

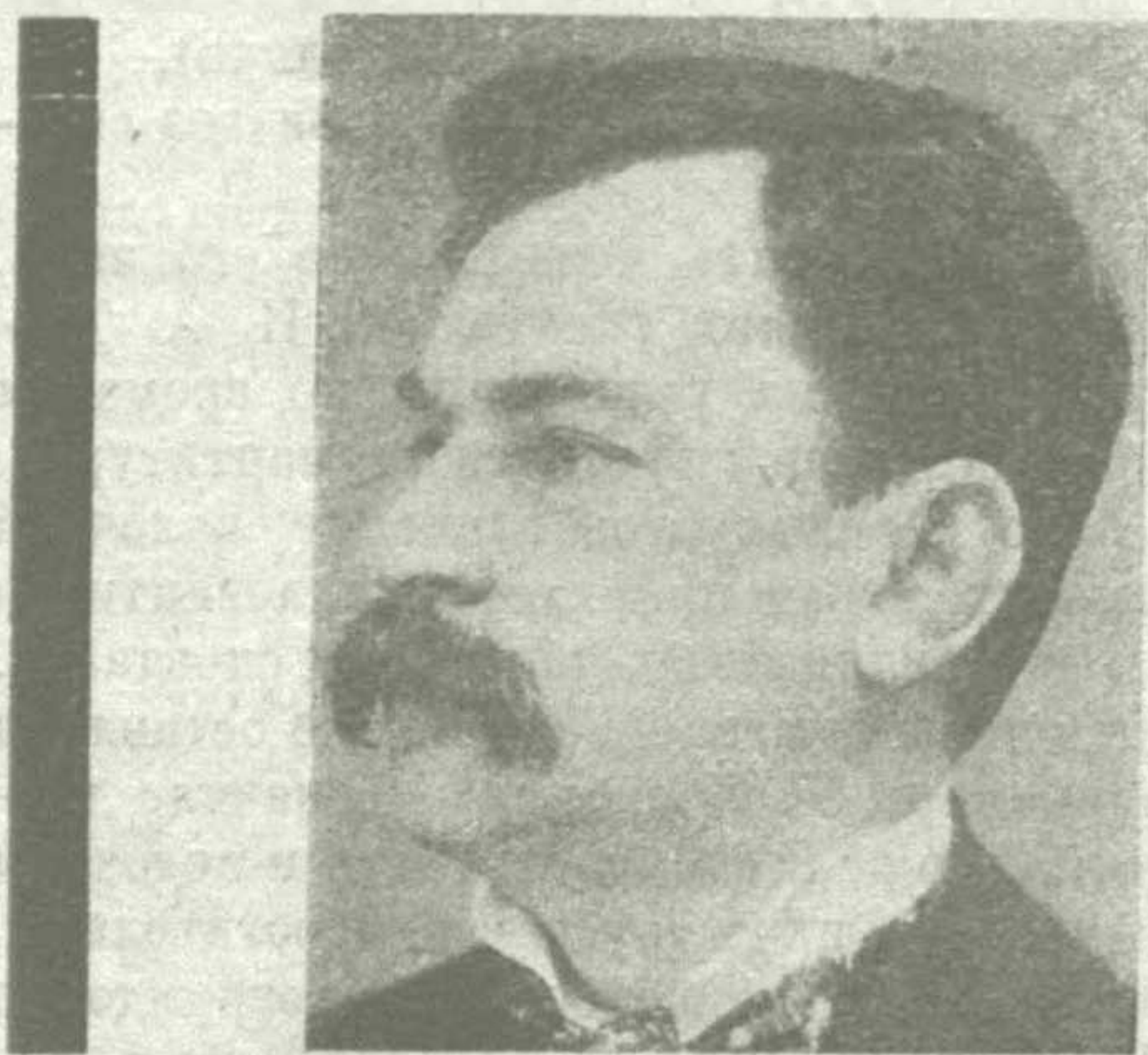
Новые возможности в музыке

Джаз-банд явился из Нью-Йорка в 1918 г.; его привезли к нам Гэби Дэли и Пильсэр. Я не хочу напомнить вам внезапный взрыв, неожиданное пробуждение, школу ритма, потрясшего нас, элементы звучности, которые никогда до этого времени не соединялись, значение синкопы в ритмах и мелодиях, основанное на глухой правильности, такой же существенной, как кровообращение, как биение сердца или пульса!

Все ударные инструменты, упоминаемые в наших упрощенных учебниках оркестровки, теперь соединились и стали единым инструментом, столь сложным и полным, что, при исполнении „ударного соло“ мистером Бьюддэй (Buddy), „дреммером“ Синкопического оркестра (Sincopated Orchestra), мы слышим построенную вещь, приведенную в ритмическое равновесие, невероятно разнообразную в смысле выразительности, благодаря тэмбрам различных ударных инструментов, на которых он играет одновременно. При новой инструментальной технике, пианино обладает сухостью и точностью барабана или банджо; воскрешенный саксофон, тромбон в *glissando* становятся обычными средствами; им поручается исполнение нежнейших мелодий; появляется банджо, которое суше, нервнее, звучнее, чем арфа, и специальная техника скрипки, хрупкой и горькой, пользующейся широчайшими *vibrato*, медлительнейшими *glissè*.

Сила джаза—в новизне его техники во всех областях. С точки зрения ритма изучение возможностей, появляющихся благодаря постоянному пользованию синкопой, позволяет передавать эту музыку простейшими средствами, не прибегая к богатой и разнообразной оркестровке. В 1920—1921 г.г. достаточно было послушать Жана Вьенэра (рояль) и Уонса Лаурэя *)—Wanse Loury (саксофон и банджо), чтобы понять музыку джаза, представленную в полном, чистом и нетронутом виде, с минимумом использованных средств.

*) Джаз-бандист-негр, живущий в Париже. Ред.



Худ.-гример С. М. Маковецкий.

С точки зрения оркестровки пользование вышеупомянутыми инструментами и установка их точной техники позволили необычайно разнообразить выражения.

Конечно, чтобы судить о них, надо слышать серьезный джаз-банд, составленный из солидных музыкантов, постоянно работающих вместе, как наши славные струнные квартеты, и пользоваться оркестровками бесспорной ценности, в роде оркестровок Ирвинга Барлина. Не мало ошибок и недоразумений породили посредственные джаз-банды, звучность которых была недостаточна, инструментальная техника—бедна, и ударные инструменты поручены безвкусным инструменталистам... Но послушайте серьезный джаз-банд, напр., Билли Арнольда или Поля Уитмэна. Здесь нет ничего случайного, все распределено с совершенным тактом, с чувством меры и равновесия музыканта, великолепно знающего возможности каждого инструмента. Вы услышите то четыре саксофона, то скрипку, кларнет, тромбон, наконец, бесконечное разнообразие комбинаций инструментальной, сочетающихся последовательно с пианино и ударными; в каждой свой смысл, своя логика, своя звучность, своя подлинная выразительность.

Со времени первых джаз-бандов, которые мы слышали здесь, в Париже, произошла значительная эволюция. Звучный катаракт сменило замечательное повышение ценности мелодических элементов: наступил период танцев „Blues“.

Мелодия была очищена, подкреплена отчетливым и суровым рисунком ритма, ударные стали чуть слышными, как бы все более внутренними. От исполнения, почти механического, со стальными ударами Поля Уитмэна, в Royal-Palace, в Нью-Йорке перешли к едва уловимой, неосязаемой звучности джаза в Hôtel Brunswick, в Бостоне.

Северо-американцы нашли в джазе выраженные искусства свойственного, главным образом, им. Их лучшие джаз-банды доходят до совершенства, достойного таких симфонических ансамблей, как наши концерты в Консерватории, или обществ, как наше Современное Общество Духовников или квартет Капэ (Capet), наш славнейший квартет.

Итак американцы стоят во главе движения звучных и ритмических элементов, совершенно новых и свойственных именно этому народу. Но как использовать эту силу?

Американцы до сих пор пользовались ими только в дансингах, и музыка, написанная для джаз-банды, еще не вышла за пределы рэг-таймов, фокс-тrotтов, шимми и т. д. Ошибка состояла в том, что при переложении для джаза пользовались, как темами для танцев, известными музыкальными пьесами, от молитвы „Тоски“ до „Пер Гьянта“, через „Колыбельную“ Гречанинова. Это—безвкусие. Этим чудесным оркестрам необходим концертный репертуар. Жан Вьенэр дал нам послушать в 1921 г.,—одновременно с „Весной Священной“ Стравинского на „Плейеле“ *),—Джаз-банд Билли Арнольда. Было

*) Новый механический инструмент, дающий возможность одновременной игры 20 или 30 пальцев. Ред.

справедливо дать послушать концерт этих превосходных музыкантов, но необходимо, чтобы в их репертуаре танцев были и образцы камерной музыки, написанные для использования комбинаций их оркестра.

Влияние этих американских танцев породило у нас Rag-Time du Paquebot (Рэг-тайм Пакетбота) в балете „Парад“ Эрика Сати (Erik Satie) или фокс-тrott „Adieu, New-York“ („Прощай, Нью-Йорк“) Жоржа Орика (Georges Auric). В этих произведениях мы видим портрет рэг-тайма или фокс-тротта в симфоническом оркестре. „Piano Mac Music“ Игоря Стравинского представляет пьесу для пианино, использовавшую ритмические элементы рэг-тайма, но трактованную, как концертный номер. Жан Вьенэр, в своей „Sonatine Syncopée“ („Синкопическая сонатина“) предлагает нам образец камерной музыки, идущей от разнообразнейших элементов джаза, но трактованной в форме сонаты. Вот еще один этап. Теперь остается предложить джаз-бандам произведения инструментальной камерной музыки, концертные сонаты, написанные для инструментов, составляющих обычные джазы. В моем балете „Сотворение мира“ *) (La Création du Monde) я трактовал сюжет симфонически и старался применить суровейшие приемы для оркестра, являющегося несколько увеличенным джазом.

Нет сомнения, что через несколько лет политональные и атональные гармонии станут обычными в танцах, которые сменят танец „шимми“ 1920 г.; мы уже находим полный аккорд, мажорный и минорный одновременно, в „Kitten on the Keys“ **) („Кошки на клавишах“) Конфрея (Confrey).

В Соединенных Штатах существует целый ряд технических сочинений о джазе. В Нью-Йорке есть школа „The School of Popular Music“, издавшая 3 учебника: „Как исполнять народную музыку“, „Как исполнять рэг-тайм“, „Как исполнять Blues“, чрезвычайно интересные для техники исполнения джазовой музыки.

Рядом с этой механизированной музыкой, точной, как машина, находим мы музыку, развивавшуюся совершенно другим путем, хотя родившуюся из того же источника,—у негров Северной Америки. Надо, конечно, искать происхождение музыки джаза у негров. Первобытные африканские свойства глубоко вкоренились среди них; отсюда чудовищная мощь ритма и выразительнейших мелодий, богатых лиризмом, который могут создать только угнетенные расы. Первые изданные образцы негритянской музыки — песни рабов, древнего происхождения. По чувству, они не очень отличаются от мелодий „Blues“. Та же нежность, та же печаль, которые одушевляли рабов, сравнивавших в этих песнях свою судьбу с участью евреев в плену, в Египте.

*) Муз. Д. Мило, сценарий Блэза Сандрара, декорации и костюмы Фернанда Леже, исполнялся шведским балетом в Париже.

**) Исполнялось джаз-бандом, орг. В. Парнахом, (А. Костомолоцкий, Е. Габрилович и др.) в кино „Малая Дмитровка“, в Москве, 1924 г.



В. А. Щуко
академик архитект.

М. В. Добужинский
художник

Негры использовали джаз в театре счастливейшим образом. Существуют прелестные оперетты, в которых певцы, хоры, танцовщики работают под аккомпанимент джаза.

Если в американских джазах ничто не остается неисследованным, все установлено,—у негров большую роль играет импровизация, но какие музыкальные возможности, какое мощное воображение надо иметь, чтобы безупречно исполнить это! Мы постоянно замечаем игру линий, часто ошеломляюще-сложную, пользование одновременно мажорным и минорным аккордами, четвертями тона и т. д.

Негритянская музыка лишена того чисто „светского“ характера, который мы находим с избытком в американских джазах. Нередко можно услышать, как негритянка поет одну и ту же мелодию более часа, мелодию часто щемлящую, такого же чистого рисунка, как любой прекрасный классический речитатив, подкрепленный джазом, составляющим фон непрерывно возобновляющихся мелодий.

Вариации достигают широты симфонии. Далеко до них элегантным танцем Бродвэя в Hôtel Claridge в Париже! ■

Париж. ? !

ДАРИУС МИЛО.



Н. П. Бойцов
зав освещен. театра

В. П. Старостин
машинист сцены