

Jazz

Мне приходилось слышать самые различные определения джаза. Удачными я их назвать не могу. Зато они в достаточной степени показательны.

Прошлым летом, в Ленинграде, в ЦПКО, выступавший на вечере джазовых оркестров лектор заявил:

— Товарищи, джаз—это главным образом синкопы и саксофоны.

Продолжить свою мысль ему не удалось. Слушатели требовали не разговоров, а музыки. Впрочем, и сказанного совершенно достаточно.

Синкопы бывали еще в произведениях Моцарта, а саксофоны существовали в старых духовых оркестрах и вовсе не обязательны для джазовой музыки, которую, кстати сказать, можно исполнять на одном роле.

Итак, это первое определение свидетельствует о том, что у нас зачастую не имеют никакого понятия о джазе даже те, кому кое-что следовало бы знать.

Второе определение я слышал тоже в Ленинграде, в Театроде, где в порядке дискуссии один из наших музыковедов сказал:

— Джаз—это фурункулез: болезнь, происходящая от недостатка питания. Питайте слушательские массы произведе-

ниями великих классиков, и джазовые цирки исчезнут.

Откинем некоторую неприглядность этого диагноза и попытаемся в нем разобраться. Казалось бы, всякому взрослому человеку понятно, что достаточное питание котлетами отнюдь не снимает с порядка дня вопроса о чае с сахаром. Чем же объяснить это определение?

Тем, что еще живы традиции покойного РАПМа, считавшего джазовую музыку чуть ли не оружием классового врага. Живы и вредят, потому что остановить развитие джаза не способны, но помешать нашей музыкальной общественности и аргументы в пользу этого развития вполне могут.

Третье определение, говорят, было изобретено в эстрадных кругах и гласит оно:

— Джаз—это музыка плюс коммерция.

Пожалуй, полемизировать с этим определением не стоит. Не стоит разяснять его вредность. Просто отметим, что оно прекрасно свидетельствует о рождении халтуры.

Сейчас мы много говорим о создании своего—советского—джаза. Конечно, мы его создали, но, прежде всего, для этого нам и придется забыть все вышеперечисленные определения и придумать какое-нибудь новое.

Американское происхождение джаза, вероятно, общезвестно. Мне хочется только остановиться на несудачности этого происхождения.

Свою страну американцы любят сравнивать с плавающим котлом, в котором из различных национальностей выпаривается новая нация—гражданин США.

Джаз тоже можно назвать сплавом: сплавом из самых различных, иной раз прямо противоположных друг другу музыкальных культур.

Его корни—в негритянской народной песне и в английской оперетте, в плясовых припевах и колыбельных песнях белых американцев, в протестантских гимнах и в древних ритмах негритянских барабанов.

Его развитие—сплошное протест против установившихся канонов симфонической музыки европейских классиков и, вместе с тем, сплошное ученичество этих самых классиков.

История его возникновения уже успела стать легендарной. Было это в последние годы империалистской войны, в каком-то негритянском кабаке Нью-Йорка, где играли два оркестра: один—честный, благородный и причисленный к второй—очень нахальный.

Однажды играл нахальный оркестр и, в порядке упоения собственным нахальством, а мо-

жет быть и спиртными напитками, стал выдвигать нивесты и даже засовывать в свои инструменты всяческие предметы, вроде пустых бутылок и электрических лампочек.

Результат этого не замедлил сказаться: через два—три дня благовопитанный оркестр был уволен, и руководитель его, пожав плечами, высказал свое презрение к нахам одним словом. Слово это на негритянском жаргоне означает, примерно, то же, что наше—«тарарам». Слово это—«джаз».

Легенда эта мне не кажется правдоподобной. Тем не менее противники джазовой музыки любят ее цитировать.

Думаю, что джаз возник значительно более прозаическим образом.

Прежде всего, он—прямое продолжение американской танцевальной музыки десятилетиях нашего столетия—эпохи кэж-уоксов, уанстепов и регтаймов.

Регтайм означает—«равный ритм». Уже в этой музыке сильно ощущалось негритянское влияние, в первую очередь сказавшееся на ее ритмике.

Нет, «негритянские шутки» в джазе своим происхождением обязаны отнюдь не полупьяной фантазии легендарного черного оркестра.

На самом деле было так.

Протестантские проповедники научили нервы петь духовные гимны, и нервы стали их петь, но совершенно не так, как поют белые. Больше того, они стали сочинять собственные духовные гимны и дальше—светские песни, почти всегда печальные, потому что печальной была жизнь. От слова «синий», синонима печали, эти песни получили название «блюзов». Параллельно с песней шла пляска, естественно, в помощь голодавшим потребовались инструменты. И негры взяли музыкальные

инструменты белых, но и их они заставили играть совершенно по-иному. Так играть, чтобы хотелось плакать. Черные играли и пели на плантациях Юга. По всем дорогам страны и по улицам Харлема—негритянского квартала Нью-Йорка. Наконец, белые уже не могли их не замечать.

Если не ошибаюсь, еще в 1912 году американский дирижер Поль Уайтмен сделал первую попытку вынести негритянскую музыку на эстраду, оформив ее в оркестре почти симфонического состава.

Как и следовало ожидать, скачок на десять лет вперед не удался. В те времена ни американский слушатель, ни сам Уайтмен до подлинного джаза не дошли, и выступления оркестра Уайтмена окончились полным провалом.

События должны были развиваться нормальным темпом. И они развивались.

Уже тогда начал работать Хэнди, автор целого ряда ставших классикой джаза блюзов, в том числе «Сент-Люис Блюза», непрерывно исполняющегося западным джазом вплоть до наших дней.

Продолжилось развитие событий постепенным изменением форм танцевальной музыки, а в связи с этим—постепенным изменением звучания танцевальных оркестров.

Потом пришла война и, наконец, мир. Была потребность забыть обо всем, что происходило с четырнадцатого по восемнадцатый годы. Были нервы, требовавшие сильной и свежей зарядки, и уже, хотя и вчерне, был готов джаз.

Применительно к истории джаза, я позволю себе назвать начало двадцатых годов периодом бури и натиска. Этот натиск был и в звуча-

нии еще сравнительно примитивных оркестров, и в развитии, и распространении джазовой музыки.

Увлеченные поднявшейся волной, в джаз вступил ряд музыкантов, так сказать, симфонического происхождения, начиная с композиторов, вроде Джорджа Гершвина, на негритянском материале создавшего свою «голубую распецию», и кончая огромным количеством самых обыкновенных оркестрантов.

Джаз твердо занял первенствующее положение на танцевальных площадках и с них перешел на эстраду. Снова выступил Уайтмен, с новой попыткой создания концертного джазоркестра. На этот раз попытка его увенчалась блестящим успехом—как в Америке, так и в Европе.

Эстрада требует не только музыки, но и зрелища, и для этого намечались два пути: либо объединить выступления оркестра с танцевальными номерами и пенем—сделать своеобразное джазовое ревю; либо попытаться ввести действие в самое исполнение номеров оркестра.

Второй путь избрал родоначальник театрализованного джаза Тет Луис, дирижер, певец и кларнетист, актер, создавший себе маску разочарованного востращика в цилиндре.

Он пел и играл на своем кларнете, разговаривал с инструментами, и они ему отвечали, бродил по эстраде и, вообще, занимался тем, что на языке наших джазовых оркестров называется трепачеством.

Зрелище у него получалось отличное, но все же недостаточное разнообразное. Поэтому большинство оркестра, в том числе и оркестр Уайтмена, пошло по линии джазового ревю. Подобное ревю в свое время, в 1925 году, докатилось и до нас в виде гастроль негритянской труппы Сама Вудинга.

Для нас «ревю» естественно появилась «джазовая оперетта». Следует, однако, отметить, что она не выросла из джазового ревю, а, напротив, была приспособлением старой оперетты к новой джазовой музыке. Пример — известная у нас оперетта Фримла «Роз-мари».

В музыкальных кругах началось движение в пользу джаза. Американские, а впоследствии и европейские композиторы создавали джазовые произведения концертного порядка, иногда даже пытались овладеть крупными фирмами. Одна за другой появлялись все новые и новые оперетты, и в конце концов джаз проник даже в оперу.

Он пошел в ход и несмотря на активное сопротивление небольшого количества не признавших его музыкальных деятелей Запада: пошел в ход и укрепился.

Были вальсы, па-де-спани, па-де-патинеры и прочие па. Это была танцевальная музыка — не больше. В лучшем случае ей удавалось охватить только одну любовно-лирическую тему.

В джазе получилось совершенно иначе. Прежде всего, в нем сохранилось то, из чего он произошел: песня. И это могла быть песня о любви, о бабочках под дождем, о самой толстой девушке на свете и о паровозе.

Любовно-лирический жанр — трагический, образительный, комедийный и даже героический — давался ему с равной легкостью.

Он умел быть быстрой и медленной танцевальной музыкой, сумел стать концертной сюитой, опереттой и, впоследствии, тонфильмом. В руках германского революционного композитора Эйслера он зазвучал даже политическим памфлетом!

И наряду с такой универсаль-

ностью в своей основе он оказался чрезвычайно простым, а значит, доступным самым широким массам слушателей.

Приходится удивляться его успеху?

Впрочем, простота эта оказалась совсем не простой, особенно для исполнителей. В каком угодно прежнем оркестре было столько же инструментов, сколько оркестрантов. Теперь же джазовому сафонисту нужно было владеть по крайней мере двумя — тремя саксофонами и кларнетом и, желательно, еще каким-либо инструментом, хотя бы скрипкой или гитарой.

Прежний скрипач, сидевший на третьем пульте второй скрипки симфонического оркестра, мог заболеть или остаться дома, — оркестр превосходно играл и без него. Теперешнему джазовому оркестранту почти в каждой вещи стали попадаться ответственные сольные места, требовавшие от него немалой виртуозности.

Не легче пришлось и руководителю оркестра. В старину какой-нибудь вальс «Осенний сон» всеми салонными оркестрами на свете исполнялся совершенно одинаково. Больше того: он с самого начала и до конца шел спокойно, без всяких изменений.

Теперь так играть оказалось невозможным. Традиция однообразия сразу была разбита еще первыми, в сущности полукустарными джазами, введенными в свое исполнение принцип импровизации.

Но импровизировать сравнительно просто в сольном выступлении, куда ни шло — в малых ансамблях, особенно, если не слишком заботишься о результатах.

Когда же джаз вырос до своего нормального состава в 10—16 человек и вышел на эстраду, импровизация стала по меньшей мере затруднительной. Пришлось асервез заняться

разработкой оркестровой партитуры, и первым этой разработкой занялся все тот же Поль Уайтмен.

Трудность этой задачи оказалась вот в чем: джаз, в сущности, — музыка, построенная на максимальной виртуозности исполнителей. В каждом же джазовом ансамбле силы отдельных исполнителей, конечно, не равны. В одном великодушные саксофоны и сравнительно слабая медь, в другом — наоборот. Одному составу легче даются лирические вещи, другому — напротив того — быстрые и резкие.

Все это привело к тому, что всякому сколько-нибудь серьезному руководителю джазового оркестра пришлось самому оркестровать все вещи применительно к своему составу.

Таким образом из простого дирижера, толкователя замыслов композитора, руководитель джаза стал, примерно, соавтором, чем-то вроде современного режиссера театра или кино.

Вот почему Гарри Роу, руководителю оркестра лондонского «Майфер-Отеля», платят пятсот фунтов в неделю, а оркестранты негритянского джаза получают в американских радиостудиях пятдцать долларов в час против двадцати долларов ставки оркестрантов самых лучших симфонических оркестров.

Стремительная карьера, высокие заработки, тяжелая, но увлекательная работа — и в джаз со всех сторон пришли люди самых неожиданных профессий, и в первую очередь, конечно, молодежь, а значит, учащиеся.

Из студентов пенсильванского университета был сформирован один из самых лучших джазовых оркестров США — «Пенсильванцы», под управлением братьев Уэринг. Университет Йэла дал не менее блестящих композиторов, ни исполни-

тели, ни, наконец, слушатели еще не достигли той стадии понимания джаза, которая для такого дела нужна? Что же касается до выхода из шпиретоба, то совершенно неожиданно он был найден там, где его не искали.

О том, что джаз начался с негров, уже успели забыть все, кроме самых негров. Они по-прежнему продолжали свое дело, но почти в подпольи.

В джазпродукция расширилась до невероятных масштабов (один Сэм Ланин записал на пластинки свыше пяти тысяч названий) и неизбежно стала стандартизироваться.

Берешь пластинку. Видишь — фокстрот. Заранее знаешь: трехчастная форма. Одна часть — пройдет только раз, остальные две, составляющие припев, — три раза. Первый — в оркестре, без особой разработки, второй — в пении, третий — в оркестровых вариациях. И почти никогда не ошибаешься. В конце концов — это скучновато.

Попытки ввести в джаз автомобильные гудки, флексотоны и прочую пакость почти сразу же отпали. Попытки освежить его испанской, китайской, гавайской и прочей экзотикой в конце концов оказались тоже несостоятельными.

Джаз начал задыхаться в той огромной массе шпиретоба, которую сам развел. От него отошли многие из, так сказать, классических композиторов, которые пытались использовать его в крупных концертных формах.

Все это во второй половине двадцатых годов дало повод критике заговорить об упадке джаза. Думают, что критика ошиблась.

Концертные формы в джазе действительно не имели большого успеха. Но, может быть, причина этому та же, что и причина провала Уайтмена в двадцатом году? Может быть, эти композиторы, ни исполни-

циальные обшество для изучения творчества Эллингтона. Кто же он такой, этот Дюк Эллингтон, и в чем причина его успеха?

Он — негр, с высшим — кажется, юридическим — образованием, пианист и композитор, сумевший подобрать исключительный по своей силе джазовый состав.

Он держится старой традиции импровизации и почти всегда работает без партитур. Дает своим оркестрантам тему, распределяет ее куски между отдельными солистами и группами и предлагает им разрабатывать ее самостоятельно.

Потом, конечно, связывает все куски в одно целое, но даже готовая вещь в дальнейшем изменяется от выступления к выступлению.

Вот пример: есть две записи его блюза «Индиго». Одна пластинка фирмы «Брунсвик»; вторая, если не ошибаюсь, года на три более поздняя, — пластинка «Виктор». За этот промежуток времени вещь изменилась почти до неузнаваемости.

Эллингтон высоко поднялся в Америке, и передовые американские оркестры стали сразу звучать по-новому. Эллингтоновские нотки появились даже у таких старых мастеров, как Уайтмен.

Эллингтон уехал из Лондона, но сразу отзвук его появился в лучших английских оркестрах Рэй Нобла и Гарри Роя.

За ним идут ряды других негритянских оркестров — все того же Гендерсона, Каба Коллоуэя, Бени Картера и других. И снова, как в самом начале, белые ждут спасения от черных.

Возможно, что они правы.

Любопытно теперь оглянуться на то, что делалось у нас. Ведь у нашего джаза

студентами были первые оркестранты Джорджа Алсена, и ученики средней школы Полом начало оркестру Гай Ломбардо.

Спрос на джаз, главным образом на его танцевальные формы, был огромным. Еще уснался он от действия нежданного фактора — граммофонной пластинки.

Джазпродукция расширилась до невероятных масштабов (один Сэм Ланин записал на пластинки свыше пяти тысяч названий) и неизбежно стала стандартизироваться.

Берешь пластинку. Видишь — фокстрот. Заранее знаешь: трехчастная форма. Одна часть — пройдет только раз, остальные две, составляющие припев, — три раза. Первый — в оркестре, без особой разработки, второй — в пении, третий — в оркестровых вариациях. И почти никогда не ошибаешься. В конце концов — это скучновато.

Попытки ввести в джаз автомобильные гудки, флексотоны и прочую пакость почти сразу же отпали. Попытки освежить его испанской, китайской, гавайской и прочей экзотикой в конце концов оказались тоже несостоятельными.

Джаз начал задыхаться в той огромной массе шпиретоба, которую сам развел. От него отошли многие из, так сказать, классических композиторов, которые пытались использовать его в крупных концертных формах.

Все это во второй половине двадцатых годов дало повод критике заговорить об упадке джаза. Думают, что критика ошиблась.

Концертные формы в джазе действительно не имели большого успеха. Но, может быть, причина этому та же, что и причина провала Уайтмена в двадцатом году? Может быть, эти композиторы, ни исполни-

Один из них, симфонический дирижор сэр Генри Вуд, совершенно потрясенный услышанного успеха. Но, может быть, причина этому та же, что и причина провала Уайтмена в двадцатом году? Может быть, эти композиторы, ни исполни-

А другие организовали спе-

тоже есть, хотя и небольшая, но все же история.

Появился он около 1925 года и существовал в наихудших из возможных формах. Были, впрочем, коллективы, пытавшиеся учиться на лучших западных образцах и работать всерьез: джаз-капелла Ландсберга в Ленинграде, оркестр Цфасмана в Москве.

Был А. О. Утесов, который начал почти с прямого ученичества у Теда Люиса, но в дальнейшем сумел развернуть действие в своем оркестре вплоть до создания новой формы джаз-бэнды.

Были всяческие эксперименты и ошибки, и был РАПМ. Ошибок он не прощал и джаза не любил. Результат не замедлил сказаться: джаз окончательно захирел, остался один Утесов, но и тому приходилось нелегко.

Наконец, РАПМА не стало. Мы теперь можем начать новое джазовое летоисчисление — с 23 апреля 1932 года. Значит, сейчас идет третий год. Что же нами сделано?

Прямо сказать — немного.

Задача создания своего — советского — джаза еще никак не разрешена и, собственно говоря, даже толком не поставлена.

Это не удивительно. Прежде всего, нужно как-то овладеть техникой джазового исполнения, а наши оркестранты владеют ею лишь в самой малой степени.

Ох, и легкомысленный народ эти самые наши джаз-оркестранты! Удалось достать старый саксофон и научиться извлекать из него кое-какие звуки, и на этом они успокаиваются.

В самом деле: зачем учиться, если ему уже платят две с лишним тысячи в месяц?

Однажды наши саксофонисты встретились с английскими — Коллинсом, и спросили его, занимается ли он дома? Он ответил:

— Я работаю уже шестнадцать лет, а потому могу позволить себе заниматься только два часа в день.

Боюсь, что даже спрашивавшие его об этом уже забыли.

В большинстве случаев учатся у нас только на репетициях, да и то плохо.

К чему ведут эти установившиеся у нас, я бы сказал, не маленькие оклады, здесь уже говорилось. Но откуда они взялись?

А вот откуда. Существует большая потребность в джазе, и не существует никаких джазовых кадров. Если на такое количество слушателей, какое имеется у нас, есть восемь или десять сравнительно приличных саксофонистов, то это мало.

И, пожалуй, у этой самой десятки есть полная возможность не уважать ничего на свете, кроме собственного хармана.

Странно, что никто еще всерьез не подумал о подготовке новых джазовых кадров! И странно, что все еще нет и в ближайшее время не предвидится производства джазового инструментария!

Впрочем, нет по-настоящему и джазового репертуара. Я не говорю о советском, — хотя бы приличного западного.

Его записывают по радио, списывают с пластинок, по знакомым достают в виде печатных

заграничных оркестровок, трагят на него совершенно неповторительно много усилий, времени и денег.

Почему бы соответственным издательствам не заняться его изданием в виде оркестровок на стандартный состав, а заодно и в виде клавирик? Мне кажется, что это было бы самым простым путем к созданию того, чего мы никак не можем создать: к созданию своего джазового репертуара.

То, что этим до сих пор никто всерьез не занялся, тоже странно, но страннее всего вот что.

Джаз признан приемлемым и даже нужным для ишнего слушателя. И вслед за тем немедленно забыт.

Результат таков, как и следовало ожидать: в широкооткрытые для джаза двери хлынула мощная волна густой халтуры самых всевозможных цветов и запахов.

Начиная от белоэмигрантских «Черных глаз» и кончая напевами абсолютно чуждых нам одесских «кичманов», самая разнообразная муть засоряет наши эстрады, а иной раз, грешным делом, даже наш эфир.

В конце концов нужно научиться как-то дифференцировать всю эту музыку, как-то очищать ее от накипи.

А для этого в первую очередь требуется внимание общественности и прессы. Джаз у нас существует. Пора начать говорить и писать о нем без презрительных ноток в голосе и без неуместного аллегро, поделовому.

С. Колбасев