

В.А. СОКОЛОВ\*

### АФРОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА В США И ЕЁ ОТЗВУКИ В РОССИИ

В июне 2007 г. в рамках «Месячника музыки чернокожих американцев» Белый дом организовал концерт, программа которого включала джаз, ритм-энд-блюз и рэп.

Президент Дж. Буш по случаю этого события подписал специальный указ. В нём, в частности, отмечалось: *«Мы признаём выдающийся вклад, который внесли в культуру нашей страны и в нашу жизнь афроамериканские певцы, композиторы и музыканты, и выражаем восхищение их удивительной музыкой, обогатившей нашу нацию. Музыка афроамериканцев помогла сформировать наш национальный характер и стала важной частью нашего музыкального наследия. Эта музыка, зачастую рождённая из боли и отчаяния, помогала чернокожим американцам переносить невероятные страдания и преодолевать несправедливость с мужеством, верой и надеждой. Обращаясь к человеческому опыту и выражая идущие от сердца чувства, афроамериканские исполнители вдохновляли людей разных поколений в Америке и во всём мире, делились со слушателями своими эмоциями и творческой энергией... Такие великие музыканты, как Рей Чарлз, Луи Армстронг, Махалия Джексон, Элла Фицджералд, Дюк Эллингтон и Джеймс Браун обогатили нашу культуру новаторским талантом и оставили художественное наследие, которое продолжает оказывать влияние на музыкантов во всём мире и сегодня... Мы вспоминаем многих прекрасных исполнителей и чтим достижения чернокожих музыкантов, творчество которых способствует возвышению человеческого духа...»*.

Концерты афроамериканских музыкантов бывали в истории Белого дома и в прошлом. Во времена президента Ричарда Никсона там отмечался 70-летний юбилей Дюка Эллингтона, а по случаю визита в США шаха Ирана на приёме в его честь был устроен своеобразный «диалог цивилизаций» с участием музыкантов «Модерн Джаз квартет».

В упомянутом выше указе президента США не встречается слово «джаз». Дословно это – *black music* («чёрная музыка»), т.е. как бы присущая только чернокожим гражданам. Возможно, кто-то до сих пор не приемлет слово «джаз» из-за его, скажем так, неоднозначной коннотации, связанной по своему происхождению со злочными местами в Новом Орлеане<sup>1</sup>.

---

\* СОКОЛОВ Владимир Алексеевич – кандидат исторических наук. Copyright © 2009.

<sup>1</sup> Некоторые музыковеды, «джазологи», по сей день вполне серьёзно утверждают, что корни у джаза непременно эротические. Лил Хардин, пианистка, ставшая впоследствии женой Луи Армстронга и участницей ансамбля «Hot Five» рассказывала, что её мать называла блюз «никчёмной развратной музыкой никчёмных развратных оболтусов».



*Рей Чарлз (Ray Charles,  
настоящее имя Ray Charles Robinson)*



*Элла Фицджералд  
(Ella Jane Fitzgerald)*

Между тем именно джаз стал воплощением, своего рода зеркалом Америки и американцев, «самым американским» из всех искусств мира. Несмотря на его широкое распространение, в том числе и в России, смею утверждать, что эта музыка по своей сути остаётся тайной для всех, кроме самих американцев. Я побывал на многих концертах и фестивалях в США, застав ещё «живые легенды» этой музыки (а с некоторыми из них мне посчастливилось пообщаться лично). Концерты эти были общением на языке музыки<sup>2</sup>, в том числе между белыми и чёрными, имущими и неимущими.

Известно, что суть джаза в отражении самой американской жизни, где не выживешь, если не умеешь импровизировать и напряжённо работать. Однажды внучка Дюка Эллингтона, по роду занятий режиссёр-постановщик мюзиклов, рассказывала мне (в 2003 г.), как был разгневан её дед, когда узнал, что она, поставив в Австралии один спектакль, отказалась ставить второй и расторгла контракт. Такое было немыслимо для Дюка и его музыкантов в прежней Америке: люди дорожили работой, отказываться от работы было просто неприлично.

Наряду с живыми классиками, мне довелось услышать уже другую, далеко не ублажающую слух музыку. Её исполнителями были музыканты, не терпевшие над собой никакой власти. «Не нравится – отвали!», – как бы говорили они всем своим видом и манерой исполнения. Это была действительно звуковая дорога новой жизни, далёкой от той, блаженной, которая грезилась в гленнмиллеровских звуках и в образах фильма «Серенада Солнечной долины».

Чего стоил один только Чарлз Мингус, который, играя на контрабасе на джем-сейшне в Нью-Йорке со своими сподвижниками *ad hoc* (т.е. собранными на данный случай музыкантами), мог, казалось, действительно остановить мгновение, и в том-то и заключалась магнетическая сила их музыкального «варева», всегда создаваемого заново, что «отваливать» никому не хотелось; и пять тысяч слушателей, белых и чёрных, устраивали ему и его музыкантам

---

<sup>2</sup> В наши дни в некоторых культурных центрах США исследуется связь между джазом и разговорной речью. Некоторые считают, что «слушание джаза» помогает ученикам внимательнее слушать учителей в школе, а саму джазовую музыку уже используют в качестве своего рода терапии.

нескончаемую овацию. Негры и тогда, и теперь шли дальше, не всегда ублажая слух своей музыкой. Гарлем, например, как считают некоторые историки, был не просто местом – он обладал особым духом. *«Новый век провозглашал бóльшую эмоциональность, открытость, раскрепощённость. А негры, казалось, обладают этими качествами от рождения. И так считали не только белые, но и сами негритянские интеллигенты. Уильям Дюбуа, пожалуй, самый значительный из деятелей негритянской культуры, ещё в 1897 г. заключил, что по натуре белые и негры разнятся. По сравнению с более рациональными белыми негры представляются “особо одухотворёнными людьми, преимущественно склонными к музыке, художеству и языкам”. Следовательно, они могут повести за собой белых, повести вперёд к новому духу»*<sup>3</sup>.



*Мэри Лу Уильямс (Mary Lou Williams, настоящее имя Mary Elfrieda Scruggs)*



*Чарлз Мингус (Charles Mingus)*

Самое удивительное – так называемое «явление последействия» (*after-effect*). Это когда на самом концерте, «в режиме реального времени» (как теперь говорят) восприятие идёт трудно, даже болезненно, а потом вдруг, когда о концерте уже начинаешь забывать, просыпается какое-то новое его восприятие, приходит озарение: на тебя, как говорится, что-то «накатывает».

Обращаясь к ставшему хрестоматийным высказыванию Максима Горького о «музыке толстых», которую правильнее, видимо, было бы называть «музыкой чернокожих», невольно задумываешься, как и почему она всё-таки прижилась в России. Оставим в стороне хорошо известные идеологические и прочие «наезды» на наших первопроходцев-исполнителей и обратимся к некоторым подлинным истокам взаимного притяжения двух музыкальных культур наших стран. Помимо того, что музыке не прикажешь ограничить своё проникновение в души людей никакими геополитическими запретами, американ-

<sup>3</sup> Коллиер Дж. Дюк Эллингтон. М., 1991, с. 59.

ский джаз и русскую музыку роднит происхождение от общей прародительницы – европейской музыки и фольклоров двух стран.

Но есть ещё одно достаточно убедительное, хотя и не всеми разделяемое объяснение этого взаимного тяготения.

У наших джазменов-первопроходцев немало общего в судьбе с первоходцами этого вида музыкального творчества – афроамериканцами. Наши джазмены, так же как и американские, испытали (и, что удивительно, испытывают теперь) немало гонений. Казалось, в Америке некоторые чернокожие музыканты удивительным образом походили на встречавшихся мне в детстве на Русском Севере рыбаков, которые до остервенения трудились с небольшими, неизбежными перерывами на запой, а потом не знали, как вернуться к так называемой нормальной жизни.

Мне вспоминается трудный для джаза в США 1971 год, когда ограждение открытой поляны – его «мекки» в Ньюпорте, где ежегодно летом проводились джазовые фестивали, было буквально снесено сотнями бородатых волосатых мальцов рок-поколения, поддержанных тысячами не таких уж невинных сидящих на холмах скваттеров, не позволивших знаменитому устроителю этих празднеств Джорджу Уэйну и местным джазовым пуританам продолжать это действо.

Годом раньше (в 1970 г.) фестиваль был посвящён Луи Армстронгу. Мне не удалось присутствовать там в день открытия, когда выступал сам великий «Сэчмо», но я успел на заключительный концерт с участием квартета Эдди Харриса, трио Лэса Мак-Кэнна (в паузах между номерами крившего неприличными словами тогдашнего вице-президента США С. Агню, что, вообще-то, считалось обычным делом), квартета джазового вокалиста Лиона Томаса, квинтета Кэннонбола Эддерли, биг-бэнда Бадди Рича и неувядающей Эллы Фицджералд с трио Томми Флэнагана. Все выступавшие музыканты были чернокожими, кроме феерического ударника эпохи свинга Бадди Рича и музыкантов его биг-бэнда, которым ему временами и платить-то было нечем, если не считать его захватывающих воображение музыкальных идей. Эти идеи музыканты биг-бэнда воплощали на сцене столь вдохновенно и самозабвенно, что были готовы ехать за Ричем куда угодно.

Волею судьбы мне удалось побывать в США на своеобразных перекрёстках развития джаза – этого удивительного вида американской музыки, до сих пор, как утверждают, остающейся самой влиятельной и новаторской и в то же время теперь, к сожалению, становящейся «музейной».

В 1972 г. стараниями Дж. Уэйна фестиваль был перенесён в Нью-Йорк, где, как заметил этот импресарио: *«Мы узнали, что понятие “джаз” охватывает значительно больший спектр нашей культуры, чем мог бы себе представить самый непредубеждённый поклонник джаза. Исторически джазовая музыка является самым важным вкладом чернокожей Америки в мировую культуру. Работая в Нью-Йорке, мы обнаружили, что фестиваль может охватить значи-*

*тельно больше, чем только музыку. Он может охватить многие аспекты негритянской культуры»<sup>4</sup>.*

Мне этот фестиваль запомнился выступлением упомянутого выше Чарлза Мингуса; его музыка подняла на ноги пять тысяч слушателей, и стало ясно: именно она способна хотя бы ненадолго объединить людей, несмотря на то, что страна была расколота из-за войны во Вьетнаме и расовых беспорядков в самих США.

Ещё, конечно, запомнился оркестр Вуди Германа, состоявший в основном из белых музыкантов, но любимый всеми – и белыми и чёрными – наверное, потому, что его лидеру удивительным образом удалось за десятилетия вместить в свою душу «весь этот джаз», которым он делился щедро, ярко, неподражаемо. И жилось ему и его музыкантам очень нелегко: нередко в течение вечера играть приходилось в нескольких местах.

В 1977 г. перед отъездом из США я успел побывать на заключительном концерте джаз-фестиваля в Нью-Йорке в знаменитой «Роузленд болл-рум». Играл, как всегда на танцах, мною обожаемый оркестр Каунта Бэйси с неизменной в его интерпретации темой «Апрель в Париже»<sup>5</sup>. Но до него выступал никогда прежде мною не виденный и не слышанный, небольшой по составу коллектив Сая Оливера. Впечатление было такое, что играл не живой оркестр, а безупречно записанный на студии виниловый диск.

Слушать этот «диск» было очень приятно, но внимание моё то и дело отвлекал стоящий недалеко от оркестра на костылях чернокожий саксофонист, и, откровенно говоря, было непонятно, что он там делает, весь похожий на какую-то нелепую мультипликационную фигуру. Наконец наступил его черёд, и эта фигура, казалось, заслонила собой всё мною слышанное и виденное до сих пор. То был Арнетт Кобб, человек-оркестр, который своей игрой, как ни странно, в манере рока, мог увлечь души слушателей, куда только ему хотелось. Как потом выяснилось, его выступление на этом фестивале, посвящённом памяти пианиста Эррола Гарнера и собравшем поэтому целое созвездие исполнителей, было, тем не менее, кульминацией всего десятидневного музыкального действия. Имя его до этого мне никогда не встречалось в известных джазовых энциклопедиях. Как я потом выяснил, «необычность» его фигуры была связана с автомобильной аварией, в которую он попал ещё в 1956 г. Несмотря на рекомендации врачей прекратить играть на саксофоне, Арнетт Кобб оказался человеком настоящего «драйва» и сумел выстоять и доказать, что можно блестяще исполнять и джаз, и рок-н-ролл. Главное – вкладывать в музыку душу.

Поклонники джаза Америки и всего мира обычно приезжают в два города этой страны: на его родину – в Новый Орлеан и в Нью-Йорк. Есть, конечно, ещё Канзас-Сити, где, как считается, афроамериканская музыка выросла и дала таких великих исполнителей, как Каунт Бэйси, Чарли Паркер, Мэри Лу Уильямс, и некоторых других.

---

<sup>4</sup> Newport Jazz Festival. N.Y., July 1–9, 1972, p.13.

<sup>5</sup> Эта тема, кстати, заимствована из мюзикла Владимира Дукельского, друга Сергея Прокофьева, взявшего по совету Дж. Гершвина имя *Вернон Дьюк*.

После террористической атаки 11 сентября 2001 г. на город «Большое яблоко» и разрушительного удара, нанесённого по «городу-полумесяцу» ураганом «Катрина» 29 августа 2005 г., начинаешь верить в происки нечистой силы: удары пришлись на те места, где чернокожие музыканты проявили себя наиболее ярко. Невольно задумываешься над тем, что беды последних лет, сделавшие Америку уязвимой, напомнили ей о роли музыки, которая не потеряла своего значения для поднятия духа всех американцев – как белых, так и чёрных.

За последние годы джазовая библиография и дискография в России значительно обогатились и стали доступными для миллионов. Можно отметить интереснейший многосерийный телефильм Кена Бэрнса «Джаз», комментарий к которому на русском языке проникновенно озвучен известными отечественными музыковедами и артистами Алексеем Баташовым, Алексеем Козловым, Александром Филиппенко и другими. Однако до сих пор недостаточно, на мой взгляд, освещена история соприкосновения двух наших музыкальных культур. Потому так важны и так дороги первые впечатления.

*«Во второй половине 20-х годов, – вспоминал Леонид Утёсов, – в Советском Союзе стали появляться отдельные представители широко распространенной на Западе джазовой музыки. В Москве, в кинотеатре “Малая Дмитровка” (теперь в этом здании работает театр имени Ленинского комсомола<sup>6</sup>) выступал джаз-бэнд – так он тогда назывался – Фрэнк Уитерса; в Москве и Ленинграде – негритянский ансамбль “Шоколадные ребята” под руководством Сэма Вудинга...*

*...Мы наслаждались исполнительской техникой “Шоколадных ребят”, казавшейся по тем временам почти недостижимой. Однако самые блестящие джазовые аранжировки не производили на публику заметного впечатления. Зрители оживлялись только при выходе чечёточников-негров, особенно когда они, быстро и легко выстукивая замысловатую дробь, перебрасывались несколькими пустяковыми комическими фразами на ломаном русском языке. Такие вставные номера обеспечивали Сэму Вудингу некоторый успех. Но прежде всего привлекала, конечно, экзотика и новизна: подобных трупп у нас ещё не видели. Отточенное мастерство, благодаря которому достигались своеобразие и выразительность звучания отдельных инструментов и оркестра в целом, особый характер его тембра и ритма не получали должной оценки...*

*Между тем новизна музыкального стиля казалась нам очень интересной, заслуживающей изучения и освоения»<sup>7</sup>.*

Это освоение, как известно, шло очень болезненно. Как пелось (в фильме «Мы из джаза»), «трудно сразу привыкнуть к джазу!».

В далёком Харбине в 1932 г. Олег Лундстрем случайно купил в магазине пластинку с записью оркестра Эллингтона «Dear Old Southland»: «Я был ошеломлён, я просто влюбился в эту музыку... Эта пластинка сыграла роль дето-

---

<sup>6</sup> Не правда ли, любопытное музыкальное совпадение для нашего времени, когда на этой же сцене (ныне театр «Ленком») с успехом идёт рок-опера «Юнона и Авось» о первых русско-американских романтических отношениях.

<sup>7</sup> Утёсов Л. С песней по жизни. М., 1961, с. 130–131.

*натора. Она буквально перевернула всю мою жизнь. Я открыл для себя незнакомую ранее музыкальную вселенную»<sup>8</sup>.*

Таким образом, и один, и другой музыкант открывают для себя в джазе прежде всего не забаву, а «новизну музыкального стиля», «музыкальную вселенную». Тому и другому доведётся встретиться с Дюком Эллингтоном во время его гастролей в СССР, а Лундстрем выступит с большим успехом со своим оркестром в Вашингтоне с программой, уже посвящённой памяти Дюка. В подаренном мне Лундстремом сдвоенном компакт-диске из произведений Эллингтона и Миллера первый звучит в лундстремовской интерпретации, а второй предельно точно воспроизводит аранжировки Гленна Миллера (получившего, кстати, первые уроки композиции у педагога российского происхождения, петербургского однокурсника Дмитрия Шостаковича, профессора Шиллингера, с его строго математическим подходом к аранжировкам музыкальных тем).

В сегрегированной Америке довоенного периода XX века долгое время «чёрные дюки» и «белые гленны» могли восхищаться исполнительским мастерством друг друга (музыка не различала цвета кожи), но никогда – играть вместе. Это, в частности, осознал «король свинга», взявший на вооружение гарлемские аранжировки, кларнетист Бенни Гудмен. Он на каком-то этапе чуть ли не приватным образом упражнялся в мастерстве музицирования с одним из основоположников свинга, музыкальным гением Америки – Луи Армстронгом, которого теперь называют Бахом, Данте и Шекспиром музыки этой страны, человеком невероятной духовной глубины. Мало кто знал, что такое свинг, до Армстронга. А это – «нужная нота в нужное время и в нужном месте», как утверждает в фильме К. Бэрнса «Джаз».

Именно эта музыка стала «великим утешителем» и взломала барьеры не только внутри страны, но – теперь это можно сказать с достаточной степенью уверенности – и в отношениях СССР и США. Напрасны были опасения тех, кто боялся «духовного и идейного закабаления» под её влиянием, поскольку русская культура была и остаётся сильна тем, что во все времена могла впитать в себя то, что ей было сродни в других культурах мира, и, обогатившись, вернуться на свой самобытный путь развития.

Именно таким проявлением образа русской культуры видится мне уникальное творчество моего многолетнего друга Олега Лундстрема. «Свихнувшись», по его словам, в молодые годы на джазе в Китае, создав там считающийся теперь старейшим в мире биг-бэнд, он стал «королём восточного свинга», побывал, помимо Поднебесной, в Гонконге, Индокитае, на Цейлоне. Затем под воздействием известного постановления об опере Вану Мурадели «Великая дружба»<sup>9</sup> он некоторое время «шлифовал» своё мастерство в Казани; а потом, когда времена изменились, играл с упоением практически повсюду у нас в стране и во многих странах мира, неизменно обогащая свой репертуар во

<sup>8</sup> Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. М., 1987, с. 309.

<sup>9</sup> Любопытно, что одной из лучших пьес в репертуаре О. Лундстрема в манере Каунта Бэйси (у которого, кстати, играл Бак Клейтон, знакомый Лундстрему ещё по Шанхаю) была мелодия В. Мурадели «Не грусти».

взаимодействии не только с американской, но и с другими музыкальными культурами.

Поднимая тему о взаимопроникновении культур, не могу не вспомнить ещё одного моего друга, многогранно одарённого и считавшего джаз классикой XX века, – Юрия Саульского, которому в 2008 г. исполнилось бы 80 лет. Немало «отведав» от музыкантов и, что греха таить, от некоторых коллег («Человек человеку – композитор», – любил шутить он), Саульский, имевший классическое музыкальное образование, очень много сделал для становления у нас джазового искусства и выхода его на международный уровень. Он с интересом изучал исполнительское мастерство американских классиков (при этом толерантно воспринимая новые музыкальные веяния, в том числе и рок-музыку, называя её одной из ветвей того же древа, что и джаз).

Особого внимания заслуживает его встреча на Пражском джаз-фестивале 1965 г. с одним из таких классиков, создателем «Модерн Джаз квартет», пианистом, антропологом по первому образованию – Джоном Льюисом: *«У нас сразу же сложились какие-то доверительные, даже дружеские отношения, – вспоминал Саульский. – Джон Льюис вообще оказался широко образованным человеком; он посещал в Америке все концерты знаменитых советских исполнителей, таких как Рихтер, Ойстрах, Коган, Гилельс. Интересовался и современной музыкой – Стравинским, Шенбергом, Шостаковичем, Бартоком и даже тогдашними авангардистами – Булезом, Берио, молодым Штокгаузеном. По его словам, он хотел в этот свой приезд в Европу найти ноты и записи музыки немецкого композитора Вольфганга Фортнера. Вот такой нестандартный круг интересов! Хотя, конечно, это был прежде всего рыцарь старинной музыки, установивший “связь времён” между джазом и серьёзными академическими формами. Связь, глубинную по сути, а не по внешним структурным подобиям»*<sup>10</sup>.



Сара Вон (*Sarah Vaughan*)

Встречая изумительных чернокожих певиц – Барбару Хендрикс, Дайану Ривс, Андриен Вест, гастролировавших по всему миру, обладавших не только прекрасными голосами, но и достойным образованием, я не мог не заметить живущую в них благодарную память об их великих предшественниках – Билли Холидей, Элле Фицджералд, Саре Вон и некоторых других, проложивших своим талантом, а нередко и трагической судьбой, путь на сцену нынешнему поколению одарённых чернокожих музыкантов США.

---

<sup>10</sup> Петров А. Чёрный Кот In Blue. Юрий Саульский – жизнь и творчество. М., 1998, с. 85.



*Барбара Хендрикс*  
(Barbara Hendricks)



*Билли Холидей*  
(Billy Holiday)

Говорят, что знаменитый режиссёр Питер Штайн, поставив у нас спектакль «Гамлет» и увидев его через несколько лет на каком-то театральном фестивале, сказал, что это грандиозный спектакль, но он не имеет ничего общего с тем, что он когда-то создал в России. То был уже «русский Шекспир». Интересно, что бы сказал Дюк Эллингтон, услышав в Новосибирске в исполнении местного биг-бэнда Владимира Толкачёва «Шекспир-сюиту» Эллингтона-Стрейхорна, которую современные музыковеды ставят в ряд с лучшими сочинениями таких композиторов, как Чайковский или Рахманинов.

Привожу эти примеры, чтобы показать, каких интеллектуальных высот достиг джаз, но одновременно задумываюсь, удастся ли джазовым исполнителям в наше время сохранить его первородную притягательную силу и вместе с ней – необходимую для живого общения аудиторию. Судя по всему, в США музыкальные критики уже всерьёз озабочены судьбой джаза.

Глобализация, считающаяся порождением Америки, – родная сестра коммерциализации. Она неожиданным бумерангом уже бьёт по самобытности этой страны, живым воплощением которой для всего мира был и остаётся джаз. Кто-то, видимо, уяснил известную истину: музыка, конечно, может подождать, у неё в отличие от нас впереди вечность, но сохранится ли её аудитория, а вместе с ней и прежняя Америка?

Казалось бы, какое нам до всего этого дело? Но, во-первых, эта музыка нашему поколению совсем не безразлична. Во-вторых, русский джаз уже однажды в силу идеологических причин терял свою аудиторию. А после снятия запретов вакуум оказывался заполнен поклонниками других «кумиров» – вроде Димы Билана.

Итак, указ Дж. Буша, адресованный гражданам собственной страны, так или иначе интересен и нам в России. Надо признать, что джаз сыграл и продолжает играть уникальную роль в гармонизации отношений двух наших народов. Он помогает нам лучше понять друг друга. Выдающиеся первопроходцы, относящиеся к тонкому слою отечественной интеллигенции, смогли не

только узреть достоинства этой музыкальной культуры, но, без ущерба для нашей самобытности, установить, насколько это возможно, духовные узы, несомненно, помогающие нашим странам поддерживать общий язык и уважение друг к другу. Теперь, когда сохранение самобытности становится ключевой задачей каждой страны, включая США, афроамериканцы, как и белые музыканты, несомненно, могут языком уникальной культуры сказать «в нужное время и в нужном месте» своё весомое слово перед лицом новых вызовов (как это уже было в прошлом в годы «Великой депрессии» или Второй мировой войны).

Интересно отметить и опыт Канады, где развитию образования и культуры придаётся важнейшее значение – поскольку именно они сплачивают нацию. Её бесценным достоянием, в частности, считается исполнительское мастерство «джазового Листа», чернокожего пианиста и композитора Оскара Питерсона (скончался в 2007 г.), удостоенного при жизни многих почестей, включая назначение на пост ректора Йоркского университета в Торонто. К сожалению, гастроль Питерсона в СССР в 1974 г. были прерваны из-за неучтывающего, скажем так, отношения к нему организаторов концерта в Театре эстрады в Москве (ему не разрешили играть на рояле «Стейнвей», предназначенном только для академических пианистов).

С тех пор многое изменилось у нас в отношении к джазу и джазовым исполнителям, но многое ещё предстоит узнать и открыть в этой классике XX века.