მუშაობდა, ჯაზ-ავანგარდის წამყვან მუსიკოსებად რომ ჩამოყალიბდნენ: საქსოფონისტები პრინს ლაშა (ბაგრატოვანი არ გეგონოთ) და სონი სიმონზი, ტრამპეტისტი ვუდი შო და რიჩარდ დეივისი, რომლის კონტრაბასთან დუეტში დაკვრა ისევე უყვარდა, როგორც მანამდე მინგუსთან.

უკვე ავღნიშნე, დოლფი „მესამე მიმდინარეობის“ კაცი იყო, რომელიც ჯაზ-ავანგარდისტულ ნოვაციებს ევროპული მოდერნიზმის ესთეტიკას უხამებდა. გიჟურ მუსიკას კი ქმნიდა, მაგრამ ამასთან ერთად ფრიად აკადემიური ტიპი გახლდათ — კარგად ნაკითხი და „სერიოზულ“ ხელოვნებაში გარკვეული. 1962 წელს მან ფრანგი კომპოზიტორის, ედგარ ვარეზის ოპუსი ჩაწერა ***Density 21.5*** („სიმკვრივე 21.5“). ვარეზი ცნობილი იყო როგორც „ელექტრონული მუსიკის მამა“, ჯერ კიდევ 1930-იან წლებში რომ დაიწყო ამგვარი ექსპერიმენტები. დოლფის მიერ ჩაწერილი კომპოზიცია წარმოადგენს სოლოს ფლეიტისათვის, ხოლო დოლფი, როგორც ფლეიტისტი ასევე ცალკე თემაა: მისი მესამე ინსტრუმენტალისტური ჰიპოსტასი, ბას-კლარნეტის და ალტ-საქსოფონის თანაარსი.

დოლფის ფლეიტა მის ყველა ალბომში ჟღერს — „ელინგტონის სიუიტიდან“ მოყოლებული, უკანასკნელი ჩანაწერის ჩათვლით. მომიტევეთ ეს ხმამაღალი განცხადება, მაგრამ ერიკ დოლფის სადარი ფლეიტისტი ჯაზის სიტორიაში მე არ მეგულება! ძალიან კარგი იყო ჰიუბერტ ლოუზი, მასზე უკეთესი — იუზეფ ლატიფი, მაგრამ... თავის ბოლო ალბომში ***Last Date*** დოლფი ერთ

ცნობილ ჯაზ-სტანდარტს ასრულებს — ***You Don't Know What Love Is*** („შენ რა იცი, სიყვარული რა არი?!"). სხვაგანაც მითქვამს და აქაც გავიმეორებ: მე მართლა არ ვიცი სიყვარული რა არის, მაგრამ აი დოლფის ვრცელი სოლო ამ ჩანაწერში ზეპირად ვიცი — იმდენჯერ მომისმენია და არც არასოდეს მომბეზრდება ამ შედევრის მოსმენა. საერთოდ, ფლეიტა ერთობ სახიფათო და ვერაგი ინსტრუმენტი გახლავთ — როგორც მსმენელის, ისე შემსრულებლისთვის. ყველა ფლეიტისტი ცოტა არ იყოს-და შერეკილია, ხოლო იმათი დაკრული ისეთი მომნუსხავია, რომ მსმენელის გონებასაც გადახრისკენ უბიძგებს ხოლმე. ამიტომაც იყო, რომ პლატონმა თავის „სახელმწიფოში", რომელიც საზოგადოების იდეალურ და რაციონალურ მოწყობას ისახავდა მიზნად, ფლეიტაზე დამკვრელებს მოქალაქეობის უფლება არ მისცა — ესენი ხალხის ჭკუიდან შემშლელები არიანო. დოლფის ჩანაწერს რომ უსმენ, კიდევ ერთხელ რწმუნდები პლატონის სისწორეში — ასეთი მომნუსხავი იმპროვიზაცია ჯაზის სხვა დიდი სოლისტების დანატოვარში მე არ მომისმენია. ჯერ მარტო შესავალი რად ღირს — თემის გადმოცემა, იმ ლამაზი და სევდიანი მელოდიისა, რომელიც ამ სატრფიალო ჟანრის სიმღერას შეადგენს. საამისოდ დოლფი გასაოცარ კონტრასტს ქმნის — ფლეიტის და ხემიანი კონტრაბასის დუეტს, რომელიც უდახვეწილეს და უნატიფეს კონტრაპუნქტად ვითარდება. ლეგატოებად გადაბმული, გზნებით აღვსილი ბგერები, თრობანარევი მელანქოლიით დამძიმებული გულის სიღრმიდან ამომავალი: აქედან ფლეიტა, იქედან კონტრაბასი — ხომ გესმით, რა დიაპაზონია! სწორედ ისეთი, როგორიც რომ სიყვარულის ტოტალურ განცდას უნდა შეესაბამებოდეს. ეს უბრალოდ მუსიკა კი არა, მელოდიურ ინტონაციე-

ბად გადმოღვრილი ლიბიდოა — სქესობრივი ენერგიის მასა, მუსიკალურად განსპეტაკებული, ანუ — სუბლიმირებული. სულის აღმნიშვნელი ძველი ქართული სიტყვა გახლავთ „სამშვინველი", რომელიც მომდინარეობს სიტყვიდან „მშვინვა" — სუნთქვა. მე ვიტყოდი, რომ დოლფის ფლეიტა აქ სწორედ ამ „მშვინვიერ სუნთქვას" გამოსცემს — *სიყვარულის დასაბამიერ სუნთქვას*. შესავლის შემდეგ რიტმ-სექციაც შემოდის და დოლფი იწყებს ვარიაციებს, მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი მუსიკალური რიტორიკით გაწყობილსა და გაჯერებულს. ესეც დრამატული მონოლოგია, ვიღაც სხვას რომ მიმართავს, რაღაცას რომ უხსნის და განუმარტავს, სიხელემდე მისული. ასეთ მომენტებში დოლფის მონოლოგი ცნობიერების ნაკადად იღვრება, რომელსაც მე სიტყვებად ვერ მოგითარგმნით — საამისოდ ჭკუა-გონება პავლე მოციქულის, ფრანჩესკო ასიზელის ან სულაც ჯალალედინ რუმის ყაიდაზე უნდა მქონდეს მოწყობილი. მართლაც და, ალაგ-ალაგ, დოლფი ფრინველთა ენაზე იწყებს მეტყველებას, რაც რომ ფრანჩესკო ასიზელს ერთობ კარგად გაეგებოდა.* სათქმელს რომ ამოწურავს, დოლფი კვლავ კონტრაბასთან დუეტში შედის, ხოლო შემდეგ კი მცირე რამ კადენციას უკრავს — სიხარულის და სევდის რაღაცა მანიაკალური მონაცვლეობით, და ბოლოს, სადღაც მინორსა და მაჟორს შორის მონიშნულ ატონალურ ალაგას სვამს წერტილს...

„მესამე მიმდინარეობის" თავისებური ელფერი აქვს 1964 წელს გამოშვებულ, დოლფის ყველაზე რთულ ალბომს — ***Out To Lunch***. ამ ჩანაწერში მას ვიბრაფონი შემოყავს, რომელზეც ახალგაზრდა ბობი ჰაჩერსონი უკრავს. ეს არ გახლავთ არც ჰემპტო-

* ამბობენ, ფლეიტაზე სავარჯიშოდ დოლფი ეზოში გადიოდა ხოლმე, რომ თავის ინსტრუმენტზე ჩიტების გალობა გადმოეღო.

ნისეული ვიბრაფონი და არც ჯეკსონისეული — მისი ჟღერადობა უფრო ცივი, იმპერსონალური და აბსტრაქტულია, რასაც კიდევ უფრო ამძაფრებს დოლფის ბას-კლარნეტის თანხლება. ამ ალბომში შესული კომპოზიციები მოდალური ჯაზის, ავანგარდიზმის და ევროპული პოლიტონალური ესთეტიკის თავისებურ სინთეზს წარმოადგენს — ასეთია „მესამე მიმდინარეობა“ *a la* ერიკ დოლფი. ჩანაწერში სხვა მომავალი გრანდებიც მონაწილეობენ: ფრედი ჰაბარდი, რიჩარდ დეივისი და ტონი უილიამსი.

იმ წელს დოლფის ნიჭი სრულად გაიხსნა. პიანისტ ენდრიუ ჰილთან ერთად იგი ნერს ალბომს ***Point of Departure*** („ამოსავალი წერტილი“). ენდრიუ ჰილიც ისეთივე ნოვატორბით მიუდგა საფორტეპიანო ბიბოპს და ბად პაუელის სკოლას, როგორც დოლფი პარკერისას — ჯაზ-ავანგარდის განზომილებაში გადაიყვანა. თუმცა, ენდრიუ ჰილის მუსიკა და საშემსრულებლო მანერა არ სცნობდა იმ აულაგმავ თავისუფლებას, რომელსაც, ვთქვათ, სესილ ტეილორი აფრქვევდა. ჰილის მუსიკალური აზროვნება უფრო კონცენტრირებული და ღრმად სტრუქტურირებულია, რითაც იგი ასევე ემსგავსება დოლფის. მათ შორის განსხვავება მხოლოდ სიცოცხლის ხანგრძლივობაშია: ენდრიუ ჰილი სიბერეში მიიცვალა, 2007 წელს.

„ამოსავალი წერტილის“ მთავარ მოქმედ პირად კრიტიკოსებმა ერიკ დოლფი აღიარეს. მართლაც-და დიდებულად უკრავს — თავის სამივე ინსტრუმენტულ ჰიპოსტასში გამოცხადებული. აქ მე გამოვყოფდი კომპოზიციას ***Dedication***, სადაც დოლფი თავის ერთ-ერთ საუკეთესო სოლოს ასრულებს ბას-კლარნეტზე: ერთგვარი პარანოიდალური ლირიზმით და დახვეწილი არტისტიზმით შემკობილს. აქ ენდრიუ ჰილიც შესანიშნავია და ბიბოპის

ვეტერანი — კენი დორამიც (საყვირზე), რომელიც ადრე უკვე ვახსენე. მათ გვერდით კი ახალგაზრდები დგანან: ტენორ-საქსოფონის ამომავალი ვარსკვლავი ჯო ჰენდერსონი, ასევე რიჩარდ დეივისი და ტონი უილიამსი.

იმავე 1964 წელს ერიკ დოლფი ჩარლი მინგუსს დაუბრუნდა და მის „ჯაზ-სახელოსნოსთან" ერთად ევროპაში გაემგზავრა, სადაც რამდენიმე კონცერტი გამართეს. ჯერ იყო პარიზის კონცერტი, მერე — გამოსვლა ოსლოში. ოსლოს კონცერტი იმ დარბაზში შედგა, სადაც ორი წლის შემდეგ თელონიუს მონკმა დაუკრა — ედვარდ მუნკის ტილოების ფონზე. მინგუსის „ჯაზ-სახელოსნომ" ნორვეგიელებს ნამდვილი სემინარი მოუწყო, ახალი მუსიკალური იდეების გასაცნობად. როგორც ზემოთ ვთქვი, ანსამბლის ყველა წევრი დიდებულად უკრავს; საღამოს მთავარი ეპიზოდი კი ვითარდება კომპოზიციაში ***So Long Eric*** *(„მშვიდობით, ერიკ!").* საკმაოდ ვრცელი კომპოზიციაა, თითოეული მუსიკოსი ცალ-ცალკე ასრულებს მრავალტაქტიან სოლო პარტიას. მოდალურ პრინციპებზე აწყობილი შესანიშნავი ქულ-ჯაზი მიყავთ — განსაკუთრებით ჯონი კოულზს; ჯეკი ბაიარდი ფორტეპიანოზე ლამის მთელს მანამდე არსებულ საფორტეპიანო სტილს ჩამოივლის, მინგუსიც იმ თავის თორმეტტაქტიან ბლუზს ეჯაჯგურება... და აი, დოლფის ჯერიც დგება: მანამდე იგი გაუცხოვებული იჯდა, სადღაც წასულის გამომეტყველებით. დენი რიჩმონდი დრამზე შესაბამის აქცენტს გაუკეთებს და ეტყვის: „მიდი, დაიწყე!" დოლფიც უცებ წამოხტება და ალტ-საქსოფონს ჩაბერავს. იგი სულ სხვა მუსიკის დაკვრას იწყებს, ვიდრე მანამდე მისი პარტნიორები უკრავდნენ: თითქოს-და რაღაც პარალელური სამყაროდან შემოიჭრა და იქაურ ენაზე ამბობს თა-

ვისას. ეს მისი სათქმელიც უცხოდ ჟღერს — გახსოვთ ლაკის მონოლოგი სემუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინიდან"? დოლფის ეს სოლოც ასეთივე აბსურდისტული რიტორიკითაა აღვსილი... ჰო, ჯეროვანი შედარებაა — დოლფი ჯაზის სემუელ ბეკეტია, რომელიც ცდილობს გონების ფარგლებში გაიაზროს და სიტყვებში გამოთქვას ის, რაც გონებასაც და სიტყვებსაც უაზრობად აქცევს — აბსურდი, მთელი თავისი შეუვალობით!

ერიკ დოლფის ჯაზურ-აბსურდისტული რიტორიკა კიდევ უფრო მკაფიოდ ჟღერს იმ ბოლო ჩანაწერში, რომელიც რომ ვახსენე — ***Last Date*** („უკანასკნელი შეხვედრა"), და რომელიც ჰოლანდიელი პიანისტის, მიშა მენგელბერგის ტრიოსთან ერთად გააკეთა. თელონიუს მონკის ***Epistrophy***-ს უკრავენ. კომპოზიციას დოლფი ხსნის, თავისი ბას-კლარნეტით: რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში უბრალოდ კი არ უკრავს, არამედ, მე ვიტყოდი — *ჭარტალებს*. შესავლის შემდგომი ვრცელი სოლოც ამგვარი „მუსიკალური ჭარტალითაა" გაწყობილი. რას შევადარო ეს '"ჭარტალი"? ისევ და ისევ ბორხესი მომდის თავში — მისი მცირე მოთხრობა „რაგნარეკი", სკანდინავური მითოლოგიიდან აღებულ სიუჟეტს რომ გადმოსცემს, სამყაროს აღსასრულის, იმათი „არმაგედონის" შესახებ: ღმერთები ქვეყანაზე ბრუნდებიან, უცნაური გარეგნობისანი — ზოო-ანთროპომორფული ღმერთები; საგანგებოდ შეკრებილ და აღტაცებულ ადამიანებს უცხო თვალით აშტერდებიან; დუმან და არაფერს იტყვიან; და მერე ერთბაშად აჭარტალდებიან თავიანთ იდუმალ ენაზე და ხალხის ხოცვას იწყებენ. აი სწორედ იმ ღმერთების ჭარტალი ჩამესმის, როდესაც დოლფის ბას-კლარნეტს ვუსმენ ამ ჩანაწერში. მეტი რა გითხრათ?! ***Epistrophy***-ს უამრავი ვერსია არსებობს,

თავად მონკისეულიც, მაგრამ დოლფის ვერსიას ბადალი არა ჰყავს. ჯერ მარტო რიტმული გააზრება რად ღირს: მონკის ორიგინალში ნაგულისხმევი ორმაგი რიტმიკა — *3/4 4/4/*-ზე — აქ ბოლომდეა გახსნილი. მიშა მენგელბერგიც შესანიშნავად უკრავს — მთელი ალბომის განმავლობაში, ხოლო ამ ალბომის მშვენება: „შენ რა იცი, სიყვარული რა არი...“ ხომ უკვე ვახსენე.

So Long, Eric! — *მშვიდობით, ერიკ!* ოსლოს კონცერტის ეს კომპოზიცია ვერაგი წინასწარმეტყველება გამოდგა. ამ კონცერტიდან რამდენიმე თვეში ერიკ დოლფი გარდაიცვალა. ეს მოხდა 1964 წლის 28 ივნისს, დასავლეთ ბერლინში. დოლფის დიაბეტი სჭირდა, სასტუმროში ყოფნისას კომაში ჩავარდა და საავადმყოფოში გააქანეს. იქაურმა ექიმებმა რომ ნახეს, იფიქრეს — ზანგია, თანაც ჯაზმენი, ეტყობა რაღაცა ისეთი გაიჩხირა, გონზე ვეღარ მოდისო და ერთხანს ასე მიგდებული ჰყავდათ. მერე რომ დარწმუნდნენ, საქმე დიაბეტიკთან ჰქონდათ, აიღეს და ინსულინის ისეთი დოზა სთხლიშეს, კაცი ახლა ინსულინის კომაში ჩავარდა და გული გაუჩერდა. უვარგისი ექიმი — გერმანიაშიც უვარგისია! ასე დაადუმეს ჯაზის ყველაზე მჭევრმეტყველი ინსტრუმენტალისტი. არადა, დოლფის სხვა გეგმები ჰქონდა — დანიაში აპირებდა დასახლებას, საცოლეც ჰყავდა — დანიის სამეფო ბალეტის მოცეკვავე... მაგრამ სიკვდილის როკვას თავისი, მომაკვდინებელი სინკოპები აქვს, რითაც სავსეა ჯაზის ცხოვრება.

სტალინმა კი თქვა — შეუცვლელი ხალხი არ არსებობსო, მაგრამ ისიც ხომ თქვა, რომ კადრები წყვეტენ ყველაფერს... ერიკ დოლფი ამგვარი „გადამწყვეტი კადრი“ გახლდათ ჯაზავანგარდის სრულფასოვანი ჩამოყალიბების საქმეში. ამას გარდა მან რამდენიმე არანაკლებ „გადამწყვეტი კადრი“ აღუზარდა

ჯაზს: ჰერბი ჰენკოკი, რონ კარტერი, ტონი უილიამსი. დიახ, მაილზ დეივისის მეორე „დიდი კვინტეტის“ შემადგენელი რიტმ-სექცია ერიკ დოლფის გვერდით წამოიჩიტა და მაილზმა ისინი, შეიძლება ითქვას, მზა-მზარეული ჩაიბარა. მაგრამ მაილზ დეივისს არ მოსწონდა ერიკ დოლფის მუსიკა; მით უარესი მაილზ დეივისისთვის!

დოლფის გავლენა განიცადეს ისეთმა გულისხმიერმა ხალხმა, როგორიც იყო, ვთქვათ, ჯონ მაკლაფლინი და კიდევ ერთი დიდებული მუსიკოსი, რომელიც უშუალოდ ჯაზს არ უკრავდა, მაგრამ მის მიდამოებში ტრიალებდა ერთიობ ლაღად და შთამბეჭდავად — ეს გახლდათ ფრენკ ზაპა. მან საგანგებო ოპუსიც კი მიუძღვნა დოლფის, ***Out To Lunch***-ის ესთეტიკით შეფერილი და ასევე დოლფისეულად შერეკილი — ***Eric Dolphy Memorial Barbeque*** („ერიკ დოლფის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ხორცისწვა“).

* * *

ნიუ-იორკში ჯონ კოლტრეინის სახელობის ეკლესია არსებობს, თავისი მოძღვრით, წირვას რომ აღასრულებს ხოლმე, თავისი მრევლით და კედლის მხატვრობით, რომელზეც კოლტრეინია გამოსახული — წმინდანის შარავანდედით თავზე და ტენორ საქსოფონით ხელში. ვერ გეტყვით რა კონფესიას განეკუთვნება ეს საკულტო წარმონაქმნი. თავად კოლტრეინი ყველა რელიგიას სცემდა პატივს. ასე რომ, ეს ალბათ, „იოანე კოლტრეინელის უნივერსალისტური ეკლესია“ უნდა იყოს.

ასეევე ვერ გეტყვით, რამდენად ღვთისსათნოა ამგვარი „ეკლესიის“ არსებობა, მაგრამ ჯონ კოლტრეინის მუსიკაში ისეთი ექსტატური მუხტია ჩადებული და მისგან ისეთი ცეცხლოვანი სენტენციები მოედინება, რომ ლამისაა ჯაზურ ენაზე ნათარგმანებ ესაია წინასწარმეტყველის წიგნს შეადაროს კაცმა, ან სულაც — ინგლისელი მისტიკოსი პოეტის, უილიამ ბლეიკის ხატოვან ხილვებს. *ავანგარდიზმი და რელიგიური გამოცდილება*: სწორედ კოლტრეინის მუსიკამ აჩვენა, რომ ნაღდი ავანგარდიზმი ისეთივე სულიერი და გონისმიერი დაძაბულობიდან აღმოცენდება, როგორცა ჭეშმარიტი და არა ბრმა რელიგიურობა.

რელიგიურ გრძნობელობას და სურათებს კი იგი ბავშვობაშივე ეზიარა — პაპამისი ბაპტისტი მოძღვარი იყო და საკმაოდ დიდი მრევლი ებარა სამწყსოდ. ბაპტისტური ეკლესიის მუსიკალურ-ემოციურ ხასიათზე უკვე გიამბეთ: ბავშვური უშუალობა, გულყრამდე მისული ვნებიანობა, რომელიც წარმართულ-აფრიკულ მაგიას და ქრისტიანულ მისტიკას აერთიანებს. ჯაზის ფესვები ღრმადაა გასული ბაპტისტურ საეკლესიო რიტუალში — ეს სკოლა მრავალმა მუსიკოსმა გაიარა, მათ შორის კოლტრეინმაც. ექსტაზად მყოფი მრევლისგან მომავალი შეძახილები, გონებამიხდილი დედაკაცების ბოდვა, მომღერალთა აღტაცებული გუნდის რიტმული მიხრა-მოხრა და წაცექვება — ეს ყოველივე თავმოყრილია კოლტრეინის მუსიკაში: მისი ტენორ-საქსოფონის დისონანსურ გმინვაში და ხრინწმომდგარ ყივილში. მუსიკა ხომ ნებისმიერი რელიგიური ქმედების უმნიშვნელოვანესი შემედგენელია: პრიმიტიულ-არქაულიდან მოყოლებული, უდახვეწილესი კულტურული დონის კონფესიებით დამთავრებული; მუსიკა უმთავრესი მედიუმია, რომლითაც სული მიღმიერ, ტრანსცენ-

დენტურ სფეროებს ეტანება, და კოლტრეინის ავანგარდიზმიც ამგვარ *ტრანსცენდენტურ მუსიკალურობას* ეფუძნება. კოლტრეინს ლამისაა შამანივით სწამდა, რომ მუსიკამ შეიძლება კაცი განკურნოს ან წვიმა მოიყვანოს. აი მისივე სიტყვები: „მსურს აღმოვაჩინო ისეთი მეთოდი, წვიმის წამოყვანა რომ მომინდეს, წამოვიდეს; ჩემი მეგობარი თუ დასნეულდა, ისეთი სიმღერა დავუკრა, განიკურნოს...“

ობლად დარჩენილი დეიდასთან იზრდებოდა, მასთან ერთად მისი დეიდაშვილი მერი — ***Cousin Mary***, ეს თავისი ცნობილი კომპოზიცია ვისაც მიუძღვნა. ჯერ ალტ-საქსოფონზე დაიწყო დაკვრა, მერე ტენორზე გადავიდა — ჩარლი პარკერს რომ მოუსმინა, გადაწყვიტა ალტს განდგომოდა — დიდმა „ფრინველმა“ ამ ინსტრუმენტის შესაძლებლობები ამოწურა. და მაინც, სწორედ ჩარლი პარკერი გახდა მისი მუსიკალური შთაგონების და ძიებების წყარო და არა ლესტერ იანგი, თუ კოულმენ ჰოუკინზი, როგორც ეს სხვა ტენორებს მოუვიდათ. ტენორი შედარებით უფრო მძიმე ინსტრუმენტია, მაგრამ კოლტრეინმა სწორედ პარკერისეული ალტის სილაღით ააჟღერა ტენორი და ისეთ უსაზღვრო სივრცეებში გაიყვანა, რომელსაც თვით დიდი „ფრინველიც“ ვერ გასწვდებოდა. კოლტრეინმა პრაქტიკულად ამოწურა ჯაზ-საქსოფონის შესაძლებლობები — ამ დარგში მის შემდეგ ახალი სიტყვა აღარც არავის უთქვამს (თუ არ ჩავთვლით მის უმცროს მეგობარს და თაყვანისმცემელს, ალბერტ აილერს).

საეკლესიო-მუსიკალურ ყოფასთან ერთად კოლტრეინი სამხედრო-მუსიკალურსაც ეზიარა: მეორე მსოფლიო ომის მიწურულს, 1945 წელს, სამხედრო-საზღვაო ფლოტში გაიწვიეს, ოღონდ საომარი მოქმედებები მისგან შორს დარჩა — იქაურ სასულე

ორკესტრში უკრავდა, მერე კიდევ პატარა დასტაც შეკრა და იმასთან ერთად თავისი პირველი ჩანაწერიც გააკეთა. ჯარიდან რომ დაბრუნდა, ერთ ვინმე ბლუზური ყაიდის საქსოფონისტს, დღეს უკვე სახელოვან ედი „ქლინჰედ" ვინსონს დაუდგა გვერდით და ბლუზური სკოლაც იმასთან გაიარა. ისევე როგორც ჩარლი მინგუსმა, ჯონ კოლტრეინმაც ბოლომდე გულით ატარა თორმეტტაქტიანი ბლუზი და თავის გვიანდელ ავანგარდისტულ წიაღსვლებშიც არ ივიწყებდა. ხოლო მისი შემოქმედების პირველი პერიოდი ჰარდ-ბოპის ნიშნით წარიმართა და, როგორც ვიცით, ჰარდ-ბოპი სწორედაც რომ ბლუზურ საყრდენზე იდგა.

1949 წელს დიზი გილესპიმ აიყვანა თავის სახელოვან ბიგ-ბენდში — ეს იყო კოლტრეინის პირველი მნიშვნელოვანი ანგაჟემენტი და საუკეთესო სკოლაც. იქ მხოლოდ ერთ წელიწადს დაჰყო, ხოლო როდესაც ორკესტრი დაიშალა და დიზიმ იგი მცირე დასტამდე დაიყვანა, კოლტრეინს მაინც ვერ შეელია და კიდევ რამდენიმე თვე გვერდით დაიტოვა. ამ რამდენიმე თვეში კოლტრეინმა კიდევ უფრო მაღალი საფეხურის სკოლა გაიარა, რადგან დიზის იმ დასტაში ჩარლი პარკერი უკრავდა.

სამწუხაროდ, გენიალური მუსიკალური იდეების გარდა, ჩარლი პარკერისგან ახალგაზრდა კოლტრეინმა ის დამღუპველი ჩვევაც გადაიღო და ჰეროინის მორევში გადაეშვა. საერთოდ, მეტად გაუმაძღარი პიროვნება გახლდათ — ფიზიკურად, უფრო უმალ კი სულიერად. ტკბილეული ისე უყვარდა, რომ აღარც ერთი თავისი კბილი აღარ შერჩა; ტკბილეულზე უფრო მეტად ჰეროინი და სმა უყვარდა, ხოლო ამათზე მეტად — მუსიკა. ჯაზმენის ცხოვრებაში მუსიკისადმი სიყვარული დიდი ვერაფერი ორიგინალობაა, მაგრამ აი ჯონ კოლტრეინისთვის მუსიკა უბრალოდ გა-

ტაცება, ან სულაც ელინგტონისეული „სატრფო“ კი არა, არამედ ტოტალური, მე ვიტყოდი — ძირეული ონტოლოგიური მდგომარეობა იყო, ჰაიდეგერისეული „მუნ-ყოფნა“ მთელი თავისი ექსისტენციალ-განზომილებებითა. მას შეეძლო დღედაღამ ებერა თავის ტენორ-საქსოფონში — შეეძლო კი არა, ამისი ფიზიოლოგიური, ბიო-ქიმიური მოთხოვნილება ჰქონდა. ღამის კლუბებში გამოსვლებისას, სოლოს რომ დაამთავრებდა და პარტნიორს გადასცემდა სიტყვას, სცენიდან გადიოდა ხოლმე, საპირფარეშოში იკეტებოდა და იქ აგრძელებდა დაკვრას, სანამ კვლავ სცენაზე დაბრუნდებოდა, რომ იქაც დაეკრა.

1954 წელს ჯონი ჰოჯისის ბიგ-ბენდში აიყვანეს, სადაც ერთ წელიწადს დაჰყო, მერე კი მაილზ დეივისმა იმ თავის ეპოქალურ დასტაში მიიწვია, რომლის ამბავიც ზემოთ უკვე გაუწყეთ. ეს იყო ჰარდ-ბოპის გაფურჩქვნის ხანა და კოლტრეინიც თავისი ბლუზურ-გოსპელური მიდრეკილებებით შესანიშნავად მოერგო ამ კონტექსტს. მაგრამ წმინდა ჰარდ-ბოპის ფარგლებში ეს კაცი ვერ მოთავსდა, მისი ინტონაციები და ჰარმონიული სვლები ამ ჟანრისთვის უჩვეულო მუსკალურ „გადახრებს“ შეიცავდა, რაც რომ კიდევ უფრო გაღრმავდება მას შემდეგ, რაც მაილზთან ნაჩხუბებული, თელონიუს მონკს დაუდგება შეგირდად. გილესპისთან, პარკერთან, მაილზთან და მონკთან გატარებულმა დრომ საკმარისი გამოცდილება შესძინა, რომ საკუთარი საშემსრულებლო ენა შეექმნა. 1957 წელს გამოდის კოლტრეინის პირველი „დამოუკიდებელი“ ალბომი — ***Blue Train*** — ლი მორგანთან, კურტის ფულერთან (ტრომბონი), კენი დრიუსთან* (ფორტეპიანო), პოლ ჩემბერსთან და „ფილი“ ჯოუ ჯოუნსთან ერთად. ამ

* კურტის ფულერიც და კენი დრიუც თბილისის 1989 ნლის ჯაზ-ფესტივალ'ზე გამოვიდნენ — აღარ მახსოვს, გითხარით უკვე თუ არა.

ალბომის სატიტულო კომპოზიციაში ყველაზე უკეთ ჩანს, თუ რა მეტამორფოზებს განიცდის ჰარდ-ბოპის ბლუზური ელემენტი კოლტრეინის მუსიკალურ აზროვნებაში. აქ სულ სხვა ფერები, სულ სხვა კოლორიტი შემოდის — ჰარმონიული სიმდიდრე, ლაღი თამაში ბლუზურ მატერიასთან, მანამდე უჩვეულო დისონანსური ინტერვალების დატრიალებით. და რაც მთავარია: ეს ყოველივე პარკერისეული ვირტუოზულობით, გამჭრიახობით და მკაფიო, დახვეწილი არტიკულაციით ხდება. ამ ჩანაწერში მართლაც ფენიქსივით აღდგა დიდი „ფრინველი" — კოლტრეინმა ტენორზე მოახერხა ის, რაც ალტისტებმა, თუმცაღა უნიჭიერესმა ხალხმა, ვერ მოახერხეს (კიდევ ერთხელ მომიტევონ ედერლის თაყვანისმცემლებმა). ***Blue Train***-ი ალბათ ერთ-ერთი საუკეთესო დისკია ჰარდ-ბოპის ისტორიაში, მაგრამ კოლტრეინის ფიგურა აქ უკვე სხვა მასშტაბებში იკვეთება, მალე ყველა თავის თანამედროვეს რომ დაჩრდილავს.

1950-იანი წლების ბოლოს, მაილზ დეივისის გარდა იგი სხვებთანაც თანამშრომლობს და ამ პერიოდში რამდენიმე შესანიშნავი ალბომი ჩაწერა კომპანიისათვის *Prestige*. ამ ალბომებში იგი ისეთ საქსოფონისტებტან ერთად უკრავს, როგორც ზუტ სიმზი, პოლ კუინიჩეტი, პეპერ ედამსი — ასე ვთქვათ, ამათი „საიდმენია", გვერდით მდგომი; ოღონდ გავა წლები და ეს ალბომები ხელახლა გამოიცემა, ამჯერად უშუალოდ კოლტრეინის სახელით — როგორც „მისი ალბომები".

1959 წელს შეიქმნა ***Kind Of Blue*** — „ზეცაში ჩაფიქრებული" და მაილზის სექსტეტის მიერ განსხეულებული! მე ამ ღვთისსათნო საქმის აღმსრულებელ სამ მუსიკოსს გამოვარჩევდი, შემდეგი იერარქიით: კოლტრეინი, ევანსი, ედერლი. მაილზ დეივისი

ამ სამთაგან მეოთხეა — ეს ჩემი ნათქვამი როგორც გინდათ, ისე გაიგეთ...

მოდალურ ჯაზთან ზიარებით კოლტრეინმა ახალი მუხტი მიიღო და იმავე წელს ჩაწერა ალბომი ***Giant Steps*** („გოლიათის ნაბიჯები," გამოვიდა 1960 წელს). ეს მოხდა ***Kind Of Blue***-ზე მუშაობის პარალელურად. კრიტიკოსთა აზრით, ***Giant Steps*** წყალგამყოფია „ძირითადი მიმართულების" (mainstream) ჯაზსა და ჯაზ-ავანგარდს შორის. ასე რომ, იმ წელიწადს კოლტრეინმა ორი საეტაპო პროექტი განახორციელა — ერთი მაილზთან ერთად, ხოლო მეორე — საკუთარი.

„გოლიათის ნაბიჯებში" შესული ყველა კომპოზიციის ავტორი თავად კოლტრეინია — ესეც პირველად მოხდა. ამ ჩანაწერში სამი პიანისტი მონაწილეობდა — ტომი ფლანაგენი, უინტონ კელი და სიდარ უოლტონი; კონტრაბასზე პოლ ჩემბერსი; დასარტყამებზე — არტ ტეილორი და ჯიმი კობი: როგორც ვხედავთ, ***Kind Of Blue***-ს შემადგენლობა ნაწილობრივ აქაც ფიგურირებს. ალბომის ცენტრალური ოპუსი გახლავთ საკუთრივ ***Giant Steps***, რომლის სათაურიც თავისას იტყვის — ბოპიდან ავანგარდისკენ სვლა გოლიათის ნაბიჯებით. როგორც უკვე მოგახსენეთ, დღეს ამ სტილს პოსტ-ბოპი ან „თავისუფალი" — *ფრი-ბოპი* ერქმის და ბოპის და მოდალური ჯაზის შერწმაა, ამ სახელოვნებო ფორმისთვის სრულიად ახალი სივრცეების გამხსნელი. აქ მთელი სისავსით გაიჟღერა კოლტრეინის უნიკალურმა სამუსიკო სტრუქტურებმა, რომლებსაც კრიტიკოსმა აირა ჯიტლერმა „ბგერითი ზეწრები" უწოდა — *sheets of sound*. მე ამას „ბგერათა კასკადს" დავარქმევდი. კოლტრეინს შეეძლო ერთი აკორდის ფარგლებში სამი აკორდი გაეშალა (three-on-one chord), რასაც იგი არპეჯიოს

მეშვეობით აკეთებდა, ანუ: აკორდების შემადგენელ ტონებს ხაზებად შლიდა და ამ ხაზებს ისე ანვითარებდა, რომ სამივე აკორდის შემადგენელ ტონებში გასულიყო. ბუნებრივია, ამგვარი მუსიკალური სტრუქტურები ბგერათა სიუხვეს ქმნიდა და მართლაც კასკადივით მოედინებოდა; თანაც ეს ყოველი ძალიან მაღალ ტემპში ხდებოდა — მეთექვსმეტედი და კიდევ უფრო მოკლე ბგერების მონაცვლეობით, დაბალი რეგისტრიდან მაღალში ასვლებით და პირიქით. ბგერათა სიუხვესთან ერთად აქ ტონალური მრავალფეროვნება წარმოიქმნებოდა — ტონალობებით თამაში, ანუ პოლიტონალობა, რაც ჯაზ-ავანგარდის საფუძველთა საფუძველია. ჯაზოლოგები კიდევ ერთ ჰარმონიულ-ტონალურ ნოვაციაზე მიანიშნებენ, რომელსაც ერქმის „კოლტრეინისეული ცვლილებები“ — *Coltrane Changes*, და რომელთა გამო საუბარიც ისევე შორს წაგვიყვანს, „რამსიშორეზეც“ თავად კოლტრეინის მუსიკა წავიდა. საინტერესო კი ის გახლავთ, რომ კოლტრეინის ნოვაციებს ისევ და ისევ თელონიუს მონკთან მივყავართ, და იმ ცხრა თვესთან, რომელიც ახალგაზრდა ტენორისტმა „ბოპის ქურუმთან“ გაატარა — სწორედ მასთან დიალოგში მიაგნო ამ სტრუქტურებს, რაც მერე განავრცო და განავითარა. ასე რომ, ჯაზ-ავანგარდის პირველსახეებში მონკის უხილავი ხელიც იგრძნობა, უხილავ ძაფებს რომ ავლებდა სრულიად შეუსაბამო ბგერებს შორის.

იმავე ალბომის შემადგენელი ერთ-ერთი კომპოზიცია სულ რაღაც ორ წუთს და რამდენიმე წამს გრძელდება, მაგრამ მუსიკალური თვალსაზრისით ეს მართლაც „გოლიათის ნაბიჯია“, რომელიც ჯაზმა გადადგა ავანგარდში: ტემპი თავბრუდამხვევია, „ბგერითი ზეწრები“ და „კოლტრეინისეული ცვლილებები“

აქ იმგვარადვე შეკუმშულ მუსიკალურ სივრცეშია გადმოცემული, როგორც რომ მატერია იკუმშება რაიმე დიდი აფეთქების წინ. აქედან მომდინარეობს ამ კომპოზიციის სახელწოდებაც — ***Countdown*** („უკუათვლა").

კოლტრეინის ახალი მუსიკის სტრუქტურული სირთულე, რომელიც ასევე უზარმაზარ ენერგეტიკულ რესურსს ითხოვდა შემსრულებლისგან, შესაბამისი უნარების მქონე მუსიკოსებს საჭიროებდა. ავიღოთ თუნდაც, ტომი ფლანაგენი, რომელიც „გოლიათურ ნაბიჯებში" უკრავს და საკმაოდ უმწეოდ გამოიყურება. დადგა ახალი ანსამბლის ჩამოყალიბების აუცილებლობა. კოლტრეინმა არჩევანი ორ შესანიშნავ ახალგაზრდაზე გააკეთა: პიანისტ მაკოი ტაინერსა* და დრამერ ელვინ ჯონსზე.

მაკოი ტაინერი თხუთმეტი წლისა იყო, როცა საკუთარ რიტმ-ენდ-ბლუზურ ანსამბლს ჩაუდგა სათავეში. ასევე მცირეწლოვანი გახლდათ, როცა კოლტრეინი გაიცნო და მათ შორის თბილი მეგობრული ურთიერთობა ჩამოყალიბდა, თუმცა კოლტრეინი თორმეტი წლით უფროსი იყო. 1959 წელს ტაინერი არტ ფარმერის და ბენი გოლსონის ანსამბლში უკრავდა, სახელად *Jazztet*, სადაც ახალგაზრდა პიანისტმა კარგი სკოლა გაიარა. თელონიუს მონკის და ბად პაუელის საფორტეპიანო მოძღვრებაც კარგად აითვისა და როცა 1960 წელს კოლტრეინმა თავისთან მოუხმო, ტექნიკურად უკვე საკმაოდ კარგად იყო აღჭურვილი. თუმცა, ყველაზე ღირებული მუსიკალური გამოცდილება ტაინერმა სწორედ კოლტრეინის გვერდით გატარებულ წლებში მიიღო და საკუთარი, უნიკალური საფორტეპიანო სტილი განავითარა, რო-

* მაკოი ტაინერამდე ერთხანს სტივენ კუნი ჰყავდა, ასევე ახალგაზრდა პიანისტი, რომელიც შემდგომში ფრიად ელიტარულ მუსიკოსად ჩამოყალიბდა, რის გამოც მცირერიცხოვანი მსმენელი ჰყავდა.

მელსაც ყოველთვის გამოარჩევ, და რომელმაც შემდგომი თაობის პიანისტებზეც იქონია გავლენა. ტაინერის სტილი აერთიანებს როგორც პაუელის ხაზოვან მანერას, ასევე ვერტიკალური, ერთმანეთზე მიმჯდარი ბლოკ-აკორდებით და ოქტავებით ენერგიულ დაკვრას. მაგრამ პაუელისგან განსხვავებით, ტაინერის ხაზოვანი პასაჟები უკვე მოდალური ჯაზის პრინციპებს ემყარება — გადამწყვეტი აქ არა აკორდების ლოგიკაა, არამედ გრძივ კილოებში ჩადებული მელოდიური შესაძლებლობები. მონკის გავლენაზე მიანიშნებს ტაინერის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ტონალური არაერთგვაროვნება, ჰარმონიული დაუბალანსებლობა, „ღიაობა.“ კოლტრეინისთვის ზედგამოჭრილი იყო ტაინერის აგრესიული მანერა: მასიური შეტევა კლავიატურაზე; ბგერებს კი არ გამოსცემდა, არამედ — აფრქვევდა; თითქოსდა მისი როიალი ზღვაში შეჭრილი კლდეა, რომელსაც ტალღებად ეხეთქება დისონანსური აკორდები (მომიტევეთ ეს ხატოვან-მეტაფორული დისონანსი!). ცხადია, შეეძლო ფრიად ელეგანტურიც ყოფილიყო, თუკი ამას კომპოზიციის სპეციფიკა ითხოვდა, თუმცა კოლტრეინთან მოღვაწეობის წლებში ასეთი რამ იშვიათობა იყო — სულ ორიოდ ალბომი.

იგივე ენერგეტიკას აფრქვევდა დასარტყამებზე ელვინ ჯონსი, მეტსახელად „იმპერატორი“ რომ შეარქვეს და ასევე დიდებული ძმები რომ ჰყავდა: პიანისტი ჰენკი და კორნეტისტი ტედი (ესენი უკვე არაერთგზის ვახსენე). ჩემის მოკრძალებული აზრით, მოდერნისტულ ჯაზში ელვინ ჯონსის სადარი დასარტყამებზე დამკვრელი არ ყოფილა. დიახ, შესანიშნავი იყო მაქს როუჩი, არტ ბლეიკი ხომ საერთოდ... მაგრამ ელვინ ჯონსთან ვერავის დავაყენებ. „იმპერატორი“ იმიტომაც შეარქვეს, რომ დასარტყამე-

ბის კომპლექტზე უბრალოდ კი არ უკრავდა, არამედ ჭეშმარიტი „სუფევა ჰქონდა“, როგორც რომ საკუთარ სამფლობელოზე. სად და რა რიტმულ აქცენტს როგორ დასვამდა, ეს მხოლოდ მისი „უზენაესი ნება“ იყო, და ამას იდეალური სიზუსტით და გამჭრიახობით აკეთებდა — მიმოაბნევდა, მიმოთესავდა. ყველა თეფში, ყველა დრამი ერთბაშად მოძრაობაში ჰყავდა მოყვანილი; ჯოხი გინდა თუ „ცოცხი“ — ისეთნაირად დღევებავდა დასარტყამიდან გამოსულ მწირ ბგერებს და ისეთ მასშტაბურ რიტმულ პლასტებად განალაგებდა, გეგონებოდათ რაღაც ბაროკალური ფერწერული ტილოს ან სულაც საორღანო ოპუსის შექმნას ლამობდაო. მისი სოლო პარტიები მართლაცდა სრულფასოვანი, უაღრესად მდიდარი და შთამბეჭდავი მუსიკალური ქმნილებებია. ვაგლახ, რამდენიმე წლის წინ, ლონდონში ყოფნისას, რონი სკოტის ჯაზ კლუბში, ელვინ ჯონსის კონცეტზე ვერ შევაღწიე — ყველა ბილეთი, ყველა საღამოზე, უკვე გაყიდული იყო.

მაკოი ტაინერს და ელვინ ჯონსს მალე ჯიმი გერისონიც შეემატა, რომელიც კონტრაბასზე ისეთივე ძალით და შთაგონებით უკრავდა, როგორც ერთი ფორტეპიანოზე, ხოლო მეორე — დასარტყამებზე.* ასე შეკრა კოლტრეინმა ჯაზის ისტორიაში უნიკალური რიტმ-სექცია, იმიტომ რომ თავადაც უნიკალური მუსიკის დაკვრას იწყებდა: მას ესაჭიროებოდა მყარი საყრდენი, რომელზედაც თავის „მუსიკალურ ეკლესიას“ ააშენებდა.

1961 წლის დასაწყისში გამოდის კოლტრეინის ახალი ალბომი ***My Favorite Things***. მისი სატიტულო კომპოზიცია აღებულია პოპულარული ამერიკული მიუზიკლიდან „მუსიკის ხმები“

* მანამდე კოლტრეინს ბასისტად რეჯი უერკმენი ჰყავდა, რომელიც მალე ჩამოშორდა, ხოლო გერისონი ბოლომდე მასთან დარჩა. 2006 წელს, ჯიმი გერისონის ვაჟი, ასევე ბასისტი მეტ გერისონი, თბილისის ჯაზ-ფესტივალზეც გამოვიდა, პერბი პენკოკის ანსამბლში.

(***Sound of Music***) — ეს არის ყველა ჩვენგანისთვის კარგად ნაცნობი, სიმღერად თქმული ჩამონათვალი იმისა, თუ რა უყვარს ამ მიუზიკლის მთავარ პერსონაჟს, ხალისიან ქალწულ მარიას. კოლტრეინი საკმაოდ მარტივ თემებზე აწყობდა ხოლმე თავის კოლოსალურ იმპროვიზაციულ ქმნილებებს და ეს უბრალო სიმღერაც თვალში ამიტომ თუ მოუვიდოდა. შედეგმა გააოგნა მსმენელი: კოლტრეინი აქ სოპრანო-საქსოფონზე უკრავს, რომელიც სიდნი ბეშეს დროიდან მოყოლებული, ბევრს აღარავის გახსენებია, თუ არ ჩავთვლით ბეშესავე მოწაფეს — სტივ ლეისის, რომელმაც ეს ინსტრუმენტი ჯაზ-ავანგარდის ესთეტიკას ბრწყინვალედ მიუსადაგა (ჩვენ მას კიდევ შევხვდებით, სესილ ტეილორის გვერდით). კოლტრეინისეული ვარიაციები მარიას „ფასეულობათა სისტემაზე" წარმოადგენს მოდალური ჯაზის და ახლო-აღმოსავლური სასტვირე მუსიკის მომნუსხავ ნაზავს — ერთგვარ „დერვიშულ ცეკვას", როგორც ნათქვამია კოლტრეინის შესახებ გადაღებულ ერთ დოკუმენტურ ფილმში. არა, ეს ჯერ არ გახლავთ ე.წ. „ეთნო-ჯაზი", რომელიც ათი თუ ოცი წლის შემდეგ დაიმკვიდრებს ადგილს. ისევე, როგორც ჯაზ-ავანგარდის სხვა მამებიც, კოლტრეინი მეტად დაინტერესდა აღმოსავლური მუსიკით და კულტურით საერთოდ, რაშიაც დიდი წვლილი მიუძღვის რავი შანკარს, ინდური ფილოსოფიის და მისტიკის მოძალებას დასავლურ ინტელექტუალურ წრეებში, რასაც თავისი მსოფლმხედველობრივი მიზეზები ჰქონდა და ამათ შესახებ მოგვიანებით მოგახსენებთ. სოპრანო-საქსოფონი, მაღრიბული სტვირივით ჭყვიტინა, მართლაცდა კარგად შეესატყვისა კოლტრეინის „ორიენტალისტურ ამბიციებს" — იოგაც ხიბლავდა, კაბალაც და ტიბეტური ფილოსოფიაც. თუმცა, ამ

კომპოზიციაში იგი მაინც ნაღდი პოლიტონალური მოდალური ავანგარდის ყაიდაზე უკრავს, გარკვეული კვაზი-აღმოსავლური გადახრებით, რომელიც ზომიერად დამატებული საკმაზის გემოს უფრო გიტოვებს, ვიდრე ეკზოტიკური კერძისა. ასეა თუ ისე, ჩანაწერს უდიდესი გამოხმაურება მოჰყვა, ფირფიტა დაიტაცეს და კომერციული ეფექტიც ისეთი ჰქონდა, რომ თვით მაილზ დეივისსაც შეშურდებოდა. *Ole!* — აღტაცების გამომხატველი ეს ესპანური შეძახილი დაედო სათაურად კოლტრეინის კიდევ ერთ „ორიენტალისტურ" ალბომს, რომელშიც მონაწილეობენ ფრედი ჰაბარდი და ერიკ დოლფი. მაროკანული მუსიკალური ინტონაციების გვერდით აქ ესპანური მუსიკალური ელემენტებიც უხვადაა, რაც წინ უსწრებს და სამომავლო გზას უხსნის შემდგომი თაობის ჯაზურ „ესპანიზმებს."

იმავე წელს დაარსდა ხმისჩამწერი სტუდია Impulse!, რომელიც „არაკომერციულ" მუსიკოსებზე იყო ფოკუსირებული — პოსტ-ბოპის და ავანგარდის ჟანრში მომუშავე ხალხზე. ეს მეტად სარისკო, თუმცა საშური საქმე გახლდათ. ჯაზის ისტორიკოსები, როგორც წესი, სხვა და სხვა ხმისჩამწერ სტუდიებს ახსენებენ ხოლმე თავიანთ წიგნებში, როგორც ჯაზის ისტორიის განუყოფელ შემადგენელს. ჩემს მონათხრობში თითოოროლა თუ მოვიხსენიე, მაგრამ Impulse! მართლაც დიდებული წამოწყება იყო, რომელმაც მრავალ ავანგარდისტს გაუხსნა გზა ფირფიტების ბაზარზე, რასაც სხვა დიდი კომპანიები თავს არიდებდნენ. Impulse!-ის სულისჩამდგმელი პროდიუსერი ბობ თილი იყო, აუდიო-ინჟინერი — რუდი ვან ჯელდერი, ხოლო მთავარი მუსიკალური ძალა — ჯონ კოლტრეინი, რომელმაც თავისი საეტაპო ფირფიტების უმეტესობა ამ კომპანიასთან თანამშრომლობის შედეგად ჩაწერა.

სწორედ Impulse!-ის პროექტის ფარგლებში შედგა ორი თაობის უდიდესი მუსიკოსის შეხვედრა ხმისჩამწერ სტუდიაში: დიუკ ელინგტონი ჯონ კოლტრეინის პირისპირ. რა უნდა ყოფილიყო მათ შორის საერთო? ესენი ხომ სრულიად განსხვავებულ, მეტიც — შეურიგებელ ესთეტიკურ პრინციპებს განასახიერებდნენ! მაგრამ დიდი მუსიკოსები მუდამ გამონახავენ საერთო ენას და ეს ჩანაწერიც ამისი დასტურია. ელინგტონის კომპოზიციას ***In a Sentimental Mood*** მისი ორკესტრი ათწელულების განმავლობაში ასრულებდა, სადაც სოლისტად ელეგანტური ლირიზმით აღსავსე ჯონი ჰოჯისი გამოდიოდა. აი, როდესაც ჰოჯისმა ამ ბალადის კოლტრეინისეული ვერსია მოისმინა, თქვა: „ეს ამ სიმღერის ყველაზე ლამაზი ინტერპრეტაციაა.“ მიუხედავად ატონალურ-ავანგარდისტული მისწრაფებებისა, ჯონ კოლტრეინი ჯაზური ბალადების საუკეთესო შემსრულებელიც იყო და Impulse!-ის ეგიდით ცალკე ალბომებიც გამოუშვა — ერთი ვოკალისტ ჯონი ჰარტმანთან ერთად, ხოლო მეორეს უბრალოდ ერქვა — ***Ballads***.

კოლტრეინის მიერ 1961 წელს განხორციელებულ პროექტებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ხსენებული საღამოები „ვილიჯ ვანგარდის“ კლუბში, ერიკ დოლფისთან ერთად. როგორც ცნობილია, ეს მოვლენა კრიტიკამ გააცამტვერა, მაგრამ დრომ და ისტორიამ თავისი ალაგი მიუჩინა, როგორც ჯაზ-ავანგარდის ქმნადობის, ჯაზის განვითარების ბრწყინვალე ეპიზოდს. დარწმუნებული ვარ, იქ დამსწრეთა უმრავლესობა სუნთქვაშეკრული უსმენდა კოლტრეინს და დოლფის, იმიტომ რომ კლუბის ჰაერი მთლიანად იყო გაჯერებული ახალი მუსიკალური იდეებით. ***India*** — ეს კომპოზიცია ზემოთ უკვე ვახსენე, დოლფისთან დაკავშირებით. სცენაზე ამავე დროს იყვნენ: მაკოი ტაინერი, ელვინ ჯონსი, ჯიმი გერისონი და რეჯი უერკმენი (ორი კონტრაბასი),

აჰმედ-აბდულ მალიკი, რომელიც არაბულ ქნარზე — უდზე უკრავდა, და გარვინ ბუშელი — ჰობოიზე. ბუშელი კიდევ ერთ კომპოზიციაში მონაწილეობს, სადაც ფაგოტზე უკრავს — ასეთი ინსტრუმენტები ჯაზში მანამდე არ ჟღერდა, და — არც ასეთი მომნუსხავი და იდუმალი მუსიკა, რაღა თქმა უნდა. მთავარი, რამაც კრიტიკოსები აღაშფოთა, იყო კომპოზიციები ***Chasin' the Trane*** და ***Chasin' Another Trane***. ორივეგან კოლტრეინი უგრძეს და ურთულეს სოლოებს ასრულებს — ატონალურ არაბესკებად დახლართული მოდალური პასაჟებით გაწყობილს.* "*Trane*" კოლტრეინის მეტსახელია, რომელიც ისევე ჟღერს, როგორც სიტყვა *train* — მატარებელი. როგორც ჩანს, ის ავყია კრიტიკოსები სწორედ ამ გაქანებულ „მატარებელს" ვერ დაეწივნენ, ვერ შეახტნენ. მართლაც არის კოლტრეინის სოლოებში რაღაც ლოკომოტივისეული — ქშენა-კივილით და ბორბლების გრუხუნით რომ მიექანება. არადა, ორივე კომპოზიცია პრინციპში თორმეტტაქტიან ბლუზზეა გაწყობილი — როგორც ვთქვი, ავანგარდში გაჭრილი კოლტრეინი ტრადიციულ ფორმებს და სქემებს არ ივიწყებდა. ამისი შესანისნავი ნიმუშია იგივე საღამოებზე შესრულებული ***Spiritual***. კოლტრეინი აქ სოპრანოზე უკრავს, დოლფი — ბას-კლარნეზე, ბუშელი — ფაგოტზე, ტაინერის, უერკმანის და ჯონსის რიტმული თანხლებით, რომლებიც

* როგორც ირკვევა, ამ სოლო პარტიების ჩაფიქრებისას კოლტრეინზე ზეგავლენა მოუხდენია ტენორ-საქსოფონისტ ჯონ გილმორს, მეტად დახვეწილი საშემსრულებლო მანერის მქონე სოლისტს, რომლისგანაც ბევრს მოელოდნენ, მან კი მთელი ცხოვრება, თითქმის ორმოცი წელიწადი, „სან რას" ბენდში — „სან რა არქესტრაში" გაატარა. „სან რა", რომლის ნამდვილი სახელია პერმან სონი ბლუნტი, ყველაფერს უკრავდა: ბლუზით და სუინგით დაწყებული, გაქანებული ჯაზ-ავანგარდის ჩათვლით. თავისი კოსმოლოგიაც ჰქონდა, ფილოსოფიაც და უამრავი სხვა რამ ახირება. „სან რა არქესტრა" თბილისის 1989 წლის ჯაზ-ფესტივალზეც გამოვიდა, გილმორთან ერთად — ზანგური რიტუალური ცეკვა—თამაში გამართეს, მხურვალე ჯაზ-ავანგარდის თანხლებით.

ტრადიციული ბლუზური სტრუქტურის მონახაზს ინარჩუნებენ, დანარჩენი კი... მე ვიტყოდი, რომ ესაა კოლტრეინის ბაპტისტურ-ეკლესიური ფესვების „ავანგარდიზაცია“: იგი თავის მუსიკალურ-რელიგიურ ფესვებს აშიშვლებს, მეტიც — მიწიდან გლეჯს; ეს არის მუსიკალური თვითდესტრუქცია, იმპროვიზაციული თვითგვემა — მიღმიერთან საზიარებლად აღსრულებული...

„ვილიჯ ვანგარდის“ ჩანაწერებში შესულია კოლტრეინის კიდევ ერთი საპროგრამო კომპოზიცია ***Impressions***, რომელიც 1963 წელს ამავე სახელწოდების ალბომშიც გამოვიდა, Impulse!-ის ეგიდით. მე მაქვს ვიდეო-ჩანაწერი, სადაც კოლტრეინი თავის კლასიკურ კვარტეტთან ერთად ასრულებს ამ კომპოზიციას. ***Impressions*** — „შთაბეჭდილებები“: კოლტრეინი უდავოდ „შთამბეჭდავია“ ამ ჩანაწერში, მაგრამ ტაინერიც, გერისონიც და ჯონსიც არანაკლებად გამოიყურებიან. ჯიმი გერისონი აქ შესანიშნავ სოლოს ასრულებს კონტრაბასზე: მოუხეშავ, ტლანქ, რაღაც პირველქმნილი ზანგურ-აფრიკული ენერგეტიკის მატარებელ სოლოს. შუა კომპოზიციაში მიდის კოლტრეინის დუეტი ელვინ ჯონსთან — დასარტყამები და საქსოფონი — იმ დროისათვის უპრეცედენტო მიგნება: ჯონსს აქ უბრალოდ რიტმი კი არ მიყავს, არამედ კოლტრეინის მოდალურ ფრაზებს ეხმიანება დასარტყამების დღვებითა და თეფშების სინკოპირებული ტლაშუნით. „იმპერატორი“ ელვინ ჯონსი, კოლტრეინის „ბგერით ზეწრებში“ შესუდრული! მაგრამ, ეს ყოველივე მხოლოდ ჩემი *შთაბეჭდილებებია — Impressions...*

ახლა კვლავ რელიგიას და ჯაზ-ავანგარდს უნდა დავუბრუნდე — ამ ორის ერთარსობას, რასაც რომ კოლტრეინის მუსიკა განასახიერებს. 1964 წლის 9 დეკემბერს, კოლტრეინის კვარტეტი

სტუდიაში შეიკრიბა და ჩაწერა ოთხნაწილიანი ჯაზურ-სპირიტუალური სიუიტა ***A Love Supreme*** („სიყვარული უზენაესი"). ეს გახლავთ ჯაზის ისტორიაში ყველაზე *ამაღლებული* ქმნილება (კანტიანური გაგებით), რომელიც ტრადიციულ მუსიკალურ ელემენტებს და რადიკალურ ავანგარდიზმს აერთიანებს. ამ ჩანაწერს დღესაც ისევე ეთაყვანებიან, როგორც იმხანად — ჯაზის მცოდნე გინდა თუ არმცოდნე.

სიუიტის ოთხივე ნაწილს თავისი სათაური აქვს: *Acknowledgement* („გულისხმისყოფა"), *Resolution* („გაბედულება"), *Pursuance* („აღსრულება"), *Psalm* („ფსალმუნი"). ეს გახლავთ მუსიკალური მედიტაცია ღვთაებრივი სიყვარულის თაობაზე, რომელიც ასევე ღვთაებრივ მშვენიერებას წარმოაჩენს. ეს თემა კოლტრეინს გადმოცემული აქვს თავის ფსალმუნში, რომელიც ამ ჩანაწერს ერთვის, ალბომის გარეკანზე. ფსალმუნის დამაგვირგვინებელი სიტყვებია: „...უფალი არს და იგი არს უმშვენიერეს —

მადლობა უფალო.

უფალი არს ყოველივე: აღტაცება, მშვენიერება, აღფრთოვანება —

ყოველივე უფლისგან მოდის..."

მედიტაციას თავისი პრინციპები აქვს, კათოლიკური გინდა (იგნაციუს ლოიოლასგან დანატოვარი), თუ ბუდისტური, თუ ტიბეტური. წარმოსახვას ესაჭიროება გრძნობადი ხატი, ან სიტყვიერი მანტრა, საიდანაც იგი დაიწყებს სვლას ზეგრძნობადისკენ. სიუიტის დასაწყისშივე კოლტრეინის კვარტეტი მონიშნავს მარტივ რიტმულ-მელოდიურ საფუძველს და აქედან იწყება იმპროვიზაცია. სუფიათა ენაზე თუ ვიტყვი, ეს იმპროვიზაცია არის სულის შედგომა *ტარიკის გზაზე* და სვლა უფლისაკენ.

კოლტრეინის ტენორ-საქსოფონი ერთბაშად მოსწყდება რიტმულ-მელოდიურ სქემას და იწყებს ხეტიალს ტონალობიდან ტონალობაში, კილოდან კილოში, იმ თავისი „სამი-ერთზე" აკორდების გავლით, დაბალი და მაღალი რეგისტრების მონაცვლეობით, მარტივი სამბგერიანი სვლებით, რასაც დრო და დრო დისონანსებში გაჭრილი კივილი გასერავს. ასეთი ეგზალტირებული პასაჟები მთელს სიუიტას გასდევს — ეს ხომ სულის აღტაცების, ექსტატური აღმასვლის, ზეგრძნობადისკენ სწრაფვის მუსიკაა. მეორე ნაწილი — „გაბედულება" — იწყება უაღრესად ენერგიული და მოქნილი თემით, რომელსაც საქსოფონი წამოიწყებს. მომკალით და, ამ თემაში მონკის ***Bemsha Swing***-ზე თავისებური მნიშნება მესმის — დიდი მოძღვრის მოხსენიება საკუთარ ლოცვებში... გადასარევი თემაა — გადარეული საქსოფონისტის მიერ თქმული! ამის შემდეგ მაკოი ტაინერის ერცელი ტალღოვანი და ფეთქვადი იმპროვიზაციაა, ელვინ ჯონსის და ჯიმი გერისონის თანხლებით... მესამე ნაწილი უფრო შეკუმშულია და დასარტყამების და საქსოფონის კიდევ ერთ დიდებულ დუეტს წარმოადგენს... მეოთხე ნაწილი ფსალმუნის ტექსტის თითოეულ ფრაზას მიჰყვება და ტრანსცენდირების, მილმიერის წვდომის, ღვთაებრიობაში ექსტატური დანთქმის განწყობილებას გადმოსცემს. დაოკებულ, დადინჯებულ აკორდებს აქ ისევ ის ეგზალტირებული პასაჟები ენაცვლება, აკივლებული საქსოფონიდან წამოსული... სიტყვებში როგორ გამოვხატო ეს ყოველივე? ერთი საეჭვო ღირებულების თხზულება დავწერე, თავის დროზე, — „თხა და გიგო" ჰქვია, რომლის ფინალშიც კოლტრეინის მუსიკის აღწერა ვცადე და ახლაც იქ ნათქვამს გავიმეორებ: „ტრიალებს, ბრუნავს გაფანტულ ბგერათა ხომლი; კივის, ჭყვიტინებს და

იხუთება (საქსოფონის) კლაკნილი თითბერი, ლღვობის ტემპერატურამდე მიყვანილი: აღტაცებული ბოდვა იღვენთება მისი სკნელებიდან, როგორც საოფლე ჯირკვლებიდან — ოფლი...“

„ჯაზის მესია“ — ასე მოიხსენიებს ჯონ კოლტრეინს ჯეიმზ ლინკოლნ კოლიერი თავის ცნობილ წიგნში. ოცდაათწუთიანი შედევრი ***A Love Supreme*** ამისი დასტური გახლავთ. მე მას „ჯაზურ მესას“ ვუწოდებდი, არანაკლები *სიმაღლისას* ვინემ ევროპულ ტაძრებში რომ ჟღერდა. ისე, ტიტული „ჯაზის მესია“ ორაზროვნად ჟღერს — მესსიის მოსვლა ხომ ისტორიის დასარულს გულისხმობს. ხომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ 1964 წლის დეკემბერს, კოლტრეინის ოთხნაწილიანი მისტიკურ-მუსიკალური ოპუსით ჯაზის ისტორიაც დასრულდა? არა, ამ ქვეყნად სასრული არაფერია, კაცის ცხოვრების გარდა...

სხვათა შორის, მესიანისტურ ტიტულატურასთან ერთად, კოლტრეინს ერთხელ პოლიტიკური ანგაჟირებაც დაუპირეს. 1963 წელს, საინიციატივო ჯგუფმა მისი კანდიდატურა ამერიკის შეერთებული შტატების ვიცე-პრეზიდენტის პოსტზე წარადგინა, ხოლო პრეზიდენტად იმ წელიწადს კენჭს ჯონ კენედი იყრიდა (sic!). ხომ წარმოგიდგენიათ, რა პოლიტიკური ალიანსი შეიკვრებოდა — ჯონ კენედი და ჯონ კოლტრეინი?! მართლაცდა არის ამაში რაღაც ესქატოლოგიური.

ვინძლო მისგან მართლაცდა კარგი ვიცე-პრეზიდენტიც გამოსულიყო. „თუკი არსებობს რაიმე, რისი გაუმჯობესებაც შეიძლება, საამისოდ ძალ-ღონე არ უნდა დავიშუროთ... ეს ეხება როგორც მუსიკას, ისე სოციალურ სფეროსაც და პოლიტიკასაც... ჩვენი ცხოვრების ყველა მხარეს,“ — ასეთი გახლდათ ჯონ კოლტრეინის უბრალო მრწამსი. ანსამბლის წევრები ეთაყვანე-

ბოდნენ ამ კაცს; ელვინ ჯონსს კი უთქვამს თურმე: „მაგ დედაი-მასქნებულთან ერთად, სიკვდილზეც წამსვლელები ვიყავით...“

1965 წელს ჯაზ-ავანგარდმა პირველად გაიჟღერა ნიუპორტის ჯაზ ფესტივალზე. ***The New Thing at Newport*** — „ახალი რამე ნიუპორტში“ — ასე ეწოდა იმ მოვლენას: „ახალი რამე“ ჯაზ-ავანგარდის აღმნიშვნელი ტერმინი გახლდათ იმ წლებში. კონცერტზე კოლტრეინის კვარტეტის შემდეგ გამოვიდა ახალგაზრდა საქსოფონისტი, კომპოზიტორი და დრამატურგი არჩი შეპი — კოლტრეინის კიდევ ერთი მიმდევარი და მეშურნე. მან რამდენიმე ალბომი მიუძღვნა თავის მოძღვარს და იქედან მოყოლებული დღემდე ჯაზ-ავანგარდის ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურა გახლავთ. მისი საქსოფონის ატონალურ ფრაზებს ჩვენ კიდევ მოვისმენთ — სესილ ტეილორის ჩანაწერებს რომ მივადგებით.

1965-67 წლები კოლტრეინისათვის რადიკალურ ავანგარდში გასვლის პერიოდია. ფირმა Impulse!-ის „ჩამოსხმით“ გამოდის მისი ალბომი ***Ascension*** („ამაღლება“). კოლტრეინის კლასიკური კვარტეტის წევრებთან ერთად ამ ჩანაწერში მონაწილეობენ: ტენორ-საქსოფონებზე — ფეროუ („ფარაონ“) სანდერსი და არჩი შეპი; ალტ-საქსოფონებზე — მერიონ ბრაუნი და დანიურ-კონგოური წარმოშობის პირველი ევროპელი ჯაზ-ავანგარდისტი ჯონ ჩიკაი; საყვირებზე — ფრედი ჰაბარდი და დიუი ჯონსონი; მეორე კონტრაბასზე — არტ დეივისი. ალბომი ერთად-ერთი კომპოზიციისგან შედგება, რომელიც ორმოც წუთს გრძელდება და წარმოადგენს ტოტალურ განშორებას აკორდულ-ჰარმონიული პრინციპებისგან, არტახებისგან, ანუ განსვლას „ამქვეყნიური“ ჯაზიდან — *ამაღლებას*. ეს არის ჭეშმარიტად ავანგარდის-

ტული კოლოსი, რომელიც აიგება თავისუფალი იმპროვიზაციული აბსტრაქციებისგან, ვეება ლოდებივით რომ მოგორავს და ერთი-მეორეზე ლაგდება. ამ ალბომს ხშირად ადარებენ ოთხი წლით ადრე ორნეტ კოლმენის მიერ გამოშვებულ თავისუფალ-ჯაზურ-კოლექტიურ იმპროვიზაციას ორმაგი კვარტეტისთვის, რომელიც უკვე ვახსენე და კიდევაც არაერთგზის მოვიხსენიებ. ერთის შეხედვით თავისუფლების ელემენტი კოულმენის ჩანაწერში უფრო ჭარბობს, მაგრამ კოლტრეინისეული თვალსაწიერი, მისეული ხედვა გაცილებით უფრო მასშტაბურ სურათს ქმნის, რომელშიც, უკიდურესი აბსტრაქტულობისა და დისჰარმონიულ-დისონანსური ირაციონალურობის მიუხედავად, მკაფიო მუსიკალური შინაარსიც იკითხება და გასაოცარი რელიგიური მუხტი ძევს. ასეთი ხელოვნების საიდუმლოს სიტყვებით ვერ ახსნი — აქ მონაწილეობს ოსტატობაც, წარმოსახვაც, ემოციურობაც, სხვა პიროვნული ფაქტორები, ფსიქოლოგია, და ა.შ. კოულმენმაც შესანიშნავ მუსიკოსებს მოუყარა თავი, მაგრამ კოლტრეინის „ამაღლებასთან" შედარებით, „ორმაგი კვარტეტის" ჩანაწერი კონსპირაციულ ბინაზე ნიჰილისტ-ანარქისტების შეკრებას უფრო ჰგავს, ვინემ ტრადიციული საფუძვლების დამანგრეველ ამბოხს. არადა, გასაოცარი ისაა, რომ „ამაღლებაში" თავისებურად იკვეთება გოსპელიც და სპირიჩუელიც, ანუ ტრადიციული ელემენტები (ერთგან სუინგიც კი მიდის): მუსიკოსები თითქოსდა ერთობლივ ლოცვას აღავლენენ, ეს ყოველივე რაღაც რიტუალურ ქმედებასა ჰგავს — ჯაზურ ევქარისტიას. მსმენელთა რეაქცია არაერთგვაროვანი იყო, თვით რავი შანკარიც კი შეაშფოთა ამ გაუგონარმა და „გაუგებარმა" მუსიკამ. თუმცა, მსმენელს ვინ ჩივის, ჩაწერის დროს მაკოი ტაინერი ამდგარა და

გასულა სტუდიიდან — „ხმაურის მეტი არაფერი მესმისო;“ მას ელვინ ჯონსიც მიჰყვა...

რადიკალური ავანგარდიზმის წლები ამავე დროს ყველაზე „მაგიურია“ კოლტრეინის შემოქმედებაში. გამოდის მისი ალბომი ***Kulu Se Mama***, რომლის სატიტულო კომპოზიციაში ჯაზური სტრუქტურები თითქმის წაშლილია და აღარც ბაპტისტური ეკლესიის მუსიკალურ-ემოციური კვალი შეინიშნება. მე ამას უფრო „ზოომორფულ მუსიკას“ ვუწოდებდი — ცხოველთა და ადამიანთა ენების აღრევას და მუსიკალურ-ინსტრუმენტალურ ენაზე მოთარგმანებას. კვარტეტის წევრებთან ერთად აქ მონაწილეობენ ფეროუ სანდერსი, დონალდ გარეტი — ბასკლარნეტზე, და პერკუსიონისტ-ვოკალისტი ჯუნო ლიუისი, რომელიც აფრიკულ-კრეოლურ დიალექტზე მღერის და ერთგვარ შელოცვებს იტყვის. მე უკვე ვახსენე ადრეული ჩანაწერი ***Africa/Brass***, რომელიც ერიკ დოლფისთან ერთად გაკეთდა 1961 წელს. იქ ჯაზი მაინც ისმის — პოსტ-ბოპი, აქ კი — კოლტრეინი კიდევ უფრო ღრმად იჭრება თავისი აფრიკული მოდგმის კულტურულ-ტრადიციულ გენეალოგიაში და, ამავე დროს, კიდევ უფრო წინ გაიჭრება თავისი მუსიკალური ძიებებით და ნოვაციებით.

იმ პერიოდში კოლტრეინის ანსამბლის შემადგენლობაც იცვლება, მიდიან მაკოი ტაინერი და ელვინ ჯონსიი, მათ ადგილს კი იკავებენ: ფორტეპიანოზე — კოლტრეინის მეორე ცოლი ელისი, დასარტყამებზე — რაშიდ ალი. ამათთან და მეორე ტენორ-საქსოფონზე — ფეროუ სანდერსთან ერთად კოლტრეინი იწერს იმ თავის ყველაზე „გრძნეულ“ ალბომებს: ***Interstellar Space*** („ვარსკვლავთშორისი სივრცე“) და ***Stellar Regions*** („ვარსკვლავეთის მხარენი“). მისი სტილისტიკა ცვლილებას განიცდის —

„ბაპტისტური ჯაზ-ავანგარდიდან“ იგი „მაგიურ ჯაზ-ავანგარდში“ გადადის. როგორც ცნობილია, თავიანთ ხილვებში შამანები ვარსკვლავებს მოივლიან ხოლმე და იქაურ სივრცეებში დაფრინავენ. თითქოსდა კოლტრეინიც ამ სივრცეთა მოხილვას ლამობს და თავისი მუსიკის გაუგონარ ენაზე გადმოცემას. მისი რიტმიკა, ჰარმონია, ფრაზეოლოგია, ტემბრალური კონტრასტები მოწყვეტილია მიწიერ განზომილებებს — საიდანღაც, გაღმიდან საუბრობს, გაღმა გაჭრილი. ამ მუსიკალურ-მაგიურ პასაჟებს, საქსოფონზე წარმოთქმულ ვრცელ იმპროვიზაციულ წინადადებებს სრულიად უბრალო, ღია და ტონალურად განუსაზღვრელი აკორდები ენაცვლება, რითაც უნდა რომ პირველყოფილი, პირველქმნილი წონასწორობის, ბუნებასთან და კოსმოსთან სრული ჰარმონიის მდგომარეობა გამოხატოს — ერთგვარი ჯაზური მიკროკოსმოსი გააჟღეროს.

ამგვარ მცდელობებში თავისი სათქმელიც ამოწურა და — საზოგადოდ ჯაზისაც (sic!). ჰეგელის ენაზე თუ ვიტყვით — ჯაზურმა გონმა კოლტრეინის შემოქმედებაში თავისი თავი სრულად შეიმეცნა და განახორციელა. სულ რაღაც თორმეტ წელიწადს გაგრძელდა ამ კაცის მუსიკალური ზეობის ხანა — 1955-დან 1967-მდე, ორმოცდაათზე მეტი ჩანაწერი გამოუშვა — ცოცხალი გინდა თუ სტუდიური, და ეს ყველაზე დინამიური წლებია ჯაზის ისტორიაში. სიკვდილმაც არ დაახანა და უცებ წაიყვანა, ორმოცდაერთი წლის ასაკში: სულ რაღაც ერთ დღეში გათავდა — ღვიძლის კიბოთი.

* * *

ჯაზ-ავანგარდის უკიდურესი სახესხვაობის — „თავისუფალი ჯაზის“ უპირველეს მოღვაწეებად ორ განსაკუთრებულ კაცს მიიჩნევენ: საქსოფონისტ ორნეტ კოულმენს და პიანისტ სესილ ტეილორს.

ორნეტ კოულმენის გამო ერთსა კალამბურსაც გეტყოდით: *ორნეტმა* გაკვალა-მეთქი „თავისუფალი ჯაზის“ პირველი *ორ-ნატი*... ოღონდაც, გუთნის მაგივრად საქსოფონს აწვებოდა...

მუსიკალური თვალსაზრისით, ორნეტ კოულმენი უწიგნური კაცი გახლდათ — გინდა კლასიკური, გინდაც ჯაზური ჰარმონიის სირთულეებში ჩაუხედავი. მაგრამ, არც ნიკო ფიროსმანი გახლდათ სახვითი ხელოვნების ელემენტების დიდი მცოდნე და არც ანრი რუსო. და როგორც ეს ორი მხატვარი, ორნეტ კოულმენიც *პრიმიტივისტად* იქნა აღიარებული (სულაც პლასტიკატის საქსოფონზე უკრავდა).

„პრიმიტივისტად“ თუ ჯაზ-ავანგარდის მეტრად აღიარებამდე, მისი ცხოვრება სიდუხჭირით, სიმწრით და დამსახურებული თუ დაუმსახურებელი მუჯლუგუნებით იყო აღსავსე. 1930 წელს დაიბადა, შავკანიანთა მიმართ ზიზღით განთქმული ტეხასის ერთ პატარა ქალაქში. პირველი საქსოფონი ამასაც დედამ უყიდა, მარტოხელა რომ იყო და წელებზე ფეხს რომ იდგამდა ბავშვის გასაზრდელად. ტრადიციისადმი უტიფარი დამოკიდებულება ყმანვილმა ორნეტმა ადრევე გამოამჟღავნა — ჯერ კიდევ სკოლის სასულე ორკესტრში. ერთ-ერთი საზეიმო ღონისძიების დროს, სამხედრო მარშს რომ ასრულებდნენ, შუა დაკვრაში

ორნეტმა აიღო და თემა გაასუინგა, რის გამოც ორკესტრიდან გააძევეს. კიდევ ბერჯერ გააძევებენ, სხვადასხვა ანსამბლებიდან, ფულსაც კი „შეაძლევენ“ — *შენ ოღონდაც არ დაუკრაო*... ისეთი რბილი ხასიათის კაცმა, როგორც დექსტერ გორდონი იყო, იმანაც კი გამოაპანღურა... კლიფორდ ბრაუნმაც და მაქს როუჩმაც. ორნეტის დაკრული არა მარტო აღშფოთებას იწვევდა, არამედ აგრესიასაც. ერთხელ, ლუიზიანას შტატის ქალაქ ბეტონ-რუჟში, საცეკვაო მოედანზე, როდესაც ორნეტმა თავისი „შერეკილი“ სოლოს დაკვრა იწყო, მოცეკვავეები განზე გადგნენ, საღამო ლამის ჩაიშალა. გარეთ გამოსულ ორნეტს რამდენიმე მოძველებიჭო ელემენტი დაუხვდა და ისე სცემეს, საბრალო საქსოფონისტმა გონება დაკარგა — ის თავისი საქსოფონიც ზედ გადაამტვრიეს... აბა ეგეთი მუსიკით რა ფული ინდა ეშოვა?! ჭურჭლის მრეცხავად მუშაობდა, ლიფტიორად და ბეიბისიტერადაც, მაგრამ თავის მუსიკალურ ახირებებს მაინც არ იშლიდა. მტკიცედ სწამდა, რომ ჯაზურ იმპროვიზაციას არც რიტმული წესები უნდა ზღუდავდეს და არც ჰარმონიულ-აკორდული პრინციპები — ყოველივე თავისუფლად, უშუალოდ სულიდან უნდა მოედინებოდეს: სულმა უნდა ილაპარაკოს! მაგრამ საქმეც ის გახლავთ, თუ რა ალაპარაკებდა მის სულს — რაღაც ველური აღტაცება, შფოთიანი სიხელე და ლაზღანდარობის ჟინი.

1959 წლის დასაწყისში, ლოს ანჯელესის ერთ-ერთ კლუბში ჯერი მალიგანი გამოდიოდა. ორნეტი სცენაზე ავიდა და დაკვრის უფლება ითხოვა — ასეთი რამ მიღებული იყო ჯაზურ სამყაროში. დაკვრა დაიწყო თუ არა, ეგრევე გააჩუმეს, იმანაც ინსტრუმენტი ამოიიღლიავა და გასასვლელისკენ გაეშურა — ქულ-ჯაზის მოსასმენად მოსული, უსიამოდ გაკვირვებული

მსმენელების ჯგუფს გასცდა. მაგრამ უკან ერთი თეთრკანიანი ბიჭი დაედევნა, რომელიც შემდგომში დიდ ხანს იდგება მის გვერდით — კონტრაბასისტი ჩარლი ჰეიდენი. ამათი დამეგობრებით „თავისუფალმა ჯაზმა“ პირველი ანსამბლური სახე შეიძინა, კოულმენმა თავისი ჭკუის ხალხი შემოიკრიბა და გააკეთა კვარტეტი, სადაც ჰეიდენის გარდა შევიდნენ: კორნეტისტი დონ ჩერი, რომელიც მეტად უჩვეულო ზომის, ე.წ. „ჯიბის კორნეტზე“ უკრავდა, და დრამერი ბილი ჰიგინსი. მალიგანის ყაიდაზე, ეს კვარტეტიც „უფორტეპიანო“ იყო, თუმცა პერიოდულად მათთან თანამშრომობდა პიანისტი პაულ ბლეი, რომელმაც შემდგომ დიდი წვლილი შეიტანა ჯაზ-ავანგარდის განვითარებაში.

კვარტეტის „მოღვაწეობა“ ლოს ანჯელესის ერთ მიგდებულ გარაჟში დაიწყო, სადაც სრული მუსიკალური თავისუფლება სუფევდა: ანსამლური დაკვრა აწყობილი იყო არა რაიმე კონკრეტული თემის თუ ჰარმონიის ირგვლივ, არამედ წარმოადგენდა იმპროვიზაციულ ურთიერთთანხლებას — მუსიკის წყობას და მიმართულებას შემსრულებელთა ინტუიცია წარმართავდა. კომპოზიციის დასაწყისში გადმოცემული თემა აღიქმებოდა როგორც რაღაც ტერიტორია, საიდანაც წინასწარგანუსაზღვრელი თავგადასავალი იწყებოდა — ასე მიაჩნდა ორნეტ კოულმენს და მისი კვარტეტის წევრებიც სრული სილაღით აღასრულებდნენ ამ საქმეს. რამდენიმე ჩანაწერიც გააკეთეს და თვით ჯონ ლიუისის ყურადღებაც მიიპყრეს: ქულ-ჯაზის მეტრის, „მოდერნ ჯეზ კვარტეტის“ ლიდერისა. ლიუისის პროტექციამ რამდენიმე მნიშვნელოვანი კარი გაუღო კოულმენს: ლენოქსის სამუსიკო სკოლის, სადაც დიდ ხანს არ გაჩერებულა, და ნიუ-იორკის ავანგარდისტული მექის კარიბჭე — კლუბისა Five Spot. უცნაურია,

ჯონ ლიუისი თავის მუსიკალურ ოპუსებს მეთვრამეტე საუკუნის ევროპულ სტილში ხვეწდა და აპრიალებდა, მილტ ჯეკსონთან მუდმივი შეხლა ჰქონდა, პედანტური მუსიკალური ზომიერების ხუნდებში რომ მოექცია, და კოულმენის „სიგიჟეებმა“ აღტაცებაში როგორ მოიყვანა?! დასტურ რომ განუზომელი თვალსაწიერის კაცი იყო ჯონ ლიუისი. ერთხელ უთქვამს: „ორნეტ კოულმენი ჩარლი პარკერის საქმის გამგრძელებელია და ამ მხრივ — უპირველესი!“

კლუბში Five Spot იმ ხანად ამერიკული სახელოვნებო ავანგარდიზმის ელიტა იყრიდა თავს, ჯეკსონ პოლოკი და მისთანა აბსტრაქციონისტები, ასევე მონკი, კოლტრეინი და ა.შ... კოულმენის კვარტეტის გამოსვლებზე კლუბი გადაჭედილი იყო; იყო აღტაცებაც და ქილიკიც, კატეგორიული უარყოფაც და ხოტბა-დიდებაც. თვით დიდმა მაესტრომ, ლეონარდ ბერნსტაინმა განაცხადა: „ეს კაცი გენიოსია!“ აი თელონიუს მონკმა კი დაუწუნა ხელობა: „ჯაზი რაღაცა ამბავს მაინც უნდა იტყოდეს და თანაც გასაგებ ენაზე.“ მაილზ დეივისმა კოულმენის ფსიქიკურ პათოლოგიაზე მიანიშნა, თუმცა „კლიშეების დანგრევისადმი მიდრეკილება“ მოუწონა. კოლტრეინისთვის ერთი სიამოვნება იყო კოულმენთან ერთად დაკვრა, ისევე, როგორც ლაიონელ ჰემპტონისთვის, რომელიც, მოგეხსენებათ, ერთობ „ტრადიციონალისტი“ მუსიკოსი გახლდათ, სუინგიდან რიტმ-ენდ-ბლუზამდე რომ დავიდა.

Shape of the Jazz to Come — „მომავალი ჯაზის იერსახე“, ასეთი ამბიციური სათაური ჰქონდა კოულმენის კვარტეტის პირველ გახმაურებულ ალბომს, რომელიც 1959 წელს გამოვიდა. ამას მოჰყვა კიდევ ერთი, არანაკლებ ამბიციური სათაურის მქონე

ალბომი — ***Change of the Century*** („საუკუნის ცვლა"). მაინც რას წარმოადგენდა ის მუსიკა, რომელიც კოულმენმა ბომბივით შეა-მოაგდო ჯაზურ სცენაზე? ამ მუსიკას მართლაც უცნაური დიაპა-ზონი ჰქონდა. ერთი შეხედვით ეს იყო პირწმინდა მუსიკალური ლაზღანდარობა — აი, ცირკში რომ გამოდიან „მუსიკოსი-ექს-ცენტრიკოსები", სწორედ ამათნაირი. მაგრამ იმპროვიზაციული და რიტმულ-სტრუქტურული განვითარების შედეგად ეს „მუსი-კალური ექსცენტრიკა" თანდათან ისეთ მეტაფიზიკურ სიღრ-მეებში აღწევდა, სადაც ცნობიერება დუმდება და *არაცნობიერი* იწყებს ლაპარაკს. დიახ, *არაცნობიერის მუსიკალური მეტყვე-ლება* — ასე განვსაზღვრავდი მე ორნეტ კოულმენის *ექსცენ-ტრიკულ-მეტაფიზიკურ* მეთოდს. საინტერესო ისიც გახლავთ, რომ კოულმენი თავისებურად ითვალისწინებდა და ამოდიოდა უკვე დამკვიდრებული ჯაზური ფორმებიდან, როგორიც იყო ბლუზი, სუინგი, ბიბოპი, რიტმ-ენდ-ბლუზი, ლატინო-ჯაზი, და ა.შ. მაგრამ თუ მინგუსის ან კოლტრეინის შემთხვევაში ეს დამ-კვიდრებული ფორმები ერთგვარ საშენ მასალას წარმოადგენ-და, კოულმენისთვის ეს ყოველივე დესტრუქციის საგანი იყო და სწორედ ამგვარი დესტრუქციით აღწევდა იგი არაცნობიერ სიღრმეებამდე. ამ კაცის დაკრულში მართლაც იგრძნობა ჩარლი პარკერის დიდი გავლენა. ორონდაც, თუ ჩარლი პარკერი, რო-გორც გენიალური მოჭადრაკე, რამდენიმე ტაქტის სიშორიდან წინასწარ ხედავდა შესაძლო იმპროვიზაციულ სვლებს, კოულ-მენის იმპროვიზაციები შემთხვევითი და უნებლიე ფრაზებისგან აიგება: წყვეტილი წინადადებები, ბასრ ნატეხებად დამსხვრეული ფიგურები... კოულმენი ტეხასელი იყო და სამხრეთული ბლუზი სისხლში ჰქონდა გამჯდარი. ოღონდ ეს ბლუზური ელემენტები

მასთან მიზანმიმართულ დეფორმაციას განიცდის — როგორც ჰარმონიულ, ისე ტემბრალურ ასპექტებში: ჭყვიტინი ზედა რეგისტრში, მგმინავი ბგერები ქვედაში. აკორდული ბგერათშეთანხმებები მას იმდენად აინტერესებს, რამდენადაც იქ დისონანსის შესაძლებლობებს ხედავს და ერთბაშად იხრება ამ დისონანსისკენ. თუკი პარკერი თავისუფლად თამაშობდა ტონალობებით და რამდენიმეჯერ ცვლიდა მათ ერთი სოლოს განმავლობაში, კოულმენისათვის ტონალობა, აკორდული და რიტმული ბაზა უკან ჩამოტოვებული ბარიერია — მთავარი მისთვის იმპროვიზაციის სრული თავისუფლება გახლავთ.

ასეთ პრინციპებზეა აწყობილი მისი „კლასიკური“ ოპუსები ***Congeniality***, ***Change of the Century***. ასეთივეა კომპოზიცია ***Lonely Woman***, რომელიც კოულმენის ყველაზე „ზომიერ“ თხზულებად ითვლება. აქ იგი მარტოხელა ქალის პორტრეტს გვიხატავს, ექსპრესიული და ერთობ დამუხტული შტრიხებით. გულშემტკივანი ჯამბაზის ამ მონაჩმახში გადმოცემულია უბადრუკობა, სიდუხჭირე, ტკივილი, ფიზიკური და სექსუალური შიმშილი, უსასოობა — ლამისაა სისხლძარღვებზე დანაც გადაისვას... ეს ყოველივე დისონანსების და კონსონანსების უნიკალური ბალანსირებით ხდება, რასაც კოულმენი დონ ჩერის კორნეტთან ერთად აღწევს, ჩარლი ჰეიდენის კონტრაბასის ნერვული პულსაციის ფონზე.

1960 წლის 21 დეკემბერს, წლის ყველაზე მოკლე დღე რომ არის, ზამთრის მზებუდობაზე, როდესაც მიილევა ძველი წელი და იბადება ახალი, ორნეტ კოულმენმა ხმისჩამწერ სტუდიაში ორ კვარტეტს მოუყარა თავი. სწორედ იმ დღეს შეიქმნა „თავისუფალი ჯაზის“ მუსიკალური მანიფესტი, სახელწოდებით ***Free Jazz***:

Collective Improvisation for the Ornette Coleman Double Quartet („კოლექტიური იმპროვიზაცია ორნეტ კოულმენის ორმაგი კვარტეტისთვის"). ჩაწერის დროს კოულმენმა კვარტეტები ერთმანეთის პირისპირ განალაგა: ერთი — სტერეო ჩამწერი სისტემის მარცხენა არხთან, ხოლო მეორე — მარჯვენასთან. მარცხნიდან იდგნენ: ორნეტ კოულმენი (ალტ-საქსოფონი), დონ ჩერი („ჯიბის კორნეტი"), სკოტ ლა ფარო (კონტრაბასი), ბილი ჰიგინსი (დასარტყამები); მარჯვნიდან — ერიკ დოლფი (ბას-კლარნეტი), ფრედი ჰაბარდი (საყვირი), ჩარლი ჰეიდენი (კონტრაბასი) და ედი ბლეკუელი (დასარტყამები). აი ასეთი „ორმაგი თანავარსკვლავედის" ნიშნით იშვა „თავისუფალი ჯაზი".

რვავე ინსტრუმენტალისტი ახდენდა რაღაცა ფრაზების შემოგდებას და ერთმანეთის იმპროვიზაციული სვლების შევსებას, და ესე ყოველი ტონალური პრინციპების, ჰარმონიული ლოგიკის სრული იგნორირებით ხდებოდა, გარდა იმ მონაკვეთებისა, სადაც ე.წ. „ჰარმონიული უნისონი" ჟღერს (sic!). მთელი ფირფიტა ერთად-ერთ კომპოზიციას შეიცავს, რომელიც ორმოცი წუთის განმავლობაში გრძელდება. ეს არის კოულმენის კვინტესენციური ოპუსი, სადაც „თავისუფალი ჯაზის" ძირეული პრინციპია გაცხადებული — ანსამბლური დაკვრა, როგორც ტოტალური იმპროვიზირება კოლექტივის მიერ. ცალკე აღებული ინსტრუმენტალისტი არაფერია, „სოლო არავის მიყავს, სოლო ყველას მიყავს" (როგორც ჯო ზავინულს უთქვამს) — თითოეული თავისას უკრავს და ცდილობს სხვის დაკრულს მიუსადაგოს. შემდგომში კოულმენი რამდენიმე ანსამბლს ჩამოაყალიბებს, სხვადასხვა ფორმატისას, მაგრამ ყველგან ეს ძირეული „კოლექტიური იმპროვიზაციის" პრინციპი იმუშავებს. ტექნიკური თვალ-

საზრისით კოულმენის დონის საქსოფონისტი, და უკეთესიც, ჯაზში ბევრია, მაგრამ ანსამბლის ასეთი ხედვა და შეგრძნება არავის ჰქონია — თანაც სრული ანარქიის პირობებში, როცა თავისუფლება ნაწარმოების შინაგან აუცილებლობად იქცევა. ასე იქმნება კოულმენისეული *ჰეტეროგლოსია*, ანუ — „სხვადასხვახმოვანება".

Free Jazz-ს რომ მოუსმენთ, ვინძლო თქვენც იფიქროთ — ეს ორნეტ კოულმენი თავის დროზე მართლა საცემი იყოო! ხოლო მე გეტყვით თქვენ: „რომელთა ასხმენ ყურნი სმენად, ისმინენ!"

1961-62 წლებში კოულმენის ახალი ალბომები გამოდის, სადაც იგი ტენორ-საქსოფონზეც უკრავს (***Ornette on Tenor***). ამის შემდეგ, სამიოდე წლის განმავლობაში სცენაზე ნაკლებად ჩნდება, მხოლოდ რამდენიმე სესია ჰქონდა კოლტრეინთან, სესილ ტეილორთან და ალბერტ აილერთან ერთად. ამასობაში ახალი ინსტრუმენტები აითვისა — ვიოლინო, რომელსაც ცაციათი უკრავდა, და საყვირი. 1965 წლიდან მის შემოქმედების მეორე პერიოდი იწყება: ახალი ანსამბლური ფორმების ძიება — კოულმენი სიმებიან კვარტეტთან, სასულე კვინტეტთან, კამერულ ორკესტრთან ერთად. ერთი ექსპერიმენტული ოპუსიც გახლდათ — სახელწოდებით ***Emotion Modulations***, სადაც იგი საყვირსა და ვიოლინოს უკრავს, ორი კონტრაბასის და დასარტყამების თანხლებით, და ერთიც ვოკალისტი ქალი ჰყავს — ქ-ნი იოკო ონო (sic!).

სიმებიანებთან ექსპერიმენტირების ფონზე, ამ პერიოდის კოულმენის ჩანაწერებიდან ჩემთვის ყველაზე ღირებული ისევ და ისევ უფორტეპიანო კვარტეტის ფორმატში 1968 წელს ჩაწერილი ალბომი — ***New York Is Now*** — გახლავთ, ტენორ საქსოფონისდ დიუი რედმენთან და იმხანად უკვე ობლად დარჩენილ ჯიმი გერი-

სონთან და ელვინ ჯონსთან ერთად. აქ იგი ტრადიციული ფორმებით თამაშობს და მისი „ექსცენტრიკა“ კოლტრეინისულ წონადობას იძენს — მეტ შინაარსს, მრავალწახნაგოვნებას. სწორედ ასეთია ალბომში შესული კომპოზიცია — ***Broadway Blues***.

ორნეტ კოულმენს „მესამე მიმდინარეობასაც“ განაკუთვნებენ. 1972 წელს გამოდის მისი მთავარი ჯაზურ-სიმფონიური ოპუსი — სიმფონიური პოემა ***Skies of America*** („ამერიკის ზეცა“), რომელიც ალტ-საქსოფონისტმა ლონდონის ფილარმონიის ორკესტრთან ერთად ჩაწერა. ამ ქმნილებას თავიდან რომ უსმენ, დიდი ვერაფერი შთაბეჭდილება გრჩება — რამდენიმე ფსევდო-სიმფონიური ნომერი, თანაც ერთობ უსახური. მაგრამ აი, ორკესტრის თანხლებით იწყებს ლაპარაკს კოულმენის ალტ-საქსოფონი და აქედან მოყოლებული ისეთი ექსპრესიული მუსიკა ჟღერს, რომ ნებისმიერ ევროპელს შეშურდებოდა. ***Foreigner in the Free Land*** — პოემის ამ ნომერში მგმინავ ორკესტრს ალტ-საქსოფონის მყივანი პასაჟები დაუვლის და ისეთი მუსიკალური სურათი იქმნება, თითქოსდა ვიღაცამ მარადისობის კარი შეაღო ოდნავ, როგორც ერთი რუსი სიმბოლისტის (ვიაჩესლავ ივანოვი?) ლექსშია აღწერილი — „დანტე ფლორენციაში“...

Skies of America-ს ალბომს თან ერთვის კოულმენის თეორიული მოსაზრებები, სადაც იგი აყალიბებს თავის „მუსიკალურ-მეტაფიზიკურ“ კონცეფციას, სახელწოდებით — *ჰარმოლოდიკა* (Harmolodics). ავტორის აზრით, ეს კონცეფცია აერთიანებს „ფორმათა მოძრაობის მელოდიკას, ჰარმონიას და ინსტრუმენტირებას“; მეტიც — იგი მიესადაგება არა მხოლოდ მუსიკას, არამედ პოეზიას, პროზას, არქიტექტურას (ხოლო ბავშვობაში იგი არქიტექტორობაზე ოცნებობდა, მერე — ნეიროლოგობაზე)

და ა.შ. — ადამიანური საქმიანობის სხვადასხვა სფეროებს. მე მიჭირს ამ კონცეფციის „ზოგადსაკაცობრიო" მასშტაბებში მიმოსვლა, ხოლო რაც შეეხება მის წმინდა ჯაზურ-მუსიკალურ არსს, ეს ამბავი შემდეგნაირად მესახება: ტრადიციული თუ კლასიკური მუსიკა ემყარება რიტმის, ჰარმონიის და მელოდიის იერარქიულ, ანუ — ქვეწყობით მიმართებას; საფუძველში დევს რიტმი, მას ემყარება ჰარმონია, ხოლო ჰარმონიას — მელოდია. ამისგან განსხვავებით, კოულმენის „ჰარმოლოდიკა" ქადაგებს რიტმის, ჰარმონიის და მელოდიის *თანწყობას*, თანასწორობას მათი კომპოზიციური ფუნქციის თვალსაზრისით. ისინი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად მოქმედებენ და იმავ დორს ერთმანეთთან თავისუფალ თანაფარდობაში იმყოფებიან. აქედან მოდის კოულმენის კომპოზიციების რიტმულ-ჰარმონიულ-მელოდიური მრავალსახეობა და ზომიერად კონტროლირებადი ანარქია. როგორც ვხედავთ, *ჰარმოლოდიკა* — ესაა მუსიკალური თავისუფლების კიდევ ერთი, კონცეპტუალური საფუძველი, რომელიც კოულმენმა შეიმუშავა.

1973 წელს იგი მაროკოში ჩადის და იქაურ სტვირზე — ჯუჯუკაზე დაკვრას სწავლობს. მაროკოელ ჯუჯუკისტებთან ერთად მან რამდენიმე ჩანაწერიც გააკეთა, რომელიც შემდგომში ერთი მეტად საინტერესო პროექტის ნაწილი გახდა. 1991 წელს რეჟისორი დევიდ კრონენბერგი იღებს ფილმს ამერიკელი ბიტნიკების მეტრის, უილიამ ბეროუზის რომანის მიხედვით — ***Naked Lunch***. ფილმმა ვერ გაქაჩა ამ რომანის მეტაფორული სირთულეები — წერის სიურრეალისტური სამყაროს და ყოველდღიური რეალობის ურთიერთკვეთა, მაგრამ მუსიკა ამ ფილმისათვის მართლაც შესანიშნავია. იგი ეკუთვნის კომპოზიტორ ჰოვარდ შორს, ხოლო

რამდენიმე ნომერი ორნეტ კოულმენის დაწერილია, სადაც ასევე ულერს მაროკოელ „მეჯუჯუკეთა“ დაკრულიც. მართლაც და მომნუსხავი რამ არის — კოულმენი აქ დიდებულად დასტრიალებს და ერწყმის სიმფონიური ორკესტრის ფონს.

1975 წელს გამოდის კოულმენის ალბომი ***Dancing in Your Head***, სადაც მისი ახალი, ჯაზისათვის უჩვეულო ფორმატის ანსამბლი მონაწილეობს — ალტ-საქსოფონი, ორი ელექტრო გიტარა, ორი ბასი (ერთი — ელექტრო) და ორი დასარტყამი (ერთერთზე მისი ვაჟი უკრავს — დენარდო კოულმენი). ანსამბლის სახელწოდებაა ***Prime Time***. აქედან იწყება კოულმენის დაინტერესება ჯაზის და როკ მუსიკის სიმბიოზით — „ფიუჟენ“ — რომელიც მაილზ დეივისის წყალობით იმხანად მოედო ამერიკას. თუმცა კოულმენის ხელწერა მაინც უნიკალურია იმ თავისი *ჰარმოლოდიკის* და ბევრად უფრო განვითარებული მუსიკალური წარმოსახვის ძალით. იგი იწყებს თანამშრომლობას ახალგაზრდა და როკზე ორიენტირებულ ელექტროგიტარისტებთან. ამათგან დღეს ყველაზე ცნობილია პეტ მეთინი, რომელიც დღესაც ეთაყვანება კოულმენს. მეთინის და კოულმენის ერთობლივი ნამუშევარი ***Song X*** „გრემის“ პრემიასაც ეღირსა, თუმცა, მე თუ მკითხავთ, ესეც ერთობ უსახური რამ ქმნილებაა. სულ სხვა საქმეა კოულმენის ერთობლივი ალბომი როკ-ანსამბლთან ***Greatfull Dead*** (ჩემი თაობის ხალხს ეს დასტა ალბათ ეხსომება), რომელსაც ლიდერად ედგა ძალიან კარგი გიტარისტი — ჯერი გარსია. ***Virgin Beauty*** — „ქალწულებრივი სილამაზე“ — ასე ეწოდება კოულმენის და გარსიას ჩანაწერს, სადაც მართლაცდა ძალიან ლამაზი მუსიკა ჟღერს, არტ-როკის და *ჰარმოლოდიკური* ჯაზის „ქალწულებრივი“ ნაზავი.

ჯაზ-როკ-ფიუჟენის აღზევებისა და რამდენიმე წარმატებული ექსპერიმენტის მიუხედავად, კოულმენი კვლავაც აგრძელებს „მესამე მიმდინარეობის“ ჟანრ-კალაპოტში ყოფნას — ქმნის რამდენიმე კამერულ ოპუსს სიმებიანი ანსამბლისთვის. ერთ-ერთი ამ ოპუსთაგანი ე.წ. „გეოდეზიური გუმბათების“ მშენებელ არქიტექტორს, გამომგონებელს, ფილოსოფოსსა და ადამიანის მოდგმის გადარჩენაზე მოფიქრალ კაცს, ბაკმინსტერ ფულერს ეძღვნება (ეს კაცი ცალკე თემაა და ამას აქ ახლა ვეღარ გავწვდები). „მესამე მიმდინარეობის“ სტილში შექმნილ კოულმენის ოპუსთაგან ერთსაც გამოვყოფდი — ***Bach Prelude***. „ბახის პრელუდიად“ წოდებული ეს კომპოზიცია სინამდვილეში წარმოადგენს ვიოლონჩელოსთვის დაწერილი ბახის იმ შედევრის — *სოლ-მაჟორული* სიუიტის პირველი ნაწილის *ჯაზურ-ჰარმოლოდიკურ* გადამუშავებას. ერთი მხრივ, აფრიკულ ყაიდაზე დაჯენილი ჯვარედინი რიტმიკის სწრაფი ფეთქვა ელექტრო-დასარტყამებზე — გულისცემასავით ჟღერს; მეორე ხმრივ, ბახისეულ დინჯ ტემპში, ელექტრო-გიტარა ასრულებს სიუიტის კლასიკურ მელოდიას; და სადღაც კომპოზიციის შეაგულიდან უეცრად ამოიჭრება ალტ-საქსოფონი და გადარეული ველურივით „მოახტება“ თემას — აღტაცებული ყივილით და შეძახილებით; არანაირი ჩვეული ზანგური პიეტეტი და დაკომპლექსებული მოწიწება ევროპული აკადემიზმის წინაშე, არამედ — ბახის სტიქიაში დანთქმით განცდილი სიხარული და გზნება, კლასიკასთან თავისუფალი თამაშის უნიკალური „პრიმიტივისტული აპოთეოზი.“ გვიანდელი კოულმენის სხვა ოპუსებში, რომლებიც ზოგან რეპით, ზოგან როკითაა დამძიმებული, ასეთი ხარისხის ჯაზი იშვიათად თუ შემხვედრია.

1997 წელს ორნეტ კოულმენმა იმ ჟანრულ, სტილისტურ და ანსამბლურ მრავასხაეობას მოუყარა თავი, რაც რომ მანამდე შექმნა. ნიუ-იორკის „ლინკოლნ ცენტრში“ ოთხი საღამო გაიმართა, სადაც კოულმენთან ერთად მონაწილეობდნენ მისი პირველი კვარტეტის წევრები (ჩერი-ჰეიდენი-ჰიგინსი), ანსამბლი Prime Time-იც და ნიუ-იორკის ფილარმონიის დიდი სიმფონიური ორკესტრი, რომელსაც დირიჟორობდა კურტ მაზური. მე იმ საღამოებს არ დავსწრებივარ და არც ჩანაწერი მომისმენია. კურტ მაზური კიდევ რიხარდ შტრაუსის მუსიკის საუკეთესო ინტერპრეტატორად მიმაჩნია და, დარწმუნებული ვარ, კოულმენის *ჰარმოლოდიკასაც* კარგად წაიკითხავდა.

თუმცა, ბევრისთვის კოულმენის მუსიკა დღესაც არაა ადვილი „წასაკითხი“, საამისოდ სხვა გრამატიკა უნდა იცოდე — ბგერების მისეული გრამატიკა. მის ბოლო ალბომსაც, 2007 წელს რომ გამოვიდა, სწორედ ასე ჰქვია — ***Sound Grammar*** . მაგრამ ყმაწვილკაცობაში ნაცემ-ნაბეგვ და აბუჩად აგდებულ კოულმენს გამგებიც საკმარისად ჰყავდა და დამფასებელიც არანაკლები გამოუჩნდა — რამდენიმე სახელოვანი პრემიის ლაურეატი გახდა; მათ შორის — მაკართურის ფონდის პრემიისა და თვით პულიცერისაც კი.

* * *

პიანისტი სესილ პერსივალ ტეილორი (დაიბადა 1929წელს) სულაც არ იყო „არმცოდნე პარციფალი" მუსიკის დარგში. ორნეტ კოულმენისგან განსხვავებით, მან საფუძვლიანი განათლება მიიღო — ნიუ-ინგლენდის ცნობილი კონსერვატორია დაამთავრა. თუმცა მისი მეთოდური მუსიკალური წვრთნა და განსწავლა ჯერ კიდევ კონსერვატორიამდელ ასაკში დაიწყო. იგი ნიუ-იორკის გარეუბანში იზრდებოდა, არც ისე ღარიბ ზანგურ ოჯახში. მამამისი ერთ სენატორს ედგა მზარეულად, ხოლო დედა — ორ უცხო ენაზე მოუბარი დიასახლისი გახლდათ, რომელიც თერთმეტი წლის სესილს უკვე შოპენჰაუერს აკითხებდა (sic!) და რომელსაც ასევე თავი მოჰქონდა იმით, რომ ბავშვობაში დიუკ ელინგტონის დრამერთან, სონი გრიირთან მეგობრობდა. ტეილორების მეზობლად კი ცხოვრობდა დიდი არტურო ტოსკანინის ორკესტრის ლიტავრისტი, რომლის მეუღლეც ასევე კვალიფიციური პედაგოგი გახლდათ — ფორტეპიანოს განხრით. სწორედ ეს ლიტავრისტი და მისი ცოლი მოევლინენ პატარა სესილს მუსიკალურ ნათლიებად. საქმე ის გახლავთ, რომ შემდგომში სესილ ტეილორმა მეტად უცნაური საშემსრულებლო მანერა განავითარა — ფორტეპიანოზე და ლიტავრებზე დაკვრის ტექნიკის გამაერთიანებელი: კლავიატურას იმგვარი ძალით უტევდა და უბრაგუნებდა, რომ როიალს სულ ერთბაშად ზანზარი გაჰქონდა. „რიტმი, ბგერა და ენერგია" — ეს გახდება ტეილორის კომპოზიციების მთავარი მაორგანიზებელი პრინციპი. ტოსკანინის ლიტავრისტისა და მისი მეუღლის მასწავლებლობით და მშობელი

დედის თავზე დგომით იყო, რომ ექვსი წლის სესილი უკვე შოპენის ეტიუდებს უკრავდა. ისე, მუსიკალური ნათელ-მირონის ამბავში, სესილ ტეილორი პიანისტების მთელს პლეადას ასახელებდა: ფეტს უოლერს, თელონიუს მონკს, ლენი ტრისტანოს, ჰორეს სილვერს, ეროლ გარნერს და დეივ ბრუბეკს. იგი ასევე ბევრს უსმენდა და უღმავდებოდა ამერიკელ და ევროპელ მოდერნისტებს — ჯონ კეიჯს, კარლ-ჰაინც შტოკჰაუზენს, სტრავინსკის, შიონბერგს, ვებერნს, ბარტოკს; გული კი მაინც დიუკ ელინგტონისაკენ მიუწევდა — ელინგტონი იყო მისი კერპი. თუმცა, ავანგარდიზმი სწორედაც რომ კერპების დამსხვრევას გულისხმობს და ამაში სულ მალე დავრწმუნდებით.

ტეილორის ბიოგრაფიისა სხვა აბა რა გითხრათ? ფართო მსმენელისთვის ყოვლად მიუღებელი მუსიკალური ნოვაციების გამო ესეც გარიყული რჩებოდა, მაგრამ იყვნენ ისეთებიც, რომლებმაც ამ ახალგაზრდაში დიდი ნიჭი ამოიცნო და სიტყვაც შეაშველა. ასეთი გახლდათ ჟურნალ „დაუნბიტის“ რედაქტორი, იმდროინდელი წამყვანი ჯაზ-კრიტიკოსი ნეტ ჰენტოფი, რომელმაც ტეილორს კლუბ Five Spot-ში ანგაჟემენტი გაუკეთა, 1956 წელს, ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ იქაურობას ორნეტ კოულმენი მოევლინებოდა. ამ კლუბში მავალმა ავანგარდისტულმა ელიტამ არც აპლოდისმენტები დააკლო და აღფრთოვანებული სიტყვაც უთხრა. 1957 წელს ნიუპორტის ჯაზ ფესტივალზე გამოსვლის უფლებაც მისცეს. მაგრამ 60-იან, 70-იან წლებში ტეილორი ევროპაში და იაპონიაში უფრო მიღებული და აღიარებული იყო, ვიდრე ამერიკაში, რაც არაერთი სხვა პროგრესული ჯაზმენის შემთხვევაშიც ვნახეთ. ამერიკაში ფართო საზოგადოებას თუკი ვინმე ავანგარდისტი მოსწონებია, ისევ და ისევ მისი რელიგიუ-

რი, პოლიტიკური თუ სოციალური პოზიციონირების გამო. ტეილორი კიდევ მუსიკალური „თავისუფლების" იქით არ მიდიოდა, თუმცა მისი ეს „თავისუფლება" ტოტალური იყო, ხოლო მუსიკა — უნიკალური და განუმეორებელი.

ტეილორმა ჯერ კიდევ კონსერვატორიაში სწავლისას ნათლად და მკაფიოდ გაიაზრა, თუ რა არის მუსიკა საერთოდ და როგორი უნდა ყოფილიყო საკუთრივ ის მუსიკა, რომელიც მას უნდა დაეკრა. „1954 წლისთვის ჩემი საშემსრულებლო სტილი უკვე ჩამოყალიბებული იყო," — ასე განაცხადა თავად ტეილორმა, რაც სრული სიმართლე გახლავთ. იმ დროიდან მოყოლებული, დღემდე — ხოლო იგი დღესაც აზანზარებს როიალს, ოთხმოც წელს მიტანებული, — მისი საფორტეპიანო სტილისტიკა იგივე რჩება, იცვლებოდა მხოლოდ კონტექსტი, ანუ ის, თუ რა მუსიკის ფონზე უკრავდა იგი თავისას.

ემოციურ და ზოგან სარკასტულ ორნეტ კოულმენთან შედარებით, ტეილორის მუსიკას ვერც ექსპრესიულს დაარქმევ და ვერც უშუალოს — იგი „იმპერსონალურია", სუბიექტურობისგან დაცლილი. ჯაზის ისტორიაში ტეილორი *მუსიკალური აბსტრაქციონიზმის* ყველაზე სრულფასოვანი წარმომადგენელი გახლავთ. ავილოთ მისი სამი ალბომი: 1956 წელს ჩაწერილი ***Jazz Advance*** („ჯაზური წინსვლა") და 1961 წელს ჩაწერილი — ***Jumpin' Punkins*** და ***Mixed***. სამივე ალბომში ტეილორი „მეინსტრიმის", ანუ ძირითადი მიმართულების ჯაზის ელემენტებს იყენებს, იმისათვის რომ ეგრევე დაშალოს და თავის აბსტრაქტულ ხედვებში გადაამუშაოს. საყურადღებო ისაა, რომ „მეინსტრიმის" ელემენტები აქ ტეილორის თანმხლები მუსიკოსების შესრულებაში ამოიკითხება, ხოლო თავად პიანისტის ფუნქ-

ცია ამ ელემენტების აბსტრაქციონისტულ ტრანსფორმაციაში მდგომარეობს.

ალბომი ***Jazz Advance*** ტეილორის პირველმა ანსამბლმა ჩაწერა, რომელშიც მონაწილეობდნენ სტივ ლეისი (სოპრანო-საქსოფონი), ბუელ ნაიდლინჯერი (კონტრაბასი) და დენის ჩარლზი (დასარტყამები). ამ ალბომში ძირითადად ჯაზ-სტანდარტებია შესული, მათ შორის თელონიუს მონკის სახელოვანი ***Bemsha Swing***, უკვე არაერთგზის რომ ვახსენე. სტივ ლეისი თავის სოპრანო-საქსოფონზე აქ პრინციპში ჰარდ-ბოპს უკრავს (თუმცა ფრიად „წინ წასულს"), მაგრამ ტეილორი ამ კომპოზიციაში ჩადებულ მელოდიურ და აკორდულ ლოგიკას ისე შლის და ასხვაფერებს, რომ მონკის „კუბიზმიდან" წმინდა მუსიკალური გეომეტრია გამოყავს. კიდევ ერთი უცნობილესი სტანდარტი — ***Sweet and Lovely***, თავისი უწყინარი, საამო მელოდიით, რომელსაც ტეილორი ცივ, გონებრივ კონტსრუქციებში ანაწევრებს: სტილისტიკა აქ არაერთგვაროვანია — მონკისეული, ტრისტანოსეული და გარნერისეული აკორდები აქ ერთმანეთშია შეჭრილი და რაღაც ანტონ ვებერნის ჰარმონიის (თუ დისჰარმონიის) ყაიდაზე გადაწყობილი, რაც ჯამში უდრის სესილ ტეილორს, მე ასე ვიტყოდი. ხოლო რაც შეეხება კომპოზიციას ***You'll Be So Nice To Come Home***, რომელსაც ტეილორი თანხლების გარეშე ასრულებს, იგი თითქმის აღარაფრით განსხვავდება მისი გვიანდელი სოლო საფორტეპიანო აბსტრაქციებისაგან.

ალბომი ***Mixed*** გილ ევანსის პროდიუსერობით გაკეთდა (ამ უნივერსალურ მუსიკოსთან ტეილორს სხვა პროექტებშიც უთანამშრომლია — ალბომი ***Into the Hot***). ***Mixed***-ში ასევე მონაწილეობენ: ალტ-საქსოფონისტი ჯიმი ლაიონზი (ვისთანაც

ტეილორს ხანგრძლივი შემოქმედებითი ურთიერთობა გამოუვიდა, ლაიონზის სიკვდილამდე — 1986წ.), ტენორ-საქსოფონზე არჩი შეპი, საყვირზე ტედი კერზონი, და ჯაზ ავანგარდის მთავარი ტრომბონისტი — როზუელ რადი. კომპოზიციებში ***Bulbs***, ***Pots*** და საკუთრივ ***Mixed*** თითქმის იგივე სურათს ვხედავთ რაც რომ „ჯაზურ წინსვლაში" დავინახეთ: აქ ჯერ კიდევ შეიმჩნევა მინიშნებები ბლუზურ ინტონაციებზე, რიტმიც ალაგ-ალაგ სუინგურია, ჰარმონია და აკორდები — ბიბოპის მსგავსი. ეს ეხება თანმხლებ მუსიკოსებსაც და ზოგან ტეილორსაც კი. მაგრამ ყოველივე „მეინსტრიმისეული" აქ თითქოსდა ცუდ პირზეა გადმობრუნებული — განსაკუთრებით ტეილორის საფორტეპიანო პარტიებში, რომლებიც მეტწილად აცილებულია ძირითად მუსიკალურ ღერძს, თუმცა ეს ღერძიც ერთობ პირობითია. იმას, რასაც აქ ტეილორის ანსამბლი უკრავს, მე ასე განვსაზღვრავდი: „აბტრაქციონისტული ვარიაციები ტრადიციული ელემენტების თანხლებით"... და ეს შესანიშნავ მუსიკალურ შედეგს იძლევა, ტეილორი უნიკალურ ბალანსს იჭერს ორ განსხვავებულ სტილისტიკას შორის — „მეინსტრიმის" ენას იგი თავისუფალი იმპროვიზაციული ფორმების ენას ურთავს, ორ სრულიად განსხვავებულ მუსიკალურ ენობრივ კოდს აერთიანებს. ამას შეიძლება ეწოდოს „ტეილორისეული ორმაგი კოდირება" — უდახვეწილესი და უმაღლესი ხარისხის. „ორმაგი კოდირება" პოსტ-მოდერნიზმის უზოგადესი პრინციპია და ჩვენ მას ბოლო თავში განვიხილავთ, მაილზ დეივისისეულ ჯაზ-როკ ფიუჟენზე რომ გადავალთ და სხვა მისთანა „ნაზავებზე." რაც შეეხება „ორმაგი კოდირების" ტეილორისეულ ვარიანტს, იგი იმდენად ელიტარულია და ავანგარდისტულად „ამაღლებული", რომ პოსტ-მოდერნიზმის

რუბრიკის ქვეშ ვერ თავსდება, ამის ფარგლებში ვერ ეტევა. ტეილორის ზემოხსენებული ალბომები ერთ-ერთი საუკეთესოა, რაც კი რომ ნაღდი მოდერნისტული ჯაზიდან შემოგვრჩა.

ტეილორისეული „ორმაგი კოდირების" სანიმუშო ეგეზემპლარია ალბომი ***Jumpin' Punkins***, სადაც დამუშავებულია დიუკ ელინგტონის სტანდარტი ***Things Ain't What They Used To Be.*** მივყვეთ ამ კომპოზიციას და თან ჩანაწერში მონაწილე მუსიკოსებიც ვახსენოთ — მეტად საინტერესო ხალხი. ყველაფერი იწყება ნელი სუინგით, რომელსაც დინჯი რიტმით აფიქსირებს ორნეტ კოულმენის დრამერი ბილი ჰიგინსი... და ამ სუინგურ იდილიას ტენორ-საქსოფონზე ეგრევე „ატრიზავებს" არჩი შეპი. მერე შერპს უერთდებიან დანარჩენი სასულეები: საყვირი კლარკ ტერი (საყვირის დიდოსტატი, ერთ დროს თვით ელინგტონთან რომ უკრავდა), დიქსილენდზე გაზრდილი და ჯაზ-ავანგარდში უკვე ფრიად დაუნჯებული ტრომბონისტი როზუელ რადი, და ჯაზის პატრიარქის — სიდნი ბეშეს მოწაფე, სოპრანო-საქსოფონი სტივ ლეისი... ტრადიციულ ჯაზზე ამათ ჯგუფურ თავდასხმას აგრძელებს თავად სესილ ტეილორი — თავისი პირქუში დისონანსური აკორდებით და ალოგიკური აქცენტებით... შემდეგ კვლავ არჩი შეპი შემოდის — ჯაზური ცნობიერების ატონალური და ოდნავ ისტერიული ნაკადით... რამდენიმე რეპლიკას ისვრის სესილ ტეილორი და ახლა კლარკ ტერი ნამოიწევს წინ — დინჯი, ქულ-ჯაზური იმპროვიზაციით: რბილად და სავსედ ჟღერს მისი საყვირი... გაიელვებს ციტატა გერშვინიდან *It Ain't Necessarily So*..... თუმცა ყველაფერ ამას ისევ ძირს უთხრის ტეილორი, ნაიდლინჯერის კონტრაბასთან ერთად, და ტრომბონზე სოლირებას იწყებს როზუელ რადი: ესეც თითქოსდა ქულ-ჯა-

ზის სტილში აპირებს რაღაცის თქმას, მაგრამ გადაიფიქრებს და სპილოს ყვირილის მაგვარი ბგერებით ამეტყველდება... შემდეგ კვლავ ისმის სესილ ტეილორის ძუნწი რეპლიკები, რასაც ზემოდან მოაჯდება სტივ ლეისის სოპრანო-საქსოფონი: სიდნი ბეშეს სტილში გაწელილი ბგერებით, მაგრამ ტონალობათა ისეთი აღრევით, რომ იგივე სიდნი ბეშეს თმა ყალყზე დაუდგებოდა... კოლტრეინისა არ იყოს (ზემოხსენებულ კომპოზიციაში ***India***), სტივ ლეისის საქსოფონიც ფაკირის სტვირივით ჟღერს და მის ხმაზე ახალგაზრდა კობრებივით წამოყოფენ თავს ტრომბონი, ტენორი და საყვირი და ერთად დაგესლავენ ელინგტონის მუსიკალურ გვამს... ბოლოში, რეპრიზის სახით კვლავ ჩაივლის ძირითადი თემა *Things Ain't What They Used To be* — ჩვენებურად რომ ვთქვათ: „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ!" ტეილორის შემთხვევაში ეს სათაური არაორაზროვნად მიანიშნებს, რომ ჯაზში დიდი ცვლილებები მოხდა...

პირველი ალბომების გამოსვლის შემდეგ ტეილორი სცენაზე თითქმის არ ჩნდება — სახლში გამოიკეტა და დღეში ათ საათს მეცადინეობდა. და აი 1966 წელს გამოდის მისი სამი საეტაპო ალბომი: ***Unit Structures***, ***Conquistador*** და ***Student Studies*** (რომელიც პარიზში გამართული კონცერტის დროს ჩაიწერა). აქ ტეილორის გვერდით დგანან ჯიმი ლაიონზი — ალტზე, და კონტრაბასისტები — ჰენრი გრაიმზი და ალან სილვა, ასევე დრამერი ენდრუ საირილი. ისტორიკოსთა აზრით, სამივე ალბომი „თავისუფალი ჯაზის" ისეთივე მნიშვნელოვანი დოკუმენტია, როგორც კოულმენის *„ორმაგი კვარტეტი"* და კოლტრეინის *„ამაღლება"*. ტეილორის ამ ჩანაწერებში „მეინსტრიმის" ნასახიც კი აღარსად გვხვდება — გინდაც ავანგარდისტულად მოშლილი და მორღ-

ვეული. მე ამას უფრო „თავისუფალ მესამე ნაკადს“ ვუწოდებდი — ტოტალური ჯაზ-ავანგარდის და ევროპული ატონალური მუსიკის ნაზავს. ჯაზი აქ სადმე თუ შეინიშნება, ისევ და ისევ ალტსაქსოფონის (ლაიონზი) და ტრამპეტის (ედი სტივენსი) ტემბრალური სპეციფიკის გამო და იმის გამო, რომ ამათ დაკრულში ალაგ-ალაგ მოდალურ-ჯაზურ ინტონაციები ისმინება. და კიდევ იმიტომ, რომ ანსამბლში კონტრაბასი და დასარტყამები მონაწილეობს. ასე შორს არც კოულმენი გასცილებია ჯაზს და არც კოლტრეინი. გავიხსენოთ ჯაზური მუსიკის უზოგადესი პრინციპი, სულ დასაწყისში რომ ვახსენე: *მელოდიის თავისუფალი მოძრაობა საბაზო რიტმის მიმართ.* ტეილორის ამ თხზულებებში აღარც საბაზო რიტმია და აღაც მელოდია — მხოლოდ „თავისუფალი მოძრაობა“, ოღონდ — ურთულესი მუსიკალური სტრუქტურების გავლით. ამ უზოგადესი მუსიკალური გადახრების გარდა, ტეილორი წმინდა ტექნიკურ ნოვაციებშიც იჭრება — როიალის სიმებზე იწყებს დაკვრას, რაც მანამდელ ჯაზში ნაკლებად თუ მოეპრიანებოდა ვინმეს.

ამ ჩანაწერებით ტეილორმა ყველაზე „წინ გაჭრილი“ მუსიკოსის და უკომპრომისო ნოვატორის სახელი დაიმკვიდრა — როგორც ევროპაში ისე ამერიკაში. თუმცა იგი „მეინსტრიმის“ ხალხთანაც თანამშრომლობს — მაქს როუჩთან, მერი-ლუ უილიამსთან (ეს ქალი გეხსომებათ — ლეგენდარული კანზას-ქალაქური ღამის ჯემ-სეშენების მონაწილე). მაგრამ მისი გონება მაინც ახლის ძიებაშია. ამიტომაც დაინტერესდა იგი ორნეტ კოულმენის პიანისტის — პოლ ბლეის ცოლყოფილის, კარლა ბლეის ორკესტრით, რომელსაც ერქვა *Jazz Composers Orchestra* და სადაც უკრავდნენ დონ ჩერი და „ფარაონ“ სანდერსი. ამ

ორკესტრში ასევე ისხდნენ ჯაზ-ფიუჟენის მომავალი მშვენება, გიტარისტი ლერი კორიელი და ტენორ საქსოფონისტი გატო ბარბიერი, რომელიც ფართო საზოგადოებამაც გაიცნო ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმით „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“, სადაც იგი საქსოფონის ცნობილ პარტიას ასრულებს (ეს ისე, ცნობისათვის). ტეილორის და კარლა ბლეის ორკესტრის ერთობლივ ჩანაწერს ***Communications*** ერქვა (1968).

როგორც ჩანს, ტეილორის „წინ გაჭრილმა უკომპრომისო ნოვატორობამ“ სხვა ყველაფერი გადასწონა და 70-იან, 80-იან წლებში იგი ძირითადად სოლო კონცერტებს მართავს, სადაც სრული თავისუფლება აქვს აკეთოს ის რაც უნდა. ხოლო ის, თუ „რა უნდა ტეილორს?“, ბევრისთვის დღესაც გამოცანად რჩება. მისი სოლო საფორტეპიანო აბსტრაქციები უცნაურია, როგორც მუსიკალური შინაარსის თვალსაზრისით, ისე სანახაობრივადაც. არანაირი მელოდიური, ტონალური თუ ჰარმონიული კონკრეტიკა — სპონტანური ბგერითი კომპლექსები, ზოგჯერ მუშტის დარტყმით ან მკლავის დადებით გამოცემული; წერტილოვანი კასკადები, ასე გგონია კლავიატურას ტყვიამფრქვევის ჯერი მიუშვირეს; არპეჯიოებად გაშლილი განუსაზღვრელი აკორდები, თითქოს ჭერიდან ბროლის ჭაღი ჩამოიშალა და კრისტალები მიმოიფანტა; ნოტები ღვარად მოედინება; ხან ოქტავები, ხან სტაკატოები ერთბაშად დღვებენ კლავიატურას; პაუზა იშვიათ შემთხვევაში თუ „გაიჟღერებს;“ წმინდა ჯაზური წარმომავლობის აქ მხოლოდ ჯვარედინი რიტმიკა და ალაგ-ალაგ სინკოპირებაღა რჩება.

ტეილორის სოლო კომპოზიციები თითქმის ერთ საათს გრძელდებოდა ხოლმე. ან რა ჯანი აქვს ან რა ინსტრუმენტი

უძლებდა! ამბობენ, ცნობილმა ფირმამ „ბიოზენდორფერ“ საგანგებოდ მისთვის ახალი როიალი დაამზადა, რომელსაც დაბალ ოქტავაში ცხრა კლავიში დაუმატეს. ჯანის და ენერგიის ნაკლებობას ტეილორი არასდროს უჩიოდა — ბოლის და ბოლოს მასში ხომ ჩეროკების სისხლი სჩქეფს, ჩეროკები კიდევ აცტეკების მოდგმისანი არიან, როგორც თავადვე დასძენდა. ფორმის შესანარჩუნებლად ჩვეულ ფიზიკურ სავარჯიშოებთან ერთად თავისიც შეიმუშავა — სარეცხის ხელით რეცხვა (sic!).

თქვენ წარმოიდგინეთ და აკადემიურ წრეებშიც მიიღეს — ერთხანს უისკონსინის უნივერსიტეტში ასწავლიდა მუსიკას, მაგრამ ამ თავისი მუსიკის და პედაგოგიური მეთოდიკის ლეგიტიმაციისთვის ბევრი ჭიდაობა დასჭირდა. ხოლო 1979 წელს პრეზიდენტმა ჯიმი კარტერმა „თეთრ სახლშიაც“ მიიწვია — სხვა პროგრესულ მუსიკოსებთან ერთად. თავადაც პროგრესული კაცი გახლდათ პრეზიდენტი კარტერი — ხელოვნებაშიც კარგად ერკვეოდა და საკუთარ პოეზიასაც სწერდა, რაც მის პოლიტიკურ საქმიანობას მაინცა და მაინც კარგად ვერ წაადგა. მაგრამ ტეილორმა, როგორც ჩანს, კარტერის პროგრესულობა ნაკლებად ირწმუნა — იმ საღამოს დაკვრა რომ დაამთავრა, წამოხტა და დარბაზიდან გავარდა; მერე პრეზიდენტს მისი დადევნება მოუწია, კომპლიმენტების სათქმელად.

რაგინდ დახვეწილი და პროგრესული გემოვნების პრეზიდენტი ჰყოლოდათ ამერიკელებს, ტეილორი მაინც ევროპაში უფრო უკეთ გრძნობდა თავს — თვით ნახევრად-კომუნისტურ იუგოსლავიაშიც კი. ამისი დასტურია 1976 წელს ლიუბლიანაში ჩაწერილი მისი კონცერტი კვინტეტთან ერთად, რომელშიც ასევე მისი ერთგული ჯიმი ლაიონზი მონაწილეობს. კონცერტის ჩანაწერი

გამოვიდა სახელწოდებით — ***Dark To Themselves*** და ვეება სამოცდაერთწუთიანი კომპოზიციისგან შედგება: ***Streams and Chorus of Seeds*** — „ნაკადები და მარცვალთა ქორო.“ „ნაკადებს,“ უფრო ზუსტად — „მუსიკალურ აბსტრაქციათა დინებას“ — თავად ტეილორის ფორტეპიანო განასახიერებს, ხოლო „მარცვალთა ქოროს“ კი — მისი თანმხლები ინსტრუმენტები: ალტ-საქსოფონი, ტენორ-საქსოფონი (დეივიდ უეარი) და საყვირი (რაფე მალიკი), დასრტყამების (მარკ ედვარდსი) თანხლებით; და პირიქით... მოკლედ — გიჟური მუსიკის „ნაკადი“ ტბორავს „მარცვლებს“... სასულეები აქ ისეთი დაგეშილები არიან და ისეთი თავგანწირვით უკრავენ, თითქოს ტეილორის რიტმულ-აგრესიულ-ვირტუოზული საფორტეპიანო ტექნიკის მიბაძვას ლამობენ — და ახერხებენ კიდევაც. ასეთი მუხტის მატარებელი შესრულება (თანაც უწყვეტლივ ერთ საათს რომ გრძელდებოდეს) ჯაზ-ავანგარდის იმდროინდელ ჩანაწერებში არ მეგულება, — მითუმეტეს შემდგომი პერიოდის მცდელობებში.

ტეილორი პოეზიასაც წერდა და სიტყვით ამდიდრებდა თავის სოლო საფორტეპიანო პერფორმანსებს, რაც ახლაც ერთობ მოსწონს და ძირითადად ამ „ორმაგ ჟანრში“ მოღვაწეობს. მისი პოეზია ისეთივე „დეპერსონალიზებულია,“ როგორც მისი მუსიკა, — იმდენად, რომ მის ლექსებში ვერსად ამოიკითხავთ პირველი პირის ნაცვალსახელს *მე*. აქ უფრო აფრიკულ-აცტეკური გენეტიკა იკითხება — ტეილორი ანიმისტია, იგი წერს სულებზე, რომლებიც სახლობენ მთებსა და მდინარეებში; ამათში ალაგ-ალაგ ეგვიპტური ღვთაებაც გამოერევა, ან ჩინური კოსმოლოგიის ელემენტები; ასევე იაპონური ძენის და ქრისტიანული მისტიკის მოტივები, და რაღა თქმა უნდა — კარიბული ზღვის

ეთნოსებში გავრცელებული *ვუდუს* მაგიური რიტუალის სახეები: „მოცეკვავე გრძნეული“ — ტეილორის პოეზიის არქეტიპული ფიგურაა. ამასთან ერთად იგი ეხმიანება თანამედროვე ამერიკელ პოეტებს — რობერტ კრილის, ჩარლზ ოსლონს, რობერტ დანკანს, და დიდ ესპანელ მოდერნისტს — გარსია ლორკას.

ტეილორის პოეზიას მე „წარმართულ აბსტრაქციონიზმს“ დავარქმევდი, „მოცეკვავე გრძნეულიც“ ამას მეტყველებს — ესაა ტანის რიტუალური მოძრაობებით აბსტრაქციების სახვა. კაბუკის თეატრია ტეილორის ესთეტიკური იდეალი, სადაც პლასტიკა, სიტყვა და მუსიკა ერთმანეთს ავსებს. მისი ერთ-ერთი ლექსი რუდოლფ ნურეევს ეძღვნება — გრძნეულ ბალერონს; ცნობილია ტეილორის ერთობლივი პერფორმანსები იაპონელ ავანგარდისტ მოცეკვავესთან — მინ ტანაკასთან; ტეილორს ასევე საგანგებოდ დაუკვეთეს მუსიკა ბალეტისათვის, რომელშიც მიხაილ ბარიშნიკოვს უნდა ეცეკვა; ყველაზე რადიკალური ნოვატორი ჯაზმენი ასევე კარგად იცნობდა ჯორჯ ბალანჩინის საბალეტო კონცეფციას. სუინგის ეპოქაში ჯაზი პოპულარულ საცეკვაო მუსიკას წარმოადგენდა, ტეილორისთვის კი ეს უკვე მაგიური ცეკვის მუსიკაა — აქ მისი ექსტრავაგანტული საფორტეპიანო-საშემსრულებლო მანერებიც იგულისხმება და მისი მუსიკის აბსტრაქტული შინაარსიც. მისივე თქმით, იგი ცდილობს კლავიატურაზე გადაიტანოს ის ნახტომები, რომელსაც ბალეტის მოცეკვავე სცენაზე ასრულებს (sic!).

ტეილორის „კლავიატურულ ბალეტს“ თავისი წარმომავლობა, ასე ვთქვათ — თავისი *არქეოლოგია* აქვს: ჟესტიკულაცია და რიტმულ-საცეკვაო მოძრაობები წარმოადგენს დასაბამიერ საკომუნიკაციო-ენობრივ კოდს, რომელიც პირველყოფილმა ადამიან-

მა შექმნა, რასაც მოჰყვა სიმღერით ლაპარაკი, ანუ — მუსიკის პირველსახე. და ეს ყოველივე პირველყოფილი რელიგიური, ექსტატური გრძნობელობის ჩასახვით იწყება და სწორედ ამის *რეკონსტრუირებას* ცდილობს ტეილორი. ესეც თავისებური ავანგარდისტული პროექტია — დასაბამიერის და გამოუთქმელის გამოხატვა: „მუსიკა ღმერთის გამოხატულებაა. ჩემთვის იგი ბუნების ძალაა, რომელიც ბგერაში ვლინდება — მარადიულ ბგერაში. ამ ხეებს, ქვებს და მდინარეებს სილამაზე ქმნის... ესაა ცხოველმყოფელი ძალა, რომელიც მე მამოძრავებს. ეს არის ძალა, რომელიც უმაღლესი ექსტაზის მდგომარეობაში მამყოფებს," — ასეთია ტეილორის ვუდუისტურ-ავანგარდისტული მრწამსი.

თუმცა ამ კაცს კონსტრუქტივიზმიც იზიდავს. მისივე თქმით: „მუსიკალური ნოტების თვალიერებას, მშენებარე ხიდების ყურება მირჩევნია." ტეილორი ჩვენი დროის ერთ-ერთი უდიდესი არქიტექტორის — სანტიაგო კალატრავას თაყვანისმცემელი გახლავთ. სიმპტომატურია, რომ კოულმენის მსგავსად, ტეილორიც არქიტექტურის ტრფიალია — ავანგარდში გაჭრილი ხალხის ტოტალური თავისუფლება ტოტალურ უსაყრდენოობას და ქაოსს გულისხმობს, აქედან კი ახალი კონსტრუქციების შექმნის საჭიროება ჩნდება — გეომეტრიული ფორმების მეშვეობით ქაოსის დაძლევის საჭიროება. დაუკვირდით — არა *დასრულებული*, არამედ *მშენებარე* ხიდები ხიბლავს ტეილორს, და ეს გასაგებიცაა: როგორც ჯაზ-აბსტრაქციონისტი, როგორც ავანგარდისტი, ესეც ცდილობს თავისებური ხიდების აგებას — სასრულობას და უსასრულობას შორის, ხოლო ამგვარ ხიდს დასრულებული სახე ვერ ექნება. დუბლინის სანაპიროზე მოხეტიალე ჯეიმზ ჯოისი წერდა: „პირსი — იმედგაწყვეტილი ხიდია." მშენებარე

ხიდიც თავიდან პირსიეითაა, მაგრამ „იმედგაწყვეტა“ ავანგარდის ხალხს ნაკლებად სჩვევია — რაც კოულმენის და ტეილორის მაგალითებზეც დავინახეთ.

* * *

კვლავ პირსი მიდგას თვალწინ — ნიუ-იორკის მდინარე *ისტ-რივერზე* გამავალი „კონგრესის ქუჩის“ პირსი, რომლის ქვეშ დამხრჩვალი შავკანიანი მამაკაცის გვამი ტივტივებს, მღვრიე წყალში ჩაპირქვავებული. ასეთი ნახეს ტენორ-საქსოფონისტი ალბერტ აილერი, 1970 წლის 25 ნოემბრის დილას — მანამდე სამ კვირას რომ ეძებდნენ. ამ კაცის სიკვდილის მიზეზი თუ ზუსტი გარემოება დღესაც არავინ იცის.

აილერი ოცდათოთხმეტი წლისა იყო, დამხრჩვალი რომ იპოვეს — ჯაზურ სცენაზე სულ ათიოდ წელი დაჰყო და თვით ჯონ კოლტრეინზეც კი იქონია მუსიკალური გავლენა, სესილ ტეილორი მას ლექსებს უძღვნიდა და დღეს იგი მოიხსენიება როგორც „თავისუფალი ჯაზის“ ერთი ბურჯთაგანი. უკრავდა ალტზე, ჰობოიზე და ტენორზე. პერმანენტული უმუშევრობის და უფულობის გამო ვერც ნორმალური განათლება მიიღო, და თავიდან ვერც პროფესიულ მუსიკალურ კარიერას გაჰყვა — ამერიკის ჯარში ჩაეწერა და პროფესიონალი სამხედრო გახდა. მისი სამხედრო ნაწილი საფრანგეთში იყო დისლოცირებული, სადაც ორი წელიწადი გაატარა, იქაურ ჯაზურ წრეებში გაერია და კვლავ ამერიკაში დაბრუნდა. 1962 წელს დონ ჩერი გაიცნო —

ორნეტ კოულმენის "ჯიბის კორნეტისტი" — და მასთან ერთად ჯემ-სეშენებში მონაწილეობდა. ჩერის მეშვეობით, იმავე წელს, სტოკჰოლმში შედგა მისი ნაცნობობა სესილ ტეილორთან, რამაც იგი ჯაზ-ავანგარდის ელიტასთან დააახლოვა. ტეოლორის ანსამბლი ნიუ-იორკში რომ დაბრუნდა, აილერი ერთხანს მასთან უკრავდა, მაგრამ მათი მუსიკა იმდენად არაკომერციული იყო, რომ ცოტა ხანში დაიშალნენ. მორიგი მწარე უსახსრობის პერიოდში აილერს ჯონ კოლტრეინი მოევლინა მხსნელად, რომელიც ფინანსურადაც ეხმარებოდა და დიდ პროტექციასაც უწევდა სხვადასხვა ხმისჩამწერ სტუდიებთან, განსაკუთრებით კი Impulse!-თან. 1964 წელს აილერი ქმნის თავის მთავარ ანსაბლს — ტრიოს, კონტრაბასთან და დასარტყამებთან ერთად. დასარტყამებზე სანი მერი, ხოლო კონტრაბასზე ახალგაზრდა გერი პიკოკი იაყვანა, რომელიც შემდგომში დიდ სახელს გაიკეთებს კით ჯარეტთან და ჟაკ დეჟონეტთან ერთად.

ჯონ კოლტრეინთან ერთად ალბერტ აილერი ჯაზის ისტორიაში შევა როგორც კაცი, რომელმაც ტენორ საქსოფონის მუსიკალური შესაძლებლობები ამოწურა — განსაკუთრებით ეს ეხება ამ ინსტრუმენტის ტემბრალური თავისებურებებს. იგი ითვლებოდა ე.წ. „ჭუჭყიანი" ბგერის დიდოსტატად. ამგვარი ბგერა ჯერ კიდევ ნიუ-ორლეანურ პერიოდში ჩნდება, მაგრამ აილერმა იმდენად გააღრმავა ეს ტენდენცია, მისი საქსოფონი იმდენად უჩვეულო ხმებს გამოსცემდა, თითქოს მასზე ადამიანი კი არა, რაღაც პრეისტორიული არსება უკრავდა. ხრინწიანი გმინვა, მეტად ფართო სიხშირეზე გასული ვიბრატოები, ხავილი, ბზუილი, ადღვებილი ბგერები თითქოს დაცოცავენ უდაბლესიდან უმაღლეს რეგისტრებში, ყველაფერს ზემოხსენებული „ჭუჭყი" ადევს და

ამასთან ერთად ცალკეული ბგერა გასაოცარი სისავსით, ობერტონების სიუხვით და ფერადოვნებით გამოირჩევა — ამგვარად ჟღერს აილერის საქსოფონი. ეს კოხტა და პრიალა თუნუქის ინსტრუმენტი, რომელიც XIX საუკუნეში ბელგიელმა ჰანს საქსმა შექმნა, აილერის ხელში მართლაცდა *მხეცურ* თვისებებს იძენს.

სიყმაწვილეში აილერმა ბლუზის და რიტმ-ენდ-ბლუზის კარგი სკოლა გაიარა და „მეინსტრიმის“ ეს ელემენტები თავის ავანგარდისტულ წიაღსვლებშიც შემოინახა. თუმცა, ისევე როგორც კოულმენთან ან გვიანდელ კოლტრეინთან, „მეინსტრიმი“ მისთვის სრულიად პირობითი რამ არის — საიმპროვიზაციო ტერიტორიის მონიშვნის საშუალებაა მხოლოდ; შემდგომში ეს ტერიტორია რაღაცა რიტმულ-მუსიკალურ ჭაობად იქცევა, რომელიც რომ აილერის სტიქია გახლავთ — (აკი სრულიად ჯაზიც ჭაობიან ალაგას იშვა). ყოველივეს ქვესკნელი შთანთქავს — ფსიქიკის სიღრმისეული სფერო. აი, ვინ უბერავდა ყველაზე მაგრად საქსოფონს არაცნობიერის სიღრმეებიდან! აილერთან ეს პრინციპი კიდევ უფრო გამოკვეთილია და უკიდურესობამდე მიყვანილი. სიურრეალიზმზე იტყვიან: *ფარული ლტოლვების და წადილის გამოთავისუფლებაა*. აილერის იმროვიზაციებშიც სულ ეს ლტოლვები, გზნება და წადილი მეტყველებს. მე ამას „სიურრეალისტურ ბლუზს“ დავარქმევდი — ბლუზიც ხომ ეროტიკული ლტოლვების მუსიკაა, ოღონდაც გასაგებ მელოდიურ და ჰარმონიულ-ტონალურ ენაზე გადმოცემული — გაშუალებული და სუბლიმირებული; ხოლო აილერთან ეს საშუალებები მოხსნილია, ყოველივე *უშუალოდ*, თითქოსდა პირვანდელი სახით მოედინება — როგორც „ჭუჭყიანი“ ბგერითი მატერია. აქ ისევ ჯოისი უნდა გავიხსენო, რომლის შესახებაც ბერნარდ შომ თქვა: „ეს კაცი

კლოაკალური სიხელით წერს." ასეთივე „კლოაკალური სიხელით" უკრავდა ალბერტ აილერი — სულის კლოაკებში მავალი.

ხოლო იქ, იმ სულიერ კლოაკებში, მოგეხსენებათ, კუდიანები და ავსულები სახლობენ და აილერიც სწორედ ამათგან იყო შეპყრობილი. მისი ერთ-ერთი პირველი ალბომის სახელწოდება გახლავთ — ***Witchis and Devils*** („კუდიანები და ეშმები"). იგივე ავსულები ჩნდებიან მის მთავარ ალბომში, რომელიც გერი პიკოკთან და სანი მერისთან ერთად ჩაწერა, 1964 წლის 10 ივლისს — ***Spitirual Unity*** („სულიერი ერთობა"). ***Spiritual*** აქ ორივეს გულისხმობს — ბაპტისტურ საგალობელსაც და შავი მაგიის სულებსაც, ალებს. ***Ghosts*** („მოჩვენებები") ასე ეწოდება ამ ალბომში შესულ ორ ვარიაციას — თავში და ბოლოში, სადაც აილერი ისე მომნუსხავად უკრავს, რომ ვერ მოსწყდები. ჯერ სულ უბრალო, მარტივ საცეკვაო მელოდიას დაატრიალებს და მერე ერთბაშად ვარდება რაღაც მუსიკლური ეპილეფსიის მდგომარეობაში, როგორც ვუდუისტური მაგიის მსახურებს გულყრა რომ მოსდიოდათ და ბოდვას იწყებდნენ. როგორ გადმოვცე ეს შთაბეჭდილება თქვენთვის გასაგებ ენაზე? რომ შემეძლოს, „სულიკოს" გიმღერებდით აილერის ჯაზურ-ვუდუისტურ ყაიდაზე, მაგრამ... 1966 წელს ბრიტანეთის საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა — BBC-მ ალბერტ აილერი სატელევიზიო ჩაწერაზე მიიწვია; ჩაწერეს კიდევაც, ოღონდ ჩანაწერის ნახვის შემდეგ აიღეს და ერთბაშად გაანადგურეს ფირი — ისეთი „ეშმაკეული" რამ დაუკრავს.

თუ კოლტრეინისთვის ჯაზ-ავანგარდი რელიგიური ტრანსცენდირების მუსიკა იყო, აილერისთვის ეს მაგიური რიტუალის მუსიკაა. ალბერტ აილერიც ანიმისტი იყო, ისევე გრძნობდა ბუ-

ნებაში ჩაბუდებულ სულიერებას, როგორც სესილ ტეილორი, ან — როგორც ვაჟა-ფშაველა (sic!) და ეს პარალელი სულაც არ გახლავთ უსაფუძვლო. განა ვაჟასეულად არ ჟღერს ის, რასაც აილერი იტყვის თავის ერთ სიმღერაში: "*A Man is Like a Tree, a Tree is Like a Man!*" — *„კაცი ხესავით ცოცხლობს, და კაცივით ცოცხლობს ხე!"* ამ სიმღერას ვოკალისტი ქალი (მერი მარია) ასრულებს, თითქოსდა „სამყაროს სული" მღერისო — Anima Mundi... ეს კომპოზიცია შევიდა აილერის უკანასკნელ ალბომში, სახელწოდებით ***Music is the healing force of the Universe!*** — *„მუსიკა — სამყაროს მკურნავი ძალა!"*

გვიანდელმა კოლტრეინმაც, ფეროუ სანდერსმაც და არჩი შეპმაც ბევრი რამ გადაიღეს აილერისგან — ტემბრალური სპეციფიკა, ფრაზეოლოგია; თუმცა ამას „ფრაზეოლოგიასაც" ვერ დაარქმევ, ისეთი ირაციონალური მუსიკალური ნაკადი მოედინება აილერთან, და ვერც ნოტებად ჩაწერ. თავად აილერი კი კოლტრეინს ეთაყვანებოდა, ისევე როგორც სხვა ახალგაზრდა მუსიკოსები საერთოდ. „ჯონ კოლტრეინი მამაა, ფეროუ სანდერსი ძე, ხოლო ალბერტ აილერი — სული წმინდა" — ამგვარ „სამებას" აღიარებდნენ მაშინდელი საქსოფონისტები და „ფილიოკვეს" პრობლემაც გარკვეული ჰქონდათ: ყოველივე „მამისაგან" მოდიოდა. აილერს და კოლტრეინს დიდი მეგობრობა ჰქონდათ, თუმცა ხანმოკლე. კოლტრეინის გასვენებაში აილერი ეკლესიის აივანზე იდგა და უკრავდა — თვითონაც მხურვალე ცრემლით მოსთქვამდა და ბღაოდა, როგორც თავად მისი საქსოფონი.

„მუსიკა სამყაროს მკურნალი ძალაა," ხოლო ამგვარი მუსიკის შემქმნელმა შეიძლება თავი დაკარგოს. ავანგარდისტული პროექტი, ავანგარდისტული ამბიცია — *გამოუთქმელის გა-*

მოთქმა — მუსიკოსისგან ზეადამიანურ ძალისხმევას ითხოვდა, მეტიც — სიხელეს! როგორც ჩანს ალბერტ აილერსაც ამგვარმა შემოქმედებითმა სიხელემ მოუსწრაფა სიცოცხლე — „თავისუფალი ჯაზის" კუდიანებმა და ავსულებმა გადახვეწეს იმ სატიალო მდინარეში.

* * *

არჩი შეპს (დაიბადა 1937 წელს) ნაკლებად აინტერესებდა „თავისუფალი ჯაზის" ვუდუისტურ-მაგიური თუ სხვა რამ უფრო მაღალი რელიგიური ძალა. ხელოვნების ეს დარგი მისთვის უმთავრესად პოლიტიკური ბრძოლის იარაღი იყო. 1965 წელს ნიუ-იორკში მისი პიესაც კი დაიდგა, სახელწოდებით „კომუნისტი" (sic!). მისი „კომუნისტობისა" რა მოგახსენოთ, მაგრამ შეპი თავიდანვე პირწავარდნილ ავანგარდისტად ჩამოყალიბდა; ისეთი მოძღვარი ხალხი ჰყავდა, რომ სხვანაირად ვერც იქნებოდა — სესილ ტეილორი და ჯონ კოლტრეინი. ამათი ლიდერობით გაკეთებული შეპის ჩანაწერები უკვე გავიარეთ: ***Jumpin' Punkis, Mixed, Ascension***. კოლტრეინის ხელშეწყობით შეპმა თავისი პირველი დამოუკიდებელი ალბომიც გამოუშვა — ***Four Fo Trane*** (1964), სადაც ძირითადად დიდი მაესტროს კომპოზიციებს ასრულებს. ეს ჩანაწერი სახელოვანი ფირმა Impulse!-ის საუკეთესო ალბომების ნუსხაშია შესული.

შეპის ადრეულ დამოუკიდებელ პროექტებს შორის, ისევ და ისევ კოლტრეინთან საზიარო ალბომს გამოვყოფდი — ***New Thing***

at Newport — რომელიც ნიუ-პორტის ჯაზ-ფესტივალის სცენაზე ჯაზ-ავანგარდის პირველი სრულფასოვანი გამოსვლა გახლდათ. ეს უპრეცედენტო მოვლენა ეკლესიის ხელდასხმით და ლოცვა კურთხევით შედგა — ჯერ კოლტრეინი და მერე შეპი აუდიტორიას წარუდგინა ღირსმა მამა ნორმან ო'კონორმა. ფორტეპიანოს ნაცვლად შეპის კვარტეტში, ბასის და დასარტყამების გვერდით, ვიბრაფონი ჟღერდა, რომელზეც ბობი ჰაჩერსონი უკრავს. ამ კონცერტზე შეპი წარსდგა არა მხოლოდ ტენორ-საქსოფონისტად, არამედ ასევე როგორც პოეტი — რასობრივი სეგრეგაციის პრობლემაში ფრიად ანგაჟირებული მესიტყვე. „თავისუფალ ჯაზს" ცხადია, ასევე „თავისუფალი ლექსი" — ვერლიბრი მოუხდებოდა, და შეპმაც, ვიბრაფონის და დრამის მონოტონური თანხლებით, ამგვარი ვერლიბრული რეციტაცია შეასრულა, ზანგებში ნარკომანიის მოძალების სოციალურ მიზეზთა თემაზე. ნიუ-პორტის ფესტივალი ჯაზის თეთრკანიან მომხმარებელთა „სამარიაჟო" ალაგი გახლდათ და შეპის გამოსვლამ არამხოლოდ ძლიერი მუსიკალური დისონანსი შეიტანა იქაურ ატმოსფეროში, ხოლო შეპსაც ეს უნდოდა. იგი ისევე უპირისპირდებოდა „მეინსტრიმს", როგორც ზანგებზე თეთრების სოციალურ უპირატოსებას საერთოდ, რადგან „მეინსტრიმი" თეთრების *მსახურება* იყო მხოლოდ და მხოლოდ. იგივე პოლიტიკურ-მუსიკალური პათოსით შეიქმნა ალბომი ***The Magic of Ju Ju*** (Impulse!, 1967 წელი). შეპი აქ ცხრაკაციანი შემადგენლობით — ნონეტით წარსდგა, რომლის უმრავლესობას დასარტყამები შეადგენდნენ. ამგვარი „პერკუსიული სიჭარბე" იმით იყო განპირობებული, რომ შეპმა ჯაზ-ავანგარდის აფრიკული ტრადიციული მუსიკის ელემენტებით გამდიდრება განიზრახა — ნიშნად იმისა, რომ ახალი ჯაზი

მხოლოდ აფრო-ამერიკულ გენეტიკას შეიცავს და თეთრკანიანმა ანგლო-საქსმა პროტესტანტებმა ეს უნდა იცოდნენ, ისევე როგორც მათმა ლაქია „მეინსტრიმელებმა". ავანგარდის, ტრადიციონალიზმის და პოლიტიკის ამგვარი ნაზავი შექმნა შეპმა — თავისებური „მოლოტოვის კოქტეილი."

პოლიტიკით ზღვარგადასულმა გატაცებამ თავისებური დაღი დაამჩნია შეპის შემდგომ შემოქმედებას და 1972 წელს ჩაწერილი ალბომი ***Attica Blues*** ამისი სავალალო დასტურია. ამ ალბომით შეპი „ათიკას გამოსასწორებელ კოლონიაში" დატრიალებულ ტრაგიკულ ამბებს გამოეხმაურა — ტუსაღების ჯანყს (ჩვენებურად — „შუმოკს"), რომელმაც რამდენიმე ათეული კაცი იმსხვერპლა, მათ შორის პოლიციელებიც. მიუხედავად კეთილშობილი პოლიტიკური ზრახვებისა, შეპის მუსიკა აქ ფრიად დაზარალდა — ეს აღარც ჯაზია, აღარც ბლუზი და, წარმოიდგინეთ, აღარც რიტმ-ენდ-ბლუზი, არამედ ძალიან უბრალო და მარტივი „პოლიტიკური ჯაზ-როკი" — მადლობა ღმერთს, კოლტრეინი ამას არ მოესწრო.

თუმცა, შეპი იმდენად „მრავალმხრივი" ფიგურაა, რომ ალბათ თავად უკეთ უწყოდა თუ რაგვარი ესთეტიკა უნდა აერჩია. სწორედ ამ „მრავალმხრივობის" გამო ვერ ჩაეტია იგი მარტივ და პოპულარულ ფორმებში. 1977 წელს გამოდის სოტკჰოლმში ჩაწერილი მისი ალბომი ***Goin' Home*** („სახლში მობრუნება") — ეს გახლავთ საქსოფონის და ფორტეპიანოს დუეტი, სადაც შეპტან ერთად მონაწილეობს ის შესანიშნავი მუსიკოსი, ის თითებდაგრეხილ-დაჩეჩქვილი ჰორეის პარლანი. ამ ჩანაწერში შეპის ავანგარდისტულმა გამოცდილებამ და მსოფლჭვრეტამ ახალი (თუმცა ძველზე-ძველი) საზრდო იპოვა — სპირიჩუელი. შეპის და პარლანის სხვა ჩანაწერების მსგავსად, აქაც შესანიშნავი ბალანსია

დაჭერილი ტრადიციულ მუსიკალურ ენასა და „თავისუფალ ჯაზურ" მეტყველებას შორის — კიდევ ერთი დიდებული ნიმუში იმ „ორმაგი კოდირებისა", რომელიც ტეილორის რთულ მაგალითზე ვნახეთ. „სახლში მობრუნებას" კრიტიკა დიდი ენთუზიაზმით შეხვდა, ხოლო თავად შეპი ერთ-ერთ ინტერვიუში ისხსენებდა ჩაწერის მომენტებს — ქვითინის ზღვარზე რომ იყო, სპირიჩუელთა ძველი მომღერლების მიმართ თანაგრძნობით და მადლით აღვსილი, დაკვრისას ლოყებზე ცრემლი ღვარად რომ მოუდიოდა.

შეპი სტაჟიანი პედაგოგიც გახლავთ — იგი წლების განმავლობაში მოღვაწეობდა მასაჩუსეტსის უნივერსიტეტში, ულამაზეს ქალაქ ამჰერსტში, სადაც მუსიკასთან ერთად თავის პოლიტიკურ სატკივარსაც განასიტყვებდა — „რევოლუციური იდეები აფრიუკულ-ამერიკულ მუსიკაში" — ასე ერქვა მის ერთერთ ადრინდელ სალექციო კურსს. მაგრამ წლების მატებასთან ერთად პოლიტიკური აგრესიაც შედარებით გაუნელდა და მასში მუსიკოსმა სძლია შავკანიანთა უფლებადამცველ აქტივისტს. დღეს იგი პარიზში ცხოვრობს და ჯაზ-ავანგარდის ცოცხალი კლასიკოსის და მეტრის სტატუსით სარგებლობს.

* * *

1960-იან წლებში ჯაზ-ავანგარდის სფეროში კოლექტიური წარმონაქმნებიც ჩნდება. ამათგან ორს გამოყოფენ და ორივე ჩიკაგოში დაფუძნდა — *Assosiacion for the Advancement of Creative Musicians* („შემოქმედებით მუსიკოსთა განვითარების ასო-

ციაცია") და *Art Ensemble of Chicago* („ჩიკაგოს სამხატვრო ანსამბლი"). ამათში მომუშავე სოლისტებიდან კი გამოარჩევენ საქსოფონისტ ენტონი ბრექსტონს და ტრამპეტისტ ლესტერ ბოუის. ეს კოლექტივები ძირითადად ეკლექტურ მუსიკას უკრავდნენ — „მეინსტრიმის," „თავისუფალი ჯაზისა" და ეთნო-მუსიკის ნატეხებისგან აწყობილს. ვინაიდან ამგვარი მუსიკა უფრო უმალ ჯაზის პოსტ-მოდერნისტულ გამოვლინებათა სპეციფიკურ სახეობას განეკუთვნება, ვეცდები შესაბამის ალაგას — „ჯაზის ცხოვრების" ბოლო თავში — უფრო ახლოდან წარმოვადგინო.

„კონგრესის ქუჩის პირსთან" ალბერტ აილერის დამხრჩვალი გვამი რომ იპოვეს, მაშინ დასრულდა ეპოქა დიდი — „თავისუფალი ჯაზის" ზეობისა, ათ წელიწადს რომ გრძელდებოდა. 1920-იანი წლებისა არ იყოს, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი რომ „უმღერდა", 60-იანებიც ერთობ „მქუხარე" გამოდგა, სოციალურ-პოლიტიკური ჯახისა თუ სახელოვნებო სიახლეების თვალსაზრისით: უმაღლესი რანგის პოლიტიკური მკვლელობები — ძმები კენედები გინდა, თუ მარტინ ლუთერ კინგი, ან სულაც — ორსული შერონ ტეიტი, ახალგაზრდა მსახიობი ქალი, უბრალოდ და სადისტურად მოკლული, უბრალო პარანოიკის — ჩარლი მენსონის ხელით; ომი ვიეტნამში; ტროცკიზმის, მაოიზმის და „ფრანკფურტის სკოლის" იდეებით შთაგონებული სტუდენტების ანტიბურჟუაზიული გამოსვლები, შუა პარიზში აღმართული ბარიკადები და შეხლა-შემოხლა; იგივე ხდებოდა ამერიკის ჩრდილოეთ შტატების საუნივერსიტეტო ტერიტორიებზე: მაოსთან და ტროცკიზმთან თანაარსებობს კრიშნა და ძენ-ბუდიზმი; სექსუალური რევოლუცია — თავისუფალი ეროტიკა ომის და კაპიტალისტური მომხვეჭელობის წინააღმდეგ;

ჰიპების მოძრაობა — ცივილიზაციისგან გაქცევა და პირველყოფილ-უმანკო ყოფაში მობრუნება, ხოლო მახინჯი ცივილიზაციის ყალბი ფასეულობები უნდა განადგურდეს — *აფეთქდეს!* და მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმის — „ზაბრისკი პოინტის“ ფინალი სწორედ ამისი ახდენილი ილუზია გახლავთ, ან უფრო ზუსტად — ნარკო-ჰალუცინაცია; მთვარეზე ადამიანის გაფრენა და იქ ფეხის დადგმაც ასევე სიმბოლური იყო — მთვარემ გონების არევა იცის... ხოლო ხელოვნება ამ არეულ გონებას გამოსავალს აძლევს: „ახალი ტალღა“ კინემატოგრაფში და „ახალი რომანი“ საფრანგეთში — გოდარი, ტრიუფო, ალან რობ-გრიიე, მიშელ ბიუტორი, „მეტაპროზა“ ამერიკაში — ჯონ ბართი, ტომას პინშონი, კურტ ვონეგუტი, დონალდ ბართელმი; აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი და მინიმალიზმი — ჯეკსონ პოლოკი, ჯესპერ ჯონსი, სოლ ლიუიტი და იოზეფ ბოისი, რომელსაც მიაჩნდა რომ ხატვა ყველას უნდა შეეძლოს; თეატრი — თავისი პიტერ ბრუკით და ახალი დრამატურგებით — ედვარ ბონდი, ტომ სტოპარდი; და მუსიკა... მუსიკა, კერძოდ კი როკ-მუსიკა, მაინც ყველაზე მოქნილი კულტურული იარაღია იმდროინდელ სოციალურ-პოლიტიკურ არეულობაში: როკ-მუსიკის ელექტრონული მუხტი ბევრად აღემატებოდა კაპიტალის ძალას და სწორედ ის ქმნიდა ახალი საზოგადოებრივი ერთობის ველს — *woodstock*-ის ველზე გამართული როკ-ფესტივალიც ამისი სურათი იყო, ერთმანეთში გადახლართული გოგო-ბიჭების ნახევრად-შიშველი სხეულებით, ხმაურით და თრობით აღსავსე; თუმცა მერე ეს გოგო-ბიჭებიც გაიზრდებიან და თავიანთი მამების ადგილებს დაიკავებენ — საუნივერსიტეტო კათედრებზე, ბიზნეს-კომპანიებში, უმაღლეს ადმინისტრაციულ დაწესებულებებში: ასეა — ბუნტები და ამ-

ბოხებები წავლენ და წამოვლენ, ხოლო ყოველდღიური ყოფის ქვიშანი ისევ ჩაგვითრევენ...

ჯაზ-ავაგარდი თავისებურად ეხმიანებოდა ამ აღტაცებულ ხმაურს და თრობას. იგივე არჩი შეპისნაირი მუსიკოსები უშუალოდაც მონაწილეობდნენ ამ პროცესებში. თავისუფლება ამათაც სწყუროდათ, ისევე როგორც იმ ვუდსტოკის ველზე გაჭრილი გოგო-ბიჭების ჯოგს — სასმელი წყალი: მოსაწევმა და სასმელმა პირის სიმშრალე იცის... მაგრამ, ავანგარდისტული პროექტი ჯაზში უპირველეს ყოვლისა თავისი არსით მაინც მუსიკალური იყო, შემოქმედებითი თავისუფლების ჟინით შეპყრობილი ხალხის მიერ განხორციელებული. მანამდე, ოცი წლით ადრე, იგივე ესთეტიკური იდეებით განხორციელდა ბიბოპის რევოლუცია და „თავისუფალი ჯაზი“ ამ რევოლუციის გაგრძელება და უკანასკნელი ფაზა გახლდათ, ყველაზე რადიკალური, უკომპრომისო, უკიდურესი. ამიტომაც იყო, რომ ჯაზ-ავანგარდის ენა აჯანყებული ახალგაზრდული მასებისთვის გაუგებარი და მიუღებელი გახდა და მათაც აიღეს და როკ-მუსიკა ამჯობინეს — მოჭარბებული ენერგიის გამოსაშვებად.

მაგრამ არა მუსიკით ხოლო ცხონდების ავაგარდისტი კაცი, არამედ სიყვარულითაც: კოლტრეინისთვის რომ გეკითხათ, რა *არის თავისუფლება*, იგი მოგიგებდათ — *სიყვარული!* და უცნაურს ამით არაფერს იტყოდა, ვინაიდან ყველას მოგვეხსენება, რომ უსიყვარულოდ ამ ქვეყანაზე ხეირიანი არაფერი შემდგარა და ვერც ჯაზ-ავანგარდი შედგებოდა. *A Love Supreme* — „თავისუფალი ჯაზის“ მსჭვალავი *უზენაესი სიყვარულის* იქით არაფერია, მხოლოდ წყვდიადი... ხოლო იმ წყვდიადში ერთი შავი კაცი ზის და ძუკნას ნახარშს ხარშავს...

VIII

პოსტმოდერნიზმი: ჯაზის ფერის(გარდა)ცვალება ანუ ნაბიჯი წინ, ორი ნაბიჯი უკან და ერთიც გვერდზე...

და იყო ხმა საყვირისა უდაბნოსა ზედა, და ხმა იგი ექოებად იფანტებოდა... ასეთი სურათი წარმომიდგება თვალწინ, როცა „ძუკნას ნახარშის" (***Bitches Brew***) სატიტულო კომპოზიციის შესავალს ვუსმენ — იქ მაილზ დეივისის მჭახე საყვირი ჟღერს, ელექტრონული ინსტრუმენტების „მღვრიე" თანხლებით: ბასი, ფორტეპიანო და გიტარა, ასევე ბას-კლარნეტიც. ეს კვაზი-ბიბლიური სურათი მეტად სიმბოლურია — ჯაზურ ლანდშაფტს ავანგარდიზმმა მუსრი გაავლო და მართლაც უდაბნოს დაამსგავსა.

ავანგარდისტული პროექტი ერთობ დესტრუქციული გამოდგა. მუსიკაც და ლიტერატურაც მდუმარებაში დაინთქა, ხოლო სახვითი ხელოვნება — სიცარიელეში. მდუმარებას გადმოგვცემენ სემუელ ბეკეტის ტექსტები, ალან რობ-გრიიეს „ანტი-რომანები" და ჯონ კეიჯის მუსიკალური ოპუსები; სიცარიელეს კი მინიმალისტური სახვითი ხელოვნება„გამოხატავს."

ადამიანს გარესამყაროსადმი გაშუალებული ურთიერთობა აქვს — იგი კულტურული საშუალებების მეშვეობით იმეცნებს რეალობას: ენის მეშვეობით, რაიმე ხელთმყოფი თუ ხელმისაწვდომი ხელსაწყოს მეშვეობით. ამას *მედიაცია* ეწოდება და სწორედ ამ *მედიაციის* გადალახვა სწადდათ ავანგარდისტებს. მათი ამბიცია იყო სამყაროს *უშუალო* აღქმა, რაც სინამდვილეში მხოლოდ ცხოველს ძალუძს. მაგრამ ადამიანი მხოლოდ ნახევრადაა ცხოველი, ნახევრად კიდევ — არავინ იცის, რა. ადამიანის განზომილებაში ამგვარ შემეცნებით „უშუალობას" მხოლოდ რელიგიური მისტიკა (ძენ-ბუდიზმი, სუფიზმი და სხვა) აღწევდა — ცნობიერების და ენის თვითგანადგურებით. და თითქოს ახალი ყაიდის „მისტიკოსებივით," ავანგარდისტებიც ცდილობდნენ ესთეტიკური საშუალებების დესტრუქციით შეექმნათ ხელოვნების ქმნილება, სადაც რეალობა უშუალოდ გაცხადდებოდა. თანდათან ამგვარი რადიკალური დესტრუქცია თვითმიზნად იქცა, რამაც, საბოლოო ჯამში, თავად ხელოვნება მიიყვანა თვითგანადგურებამდე — ხელოვნება, როგორც ასეთი, როგორც *შემოქმედებითი თამაშის* შესაძლებლობა საერთოდ.

ზემოთ უკვე ვახსენე ლათინების ძველი სიბრძნე, რომ ბუნებას სძულს სიცარიელე. მოდერნისტ-ავანგარდისტთაგან კლასიკური და ტრადიციული ხელოვნების დესტრუქციის შედეგად „მორჩენილმა" მდუმარებამაც და სიცარიელემაც იგივე კანონის ზემოქმედება განიცადა და ასე დაიწყო *პოსტმოდერნიზმი.*

უმბერტო ეკო კულტუროლოგიაში ფრიად ჩახედული კაცი გახლავთ და სწორედ მას დავესესხები აზრს იმის თაობაზე, რომ პოსტმოდერნიზმი არის მოდერნიზმის მიმართ გაცემული პასუხი — პასუხი იმაზე, რომ კლასიკის და ტრადიციის დესტრუქციის

ნაცვლად უფრო უპრიანი იქნებოდა მისი ხელახალი წაკითხვა და გააზრება, ოღონდაც — გონებამახვილური თამაშით და პაროდირებით. მე ასე ვიტყოდი: „რაც რომ მოდერნიზმს დაუნგრევია, ის პოსტმოდერნიზმს უშენებია." ამგვარი „აღმშენებლობა" დასავლურ ხელოვნებაში სადღაც 50-იანი — 60-აინი წლების მიჯნიდან იწყება და ეს ახალი ტენდენცია განსაკუთრებით ხუროთმოძღვრებასა და მწერლობაში იჩენს თავს, ხოლო შემდგომ სხვა დარგებსაც მოედება.

პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის მიმართ გაცემული „პასუხი" კი არის, მაგრამ მაინც ისმის კითხვა — „თავად პოსტმოდერნიზმი რაღაა?" ღმერთმანი, რთული შეკითხვაა საპასუხოდ. ერთმა მკვლევარმა ისიც კი დაიჩივლა: პოსტმოდერნიზმის განსაზღვრება მრავალთავიან ჰიდრასთან ბრძოლას უტოლდებაო. ჰიდრას ერთ თავს რომ მოაჭრიდი, იქვე მეორე ამოსდიოდა; ასეთივეა პოსტმოდერნიზმიც — მის ერთ რაიმე ნიშანთვისებას რომ წარმოაჩენ, ეგრევე საპირისპიროც ამოხტება და ა.შ. რა გაეწყობა, ვეცდები ჩემებურად მოვუყარო თავი ამ „სახელოვნებო ჰიდრას" თავებს.

პოსტმოდერნიზმი მეტად ეკლექტური რამ არის — ხელოვნების, მეცნიერების, ცხოვრების სხვადასხვა სფეროებიდან თემებს და იდეებს იღებს, ერთ ქვაბში ჰყრის და ხარშავს. წინმსწრაფი და გარეკილი ავანგარდიზმისგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმი მომავლისადმი ზურგით დგას, უკან იყურება და წარსულ კულტურას ხელახლა „კითხულობს" — გარდასულ დღეთა კლასიკოსების გულებსა და გონებაში დამწვარსა და დაფერფლილ აზრთა ნაცარში იქექება. როგორც პატრიკ ზიუსკინდის ის ვერაგი მენელსაცხებლე, რომელსაც საკუთარი სუნი არ გააჩნია, მა-

გრამ ყველაფრისგან შეუძლია სუნამოს გამოხდა, პოსტმოდერნისტი კაციც კლასიკურ ტექსტებს ნაწილებს აცლის, ერთმანეთს უზავებს და იქედან გამოჰყავს თავისი, ფარული ციტატებით გაჯერებული ტექსტუალური კოქტეილები და კოლაჟები და ამას *ინტერტექსტუალობა* ჰქვია. შესაძლოა მავანს პოსტმოდერნიზმი ერთ რამე ზედაპირულ თამაშად მოეჩვენოს, მაგრამ არც მასეა საქმე. ზოგიერთ საკითხებში პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმზე შორს წავიდა — თუ მოდერნისტები ადამიანური ცნობიერების საზღვართა გადალახვას ლამობდნენ, არაცნობიერში წიაღსვლებით, რომ გამოუთქმელი გამოეთქვათ და ტოტალური შემეცნებისთვის მიეღწიათ, პოსტმოდერნისტები საკითხს უფრო ღრმად, ონტოლოგიურად აყენებდნენ: ეს სამყარო, რომლიშიაც ვარსებობთ, მართლა არსებობს, თუ ვიღაცის თავში წარმოქმნილი ილუზიაა? არსებობს კია ზღვარი რეალურსა და გამონაგონს შორის? ხოლო პასუხი ამ შეკითხვაზე მთლად დამამშვიდებელი არ გახლავთ — გამონაგონსა და ნამდვილს შორის სრული ურთიერთგარდამავლობაა. ხომ გახსოვთ, ომარ ხაიამისეული ერთი შეგონება: „არარსებული არსებულად ჩათვალე ძმაო, და არსებული მიიჩნიე არარსებულად...“

პოსტმოდერნიზმი სიმულაციის ხელოვნებაა, იგი არც არასოდეს არსებულ ორიგინალთა აბსოლუტურად იდენტურ ასლებს, ე.წ. *სიმულაკრუმებს* ქმნის. მაგალითად, ლიტერატურა სიმულაციური თარგმანის სახეს იძენს, ანუ — ვითომც არსებული ტექსტების ინტერპრეტაციას და გადმოენებას ისახავს მიზნად. ამგვარ სიმულაკრუმებს ქმნიან ნაბოკოვი და იტალო კალვინო, ბორხესზე და მისთანა მისტიფიკატორებზე რომ აღარაფერი ვთქვა (თუმცა ეს ილეთი არ ახალია: სერვანტესის „დონ

კიხოტეც" ხომ სიდ-აჰმედ ბენ ინჰალის არაბული „პირველწყაროდანაა გადმოღებული," ან სულაც ჩვენი შოთასეული — „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები"). სახვით ხელოვნებაში იგივე სიმულაციებით თამაშობს ენდი უორჰოლი, იმ თავისი ე.წ. *ჰიპერრეალიზმით* — რეალურზე უფრო „რეალურის" შექმნას რომ გულისხმობს. სარკე გახლავთ პოსტმოდერნიზმის მთავარი სამოქმედო იარაღი, ოღონდაც ეს სარკე გარე სამყაროზე კი არ არის მიმართული, როგორც ეს სახელოვნებო რეალიზმშია მიღებული, არამედ სხვა სარკეებზე — სარკედან სარკეში არეკლილი რეალობის „მოსახელთებლად," ამგვარ სარკეთა დიდოსტატი რენე მაგრიტია, მხატვრობის ნაბოკოვი.

ილუზორულის და ნაღდის ამგვარი განურჩევლობა პოსტმოდერნისტ ხელოვანს თვითრეფლექსიისკენ უბიძგებს, მაგრამ ეს ფსიქოლოგიურ თვითწვდომაში არ აგერიოთ. საქმე აქაც სხვაგვარადაა: პოსტმოდერნიზმში სახელოვნებო საშუალება თავადვე იქცევა მიზნად, ანუ ხელოვნების ნაწარმოების თემად ხშირად საკუთრივ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესი წარმოდგება. კინემატოგრაფში ამისი საუკეთესო მაგალითია ფელინის „8 1/2", ხოლო ლიტერატურაში ასეთ ტექსტს *მეტა-პრო*ზა ეწოდება და შემდეგში მდგომარეობს: „ამბის თხრობისას მწერალი თხრობის ამბავსაც გვიამბობს."

პოსტმოდერნისტულ ჰიდრას კიდევ მრავალი თავი აბია, მაგრამ ამათგან ყველაზე მთავარი მაინც ერთია, თუმცა ისიც გაორებული აქვს, და მას „ორმაგი კოდირება" ჰქვია. ეს ტერმინი ბრიტანელ არქიტექტორს და ხელოვნების თეორეტიკოსს, ჩარლზ ჯენკსს ეკუთვნის, და ორი განსხვავებული ენობრივი კოდის შეჯერებას და შერწყმას გულისხმობს — კლასიკური სახელოვ-

ნებო ენობრივი კოდის და ავანგარდისტული სახელოვნებო ენობრივი კოდისას. ხელოვნების ამგვარ ტენდენციაზე ჯერ კიდევ ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის მამა — ჰანს-გეორგ გადამერი მიანიშნებდა — მომავალმა ხელოვნებამ უნდა შესძლოს და კლასიკა თანუწყოს ავანგარდსაო. პოსტმოდერნიზმიც სწორედ ამ „ორმაგი კოდირების" ენაზე მეტყველებს — ერთდროულად კლასიკის და ავანგარდის ენებზე. მაგრამ, „ორმაგი კოდირება" შეესაძლოა უფრო ფართოდაც გავიაზროთ და საერთოდ ნებისმიერი განსხვავებული ენობრივი კოდების შერწმის სახით წარმოვიდგინოთ. მაგალითად, დეტექტივის შერწყმა მედიევისტიკასთან — შუასაუკუნეების შემსწავლელ მეცნიერებასთან; ამგვარი შერწყმის შედეგია იმავე უმბერტო ეკოს რომანი „სახელი ვარდის" და ა.შ. იგივეს გულისხმობს ილუზორულისა და რეალურის აღრევა — არაერთი მეტაპროზაიკოსი მწერალი (კურტ ვონეგუტი, ჯონ ფაულზი, ჯონ ბართი) სარგებლობს ამ ილეთით: ავტორი შეაღწევს თავისი ნაწარმოების სამყაროში და იქაურ პერსონაჟებს ეკონტაქტება. ამას კინემატოგრაფშიც ვხვდებით, ვთქვათ — ვუდი ალენის ფილმებში. საერთოდ, ყოველივე ეკლექტური, განსხვავებულთა აღრევაზე დამყარებული ხელოვნება თავისი არსით ორმაგი, სამმაგი, ოთხმაგი და ა.შ. „კოდირების" ნიმუში გახლავთ...

მაილზ დეივისის მოღვაწეობით და რუდუნებით, 1970-იანი წლებიდან ჯაზში პოსტმოდერნისტული ტენდენცია გაბატონდა — ჯაზისეული „ორმაგი კოდირების", განსხვავებულთა *შერწყმის* (fusion) ორი უმთავრესი სახეობით: ჯაზ-როკი და ეთნო—ჯაზი. თუმცა, როგორც სამართლიანად შენიშნავს ტედ ჯიოია, ჯაზი არასოდეს ყოფილა „წმინდა", ერთმნიშვნელოვანი მუსიკა-

ლური ფენომენი და სხვადასხვა ტრადიციების აღრევის შედეგად წარმოიშვა. ჩვენი ტერმინოლოგიით — ჯაზის დასაბამიც „ორმაგ კოდირებას" წარმოადგენდა, ევროპული და აფრიკული მუსიკალური ტრადიციების შერწყმას, იმ ჭაობიან ალაგას რომ განხორციელდა, ამერიკის დედა-მდინარის, მისისიპის დელტაში.

და მაინც, რას წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ჯაზი? ამასთან დაკავშირებით ერთი მოსაზრება გამაჩნია, რომელსაც ახლავე მოგახსენებთ, მაგრამ არ ვიცი, მკითხველისთვის რამდენად ნათლად და გასაგებად: პოსტმოდერნიზმში ჯაზმა სხვა მუსიკალური ჟანრების თვისებები შეიძინა, ხოლო უსაკუთრივესი თვისებები *სიმულაციის* სახით შეინარჩუნა და მათი პაროდირება მოახდინა. პოსტმოდერნისტულ ჯაზში ჟღერს როკიც, ეთნომუსიკაც, ევროპული კლასიკაც და ამავე დროს — ბლუზიც, გოსპელიც, დიქსილენდიც, სუინგიცა და „მეინსტრიმის" სხვა ფორმებიც, ოღონდაც ეს უკანასკნელნი ორიგინალთა პაროდიულ ასლებს წარმოადგენენ მხოლოდ.

მას შემდეგ რაც „თავისუფალმა ჯაზმა" ამ მუსიკალური ჟანრის სათქმელი ამოწურა, პოსტმოდერნისტული ჯაზი ტრადიციის და „მეინსტრიმის" ენაზე ამეტყველდა, ოღონდაც მძაფრი ავანგარდისტული აქცენტებით და კილოთი. ჯაზმენები იწყებენ ტრადიციის ხელახალ „წაკითხვას" და ავანგარდიზმის გამოცდილებასთან მის შეჯერებას. კლასიკური ელემენტების და რადიკალური ავანგარდიზმის „ორმაგი კოდირების" თაობაზე სესილ ტეილორთან დაკავშირებით უკვე მოგახსენეთ, მაგრამ ისიც გითხარით, რომ ტეილორი მთლად ვერ თავსდება პოსტმოდერნისტული რუბრიკის ფარგლებში. მისი მუსიკა უმეტესწილად „თავისუფალი" ჯაზი იყო, „მეინსტრიმის" ფრიად მცირედი ელე-

მენტებით შეზავებული. და რაც მთავარია, ტეილორის მუსიკა მრუმე და პირქუშია, მასში არ ჩანს პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტი — პაროდირება, ხოლო კლასიკური ტრადიციის ხელახალი წაკითხვა, როგორც ზემოთ ავღნიშნე, პაროდიულ თამაშს უნდა ემყარებოდეს, ამას მოითხოვს ჭეშმარიტი პოსტმოდერნიზმი.

პოსტმოდერნიზმის ჰიდრას არა მხოლოდ მრავალი თავი აქვს, არამედ მრავალი სახელითაც მოიხსენიებენ. ერთ-ერთი მათგანი არის „ტრანს-ავანგარდი" და სწორედ ტრანსავანგარდისტებს ვუწოდებდი იმ ჯაზმენებს, რომლებიც თავიანთ მუსიკაში კლასიკური ტრადიციისა და ავანგარდიზმის პაროდიულ სინთეზს ახდენენ. ამათ შორის გამოირჩევიან Art Ensemble of Chicago, თავისი ლესტერ ბოუით, ენტონი ბრექსტონი, დეივიდ მიურეი და მისი World Saxophone Quartet, Vienna Art Orchestra, ჯონ ზორნი და სხვანი. ფრენკ ზაპაც ამათი მოდგმისაა, თავისი ჯაზურ-პაროდიული ოპუსებით — ვთქვათ, ალბომი ***Hot Rats***.

„ჩიკაგოს სამხატვრო ანსამბლი" (Art Ensemble of Chicago) 1969 წელს ჩამოყალიბდა და ლამის აქამომდეც მოატანა. სხვა პროგრესული მუსიკოსებივით, ამათაც ევროპაში უფრო სწყალობდნენ, ვიდრე სამშობლოში და ერთი პერიოდი საფრანგეთში მოღვაწეობდნენ. „სამხატვრო ანსამბლს" შეადგენდნენ: როსკო მიჩელი და ჯოზეფ ჯარმენი საქსოფონებზე, ლესტერ ბოუი — საყვირი, მალაქაი ფეივორს მაგჰოსტუტი — კონტრაბასი, და ფამუდუ დონ მოიე — დასარტყამები. „ანსამბლის" შემოქმედებაში სანახაობას იგივე ადგილი ეკავა რაც საკუთრივ მუსიკას. ჯაზის პოსტ-ავანგარდისტული კარნავალიზაცია — ასეთი იყო „ანსამბლის" მხატვრული მრწამსი. პირველი, რაც თვალში გეცემო-

დათ, ეს არის ანსამბლის წევრების (ერთის გარდა) ტრადიციულ აფრიკულ ყაიდაზე მოხატული სახეები, უფრო ზუსტად კი — ნიღბები, რადგან პოსტმოდერნიზმის ნამდვილი „სახე“ სწორედ რომ ნიღაბია. ამ მხრივ, კონტრაბასისტი მალაქაი ფეივორსი იყო „ანსამბლის“ ყველაზე კოლორიტული ნიღაბი: აფრიკული მაგიის წყვდიადიდან გამომტყვრალივით იყურებოდა ეს კაცი, წინ გაშვერილი სახე-ნიღბით, თითქოს რაღაცას მისჩერებიაო, ყელმოღერებული... „ანსამბლის' სხვა ნიღბოსნების ფონზე, მესაყვირე ლესტერ ბოუი ერთადერთი იყო, ვისაც ცივილიზებული, ჩიკაგოური იერი ჰქონდა. მეტიც: თხელჩარჩოიანი სათვალით, ბლანჟეთი, კოხტად შეკრეჭილი თმით, ჰალსტუხით და თეთრი ხალათის მაგვარი სამოსით იგი ფსიქიატრიული კლინიკის პროფესორს უფრო მოგაგონებდათ, თუმცა ისეთს, რომელმაც ერთ მშვენიერ დღეს თავადაც „დაუშტვინა“... ანსამბლის მუსიკალური არსენალი ხუთასამდე ინსტრუმენტს მოითვლიდა (sic!). ზემონახსენებთა გარდა, ისინი უკრავდნენ ყველაფერზე, რაც ხმას გამოსცემდა, მათ შორის — ზღვის ნიჟარებზე, სასტვენებზე, სხვადასხვა ზანზალაკებზე, საჟღარუნოებზე, ბელოფონზე — ვიბრაფონის პრიმიტიულ, აფრიკულ პირველსახეზე, ვეება ბასსაქსოფონზე, რომელიც კარგა ხანი ჯაზში აღარავის გახსენებია, რუპორზეც კი „უკრავდნენ“ და ა.შ. ასევე სხვადასხვა ცხოველის ხმაბაძვაც ეხერხებოდათ ფრიად. საქმე ის გახლავთ, რომ ეს ყოველივე საკუთრივ მუსიკალური ინსტრუმენტალიზმის პაროდირება იყო, მუსიკის როგორც საშემსრულებლო ხელოვნების თემაზე თამაში — ანუ ის, რაც ზემოთ ვახსენე, როგორც „პოსტმოდერნისტული თვითრეფლექსია.“ ფსევდო-ინსტრუმენტებით შესრულებულ ხანგრძლივ პასაჟებს კიდევ „ანსამბლის“ წევრების

უბადლო ინსტრუმენტალიზმი ერწყმოდა: მიჩელიც და ჯარმენიც დიდებული საქსოფონისტები იყვნენ, ხოლო ლესტერ ბოუი საყვირის დაკვრის მთელს წინამორბედ ტრადიციასაც კარგად ფლობდა და ავანგარდისტულ ნოვაციებსაც. ჰო, მათი მუსიკა ეკლექტური იყო — აფრიკულის, ნიუორლეანურის, როკის და ავანგარდისტული სტილისტიკის ნაზავი. ინსტრუმენტულ ლაზღანდარობაში თავქუდმოგლეჯილი სოლოები იჭრებოდა, ან დინჯი და მარტივი, მინიმალისტური ანსამბლური დაკვრა — ახლო-აღმოსავლურსაც რომ მოგაგონებს (თბილისური „დილის საარივით") და გვიანდელ კოლტრეინსაც...

„ჩიკაგოს სამხატვრო ანსამბლის" სტილს ერთმა კრიტიკოსმა „პარტიზანული ჯაზი" (*guerilla jazz*) უწოდა, იმიტომ რომ პარტიზანებივით რელსებიდან გადაყავდათ „მეინსტრიმის" მატარებლები, ან პირდაპირ ბომბებს უდებდნენ და აფეთქებდნენ. მაგრამ ეს არ იყო ავანგარდისტული დესტრუქცია, არამედ — პოსტმოდერნისტული დეკონსტრუქცია, ანუ ჩვენებურად „დაშლა-არმოშლას" რომ ვეძახით. ეს ტერმინი და მისი შემქმნელიც — ჟაკ დერიდა — ზემოთ უკვე არაერთგზის მოვიშველიე, თუმცა სწორედაც რომ პოსტმოდერნიზმი გახლავთ ამ დეკონსტრუქციის გაფურჩქვნის ხანა — ხელოვნების, ფილოსოფიის და საერთოდ კულტურის ყველა სფეროში. ახლა ამაზე ბევრს ვერ ვისაუბრებ — შორს წაგვიყვანს. ისევ ჯაზის მაგალითზე განვიხილოთ (ხოლო ვისაც ამ საქმის ვიზუალური აღქმა გსურთ, იხილეთ ბრიტანელი ფერმწერის, ფრანსის ბეიკონის მიერ „გადახატული" ველასკესის ტილოები — დეკონსტრუქციის ქრესტომათიული ნიმუშებია!).

ტრადიციულად ყოველი სტრუქტურა ემყარება ცენტრალურ ელემენტებს და ასევე მეორად — მარგინალურ ელემენტებსაც შეიცავს. დეკონსტრუქციაში ამგვარი ქვეწყობა — ცენტრალუ-

რი/მარგინალური — მორღვეულია, ესენი ერთმანეთს უტოლდებიან სტრუქტურის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით და ერთმანეთს ანაცვლებენ, რასაც სტრუქტურის მთელს აგებულებაში ახალი დინამიკა და მოქნილობა შეაქვს. გავიხსენოთ ორნეტ კოულმენის „ჰარმოლოდიკა," სადაც რიტმი, ჰარმონია და მელოდიკა თანასწორნი არიან და ერთმანეთში გარდამავლობენ — ეს დეკონსტრუქციაა. კლასიკურ მუსიკაში ინსტრუმენტი საშუალებაა და არა მიზანი, მეორადია, მარგინალურია, ხოლო „ჩიკაგოს სამხატვრო ანსამბლის" ინსტრუმენტული ლაზრანდარობანი ამ მარგინალიზაციას უარყოფს და ინსტრუმენტის მუსიკალური სპეციფიკა სტრუქტურის ცენტრში გამოჰყავს — ესეც დეკონსტრუქციაა, თუმცა უმარტივესი ფორმით. გაცილებით უფრო საინტერესოა დეკონსტრუქციული თამაში რიტმული, ჰარმონიული და მელოდიკური ელემენტებით: ტრადიციულ რიტმზე ატონალური ჰარმონიის და მოდალური მელოდიის მორგება, ან პირიქით და ა.შ. პირწმინდად პოსტმოდერნისტული დეკონსტრუქციაა ისტორიულად ჩამოყალიბებული მუსიკალური ჟანრების ხელახალი „წაკითხვა" — დადგენილი ელემენტების მორღვევა და იქედან ახალი სტრუქტურების აწყობა თავისუფალი თამაშით და იმპროვიზაციით. ასეთი რამ ჯაზის ცხოვრებას თან გასდევდა მუდამ, ხოლო პოსტმოდერნიზმში უკიდერესი სახე შეიძინა. ისტორიული ეპოქების ერთმანეთში აღრევაც დეკონსტრუქციაა — თავად ამ ეპოქების დეკონსტრუქცია. როდესაც ავანგარდისტული გამოცდილების ფონზე ცდილობ ტრადიციული ნიუორლეანური დიქსილენდი შეასრულო და იმავე ავანგარდიზმს შეუხამო, ამით ტრადიციაც დეკონსტრუირდება და ავანგარდიც. სიმულაკრუმებით თამაშიც დეკონსტრუქციაა — ასლი მუდამ მეორადია, ხოლო პოსტმოდერნისტულ მუსიკალურ სიმულაციებში ასლები სუფე-

ვენ და არა პირველსახეები. „ჩიკაგოს მხატვრული ანსამბლის“ ერთ-ერთ ალბომს ეწოდება „ძველის-ძველიდან მყოფადამდე“ (***From Ancient to Future***), სადაც ელინგტონის ცნობილ სტანდარტს ასრულებენ — ***Creole Love Call***: ლესტერ ბოუის საყვირი მართლაც და კლასიკურად ჟღერს, მკაფიოდ, რომახიანად, ღიად — ნიუორლეანურს უკრავს, ტრადიციულს, მაგრამ მთლიანობაში ანსამბლის მიერ შექმნილი მუსიკალური ფაქტურა ისეთია, რომ გრძნობ — ეს ასლია, ორიგინალზე უფრო „ნაღდი“ ასლი.

ამ „ანსამბლთან“ ერთხანს თანამშრომლობდა ენტონი ბრექსტონი — კაცი-პოსტავანგარდიზმი და კაცი-ორკესტრი. იგი უამრავ ინსტრუმენტს უკრავს: ყველანაირ საქსოფონს, საყვირებს, ფლეიტებსა და სტვირებს, ფორტეპიანოს, დასარტყამებს; იგი გახლავთ კომპოზიტორი და დირიჟორი, მუსიკის ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი. იმოდენა მუსიკალურ-მეტაფიზიკურ-კოსმოლოგიური სისტემა შეიმუშავა, თვით გიორგი გურჯიევსაც შეშურდებოდა. ეს სისტემა რამდენიმე ტომადაც კი გამოსცა, ხოლო რაც შეეხება მის მუსიკალურ კორპუსს, იგი მართლაც უზარმაზარია: ასზე მეტი ალბომი, კომპოზიციები სოლოსათვის, დუეტები, ტრიოები, კვარტეტები, კვინტეტები, სექსტეტები, „12+1-ტეტები“ და ა.შ. ოპუსები კამერული ორკესტრებისთვის, სიმფონიური ორკესტრებისათვის (ამათგან ერთ-ერთ კომპოზიციას ერთდროულად ოთხი სიმფონიური ორკესტრი ასრულებს), პიესა ასი ტუბისთვის, ორკესტრისა და სლაიდოსკოპისთვისაც კი, და ორი საოპერო ციკლი. იგი ასევე ბევრს მოღვაწეობს როგორც პედაგოგი — ამერიკის წამყვან მუსიკალურ სკოლებში.

ენტონი ბრექსტონის შემოქმედებითი პროექტიც თავისებურ დეკონსტრუქციას გულისხმობს — ევროპული კლასიკის (ბარო-

კოდან მოყოლებული ვიდრე მოდერნიზმამდე) და „ჯაზ-მეინსტრიმის“ დეკონსტრუქციას. მეტიც, ბრექსტონი ცდილობს განახორციელოს საერთოდ მუსიკის, როგორც ბგერათა რიტმულ-ჰარმონიულ-ტონალურ-მელოდიური ორგანიზაციის პრინციპის დეკონსტრუქცია (sic!). თუმცა მისივე ტერმინოლოგიით, ეს გახლავთ არა დეკონსტრუქცია, არამედ — *რესტრუქტურალიზმი*. ეს კაცი მიიჩნევს, რომ ფორმის ორგანიზების სონატურმა პრინციპმა, ანუ ექსპოზიციამ, დამუშავებამ და რეპრიზამ, რაც უნივერსალურია დასავლურ მუსიკაში, საკუთარი თავი ამოწურა და გადახედვას საჭიროებს. ბრექსტონმა შეიმუშავა კომპოზიციის საკუთარი მეთოდიკა, რომელიც ემყარება არა ინტონაციას, ან ჰარმონიას, ან რიტმიკას, ან მელოდიკას, არამედ რაღაცაგვარ სივრცულ-დროით სისტემებს, ე.წ. „სამ-ცენტრიკულ“ (tri-centric) სტრუქტურებს, ცნობიერების ნაკადის მუსიკალური ფიქსაციის და, იმავდროულად, მუსიკალური მუტაციის პრინციპებს, რომლის მიხედვითაც იგი ბგერითი პლასტების ორგანიზებას ახდენს. მან სანოტო დამწერლობაც კი გადადო გვერდზე და თავისებური დიაგრამების მეშვეობით ახდენს მუსიკალურ ნოტაციას. ეს დიაგრამები უშუალოდ ბგერებს და ბგერათშეთანხმებებს კი არ აღნიშნავენ, ან არა მხოლოდ ამას, არამედ — *საშემსრულებლო სტატიკას* (მუსიკის წინასწარი მოცემულობა), ან *დინამიკას* (იმპროვიზაცია), რომელიც სოლისტის შემთხვევაში ერთია, ხოლო დუეტის ან ტრიოს შემთხვევაში — სხვა, და როცა საქმე ანსამბლს ეხება, იმპროვიზაციულობის და „წინასწარმოცებულობის“ მომენტები ცალკეულ შემსრულებლებს შორის სხვადასხვაგვარად ნაწილდება. ბრექსტონის ოპუსები წარმოადგენს მუსიკალური ფრაგმენტების და პლასტების თავისუფალ აღრევას, ურთიერთ-

ჩანაცვლებას: წარმოიდგინეთ ორნეტ კოულმენის „თავისუფალი ჯაზი: კოლექტიური იმპროვიზაცია“, ოღონდ კიდევ უფრო ფრაგმენტირებული, მინუსკულებად დაშლილი და ხელახლა აწყობილი და გადაწყობილი... პიესების დასათაურებასაც კი თავისებურ ყაიდაზე ახდენს — არა სიტყვიერად, არამედ ვიზუალური, გრაფიკული გამოსახულებების სახით, რომლებსაც მისივე ნაცნობების ინიციალები და რაღაც ციფრები აქვს მიწერილი. მოკლედ, სხვას რას დაარქმევ — ტოტალური „რესტრუქტურალიზმია“...

საკუთარ კრეატიულ მუსიკალურ ფილოსოფიას, თეორიას და პრაქტიკას მოგვიანებით ბრექსტონმა ახალი განსაზღვრება მისცა: Ghost Trance Music, რასაც მე ასე ვთარგმნიდი — „მოჩვენებითი ტრანსის მუსიკა“ (თუმცა ეს თარგმანი შესაძლოა არც იყოს ადექვატური, რადგან სისტემა იმდენად დახლართულია და გადატვირთული — როგორც კონცეპტუალურად, ისე ვერბალურად, რომ გასარკვევად ერთობ რთულია). „მოჩვენებითი ტრანსის მუსიკა“ კოსმიურ-მაგიურ მისტიკას და რიტუალურ ქმედებასაც გულისხმობს. სწორედ ამ რიტუალურ ელემენტს ემყარება ბრექსტონის ოპერების რეჟისურაც და მის მიერვე დადგმული პერფორმანსებიც — სიურრეალისტური სანახაობები, ვეება მარიონეტების გამოყენებით.

ენტონი ბრექსტონი — კაცი კი არა, კრეატიული მუსიკალური აკადემიაა! ვინღა დარჩა მუსიკის ისტორიაში, ვისი ნაღვაწიც მას არ გადაეხარშოს და გადაემუშავებინოს? მისივე აღიარებით, მისი შთაგონების „მრავალწყარო“ მოიცავს: ორნეტ კოულმენს, ჯონ კოლტრეინს, ალბერტ აილერს, ლი კონიცს, უორნ მარშს, ლენი ტრისტანოს, თელონიუს მონკს, პოლ დეზმონდს, ასევე — კარლ-ჰაინც შტოკჰაუზენს, არნოლდ შიონბერგს, ჯონ კეიჯს და

თვით წმ. ჰილდეგარდ ბინგენელსაც კი — XII საუკუნის გერმანელ აბატ ქალს, რომელიც პოეზიასაც წერდა და საეკლესიო მუსიკასაც თხზავდა! აფრიკულ-დაგონური მუსიკიდან დოდეკაფონიამდე და მთლიანად ჯაზი, დიქსილენდიდან ავანგარდამდე — ასეთია ბრექსტონის საშემსრულებლო და კომპოზიტორული თვალსაწიერი. მართალია, უინტონ მარსალისი მიიჩნევს, რომ ბრექსტონის მუსიკა სულაც არ არის ჯაზი, მაგრამ, ვინ იცის, *რა არის ჯაზი?!* გარდა ამისა, ბრექსტონს არაერთი ალბომი აქვს, სადაც ჩანს, რომ იგი ბრწყინვალედ ფლობს სრულიად „მეინსტრიმის“ სტილისტიკას. მე რაც ბრექსტონი მომისმენია (მცირედი მხოლოდ), ვიტყოდი, რომ ეს კაცი ჯაზსა და ევროპულ მუსიკალურ მოდერნიზმს შორის ჩამოყალიბებული „მესამე მიმდინარეობის“ მეტად საინტერესო წარმომადგენელია. მოდალურ ჯაზშიაც ლაღად გრძნობს თავს — ნახეთ მისი ერთი ადრინდელი გამოსვლა ვუდსტოკის ფესტივალზე, ჩიკ კორეასთან ერთად ანსამბლში, სადაც ალტ-საქსოფონზე კოლტრეინის „იმპრესიებს“ ასრულებს!

ენტონი ბრექსტონი მთელს ჯაზურ სამყაროსაა მოდებული და მრავალ მუსიკოსთან უთანამშრომლია. ამათგან ერთ-ერთი, და ჩვენში ნაკლებად ცნობილი, გახლავთ მომღერალი ქალი ლორენ ნიუტონი, რომელიც თანამედროვე ჯაზ-ვოკალისათვის იგივეა, რაც თავის დროზე ორნეტ კოულმენი იყო ინსტრუმენტული ჯაზისთვის. განათლებით იგი საოპერო სოპრანოა და კომპოზიტორი, მაგრამ მერე ჯაზმა თავისკენ წაიყვანა. თუმცა ჯაზის დედოფალ მომღერლებთან არაფერი აქვს საერთო. ლორენ ნიუტონის სასიმღერო მანერა ასევე შეიძლება გავიაზროთ როგორც დეკონსტრუქცია — სიმღერის კლასიკური ევროპული

და ამერიკული ფორმების და პრინციპების დაშლა შემადგენელ ელემენტებად და იქედან ახალი, მელოდიური თვალსაზრისით სრულიად „ირაციონალური" ფორმების აგება. ჯაზურ კლასიკასთან მას ისღა აკავშირებს, რომ ჯერ კიდევ ლუი არმსტრონგის მიერ გამოგონილი სკეტით (უსიტყვოდ) მღერის, თუმცა ეს სკეტი ისევე განსხვავდება არმსტრონგისეული თუ ფიცჯერალდისეულისგან, როგორც ბენჯის მონოლგი, უილიამ ფოლკნერის *ხმაური და მძვინვარებიდან* განსხვავდება ნესტან-დარეჯანის წიგნისგან, ტარიელს რომ მისწერა... ლორენ ნიუტონი ასრულებს „თავისუფალ სკეტს" („თავისუფალს" კოულმენისეული გაგებით): ესაა „ანტი-სიმღერა," რომელიც წარმოადგენს ჩვეული ვოკალური ჟღერადობის, მელოდიური მეტყველების, ჩურჩულის, ისტერიული წაკივლების, ხავილისა და გმინვის ნაზავს. კრიალა ხმა აქვს, მართლაც და საოპეროდ გამოჭრილი, მაგრამ მის ნამღერს რომ ვუსმენ, ასე მგონია ფსიქოდელიკური „მარადჟამ ქალურის" ხმა ჩამესმის და იმგვარადვე მიხმობს, როგორც ამას გოეთე იტყვის „ფაუსტის" დამაგვირგვინებელ აკორდში...

1982-83 წლებში ლორენ ნიუტონმა თავისი ყაიდის მომღელები შემოიკრიბა და შექმნა ანსამბლი **Vocal Summit** („ვოკალური შეხვედრა უმაღლეს დონეზე"). ანსამბლში ტრანს-ავანგარდისტული ჯაზ-ვოკალის ვარსკვლავები შევიდნენ: ბობი მაკფერინი, ჯინი ლი, ურსულა დუძიაკი და ჯეი კლეიტონი. იგი ასევე ბევრს თანამშრომლობდა იაპონელებთან, ხოლო ესენი, მოგეხსენებათ, ავანგარდის გიჟები არიან.* მოგვიანებით იგი აყალიბებს

* ერთ-ერთ მათგანს, შესანიშნავ პიანისტ ქალბატონს, სატოკო ფუჯიის ვკითხე კიდეც (სენტ-ლუისში რომ შევხვდი), რა განაპირობებს ავანგარდისადმი იაპონელების ესოდენ დიდ სიყვარულს-მეთქი. მიპასუხა: ჩვენ, იაპონელები, ტრადიციულ საზოგადოებაში ვცხოვრობთ და მკაცრი ეთნო-კულტურული აკრძალვების პირობებში ვყალიბდებით, ხოლო ავანგარდისტული ხელოვნება თავისუფლების მდგომარეობაა და თავისუფლების ჟინსაც ამით ვიკლავთო...

ვოკალურ კვარტეტს **Timbre** („ტემბრი"), რომელიც მეტად საინტერესო მუსიკას ასრულებს — თავისუფალი იმპროვიზირების, ფოლკლორისა და გრეგორიანული გალობის მეტად ორიგინალურ ნაზავს. ნიუტონი მუსიკასაც წერს — თეატრისა და კინოსათვის, არისტოფანეს *ჩიტების* მსგავსი დადგმები გინდა, თუ თანამედროვე ევროპელი დრამატურგების ახირებები. და მაინც, მისი მოღვაწეობის მთავარი პერიოდი უკავშირდება ერთ ანსამბლს, რომელიც 1977 წელს დაარსდა ევროპის მუსიკალურ დედაქალაქში — ვენაში. ეს ღირშესანიშნავი კოლექტივი დღესაც არსებობს, სახელწოდებით **Vienna Art Orchestra (VAO)** — „ვენის სამხატვრო ორკესტრი."

VAO-ს სული და გული კომპოზიტორი და ინსტრუმენტალისტი მათიას რიუეგია. ჰაიდნის, მოცარტის, შუბერტის, ბრუკნერის, მალერის, შიონბერგის მეკვიდრე ეს ვენელები პირწავარდნილი პოსტმოდერნისტები არიან. „ხელოვნება და გართობა!" („Art and Fun") ასე ეწოდება მათ ერთ-ერთ გვიანდელ ალბომს და დიახაც ეს გახლავთ მათი მუსიკალური მრწამსი, აბა ნაღდ ვენელებს თავში სხვა რა უნდა უქროდეს?! „ორკესტრის" მუსიკაში თავს იყრის პოსტმოდერნიზმის მთელი ტიპოლოგია: კლასიკის პაროდიული „ხელახალი წაკითხვა", ეკლექტური კოლაჟები, ჟანრობრივი სინთეზები და ა.შ. როგორც უკვე ვახსენე, პოსტმოდერნის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია ინტერტექსტუალობა — ცარიელ ალაგას არანაირი ტექსტი არ იქმნება, ყოველი ტექსტი პასუხია მანამდე არსებულზე, ყოველი ტექსტი სხვა ტექსტებს გულისხმობს, ღიად თუ ფარულად. მთელი პოსტმოდერნისტული მწერლობა, კინომატოგრაფი, თეატრი და სახვითი ხელოვნება, თავის არქიტექტურიანად, ამ ინტერტექსტუალობაშია თავითფეხებამდე დანთქმული. განსაკუთრებით ეს მაინც მწერლობას

ეხება — თ.ს. ელიოტის „ბერწი მიწიდან“ მოყოლებული, ორჰან პამუკის „წითლამდე,“ თავის ბორხესებიან, ნაბოკოვიან, ბიოი-კაზარესებიან, კალვინოებიანად... „ვენის სამხატვრო ორკეს-ტრიც“ ამ ყაიდაზეა გაწყობილი. მათი ადრინდელი ალბომები: ***Tango from Obango, Concerto Piccolo*** და სხვა, გაჯერებულია კლასიკური ჯაზისა თუ ევროპული მუსიკალური მემკვიდრეო-ბიდან ამონარიდი ციტატებით და ალუზიებით, მინიშნებებით. ასეთია კომპოზიცია (სიმპტომატური სათაურით) ***The World of BEband & bigBOP***, რომელიც მთლიანად მონკის, ელინგტონის და გარნერის სტანდარტებიდან აღებული ციტატების ავანგარ-დისტულ გადათამაშებას წარმოადგენს. თუმცა კომპოზიციის ნამდვილი მშვენებაა ლორენ ნიუტონის მიერ შესრულებული ვრ-ცელი ვოკალური ინტროდუქცია, იმ თავისი „ფსიქოდელიკური სკეტით“ — გამაოგნებლად მღერის, კრიალა, მომნუსხავი ხმითა და ნატიფი ისტერიკით.

მათიას რიუეგის შემოქმედებით გარეკვებს არ აქვს საზღ-ვარი. 1983 წელს მისმა „ორკესტრმა“ არც მეტი, არც ნაკლები, რიხარდ ვაგნერის „ღმერთების დაღუპვა“ გაა-პოსტმოდერნ-ჯა-ზა (sic!) — ვერ გეტყვით, რა გამოუვდა, არ მომისმენია. თუმცა უფრო „დამიწებული“ პროექტებიც ჰქონიათ, რამდენიმე ალბო-მი, რომელშიც თავისებურად „კითხულობენ“ სკოტ ჯოპლინის (***From Ragtime to Notime***) და ლენი ტრისტანოს მუსიკალურ მემკ-ვიდრეობას, ასევე ევროპელი მოდერნის — დადაისტების მამის, ფრანგი კომპოზიტორის და მხატვრის ერიკ სატის მუსიკას (***The Minimalizm of Erik Satie***). ბოლო დროს ზოგადად „მეინსტრიმის“ სტილშიც უკრავენ, თუმცა, ალაგ-ალაგ, მაინც ავანგრდისტული გადახრებით.

„თავისუფალი“ და კლასიკური ჯაზის „ორმაგი კოდირების“ დარგში მოღვაწეთა შორის უპრეცედენტო შემოქმედებითი სიუხვით გამოირჩევა ტენორსაქსოფონისტი და ბასკლარნეტისტი დეივიდ მიურეი, რომელიც ორმოცისა რომ შესრულდა, უკვე ას ორმოცდაათამდე(!) ჩანაწერი ჰქონდა გამოშვებული. ამდენი, მე მგონი, არც ელინგტონს და არც მაილზ დეივისს არ მოუმოქმედია. მიურეი დღესაც აქტიური ფიგურაა ჯაზში და დღესაც ალბომს ალბომზე უშვებს. ეს კაცი მართლაცდა მოარული ჯაზ-პოსტმოდერნიზმია, მის მუსიკაში „მეინსტრიმი“ და ჯაზ-ავანგარდი ისე სრულსავსედ და ჰარმონიულადაა შეწყვილებული, თითქოს ამ ორს შორის არანაირი დაპირისპირება არც ყოფილა. წარმოიდგინეთ ალბერტ აილერი და არჩი შეპი, იმავდროულად, ბენ უებსტერი და კოულმენ ჰოუკინზი რომ ყოფილიყვნენ, და მერე პირიქით წარმოიდგინეთ და ასე წარმოგიდგებათ დეივიდ მიურეი... ამას კიდევ დაუმატეთ ერიკ დოლფი, რომლის შთაგონებითაც მიურეიმ ბას-კლარნეტი აითვისა. მასზე უფრო ფართო თვალსაწიერის და მარავალმხრივი უნარების მუსიკოსი თანამედროვე ჯაზში მხოლოდ ენტონი ბრექსტონი შეიძლება ჩაითვალოს. სავსე, ფერხორციანი, მოქნილი ჟღერადობა, ალაგ-ალაგ აილერისეული „ჭუჭყით“ გაჯერებული — დეივიდ მიურეის ტენორ-საქსოფონი ტემბრალურად და აკუსტიკურად მთელს წინა გამოცდილებას იტევს (მოისმინეთ მისი დუეტი, მელ უოლდრონთან ერთად ჩაწერილი 2001 წელს და ამაში თავადვე დარწმუნდებით). იგივე ითქმის მის იმპროვიზაციულ სტილზე, ინტონაციებზე, ფრაზეოლოგიაზე, ტონალობებით თამაშის უნარზე — ბლუზური ეშხი, სუინგური ენერგია და რთული, აბსტრაქციონისტული ჰარმონიული სტრუქტურები ერთმანეთზე ისე

აქვს მორგებული, როგორც სიდნი ბეშე და ერიკ დოლფი დოქტორ ჯეკილი და მისტერ ჰაიდი რომ ყოფილიყვნენ, ოღონდაც — ერთდროულად. ჯაზის საბაზო ელემენტები — ოთხი-ოთხზე რიტმი, ბლუზი, სუინგი — ავნგარდისტების მიერ მორღვეული, უნდა მობრუნებულიყო ამ მუსიკაში, რაც დეივიდ მიურეიმ შესანიშნავად გაიაზრა, როგორც ნაღდმა პოსტმოდერნისტმა. თუმცა ამ გააზრებაში მას აშკარად წაეხმარებოდა მისი სიყრმის მეგობარი, ჯაზის ყველაზე ახირებული ანალიტიკოსი და მწერალი — სტენლი კრაუჩი, რომელიც ამერიკულ ფესვებს და ტრადიციულ, საბაზო ელემენტებს მოწყვეტილ ჯაზს საერთოდ არ ცნობს (კრაუჩის ორთოდოქსული „ჯაზ-ფუნდამენტალიზმის“ თაობაზე მოგვიანებით კიდევ მოგახსენებთ).

დეივიდ მიურეის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო პროექტი დაიწყო 1976 წელს, როდესაც მან შეკრა ჯაზისათვის მეტად უჩვეულო დასტა, მხოლოდ ოთხი საქსოფონისგან რომ შედგებოდა — **World Saxophone Quartet** — „საქსოფონების მსოფლიო კვარტეტი“ და რომელშიც ასევე შედიოდნენ: ჯულიუს ჰემფილი, ოლივერ ლეიკი და ჰემიეტ ბლუიეტი. ეს უკანასკნელი ზემოთ უკვე ვახსენე, ჩარლი მინგუსის ერთი იტალიური კონცერტის გამო რომ ვამბობდი სიტყვას. „საქსოფონების მსოფლიო კვარტეტის“ მუსიკა ასევე კლასიკური ჯაზის და თავისუფალი იმპროვიზირების პრინციპებს აერთიანებდა, ასე ვთქვათ — „უნივერსალური“ სტილისტიკით, ელინგტონიდან კოულმენამდე, მინგუსის ჩათვლით.

დეივიდ მიურეი აბა როგორი ნაღდი ჯაზმენი იქნებოდა, საქსზე და კლარნეტზე დამკვრელობასთან ერთად კომპოზიტორიც რომ არ ყოფილიყო? მრავალი ოპუსის ავტორია, რომელთაგან

ერთ-ერთი განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია. 2005 წელს იგი ქმნის საკმაოდ ვრცელ ოთხნაწილიან თხზულებას, კვარტეტისა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, სახელწოდებით „პუშკინის სიუიტა“ (sic!). მისივე თქმით, პუშკინის პოეზია სიყრმითგანვე ხიბლავდა, მაგრამ ფაქტია, რომ პოეზიის გარდა ამ თხზულების შექმნა პოლიტიკამაც განაპირობა: მოგეხსენებათ, რომ დიდი რუსი პოეტის დიდი პაპა ზანგი იყო, კამერუნელი, რომელიც ეთიოპიაში მონების ბაზარზე იყიდეს და პეტრე პირველს ჩაუყვანეს. „პეტრე დიდის არაპი“ — ასე ეძახდნენ იმ მონას, რომლის შვილთაშვილი დღესაც რუსული ლიტერატურის შემქმნელად ითვლება. მეტიც, ადის-აბებაში ძეგლი დგას, რომელსაც აწერია — „პუშკინს, ეთიოპიის დიად პოეტს“ (ვერ გეტყვით, კამერუნში უდგას ძეგლი, თუ არა; პირველი ძეგლი რომ თბილისში დაუდგეს, ეს კი ნაღდად ვიცი). პუშკინის აფრიკულმა წარმომავლობამ მის ბრწყინვალე პოეზიას განსაკუთრებული ელფერი შესძინა მიურეის, როგორც აფრო-ამერიკელის თვალში (იგივე ითქმის ალექსანდრ დიუმაზე, რომლის პაპა ასევე კრეოლი იყო. იქნებ ამიტომაცაა, რომ შავკანიანმა ამერიკელმა ბავშვებმა „სამი მუშკეტერი“ უკეთ იციან, ვიდრე მათმა თეთრკანიანმა თანატოლებმა). თავისი სიუიტა მიურეიმ პარიზში შეასრულა პირველად, პუშკინის პოეზიის თანხლებით, ხოლო შემდეგ „ჯაზურ ოპერადც“ განავრცო. ეს ოპერა არ მინახავს, ხოლო სიუიტა მოსმენილი მაქვს და მეტად მომეწონა კიდევაც. ვერ ვიტყვი, რომ ევგენი ონეგინის, ამ „მოყირჭებული ეგოისტის“ პორტრეტი ადექვატურადაა გადმოცემული მიურეის ბას-კლარნეტის მიერ, მაგრამ მუსიკა, როგრც ასეთი, მეტად შთამბეჭდავია. მიურეის, როგორც ტიპიური პოსტმოდერნისტის ამოცანა კულტურათა

შერწყმა იყო — თავისებური აფრიკულ-რუსული ლანდშაფტის ხატვა, სადაც სიმებიანები ევროპული კულტურის ფონს ქმნიან, ხოლო ჯაზ-კვარტეტი კიდევ — აფრო-ამერიკულისას. მე ვიტყოდი, რომ ეს სიუიტა თავისი მუსიკალური ღირსებით ორნეტ კოულმენის „ამერიკის ზეცას“ არ ჩამოუვარდება და ესეც „მესამე მიმდინარეობის“ საინტერესო ნიმუშია, ოღონდაც უფრო ჯაზირებული, ვიდრე ამ მიმდინარეობის სხვა წარმომადგენლებისგან გვსმენია. ხოლო „ევგენი ონეგინის“ სხვა ადაპტაციებს რაც შეეხება, ამათში ჩემთვის ყველაზე ღირებული ისევ ლიტერატურული ტექსტი გახლავთ, ძალიან კარგი თანამედროვე ინდოელი მწერლის, ვიკრამ სეთის რომანი „ოქროს კარიბჭე,“ რომელიც უზადო ინგლისური ლექსითაა გაწყობილი, ხოლო პუშკინის პერსონაჟები XX საუკუნის 80-იანი წლების სან-ფრანცისკოში მოქმედებენ. აი, მესმის პოსტმოდერნიზმი!

მოდერნიზმის ხელოვნება ელიტური იყო, ზემოდან რომ დაჰყურებდა კულტურის პოპულარულ ფორმებს. პოსტმოდერნიზმი ამ მხრივ მეტად ლიბერალურ პოზიციაზე დგას: მისთვის სრულიად მისაღებია მაღალი სახელოვნებო ჟანრების და ფორმების შერწყმა პოპულარული კულტურის სახეობებთან. მაგალითად, ლრმა ფრიქოლოგიზმის ან ფილოსოფიურობის შერწყმა სამეცნიერო ფანტასტიკის ელემენტებთან (კალვინო, ვონეგუტი), დეტექტივთან (კორტასარი, ეკო, პინშონი) და ა.შ. ესეც „ორმაგი კოდირების“ გამოვლინებაა. ჯაზი იმთავითვე პოპულარულ, მეტიც — საცეკვაო მუსიკად იშვა, მაგრამ „ბიბოპის რევოლუციიდან“ მოყოლებული, ავანგარდიზმის პერიოდის ჩათვლით, ფრიად დაშორდა ამ საერთო სახალხო საქმეს. თუმცა, ჯაზსაც დაუდგა პოსტმოდერნისტული ესთეტიკური ლიბერალიზმის და გახსნი-

ლობის ხანა, როცა ავანგარდისტული სპილოსძვლის კოშკიდან მიწაზე უნდა ჩამოსულიყო და პოპულარული მუსიკის ფორმებს შერეოდა. ამგვარი „დამიწების“ უკიდურესი ფორმა ჯაზ-როკ ფიუჟენი გახლავთ, მაგრამ არსებობს ავანგარდიზმისა და პოპ-კულტურის დაახლოვების უფრო საინტერესო ფორმებიც. სწორედ ასეთი გახლავთ ალტ-საქსოფონისტის და კომპოზიტორის — ჯონ ზორნის მუსიკა. ზორნს ხშირად ენდი უორჰოლს ადარებენ, რომელიც მერლინ მონროს ფოტოებისა და სუპის კონსერვების მეშვეობით „მხატვრულ ტილოებს“ ქმნიდა. თუმცა, იგივე ჯაზ-როკ ფიუჟენის მუსიკოსებისგან განსხვავებით, ჯონ ზორნს პოპ-კულტურის დონემდე კი არ დაჰყავს ჯაზ-ავანგარდი, არამედ ავანგარდისტული ესთეტიკის სიმაღლეზე აჰყავს პოპულარული კულტურა. ამ მხრივ იგი, შეიძლება ითქვას, დიდი ოსკარ უილდის მცნებას მიჰყვება: „ხელოვნება არასოდეს უნდა ეცადოს გახდეს პოპულარული — ეს საზოგადოება უნდა ცდილობდს გახდეს არტისტული!“ ასე ეპყრობა ზორნი, ვთქვათ, ენიო მორიკონეს, „ბეტმენის“ ან „სპაგეტი უესტერნის“ მუსიკას.

ელიტური და პოპულარული ესთეტიკების შერწყმა მათ ურთიერთ-პაროდირებას გულისხმობს: მაღალი ჟანრის დაბალთან შერწმით მის პაროდირებას და პირიქით. პოსტმოდერნისტული პაროდია არ უნდა გავიგოთ, როგორც უბრალო დაცინვა ან დაღადავება: ეტიმოლოგიურადაც სიტყვა „პაროდია“ ძვ. ბერძნული *პაროდოს*-იდან მომდინარეობს, რაც თეატრალურ ორქესტრაში ქოროს გვერდიდან შემოსვლას ნიშნავდა. ეს „გვერდიდან“, „არაპირდაპირ“ შემოსვლა შემდგომში „უკუღმა ხოტბაშესხმის“, „უკუღმა ხოტბა-დიდების“ მნიშვნელობას იძენს, ხოლო პოსტმოდერნიზმის ხანაში ვლინდება როგორც გახევებული სტრუტქ-

ტურების მორღვევა, აყირავება, თანაც ტრაგიზმის და კომიზმის შერწყმით; *ტრაგიკული ფარსი*, აი რა გახლავთ პოსტმოდერნისტული მსოფლჭვრეტის სიღმისეული პათოსი (თუმცა ასეთი რამ მოდერნიზმის პირობებშიც იჩენდა ხოლმე თავს).

მაღალი და დაბალი ჟანრების ზემოხსენებული პაროდირება ჯონ ზორნის სტიქიაა — იგი ერთმანეთს ურთავს ველურ ავანგარდიზმს, „თავისუფალ იმპროვიზირებას" და პოპულარულ კინომუსიკას, ან როკიდან და საცეკვაო ჟანრებიდან ნასესხებ თემებს. დიდია მასზე ორნეტ კოულმენის გავლენა — ხომ გახსოვთ, კოულმენის „მუსიკალურ ექსცენტრიკაზე" რომ მოგახსენებდით, ამგვარი ექსცენტრიკა ზორნს კიდევ უფრო გამძაფრებული აქვს, ისევე როგორც კოულმენის სხვა გამომსახველობითი პრინციპები. საერთოდ, მე ვიტყოდი, რომ ზორნი „პოსტმოდერნიზირებული" ორნეტ კოულმენია. ანსამბლური ფორმატის კუთხითაც კი კოულმენს ჰბაძავს და ქმნის უფორტეპიანო კვარტეტს. 1980-იან წლებში განხორციელებული პროექტი, სახელად „კობრა," კოულმენის „კოლექტიური იმპროვიზირების" ზორნისეული ვარიანტია, ოღონდაც კიდევ უფრო რადიკალური და უსისტემო. „კობრა" სხვადასხვა დროს შესრულდა სხვადასხვა მუსიკოსების მიერ — ზორნი აქ „დირიჟორის" ფუნქციას ასრულებს: რამდენიმე ფერადი ფირფიტა უდევს წინ, ხან ერთს აწევს, ხან მეორეს, ხოლო მუსიკოსები ამ „მინიშნებებით" უკრავენ იმას რაც მოეპრიანებათ — დაახლოებით ასეთი გახლავთ ზორნის ეს ახირება. ორნეტ კოულმენის ზორნისეული ადაპტაცია, გათავისება სხვა, წმინდა მუსიკალურ პრინციპებშიც ვლინდება: „თავისუფალი ჯაზი" იმროვიზაციული თავისუფლებაა, ტონალობის, ჰარმონიის, მელოდიკის და რიტმის შეზღუდვათაგან თავისუფალი;

ხოლო ზორნი ცდილობს უფრო შორს წავიდეს და იწყებს ბგერითი და ტემბრალური პრინციპების მორღვევა-დეკონსტრუქციას; იგი ქმნის ანტი-ბგერას, ანტი-ჟღერადობას, მისეული ბგერები რომ ავღწერო, ერთი სიტყვა-ღა მომდის თავში — „ფხაჭნია" — დიახ, რაღაცნაირი „ფხაჭნია ბგერები" გამოსდის. აქაც, ცხადია, ალბერტ აილერის „ჭუჭყიანი" ბგერების მიმართ სიმპათიაა გადამწყვეტი, მაგრამ ასეთი ანტი-ჟღერადობა არც აილერს და არც კოულმენს არ დაესიზმრებოდა. უფრო ზუსტად: წარმოიდგინეთ ორნეტ კოულმენი, რომელმაც დილაადრიან გაიღვიძა და აღმოაჩინა, რომ საკუთარ ლოგინში საზარელ ხოჭოდ გადაიქცა — აი ასეთ „ხოჭოსებრ" ბგერებს გამოსცემს ზორნის საქსოფონი, თავად ზორნიც საქსოფონივით რომ იკრუნჩხება ამ ანტი-ბგერების გამოცემისას. მიმიხვდით, ალბათ, რასაც ვგულისხმობ — ჯონ ზორნი ჯაზის გრეგორ ზამზაა!

იგი ელექტრონულ მუსიკასაც წერს, რომელიც სასმენად საკმაოდ მძიმე და ერთფეროვანია — რომელიმე თანამედროვე „წინ წასული" მხატვრის ექსპოზიციის ხმოვან ფონად თუ ივარგებს მხოლოდ. თუმცა, ეს უდავოდ მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოვებული და დაუდგრომელი კაცი პოსტ-ბოპის უბადლო შემსრულებლადაც გველინება, ისევე როგორც „მეინსტრიმის" სხვა ჟანრებისა. 1986 წელს ჩაწერილი მისი ალბომი, რომელიც ერთი ნაკლებად ცნობილი ჯაზ-პიანისტის და კომპოზიტორის, სონი კლარკისადმია მიძღვნილი, ფრიად დახვეწილ პოსტ-ბოპს შეიცავს.

„აკუსტიკური მასადა" — ასე ეწოდება ზორნის ერთ-ერთ გვიანდელ პროექტს, უფორტეპიანო კვარტეტისთვის: საქსოფონი, ტრამპეტი, კონტრაბასი და დასარტყამები. ეს გახლავთ რადიკალური ჯაზ-ავანგარდის შერწყმა ებრაულ მუსიკასთან, რო-

მელსაც „კლეცმერი" (klezmer) ჰქვია და წარმოადგენს ჰასიდი და აშკენაზი ებრაელების მიერ შექმნილ საერო, სეკულარულ სახელოვნებო ფორმას — „კლეცმერია" ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ებრაული ხალხური მელოდიები (მაგალითად — „სემ-სოროკი"). ჩემი აზრით, ეს ზორნის საუკეთესო პროექტია — ავანგარდიზმის და ებრაული მუსიკალური სტილისტიკის მეტად დახვეწილი, გემოვნებიანი შერწყმა, თუმცა იმ „ანტი-ბგერების ანტი-ულერადობით" გაჯერებული: მოაჯდება ამ თავის „კლეცმერს" და მიერეკება. „მასადა" ისრაელიტების ციხესიმაგრეს ერქვა, რომელსაც რომაელებმა ალყა შემოარტყეს (ჩ.წ.ა. I საუკუნეში, თუ არ მეშლება) და იმდენ ხანს ეჭირათ ეს ალყა, სანამ მეციხოვნეები თავიანთი ჯალაბიანად შიმშილით არ ამოიხოცნენ. აი ამ უძველეს ტრაგედიას ეძღვნება ზორნის პროექტი, სადაც ალტსაქსოფონის მჭახე შეძახილები და სიურრეალისტური ხოჭოსებრი ბგერები გაისმის, როგორც სულის სიღრმითგან აღმოტევებული კივილი და გოდება: „უფალო, ადონაი, რაისათვის გასწირე ერი შენი!" ერთ-ერთ ალაგას ზორნი კუილის იმიტაციასაც ახდენს — ფეხის მოძრაობითა და საქსოფონიდან გამოშვებული „შესაბამისი" ხმით; დიახ, ეს დეკონსტრუქციაა...

* * *

როგორც ჩვენი სახელოვანი „თერგდალეულები," 1970-იანი წლების ჯაზის საისტორიო ასპარეზზე გამოვიდა ხალხი, რომლთაც მე „ძუკნასნახარშდალეულებს" ვუწოდებდი და რომლებიც მაილზ დეივისის გვერდით იდგნენ ***Bitches Brew***-ს ხმისჩამწერ

სესიებზე. ამათში შედიოდნენ: ჩიკ კორეა, ჯო ზავინული, ჯონ მაკლაფლინი, ჟაკ დეჟონეტი, ბილი კობემი, დეივ ჰოლანდი, ლენი უაიტი, აირტო მორეირა და სხვანი. სწორად ესენი განავრცობენ მაილზ დეივისის წამოწყებას და განავითარებენ იმას, რასაც „ჯაზ-როკ ფიუჟენი" ერქმის — კიდევ ერთი *ორმაგად კოდირებული* ფორმა პოსტმოდერნისტული ჯაზისა. „ძუკნასნახარშდალეულები" თავიანთ ხალხსაც გამოზრდიან და ერთმანეთში იმოძრავებენ, სხვადასხვა დასტების ფორმატში.

ჩიკ კორეამ ჯერ სტენ გეტცის სკოლა გაირა და მერელა მივიდა მაილზ დეივისთან. წარმოშობით პუერტო-რიკოელი იყო, კლასიკური ჯაზიც კარგად ეხერხებოდა, ფრანგული იმპრესიონიზმიც, ხოლო ლათინურ-ამერიკული მუსიკა ხომ სისხლში ჰქონდა გამჯდარი — მამამისი, არმანდო კორეაც მუსიკოსი იყო. მერე ენტონი ბრექსტონთან და დეივ ჰოლანდთან ერთად ჯაზ-ავანგარდს უკრავდა. ასე ყალიბდებოდა მისი მრავალმხრივი მუსიკალური ხელწერა. კორეას პირველი დამოუკიდებელი პროექტი გახლდათ ანსამბლი სახელწოდებით ***Return to Forever*** („დაბრუნება სამუდამოში"), ბრწყინვალე კონტრაბასისტის, სტენლი კლარკის და ელექტრო-გიტარისტის ელ დიმეოლას მონაწილეობით. კორეაც ელექტრო-ფორტეპიანოზე უკრავდა და სინთეზატორზე. ადრეული ჯაზ-როკ ფიუჟენის მუსიკალური მუხტი ელექტრონულით იყო გაძლიერებული და ათასგვარი ბგერითი ეფექტებით შელამაზებული. მაგრამ როკის მარტივი და ცალსახა რიტმულ-ჰარმონიული სტრუქტურებისგან განსხვავებით, ეს მაინც უფრო წინწასული მუსიკა იყო, ჰარმონიის მხრივ უფრო განვითარებული და კომპოზიციურად უფრო დახვეწილი. ამ წლებში კორეა ქმნის თავის ჰიტებს, კომპოზიციებს ***La Fiesta*** და ***Spain***. ერთი მხრივ ჯაზზე, ხოლო მეორე მხრივ როკ-მუსი-

კაზე გაზრდილი ხალხისთვის, ხოლო იმ წლებში ჩვენ სტუდენტები ვიყავით, ეს მართლაც რაღაცა ახალი იყო და მიმზიდველი. 1970-იანი წლების ბოლოდან ჩიკ კორეა აკუსტიკურ ჯაზზე გადადის — მეტი აკადემიზმის და სიხვეწის ძიებაშია. იმავე სტენ გეტცის სკოლაგამოვლილ ვიბრაფონისტთან, გერი ბერტონტან ერთად დუეტში წერს ალბომს ***Crystal Silence*** („კრისტალური სიჩუმე"), რომელიც ისეთი კარგი გამოუვიდათ, რომ ამას წინათ მისი ოცდათხუთმეტი წლის აღსანიშნავად მსოფლიო ტურნეც კი მოაწყვეს (სხვათა შორის, თბილისსაც ეწვივნენ და ამ *კრისტალურმა სიჩუმემ* ჩვენს საოპერო თეატრშიც გაიჟღერა).

„აკუსტიკური" კორეას ჩანაწერებიდან ჩემთვის ყველაზე საამო მოსაგონარი მისი საფორტეპიანო დუეტია ჰერბი ჰენკოკთან, 1979 წლისა. ეს ალბომი ჩვენში მალევე გამოჩნდა, ეთერი ანჯაფარიძემ ჩამოიტანა იაპონიაში გასტროლებიდან. კორეა-ჰენკოკის დაკრული სრულიად განსხვავდებოდა იმისგან, რასაც მანამდე ვუსმენდით — არც ტეიტუმს ჰგავდა, არც მონკს, არც პაუელს და არც პიტერსონს, თუმცა ბილ ევანსის თავისებური გავლენა მაინც იგრძნობოდა. თავისას უკრავდნენ — ჰენკოკის ***Maiden Voyage***, კორეას ***La Fiesta***, მერე სტანდარტიც მიაყოლეს — გერშვინის ***Liza***: რაღაცნაირი ტალღოვანი მუსიკა — მასში არც სუინგი იყო, არც ბლუზური ტონები, შესრულება კი ლაღი და დაუძაბავი — „საფორტეპიანო მასლაათი"...

1980-იან წლებში კორეა კვლავ ელექტრონულ მუსიკას დაუბრუნდა, საქსოფონისტ მაიკლ ბრეკერთან და ბასისტ მიროსლავ ვიტუშთან ერთად რამდენიმე ალაბომი ჩაწერა. შემდეგ კვლავ აკუსტიკური დაუკრა — კონტრაბასზე ჯო პატიტუჩი ჰყავდა, ხოლო საქსოფონზე — ერიკ მარიენტალი. ჩიკ კორეას

გვერდით რამდენიმე ძალიან კარგი მუსიკოსი გაიზარდა, მათ შორის კი საქსოფონისტი კენი გარეტი, რომელიც ასევე ვიხილეთ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე.

ელექტრონული ჯაზის ჭეშმარიტი ქურუმი, ჯო ზავინული არა მხოლოდ „ძუკნასნახარშდალეული" იყო, არამედ თვით ჯუღლიან „ზარბაზნისგულა" ედერლის სკოლა ჰქონდა გამოვლილი, ანუ ბიბოპიც და ჰარდბოპიც კარგად გაეგებოდა. იგი ვენაში დაიბადა, ექვსი წლიდან აკორდეონზე უკრავდა, მერე ვენის კონსერვატორიაც დაამთავრა — კომპოზიციის განხრით, მერე კიდევ ამერიკის წამყვანი მუსიკალური სკოლის, ბერკლის კოლეჯის სტიპენდია მიიღო და ასე გადასახლდა ჯაზის სამშობლოში 1958 წელს. თუმცა ბერკლიში გატარებული ერთი თვეც საკმარისი აღმოჩნდა რომ იქაურობა მიეტოვებინა, როგორც ბევრ სხვა ჯაზმენს, და საქმეს მიჰყო ხელი. სხვადასხვა ორკესტრებში უკრავდა, მათ შორის მეინარდ ფერგიუსონის ბიგ-ბენდში, ხოლო როდესაც ედერლის შეხვდა, მის კვინტეტში გადავიდა და იქ ცხრა წელიწადს დაჰყო. ამ პერიოდში ზავინულისგან კარგი პიანისტი და კიდევ უფრო უკეთესი კომპოზიტორი დადგა. 60-იანი წლების ბოლოს მაილზმა მოიხმო თავისთან და ალბომში ***In a Silent Way*** სატიტულო კომპოზიცია სწორედ ზავინულისა გახლდათ. ზავინული როგორც კომპოზიტორი ლამისაა ელინგტონს შეადარონ, იგი არა მხოლოდ ჯაზურ პიესებს ქმნიდა, არამედ ვრცელ სიმფონიურ თხზულებებსაც. მართლაცდა იყო ამ კაცში რაღაც „ორკესტრალური" — შეიძლება ითქვას, რომ იგი არა სოლოებით აზროვნებდა, არამედ ანსამბლური პლასტები ჰქონდა თავში. სწორედ მისეული კომპოზიციური ხედვა დაედო საფუძვლად 1970 წელს, საქსოფონისტ უეინ შორტერთან ერთად

შექმნილ ანსამბლს, რომელიც წლების განმავლობაში ჯაზ-როკ ფიუჟენის ამინდს ქმნიდა — ***Weather Report*** („ცნობა ამინდის შესახებ"). „უეზერი," როგორც ჩვენ მას მოვიხსენიებდით, გამორჩეულ მუსიკალურ ინდივიდთა ერთობა იყო, ხოლო მისი ორი ლიდერი — ზავინული და შორტერი — ისეთი მასშტაბისანი იყვნენ, რომ რამდენიმე ანსამბლს გადაფარავდნენ. მაგრამ მთავარი აქ იყო არა მათი ინსტრუმენტალისტური ტექნიკა, ან იმპროვიზაციული გამჭრიახობა, არამედ მუსიკა, რომელსაც ისინი ერთად ქმნიდნენ. უეინ შორტერს ბოპის კარგი სკოლაც ჰქონდა გავლილი — არტ ბლეიკის „ჯაზ-მაცნეებში" და მოდალური ჯაზისაც — მაილზის მეორე კვინტეტში, ჰენკოკთან, კარტერთან და უილიამსთან ერთად. იგი ასევე დიდებული სოლისტი-იმპროვიზატორი იყო, მაგრამ ზავინულის ანსამბლი მისგან სხვა მუსიკალურ დისციპლინას ითხოვდა. რიტმ-სექციის შემადგენელი დასარტყამები, პერკუსია და ბასი ამ მუსიკაში ისეთივე ექსპრესიული ფუნქციის მატარებლები იყვნენ, როგორც საქსოფონი და ელექტრო-კლავიატურული ინსტრუმენტები — რიტმი, ჰარმონია და მელოდია აქ თანასწორობდნენ. ანსამბლის მუსიკა ერთი მხრივ მინიმალისტური იყო, მეორე მხრივ კი რთულ მელოდიურ კონტრასტებს და მრავალშრიან აკორდულ წარმონაქმნებს შეიცავდა და ასევე უზომო ტემბრალურ მრავალფეროვნებას. ამ მრავალფეროვნებას კი უეინ შორტერის საქსოფონთან ერთად, ზავინულის ელექტრო-კლავიატურული ინსტრუმენტები ქმნიდნენ — რამდენიმე მანუალი, რომელიც ზავინულს გარშემო ჰქონდა შემოლაგებული ისე, რომ ვენის საკათედრო ტაძრის ამბიონსა ჰგავდა, სადაც ზავინული იდგა და მთავარეპიკოპოსივით ქადაგებდა. „ჯაზური მეტყველება" ზავინულმა ელექტრონულ

სფეროში გადაიყვანა, სინთეზატორში გატარებული ადამიანის ხმის მეშვეობით უნიკალურ „ელექტრონულ ფონეტიკას“ ქმნიდა და თითქოს რაღაცა თავისი დიგიტალური ეკლესიის სარწმუნოების საიდუმლოს განასიტყვებდა. თბილისში 2000 წელს მისი კონცერტის გამო დაწერილ მცირე რეცენზიაში მე მას „ჯაზის ქვეყნის ჯადოქარი“ ვუწოდე, რომელიც „ოზის ქვეყნის ჯადოქარივით“ და სინთეზატორული მანიპულირებით ქმნის ჯაზ-როკ ფიუჟენის არა მხოლოდ „ამინდს,“ არამედ „რეალობას“ როგორც ასეთს.

ამბობ ***Weather Report*** და ჩაგესმის კომპოზიცია ***Birdland***, ზავინულის ქრესტომათიული ოპუსი. მაგრამ მე ერთი ნაკლებად შესამჩნევი პიესა მომწონდა მუდამ, სახელწოდებით ***Badia***. ამ პიესას რომ ვუსმენ, არაბული ლანდშაფტი წარმომიდგება — ოაზისი შუაგულ უდაბნოში, ბედუინის კარვის ჩრდილში დაგებული ხალიჩები, მოთენთილობა, მთვლემარე თვალებით დანახული მიდამო, გვერდით ჩამავალი აქლემების ზანზალაკთა წკარუნი, და უცებ იფეთქებს არაბული სტვირის მჭახე ხმა და ბედუინის ქალი სახელად ბადია იწყებს როკვას... ზავინული ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც ქმნის ფიუჟენის ახალ სახეობას, ე.წ. *ეთნო-ფიუჟენს*, რომელსაც შემდგომში ***World Music*** დაერქმევა: სხვადასხვა ეთნო-მუსიკალური ტრადიციების შერწყმა ჯაზ-როკთან.

Weather Report-ის დაშლის შემდეგ, 1985 წელს, ზავინული აყალიბებს ახალ ანსამბლს — ***Zawinul Syndicate***, რომელიც სწორად ამგვარ ეთნო-ფიუჟენს უკრავდა — აფრიკულით, აზიურით თუ ინდურით ნასაზრდოებს. იმავე პერიოდში იგი უბრუნდება თავის კლასიკურ-ვენურ ფესვებს და თანამშრომლობს ავსტრიელ პიანისტთან და კომპოზიტორთან ფრიდრიხ გულდას-

თან. რაღა ვენელი იქნებოდა, რომ სიმფონიური ოპუსებიც არ შეექმნა — ასეთია მისი თხზულება ***Stories of Danube*** („დუნაის ნაამბობი"), რომელიც კლასიკური ევროპული მუსიკის, ჯაზის და ეთნო-ფიუჟენის საწყისებზე დგას.

ზავინულის ორივე ანსამბლის („უეზერის" და „სინდიკატის') შემადგენლობა პერიოდულად იცვლებოდა და წლების განმავლობაში მის გვერდით მრავალი საინტერესო მუსიკოსი გამოჩნდა. მაგრამ მათ შორის იყო ერთი, ვისაც თავად ზავინული გენიოსად თვლიდა — ბასისტი ჯაკო (ჯეკო) პასტორიუსი. ვინ იყო ეს კაცი? ვინა და — ჩარლი პარკერის კიდევ ერთი რეინკარნაცია ჯაზის ცხოვრებაში: ვირტუოზი ინსტრუმენტალისტი, ორიგინალური მუსიკალური იდეებით აღსავსე, ფრიქიკურად გაუწონასწორებელი და მძიმე ნარკომანი; ესეც პარკერივით ახალგაზრდა მოკვდა — საკუთარსავე სიხელეს და წამალს შეაკლა თავი. პასტორიუსი ისევე უკრავდა ელექტრონულ ბასზე, როგორც პარკერი ალტ-საქსოფონზე. მას შეეძლო დაკვრისას ისეთი ჰარმონიული სვლების შემოთავაზება, რომლებიც მთელს კომპოზიციას ერთბაშად ცვლიდა, მიატრიალ-მოატრიალებდა და ახალ რეგისტრში გადაჰყავდა. მისი სოლო პარტიები ისეთი იყო, შეგეძლო მთელი კონცერტი მხოლოდ მისთვის გესმინა. სცენაზე ერთ ალაგას ვერ ჩერდებოდა, სულ ბოლთასა სცემდა და ისე უკრავდა, მერე უცებ დინამიკს მივარდებოდა და წიხლსა ჰკრავდა, ვითომც რაღაცით უკმაყოფილო, გაღიზიანებული; მუსიკაც ეგეთივე ჰქონდა — ისტერიული ბოლთისცემასავით. ეს ყველაფერი შეგიძლიათ YouTube-შიც ნახოთ — სოლო კომპოზიცია ***Portrait of Tracy*** — სოლო ინსტრუმენტისთვის ბაროკალური სიუიტის პოსტმოდერნისტულ-ფიუჟენისეული ანალოგი. იგივე „ნერვულ-მუსიკალური

ბოლთისცემის“ ყაიდაზე გააცოცხლა მან პარკერის ჰიტი ***Donna Lee***, რომელიც მესაყვირე რენდი ბრეკერთან და საქსოფონისტ ბობ მინცერთან ერთად ჩაწერა (მინცერი აქ ბას-კლარნეტზე უკრავს). ეს კომპოზიცია პარკერმა თავბრუდამხვევ ტემპში ჩაიფიქრა და ტექნიკურად მეტად რთული შესასრულებელია, იმდენად, რომ რენდი ბრეკერიცა და ბობ მინცერიც ცოტა ტლანქად გამოიყურებიან; მხოლოდ პასტორიუსია თავის შმაგ სტიქიაში.

ჯაკო პასტორიუსის სრული ფრიქოლოგიური ანტიპოდი გახლავთ გიტარისტი-ვირტუოზი, ჯაზ-როკ ფიუჟენის და ეთნოფიუჟენის მეტრი, ჰინდუთა რჯულზე მოქცეული და „მაჰავიშნუდ“ წოდებული ბრიტანელი ჯონ მაკლაფლინი (*მაკლაგლინ* — ასეც გამოითქმის მისი გელური წარმომავლობის გვარი). მშვიდი, თითქმის ნეტარი ღიმილი სახეზე, გონივრულ თვალებში სიდინჯე და ინტელექტუალური სიმძაფრე, მედიტაციებით ნახვეწი სული და ვნებათაგან განმდგარი მორჩილება, ზომიერი მანერები — სცენაზეც და საზოგადოებაშიც. თუმცა ჯონ მაკლაფლინის ეს ინდურ-ანაქორეტული თვისებები სრულ კონტრასტში მოდიოდა იმ მუსიკასთან, რომელსაც იგი თავიდან უკრავდა. ჯერ როკს უკრავდა, ერიკ კლეპტონთან, შემდეგ ჯაზ-ავანგარდს — საქსოფონისტ ჯონ სურმენთან (ალბომი ***Extrapolation***), ხოლო შემდეგ, ამერიკაში რომ გადასახლდა და მაილზ დეივისთან „ძუკნას ნახარშს“ რომ ეზიარა, თავისი ანსამბლი ჩამოაყალიბა, ჯაზ-როკ ფიუჟენის ყაიდისა — ***Mahavishnu Orchestra***: ჯერი გუდმენი (ელექტრო-ვიოლინო), რიკ ლაიარდი (ელექტრო-ბასი), იან ჰამერი (ელექტრო-ფორტეპიანო), ბილი კობემი (დასარტყამები) და თავად მაკლაფლინი — ელექტრო-გიტარების მრავალსახეობით. ამ ანსამბლის პირველი ალბომი ჩვენში 1970-იანი წლე-

ბის დასაწყისში შემოვიდა — ***Inner Mounting Flame*** („შინაგანად აღმავალი ალი") ასე ერქვა იმ ალბომს. იმ წლებში მეც და ჩემი მეგობრებიც ელექტრო-გიტარას „ვეჩალიჩებოდით" და ვცოდვილობდით. მაკლაფლინის დაკრული რომ მოვისმინეთ — უსწრაფეს ტემში მკაფიოდ არტიკულირებული ბგერები, ერთმა თქვა: „ალბათ გიტარაზე *უსკარიტელი* უყენია, აბა ადამიანი ასე ვერ დაუკრავს, სიმონ..." მაკლაფლინის ტექნიკა ისეთივე იყო, როგორც ტეიტუმისა ფორტეპიანოზე — თითები „კოსმოსური სიჩქარით" მოძრაობდნენ. ასეთივე კოსმიურ არსებას ჰგავდა მისი მუსიკა — ჯაზის და როკის შენივთების შედეგად წარმოქმნილი ორთავა მუტანტი, რომელიღაც არამიწიერ, უცხო პლანეტარულ ლაბორატორიაში გამოყვანილი. შემდეგ კიდევ რამდენიმე ალბომი მოვისმინეთ — მათ შორის დიდებული ***Birds of Fire*** — და ჯაზის გინდა თუ ფაიზაღი ჰარდ-როკის მოყვარულებსაც პირზე „მაჰავიშნუ" გვეკერა. მთავარი დარტყმა წინ გველოდა: ეს იყო მაკლაფლინის ვრცელი სიმფონიური ოპუსი ***Apocalypse*** („გამოცხადება"), რომელიც „მაჰავიშნუ ორკესტრამ" სრულმასშტაბიან სიმფონიურ ორკესტრთან და სოპრანო ვოკალისტ ქალთან ერთად ჩაწერა. ამ ნაწარმოების მოსმენამ მართლაცდა „აპოკალიპტური" ეფექტი იქონია ჩვენზე — რამდენიმე დღე დარეტიანებული დავდიოდი. ეს იყო მოდალური ჯაზის, ინდური მუსიკალური რიტმიკის, როკის და ევროპული სიმფონიზმის უჩვეულო ნაზავი. მახსოვს, 1978 წლის თბილისის პირველ საკავშირო ჯაზ-ფესტივალზე ბალტიისპირელმა მუსიკოსებმა, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, მაკლაფლინის ამ „გამოცხადებიდან" ერთი ნაწყვეტის შესრულება განიზრახეს. NATO-ში გაწევრიანებისა არ იყოს,

ბალტიისპირელები საკმაოდ კარგად მოემზადნენ, ხოლო ჩვენს ორკესტრს ძალიან ცოტა დრო ჰქონდა ამგვარი მუსიკალური ფაქტურის ასათვისებლად. ყველაზე რთული კი რიტმული მხარე იყო — ტრადიციული ინდური ტალა, 21/8-ზე გაწყობილი რიტმი (sic!), რომელსაც ჩვენებმა ვერც თავი გაუგეს, ვერც ბოლო. საკუთრივ მუსიკაც არანაკლებ რთული ასათვისებელი იყო — ახლაც თვალწინ მიდგას ორკესტრის პირველი ვიოლონჩელისტი ქალბატონის გაოგნებული სახე, ნოტებში რომ იყურებოდა და იქ აღნიშნული პასაჟების მიყოლას რომ ცდილობდა... მორიგი არასწორად დასმული რიტმული აქცენტის შემდეგ, რომელიც გონგზე დამკვრელს უნდა დაეფიქსირებინა, ბალტიისპირელი დრამერი წამოხტა, ჯოხები დაყარა და შესრულებაც შეწყდა. მაგრამ დარბაზმა აპლოდისმენტები მაინც შევაგებეთ ამ თავგანწირულ სულისკვეთებას...

მაკლაფლინის შემოქმედების შემდგომი პერიოდი მთლიანად ეთნო-ფიუჟენს დაეთმო — მოდალური ჯაზის და ინდური მუსიკის სინთეზირებას. ტრადიციულ ინდურ დასარტყამებზე დამკვრელ ზაქირ ჰუსეინთან ერთად იგი ქმნის ანსამბლს „შაქთი," რომელმაც რამდენიმე წელიწადს იარსება, შემდეგ დაიშალა, ხოლო 2000-იანი წლების დასაწყისში აღდგა განახლებული სახით და სახელწოდებით ***Remember Shakti***.

აბა ვირტუოზი გიტარისტის საქმე ისე როგორ იქნებოდა, რომ ესპანური ფლამენკოს ჟანრშიც არ ეცადა თავი. 1980 წელს მაკლაფლინი ხვდება პაკო დე ლუსიას — იმხანად მსოფლიოს წამყვან ფლამენკოისტს, და ლერი კორიელთან ერთად იქმნება აკუსტიკური გიტარების ტრიო, რომლის კონცერტებმაც ნამდვილი ფურორი მოახდინა. შემდეგ ლერი კორიელი ელ დიმეო-

ლამ ჩაანაცვლა იგივე წარმატებით. ამ ტრიოების ხიბლი ის იყო, რომ კლასიკურ ფლამენკოს აქ ერწყმოდა მაკლაფლინისეული ჯაზურ-ინდური ინტონაციებიც და ჯაზ-როკის ელემენტებიც — ლერი კორიელისგან და ელ დიმეოლასგან წამოსული.

მაკლაფლინის ჰიუნდიუისტური გურუ გახლდათ ვინმე შრი ჩინმოი, მაგრამ მას სხვა გურუც ჰყავდა — მოდალური ჯაზის მოძღვარი, ჯონ კოლტრეინი, რომელიც ჰინდუისტ-ბრიტანელს ჯეელობიდანვე ხიბლავდა, როგორც მუსიკალურად, ისე სულიერად. ჯერ კიდევ 1973 წელს, კარლოს სანტანასთან ერთად, რომელიც ასევე შრი ჩინმოის მორჩილი იყო, მაკლაფლინმა ჩაწერა ალბომი ***Love, Devotion, Surrender***, სადაც ჟღერს კოლტრეინის სპირიტუალური შედევრი „სიყვარული უზენაესი" და მისი სხვა, უფრო „სეკულარული" პიესებიც — „ნაიმა" და ა.შ.

ღმერთი ყველასათვის ერთია — ბრიტანელი ინდუისტი გინდა, აფრო-ამერიკელი ბაპტისტი, თუ კათოლიკე ესპანელი, და ეს ღმერთი მუსიკაა. ხოლო ამ ღმერთის ერთ-ერთი ჰიპოსტასი მოდალური ჯაზის და ბოპის ორსახა ერთარსობაა — პოსტ-ბოპი. 1993 წელს ელექტრო-ორღანისტ ჯოუი დე ფრანჩესკოსთან და დრამერ დენის ჩემბერსთან ერთად მაკლაფლინი ტრიოში უკრავს და უკრავს პოსტ-ბოპს. ამ ჟანრში ჩაფიქრებული მისი საუკეთესო ალბომი 2006 წელს გამოვიდა — ***Industrial Zen*** („ინდუსტირული ძენი"). იქ ერთი კომპოზიციაა, პარკერისეულ ინტონაციებზე და მოდალურ წყობაზე მოთამაშე, ხოლო მისი სახელწოდება მართლაც ძენ-ბუდისტური იუმორითაა აღბეჭდილი — ***To Bop or Not to Be*** („ბოპის დაკვრა თუ არყოფნა"). ზემოთ უკვე ვახსენე დიზი გილესპის მემუარები, რომლის სათაურშიც ჰამლეტისეული „ყოფნა-არყოფნაა" დატრიალებული — *To Be or*

Not to Bop; ხოლო მაკლაფლინს აქ ძენის ელემენტი შემოაქვს — *არყოფნა, სიცარიელე, თანაგანცდისთვის გამზადებული შინაგანი სიცარიელე.* თუმცა თავად კომპოზიციაში ეს „სიცარიელე" ნაკლებად შეინიშნება — ვრცელი, დამუხტული პასაჟები ერთმანთს მისდევენ ცეცხლოვან ტემპში.

ჯონ მაკლაფლინის შემდეგ ჯაზ-როკ ფიუჟენის და ეთნო-ფიუჟენის ასპარეზზე სხვა კარგი გიტარისტებიც გამოვიდნენ. ამათგან მე ყველაზე უფრო ჯონ სკოფილდი მომწონს: უნიკალური ხელწერა, ფართო მუსიკალური დიაპაზონი; რიტმ-ენდბლუზურ ინტონაციებს ისე გაშლის კუთხოვან და დისონანსურ აკორდებად, ისეთი იმპროვიზატორული გამჭრიახობით, როგორ ეს მხოლოდ მონკს შეეძლო. სკოფილდს მუსიკალური სივრცის შესანიშნავი ალღო აქვს. თუმცა სკოფილდზე უფრო სახელგავარდნილია პეტ მეთინი, რომელიც მე მაინცადამაინც არ მხიბლავს, უმეტესწილად წყალწყალა მუსიკის გამო, მაგრამ მისი ერთობლივი ჩანაწერი ორნეტ კოულმენთან — ***Song X*** — თანაც „გრემით" პრემირებული, მართლაც საინტერესო მოსასმენია. აქვე უნდა ვახსენო სტენლი ჯორდანიც, რომელმაც გიტარაზე დაკვრის სრულიად უჩვეულო აპლიკატურა გამოიგონა: გრიფზე უკრავს ორივე ხელით, როგორც კლავიატურაზე; მაგრამ ამისგან მხოლოდ სანახაობრივი მხარე იგებს, აი მუსიკალურისა კი — რა მოგახსენოთ. ჩემი მიკერძოებული აზრით, ვერც მეთინი და ვერც ჯორდანი ვერ შეედრებიან დიდი ჯანგო რაინჰარტის „მემკვიდრეს", ბელგიელ ბოშას — ბირელი ლაგრენს: მაკლაფლინივით ვირტუოზული ტექნიკის პატრონია და ჯანგოსეული მუღამიც ისე მოსდგამს, რომ ვინ იცის, ის სულმნათი ჯანგო, იმ ბოშურ საიქიოში, სულ შემწვარი ზღარბებით გაწყობილ სუ-

ფრასთან ზის, ლამაზი, შავტუხა ქალებით გარემოცული და ხარობს — *ეს რა ბიჭი გაგვიზრდიაო!*

ჰერბი ჰენკოკი რამდენიმეჯერ უკვე ვახსენე, სხვა-და-სხვა მუსიკოსების გვერდით, მაგრამ ეს კაცი თავად იყო ჯაზ-როკ ფიუჟენის ერთ-ერთი ბურჯი და არა მხოლოდ ამისა. მაილზ დეივისივით ჰენკოკსაც ერთი-ორჯერ მიუქარავს და ჯაზიდან მსუბუქ კომერციულ ჟანრებში გადავარდნილა. თუმცა ასეთი რამ არა მატერიალური სარფას ძიებით, არამედ სტილისტური სიხარბით იყო განპირობებული — ჰენკოკი თავადვე აღიარებს, რომ მისთვის რიტმ-ენდ-ბლუზიც ისევე ღირებულია შემოქმედებითი თვალსაზრისით, როგორც ავანგარდი თუ ევროპული კლასიკა. სულ რაღაც თერთმეტი წლისა იყო, რომ ჩიკაგოს სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტი დაუკრა. მერე როკსაც უკრავდა, ფანკსაც, პოსტ-ბოპსაც, ფიუჟენსაც, ავანგარდსაც, და იმდენად მოედო ესეგვარ ჟანრულ განურჩევლობას, რომ თავი საცეკვაო ჟანრში — „დისკოში“ ამოყო. არიან მექალთანეები, რომლებსაც სწამთ, რომ ნაღდი მამაკაცისთვის არ არსებობს ლამაზი თუ მახინჯი ქალი — ყველა ასათვისებელია. აი ამგვარი „მუსიკალური მექალთანეა“ ჰერბი ჰენკოკი. მისი შემოქმედებითი ზრდის მთავარი ეტაპი მაილზის მეორე („ახალგაზრდულ“) კვინტეტში გატარებული წლებია, სადაც იგი ბილ ევნასის ხაზს ანვითარებდა და ისე დახვეწილად, რომ მისგან თვით მაილზმაც აითვისა ბევრი რამ. (თუმცა, ვიმეორებ, ჰენკოკმა ჯერ ერიკ დოლფის სკოლა გაიარა. არსებობს ერიკ დოლფის კვინტეტის ჩანაწერი, 1962 წლისა, რომელიღაც ღამის კლუბში, სადაც ყმაწვილი ჰენკოკი, რიჩარდ დეივისთან და მესაყვირე ედი არმორთან ერთად, დოლფის შთაგონებით, ისეთ მოდალურ ჯაზს უკრავენ, ვერ მოსწყდები!)

აკუსტიკური პოსტ-ბოპის შემდეგ, ისევ მაილზის წაქეზებით, ჰენკოკი ელექტრო-კლავიატურას მიუჯდა და კარგა ხანს აღარ მოსცილებია — სწორედ მისი დამსახურებაა ამ ტიპის ინსტრუმენტების საბოლოო დამკვიდრება ჯაზში. „ელექტრონული" ჰენკოკის ყველაზე ცნობილი ნამუშევარია ფანკ-ჯაზის სტილში გაკეთებული ალბომი ***Head Hunters*** („სკალპზე მონადირეები") და კომპოზიცია „ქამელეონი"; მე ვიტყოდი, რომ ეს კომპოზიცია ჰენკოკის ავტოპორტრეტია, როგორც „სტილისტური ქამელეონისა." მაგრამ განა პოსტმოდერნიზმიც ქამელეონობის ხელოვნება არაა — *ესთეტიკური მიმიკრიის*, ანუ გარემო კონტექსტთან შეხამების უნარზე დამყარებული?

Blow Up, ასე ეწოდება კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე კინემატოგრაფიულ ფილმს, რომელიც დიდმა მიქელანჯელო ანტონიონიმ გადაიღო, ხოლო მუსიკის ავტორად ჰენკოკი მიიწვია და ამანაც თავისი „მიმიკრიული" ფანკ-ჯაზ ფიუჟენი დაუდო ფონად ერთი ახალგაზრდა ფოტოხელოვანის ამბავს, რომელმაც ცხოვრების ილუზორულ და სიმულაციურ საფარველში რეალობის ფოტოგადიდება (blow up) სცადა, მაგრამ ვერაფერს გახდა ამ ტოტალურ მოჩვენებითობასთან. ხოლო 1976 წელს, ნიუ-იორკის ჯაზ ფესტივალზე, ჰენკოკმა ნამდვილი „ბლოუაპი" მოაწყო, თავისი პირვანდელი მნიშვნელობით, რაც „აფეთქებას" ნიშნავს. მან ხელახლა შეკრიბა მაილზის კვინტეტის მონაწილეები: რონ კარტერი, ტონი უილიამსი, უეინ შორტერი, საყვირზე მაილზის ნაცვლად ფრედი ჰაბარდს დაუძახა, თვითონ კვლავ აკუსტიკურ ფორტეპიანოს მიუჯდა და ასე წარმოჩნდა სცენაზე ანსამბლი ***VSOP***. ხარისხიანი კონიაკის მოყვარულმა ხალხმა იცის, თუ როგორ იშიფრება ეს აკრონიმი — Very Superior Old Pale — რაც მრავალწლიან მუხის კასრში დაძველებული ბრენდის სახეობაა.

ჰენკოკის და მისი პარტნიორების მუსიკაზე აქ მეტს არაფერს ვიტყვი — კარგი კონიაკის საგემოვნო თვისებები გაიხსენეთ და იმათი მუსიკის გემოსაც გაიგებთ. ეს ანსამბლი კიდევ რამდენიმეჯერ შეიკრიბა, წლების განმავლობაში, ვიდრე 1993 წლამდე, როცა ტონი უილიამსი გარდაიცვალა.

VSOP-ს ალბომი პირველად კოტე დუმბაძესთან მოვისმინე, აღმოსავლეთმცოდნე კაცია, ჯაზის დიდი მოყვარული, ახლა კი რუსულად კარგ პოეზიასაც წერს. მასთანვე მოვისმინე პირველად მაკლაფლინიცა და „უეზერიც" — კარგი დრო იყო, მაშინ ქართული კონიაკიც მეტად საამო იყო სასმელად. ჰენკოკის „დისკო-ლაფსუსებიც" 1970-იანი წლების თბილისს მომაგონებს. იმხანად სპორტის სასახლეში კომკავშირული საცეკვაო-გასართობი ღონისძიება მოეწყო — „დისკო-ბოლი/დისკო-ჰოლი" ერქვა, თუ სწორად მახსოვს. აი იმ საღამოზე სულ ჰენკოკის სავალალო დისკო მუსიკაზე აცეკვეს ჩვენი „დაბოლილი" (უმალ პროპაგანდისტულად, ვიდრე ნარკოლოგიურად) კომკავშირელები... მერე ხელიც აიწია, „ე, ქოჩორს გაუშვი, ბიჭო!" — ეგეთი რაღაცეებიც წავიდა... ეს იყო ჰენკოკის პირველი, ვირტუალური *მოსვლა* თბილისში, ხოლო მისი მეორე და ნამდვილი მოსვლა 2006 წელს მოხდა, „ისტერნ პრომოუშენის" მარიფათით. ბასისტად ჯიმი გერისონის ვაჟი — მეტ გერისონი ჰყავდა. მეტად შთამბეჭდავი საღამო იყო, ჰენკოკმა კარგა მონდომებით იმუშავა როიალთანაც და ელექტრო-კლავიატურაზეც. ეს იყო დაღვინებული („დაკონიაკებული") ავანგარდისტული ფიუჟენი. *Modern Creative* — „თანამედროვე კრეატიული მუსიკა" — ასე განსაზღვრავენ კრიტიკოსები ჰენკოკის ახალ სტილისტიკას. თუმცა, როგორც გაირკვა, ჩვენი მსმენელი იმ დისკოსა და ფანკ-ჯაზის

დროინდელ ჰენკოკს უფრო ელოდა, ვიდრე „ახლებურად კრეატიულს." მათმა მოლოდინმა არ გაამართლა — ელოდნენ *ჰენკოკს* და მიიღეს *ჰიჩკოკი*...

ჯაზ-როკ ფიუჟენის ამბავს რომ იტყვიან, იქვე უბრალო ჯაზ-როკსაც ახსენებენ — ანსამბლებს ***Chicago, Blood, Sweat & Tears*** და ***Chase***. ესენი უფრო მსუბუქ, პოპულარულ სახეობას წარმოადგენენ. თუმცა, იგივე ***BS&T***-ს მუსიკაში საკმაოდ კარგი ჯაზიც ისმოდა ხოლმე, ვოკალისტ დეივიდ კლეიტონ ტომასის ხრინწიან ხმასთან ერთად. ხოლო რაც შეეხება ანსამბლს ***Chase***, აქ წინა ხაზზე ოთხი ვირტუოზი მესაყვირე იდგა, ბილი ჩეიზის მეთაურობით, და ისე უბერავდნენ, რომ მუსიკალური კორიანტელი დგებოდა.

მესაყვირეებზე გამახსენდა — ჯაზ-როკ ფიუჟენის ბრწყინვალე დამკვრელი იყო დონ ელისი, თავისი ოთხკლაპნიანი საყვირით და დიდი ორკესტრით. ესეც ახალგაზრდა მოკვდა, მაგრამ მოასწრო და რამდენიმე კარგი ალბომი გამოუშვა — ***New Nine, Electric Bath***. თავის კომპოზიციებს საკმაოდ რთულ რიტმულ ქარგაზე აწყობდა — 9/8 და სხვა, თურქული საცეკვაო რიტმიკა უყვარდა. მისი ერთ-ერთი საუკეთესო კომპოზიციაც თურქეთთანაა დაკავშირებული და „თურქული აბანო" ჰქვია. შესავალში ინდური სიტარა უკრავს, თავისუფლად — *ად ლიბიდუმ*, მერე 7/8-ს მონიშნავს, რასაც ვეება რიტმ-სექცია უერთდება — ორი კონტრაბასი, ორი დრამი და პერკუსიები, ხოლო ამ რიტმიკას ორი საყვირი მოაჯდება და ნახევარტონში, დისონანსით უკრავენ თემას — გამყივანსა და დაკლაკნილს, მერე მთელი ორკესტრიც შემოდის და სხვა სოლისტებიც. ეს მუსიკა იმგვარადვე დიდებული და შთამბეჭდავია, როგორც ოსმალოს ფაშათ-ფაშას

მსვლელობა თავისი ამალითურთ — დაუვიწყარი „აკუსტიკური სანახაობაა"... ნეტავი ერთხელაც სტამბოლში დამსვა, აია-სოფიას და სულთან-ახმეთის გვერდით დაცემულ კარავში, ნარგილე გამაფიულებინა, ქამრიანი ჭიკით ჩაი მომეწრუპა და იქ მომასმენინა დონ ელისის ეს შედევრი: კარგი „ფიუჟენი" კი გამოვიდოდა, ღმერთმანი!

1972 წლის ოქტომბერში მაილზ დეივისი ავტო-კატასტროფაში მოყვა და მძიმედ დაშავდა. რამდენიმე წლით სცენასაც გამოეთხოვა და ხმისჩამწერ სტუდიებსაც. მხოლოდ 80-იანების დასაწყისში გამოჩნდა და ამჯერად ჯაზ-როკის ახალი სიმბიოზური ფორმა — *ჰიპ-ჰოპ ფიუჟენი* გამოიგონა. ამ საქმეში ფანკურ-რიტმ-ენდ-ბლუზური ბასისტი მარკუს მილერი დაიყენა გვერდით და კარგადაც გაუგეს ერთმანეთს. ერთი-ორი კარგი ალბომიც გამოუვიდათ, მათ შორის — ***Tutu***. ხოლო 1991 წელს, ყველაფრით დაღლილი „წყვდიადის პრინცი" მიიცვალა. ბაჯაღლო შემოდგომა იყო, თბილისში სამოქალაქო ომი მწიფდებოდა, თენგიზ კიტოვანმა ტელევიზია დაიკავა და იქ გამაგრდა თავისი გვარდიელებითურთ. ჩემი ჯაზისტრფიალი მეგობრებისგან ორნი იქვე ტრიალებდნენ როგორც ექიმები. მახსოვს მაილზ დეივისის სიკვდილის ამბავი როგორ მივუტანე: ჰოლში ბლომად ავტომატიანი ხალხი ირეოდა, ერთმა ჩემს ნათქვამს ყური მოჰკრა და შეიცხადა — „ვაა, აფსუს, მაგარი იყო!" აბა მაშინ რა ვიცოდით, რამდენი რამ „შესაცხადებელი" გველოდა წინ...

პოსტმოდერნისტულ ჯაზში ორმაგი კოდირების კიდევ ერთი ნაირსახეობა გამოიკვეთა, რომელსაც *კლასიკ-ფიუჟენს* არქმევენ და რომელიც ჯაზის და ევროპული კლსიკური ტრადიციის ახლებურ შერწყმას გულისხმობს: ჯაზის ძირეული პრინციპი

— იმპროვიზაცია — აქ ძირითადად ევროპული მელოდიკით და ჰარმონიით საზრდოობს. ეს არის წმინდა იმპროვიზაცია, მუსიკის სპონტანური შექმნა, როცა წინასწარ არაფერია მოცემული — დასტურ, რომ ფერენც ლისტის, ან ფრიდერიკ შოპენის ყაიდაზე. მაგრამ საქმე ის გახლავთ, რომ ჯაზისგან აქ მხოლოდ იმპროვიზაციის პრინციპია შემორჩენილი, სხვა ძირეული ელემენტები, როგორიცაა სუინგირება, ბლუზური ინტონაციები და ა.შ., თითქმის არ გვხვდება. თავისუფალი იმპროვიზაცია სესილ ტეილორის საყვარელი საქმეც იყო, მაგრამ ტეილორისეული აბსტრაქციებისგან განსხვავებით, კლასიკ-ფიუჟენში უფრო მეტი მელოდიური და ჰარმონიული კონკრეტიკაა. არ ვიცი, რამდენად გასაგებია რასაც აქ მოგახსენებთ. უფრო გასაგებად კი — საქმე კით ჯარეტს ეხება.

კით ჯარეტი ყველაზე „მონუმენტური" პიანისტია ჯაზის ისტორიაში: ამდენი ალბომი, სოლო ჩანაწერებად გინდა, თუ ანსამბლებში, მანამდე არავის გამოუშვია. ესეც ვუნდერკინდად მოევლინა მუსიკალურ სამყაროს — სამი წლისა მიუჯდა ფორტეპიანოს, პირველი საკონცერტო გამოსვლა ხუთი წლის ასაკში ჰქონდა, ხოლო შვიდი წლისამ მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტი შეასრულა სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. მის კლასიკურ განათლებაზე მშობლები ფრიად ზრუნავდნენ, იმდენად, რომ დადგა საკითხი მისი პარიზში გაგზავნისა, რომ იქ თვით ნადია ბულანჟესთან, იმ უხუცეს პედაგოგთა-პედაგოგთან ესწავლა, რომელმაც მანამდე ევროპას ბევრი სახელოვანი შემსრულებელი გაუზარდა. მაგრამ ამ საქმეს განხორციელება არ ეწერა: ჯარეტი ამერიკაში განაგრძობდა მუსიკალურ ზრდას და თანდათან კლასიკური ფორტეპიანოდან ჯაზურზე დაიწყო გადასვლა. არავითა-

რი ნადია ბულანჟე და მისი პარიზი — ნიუ-იორკი იყო ის ქალაქი, სადაც კით ჯარეტი „კით ჯარეტად" უნდა ჩამოყალიბებულიყო. მანამდე კიდევ ბერკლის მუსიკალური სკოლა გაიარა, საიდანაც, ამბობენ, გამოაგდესო, იმიტომ რომ დაკვრისას კლავიატურიდან როიალის სიმებზე გადაიოდა და იქ იქექებოდაო — ეს თვისება მოწიფულ ასაკშიც ვერ მოიშორა და სხვა პიანისტებსაც გადასდო. ნიუ-იორკში იგი ჯერ არტ ბლეიკიმ შეამჩნია და თავის „ჯაზ-მაცნეებში" აიყვანა, შემდეგ კი მოავანგარდისტო საქსოფონისტმა, ჩარლზ ლოიდმა მიიწვია თავის კვარტეტში და იქ გატარებულმა წლებმა კით ჯარეტს საყოველთაო აღიარება მოუტანა. ალბომი ***Forest Flower*** ერთ-ერთი საუკეთესოა როგორც ჩარლზ ლოიდის, ისე ჯარეტის ჩანაწერთა შორის. 1967 წელს ლოიდის კვარტეტი ტალინის ჯაზ-ფესტივალზეც გამოვიდა — ეს იყო სენსაციური მოვლენა საბჭოთა კავშირის ჯაზური პუბლიკისთვის. სწორედ აქ იხილეს მათ პირველად, კლავიატურის გავლით, პირდაპირ როალის სიმებზე გადამწვდარი პიანისტი — იქ რომ „რაღაცას" ჩალიჩობს. ხალხს ეგონა როალის აწყობას ცდილობდა, ერთ-ერთმა დამსწრემ უკმაყოფილოდ ჩაილაპარაკა კიდევაც: „ნი მაგლი ნარმალნავა ნასტროიშჩიკა ნაიტი, ბლიად!" (ეს ამბავი თამაზ ყურაშვილმა მიამბო, რომელიც იმ ისტორიულ კონცერტს ესწრებოდა). ჩარლზ ლოიდისგან წამოსული ჯარეტი მაილზ დეივისმა აიყვანა და ელექტრო-კიბორდზე დასვა ჩიკ კორეას პირისპირ — ასე ეზიარა კით ჯარეტი ელექტრონულ ჯაზს და „ძუკნას ნახარშსაც" გაუგო გემო. მაილზთან განხორციელებულ მის პროექტებში ყველაზე ცნობილია საკონცერტო ჩანაწერი ***Live/Evil*** („ცოცხალი/ბოროტი" — ასე ითარგმნება ეს ჯაზური პალინდრომი).

ფიუჟენამდე და მის შემდგომაც, ჯარეტს სრულიად ჯანსაღი ინტერესი ჰქონდა როგორც ავანგარდისადმი, ისე ბილ ევანსის საფორტეპიანო სტილის მიმართაც. ამ ორი სტილისტიკის შესახამებლად ზედგამოჭრილი იყო მცირე დასტა, რომელშიც ჯარეტთან ერთად უკრავდნენ სტაჟიანი ავანგარდისტები — დიუი რედმენი და ჩარლი ჰეიდენი და ბილ ევანსის ყოფილი დრამერი პოლ მოტიანი. იმავე წლებში ჯარეტი თანამშრომლობს ნორვეგიელ საქსოფონისტ იან გარბარეკთან და მათი ალბომი ***My Song*** ერთ-ერთი ყველაზე ცნობადი პროდუქტია ამ თანამშრომლობისა. ამ პროექტების პარალელურად, 1973 წლიდან, ჯარეტი იწყებს იმას, რამაც მის მუსიკალურ ფიგურას საკულტო მასშტაბები შესძინა — სოლო საფორტეპიანო კონცერტებს. ხოლო ამ კონცერტების ჩაწერა და მარკეტინგი იკისრა ფრიად ელიტურმა გერმანულმა კომპანიამ *ECM* და მისმა დირექტორმა მანფრედ აიხერმა. ჯარეტის კონცერტები, რომლებიც გაიმართა ევროპაში და იაპონიაში *ECM*-მა, შეიძლება ითქვას, დასტებად გამოსცა: ლოზანა, ბრემენი, კიოლნი, პარიზი, ტოკიო, ოსაკა და ა.შ. და სხვა მრავალი.

რა შეიძლება ითქვას კით ჯარეტის ამ საკულტო საფორტეპიანო ჩანაწერებზე? სწორედ აქ უკრავს იგი *კლასიკ-ფიუჟენს*, ზემოთ რომ ვახსენე — სხვადასხვა მუსიკალური ტრადიციიდან, უმეტესად კი ევროპული კლასიკური ტრადიციიდან ნასესხები ინტონაციების, მელოდიური ხაზების და ჰარმონიული სვლებისგან ნაგები თავისუფალი ვარიაციები, სპონტანური იმპროვიზაციული პასაჟები, რომლებიც საათზე მეტს გრძელდება. ჯარეტისთვის აქ მუსიკის შექმნის პროცესია მთავარი, მუსიკის ცოცხალი ქმნადობა; მეტიც — საკუთრივ მუსიკა როგორც

ესთეტიკური პროცესი მას ნაკლებად აინტერესებს და უფრო უმალ რაღაცა „პარა-მუსიკალური“ ხდომილებების გამო იღწვის. საქმე ის გახლავთ, რომ კით ჯარეტიც იმ ჩვენი დალოცვილი გიორგი გურჯიევის ოკულტური მოძღვრების მიმდევარია, ხოლო ეს მოძღვრება მუსიკას ცოტა „თავისებურად“ უყურებს — მუსიკა გახლავთ სამყაროს მსჭვალავი საკრალური რხევები, ვიბრაციები, რომელთა ბგერითი და ცეკვითი ხორცშესხმა ადამიანს სამყაროს ფარულ წყობას აზიარებს და მის ჰარმონიულ განვითარებას მეტად განაპირობებს. გურჯიევმა შესაბამისი ცეკვების სისტემაც შექმნა და კოსმიურ-მუსიკალური ოპუსებიც, ე.წ. „საკრალური ჰიმნები“, რომლებიც ჯარეტმა 1981 წელს ჩაწერა და ცალკე ალბომადაც გამოსცა. მთელი ეს პარამუსიკალური, ოკულტისტურ-კოსმიური „ჯაზი“ მჟღავნდება არა მარტო იმაში, რასაც ჯარეტი თავის სოლო კონცერტებში უკრავს, არამედ მის სასცენო მანერებშიც — დაკვრისას როიალთან წამომდგარი კაცის კლაკნვა-გრეხვა-გმინვა-ზმუილში. ძველი ჰინდური მოძღვრების მიხედვით, კუდუსუნთან დიდი ენერგიაა კონცენტრირებული და მიძინებული; ჰოდა სწორედ ამ ენერგიის გამოღვიძებას და სხეულის უხილავი ხნარცვებიდან გამოშვებას და განფენას ლამობს ასეთი მოძრაობებით ჯარეტი. ამდენად, მისი სოლო საკონცერტო გამოსვლები შეიძლება მივიჩნიოთ „სოლო ოკულტისტურ ლიტურგიად“ რომელსაც იგი აუდიტორიის წინაშე აღასრულებს. შესაბამისად, ამგვარი პარამუსიკალური პრიორიტეტებიდან გამომდინარე, რაღა გასაკვირია, რომ საკუთრივ მუსიკა, რომელსაც ჯარეტი აქ ასრულებს, ბევრს, და მათ შორის მეც, ნაკლებად მოსწონს, ხოლო ალაგ-ალაგ საერთოდ არ მოსწონს... თავის დროზე ჩემმა მეგობარმა ჯერალდ ერლიმ

(სენტ-ლუისელმა მწერალმა და ჯაზის კარგმა მცოდნემ) ჯარეტისადმი მიძღვნილ კრიტიკულ წერილში ამ გარემოებას საკმაო ადგილი დაუთმო, რამაც ჯარეტის გულისწყრომა გამოიწვია. არადა, თავად ჯარეტიც ახდენს ამ საშემსრულებლო მანერის „მისტიფიცირებას" და ამბობს: „მუსიკისგან უნდა დაიცალო, რომ მუსიკა წარმოიქმნას!" *Item*: „როცა სცენაზე ვარ და ვუკრავ, სიკვდილი თავზე მადგას — მე, სრულიად უმწეოსა და მოწყვლადს!" იგი თავს „მედიუმად" მიიჩნევს, რომელმაც კოსმიური საკრალური ვიბრაციები თავის თავში (უფრო ზუსტად — ტანში) უნდა გაატაროს და მსმენელს გადასცეს. ნეტავი, რას იტყოდა ამ მუსიკალური „ჰერმენევტობის" თაობაზე არტ ტეიტუმი? ალბათ იტყოდა, რომ „რაღაცა ნამეტანი ხმამაღლაა ნათქვამი."

ავიღოთ 1975 წლის კიოლნის კონცერტი — „კიოლნის კონცერტი!" — რომელიც უზარმაზარი ტირაჟით გაიყიდა ახალგაზრდებშიც და ძველგაზრდებშიც და დღესაც ასეა. ხოლო ამ დღევანდელი გადასახედიდან „კიოლნის კონცერტს" რომ ვუსმენ, ჩამესმის ელტონ ჯონით ნელად შეზავებული ბილ ევანსი, ან პირიქით. ჩემი აზრით ჯარეტის ეს მუსიკა არის ძალიან კარგი პროპედევტიკული, ანუ მოსამზადებელი მასალა დამწყები მსმენელისთვის, რომელსაც როკი უფრო უყვარს ვიდრე ჯაზი, ხოლო კლასიკისა საერთოდ არაფერი გაეგება. ჯარეტის იაპონური კოლოსი — ათალბომიანი ***Sun Bear Concert*** — არ მომისმენია, ვერაფერს გეტყვით, ხოლო „პარიზის კონცერტი," რომელიც კიოლნისაზე უკეთესია, ასევე უკმაყოფილობის განცდას გიტოვებს: დასაწყისი თითქოსდა საინტერესოა, მაგრამ საბოლოოდ რაღაცა სენტიმენტალიზებული და რომანტიზებული *a la* ბახისეული ვარიაციები გრჩება ხელში. „ლა სკალას კონცერტი" — დიახ, 1995

წელს კით ჯარეტს ეს სახელოვანი სცენაც დაუთმეს. მაგრამ, რათ გინდა?! რა ხანია ამ კონცერტის ჩანაწერი სახლში მიდევს, რამდენჯერაც დავიწყე მისი მოსმენა, ათ-თხუთმეტ წუთზე მეტი ვეღარ გავქაჩე, იმდენად წყალწყალა და უშინაარსო მუსიკაა. როგორც ცნობილია, ჯარეტი ვერ იტანს, როდესაც მისი დაკვრისას დარბაზში ვინმე ახველებს და ზოგჯერ საგანგებოდ, ბილეთებთან ერთად, მის კონცერტებზე ხველების შემაკავებელ აბებსაც ყიდიან ხოლმე; ხოლო ხველებას ყველაზე უკეთ *კოდეინი* უხდება, რომელიც, მოგეხსენებათ ნარკოტიკული თვისებებისაა; ჰოდა აი, „ლა სკალას" კონცერტის წინ მე ალბათ უფრო *კოდეინს* შევთავაზებდი ხალხს. თუმცა ამ კონცერტის ბოლოს, ***an core***, პიანისტი ასრულებს იმ დიდებულ სტანდარტს — ***Over the Rainbow***, და მართლაც დიდებულად ასრულებს!

საერთოდ, სტანდარტების შესრულებისას ჯარეტი განუმეორებელია — აი სად ვლინდება მისი ჭეშმარიტი მუსიკალური ნიჭი და ვარიაციული ფანტაზია. 1999 წელს გამოვიდა ჯარეტის ასევე სოლო ალბომი ***The Melody at Night With You***, რომელიც თავის მეუღლეს მიუძღვნა. როგორც ჩანს, ამ ჩანაწერის მომზადებისას ჯარეტმა გვარდზე გადადო თავისი ოკულტურ-კოსმო-მითოლოგიური შეხედულებები და მთლიანად მელოდიას მიენდო. ამიტომაც არის, რომ ამ ერთ ჩანაწერში ბევრად მეტი მუსიკალური შინაარსია, ვიდრე მის ადრინდელ „კონცერტ-კოლოსებში" ერთად აღებული. სტანდარტების დაკვრა ჯარეტმა მანამდე დაიწყო, 1980-იან წლებში, როდესაც ბრწყინვალე ტრიო შექმნა, ასევე ბრწყინვალე მუსიკოსებთან ერთად — კონტრაბასზე გერი პიკოკი, ხოლო დასარტყამებზე ჟაკ დეჟონეტი. ამ ტრიოს ალბომები ***Standarts 1*** და ***Standarts 2*** არაფრით ჩამოუ-

ვარდება სხვა ჯაზმენების მიერ ინტერპრეტირებულ სტანდარტებს, ხოლო ასეთი უამრავი იყო.

ჯარეტი არა მარტო *კლასიკ-ფიუჟენს* არამედ საკუთრივ ევროპულ კლასიკურ მუსიკასაც უკრავდა და საკუთარ საფორტეპიანო თუ საორკესტრო ოპუსებსაც ქმნიდა ამ დარგში. ერთი ასეთი სიმფონიური თხზულება (***Celestial Hawk***) თვით სეიჯი ოზავას დაკვეთითაც დაწერა, ბოსტონის ორკესტრისთვის, თუმცა ოზავამ იგი არ მიიღო, ვინაიდან ავტორისგან რაღაცა სხვას — უფრო „მესამე მიმდინარეობისეულს“ მოელოდა, ჯარეტმა კიდევ წმინდა კლასიკური თხზულება დაუდო. ბახის „გოლდბერგვარიაციები“ (კლავისინზე) და „კარგად ტემპერირებული კლავირი“ (ორივე ტომი), ჰენდელის საფორტეპიანო პიესები, მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტები, შოსტაკოვიჩის 24 პრელუდია — ესენი და კიდევ ბევრი სხვა შედის ჯარეტის კლასიკური ჩანაწერების ნუსხაში.

მართლაცდა საოცარი დიაპაზონის მუსიკოსია და ასევე წინააღმდეგობრივი — მისი სოლო-კონცერტების და სოლო-მანერების კრიტიკულ აღქმაზე ზემოთ როგორც მოგახსენეთ. ამბობენ, ეს კრიტიკა რასობრივ ნიადაგზე უფრო დგას, ვიდრე საკუთრივ მუსიკალურზე — ჯარეტი შავკანიანი რომ ყოფილიყო, ხოლო იგი ფრანგულ-უნგრული მოდგმისაა, ვერავინ გაუბედავდა იმის თქმას, სოლო კონცერტებში ჯაზს კი არა, რაღაცა „აბდაუბდას“ უკრავსო — სუინგი მაგან არ იცის და ბლუზისაც არაფერი გაეგებაო, როგორც უინტონ მარსალისმა შეუძახა. ძნელია ამას დაეთანხმო — კით ჯარეტს ბლუზის მუღამიც გაეგება, სუინგისაც და ჯაზის სხვა ფუნდამენტური ელემენტებისაც, უბრალოდ — გურჯიევმა შეაცდინა...

ჯარეტის „კოლოსალური“ ფიგურის გვერდით, დაბადებით ხეიბარი პიანისტი მიშელ პეტრუჩიანი მართლაც „ჯუჯა-კაცად“ მოსჩანს. მაგრამ თავისი სიტყვა ფიუჟენის ეპოქაში და შემდგომაც ამ ნიჭიერმა მუსიკოსმა მაინც თქვა. უცნაურია, ბუნება ხეიბარსაც თავის შანსს უტოვებს — „ნაჭერა“ პეტრუჩიანის სწორედ ის ჰქონდა განვითარებული და სრულფასოვანი, რაც ყველაზე უფრო უნდა გამოსდგომოდა, როგორც პიანისტს — ხელები. ბუნების იგივე „გულმოწყალებას“ განასახიერებს თანამედროვე გერმანელი ბარიტონი ტომას კვასტჰოფი, რომელიც ტანით და ხელ-ფეხით პეტრუჩიანისავით ნაკლულია, მაგრამ სრულფასოვანი დიაფრაგმის პატრონია და ისეთ ბას-ბარიტონალურ ბგერებს გამოსცემს, თანაც ისეთი სიმპათიური სახე აქვს, რომ ქალებიც კი იხიბლებიან, ისევე როგორც საერთოდ ოპერის მომღერლებით იხიბლებიან ხოლმე...

მიშელ პეტრუჩიანიმ სამი საფორტეპიანო სტილი შეკრა და ახლაბურად, თავისებურად გადაამუშავა — კლოდ დებიუსის, ბილ ევანსის და მაკოი ტაინერის. გასაოცარია, თუ რა ენერგიით უკრავდა ეს ერთი ციცქნა კაცი — მართლაც და ტაინერისეული „შეტევა“ ჰქონდა, თანაც მკაფიო და დახვეწილი ბგერებით, მდიდრული და მრავალფეროვანი ჰარმონიით. მისი გამორჩეული მუსიკალური უნარები ისეთივე თვალშისაცემი იყო, როგორც მისი ფიზიკური ნაკლოვანებანი, განსაკუთრებით სოლო კონცერტების დროს. ამ პაწია არსებას შეეძლო მთელი დარბაზი ფეხზე დაეყენებინა — არც მქუხარე ოვაციები აკლდა და არც მსმენელის აღტაცება. ახლაც თვალწინ მიდგეს მისი გამოსვლა თბილისის ფილარმონიაში, 1997 წელს — სტრეიჰორნ/ელინგტონის ***Take the A Train*** რომ დაუკრა: მარცხენა ხელით

ქვედა ოქტავებში დაგრიალებდა, ხოლო მარჯვენაში თემა მიყავდა ღონიერი აკორდებით — მთლად სუნთქვაშეკრულები ვუსმენდით. ხოლო აი, შემდეგ კომპოზიციაში, ერთ-ერთი ნაზი და პიანისიმო პასაჟის დროს, ვიღაცის მობილურმა დარეკა, როგორც ეს ხდება ხოლმე ჩვენში, პეტრუჩიანიმ კიდევ მობილურის ჟღერადობა აიტაცა და იმპროვიზაციაში გადაიყვანა — აბა ქართველებს მეტი რაღა ცირკი უნდოდათ, და დარბაზიც აპლოდისმენტებში დაინთქა. ასეა, ნაღდმა ჯაზმენმა უნდა შესძლოს და ყველაფერი თამაშში გადაიყვანოს, კით ჯარეტი კიდევ ხველების საწინააღმდეგო აბებს არიგებინებდა კონცერტის წინ... პეტრუჩიანი ანსამბლებშიც გამოდიოდა — ჯაზის ისეთ გრანდებთან, როგორც ლი კონიცი, კლარკ ტერი, ჩარლზ ლოიდი და უეინ შორტერი. თუმცა, თავადაც გრანდი იყო და პრეზიდენტმა ჟაკ შირაკმა საფრანგეთის საპატიო ლეგიონის ორდენიც დაჰკიდა იმ ჩია მკერდზე.

ბილ ევანსის ჯაზურ-საფორტეპიანო ნოვაციები კით ჯარეტმა კიდევ უფრო განავრცო, გააღრმავა და გაართულა, რამაც ჯეროვანი ნიადაგი შეუმზადა ახალ თაობას. დღეს ჯაზური ფორტეპიანოს სამყაროში ორი კაცის სახელი ტრიალებს: ერთი მათგანი თეთრია — ბრედ მელდაუ, ხოლო მეორე შავკანიანი — ჯეისონ მორანი.*

ხმამაღლა ნათქვამად ნუ ჩამითვლით — ბრედ მელდაუ არაფრით ჩამოუვარდება კით ჯარეტს და, მეტიც, როცა საქმე სპონტანურ სოლო იმპროვიზირებას ეხება, ჯობნის კიდევაც. მელდაუს მუსიკალური წარმოსახვა უფრო კონცენტრირებულია

* ამათ მარაქაში ჯეკი ტერასონსაც გავიყვანდი, რომელიც პარიზელია, იქ გაიაზარდა. ესეც ვუნდერკინდი იყო, ხოლო მისი ჯაზ-ნათლია და მენტორი გახლდათ ფრანსუა პოდრა, სწორად ის კაცი, ვინც ბად პაუელს უპატრონა პარიზში და მასზე ნიგნიც დანერა.

მელოდიურ და ჰარმონიულ სტრუქტურაზე, ამ სტრუქტურების კალეიდოსკოპურ გადაწყობებზე, თავისებური იმპროვიზაციული ლოგიკის შემცველ თამაშზე, და ამით ჩემზე უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე ჯარეტი თავისი სოლო იმპროვიზაციებით. სპონტანური იმპროვიზაცია გინდა, თუ მოცემულ თემაზე — მელდაუ ისევე სრულყოფილად „აზროვნებს" მარცხენა ხელით, როგორც მარჯვენათი, რაც დიდი იშვიათობაა ჯაზში. ეს ახალგაზრდა ისევე კარგად ფლობს პოსტ-ბოპს, როგორც ევროპულ კლასიკას, და საერთოდ — დიდი მუსიკალური დიაპაზონის მქონე შემსრულებელია. მას შეუძლია მოდალური ჯაზის სტილში გაშალოს და ვრცელ, დახვეწილ მხატვრულ ტილოდ გარდასახოს „ბიტლზის" სიმღერები (***Blackbird,*** ან ***She's Leaving Home***) და ასევე შეუძლია რიხარდ შტრაუსის ექსპრესიონისტულ სტილში დაუკრას. წმინდა ევროპულ კლასიკურ მანერაში მისი ერთ-ერთი კომპოზიტორული ნამუშევარია სასიმღერო ციკლი რაინერ-მარია რილკეს მიხედვით — „უამნი" და ასევე ცნობილი ამერიკელი პოეტი ქალის — ლუიზ ბოგენის ლექსებზე. ეს ჩანაწერი, რომელიც მართლაც მაგონებს რიხარდ შტრაუსის „ბოლო ოთხ სიმღერას", მან საოპერო სოპრანოსთან — რენე ფლემინგთან დუეტში გააკეთა.

ჯეისონ მორანიც ორგვაროვანი სტიქიიდან აღმოცენებული მუსიკოსია — ბიბოპიდან და ფრანგული იმპრესიონიზმიდან, თელონიუს მონკიდან და მორის რაველიდან ერთდროულად. ესეც ორივე ხელით შესანიშნავად „მოაზროვნე" პიანისტია, ცალკეულ ხელში ერთდოულად სხვა-და-სხვა რიტმული და ჰარმონიული სურათის შექმნა რომ შეუძლია. მისი მუსიკა აერთიანებს პოსტ-ბოპს, კლასიკ-ფიუჟენს და ავანგარდს. იგი ექვსი წლიდან კლა-

სიკურ ფორტეპიანოს ეუფლებოდა, მისი შთაგონების მთავარი წყარო, როგორც ვთქვი — თელონიუს მონკია, მაგრამ მისი პედაგოგები და აღმზრდელები იყვნენ ისეთი დიდებული პიანისტები და ნოვატორები, როგორც ენდრუ ჰილი და ჯეკი ბაიარდი. გარდა ამ ბრწყინვალე განათლებისა და მდიდარი მუსიკალური ერუდიციისა, ჯეისონ მორანი ფრიად ნაკითხი კაციც ყოფილა და თანამედროვე აფრო-ამერიკულ ჯაზში ერთ-ერთ წამყვან ინტელექტუალად ითვლება.

რაღაი ამ ქვეთავის ძირითადი ნაწილი პაინისტებს დაეთმო, აქვე უნდა ვახსენო ერთი ახლაგაზრდა კუბელიც — გონზალო რუბალკაბა. ამერიკული ჯაზისთვის ეს ბიჭიც დიზი გილესპიმ აღმოაჩინა — იქ, ჰავანაში, როგორც მანამდე არტურო სანდოვალი და პაკიტო დე რივერა. რუბალკაბას კუბურ ეთნო-ფიუჟენს განაკუთვნებენ და მისი ჩანაწერების უმრავლესობაც ამ ჟანრშია, მაგრამ იგი ამავე დროს პოსტ-ბოპის უბადლო შემსრულებელია, ხოლო მისი კონცერტი მიუნხენში, 1994 წელს, რონ კარტერთან ერთად, ამის საუკეთესო მაგალითია. ეს კიდევ აღზრდა-განათლების შედეგია: კუბურის გარდა იგი 40-იანი წლების მუსიკაზე იზრდებოდა — მონკის, პაუელის, პარკერის ბიბოპზე, პიტერსონის ვირტუოზულ ტექნიკაზე, და ასევე არტ ბლეიკის რიტმიკაზე. ყოველივე ამას მაკოი ტაინერის საფორტეპიანო შეტევის ენერგიაც დაუმატეთ და მიიღებთ გონზალო რუბალკაბას: მდიდრული აკორდები, მრავალწახნაგოვანი, „მრავალსინკოპირებული“ რიტმიკა, სხარტი და მკაფიოდ არტიკულირებული პასაჟები — ალაგ-ალაგ კლავიატურულ-პიროტექნიკული აფეთქებებით... მოკლედ, პატარა საფორტეპიანო კარნავალია, კუბელებმა კი კარნავალის ყადრი იციან.

* * *

ჯაზის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი სტენლი კრაუჩი ერთგან უკვე ვახსენე — ეს შავკანიანი ინტელექტუალი მეტად ხისტი და ორთოდოქსი კაცია. როგორც რომელიმე რელიგიური კონფესიის გულმხურვალე მოშურნე, იგი ჯაზის ფუნდამენტურ „სიწმინდეებს“ იცავს — ბლუზს, სუინგს, სინკოპაციას — და კატეგორიულად ებრძვის ყოველგვარ „ფიუჟენებს“ და მისთანა გადახრებს წმიდათა-წმიდა ტრადიციიდან. მისთვის ქულ-ჯაზიც კი მწვალებლობაა! სტენლი კრაუჩს ბევრი თანამოაზრე ჰყავს, ე.წ. *ნეო-ტრადიციონალისტები*, კატეგორიულად რომ უარყოფენ ელექტრონულ ჯაზს და კლასიკური აკუსტიკური ჯაზის ფორმებს ქომაგობენ. ერთ-ერთი მათგანი უინტონ მარსალისია — ყველაზე სოლიდური ფიგურა დღევანდელ ამერიკულ მუსიკაში საერთოდ. მეტიც, თავის დროზე, ჟურნალმა ***Time*** იგი ყველაზე გავლენიან ამერიკელთა ნუსხაშიც კი შეიყვანა.

ნეო-ტრადიციონალიზმის მომავალი კორიფე, კომპოზიტორი, მესაყვირე და პედაგოგი უინტონ მარსალისი ნიუ-ორლეანში დაიბადა, რაც იმდენად სიმბოლურია, რომ სათქმელადაც კი არ ღირს. მარსალისების ოჯახში ყველა მუსიკოსია: უინტონის ძმა — ბრენფორდ მარსალისი არანაკლები სიდიდის ვარსკვლავია თანამედროვე ჯაზში. ძმების სასცენო აღზევება 1980-იან წლებში იწყება, თუმცა უინტონ მარსალისი სიყრმეშივე მოევლინა ამერიკის მუსიკალურ სამყაროს, როგორც კიდევ ერთი „პატარა საოცრება.“

მისი მოღვაწეობაც კლასიკური მუსიკით დაიწყო — თოთხმეტი წლისამ ჰაიდნის კონცერტი შეასრულა, საყვირისა და ორკეს-

ტრისათვის, ნიუ-ორლეანის ფილარმონიის ორკესტრთან ერთად. ჩვიდმეტი წლისა კი ტენგლვუდის ფესტივალზე წარსდგა, კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე პრესტიჟულ კონკურსში, და მთავარი პრიზიც დაიმსახურა, როგორც საუკეთესო მესაყვირემ. ამას მოჰყვა ჯულიარდი, თავისი აკადემიზმითა და პედაგოგიური ბრწყინვალებით, სადაც უინტონი კლასიკური საყვირის ხელოვნებას ხვეწდა, და ამასობაში იწყება მისი გადართვა ჯაზზე. იგი შეამჩნია არტ ბლეიკიმ და „ჯაზ-მაცნეებში“ აიყვანა. მალევე ძმას ბრენფორდ მარსალისიც შეუერთდა.

უინტონ მარსალისი ცხრა „გრემის“ ლაურეატია და ერთადერთი ინსტრუმენტალისტი, რომელმაც ეს პრემია კლასიკური მუსიკის დარგშიც მიიღო და ჯაზურისაშიც, 1983 წელს. ორივე ჰიპოსტასში იგი უბადლო შემსრულებლად ითვლება. მისი საყვირის ბგერას კლიფორდ ბრაუნისას ადარებენ, მის კომპოზიციებს — ელინგტონისას. იგი აღიარებული ბენდ-ლიდერია და პედაგოგი, ხელმძღვანელობს ნიუ-იორკის „ლინკოლნ ცენტრის“ მუსიკალურ პროგრამასა და ჯაზ-ორკესტრს. 90-იანი წლებში ამერიკის საზოგადოებრივ არხზე მიჰყავდა გადაცემათა ციკლი მოზარდებისთვის, სადაც ჯაზის საფუძვლებსაც ასწავლიდა და კლასიკისასაც. წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა სემინარებს, სადაც გაიზარდნენ თანამედროვე ჯაზის ვარსკვლავები: ჯეიმს კარტერი, ქრისჩიან მაკბრაიდი, როი ჰარგროუვი, ჰერი კონიკი, ნიკოლას პეიტონი და სხვები. მარსალისის ანსამბლებში მონაწილეობდა დღევანდელობის ერთ-ერთი საუკეთესო პიანისტი, კიდევ ერთი ბრმა ჯაზმენი — მარკუს რობერტსი, „თელონიუს მონკის ინსტიტუტეს“ პირველი კურსდამთავრებული.

„თუ გინდა რომ ჯაზი კარგად დაუკრა, მისი ისტორია უნდა გესმოდეს!“ — ასეთია მარსალისის მრწამსი და ჯაზის ისტო-

რიული მრავალსახეობა მას მართლაც შესანიშნავად *ესმის*. ეს განსაკუთრებით კლასიკურ ჯაზს ეხება. მაგრამ როცა საუბარია მარსალისის „ტრადიციონალიზმზე," ეს სულაც არ გულისხმობს მის ჩაკეტილობას ტრადიციულ ფორმებში. როგორც პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში მოქმედი მუსიკოსი, მარსალისი ასევე ახდენს ჯაზური ტრადიიცის ახლებურ წაკითხვას, მაგრამ არა დეკონსტრუქციული პაროდირებით ან მინიმალიზმით, როგორც ტრანს-ავანგარდისტები, არამედ ტრადიციულ ფორმებში მეტი სიმდიდრისა და კოლორიტის შეტანით, თავისებური პიეტეტითა და სიყვარულით, დახვეწილი მუსიკალური გემოვნებითა და მასალის ამომწურავი ცოდნით. ამას გარდა, მისი ბევრი კომპოზიცია თუ ჩანაწერი პირწმინდად მოდერნისტული ხასიათისაა და ფორმალურად ბევრად უფრო კომპლექსური, ვიდრე ტრადიციული ჯაზი — მრავალსახა რიტმიკით და რთული ჰარმონიული წყობით. მან პოსტ-ბოპით დაიწყო, ასეთია მისის ალბომები ***Black Codes From the Underground*** და ***J Moods***. ამ პერიოდში მაილზ დეივისია მისთვის მისაბაძი მოდელი, ოღონდაც — „აკუსტიკური" მაილზ დეივისი, განსაკუთრებით კი 60-იანი წლებისა. ხოლო რაც შეეხება ელექტრონული ფიუჟენის მაილზს, მარსალისმა მთელი ამ ჯაზ-როკ-ჰიპ-ჰოპ ნაზავების გამო საჯაროდ, ერთ-ერთ ინტერვიუში შეიცხადა: ჩარლი პარკერი ახლა ალბათ საფლავში ბრუნავსო. ამან მაილზი ისე აღაშფოთა, რომ ერთ-ერთი თავისი ჯემ-სეშენის დროს, როცა მარსალისმა ჩართვა მოინდომა და სცენაზე ავიდა, მაილზმა შეწყვიტა დაკვრა და ახალგაზრდა ტრამპეტისტს მიანიშნა იქაურობა დაეტოვებინა. ესეც სიმბოლური დატვირთვის მქონე ეპიზოდია — მარსალისმა ის სცენა მიატოვა და „ჯაზის დედას," ბლუზს მიაშურა, რითაც სტენლი კრაუჩის და სხვა ორთოდოქსების მოწონებაც დაიმსახურა.

მარსალისის პირველი ნეო-ტრადიციონალისტური ჩანაწერებია ***Marsalis Standard time***, რამდენიმე ალბომი, და ***Live at the Blues Alley***. ამას მოჰყვა მრავალი და მეტად მასშტაბური პროექტები, როგორც, მაგალითად ***All Rise*** — ჯაზური ორატორია, ბიგ-ბენდისთვის, გოსპელის მომღერალი ქოროსთვის და სიმფონიური ორკესტრისათვის, რომელიც მან ნიუ-იორკის ფილარმონიის ორკესტრთან ერთად ჩაწერა, კურტ მაზურის დირიჟორობით. სამდისკიანი ალბომისათვის ***Blood on the Fields***, მარსალისმა პულიცერის პრემია მიიღო. ალბომში ***Blue Interlude***, რომელიც თავის სეპტეტთან ერთად ჩაწერა, იგი ნიუ-ორლეანურ კონტრაპუნქტს უბრუნდება, მაგრამ ეს არ არის ძველთა ნათქვამის უბრალო გადამღერება და იმიტაცია, არამედ ბოპის, ქულ-ჯაზისა და მოდალური ჯაზის ელემენტებით გამდიდრებული და გაშალაშინებული ნიუ-ორლენური სტილისტიკა. 1999 წელს, მთელი კვირის განმავლობაში მარსალისი მართავდა კონცერტებს ნიუ-იორკის „ვილიჯ ვენგარდის" კლუბში, რომლის ჩანაწერებიც შვიდდისკიან ალბომად გამოსცა — ***Live at Village Vanguard*** — თითო დღეს თითო დისკი, ორშაბათიდან კვირის ჩათვლით. ამ ჩანაწერებში ჯაზის ცხოვრების მთელი ამბავი „ისმის" — ბადი ბოლდენიდან მოყოლებული. როგორც გიამბეთ, ბადი ბოლდენის დაკრული მხოლოდ ზეპირ გადმოცემებში შემორჩა და მარსალისმაც ამ გადმოცემებზე დაყრდნობით და თავისი უნიკალური შემოქმედებითი ინტუიციისა და წარმოსახვის ძალით, „ჯაზის პირველდამკვრელის" მუსიკის რეკონსტრუირება მოახერხა — ალბათ სწორად ასე ჟღერდა ბადი ბოლდენის ომახიანი კორნეტი! მარსალისის საყვირი აქ ხოტბას ამბობს, ხოტბას იმ კაცისას, ვინაც ჯაზი გამოიგონა და მერე სიგიჟემ შეიპყრო. იგივე ითქმის ჯო ოლივერისადმი ნიძღვნილ კომპოზიციაზე, რომელსაც

მარსალისმა „მეფე ოლივერის კარი" დაარქვა და შესაბამისი, ოლივერისეული ყღერადობის და სტილისტიკის დათამაშებით უკრავს. მარსალისი ასევე კარგად ფლობს ლუი არმსტრონგის, ბაბერ მაილის, დიზი გილესპის, კლიფორდ ბრაუნის, ფრედი ჰაბარდის სტილისტიკას — ამ კაცის საყვირს მართლა არ აქვს საზღვარი. ალბომი ***Fire of Fundamentals*** („საფუძველთა ცეცხლი') ასევე ჯაზის საფუძველთა საფუძვლებს ეძღვნება, მაგრამ ესეც ისტორიულ ჭრილშია წარმოდგენილი. ნიუ-ორლეანური ყაიდის სტანდარტთან ერთად, სადაც რიტმ-სექციაში სარეცხის სახეხი დაფაც გამოიყენა, როგორც რომ იმ დროს იცოდნენ, მარსალისი უკრავს პარკერსაც, მონკსაც და მაილზ დეივისის ჰიტსაც — ***Flamenco Sketches***.

ვიმეორებ, ისევე როგორც სხვა პოსტ-მოდერნისტები, უინტონ მარსალისიც „ორმაგი კოდირების" პრინციპს მიჰყვება, რაც კლასიკური და მოდერნისტული მუსიკალური კოდების შერწყმას გულისხმობს. მაგრამ მარსალისისეული „ორმაგი კოდირება" ორმხრივ მოძრაობას წარმოადგენს: ერთი მხრივ იგი ახდენს კლასიკური ტრადიციის მოთარგმანებას მოდერნიზმის ენაზე, ხოლო მეორე მხრივ — მოდერნიზმის და ავანგარდიზმის თარგმნას კლასიკური ტრადიციის ენაზე. ამ უკანასკნელის საუკეთესო ნიმუშია „ლინკოლნ ცენტრის" ორკესტრთან ერთად გაკეთებული ჩანაწერი, ჯონ კოლტრეინის ***A Love Supreme***. მარსალისმა ეს „ავანგარდისტული მესა" დიუკ ელინგტონის ენაზე „აღავლინა" — ელინგტონისეული მდიდარი კოლორიტით, ბლუზური ჰარმონიული ტონალობებით და სუინგისებრი რიტმიკის მონაცვლეობით. საერთოდ, ელინგტონის გავლენა მარსალისის ბევრ კომპოზიციაში ყღერს, მაგრამ გვიანდელი კოლტრეინის და ელინგტო-

ნის ამგვარი შერწყმა კლასიკისა და ნოვატორობის ურთიერთგააზრების ერთ-ერთი საუკეთესო შემთხვევაა.*

უინტონ მარსალისის მუსიკაში ჩანს ის, თუ რას ემყარება ჯაზის სიცოცხლისუნარიანობა — წარსულისა და აწმყოს მუდმივი დიალოგი, ურთიერთგარდამავლობა. ამგვარ „დიალოგს" მოისმენთ თანამედროვე ჯაზის სხვა წამყვანი მუსიკოსების დაკრულშიც, როგორებიც არიან შესანიშნავი საქსოფონისტები ჯო ლოვანო, ჯეიმზ კარტერი და ჯოშუა რედმენი (იმ დიუი რედმენის ვაჟი, რომელიც ორნეტ კოულმენთან უკრავდა). ამათი მუსიკაც პოსტმოდერნისტული გვარისაა, მაგრამ მე ამას ვუწოდებდი „კონსტრუქციულ" პოსტმოდერნიზმს, განსხვავებით იმ დეკონსტრუქციულისგან, რომელის ამბავიც უკვე გითხარით.

ჯაზის სიცოცხლისუნარიანობა ასევე მის დემოკრატიულობაშია. უინტონ მარსალისიც ამას ქადაგებს: *ჯაზი ამერიკული სულის ნაჟურია (distillation)! ჯაზი დემოკრატიაა, თვითგამოხატვის მულამიანი (groove) თავისუფლება!* მაგრამ რა ხანია, რაც ჯაზი გასცდა ამერიკის როგორც გეოგრაფიულ ისე სულიერ ფარგლებს და, დარწმუნებული ვარ, ისეთ „ანტი-ამერიკულ" ქვეყნებში, როგორც ჩრდილოეთ კორეაა, ჯაზს უსმენენ მაინც, თუ არ უკრავენ — ჩუმად, არალეგალურად უსმენენ, სახელ-

* სხვათა შორის, ***A Love Supreme*** ბრენფორდ მარსალისმაც შეასრულა თავის კვარტეტთან ერთად და ვიდეო და აუდიო ჩანაწერებად გამოსცა. აქ კოლტრეინისეული ორიგინალი თითქმის პირვანდელი სახითაა შენარჩუნებული, თუმცა ბრენფორდ მარსალისის შესრულება უფრო „რბილი" და „აკადემიურია," კოლტრეინის რელიგიურ-ავანგარდისტული ექსტატურობა — განელებული და ჩამცხრალი. კარგი პიანისტი ჰყავს — ჯოუი კალდერაცო, მაგრამ მაკოი ტაინერთან შედარებით ესეც ცოტა „ცვედანურად" უკრავს. „სიყვარული უზენაესი" ყველაზე შთამბეჭდავად, კოლტრეინის შემდეგ, ტენორ-საქსოფონისტმა სონი ფორჩენმა დაუკრა, ელვინ ჯონსთან, მაკოი ტაინერთან, რიჩარდ დეივისთან და ფრედი ჰაბარდთან ერთად, იაპონიაში, 1988 წელს. მაგრამ სონი ფორჩენი ბევრს არც კი სმენია, ხოლო ბრენფორდ მარსალისს ყველა იცნობს.

დახელოდ „გაძლიერებულ" რადიომიმღებებზე მიყურადებული ესთეტიკური დისიდენტები.

ჯაზის სიკვდილის ამბავიც ბევრჯერ გამოუცხადებიათ, განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან მოყოლებული — ზოგს ალალი ცრემლით, ზოგს კიდევ ღვარძლიანი ქირქილით, მაგრამ ესეც ნაადრევი გამოდგა, ისევ და ისევ იმ დიდი ამერიკელის, მარკ ტვენისა არ იყოს. ცხადია, ყოველივეს რასაც დასაწყისი აქვს, თავისი ბოლოც უნდა ჰქონდეს, მაგრამ სახელოვნებო ფორმა, რომელიც მთელი მსოფლიოსთვის გასაგებ ენაზე მეტყველებს და სხვადასხვა ენებთანაც „ურთიერთმეტყველებს," ასე ადვილად არ კვდება. ჯაზს შინაგანი განახლების უნარიც აღმოაჩნდა და გარეგანისაც — სხვა კულტურათაგან საზრდოობის უნარიც. ხოლო ეს სამყარო, თავისი გალაქტიკებით, როგორც ასტროფიზიკოსები გვაუწყებენ, ფართოვდება და, ამდენად, ჯაზსაც ვინძლო, ჯერ ყველაფერი წინა აქვს.

ჯაზის ცხოვრების ამბავი ბლუზის ხსენებით დავიწყე და ამითივე დავამთავრებ. უინტონ მარსალისს ერთი სიუიტა აქვს, სახელწოდებით ***The Majesty of the Blues*** — „ბლუზის უდიდებულესობა." ეს სიუიტა ჯაზის სიკვდილის და პათანატომიური გაკვეთის მუსიკალურ სცენებს შეიცავს, ხოლო დამაგვირგვინებელი კომპოზიცია კი იტყვის: *„Oh, but on the Third Day..."* — *„გარნა დღესა მესამესა..."*

თბილისი, 2006-2008

პროზა

ზაზა გურჭულაძე	„ხსნადი კაფკა" „მინერალური ჯაზი" „ფონოგრამა" „სხვა გასაღები"
დავით-დეფი გოგიბედაშვილი	„ჩემმა ტყუპისცალმა მიპოვნოს"
ლევან ვასაძე	„დღიური ათონის მოლოცვისა"
შალვა გაჯურაძე ეკა ქევანიშვილი ალექსა ჩილვინაძე ქეთი თუთბერიძე თამთა დოლიძე გელა ჩეკურიშვილი სალომე შენგელიძე რეზო გეთიაშვილი თეა თოფურია კოკა არჩვაძე ნინო სადღოგელაშვილი ზურა ჯიმშკარიანი სანდრო ლორთქიფანიძე აათა შამუგია ინგა ანდღულაძე ნინო თარხნიშვილი გურამ მეგრელიშვილი მარიანა ნანოგაშვილი კოკა არჩვაძე დათა ფირცხალავა ნესტან-ნენე კვინიკაძე გურამ ნავროზაშვილი ჯუგა ზარქუა რატი რატიანი ალეკო ცქიტიშვილი გესო ხვედელიძე დათო გაგუნია თამთა მელაშვილი გიშა გახსოლიანი ტატო გოგოლაძე	15-15 (კრებული) (პრემია „ლიბ.გე", 2009 წ.)

ირმა ტაველიძე	„ავტობიოგრაფია ფრანგულად"
ბესო ხვედელიძე	„ესტაფეტა"
დავით ჩიხლაძე	„Feminine/Feminine"
მაკა მიქელაძე	„წეროს ჯვარი"

პოეზია

კრებული	„ვარდისფერი ავტობუსი"
რატი ამაღლობელი	„წრე" (პრემია „საბა", 2006 წ.)
დავით-დეფი გოგიბედაშვილი	„ზურმუხტი და საფირონი" „და-იქ-ცა"
შოთა იათაშვილი	„სანამ დროა" (პრემია „საბა", 2007 წ.)
ზურაბ რთველიაშვილი	„ანარქი"
ლელა სამნიაშვილი	„მუდმივი ტატუ"
დავით რობაქიძე	„რას ნიშნავს ადამიანი"
გიორგი მირზაშვილი	„ლექსები" „ნარმტაცი ქალაქი"
დავით ჩიხლაძე	„დეკემბრის ღამეები"
დიანა ანფიმიადი	„შოკოლადი" (პრემია „საბა", 2009 წ.)
ნათია ნაცვლიშვილი	„პირიქით" (პრემია „წერო", 2007 წ.)
დალილა გედიანიძე	„ფიქრდიდობა"
გიორგი კეკელიძე	„ოდები" (პრემია „საბა", 2009 წ.)
დარეჯან სუმბაძე	„მეტალის პეპელა" „მეტალის პეპელა. ჩრდილი"
მაკა მიქელაძე	„ნარჩენი მოვლენები" „ბარათი"

დრამატურგია

ლაშა ბუღაძე	„ვიდრე მთავარ გმირს ეძინა“ (პრემია „საბა“, 2007 წ.) 
ირაკლი კაკაბაძე	„კანდიდატი ჯოყოლა“
ბასა ჯანიკაშვილი	„სანამ ერთმანეთს გავიცნობდით“ (პრემია „საბა“, 2006 წ.)  „სულიკო“
დათო ტურაშვილი	„შავი კეტები“ (პრემია „საბა“, 2008 წ.) 
გიგი თევზაძე	„აქ და ყველგან“

თარგმანი

ინგლისურად თარგმნა	ქართული პოეზია
დათო აკრიანმა	
ორენოვანი გამოცემა	
იუსტაინ გორდერ	„ფორთოხლის გოგონა“
თარგმნა	
დათო აკრიანმა	
მორის მეტერლინკი	პიესები I-II ტომი
ფრანგულიდან თარგმნა	(ნობელის პრემია 1911წ.)
დათო აკრიანმა	
გაბრიელ გარსია მარკესი	„მარტოობის ასი წელინადი“ 
ესპანურიდან თარგმნა	(ნობელის პრემია 1982წ.)
ელზა ახვლედიანმა	„პატრიარქის შემოდგომა“
	(პრემია „გალა“, 2007 წ.) 
	„ჩემი ნაღვლიანი მეძავები გახსენება“
	„გამოცხადებული სიკვდილის ქრონიკა“
ჯორჯ ორუელი	„1984“
ინგლისურიდან თარგმნა	„ცხოველების ფერმა“
დათო აკრიანმა	

მიგელ დე უნამუნო
ესპანურიდან თარგმნა
მერი ტიტვინიძემ
„სიყვარული და პედაგოგიკა"
„აბელ სანჩესი"
„ესეები"
(პრემია „გალა", 2009 წ.)

ჯეიმზ ჯოისი
ინგლისურიდან თარგმნა
ლია იმერლიშვილმა
„დუბლინელები"

ჯარი ნიუკანენი
ფინურიდან თარგმნა
დიმიტრი გოგოლაშვილმა
„რაიდისა და ბიჭის ამბავი"

ჯარი პოტაკაინენი
ფინურიდან თარგმნა
დიმიტრი გოგოლაშვილმა
„სანგრის ქუჩა"
(Finlandia Prize 2002)
(Nordic Council of Ministers 2004)

სერგეი დორენკო
რუსულიდან თარგმნეს
გიორგი კეკელიძემ
გელა თავაძემ
„რომანი 2008"

გამომცემლობა შპს „ხიესტა"
თბილისი, თაბუკაშვილის ქ. 27
ტელ./ფაქსი: +995 32 92 31 49
ელ-ფოსტა: books@siestagroup.ge