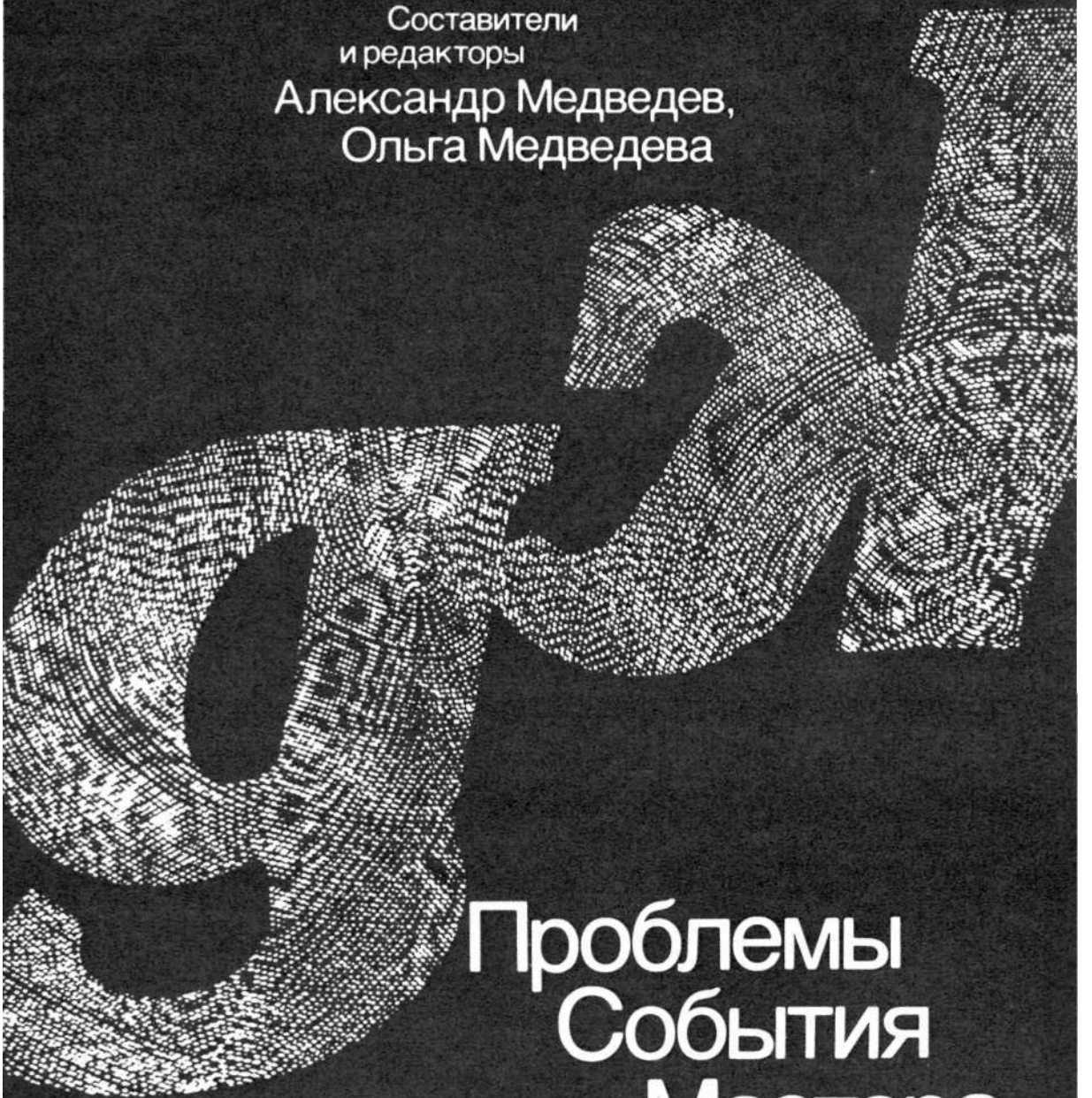
СОВЕТСКИЙ ДЖАЗ

Проблемы
События
Мастера

СОВЕТСКИЙ РАССКАЗ

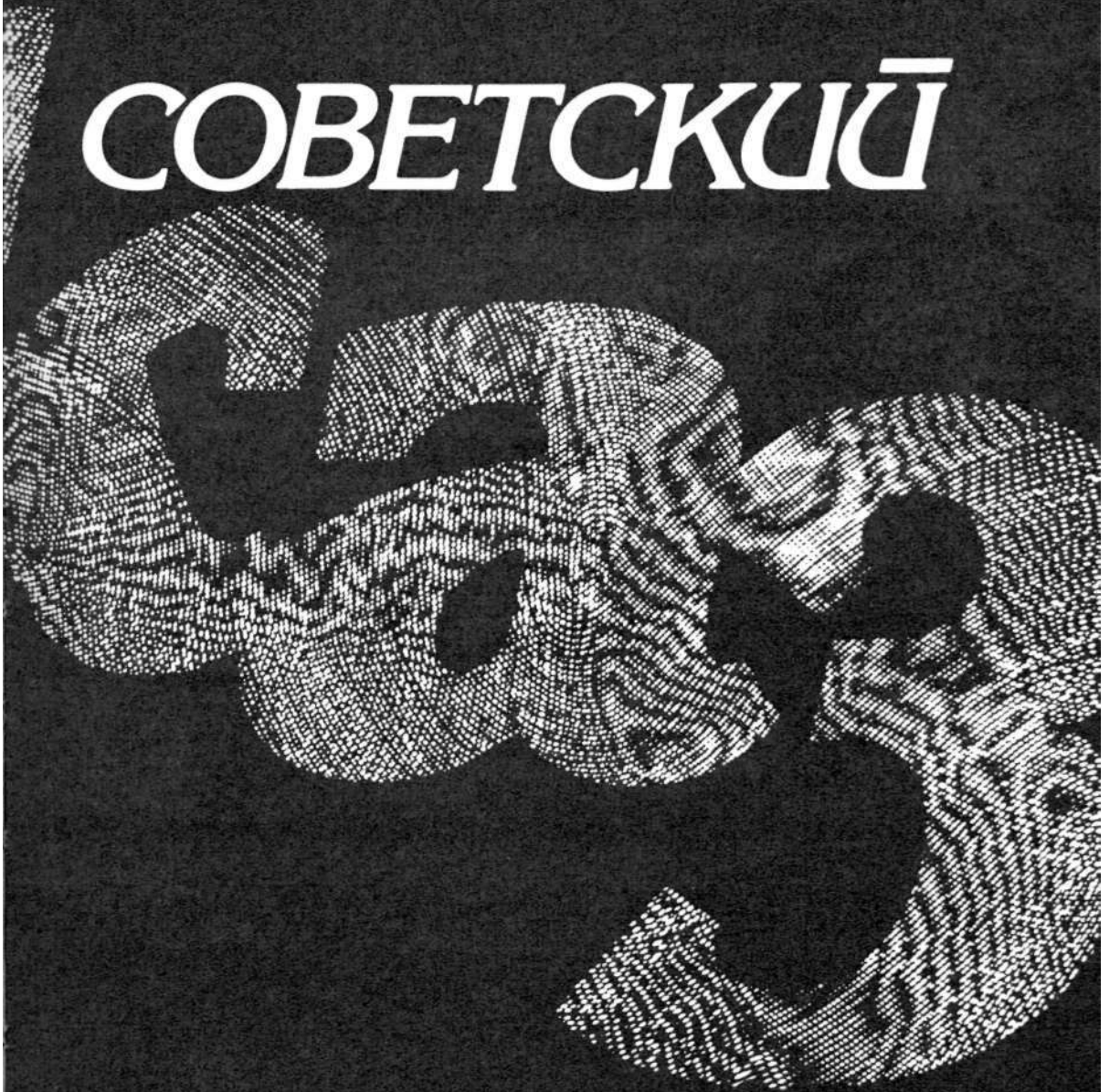
Проблемы
События
Мастера

Составители
и редакторы
Александр Медведев,
Ольга Медведева



Проблемы
События
Мастера

СОВЕТСКИЙ



Москва "Советский композитор" 1987

ББК 85.31
С 56

Рецензенты:
Доктор искусствоведения В. Д. Конен
Доктор искусствоведения В. В. Медушевский
Кандидат философских наук Н. Г. Шахназарова

Советский джаз. Проблемы. События. Мастера.
С 56 Сборник статей. — М.; Сов. композитор, 1987. — 592 с., ил.

Это первый фундаментальный труд о советском джазе, охватывающий период 70—начала 80-х годов

Сборник состоит из четырех разделов. В первом — высказывания о джазе видных советских композиторов. Во втором помещены теоретические статьи, в третьем — статьи об отдельных исполнителях и коллективах, а также панорама джаза 1970—1982 годов. В конце — дискография, рецензии на книги о джазе и словарик терминов.

ББК 85.31

С 4905000000—200 / 082(02)—86 — 428—86

(С) Издательство «Советский композитор», 1987 г.
OCR и вычитка - Александр Продан, Кишинев alex.pro@thebat.net. 20.07.09. ***Not for sale***

В книге использованы
фотографии А. Забрина

а также:

Г. Шакина
В. Бабаева
Ю. Лунькова
А. Смирнова
М. Боташева
А. Конькова
М. Биржакова
В. Аркашева

Содержание

Введение

29 *А. Медведев*
Время зрелости

Семь монологов о джазе

Сергей Прокофьев
50 «В джазе можно найти большие богатства»

Арам Хачатурян
52 «Джаз — непреложная данность нашего бытия»

Андрей Эшпай
57 «От фольклора — к своему слову...»

Родион Щедрин
61 «Джаз возвращает музыке то, что она некогда утеряла»

Альфред Шнитке
65 «Нужен поиск, нужны изменения привычного»

Гия Канчели
70 «Чувство джаза — это нечто природное»

Сергей Слонимский
74 «Подлинный джаз противостоит штампованным музыкальным поделкам»

Глава I

Вопросы теории и эстетики джаза

80 *А. Баташев*
Искусство джаза в музыкальной культуре

96 *Е. Барбан*
Эстетические границы джаза

114 *Д. Ухов*
Аналогии и ассоциации (К проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция»)

143 *Е. Семенов*
Каким быть лексикону джаза? (Полемические заметки)

162 *Е. Барбан*
Джазовая импровизация (К проблеме построения теории)

184 *И. Лундстрем*
Композиция, аранжировка, исполнительство в биг-бэнде (Из творческой практики оркестра Олега Лундстрема)

194 *Ю. Козырев*
Джаз и музыкальная педагогика (Из опыта работы Московской студии искусства музыкальной импровизации)

Глава II

Исполнители и композиторы Панорама джаза

211 *А. Петров*
Парадоксы «ЛКНВ» (Герман Лукьянов)

223 *Е. Барбан*
«Как беззаконная комета...» (трио Вячеслава Ганелина)

233 *А. Баташев*
Вильнюсский треугольник (трио Вячеслава Ганелина)

240 *Ю. Саульский*
Метаморфозы «Арсенала» (Алексей Козлов)

252 *А. Баташев*
Русское «Аллегро» современного джаза (Николай Левиновский)

261 *И. Косолобенков*
Классика джаза — неисчерпаема (Игорь Бриль)

268 *А. Колосов*
Гитара Алексея Кузнецова

273 *А. Петров*
«Джаз — мое ощущение жизни» (Леонид Чижик)

279 *В. Фейертаг*
Генезис популярности (Давид Голощекин)

285 *А. Евгеньев*
Джаз-группа «Архангельск»

А. Баташев, И. Косолобенков
290 «Восточный джаз» Вагифа Мустафы-заде

296 *Е. Барбан*
Пилигрим в страну Востока (Юрий Парфенов)

301 *Г. Пирогова*
Первые шаги молдавского джаза (ансамбль «Кварта»)

307 *О. Лундстрем*
«Так мы начинали...»

315 *Г. Долотказин*
Любимый оркестр (Олег Лундстрем)

321 *А. Колосов*
Поиски и находки (Анатолий Кролл)

328 *А. Евгеньев*
Вокал в джазе

336 *А. Медведев*
Александр Цфасман

345 *А. Николаев*
Посвящение Варламову

350 *И. Якушенко*
Николай Минх

356 *А. Николаев*
Генрих Терпиловский

360 *В. Терлецкий*
Вадим Людвиковский

365 *В. Оякяэр*
Вспоминая Уно Найссоо

371 *А. Петров*
Юрий Саульский

378 *В. Рубашевский*
Константин Орбелян

383 *А. Евгеньев*
Георгий Гаранян

392 *Н. Минх*
Заметки музыканта

405 Панорама джаза (1970—1982)

Хроника и комментарии

453 Джаз в городах и республиках

453 *Е. Барбан*
Ленинград

462 *В. Калужский*
Новосибирск

469 *В. Оякяэр*
Эстония

473 *В. Копман*, *В. Стешенко*
Латвия

480 *Л. Шалтянис*
Литва

485 *Л. Юсупов*
Узбекистан

Глава III

Среди книг
Дискография

499 *М. Шагинян*
Веселая серьезность (Л. Утесов. Спасибо, сердце!)

501 *А. Медведев*, *О. Медведева*
В. Конен. Рождение джаза

505 *У. Лооп*
В. Оякяэр. Джазовая музыка

506 *И. Нестьев*
А. Баташев. Советский джаз

507 *Л. Переверзев*, *Д. Ухов*
В. Симоненко. Мелодии джаза

509 *В. Терлецкий*
Д. Коллиер. Становление джаза

511 *Д. Ухов*, *В. Фейертаг*
Ю. Панасье. История подлинного джаза

514 *Ю. Саульский*
Ю. Чугунов. Гармония в джазе

515 *Ю. Чугунов*
И. Бриль. Практический курс джазовой импровизации

517 В. Оякяэр
У. Найссоо. Джазовая гармония и оркестровка

518 *Г. Гаранян*
Ю. Саульский. Аранжировки для эстрадного и джазового оркестра

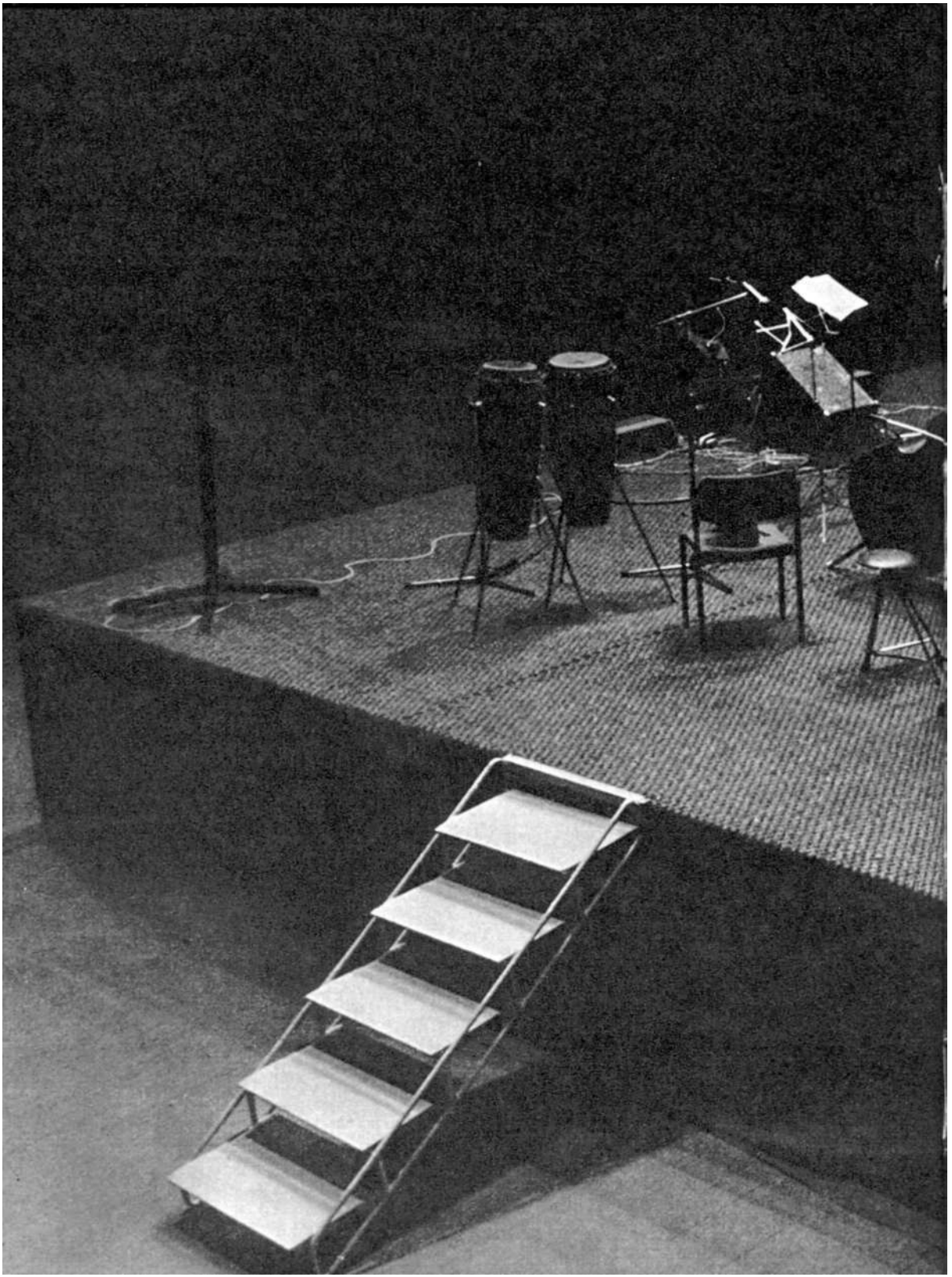
519 *В. Блок*
Г. Гаранян. Пособие по аранжировке

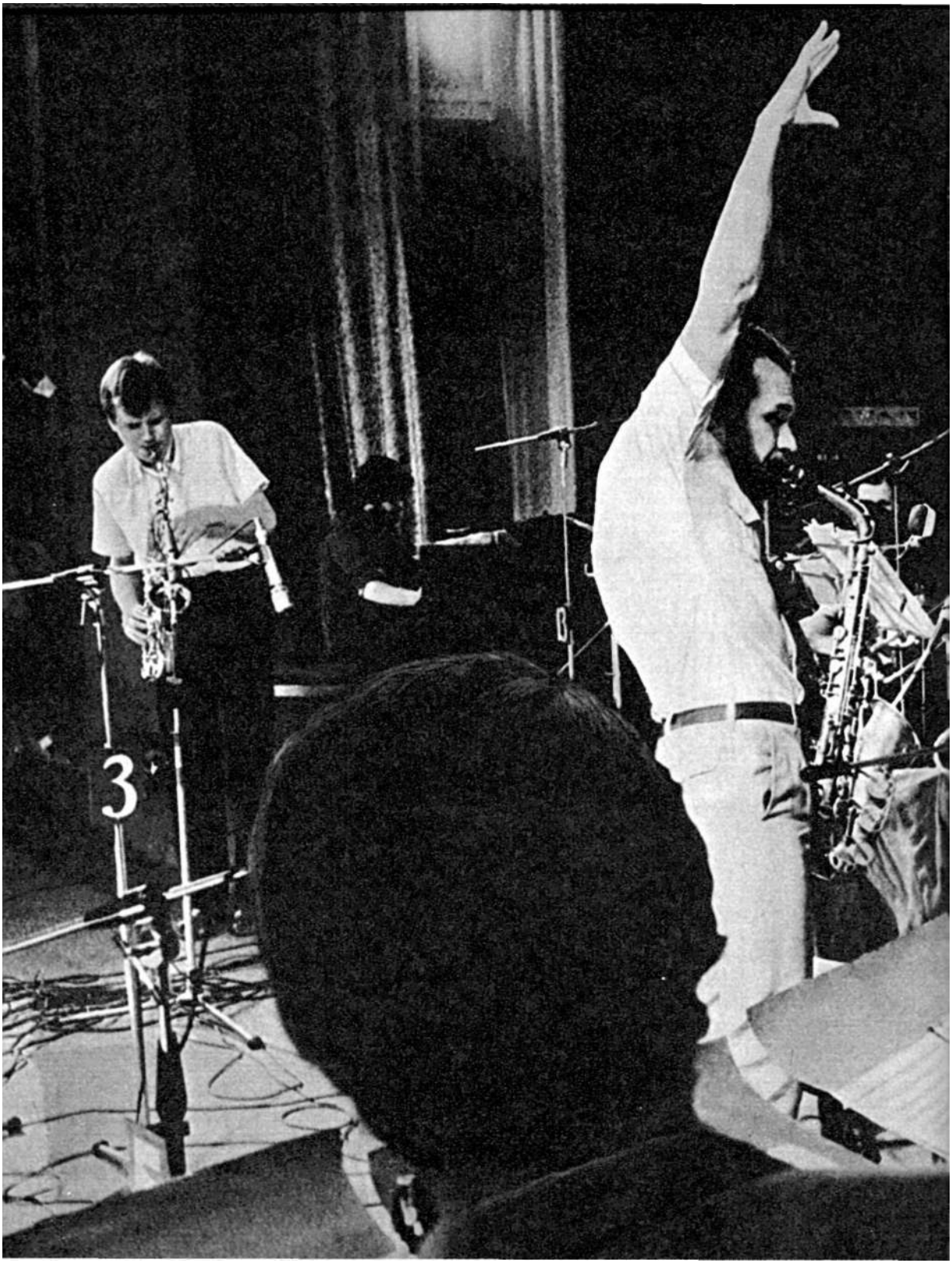
520 *А. Соловьев*, *В. Фейертаг*
И. Горват, И. Вассербергер. Основы джазовой интерпретации

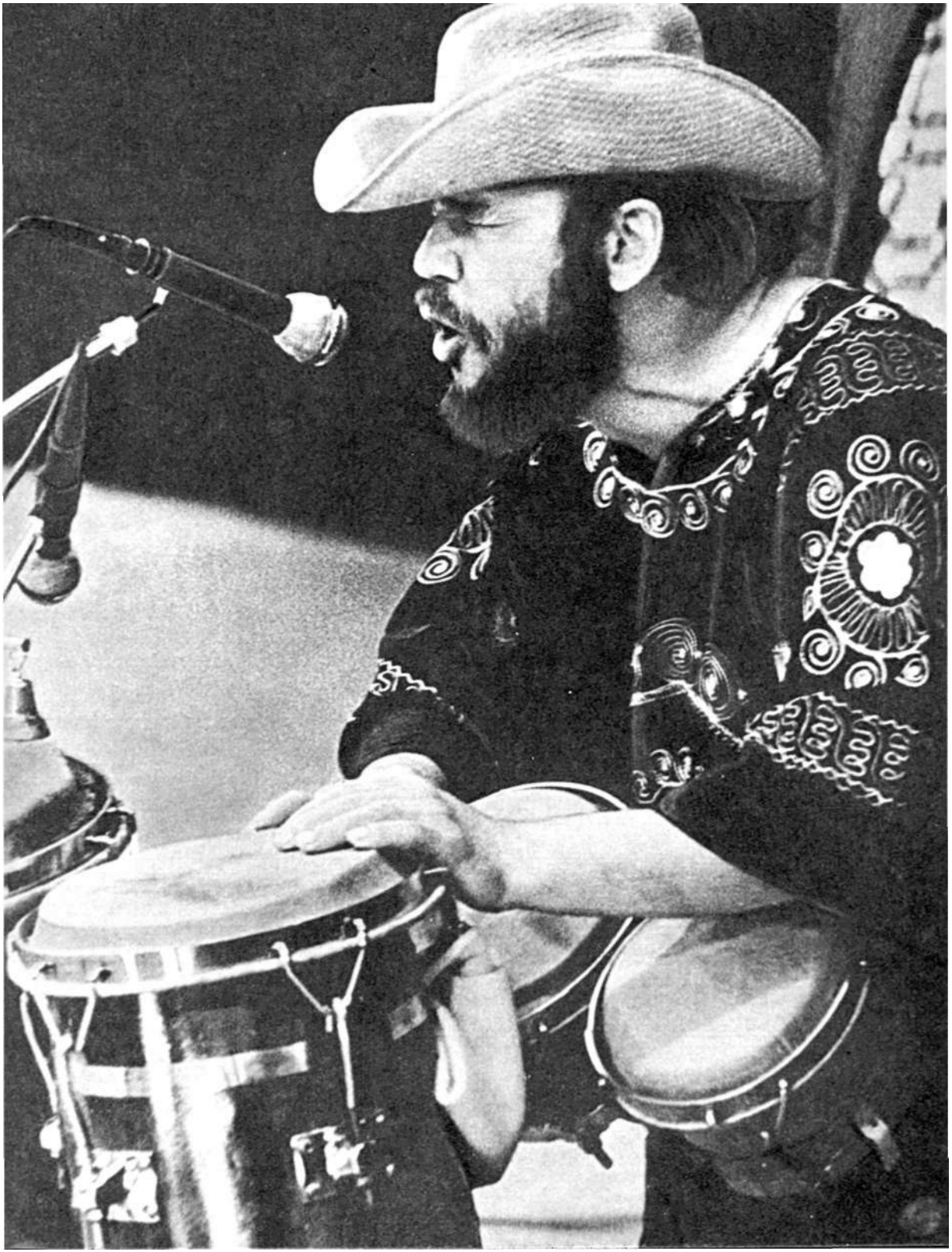
522 Дискография советского джаза (1960—1984)

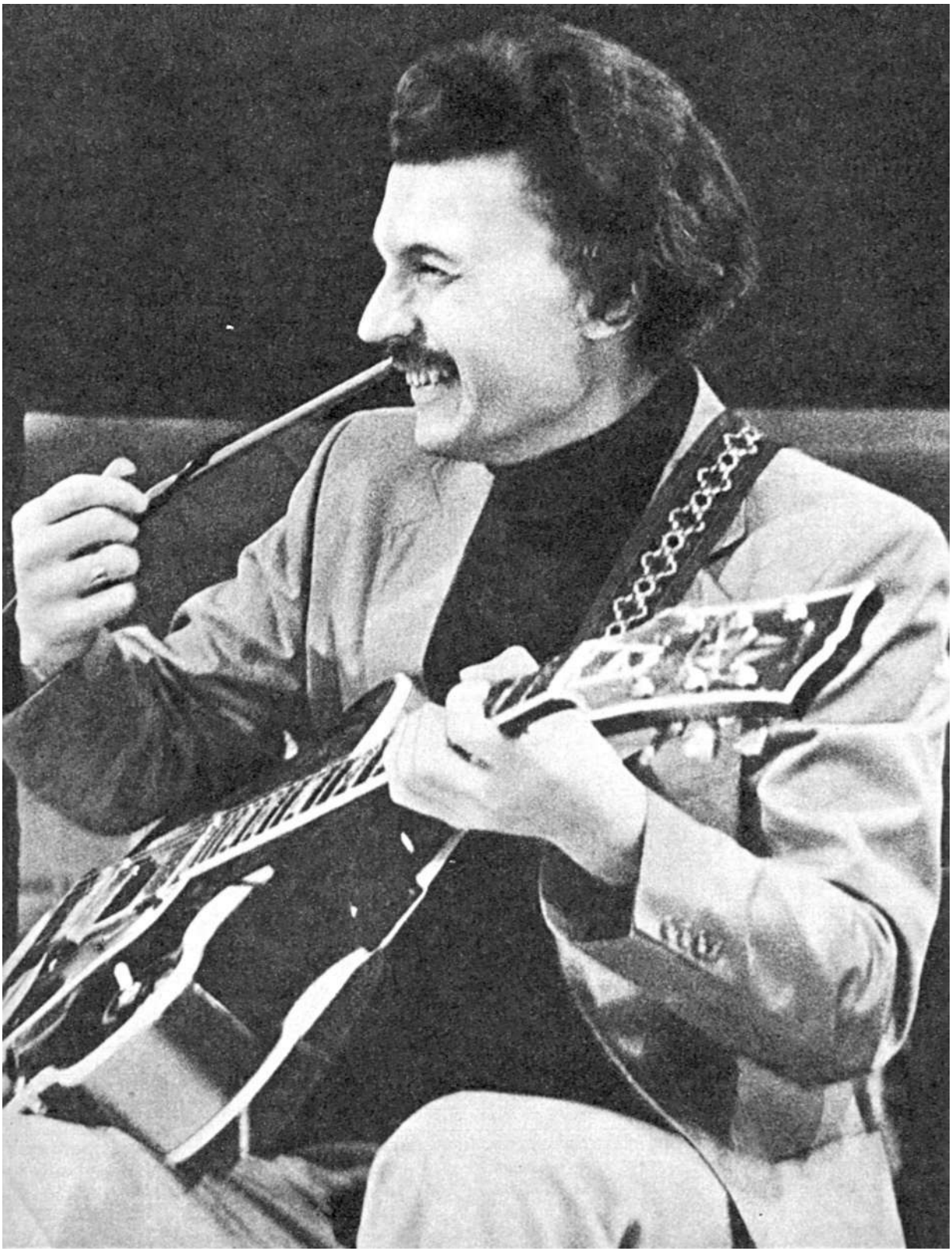
580 Краткий словарь основных джазовых терминов

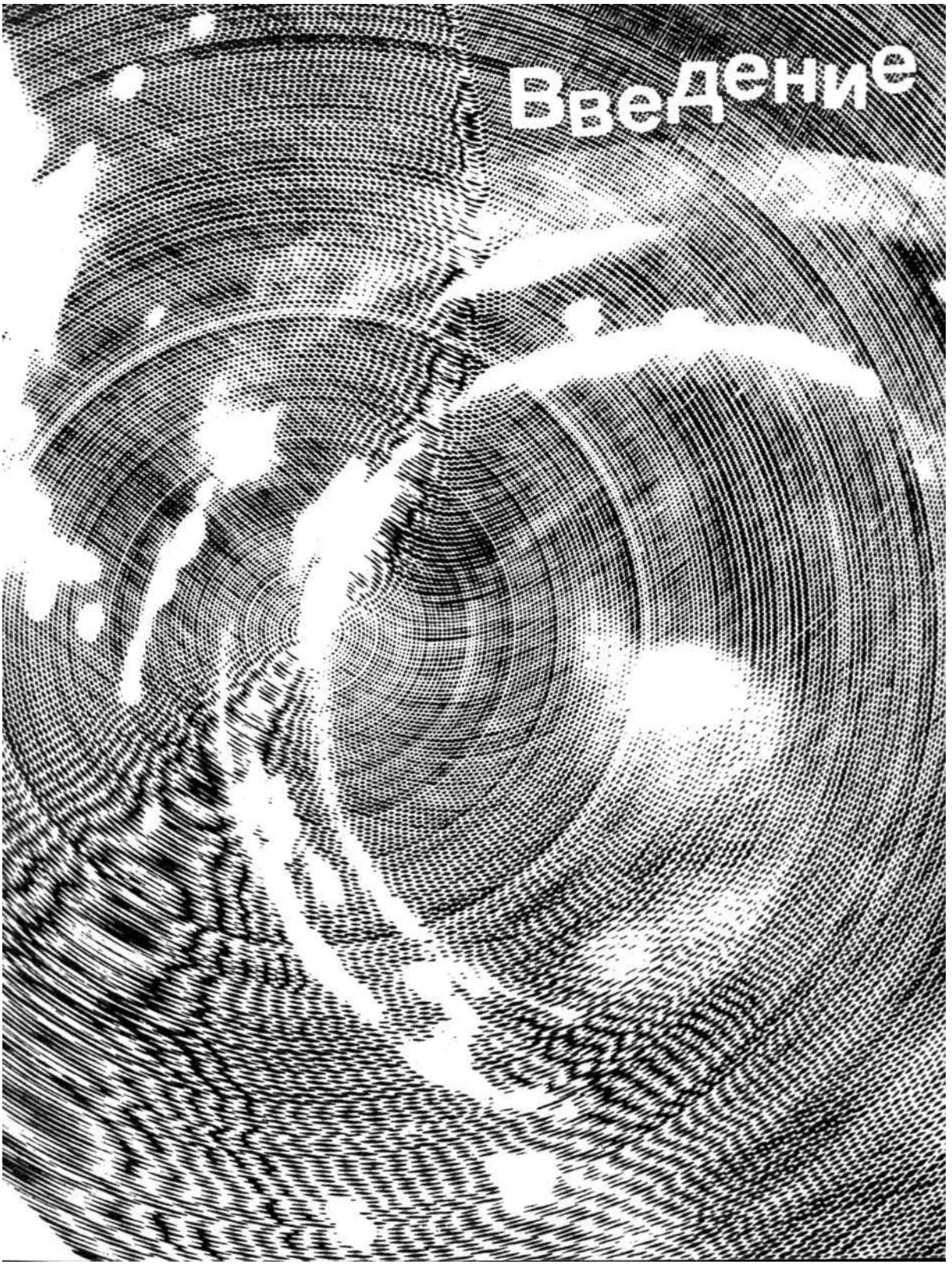
582 Именной указатель




3






Введение

Александр Медведев

Время зрелости

Во всяком деле — свой почин. Даже город начинается с простого колышка, забитого в землю. А дальше — многое нужно. И прежде всего чувство правоты, непреложности самого дела.

Чем вызвано появление этой книги? Ответ прост: насущной потребностью в ней. Это давно уже сознавали все, кто любил джаз, кто видел в нем мир удивительной и прекрасной музыки. Как говорят в таких случаях, идея книги о советском джазе носилась в воздухе. Но год шел за годом, а идея не осуществлялась: то ли авторы были нерасторопны, то ли издательства.

В декабре 1981 года на заседании Комиссии эстрадной и джазовой музыки Московской композиторской организации снова, в который уже раз, возник разговор о том, как нужна книга о джазе, сколько интереснейших фактов, событий, личностей достойны того, чтобы о них узнали читатели. Тогда-то я и предложил моим коллегам: не ждать прихода некоего автора с неведомой рукописью, а взяться и самим написать книгу. Пусть будет тому порукой наш коллективный опыт.

Убеждать никого не пришлось. Согласие было полным. Так началась эта книга.

* * *

Путь советского джаза за шесть десятилетий почти не отражен в летописях музыки. Это не может не удивлять, этому не находишь объяснений. Вот уж поистине парадокс: многие годы джаз существовал как художественная реальность, и джаза вроде бы не было, если о том судить по серьезной музыковедческой литературе (отдельные интересные публикации в прессе картины в целом не меняли).

В 1972 году вышел в свет исторический очерк «Советский джаз» А. Баташева. Автор собрал и систематизировал большой документальный ма-

териал о джазе в нашей стране за период 20—60-х годов. Казалось, можно двигаться дальше. Однако за минувшие пятнадцать лет не появилось ни одной новой обобщающей работы о советском джазе.

А джаз тем временем выходил на новые рубежи. Как никогда раньше ему была нужна научно-критическая мысль, объемлющая вопросы истории, эстетики, социологии, педагогики. Без этого он не мог нормально функционировать в системе музыкальной культуры. Отсутствие научной базы, невыявленность эстетических ориентиров снижали творческий потенциал джаза, отдаляли его от мира большой музыки. На рубеже 70—80-х годов стал очевидным факт: джазовая практика далеко опередила джазовую теорию. Естественный «ток крови» в джазе был нарушен.

Все сказанное во многом предопределило цели и характер книги. В ней сделана попытка обозреть, высветить проблемы, которыми живет ныне советский джаз, рассказать о его мастерах, старших и более молодых. Это первый в нашей стране комплексный труд, посвященный джазовой музыке.

Нас, авторов книги, вела и направляла главная мысль: советский джаз — самостоятельное, оригинальное художественное явление. Его исторический путь мы понимали как утверждение в нем качеств, свидетельствующих о связях с обществом и культурой, внутри которых он жил и развивался.

* * *

Прежде чем обратиться непосредственно к проблемам советского джаза, выделим два существенных момента, важных для понимания эволюции этой музыки в целом.

Джаз как музыкальный жанр складывался необычно. Он «прорывался» в жизнь с большими трудностями. Так было на его родине, в Америке, так было и в Европе, где джаз появился позднее [1].

В начале века джаз — изгой в американском обществе. Обосновавшийся в социальных «низах», в замкнутой негритянской среде, джаз казался вызывающе анархистским, вульгарным. Между ним и широкой публикой стояла стена непонимания. Джаз озадачивал и раздражал. Привычные художественные критерии к нему не подходили. Люди, воспитанные на традициях европейской музыкальной классики, не могли постигнуть язык этой странной, ни на что не похожей музыки. (Впрочем, ранний джаз и не стремился переступить порог высокого искусства. Он жил трудной, бродячей и независимой жизнью, и джа-

1 *Отсылаю читателей к фундаментальному исследованию «Рождение джаза» В. Конен (М., 1984), Автор всесторонне, в широкой исторической перспективе, рассматривает этапы, которые джаз прошел в процессе своего формирования.*

См. также рецензию на указанную работу В. Конен в заключительном разделе этой книги.

зовых музыкантов не заботила мысль о том, что они далеки от большой музыки. Это чувство в полной мере изведают следующие поколения джазменов.)

Не был джаз по-настоящему понят и позднее, в 20—30-е годы, когда отношение к нему публики изменилось и Америка буквально «захлебнулась» джазом[1]. Эта музыка всех увлекала, с нею было легко и весело, но в ее глубины никто не заглядывал (точнее, их не видели), ее эстетическую природу серьезно не изучали.

Другой важный фактор джазовой истории — то, что джаз входил в быт через легкожанровую эстраду, был тесно связан с нею. Нередко он и отождествлялся с эстрадой. Популярные песни и танцы, все разновидности так называемой индустрии развлечений рядились в броскую джазовую униформу. И потому за джаз нередко принимали то, что джазом, в сущности, не было! Это вносило немалую путаницу в представление о его специфике, затрудняло его жанровое «самоопределение».

Долгое время основным «местом обитания» джаза были дансинги, рестораны, ночные клубы и бары, зачастую довольно низкого пошиба. Во многом по этой причине джаз считали музыкой «второго сорта», помещали ее где-то на периферии современной культуры.

Не будем с позиций сегодняшнего дня осуждать предшественников за их эстетическую глухоту. Потребовалось время, и притом значительное, прежде чем «слуховой кругозор» (выражение В. Конен) американцев и европейцев настолько расширился, что им стала видима художественная масштабность джаза. Лишь теперь публика осознала, что джаз — «законное», исторически правомерное явление мировой музыкальной культуры; явление, в основе которого лежит редкостный интонационный сплав европейского фольклора и не изученной прежде африканской и афро-американской музыки.

Следует также сказать об отличии американского джаза от европейского в начальный период развития.

В Америке джаз был первичен, первороден. Он развивался естественно: его питала национальная почва, он был кровно связан с породившей его социальной средой. Джаз в Америке п р о р а с т а л из семени.

Такой почвы, таких условий на европейском континенте не было. В странах Европы джаз был п р и в и т, как черенок к растущему дереву, приращен к давно сложившимся музыкальным традициям. Эта «прививка», вживание джаза в новые для него пласты культуры продолжались не год и не два — десятилетия.

Но приятие джаза и подлинное его понимание — не одно и то же. Тут действовал разный отсчет времени. Еще не разобравшись до конца, что к че-

[1] *Американский писатель Ф. С. Фицджеральд образно назвал этот период «Веком джаза».*

му, европейская публика приняла джаз (в его эстрадизированных формах) удивительно быстро, легко. Экзотическая новинка стала популярной, вошла в моду. Европейцы всячески пытались приспособить ее к своим вкусам и потребностям. Однако они не созидали джаз, а лишь воспроизводили его, копировали. В 20—30-е годы европейский джаз не был и не мог быть самостоятельным, ибо светил отраженным светом, зависел от музыкальных образцов, являвшихся из-за океана. В Европе джаз рождался от джаза. Собственно творчество началось позднее.

И все же не будем забывать: джаз получил признание в первую очередь в Европе, где культурные традиции были и глубже, и весомее, чем в Америке. Наиболее чуткие европейские музыканты разглядели за кричащей, вульгарной оболочкой джаза зарождение нового вида искусства, способного встать в один ряд с композиторским творчеством оперно-симфонической традиции. Когда в конце 10—начале 20-х годов первые негритянские джазовые ансамбли выступили в Париже, К. Дебюсси, М. Равель, Э. Сати, И. Стравинский, Д. Мийо, П. Хиндемит предрекли джазу великое будущее — и не ошиблись. Их суждения заставили многих, в том числе и в Америке, по-иному взглянуть на джаз. Можно предположить, что американцы осознали истинную ценность джаза под влиянием крупнейших музыкальных авторитетов Европы.

* * *

Все сказанное по-своему проецируется и на советский джаз. В нем совершались процессы, сходные с теми, что происходили в европейском джазе на заре его существования.

Джаз зазвучал в нашей стране уже в 20-е годы. Начало было скромным, робким. Нашлись энтузиасты, появились первые ансамбли и оркестры. Не мудрствуя лукаво, музыканты играли то, что было у них «на слуху», что доносилось из далекой «джазовой Мекки». Необычная музыка привлекла внимание публики.

Я не стану повторять известные факты, рассказывать о деятельности В. Парнаха, А. Цфасмана, Л. Утесова, Г. Ландсберга, Л. Теплицкого, Г. Терпиловского. Они — зачинатели советского джаза; они создали его первые очаги в Москве и Ленинграде. В этом их историческая роль: голос джаза был услышан.

Вместе с тем, обозревая картину музыкальной жизни, отметим, что джаз 20-х годов не был массовым — ни по распространенности, ни по влиянию на публику. Ему далеко было до популярности оперетты, мюзик-холла, коммерческой эстрады, находившихся в ту пору на гребне успеха. Связь джаза со слушателями еще не сложилась. Как и повсюду в Европе, наши джазовые музыканты только начали усваивать «азы» новой музыки, переносить ее в иную среду.

Особенно важный этап в развитии советского джаза — 30-е годы, время перемен во всех сферах жизни молодого социалистического государства. Решительно перестраивался и музыкальный быт. Родилась, зазвучала, вышла на первый план массовая песня — жанр поистине уникальный. Адресованная всему народу, песня была им подхвачена — широко, радостно.

Ведущей фигурой в жанре песни, одним из ярчайших ее творцов стал Исаак Дунаевский. И он же, волею судьбы, «повенчал» в своем творчестве песню и джаз. Это произошло на рубеже 20—30-х годов, когда И. Дунаевский, дирижер мюзик-холла, мастер легкой музыки и оперетты, начал сотрудничать с Л. Утесовым и его джаз-оркестром. За короткий срок были созданы эстрадные программы (их можно назвать спектаклями) «Джаз на повороте» (1930), «Музыкальный магазин» (1931) и знаменитый фильм «Веселые ребята» (1934).

В строгом смысле слова, И. Дунаевский никогда не был джазовым композитором, он сам говорил об этом. (Кстати, не был таковым и американец Джордж Гершвин, чья роль в истории джаза общеизвестна.) В чем же тогда заслуга И. Дунаевского, и почему разговор о советском джазе немыслим без рассмотрения его творчества? Этот композитор, как никто другой из музыкантов, работавших в массовых жанрах, угадал, сколь велики возможности джаза в развитии популярной музыки. Острое композиторское чутье подсказало ему, что элементы джаза можно с успехом использовать в песне. Сплав песни и джаза проявился в музыке И. Дунаевского разнообразно — в мелодике, ритмике, гармонии. Композитор тонко, ненавязчиво вводил элементы джаза в песенную форму, динамизировал и расцвечивал ее [1].

Примечательно, что многие песни И. Дунаевского, ставшие впоследствии классикой, впервые были исполнены джаз-оркестром. Популярность песен невольно вызывала интерес слушателей к джазу. Мне запомнились слова старого музыканта: «Джаз пришел к нам в обнимку с песней. Таким мы узнали его и полюбили». Сказано точно. И не случайно Л. Утесов называл советский джаз той поры «песенным». Он писал в 1939 году: «Мой джаз может быть назван джазом только по составу инструментов, но по существу это песенный и театрализованный оркестр». Тем и отличался, как полагал Л. Утесов, советский джаз от американского [2]. Свою точку зрения он отстаивал страстно и убежденно. Най-

[1] *Интересно суждение самого И. Дунаевского: «Джаз получил огромное распространение в СССР. В этих условиях композитору, работающему в области массовых жанров, прежде всего надлежало решить: куда творчески направить джаз у нас в стране, где, с одной стороны, имеются слишком «пуританские» взгляды на развлекательную музыку, а с другой — огромная тяга к этой самой музыке? Приспособление джаза к советской тематике в 30-х годах выглядело довольно логичным. Этому следовал и я в своих рапсодиях для Утесова, а затем и в «Музыкальном магазине», где джаз использован мною в сатирических целях. Эти работы я считаю прогрессивными для своего времени». (Цит. по кн.: Чернов А., Бялик М. О легкой музыке, О джазе и хорошем вкусе. — М.; Л., 1965).*

[2] *Сближение джаза и популярной музыки происходило не только в нашей стране. Этот процесс вообще был характерен для музыкальной эстрады Европы и Америки. Напомним, что в основе многих классических джазовых тем лежат песенные мелодии Д. Керна, Д. Гершвина, К. Портера, И. Берлина, В. Юманса, Р. Роджерса и др. Разумеется, своеобразный интонационный облик и социальная направленность советской массовой песни резко отличали ее даже от лучших образцов развлекательной песенно-танцевальной музыки на Западе*

денная формула казалась ему исчерпывающей. В самом деле, будучи верной для тогдашней джазовой музыки, она оставалась справедливой на протяжении почти двух десятилетий и лишь в конце 50-х годов утратила актуальность.

Но термин, рожденный практикой нашего джаза, прижился. Л. Утесов как бы предугадал два направления, по которым позднее пошло развитие жанра. Первое направление — эстрадная и легкая инструментальная музыка. Ее интонационный склад, структуру, образность, как и прежде, определяла песенная основа. В ней сочетались популярные, простейшие по форме произведения, и масштабные композиции, более сложные по характеру тематизма и приемам развития. Такая музыка ныне широко представлена в репертуаре эстрадно-симфонических оркестров.

Другое направление — собственно джаз, с его опорой на инструментальные формы, с его переменчивым стилевым обликом, импровизационностью, постоянно усложняющимся техническим арсеналом.

Происшедшая жанровая дифференциация в итоге принесла пользу. Каждое из названных направлений со временем обособилось и нашло собственный путь. Джаз и песенно-эстрадный жанр равно необходимы советской музыке, обращенной к широчайшей аудитории.

Уже на склоне дней, незадолго до кончины, Л. Утесов сказал мне, когда я поделился с ним замыслом этой книги: «Молодость нашего джаза была прекрасной. Но она не могла длиться вечно. Время многое изменило — и нас самих, и нашу музыку. Джаз в конце концов отошел от песенной основы и устремился на поиск новых форм». Он не скрывал, что далеко не все понимает в современной джазовой музыке, столь отличной от той, что звучала в 30-е годы. Любя джаз, оставаясь верным его рыцарем, Л. Утесов все же чаще и охотнее обращался мыслью к временам молодости — и собственной, и дорогого его сердцу «песенного и театрализованного оркестра».

Говоря о песенности как о главной примете эстрады и джаза довоенного времени, мы должны назвать и другую, столь же важную разновидность джаза, основанного на инструментальных формах музыки. Замечательные произведения такого рода создали А. Цфасман, А. Варламов, В. Кнушевицкий, Н. Минх. В больших оркестрах, которыми они руководили, музыканты осваивали важнейшие элементы джазовой эстетики: импровизацию, особый тип мелодики и гармонии, форму, метроритм, технику исполнения. Этот бесценный опыт будет сказываться в советском джазе почти два десятилетия, до поры, когда на сцену выйдет следующее поколение музыкантов.

Об интересе к джазу в 30-х годах говорят многие факты. Количество джаз-оркестров в стране исчислялось сотнями. Джаз звучал повсюду: на танцплощадке, в ресторане, в фойе кинотеатра, где небольшие ансамбли играли перед началом сеансов, в цирке, в эстрадном концерте, по радио и на грампластинке. В 1938 году был создан Государственный джаз-оркестр Союза ССР,

во главе которого стали Матвей Блантер и Виктор Кнушевицкий. Знаменательно, что премьера всемирно известной песни М. Блантера «Катюша» состоялась в первой программе Госджаза СССР! Подобные оркестры появились в те годы в Грузии, Армении, Азербайджане, Белоруссии, Молдавии.

Однако не все было гладко и победно в джазе тех лет, как может показаться на первый взгляд. Вокруг джаза (это пребудет с ним и позднее) велись не просто споры — шла идейная борьба. Кто-то видел в нем музыкальный «ширпотреб», примитивную танцевально-развлекательную музыку, в ходу были словечки «джазомания», «джазовая эпидемия» и т. п.; кто-то, напротив, считал джаз искусством, выражающим время, искусством, резервы которого далеко не исчерпаны. В печати даже вспыхнула странная в исходном тезисе дискуссия: «Джаз или симфония?». Впрочем, дискуссия быстро увяла: джаз как новая форма музыки еще не был в то время по-настоящему понят.

И все же итог предвоенного десятилетия для нашего джаза — бесспорно положительный. Определились творческая направленность и жанровый облик джаза; сложилась плеяда талантливых джазовых композиторов, аранжировщиков, исполнителей; были созданы интересные оркестровые коллективы; наконец, джаз сформировал огромную слушательскую аудиторию.

Джазу принадлежала важная роль в строительстве советской музыкальной культуры.

Годы Великой Отечественной войны были для джазовых музыкантов в полном смысле героическим временем. В суровое военное лихолетье песня и джаз согревали сердца людей на фронте и в тылу. В скромном обличье песенно-танцевальной музыки, жизнерадостный и лиричный, джаз воспринимался как отголосок мира, за который боролись люди. Как и все советское искусство, джаз участвовал в битве с фашизмом[1].

...После войны джаз занимает свое привычное место в музыкальной жизни. На первый взгляд, все в нем благополучно: играют те же оркестры и музыканты, звучит та же музыка. Но впечатление обманчиво. Джаз словно притормаживает ход, начинает жить по инерции. Он уже не может предложить слушателям новые идеи. В джазовой музыке тех лет — груз штампов, наработанных стереотипов.

Назревал кризис. Он объяснялся не только внешними причинами — объективными трудностями послевоенной жизни, известным Постановлением о музыке 1948 года. Кризис был и внутри самого джаза.

Время для джаза настало сложное. Он все реже появляется на концертной эстраде. Кругом слышались суровые речи: джаз — это «от лукавого»,

[1] *Факты джазовой истории военных лет отражены в упомянутом очерке А. Баташева (глава «И музыканты, и солдаты»), а также в статье об А. Цфасмане и в заметках Н. Минха, публикуемых а этой книге. Н. Минх, переживший и фронт, и блокаду в Ленинграде, сообщает новые интересные сведения о джазе в годы войны.*

пустая, безыдейная музыка, чуждая нашей молодежи. Само слово «джаз» исчезает из обихода, словно испаряется. Как реально звучащая музыка джаз уходит в тень...

Тем значительнее предстает сегодня роль музыкантов, вступивших на стезю джазового творчества в начале 50-х годов. Назову В. Людвиковского, У. Найссоо, К. Орбеляна, В. Оякяэра, Ю. Саульского, А. Кальварского, В. Рубашевского, В. Терлецкого. Все они были связаны с оркестрами, в репертуаре которых, наряду с эстрадной музыкой, звучала и джазовая. Работая в трудных для развития жанра условиях, эти талантливые мастера не только закрепили достижения своих предшественников, но и сумели привнести в джаз новое — прежде всего в содержании музыки[1]. Джазовая жизнь, на какое-то время, казалось, погасшая, продолжалась «на глубине», в творчестве преданных джазу музыкантов-профессионалов.

Именно в эти годы джаз обретает множество новых поклонников. Они изыскивают любые возможности знакомиться с джазовой музыкой. И главное: они начинают сами играть джаз. Идет скрытая, упорная работа «коллективного сознания» — и музыкантов, и слушателей, которым вскоре предстоит найти друг друга. Так постепенно готовится новый взлет советского джаза.

На рубеже 60-х годов настает «смена караула»: на джазовую авансцену выходит следующее поколение музыкантов.

Кто же они, эти люди, которым выпало на долю обновить и двинуть вперед советский джаз? Это была молодежь: студенты, рабочие, инженеры разных специальностей, были и музыканты-профессионалы, получившие академическое образование в училищах и консерваториях. Отсутствие исполнительского опыта они восполняли самозабвенной любовью к джазу. Они были готовы играть джаз круглые сутки — и старый, традиционный, и новый, обжигавший своей непохожестью на все, что звучало раньше. И перед этим напором ничто не могло устоять!

Учились джазу где могли и как могли. Никаких школ или курсов не существовало. Начинающие музыканты общались с более опытными, познавали джаз на практике в небольших любительских ансамблях. Вокруг оркестров, продолжавших выступать на эстраде, стихийно складывались учебные «лаборатории».

Пропаганде джаза способствовали Всемирные фестивали молодежи и студентов 50 — начала 60-х годов (Варшава, Москва, Вена, Хельсинки). Джаз широко звучал на этих праздниках. Для молодых людей из многих стран мира он был «своей музыкой», отвечавшей их духу, их умонастроению.

[1] *Я ограничиваюсь краткой характеристикой 50-х гг., поскольку о большинстве названных здесь музыкантов помещены отдельные статьи во второй главе книги.*

60-е годы — период «бури и натиска» в советском джазе. Значение этого периода трудно переоценить. Энергичные, дерзкие, пытливые музыканты вернули слушателей в залы. Джаз снова был на подъеме.

Поиски, эксперименты, полемика с устоявшимися канонами и авторитетами, обретение мастерства — таков наш джаз той памятной поры.

Иногда, обращаясь к проблеме в какой-то одной области, неожиданно, вроде бы случайно находишь ответ на стороне, где и не ждешь. В 20-х годах Ю. Тынянов в статье, посвященной поэзии В. Хлебникова, писал: «...Есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями»[1]. Образно, емко и... словно о джазе 60-х сказано! Все, решительно все совпадает: та же борьба за новое зрение, бесплодные удачи, восхваляемые до небес, восстания решительные (стиль бибоп, потрясший основы традиционного джаза), низвержения недолгих кумиров...

И все же советские музыканты сознавали, что мировой джаз ушел вперед на добрый десяток лет. Уровень джазового творчества на Западе был тогда выше. В самом этом факте нет ничего обидного — художественные процессы проходят неравномерно, в них чередуются периоды взлетов и спадов. Досадно другое: в сознании многих наших музыкантов жило, скрыто или явно, чувство «отставания», некой зависимости от прославленных джазовых «мэтров», и это чувство не позволяло им трезво оценивать собственные возможности.

Слушая лучших джазменов Америки и Европы, молодые советские музыканты учились у них, размышляли, порой остро спорили. Опыт прошлых лет показал: подражание ни к чему не ведет. Надо было научиться созидать свой джаз. Научиться творчеству. Не у всех музыкантов достало терпения, сил, таланта, чтобы решить эту задачу. Но те, кто со временем ее решил, стали настоящими мастерами. Их неустанным трудом советский джаз через полтора-два десятилетия поднялся до уровня самобытного художественного явления.

Важным стимулом творчества были первые выходы советского джаза на международную сцену. На джазовых фестивалях в Варшаве (1962) и Праге (1965) состоялись столь необходимые для развития жанра контакты и сопоставления различных школ. Мне довелось присутствовать на этих фестивалях, и я могу сказать без всякой натяжки: выступления наших молодых музыкантов произвели сенсацию. Многие западные критики заговорили о «феномене советского джаза». Они отмечали оригинальность, национальный характер произведений, созданных советскими авторами. Знаменитые американские и европейские джазмены, пораженные игрой наших музыкантов, говорили им: «Вам недостает опыта, техники, но вы играете — себя, свое и по-своему». Похвалы радовали,

[1] *Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. — М., 1965, с. 285.*

но никто не обольщался ими. Музыканты понимали серьезность стоящих перед ними задач. Идей и намерений пока что было больше, чем возможностей полно их осуществить.

В 60—70-х годах в жизнь выплеснулась стихия новой, неведомой прежде рок-музыки. Она пронеслась над миром подобно урагану, оставив печать на всех видах популярного массового искусства. В который уже раз публика, захваченная модой, на какой-то момент охладела к джазу. Многим даже казалось: джаз не устоит рядом с рок-музыкой, он будет сметен и позабыт. Но джаз выдержал и этот искус. Больше того, проверка на жизнеспособность оказалась для него полезной. Отстаивая свою эстетическую независимость, джаз должен был проявлять активную творческую реакцию на то, что несла в себе рок-музыка. Взаимодействуя с нею, джаз словно встряхнулся. Внедрение электронных инструментов и синтезаторов обогатило спектр его выразительных средств. С рок-музыкой стали экспериментировать такие корифеи джаза, как Майлс Девис и Дизи Гиллеспи. И все же, как показало время, сплав джаза и рок-музыки не содержал в себе больших творческих импульсов. У джаз-рока не было дальней исторической перспективы. Принося на каждом новом стилевом «витке» быстрые результаты, он так же быстро обнаруживал свою ограниченность, «выговаривался». Этим в первую очередь вызвано обилие «одежд» (впрочем, не так уж и разнящихся), которые рок-музыка сменила за прошедшие двадцать лет.

Массовое увлечение рок-музыкой и столь же явное (хотя и временное) падение интереса слушателей к джазу несомненно имело глубокие причины. Приведем мнение такого крупного джазового музыканта, как Херби Хэнкок: «Рок стал популярным, потому что он был понятен. Сложный, атональный джаз 60-х оказался трудным для восприятия. В нем нельзя было «соучаствовать», а рок давал такую возможность». Действительно, рок во многом интенсифицировал сам принцип слушательского сопереживания музыки. Его аудитория — всегда активна. Рок на том и стоит.

И все же ход развития рок-музыки определяли не эти ее внутренние качества, а иные, внешние и внехудожественные силы. Они превратили рок-музыку в гигантское — в мировом масштабе — коммерческое предприятие. Попав в объятия бизнеса, рок-музыка уже не вырвалась из них.

Один из знаменитой четверки «Битлз», Джордж Харрисон, с грустью пел в своей песне: «Все проходит, все должно пройти...» Это звучало пророчески прежде всего по отношению к року. Факт несомненный: рок-музыка 70-х годов потускнела, увлечение ею пошло на убыль.

Что же касается джаз-рока (особенно его позднейшей разновидности — стиля «фьюжн»), то это направление, бесспорно, внесло вклад в эволюцию жанра. Назовем в первую очередь лучшие исполнительские коллективы, такие, как «Оркестр Махавишну», ансамбли «Возвращение к вечности» и «Прогноз погоды» — на Западе, ансамбль «Арсенал» — в Советском Союзе.

Наше джазовое «сегодня» (речь пойдет о 70—80-х годах) по-особому близко каждому из нас.

Чтобы яснее представить, что «было» и что сейчас «есть» в советском джазе, сошлюсь на небольшой отрывок из беседы, которую я провел с Арамом Хачатуряном в 1973 году (полный ее текст помещен в следующем разделе книги). На мой вопрос: «Существует ли советская школа джаза?», Арам Ильич ответил: «У нас есть яркие личности, подлинные мастера джаза, есть интересные коллективы, вокруг которых растут молодые музыканты и складывается своя публика, но школы в общепринятом смысле пока еще нет. Конечно, со временем мы придем к этому, жизнь заставит. Советскому джазу нужна стройная система обучения, готовящая кадры высокообразованных музыкантов, нужна своя эстетика и критика, нужна, наконец, постоянная, а не случайная «среда обитания» (фестивали, конкурсы, клубы, лектории, абонементы, специальные рубрики в газетах и журналах, на радио и телевидении). Только когда усилия всех творческих, учебных, концертных организаций будут объединены и целенаправленны, джаз в нашей культуре станет тем, чем он может и должен стать».

Перечитывая эти строки сегодня, нельзя не поражаться тому, сколь прозорлив оказался А. Хачатурян в своих прогнозах.

Действительно, в джазе многое изменилось. И перемены эти значительны. Отмечу лишь некоторые из них.

Джаз окончательно оформился как автономный жанр нашей музыкальной культуры. Он решительно отошел от новейших форм эстрадно-развлекательной музыки. Привычные джазу функции бытового музицирования (прежде всего песенного и танцевального) взяли на себя громогласные, легкие на подъем, стандартизированные ансамбли типа ВИА, танцы перенеслись в дискотеки. Джаз повернул совсем в иную сторону. Если в 30—40-х годах он просто развлекал и апеллировал, говоря образно, «к ногам», к нашему чувству ритма, то теперь джаз все чаще обращается к нашему сознанию, интеллекту. Сплавы с фольклором, с современной симфонической и камерной музыкой придали ему новые черты, привнесли новые качества. Стилистические границы джаза раздвинулись.

Как и предвидел А. Хачатурян, в середине 70-х годов началось профессиональное обучение молодых музыкантов джазу в системе государственного образования — вначале в музыкальных училищах РСФСР, а затем, факультативно, и в некоторых консерваториях [1]. Важный момент для судеб

[1] *С 1973 г. в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных читается курс «Массовые музыкальные жанры», разработанный Е. Овчинниковым и В. Озеровым. В 1984 г. там же было открыто отделение эстрадной и джазовой музыки.*

джаза! Молодые музыканты, приходя в джаз, обогащают его новыми идеями и все дальше уводят от любительства; то, чему публика в 50—60-х годах умилялась, в наши дни воспринимается как анахронизм. По существу и по форме советский джаз за последние несколько лет обрел статус профессионального искусства.

Изменилось в нашем джазе и то, что было названо средой обитания. С размахом проходят в различных городах страны джазовые фестивали. Джаз постепенно, хотя и не без труда, завоевывает позиции на телевидении и радио, возрастают тиражи грамзаписей. Лучшие коллективы и солисты все чаще появляются на филармонической эстраде, выступают на самых престижных международных форумах. Начала слагаться джазовая критика.

Для советского джаза настало время зрелости. Он уже не нуждается, как когда-то, ни в защите, ни в апологии. Ему прежде всего необходимо осмысление — и своего пути (история), и своей эстетической сущности (теория).

* * *

Сегодня советский джаз обладает большим творческим потенциалом. Разнообразие представленных в нем стилей и национальных форм не сравнимо с тем, что было раньше. Если бы нам предложили составить концертную программу из лучших советских джазовых коллективов и солистов, то, право, было бы от чего растеряться. И не столько от недостатка предложений, сколько от их обилия, от невозможности вывести на этот воображаемый парад «все звезды» нашего джаза.

Ансамбли «Каданс» Г. Лукьянова и трио В. Ганелина, «Аллегро» Н. Левиновского и «Арсенал» А. Козлова, «Мелодия» и «Бумеранг»; биг-бэнды О. Лундстрема, Г. Розенберга, К. Орбеляна, А. Кролла; пианисты Л. Чижик, И. Бриль, Б. Фрумкин, М. Окунь; саксофонисты С. Гурбелошвили, В. Чекасин, А. Осейчук, Г. Гаранян, И. Бутман; гитаристы А. Кузнецов, Н. Громин; трубачи В. Гуссейнов, А. Фишер, Ю. Парфенов, В. Колесников; тромбонисты В. Бударин, В. Назаров; контрабасисты В. Двоскин, В. Куцинский, Т. Курашвили; ударники В. Тарасов, В. Епанешников, А. Симановский, С. Коростелев. Это не просто перечень «хороших и разных» джазовых коллективов и солистов. Перед нами — школа многонационального советского джаза. Мы уверенно употребляем столь высокое понятие, ибо у этой школы — свои традиции, своя эстетическая основа. Советский джаз ясно различим среди других джазовых школ мира.

Джаз меняет облик буквально на наших глазах. Меняется его язык; в нем действуют значительно усложнившиеся категории ритма, тональности, лада, мелодии, тембра, формы. Углубляется содержательность самой музыки, ее образная сфера. Новый язык джаза, новая образность в свою оче-

редь влияют на исполнительскую технику музыкантов; сонорные эффекты в малых джазовых ансамблях, масштабность, изобретательность биг-бэндовых партитур порой просто ошеломляют.

Репертуар современного джаза расширился необычайно. Один и тот же ансамбль может сыграть незатейливый марш в манере диксиленда и филигранную обработку инвенции Баха, джазовые версии пьес Прокофьева, Шостаковича и композицию в духе свободного джаза, основанную на русском, якутском, кубинском или индийском фольклоре [1]. Это отнюдь не всеядность исполнителей, пожелавших привлечь внимание публики. Здесь другая цель: с помощью музыкальной классики и фольклора насытить джаз новым содержанием, новыми для него приемами гармонии и полифонии.

Столь же важны и общественные функции советского джаза. Они заметно выделяют его в современном джазовом мире.

Джаз в Америке на всех этапах своего развития был заряжен социально. Особенно остро — в последние два-три десятилетия, когда джаз стал для многих музыкантов (прежде всего для негров) своеобразной формой протеста против общества, в котором они живут и творят. Не случайно Орнетт Коулмен говорил, что сущность его, как человека и артиста, составляет ярость. Не случайно музыку великого Джона Колтрейна называли «криком о свободе». Мятежное искусство этих больших музыкантов буквально обрушивалось на публику.

В советском джазе — все иное: проблемы, характер, цели, среда. Джаз — часть нашей многонациональной культуры. Он несет в себе ее черты, решает те же задачи — и творческие, и просветительские (что прежде вообще не было свойственно джазу). Джаз активно участвует в эстетическом воспитании советских людей. Это налагает на джазовых музыкантов особую ответственность. Они призваны выразить в творчестве общечеловеческие духовные ценности.

* * *

Новизна и прогресс в джазе — в чем их суть? Вечный для искусства вопрос актуален и в этом жанре. Джаз перечеркнул все привычные представления о темпах исторической эволюции музыки. Всего за несколько десятилетий (ничтожно малый срок для истории) он претерпел множество изменений, порой весьма радикальных. В начале века — это маленький уличный оркестр, игравший на парадах, похоронах, пикниках, которые устраивали труженики-негры в городках на юге Америки. Сегодня джаз — «всемирная» музыка, ставшая неотъемлемой частью духовной жизни XX века. Какая огромная дистанция!

---

[1] *Вот одно из последних слушательских впечатлений: ансамбль «Метроном», руководимый М. Яко¬ном, представил оригинальную джазовую композицию, основанную на фортепианной прелюдии C-dur из первого тома «Прелюдий и фуг» Д. Шостаковича. Эта композиция могла бы сделать честь большому мастеру. Ее написал пианист ансамбля В. Карминский, недавний выпускник Московской консерватории.*

Метаморфозы джаза бросаются в глаза каждому, кто начинает изучать его историю. То, что в джазе принято считать в данный момент «новым», обычно живет недолго. Смены стилей происходят стремительно. Эстетические границы джаза, некогда казавшиеся незыблемыми, постоянно смещаются. Для джаза вообще характерны «водовороты непрерывных перемен» (А. Одэр).

Новыми для своего времени были ранние формы джаза и свинг, бибоп и кул, «третье течение» и модальный джаз. Но это не значит, что тот или иной стиль, утратив ореол новизны, переставал быть эстетически содержательным. Непреходящие ценности, созданные в рамках названных стилей, не должны сдаваться в «джазовый архив». Все лучшее из того, чего джаз достиг в процессе своего стремительного формирования, принадлежит современности в самом полном и точном значении этого слова.

Ранний джаз казался ревнителям классической музыки в Америке и Европе потешным. Сейчас джаз повзрослел и «поумнел». Но как прекрасно, когда в нынешнем его интеллекте иногда вдруг проглянет прежняя, чудесная наивность!

Диксиленд — детство джаза. Мы далеко отошли от него во времени, но, как всякое детство, диксиленд не забыт. За минувшие десятилетия новации великих мастеров преобразили джаз. Однако в каждом новом стилевом его обличье угадываются «гены» — те давние, из детства, непритязательные и задорные звучания диксилендовой пятерки или семерки инструментов, структурные и ладовые основы блюза, наконец, всепроникающий дух импровизационности.

Ансамбль диксиленда излучает радость свободного музицирования. Музыка рождается словно сама собой, без всяких усилий со стороны артистов. Не за эту ли открытость чувств так преданно любят традиционный джаз люди, даже мало разбирающиеся в музыке? Не этим ли качествам джаза по-хорошему завидуют музыканты, работающие в академических жанрах?

В поздних джазовых стилях, при всех впечатляющих художественных открытиях, примат большой творческой задачи порой подавляет свободу и спонтанный порыв артиста. Кажется, что в новом джазе переизбыток логики, расчета, ума и умения; в нем многое д е л а е т с я, а не с в е р ш а е т с я, как прежде.

Поиск нового в искусстве — вечен. Это основа его развития. Но неужели, восходя на вершины, раздвигая горизонты, современный джаз обречен постоянно что-то терять по дороге, в том числе и те качества, которые делали его раньше столь общительным и демократичным?

Отметим важный момент: стиль в джазе иной раз сменяется так молниеносно, что просто не успевает пройти проверку временем, полностью осуществиться до того, как его заместит очередное новшество.

Постоянно соприкасаясь с популярной музыкой и эстрадой, джаз болеет их болезнями. В первую очередь — это фактор моды. Он очень силен в джазе. Часто новая идея, принцип или прием, едва родившись, тут же угасают в результате мгновенного их подхвата, бездумного и неумеренного тиражирования. Джаз движется вперед словно рывками. Мода нередко затемняет суть его стилевой эволюции.

Развитие джаза не может быть сведено лишь к радикальному обновлению средств выразительности. Те мастера, которые следовали этому ложному посылу, забредали в тупики. Усложнение языка, формы, техники постепенно перестает быть в джазе синонимом новизны и прогрессивности.

По мудрому замечанию М. Бахтина, в искусстве «отменяется представление... о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется, что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальности»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его» (разрядка моя. — *А. М.*) [1].

Свое толкование той же проблемы дает академик Д. Лихачев; его мысль имеет принципиальное значение для творчества: «Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается» [2].

Задача, стоящая перед современным джазом, и проста, и велика: быть новым — и быть доступным. Новации не должны перечеркивать его имманентные эстетические качества. Эксперименты (как бы уважительно к ним не относиться) могут зайти так далеко, что в результате джаз перестанет быть джазом, явится просто «другой музыкой».

Новые идеи и концепции приходят сегодня в джаз отовсюду: из музыки старинной и современной, профессиональной и народной, экспериментальной и популярной. И потому джазу, как никогда раньше, нужна память о самом себе. Ему следует искать новизну не только вовне, но и внутри своей природы, в своей истории, осмысленной заново. Конечно, ретро-взгляд никого не увлечет. Открытием могут стать новые комбинации, синтез наиболее жизнеспособных элементов многих стилей, через которые джаз за минувшие десятилетия не прошел, а промчался.

[1] *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975, с. 492.*

[2] *Лихачев Д. Развитие русской литературы X—XVII веков. — Л., 1973, с. 171.*

Взаимодействие фольклора и джаза является, на мой взгляд, ключевой проблемой современной джазовой музыки. Она имеет основополагающее значение — теоретическое и практическое. Не решив ее, джаз не сможет идти вперед.

Проблема «фольклор и композитор» не нова. Она сопутствовала искусству музыки на всех этапах истории. Композиторы прошлого и настоящего создали немало замечательных произведений, напоенных красотой фольклора. В искусстве вообще нет ни одного крупного художника, который был бы лишен связей с породившей его почвой.

Что прежде всего привлекает в фольклоре серьезно мыслящего композитора? Вечная новизна простой, но великой по духу музыки, разнообразие ее выразительных средств, смелость их варьирования (принцип: «многое из одного»), раскрепощенность и свобода музицирования, основанного на импровизации, единство эстетического и этического.

Открытость, вседоступность народной музыки, однако, не означает, что отношения с ней просты. Словно волшебный ларец, она раскрывает свои богатства не каждому. Одни музыканты относятся к фольклору утилитарно: народный напев для них — первичный импульс, «сырой» тематический материал, который можно изменять и перестраивать, не считаясь с его внутренними свойствами. Другие мыслят иначе: они стремятся проникнуть в глубины народной музыки, познать ее язык, законы ее формотворчества. Два столь разных подхода, естественно, приносят различный творческий результат: с одной стороны, внешняя нарядность, «экзотичность», с другой — новое «цветение» исходного фольклорного образа.

Обращаясь к фольклору, композитор всякий раз встает перед дилеммой: как, беря из «общего», не потерять свое, «особенное»? Как сочетать внеличностность народной музыки с сугубо личным, индивидуальным творческим началом, без которого нет художника?

XX век дал высочайшие образцы решения этой проблемы — прежде всего в творчестве Бартока, Стравинского, Прокофьева.

Советский джаз не вправе отстраниться от задач, которые стоят перед современной музыкой. Он пытается их решать (об удачах говорится в книге). Однако то, что сделано, — лишь скромное начало.

В чем видится мне основной недостаток работы наших джазовых музыкантов с фольклором? Они знают народную музыку пока что поверхностно. Композиторы и исполнители редко слушают ее в живом звучании. В лучшем случае они берут в основу джазовых композиций популярные мелодии из песенных сборников. Но ведь это до обидного мало.

В одной из своих статей Б. Асафьев верно подметил: узость такого подхода в том, что «музыканты слышат в народной музыке свое «нравится», а

не процесс, не становление». Именно так! Джазовые музыканты должны знать фольклор, как родной язык, знать метод, по которому народная музыка слагается и живет во времени. Фольклор — не свод мелодий, которые удобно цитировать. Фольклор — это особый мир, особая эстетика и этика. И музыкантам необходимо понять фольклор во всей объемности его исторического и философского смысла. Надо также научиться (в плане чистой технологии) слышать народную музыку не только «тематически», но прежде всего интонационно. Стилизация не спасет ни композитора, ни исполнителя. Всегда будет видно, где народные элементы глубоко и плодотворно переосмыслены, а где насильно приспособлены к авторской задаче.

Бела Барток, великий венгерский музыкант, равно сочетавший в себе дар композитора и ученого-фольклориста, записавший от народных певцов тысячи напевов, утверждал: «Творить, опираясь на народные песни, — это сложная задача, во всяком случае — не легче создания оригинального тематизма. Даже переработка той или иной темы связана с огромными трудностями»[1].

Как и всякая музыка, джаз должен быть национальным. О том говорит многовековой опыт развития мирового искусства.

Каков же вывод? Он естествен, однозначен. Фольклор не нуждается в джазе, жил без него и дальше будет жить. А вот джазу без фольклора не обойтись. Он нужен джазу, как глоток кислорода на горной высоте. К положению, в котором находится сегодня музыка, применимо известное асафьевское понятие: «интонационный кризис». Этот кризис затронул и джаз. В нынешней острой ситуации фольклор способен щедро одарить джаз новыми идеями, новыми творческими стимулами.

* * *

Можно обозначить две основные фазы исторической эволюции джаза применительно к проблеме национального:

1. От национального (только американского) — к интернациональному джазу (10—40-е годы).

Явление локальное, функционально бытовое, рожденное в замкнутой социокультурной среде, — джаз перерастает в явление интернациональное, мировое.

2. От интернационального — к «новонациональному» джазу (50—80-е годы).

Став музыкальным универсумом, закрепившись в разных «языках и странах», джаз начинает углубляться в недра тех культур, в которых он живет и развивается. Сохраняя специфику, основополагающие эстетические признаки, джаз обретает новые черты под влиянием различных национальных традиций.

[1] *Цит. по кн.: Мартынов И. Бела Барток. — М., 1969, с. 34—35.*

В начале 60-х годов, в кулуарах джазового фестиваля в Таллине, я был свидетелем любопытной сценки. Спорили несколько музыкантов. Один из них утверждал: джаз замкнут, обособлен по самой своей природе, и не нуждается в контактах со «всякой иной музыкой», в том числе и с фольклором.

Композитор Уно Найссоо молча выслушал эту пылкую тираду и вдруг, в паузе, произнес негромко, будто размышляя вслух:

— Разве нельзя быть музыкантом и национальным, и джазовым? Одновременно — тем и другим?

Все обернулись к Уно. Смущенно улыбнувшись, он ответил прежде всего, наверное, самому себе:

— По-моему, можно, да... Я попробую.

Слова Уно не разошлись с делом. В его музыке наглядно воплотилось это «двуединство» — джаза и эстонской народной музыки.

И другой пример. В 1978 году Государственный джаз Армении первым из советских оркестров гастролировал в Соединенных Штатах Америки. Был успех, была хорошая пресса. Перечитывая в Москве рецензии, я обратил внимание на одну фразу — в ней я уловил не столько упрек, сколько недоумение: «Играют они хорошо, но слишком это армянский джаз». Что ж, это высшая похвала, которую могли высказать американцы в адрес советского джазового коллектива.

* * *

Коротко скажу о принципе построения книги. Три ее раздела — три направления, по которым наука осмысливает всякое художественное явление: эстетика, история, критика. Все материалы сгруппированы по этим разделам. Временная привязка большинства статей — 70-е и начало 80-х годов. Именно этому, качественно новому периоду в истории советского джаза, уделено главное внимание.

Книге предпослан своего рода пролог — высказывания советских композиторов о джазе. Он возник почти случайно. Узнав о начатой работе, И. Нестьев, исследователь творчества Прокофьева, передал мне небольшую статью композитора, затерявшуюся в довоенной периодике. В ней С. Прокофьев высказался о джазе заинтересованно, но коротко. Я вспомнил, что у меня в архиве хранится фрагмент беседы с А. Хачатуряном, не вошедший в основной текст моей статьи, опубликованной к 70-летию композитора. Арам Ильич завизировал текст, хотел даже расширить его, опубликовать. Однако за делами мы оба забыли об этом. Теперь давняя заметка оказалась как нельзя кстати. Тут же мне подумалось: два высказывания, даже таких корифеев музыки — это еще не «хор» композиторских голосов, который мог бы веско прозвучать в книге. Я решил дополнить раздел. Летом 1982 года встретился с А. Эшпаем, Р. Щедриным, Г. Канчели, А. Шнитке и записал беседы с ними. Из Ленинграда прислал заметку С. Слонимский. Так сложились «Семь монологов о джазе».

К сожалению, не могу добавить сюда записи многих моих разговоров с Кара Караевым. Его суждения о джазе были необычайно интересны. Я не успел перевести наброски в законченный текст и показать композитору. Помешала его внезапная кончина. Но тему «Кара Караев и джаз» я не считаю закрытой. Надеюсь к ней вернуться в будущем.

В статьях первого раздела рассматриваются различные аспекты джазовой эстетики. Второй раздел целиком посвящен джазу сегодняшнего дня: здесь панорама мастеров советского джаза, хроника музыкальной жизни последних лет, материалы о развитии джаза в городах и республиках. В третьем разделе — рецензии на литературу о джазе и джазовая дискография.

Авторы книги — люди разных поколений, разных профессий: музыковеды, композиторы, исполнители, но также и филологи, физики, инженеры, педагоги. Всех их объединяет бесконечная преданность джазу. Такими они предстают в своих работах.

Читатели могут заметить, что статьям второго раздела, пожалуй, недостает критического начала. Это своеобразный отголосок энтузиазма авторов: в первой большой книге они хотели сказать прежде всего о ценностях и завоеваниях отечественного джаза.

За период, пока книга готовилась к печати, в творческой жизни некоторых музыкантов и ансамблей произошли изменения. О них кратко сказано в приложениях к статьям, обозначенных «Постскриптум-85».

Считаю своим долгом поблагодарить всех, кто помогал нам в работе. Рецензентам — докторам искусствоведения В. Д. Конен и В. В. Медушевскому, кандидату философских наук Н. Г. Шахназаровой — моя особая признательность: за их отзывчивость и терпение, за то внимание, которое они проявили к этой книге.

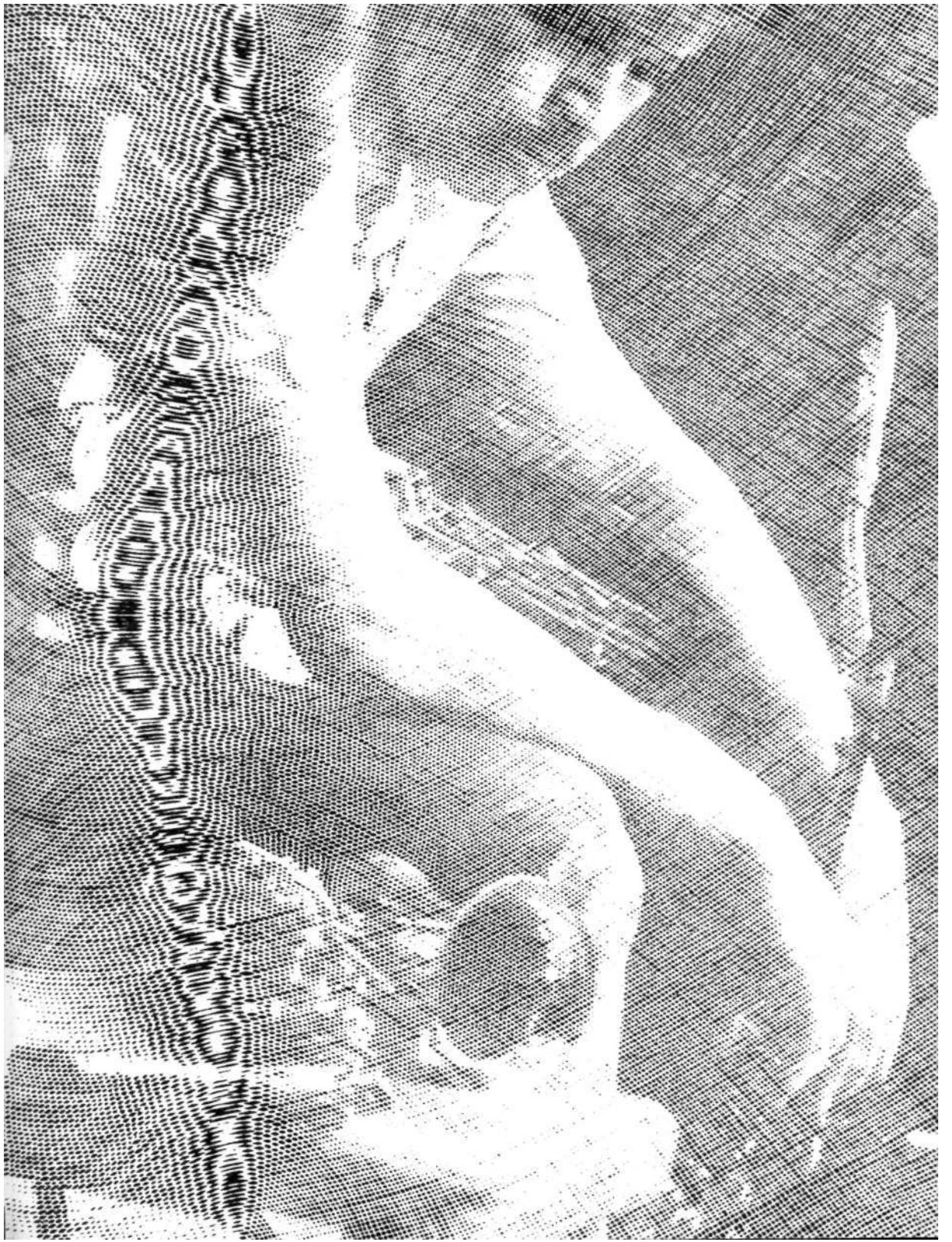
Каждый, кто высказывается о джазе подробно ли, коротко, должен остерегаться пророчеств и ставить в конце своих рассуждений точку. В сегодняшнем джазе нет и не может быть завершения, итога, окончательных выводов.

Красота и загадка джаза — в его постоянной переменчивости. В нем враждуют и мирятся «изначальное» и «неизведанное», гаснет и вновь вспыхивает новизна. Музыкальная материя в джазе пульсирует подобно приливам и отливам в океане.

Верьте Музыке: проведет
Сквозь гранит,
Ибо Музыка — динамит...

Чеканные строки Марины Цветаевой приложимы и к джазу. Он в самом деле способен «взрываться», становиться иным, поразительно новым, то отталкивая, то снова влюбляя в себя. Быть может, он завтра опять удивит нас.

Семь
монологов
о джазе



Сергей Прокофьев:

«В джазе можно найти большие богатства»

...Джаз сложился из многих совершенно различных элементов. Тут есть и богатый синкопированный ритм негритянского происхождения. Есть и мелодические обороты от англо-американской народной песни, т. е. частично английской, частично же английской в американском преломлении. Есть и танцевально-кабаретные, чувственные завывания более низкого происхождения, т. е. тот элемент, которому соответствует «цыганщина».

Многих серьезных музыкантов джаз отталкивает. Других интересует. Я думаю, дело зависит от того, какой элемент вы постараетесь выделить из джаза: если элемент пошлости, то джаз назойлив и отвратителен; если же попытаетесь отобрать все лучшее по линии ритма, мелодики и инструментовки, то можно найти большие богатства. В частности, очень интересны многие оркестровые эффекты, которые мы находим у лучших инструментаторов джазовой музыки. К тому же иные оркестровые исполнители джаза, как, например, трубачи, тромбонисты, кларнетисты, ударники, развили себе технику, не снившуюся соответствующим музыкантам симфонического оркестра. Послушать их интересно и полезно не только композитору, но и исполнителю. У нас часто думают, что джазовый оркестр есть непременно что-то крикливое, от чего лопаются барабанные перепонки. Как раз наоборот: наиболее знаменитые джазовые ансамбли Америки богаты нюансами и щеголяют эффектами в пиано.

Вот в этих-то, лучших элементах джаза современные американские композиторы и пытаются найти основы для своей национальной музыки, стараясь отсеять пошлятину и сохранить то, что имеет несомненную ценность.

«Интернациональная литература», 1939, № 7—8

Сергей Прокофьев

Арам Хачатурян:

«Джаз — непреложная данность нашего бытия»

А. МЕДВЕДЕВ: Арам Ильич, высказываясь о современной музыке, вы упомянули о джазе. Упомянули коротко, но достаточно веско для того, чтобы понять: этот вид музыки вам небезразличен. Вы сказали о «новых идеях, новых, свежих красках, которые джаз выплеснул на палитру музыки XX века». Не могли бы вы развить свою мысль? Как вы вообще относитесь к джазу?

А. ХАЧАТУРЯН: Вопрос для меня не новый. Мне часто его задают, музыканты и немузыканты. Я обычно отвечаю, что не так уж важно — люблю я джаз или нет. Это явление всемирное, общезначимое. Джаз — непреложная данность нашего бытия. Он не мог бы родиться и существовать случайно, сам по себе. Джаз был вызван к жизни глубокой общественной потребностью. И он живет, потому что его любят миллионы людей. Вот это и есть самое важное. Из нелюбви ведь ничего путного не рождается, ни в жизни, ни в искусстве.

Да, я люблю джаз. Он мне интересен. Я не принадлежу миру джаза, но я чувствую себя обязанным знать его как можно полнее. Это необходимость, даже условие моей профессии. Чтобы чувствовать себя в музыке свободно, я не должен замыкаться в каком-то одном направлении, одном жанре. Мне нужен широкий взгляд на мир и на искусство.

М.: У вас за плечами большая жизнь. Я вдруг подумал, что вы, Арам Ильич, могли полвека назад слышать первые робкие звуки джаза, доносившиеся из его музыкальной колыбели. Так ли это?

Х.: О джазе я впервые услышал в годы учебы, в середине 20-х годов. Сначала услышал не музыку, а отрывочные, противоречивые высказывания о ней. Кто-то взахлеб восторгался заморской новинкой, кто-то страшно ругал и требовал запретить джаз. Это лишь подогревало мой интерес; во все

Беседа с А. Медведевым, июнь 1973 г.

времена молодых людей влечет ко всему новому. Вскоре я попал на концерт джаза. Музыка понравилась. Сразу оценил ее ритмическое богатство, новые оркестровые идеи, высокое мастерство исполнителей. Эти компоненты и доныне более всего привлекают меня в джазе.

М.: Согласны ли вы с тем, что в джазе, который возник и утвердился на ваших глазах, при жизни одного поколения, за столь малый срок созданы непреходящие ценности, сложилась своя классика?

Х.: Несомненно! Тут нет никакого преувеличения. Вот, например, Эллингтон. Он внес значительный вклад в музыку (говорю о музыке в широком смысле, а не только о джазе). Шедевры Эллингтона, сколь ни скромны их масштабы, вписаны в наше время и по-своему его выражают. Эллингтон — огромный талант. Его мелодический дар, его чувство гармонии и формы — поразительны. Это первый подлинно джазовый композитор. На всем, что он делает, лежит печать его личности, яркой творческой индивидуальности. Подумать только: 47 лет бессменно во главе оркестра! Аналогий в мире музыки просто нет.

Я познакомился с Эллингтоном недавно, во время его триумфальных московских гастролей. Мы долго с ним беседовали, и он совершенно очаровал меня. Уходя с первого концерта, я вдруг почувствовал, что не «насытился» на этом музыкальном пиру, что меня тянет еще раз послушать оркестр и его великолепных солистов. На другой день я снова пошел на концерт. Джаз буквально вскружил мне голову. В музыке, в музыкантах оркестра, как говорится, кипела кровь. Это по мне! Это, быть может, самое важное в моем понимании и в моих оценках искусства.

М.: Вероятно, творчеством Эллингтона не исчерпывается ваше общение с джазом?

Х.: Нет, конечно. Лет десять назад я слышал оркестр Бенни Гудмена и даже принял от него заказ на сочинение музыки (грешен, не успел написать вовремя). В чисто профессиональном плане мне были интересны оркестры Гила Эванса, Вуди Германа, ансамбли Майлса Девиса, Диззи Гиллеспи. Много джазовой музыки я слушаю в записи на пластинках.

М.: Что вы можете сказать о советском джазе? Какие явления и имена вам особенно памятны?

Х.: Я был свидетелем становления джаза в нашей стране, и мне дороги его достижения. Велика роль таких корифеев, как Л. Утесов, А. Цфасман, А. Варламов. Они многое сделали для того, чтобы советский джаз нашел свой путь. Не повторяя того, что уже было найдено в этом жанре, они стремились привнести в джазовую музыку новое интонационное содержание, исходить из традиций нашей многонациональной музыкальной культуры.

М.: Вы снова, как в других своих высказываниях, приходите к мысли о национальных корнях искусства.

Арам Хачатурян

Х.: Если хотите, это мое кредо. Я не устану повторять, что вненациональной музыки нет и не может быть. Джаз не исключение. Он был национален на заре своего развития, когда его сущность выявлялась в простейших видах народной бытовой музыки. Джаз (в лучших своих образцах) национален и сегодня, когда в нем сплавлены многие музыкальные языки и наречия, когда его изначальная простота соединена с новациями в сфере языка и формы. Иначе и быть не может! Эволюция искусства неостановима, отдельные жанры и стили отмирают или возрождаются, смешиваются друг с другом и изменяются, порой весьма радикально, но исток всего развития остается одним и тем же. Отрыв от народной основы для джаза губителен: теряется смысл его эволюции, джаз как бы самоуничтожается.

М.: Продолжая вашу мысль, замечу, что поле деятельности для советских джазовых музыкантов поистине безгранично. Таких фольклорных богатств, как у нас, нет, пожалуй, ни в одной стране мира.

Х.: Мы богаты, верно. Но часто не осознаем своего богатства. Работаем по старинке.

М.: Еще Пушкин заметил: «Мы ленивы и нелюбопытны...»

Х.: Увы, он был прав.

М.: Вы назвали имена корифеев советского джаза. Кого еще вы могли бы отметить среди активно работающих сегодня музыкантов?

Х.: Олега Лундстрема, Вадима Людвиковского, Юрия Саульского, Георгия Гараняна. Они талантливы, их поиск в джазе отмечен большими, серьезными целями. Но должен оговорить: я знаю далеко не всех наших джазовых музыкантов. Их гораздо больше, чем я назвал. Кстати, один мой ученик, Герман Лукьянов, своими композиторскими опытами, основанными на претворении русского фольклора в джазе, привлекает внимание музыкантов и слушателей.

М.: Можно ли утверждать, что у нас существует советская школа джаза?

Х.: Я бы сказал осторожно: у нас есть яркие личности, подлинные мастера джаза, есть интересные коллективы, вокруг которых растут молодые музыканты и складывается своя публика, но школы в общепринятом смысле пока еще нет. Конечно, со временем мы придем к этому, жизнь заставит. Нашему джазу нужна стройная система обучения, готовящая кадры высокообразованных музыкантов, нужна своя эстетика и критика, нужна, наконец, постоянная, а не случайная «среда обитания» (фестивали, конкурсы, клубы, лектории, абонементы, специальные рубрики в газетах и журналах, на радио и телевидении). Только когда усилия всех творческих, учебных, концертных организаций будут объединены и целенаправлены, джаз в нашей культуре станет тем, чем он может и должен быть.

М.: Некоторые ваши произведения, аранжированные для джаза, звучат в концертах. Как вы к этому относитесь?

Х.: С любопытством. Разве не интересно композитору, работающему в театральной, симфонической, камерной музыке, услышать себя в джазе? Впрочем, исполняют меня не так уж часто, если не считать «Танца с саблями». Несколько джазовых его версий я слышал в нашей стране и за рубежом. Больше других пришлось мне по душе великолепная аранжировка Вадима Людвиковского. Он бережно сохранил в ней все гармонические и тембровые тонкости оригинала. Столь же изобретательно он сделал джазовую аранжировку сцены «Аппиева дорога» из балета «Спартак». Обе пьесы с успехом исполнял джаз-оркестр Утесова.

М.: А что вам в джазе не нравится?

Х.: Проявления сектантства, отъединенности от большого мира музыки. Джаз демократичен по своей природе, обращен к огромной слушательской аудитории. Когда же он замыкается на решении чисто технических, формальных задач, он становится пустой забавой, музыкальной погремушкой, которой тешатся самолюбивые и, как правило, не очень образованные люди. В джазе ведь тоже есть (как и в других искусствах) свои дутые величины, крикливая, пустая внешность.

М.: Как вам видится — конечно, в самых общих чертах — дальнейшее развитие джаза?

Х.: Однажды мне задали вопрос, аналогичный вашему, но более конкретный: будут ли со временем в джазе свои фуги и сонаты, симфонии и оперы? Словом, повторит ли джаз путь, проделанный за многие века европейской музыкой. Я ответил, что джазу это не грозит. Искусство движется вперед не повторением того, что было, а непременным открытием нового. Джаз — не просто особый язык и особая форма музыки, но прежде всего особое мышление, и оно не может не выражать себя в звуках по-новому, по-своему.

М.: В нашей беседе настал момент репризы. Возвратимся к началу: за что вы любите джаз?

Х.: За радость, которую он мне дарит. Лучшей похвалы в искусстве я не знаю.

Андрей Эшпай:

«От фольклора — к своему слову...»

Я убежден: джаз, как и фольклор, выполняет в наши дни охранительную функцию — в том смысле, что он позволяет прикоснуться к музыке в ее почти стихийном проявлении, возвращая нас к природным, вечным ее началам. В основе этих двух миров, фольклора и джаза, лежит, говоря условно, «натуральный» музыкальный продукт. Фольклор и джаз не нуждаются в дополнительных эстетических подпорках, они не могут быть рождены на основе какой либо теории или концепции. Оба вида музыки сближает также их общий специфический признак: искусство импровизации. Именно способность к импровизации отличает народного певца и джазового музыканта от музыканта академического плана. Из этого, конечно, не следует, что одни лучше, а другие хуже. Таланты музыкантов могут быть равновелики, но их проявление в творчестве — изначально различно.

Фольклор способен оказать (и уже оказывает) на джаз самое благотворное воздействие. Примеров тому много в джазовом творчестве и у нас и на Западе. Вместе с тем фольклор никак не может подменить собственно творческие усилия музыканта. Глубоко ошибаются те авторы, которые полагают, что уже само обращение к народной музыке гарантирует их произведениям успех. Да, народная песня способна по-новому раскрыться в контексте авторской музыки, джазовой и неджазовой. И тот же самый напев, если к нему отнестись формально, бездумно, утеряет свое естество; дух народной музыки отлетит, останется одна оболочка.

Вводя в сочинения фольклорный материал, я всегда спрашиваю себя: вправе ли я «обрабатывать» шедевр, который создавался веками? В народной песне правдив и выверен каждый звук, интонация, штрих. Надо понять все это, пропустить сквозь призму авторского «я».

Литературная запись А. Медведева.

Андрей Эшпай

Расстояние от фольклорного образца до «своего слова» в музыке особенно ответственно: на этом отрезке рождается композитор, становясь л и ч н о с т ь ю в искусстве. Связь с народной музыкой в данном случае органична и не сводится к цитированию фольклорного материала.

Джаз издавна увлекает меня. Слушая игру выдающегося джазового солиста или ансамбля, я испытываю почти физическое наслаждение. Я воспринимаю джаз как активный, захватывающий вид творчества, как прекрасную школу для музыканта. Джазом, в основном, занимаются энтузиасты, настоящие фанатики. Иначе и нельзя: джаз требует от исполнителя абсолютной самоотдачи, безупречной профессиональной подготовки. Тут и совершенное владение инструментом, тонкость и точность интонирования, ансамблевая культура, чувство стиля. Джаз движется вперед искусством больших мастеров, неизбежно отсеивая из своей среды людей случайных, неталантливых. Если в хоре или симфоническом оркестре посредственный музыкант может порой спрятаться за спинами коллег, скрыть свое профессиональное неумение в общей массе исполнителей, то в джазе у него это не получится. Стоит исполнителю хотя бы на мгновение выпасть из совместной игры — по интонации, по звучанию или ритму, — музыка тотчас развалится, перестанет быть джазом. Это не трюизм — настоящий джаз надо у м е т ь и г р а т ь. Совсем как в цирке: артист, не умеющий танцевать на натянутой проволоке, никогда не рискнет выйти на манеж.

В джазе есть своя тайна. Магическая импульсивность музыки влечет нас, и мы внимаем джазу зачарованно, с детским простодушием.

Не случаен тот факт, что публика во всем мире недоверчиво отнеслась к крайностям новейшего джазового «авангарда». Публика не захотела расстаться с джазовой классикой, которую она безыскусно и искренно любит. Объяснить это просто: музыка должна оставаться музыкой во всех проявлениях, в любом жанре и стиле, в том числе и в самом смелом эксперименте. Когда же этого нет, когда музыку начинают подавлять энергичные и честолюбивые индивидуумы — музыка умолкает, ее место занимает претенциозность. Знакомясь с трюками людей, наивно полагающих, что музыку можно «изобрести», вычислить, я остаюсь холоден, и с нетерпением жду другого концерта, где джаз явится мне во всей своей силе и красоте.

Мои симпатии в джазе соотнесены с моим композиторским творчеством. Я испытываю особый интерес к биг-бэндам с их мощной, динамичной игрой, красочной звуковой палитрой. Люблю оркестры Каунта Бейси, Дюка Эллингтона, Стена Кентона, из советских — Олега Лундстрема, Вадима Людвиковского, Гунара Розенберга. Среди малых составов высоко ценю ансамбли Н. Левиновского, Г. Лукьянова, В. Ганелина, группу «Арсенал» А. Козлова. Встречи с нашими замечательными музыкантами, настоящими подвижниками джаза, памятны и поучительны для меня.

Одно из ярких впечатлений последних лет — концерт джазовой музыки в Гамбурге, на котором мне довелось побывать. Выступали Оскар Питерсон с несколькими составами (от квартета до нонета) и оркестр Каунта Бейси. Это был праздник джаза! Такое не забывается. И мне думалось: все будет меняться, жизнь и музыка, но художественные ценности, созданные в джазе, будут жить и будут любимы во все времена.

Влияние джаза на мою музыку я бы назвал косвенным, опосредствованным. В ряде сочинений (Концерт для оркестра, балет «Помните!», оркестровые пьесы) я свободно трактовал принципы джаза, использовал отдельные его технические приемы. Некоторых музыкантов удивлял мой устойчивый интерес к джазу; они полагали, что композитору, пишущему симфонии, концерты, балеты, не пристало подобное «легкомыслие». Что ж, суждения эти не новы. Более полувека назад Равель так отвечал критикам, упрекавшим его за использование элементов блюза в Скрипичной сонате: «Неразумно проходить мимо достижений в смежных жанрах единого мира музыки».

Родион Щедрин:

«Джаз возвращает музыке то, что она некогда утеряла»

Мое отношение к джазу менялось со временем. В молодые годы, в отличие от многих моих сверстников, я относился к нему равнодушно. Для меня это был далекий мир, своего рода музыкальная terra incognita. То, что я считал джазом, на самом деле было (как теперь понимаю) смесью легковесной эстрадной музыки и тех неловких «отзвуков» джаза, которые старательно воспроизводили наши музыканты-любители на танцевальных вечерах в клубах. Настоящего, подлинного джаза я тогда попросту не знал.

В 1962 году я впервые побывал в США. Моим спутником в поездке был Кара Караев, выдающийся музыкант, пытливый, мудрый человек. Он знал джаз, как профессионал, превосходно разбирался в его специфике, в его истинных и мнимых ценностях. Именно он и раскрыл мне глаза на это гипнотически притягательное искусство. От Кара Караева, разжегшего мое музыкантское любопытство, я получил первый импульс интереса к джазу.

Поездка по Америке подарила нам много ярких встреч и впечатлений. Наряду с классической и современной симфонической музыкой, мы слушали джаз, знакомились с известными артистами. Многое нам открывалось, но многое и удивляло. Помню, как однажды мы спешили на концерт знаменитого в ту пору джаз-оркестра Стена Кентона, ожидая увидеть при входе в зал столпотворение. Мы прошли в помещение — и ахнули. В огромном зале собралось человек двести, не более. И это на концерте одного из лучших джазовых оркестров Америки! После концерта (программа была сыграна блистательно) мы прошли за кулисы к Стену Кентону. Он выглядел удрученным. Отвечая на наши поздравления, кивнул в сторону зала: «Такая аудитория не вдохно-

Литературная запись А. Медведева

Родион Щедрин

вляет...». Я вспомнил об этом случае лишь потому, что некоторые наши любители явно обольщаются, полагая, будто джаз в Америке благоденствует. Судьбы многих джазовых музыкантов, даже самых именитых, складываются трудно. На них никак не распространяется коммерческий бум, бушующий вокруг идолов поп- и рок-музыки.

Другая памятная для нас встреча состоялась с Джерри Маллиге¬ном и его небольшим ансамблем. Это было поистине «созвездие» джазовых виртуозов. Мне трудно сейчас назвать поименно всех музыкантов, но один из них, Боб Брукмейер, игравший на вентильном тромбоне, запомнился хорошо — такой фантастической техники я раньше ни у кого не слышал! После концерта мы проговорили с музыкантами всю ночь. Помнится, у нас даже вспыхнул спор. Он свелся, в основном, к вопросам полифонии. Я задиристо утверждал, что джаз по своей природе гомофоничен и «вертикален», что полифония в том виде, в каком она представлена в классической музыке, — джазу недоступна, да, пожалуй, и не нужна. Джерри Маллиген бурно возражал мне. Потом, неудовлетворенный словесным поединком, взял инструмент, подозвал Боба Брукмейера — и они вдвоем стали наглядно «доказывать», как я был неправ. Играли они увлеченнейше, демонстрируя отменную полифоническую технику. Джазовые темы излагались в увеличении, уменьшении, каноном, проходили во всех видах контрапунктов и т. п. Артисты выказали глубокие познания в музыкальной литературе — от венских классиков до Стравинского и Шенберга. Я был сражен. Вот, оказывается, какие мастера делают настоящий джаз. Впрочем, удивляться было нечему. Чтобы создать некую ценность в искусстве — будь то опера, симфония или небольшая джазовая пьеса, — необходим высший уровень мастерства, на основе которого может родиться подлинное творчество.

Мои представления о джазе расширились после концертов пианиста Ахмада Джамала (меня увлек его ажурный, изящный фортепианный стиль) и замечательной певицы Крис Коннор. Когда я увидел на эстраде немолодую, усталую женщину, я не мог представить, что она способна захватить искушенную в джазе публику. Но вот она запела, лицо ее озарилось, помолодело — и душа моя распахнулась навстречу удивительному по тембру голосу, не уступавшему красотою голосам прославленных певцов «Метрополитен-опера». Меня буквально бил озноб, когда я слушал, как пела Крис Коннор непритязательные мелодии популярных джазовых песен.

Я понял, в чем была причина моего прежнего равнодушия к джазу. Я путал коммерческий, штампованный, разукрашенный на потребу невзыскательной публике псевдоджаз с джазом подлинным, вырастающим из живой народной традиции. Этому истинно творческому джазу не нужны огромные залы, зеркальные сцены, ослепительные фраки и прочая мишура; выдвинув из своей среды настоящих художников-творцов (достаточно назвать

Эллингтона и Колтрейна), он постоянно что-то пробует, ищет, ошибается и создает новые формы и стили, которые двигают вперед весь жанр.

С той поры я внимательно слежу за развитием джаза на Западе и в нашей стране. Слушаю, стараюсь постигнуть то новое, что вносит джаз в музыку. Несомненно, джаз оказывает влияние на мое творчество. Влияние надо понимать не как формальный перенос джазовых схем и приемов в ткань собственно авторской музыки, а как воспроизведение духа джаза — в моем, естественно, понимании. Во Втором фортепианном концерте, в третью часть («Контрасты») я вмонтировал несколько кратких эпизодов, где дана вольная интерпретация лексики знаменитого «Модерн джаз-квартета». Я стремился воспроизвести характерные тембры, ритмику, гармонические ходы, свойственные игре этого ансамбля. Хотелось дать в Концерте резкий стык различных музыкальных стилей.

Отголоски джаза можно найти и в некоторых других моих партитурах; это, в частности, проявилось в трактовке медных и ударных инструментов. Мне особенно близок в джазе его пульс, богатая ритмическая основа, пиетет синкопы, и гораздо меньше меня увлекает джазовая гармония, которая кажется мне бедноватой, в чем-то «регламентированной».

Значителен вклад джаза в развитие исполнительской культуры во всех сферах музыки. Мы подчас не замечаем, как отдельные приемы джазовой игры постепенно внедряются в технический арсенал музыкантов классического профиля. Наконец, следует сказать и о том, что джаз породил совершенно особый вид музыкотворчества — когда исполнитель и композитор нерасторжимо слиты в играющем артисте. Впрочем, джаз не столько «породил», сколько «возродил» давнюю традицию, разумеется, в новых формах. Джаз как бы возвращает музыке то, что она некогда утеряла.

И последнее. Я был удивлен и обрадован, когда узнал, что несколько пьес из моей «Полифонической тетради» сыграли замечательные джазовые музыканты Чик Кориа и Гари Бертон. Выходит, не только джаз влияет на нас, композиторов, но и мы, того не ведая, в чем-то содействуем расширению стилистических границ современного джаза. Так оно и должно быть! В безграничном мире музыки все соотнесено, взаимосвязано. Ничто не может развиваться обособленно. Все жанры в музыке «аукаются» и слышат друг друга.

Альфред Шнитке:

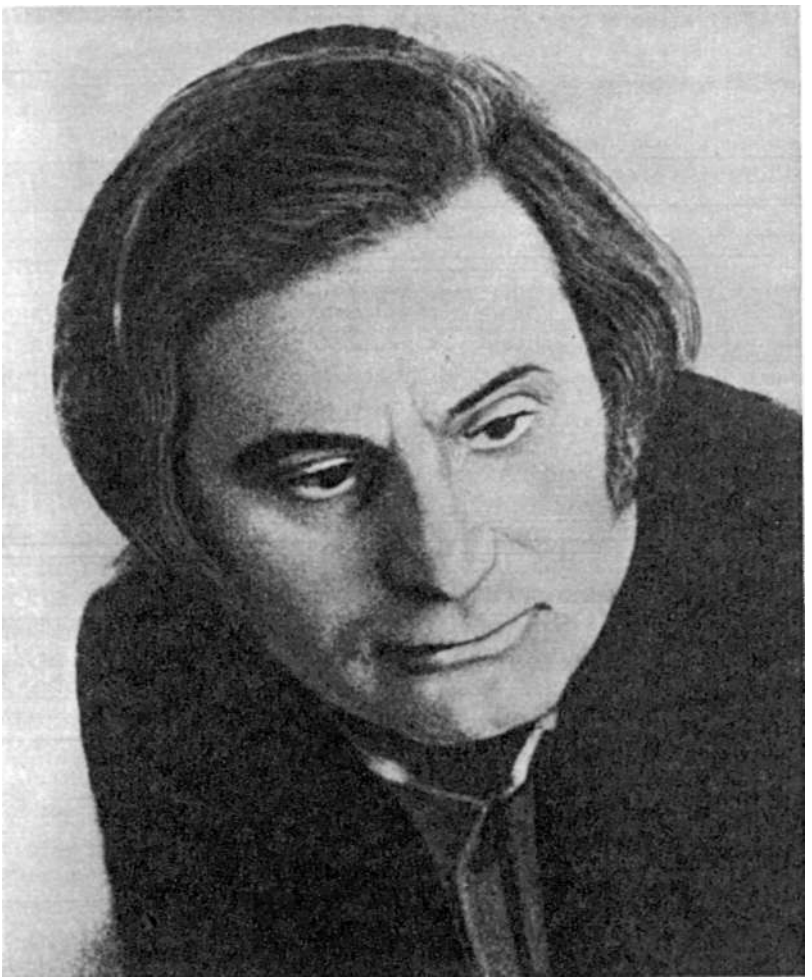
«Нужен поиск, нужны изменения привычного»

Я не считаю себя специалистом или знатоком джаза. Поэтому выскажусь о нем, исходя лишь из собственных наблюдений, из своего скромного опыта. Джаз — важная часть моего музыкального мироощущения. Я люблю его слушать, размышлять о нем, и это по-своему отражается на моей композиторской работе. Джазовую музыку «впрямую» никогда не писал, разве что приходилось имитировать ее звучание в фильме или спектакле. Как правило, это было задание на стилизацию, авторское начало в такой музыке, конечно же, выявлялось недостаточно.

Но случалось и другое, более глубокое соприкосновение с джазом: я непосредственно включал его в контекст созданной мною музыки. Такую задачу я пытался решить в Первой симфонии (1972). По совету дирижера Г. Рождественского я пригласил участвовать в исполнении джазовый ансамбль «Мелодия» под руководством Г. Гараняна. Идея заключалась в том, чтобы представить в симфонии «игру-состязание» двух контрастных музык и оркестров. Мне хотелось дать возможность джазовому ансамблю свободно импровизировать внутри симфонии, но форма и характер этой коллективной импровизации должны были в какой-то степени согласовываться с сочиненной мною, совершенно иной по стилю музыкой. Я использовал джаз, как огромную квазицитату, представив его в музыке самостоятельным персонажем, своего рода театральной маской. Этот внестилистический джаз жил в симфонии обособленно, за пределами моего композиторского «я».

Наконец, существует еще одна форма взаимоотношений композитора с джазом, скрытая и не всегда ясно осознанная. Обозревая сегодня свои сочинения, написанные за минувшие 10—15 лет, я не без удивления нахожу во многих из них различные отголоски джаза. Это не цитаты, не вос-

Литературная запись А. Медведева



Альфред Шнитке

произведение тех или иных специфических джазовых моделей, а прежде всего обнаружение общих свойств и принципов, равно присущих как джазу, так и академической музыке.

Надеюсь, читатели не посетуют на меня за то, что я буду ссылаться на примеры из собственных сочинений; недостаточная осведомленность не позволяет мне говорить об этой проблеме более широко и подробно.

В Сонате для скрипки № 1 (1973) и в «Concerto grosso № 1» (1977) отдельные эпизоды я построил на элементах современных бытовых танцев (танго, румба, твист, буги-вуги). Сходные с джазом формулы остинатного баса использованы в балете «Лабиринты» (1971) и в «Музыке для фортепиано и камерного оркестра» (1964). В ряде фрагментов «Concerto grosso № 2» (1982) в неоклассическую по стилю музыкальную ткань вплавлены остроритмические фигурации, «осколки» фортепианных джазовых фактур и гармоний.

Пожалуй, наибольшую близость к джазу обнаруживает «Серенада для пяти инструментов» (1968). Джазовость этого сочинения заключена в первую очередь в особенностях его строения и интерпретации. В «Серенаде» игровые отношения между исполнителями аналогичны отношениям исполнителей в джазе: им предоставлена возможность сольных и групповых «якобы импровизаций» (по выписанным нотам), в ряде моментов они играют не координирование, создавая подобие гетерофонии. Общий ритмический стержень этого звукового потока заключен в партии ударных (еще одна параллель с джазом). Именно ударник направляет движение музыки первой части «Серенады», членит ее структуру, прерывая стихийную игру инструментов ударами колоколов. Для такого исполнения нужен особый контакт, особые связи между музыкантами — совсем как в джазе.

Общность двух музык, академической и джазовой, нагляднее всего выступает в каденциях произведений, где приоритет отдается импровизационным способностям исполнителей. Именно в каденциях джазовый музыкант свободен от жестких правил гармонического квадрата, а в музыке академической, с ее строго организованной структурой, каденции, сохраняя некоторую неопределенность, побуждают исполнителей к значительно большей свободе игры, нежели в других разделах произведения.

В «Концерте для гобоя, арфы и струнных» (1971) я выписал в каденции только ритм, проставил одни штили и отдельные опорные звуки. Мне хотелось стимулировать фантазию талантливых артистов (это были Хайнц и Урсула Холлигеры, гобоист и арфистка), предложить им в рамках заданного музыкального плана самостоятельно заполнить ткань интонационными блоками, фигурациями, пассажами и т. п. Несомненно, тут есть аналогия с принципами джазового исполнительства.

Замечу попутно, что свобода исполнителя в каденциях отнюдь не безгранична. Ее точнее было бы назвать «контролируемой свободой» (тер-

мин В. Лютославского, относящийся к его пониманию метода алеаторики). То есть воля композитора непременно должна доминировать в процессе свободного развертывания музыки, проступать (или угадываться) в любых импровизационных высказываниях исполнителей. Такого типа каденции есть в моей пьесе «In memoriam» (1976) и во Второй симфонии (1980).

Снова повторю: все названные произведения не могут быть отнесены к джазу. Но в них проявились общие с джазом тенденции и чисто технические приемы. Это свидетельство того, что в самых разных сферах музыкального творчества проходят единые процессы. Джаз и современную академическую музыку сближает стремление к раскованности композиции, к исполнительской свободе. Композиторы со все большим интересом, даже с завистью, вслушиваются в джаз и в народную музыку, пытаясь постичь свойственные им законы импровизации, спонтанного, раскрепощенного музицирования. Не случайно появление алеаторики в композиторском творчестве 50—60-х годов. Не случайно и то, что этот прием, казавшийся поначалу нарочито абсурдным, ныне освоен, вошел в музыкальный обиход.

Джаз многому учит. Он освобождает мышление музыкантов от закосневших догм и шаблонов. Джаз многое открывает и «разрешает», как бы подталкивая нас ко всякого рода поискам, изменениям привычного. Раньше мне казалось: в искусстве композиции важно прежде всего как произведение сделано, важно совершенство выполнения художественного плана. Я плохо представлял возможности, скрытые в самом процессе создания и интерпретации музыки, недооценивал значение ошибки, отступления от правила. Теперь я понимаю, что «ошибка» или обращение с правилом на грани риска и есть та зона, где возникают и развиваются животворные элементы искусства.

Анализ хоралов Баха выявляет множество почти нарушений строжайших в ту эпоху гармонических правил. Но это совсем не нарушения! Озадачивающие наш слух приемы баховской полифонии как раз и находятся на грани нарушений. Они имеют свое оправдание в контексте самой музыки, прежде всего в ее интонационной основе.

Математики, решая некоторые уравнения, вводят так называемые «ложные цифры», которые, уничтожаясь по ходу решения, помогают в итоге найти верный результат. Нечто подобное происходит и в творчестве. Ошибка (вернее то, что мы по инерции считаем ошибкой) в творчестве неизбежна, а иной раз — необходима [1].

Для образования жемчужины в раковине, лежащей на дне океана, нужна песчинка — что-то «неправильное», инородное. Совсем как в искусст-

[1] *Дополняя мысль собеседника, отметим, что своеобразная «апология ошибки» была свойственна эстетике начала XX века (А. Бенуа, И. Анненский, В. Мейерхольд, О. Мандельштам); позднее о том же писали В. Шкловский (статья «Памятник научной ошибке») и Ю. Тынянов (например, в статье «Литературный факт»: «...каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормальной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип»). — Примеч. редакторов.*

ве, где истинно великое часто рождается «не по правилам». Примеров тому множество.

Возвращаясь к основной теме этих заметок, скажу, что никаких конкретных ориентиров в джазе (кроме чисто вкусовых) у меня нет. Раньше в моей музыке было много элементов полистилистики: в рамках одного сочинения я создавал некую периферию собственному стилю. Но растворение «себя в ином» не означало бесстильности музыки. Меня всегда увлекал процесс сплава различных музыкальных стилей и жанров. И в этом смысле современный джаз дает много интересных примеров: трио Ганелина, ансамбль «Арсенал», недавние гости Москвы пианист Чик Кориа и вибрафонист Гари Бертон, пианист Адам Макович...

Мой непреходящий интерес к джазу был и остается бескорыстным. Стать профессионалом в этом виде музыки в моем возрасте уже невозможно. Но я черпаю из джаза много идей, технических приемов, эмоциональных импульсов. Я отношусь к джазу, как к фольклору, как к древнерусской музыке или григорианскому хоралу. Все это равно вдохновляет меня, помогает в работе.

Гия Канчели:

«Чувство джаза — это нечто природное»

Рубеж, разделяющий людей (не только музыкантов) по их отношению к джазу, предельно прост: они либо чувствуют его, либо нет. Либо восторг, упоение, безоглядное отдание себя во власть джаза, либо абсолютная глухота к нему, неспособность на него отозваться. Третьего не дано. Навязать это чувство нельзя, учить ему — бесполезно. Тут изначальное что-то заложено, природное.

Я знал больших музыкантов, чья эрудиция казалась мне всеобъемлющей. Прослушав джазовое сочинение, они могли профессионально точно объяснить его форму, тематизм, гармонию, полифонию и т. д. Однако никакой радости от самой музыки они при этом не испытывали. Джаз оставался для них ничего не выражающим набором звуков.

Но я встречал и нечто противоположное. Джазовый музыкант с весьма скромным эстетическим кругозором мог творить на сцене чудеса. Даже если и слышался ему вослед ревнивый кулуарный шепоток («самоучка!»), восторженной публике было безразлично, есть у этого музыканта консерваторский диплом или нет. Публика признавала в нем мастера, настоящего артиста, который увлекал ее, заражал ни с чем не сравнимым «чувством джаза».

Это чувство проявляется рано, где-то в возрасте 10—11 лет, и, как правило, остается в человеке на всю жизнь, направляя его вкусы, симпатии и антипатии в музыке.

Мой «роман» с джазом тоже имеет свою историю. Думаю, что если бы в жизни моей не было встречи с джазом и я не полюбил его с детства — я, наверное, не стал бы музыкантом. Во всяком случае судьба моя сложилась бы иначе.

Литературная запись А. Медведева

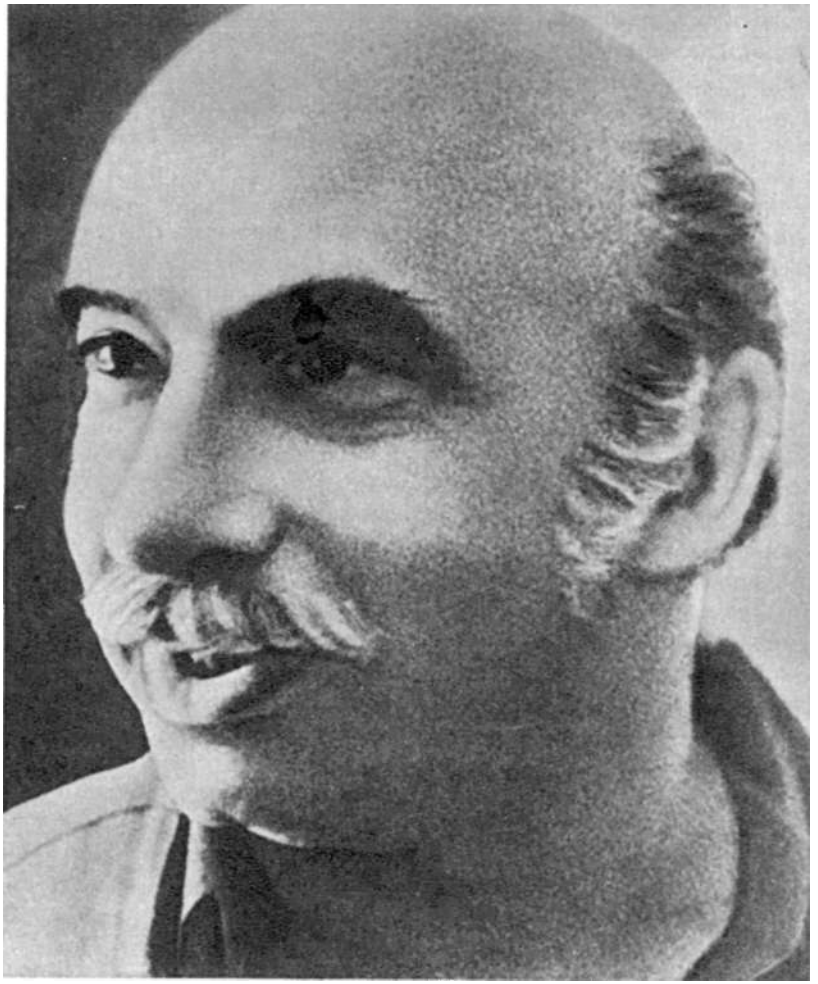
Как и многие мои сверстники, я впервые услышал джаз в фильме «Серенада солнечной долины», где был заснят знаменитый в 40-х годах оркестр Глена Миллера. Нас, школьников, да и старших по возрасту людей, буквально околдовала музыка, звучавшая в этом фильме. Мы смотрели его по многу раз, упивались пленительными джазовыми звучаниями. Помню, как был я счастлив, когда мне удалось выменять за дюжину пластинок одну-единственную, на которой пианист Александр Цфасман играл фантазию на темы из «Серенады солнечной долины». Пластинка была заигранная, треснутая, но все равно радость моя не имела границ! Сейчас это кажется наивным, однако так оно было в то далекое время...

Мое нынешнее знание джаза, как и мои пристрастия, вероятно, субъективны, избирательны. Но иначе и быть не может. Я сужу о джазе прежде всего сквозь призму той музыки, которую слышал и пережил, которая научила меня чему-то. В свое время я был увлечен оркестром Стена Кентона, мне импонировали его высокая композиторская техника, масштабность и совершенство формы — качества, редкие в традиционном джазе. Восторгался я и композициями Гила Эванса, предназначенными часто для трубача Майлса Девиса. Мои познания расширились и после знакомства с оркестром Теда Джонса и Мела Люиса. Много ценного я почерпнул в искусстве знаменитого «Модерн джаз-квартета» и французского вокального ансамбля «Свингл Сингерс» — их я слышал на фестивале в Праге. Надолго останутся в моей памяти встреча с прославленным джазовым пианистом Оскаром Питерсоном, на концерте которого в Дюссельдорфе мне довелось присутствовать, а также концерт с участием Рея Чарльза и Лайонела Хэмптона.

Наконец, я услышал оркестр Дюка Эллингтона во время его гастролей в нашей стране. Я испытал настоящее потрясение — мне явился джаз в высшем проявлении, зажигательный, одухотворенный, мудрый! Радость моя, как музыканта, была ничуть не меньше, чем при знакомстве с симфонией Д. Шостаковича или «Весной священной» И. Стравинского.

Называя имена выдающихся мастеров современного джаза, я вместе с тем сознаю, что мои «джазовые университеты» были бы неполными без того огромного опыта, который за минувшие десятилетия накоплен в советском джазе. Мы признательны таким подвижникам, как Вадим Людвиковский и Юрий Саульский. Их деятельность, особенно в период 50—60-х годов, была очень важной: они подняли на новый уровень джазовое творчество и исполнительство, под их крылом выросла плеяда талантливых молодых музыкантов, многие из которых ныне находятся на передовых рубежах отечественного джаза.

В 70—80-х годах выдвинулись новые артистические личности, предстали новые творческие явления. Не все из них знакомы мне, но то, что довелось услышать за последнее время (например, трио Вячеслава Гане-



Гия Канчели

лина), внушает надежды. Советский джаз развивается вширь и вглубь. Мне приятно отметить, что среди музыкантов, представляющих нашу страну на джазовых форумах, есть и замечательный грузинский контрабасист Тамаз Курашвили.

Я работаю главным образом в симфоническом жанре, пишу также музыку для театра и кино. Оглядываясь на свои сочинения, скажу, что нет у меня работ, будь то симфония или песня, в которых — скорее всего подсознательно — не сказалось бы мое «чувство джаза». Конечно, это не «чистый» джаз со всеми его характерными свойствами, а скорее образ джаза, преломившийся в моем композиторском сознании.

Нет ничего странного в том, что элементы джаза и, шире, его эстетика проявляются в произведениях, не имеющих к джазу прямого отношения. Постоянно испытывая влияние различных видов музыки, джаз, в свою очередь, также воздействовал на них. Тут срабатывала, если так можно выразиться, обратная связь. Сегодня звучания джаза можно услышать в симфонии, балете, инструментальном концерте. Это уже никого не удивляет. Это — одна из примет музыки наших дней.

Сергей Слонимский:

«Подлинный джаз противостоит штампованным музыкальным поделкам»

Для меня джаз — не только музыка, обогащающая меня как композитора, но и люди, создающие и играющие ее, посвятившие ей свою жизнь.

Из джазовых музыкантов, с которыми мне посчастливилось сотрудничать, назову превосходного дирижера и саксофониста Георгия Гараняна и такого поистине универсального музыканта, как Давид Голощекин.

Голощекин провел несколько первых исполнений моего Концерта для трех электрогитар, электрооргана, саксофона, ударных и симфонического оркестра, а также «Экзотической сюиты» для двух скрипок, двух электрогитар и ударных. Энтузиаст джазовой музыки, Голощекин является также большим знатоком классики. На моих глазах обновлялся и рос его джазовый ансамбль, не чуждающийся ни гармоний и звуковых красок современной камерно-симфонической композиции, ни рок-музыки. Голощекин и его друзья в совершенстве овладели каждым из этих жанров. Конечно же, тут скрыт колоссальный труд. Музыканты ансамбля Голощекина готовы репетировать целыми днями, забыв обо всем на свете. Какой контраст по сравнению с оркестрантами-симфонистами, ревниво оберегающими свое «личное время»! У джазовых музыкантов личное неотрывно от творческого. Столь щедрое отдавание себя музыке я встречал не только у известных ленинградских исполнителей, но и в Куйбышеве (в ансамбле, руководимом В. Клявиным), и в Саратове (в джазовом ансамбле музучилища).

Поучительны были для меня консультации ударника эстрадно-симфонического оркестра Ленинградского радио Владимира Яковлева по трактовке ударных в скерцо Второй симфонии. Яковлев виртуозно сыграл эту, партию на премьере — в концерте, которым дирижировал Г. Рождественский.

А вот еще одно интересное знакомство — молодые московские музыканты саксофонисты Владимир Ерохин, Сергей Летов, а также контрабасист Дмитрий Чистяков (последний играл и на маленькой детской виолончели,

а его партнеры — и на блокфлейтах, иногда на двух каждый). Это была очень свежая, совершенно нетрадиционная по музыкальному языку, коллективная импровизация, нечто вроде современного мотета. Здесь не было ни гармонических квадратов, ни «риффов», ни регулярной метроритмики. Игра этих серьезных и убежденных молодых людей была близка по духу народному инструментальному музицированию, одухотворенному и раскованному. Спонтанно рождались яркие мотивы, подхватывались и прихотливо развивались всеми участниками трио. Каждый из музыкантов владеет разнообразными приемами звукоизвлечения: двойные ноты, кластеры, аккорды, glissando, frullato и четверти тона... Эти приемы в чередовании с певучими «вокальными» фразами создавали ощущение естественного натурального строя и близости к современным возможностям камерных ансамблей. Не было нот, но ноты музыканты хорошо знают, как знают и народные инструменты — Русские, кавказские, среднеазиатские...

Но «все в жизни контрапункт, то есть противоположность», как пишет в «Записках» Глинка. Рядом с подлинным джазом существует другой мир, более прозаичный и практичный: псевдоджаз, пустая и развязная поп-музыка, где эстетическое превращается в свою противоположность. Здесь царит ремесло, условия диктует коммерция. За каждую репетицию — плати наличными. Пиши примитивно, стандартно — так легче играть и привычнее «клиентам». Метроритм, разумеется, — четыре четверти с четкими акцентами. Динамика — от fortissimo до трех, четырех, пяти forte. Мотив — один и тот же, из нескольких нот, длиною не более такта. Бас-гитара и ударные жирно выделены. Или иной антураж — тихий водянистый рисунок «звуковых обоев», как фон для текста.

Такого рода «популярная» музыка (у нее много разновидностей) все еще производится и потребляется в массовом масштабе. Ее буквально вдалбливают в наше сознание звукоустановки в клубах и домах отдыха, в поездах и самолетах, в квартирах, где живут спешащие за модой, озабоченные проблемой «быть как все» молодые люди от 15 до 25—30 лет (затрудняюсь точнее определить верхнюю возрастную границу). Это страшно — ежедневное привыкание к агрессивно-рефлекторному фону жизни. Оно не лучше привычки к наркотикам и алкоголю, намного опаснее курения.

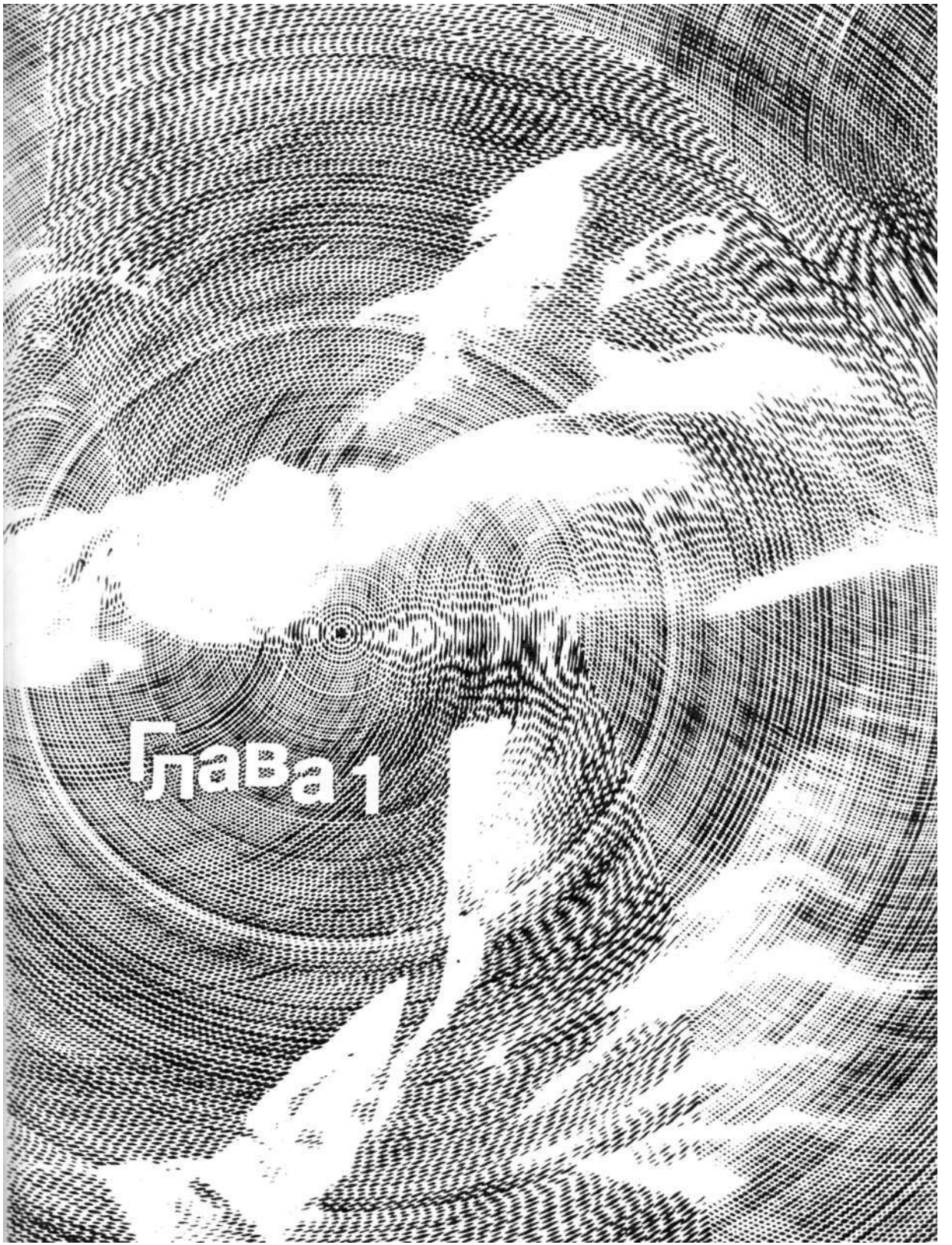
К сожалению, радио и телевидение отнюдь не гнушаются музыкальными допингами подобного рода, ошибочно считая их синонимами оптимизма. Здесь часто продуцируется однообразный звуковой поток, приучающий к восприятию музыки, как приятно булькающего, предсказуемого в каждом звене секвенции, сентиментального пустяка.

Джаз на радио и телевидении — редкий гость. А ведь это настоящее, высокопрофессиональное искусство резко противостоит банальности, музыкальному «общему месту», штампу, которыми так заполнен наш быт.

Сергей Слонимский

Все талантливое в джазе дружит с народным искусством, с классикой и с большой современной музыкой. Многое восприняв от предшествующих, веками слагавшихся видов музыки, джаз все заметнее влияет на развитие современного творчества и исполнительства. Не потому ли так блистательно удалась профессору органа Эмерсону оригинальная и смелая транскрипция «Картинок с выставки» Мусоргского для электрооргана и рок-ансамбля? Не потому ли Геннадий Рождественский и Андрей Эшпай одинаково убедительны и в симфонии, и в джазовой композиции?

Вопросы
теории
и эстетики
джаза


Глава 1

Алексей Баташев

Искусство джаза в музыкальной культуре

О джазе часто судят, исходя из чисто внешних впечатлений, полагаясь лишь на слух. Вначале это было объяснимо: в первые годы своего существования джаз настолько выделялся среди прочей музыки, что ухо легко отличало звуки джаза, ритм джаза от всяких других. Но когда на основании слуховых ощущений пытались определить сам феномен джаза, то каждый раз терпели неудачу, ибо в этом искусстве постоянно рождались новые явления, новые звучания, новые стилевые модели, уже не соответствующие прежним описаниям. Это вызывало острые споры, искусственные кризисы; те или иные прогрессивные новации на какое-то время отлучались от джаза, но вопрос: «что же такое джаз?» — так и оставался без ответа.

Если еще на рубеже 50—60-х годов исследователи видели корни джаза в афро-американском фольклоре и европейской классической музыке [1], то в джазе 60—70-х годов зазвучали бразильская самба, наигрыши польских горцев, интонации русской протяжной песни, проявились орнаментика индийской и арабской музыки, македонская полиритмия. Причем «по-индийски» джаз звучал не только у индийца Лакшминараяны Шанкара, но и у англичанина «Махавишну» Джона Маклоклина, «по-индонезийски» — у американца Дона Черри, а балканские ритмы слышались у Дона Эллиса и Игоря Бриля. Влияние русского фольклора явственно проступало в импровизациях Германа Лукьянова, Алексея Зубова, Николая Левиновского, Владимира Коновальцева, казахского и уйгурского фольклора — у Тахира Ибрагимова, узбекского — у Юрия Парфенова, якутского и тувинского — в некоторых импровизациях Алексея Козлова и солистов «Арсенала». А как много примеров органичного «вплавления» в джаз выразительных средств современной камерной музыки у того же

[1] *Конен В. Пути американской музыки. — М., 1977.*

«Арсенала», у группы «Архангельск» и, особенно, у трио Вячеслава Ганелина! Джазовые музыканты продолжают раздвигать языковые границы джаза, и ныне его «интонационный словарь» практически охватывает все музыкальные языки мира.

Что же общего у всей этой разноголосой музыки, которая сегодня именуется джазом? Прежде всего то, что главной фигурой в ней был и остается играющий музыкант. Он — ее языкотворец, ее автор и истолкователь. Он создает ее в звуках, как живописец — картину красками. Музыкальный язык джаза рождается в импровизационной ансамблевой практике. Им пользуются и джазовый аранжировщик, и музыкант, прочитывающий свою партию в джаз-оркестре.

Еще в 50-е годы многие не без основания считали американцев единственными законодателями в джазе и утверждали, что джаз всегда можно узнать «с завязанными глазами». Теперь же на слух мы можем определить лишь его отдельные сложившиеся стили: диксиленд, свинг, бибоп, джаз-рок и некоторые разновидности ладового джаза. Но нередко джаз-ансамбли играют то, что неискушенный в джазе слушатель может принять за современную академическую камерную музыку или какой-либо экзотический фольклор.

Уже по самой природе творчества джаз оказывается подобен фольклору, а также внеевропейским профессиональным музыкальным культурам, основанным на бесписьменной традиции. Подобен, но не тождествен! Существенная разница в том, что в джазе не воплощается какая-либо одна национальная или региональная музыкально-языковая традиция. Валентин Парнах, руководитель первого в нашей стране джаз-ансамбля, еще в 1922 году прозорливо увидел в джазе переплетение «течений музыки Африки и Азии». В 50—60-е годы привлекло внимание соединение джаза с симфонической и камерной музыкой. Сейчас говорят о полистилистике в джазе, о «фьюжн», то есть о межкультурных сплавах, о различных музыкальных «присадках» к этим сплавам. Материал здесь берется не из одной культурно-этнической среды (как это было в Северной Америке на заре джаза), а охватывает весь мир. Но сама сущность джаза остается прежней.

Таким образом, джаз в целом — уже не столько жанр и не какой-либо один стиль, а разновидность музыкально-импровизационного искусства, в котором сплавились традиции музыкальных культур крупных этнических регионов — африканского, американского, европейского и азиатского.

* * *

Рассматривая сегодня отдельные стороны джаза, легко убедиться в неполноте наших знаний об основном его компоненте — импровизации. Вообще появление импровизационных форм в различных видах современного театрального, эстрадного, изобразительного искусства, рост интереса к

фольклору, выход на мировую арену дотоле «замкнутых в себе» древнейших внеевропейских культур, по большей части импровизационных, — все это застало врасплох теоретиков искусства. Такой «импровизационный взрыв» не был предсказан, место импровизации в системе искусств, как и сама ее природа, не были в достаточной степени освещены научной мыслью. Теория музыки складывалась под воздействием конкретной художественной практики, и проблемы, актуальные сегодня, раньше просто не возникали.

Ниже делается попытка описать существенные черты искусства музыкальной импровизации в понятиях, смысл которых скорректировался современными науками, в частности, праксеологией (наукой о деятельности) и семиотикой (наукой о знаковых системах). Фундаментом для развития новых взглядов на импровизацию и джаз явились исследования музыкальной речи и музыкального мышления Б. Л. Яворского, учение об интонации Б. В. Асафьева, теория текстов Ю. М. Лотмана, морфология искусств М. С. Кагана, системный анализ деятельности Г. П. Щедровицкого, вероятностная модель языка В. В. Налимова и ряд других идей, выдвинутых отечественными учеными.

Из определения художественной деятельности как процесса, завершающегося неким продуктом, вытекает: не только этот *продукт*, но и сам *процесс* может быть эстетически содержательным. Развитое праксеологией представление о деятельностном процессе, как о системе, дает возможность представлять его в частных случаях и как систему художественных знаков.

Такой подход особенно плодотворен при анализе искусств, разворачивающихся во времени, в частности музыки.

Классифицируя эти искусства в зависимости от характера и цели деятельности, можно выделить три существенно различающихся вида. Вид временного искусства, содержание которого выражается самим процессом художественной деятельности, уместно назвать *импровизационным искусством*. Знакомые нам свойства этого вида вытекают из данного определения как следствия: создание и реализация импровизации происходит одновременно и осуществляется одним лицом — импровизатором. Эстетическая содержательность процесса проявляется в том, что естественная для любой художественной коммуникации обратная связь действует здесь на уровне отдельных актов этого процесса. Таким образом, приоритет процесса воплощается в игровом характере импровизационного искусства, требующего того или иного партнерства в игре. Потому особый интерес представляют ансамблевые формы импровизации.

Вид искусства, содержание которого выражается результатом, самим продуктом художественной деятельности, называют *искусством композиции*. Особенности этого вида иные: создание и реализация композиции могут происходить обособленно, реализацию может осуществить любой человек

или группа людей, выполняющих определенные действия в соответствии с установленными средствами их фиксации. Порядок этих действий собственно и составляет композицию.

Отсюда возникает и третий вид, художественное содержание которого заключено в процессе прочтения композиции, то есть в творческом «переводе» средств фиксации в материал языка соответствующего семейства искусств. Этот вид является исполнительским искусством.

Разумеется, отдельные произведения могут быть порождением всех трех названных видов искусства, которые к тому же находятся в подвижном взаимодействии, как бы «перетекают» из одного в другой. В музыке, к примеру, возможен такой путь: сымпровизировав что-то, музыкант затем фиксирует отдельный эпизод или все произведение (так возникает экспромт — разновидность композиции), чтобы вновь исполнить его, но уже без импровизации. Кроме того, даже при спонтанном музицировании можно ставить себе задачу построения целостной, законченной формы, достойной сохранения[1].

Как видим, граница между импровизацией, с одной стороны, композицией и исполнительством — с другой, определяется наличием или отсутствием некой промежуточной фазы, в которой произведение оказывается «переведенным» в иную знаковую систему — в письменный текст. Однако художественное содержание неразрывно связано с материалом и, в сущности, непереводимо. Наличие промежуточной фазы (письменного текста) создает лишь видимость адекватного закрепления произведений. С текстом удобнее обращаться, но есть опасность, что он может незаметно подменить собою произведение. Текстами преимущественно пользуются при анализе музыки в целях обучения. Они оказывают влияние на синтактику, семантику и прагматику соответствующих семейств искусств. Разве не в нотной письменности источник строгих правил нидерландских полифонистов, опытов с ракоходами и инверсиями, дожившими до додекафонии?

В устных, бесписьменных культурах такие тексты отсутствуют, и попытки их введения наталкиваются сегодня на огромные трудности. Это наводит на мысль об ограниченности выразительных возможностей письменности вообще. Прежде всего каждая единица письменного музыкального текста является продуктом обобщения денотатов, а следовательно, упрощения функционирующей системы звуковой (интонационной) коммуникации, и шире — обобщения и упрощения реальности. Множественность денотатов приводит к тому, что в записи различное превращается в тождественное. Нота ля одинакова для флейты и гобоя, но сколь несхожи звуки! А как разнятся они у разных музыкантов и в разных контекстах! Как отличаются одни и те же звуковые штрихи в оркестрах Эллингтона и Гудмена, Бейси и Лундстрема!

[1] *Таковы, например, спонтанные композиции Л. Чижика, записанные на его концертах и изданные в альбоме «Реминисценции».*

Музыкальная импровизация имеет свою специфику и существенно выделяется среди других видов музыки. Прежде всего — особым типом мышления импровизаторов.

Поскольку художественное мышление — всегда мышление образами, воплощаемыми в материале соответствующего искусства, музыкант-импровизатор (в отличие от композитора) мыслит конкретными звуками и тембрами реального инструмента, на котором он играет и который послушен его творческой воле. Его музыкальная речь дробится на тонемы — элементарные художественно-осмысленные единицы звучащей музыки. Осмысление возникает и закрепляется постоянной практикой воображения и реализации, слуховым сопоставлением «внутреннего» и «внешнего», практикой музыкального общения импровизаторов. Тонема, возникая в фантазии, становится прототипом звучащей тонемы.

Тонемы служат денотатами и музыкального письменного текста, составляемого композитором и прочитываемого исполнителем. Однако в силу множественности денотата письменного знака, в силу его тесной связи с личностью художника, музыка, слышимая внутренним слухом композитора, «умирает» в нотном тексте [1]. Исполнитель всегда сообщает нам свою версию прочтения этого текста, и в этом его искусство. Однако исполнителю, не имеющему практики музыкальных высказываний «от первого лица», трудно глубоко осмыслить исполняемую музыку. Здесь уместна аналогия со словесной речью: вспомним пение выученных наизусть зарубежных песен, чтение на уроках иностранного языка тех, кто «читает и пишет со словарем». И наоборот, если мы владеем речью, то способны чувствовать тончайшие нюансы ее интонаций. Об этом говорит Лаура в пушкинском «Каменном госте»:

Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Музыка возникла как средство интонационного человеческого общения, и только в результате массовой практики такого общения язык музыки приобрел в каждом народе свои самобытные черты. Чем шире такое общение, тем активнее эволюция языка. Когда язык перестает быть средством общения, он перестает развиваться, порой деградирует. Так мертвым языком стала латынь, в которой уже не появятся ни новые глаголы, ни новые грамматические правила. Не случайно к этому языку обращается наука, стремящаяся к однозначности смысла; умирая, язык теряет способность нести художественное содержание.

Музыку, которую человек сам может исполнить, он и слышит по-другому. Владея музыкальной речью, он мыслит именно музыкальными образа-

[1] *Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. — В кн.: Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1983, с. 105.*

ми, тогда как не умеющий играть воспринимает музыку опосредованно, через побочные ассоциации (картины природы, душевные состояния, литературные сюжеты); их-то он и считает музыкальным содержанием. Умение осмысленно импровизировать необходимо каждому музыканту — и педагогу, и концертмейстеру, и рядовому исполнителю. В этом умении нет ничего сверхъестественного. Оно может, в той или иной степени, быть всеобщим. Это позволило бы избавиться от музыкальной немоты и вновь обрести дар музыкальной речи.

Ход европейской музыкальной истории привел к возникновению двух «цехов» — композиторского и исполнительского. В их единении музыка обогатилась великими произведениями, какие не смогли бы создать даже самые гениальные импровизаторы. Это прописная истина. Но прогресс не бывает без потерь. В музыке возникло положение, немыслимое в других искусствах. Мы не можем, например, представить живописца, заканчивающего свою работу не полотном, а письменной инструкцией, прочтя которую любой грамотный рисовальщик мог бы воспроизвести авторский замысел. Чьи бы картины висели тогда в музеях? Как бы решалась проблема оригинала и копии? Остро чувствуя возникшие в нашу эпоху противоречия музыкального искусства, академик Б. Асафьев писал: «Когда замолкло это великое искусство устного творчества, непосредственной импровизации, начался ужасный процесс разъединения композитора и слушателя, творчества и восприятия — один из разъедающих музыку интонационных внутренних кризисов»[1].

Виды музыкальных искусств потому так и различаются, что соответствующая им художественная деятельность основана на различных процессах. Композитор переводит воображаемый, слышимый лишь его внутренним слухом звук в видимый нотный знак. Исполнитель этот знак превращает в слышимый звук. Импровизатор перевоплощает звук воображаемый в звук реальный.

Налицо три вида художественной деятельности, для каждого из которых требуются разные типы художественного интеллекта. У играющего по нотам музыканта связь между воображаемым и слышимым звуками осуществляется через нотный знак, она рефлекторно закреплена приемами профессионального образования — диктантом и чтением с листа. Чтобы сымпровизировать что-либо осознанное, соответствующее конкретной музыкальной задаче, надо эту задачу понять, сочинить соответствующий фрагмент, мысленно его записать и только затем воспроизвести зафиксированный в уме текст — мгновенно, без потери живого духа музыки! Импровизатор же над технологией даже не задумывается, у него связь между музыкальной фантазией и музыкальной речью воспитывается либо непосредственной игровой практикой (как у народных исполнителей), либо специальными педагогическими приемами, выработанными во многих устных музыкальных культурах, в том числе и в джазе.

[1] *Асафьев Б. В. Интонация: Избр. труды. — М., 1957, т. V, с. 225.*

Таким образом, импровизатор — не просто композитор и исполнитель в одном лице: он воплощает собою особый тип художника. Поскольку именно процесс творения оказывается художественно значимым, особую роль для импровизатора приобретает публика. С нею он как бы «заключает пари»: вот сейчас, на сцене, он при всех начнет создавать музыку или стихи, рисовать или вырезать из бумаги ваш профиль, и это не только удастся ему с первого раза и без помарок, но и сам акт создания захватит внимание собравшихся.

Ни живописец, ни поэт, ни композитор никого не пускают в свою «мастерскую». В момент творчества публика им не нужна, даже противопоказана. Нам будет преподнесен уже готовый результат, законченное произведение. Что касается «композиторского музицирования» при работе над сочинением, то оно (хотя бы по ответственности) не сравнимо с импровизацией перед аудиторией. Импровизатору, наоборот, необходимы партнеры, нужна публика. «Пари с публикой» активизирует его художественное воображение, способствует вдохновению, азарту, катализирует процесс музыкального самовыражения личности.

Импровизатор, пользуясь словами Ираклия Андроникова, одновременно «автор и герой этого автора». Интенсивное вовлечение личности в акт реализации придает импровизированной музыке особую естественность движения, некую внутреннюю моторику, хорошо известную и джазменам, и фольклористам. В академической же музыке исполнитель, если, конечно, он не вживается глубоко в композиторский замысел, становится просто «исполнителем поручения», действия которого не связаны логикой собственных душевных движений. Механическое исполнительство может настолько отучить от живого пульса музыки, что когда мы ощущаем этот пульс в джазе (где он получил специальный термин — «свинг»), то начинаем считать его исключительно джазовым качеством.

«Свинг» для джаза оказался исторической категорией, подверженной эволюции. Доказал это известный джазовый критик Леонард Фезер, придумавший так называемые «blindfold tests» — «испытания с завязанными глазами», — комментирование звукозаписей неназванных исполнителей. Оказалось, что записи 20-х годов, считавшиеся современниками образцами горячего свинга, спустя 30—40 лет воспринимаются музыкантами как анемичные. Споры о свинге нередко заводили в тупик: авангардисты утверждали, что в классическом джазе свинга не больше, чем в танцевальной музыке; в свою очередь, ревнители джазовой классики упрекали авангардистов в полном забвении свинга; авторитетный критик Дон Хекман убеждал, что в новом джазе присутствует не свинг, а заменившее его качество, которое он назвал «энергией».

Конечно, тот свинг, что был присущ музыке Бенни Гудмена, не годился для Джона Колтрейна, а Армстронгу не подошли бы ритмические структу-

ры Дона Эллиса. Свинг оказался атрибутом стиля [1], одной из его синтаксических характеристик, реализующихся в каждом стиле по-иному. Можно говорить о свинге, «энергии» или о чем-нибудь еще, но переживаемая нами «полетность» музыки, непрерывность ее потока и естественность развертывания — качества, свойственные подлинному джазу любого периода и стиля.

Подобные качества свойственны импровизационной музыке вообще. Они — залог аутентичности, реальности музыкального переживания. Мы можем найти их в казачьих протяжных песнях, в азербайджанских теснифах и казахских кюях, у смоленских скрипачей и армянских дудукистов. Убедительности и художественности выдающихся академических исполнителей также сопутствует полетность, непрерывность, естественность. Они рождены тем, что Б. Асафьев назвал «исполнительской инициативой». Высшим проявлением исполнительской инициативы всегда была вдохновенная импровизация!

В импровизационном искусстве наряду с вдохновением и интуицией присутствует сознательный расчет. Импровизатор обладает не только тактикой, но и стратегией, он может «встать над формой», спланировать драматургию своего высказывания, расставить главные звенья музыкальной мысли.

Принципиально различаются и механизмы восприятия композиции и импровизации. Первую мы воспринимаем через исполнительское искусство — «устный слой» письменной музыкальной культуры. В этом слое содержится интонационная память, здесь хранятся традиции звукового воплощения записанных сочинений. Благодаря исполнительскому творчеству лучшие сочинения оказываются не застывшими объектами, а эволюционируют как «действующие лица» истории духовного мира человечества.

Поэтому к композиции мы можем многократно возвращаться, как к книге или картине. Слушая ее снова и снова, мы постепенно осознаем ее первоначальную новизну. Новое как раз и привлекает нас в композиции более всего.

Напротив, восприятие импровизации, происходящее одномоментно с замыслом и реализацией, — всегда однократно. У слушателя нет возможности неспешно осмыслить музыкальную идею, вернуться к ней вновь при следующем прослушивании — она требует нашей немедленной реакции. Уже в следующее мгновение новая музыкальная ситуация потребует от нас нового отклика... В таком положении прежде всего оказываются музыканты-импровизаторы в ансамбле, причем они — в отличие от слушателей — обязаны не просто рефлектировать, но отвечать музыкальными действиями на игру партнеров, ибо их задача как раз и состоит в музыкальном общении.

---

[1] *Понятие стиля в музыкознании достаточно емкое. В данном случае мы понимаем под стилем только категорию синтактики: произведения, содержащие одинаковую совокупность выразительных средств, сочетающихся по одинаковым правилам, будут относиться к одному стилю.*

Вот почему выразительные средства, используемые импровизатором в ансамбле, необходимо выбирать из тех, которые либо уже включены в определенную устойчивую систему художественной коммуникации, либо лежат внутри границ, заранее обговоренных перед игрой. Иными словами, все музыканты ансамбля обязаны говорить на одном языке, и в этом смысле выразительные средства должны обладать стилистическим единством и целостностью.

Каждая авторская работа предполагает хоть какую-то новизну, иначе ее сочтут плагиатом. Композиторское искусство по самой своей природе тяготеет к поиску новых выразительных средств, к художественным переменам.

Искусство импровизации (прежде всего ансамблевой) более держится за канон, устойчивость, закрепленность, оно не боится упреков в «консерватизме». Но не оттого ли древние устные культуры, в том числе и фольклор, обладают такой неистощимостью? Не потому ли диксиленд или бибоп не ветшают со временем и продолжают с успехом бытовать на сцене, а современные им эффектнейшие звучания компонированной музыки больших джазовых оркестров воспринимаются как ироничные или старомодные? Уместно вспомнить: стиль кул был вспышкой композиционного джаза, своего рода ответом на импровизационную стихию бибопа. И что же? Этот стиль просуществовал очень недолго в первой половине 50-х годов (в Европе чуть дольше) и почти не дал побегов. В 70-е годы отзвуки кула были слышны порой лишь в ансамбле «Каданс» Г. Лукьянова.

Показательно, что в классическом джазе, как в фольклоре и в профессиональной музыке устной традиции, художественная действенность импровизации сохраняется и при ее формальной неоригинальности. Здесь почти каждый импровизационный акт подчиняется выработанным нормам; а в профессиональной европейской музыке нормой является стремление избегать штампов. В некоторых же устных культурах точная репродукция дает желаемый эффект, а отступление от канона считается преступлением.

Ю. М. Лотман объясняет это различие существованием в мировой культуре бок о бок двух эстетик: эстетики тождества (когда прекрасно тождественное уже бывшему прекрасным) и эстетики противопоставления (когда не может быть прекрасным тождественное уже бывшему)[1].

Тем не менее приложение одной эстетики вместо другой приводит к художественным потерям. В 60-е годы, например, многие деятели культуры ставили перед советским джазом цель: искать собственное творческое лицо. Поиск привел в последующее десятилетие к появлению ряда самобытных ансамблей. Но одновременно едва не произошла утрата той общности музыкального языка, которая делала возможными частые и яркие джем-сешн, пользовавшиеся огромной популярностью у музыкантов и любителей джаза. В 70—80-е годы на профессиональной джазовой сцене верность джазовым традициям сохра-

[1] *Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970, с. 350—353.*

нили лишь диксиленды, ансамбль Давида Голощекина, да участники программ «Джаз плюс джаз».

* * *

Искусство импровизации отличается энергичной способностью быстро формировать устойчивый стиль. К такому выводу можно прийти после анализа подробно документированной истории джаза.

Диксиленд, если судить по записям ансамблей «Original Dixieland Jass Band» (1917) и «Creole Jazz Band» (1923), сформировался в течение каких-нибудь пяти лет. Можно считать, что свинг сложился с 1930 по 1934 год, бибоп — с 1940 по 1943. В 1959 году вышла первая пластинка с образцом ладового джаза («Kind Blue»), а в начале 60-х годов ладовый джаз уже распространился. Вероятно, столь быстрые сроки «созревания» джазовых стилей объяснялись тем, что главные компоненты соответствующих музыкальных языков брались из уже освоенных устной практикой «интонационных словарей» — европейской классики, европейского и внеевропейского фольклора. Включение же в язык современного джаза элементов авангардной письменной музыки (первые опыты Коулмена и Тейлора относятся к концу 50-х годов) растянуло время становления соответствующего стиля более чем на два десятилетия.

Принято считать, что развитие шло в направлении усложнения. Суждение: диксиленд проще бибопа — споров не вызывает. Однако в эволюции классического джаза была также характерная встречная тенденция — тенденция упрощения.

Для сравнения музыкального материала обоих вышеназванных стилей удобно воспользоваться сборником «Мелодии джаза», в котором приведены темы из классического джазового репертуара[1]. При анализе гармонии песен, танцевальных мелодий и инструментальных пьес, характерных для раннего джаза, бросается в глаза, что ритм гармонических прогрессий в них зачастую неровен, сами эти прогрессии нередко отличаются вычурностью, имеют место нарушения естественных функциональных последовательностей.

Характерный пример — последние 8 тактов темы «China Boy» из репертуара Л. Армстронга, гармония которых приводится ниже в цифровой системе (по ступеням мажора):

$/\ IV_7^{+5} / IV_7^{+5} / II_9 / IV_m /$
$/\ I / II_9 / V_7 / I / I /$[2]

Показательно неравномерное движение гармоний в 17—24 тактах темы «At The Jazz Band Ball» (также в цифровой системе):

$/\ V_7 / I / I / I /$
$/\ VI_7 / VI_7 / II_7 / II_7 /$[3]

---

[1] *Симоненко В. Мелодии джазе. — Киев, 1976.*

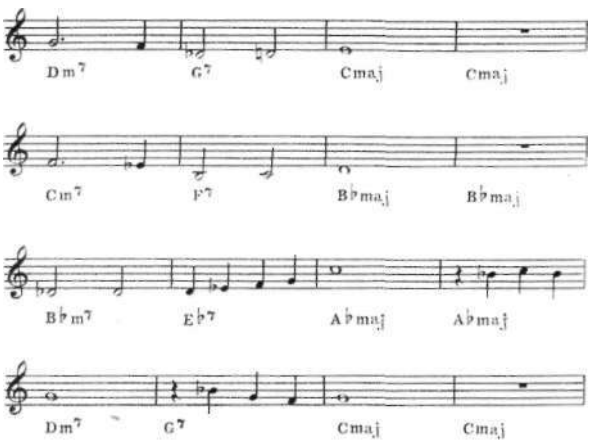
[2] *Симоненко В. Цит. соч., с. 75. Обозначение цифровых символов дается в соответствии с принятой в джазе ступеневой системой записи гармоний (Чугунов Ю. Гармония в джазе. — М., 1980).*

[3] *Симоненко В. Цит. соч., с. 69.*

Для импровизаторов в ансамбле было бы естественней выдерживать каждый аккорд по два такта.

В бибопе, напротив, дыхание гармонии стало ровным, функциональные связи обнажились, устремились в лоно диатоники, на место последовательностей доминант пришли цепочки простейшего типа T — S — D — T (иногда варьируемые заменами «через тритон» или «через медианту»), которые составили почти две трети гармонических каркасов тем, приведенных в сборнике в разделе «Бибоп». Все указывает на то, что гармония из средства украшения авторской пьесы превращалась в средство организации языка и мышления исполнителя-импровизатора.

В качестве иллюстрации можно привести тему М. Девиса «Tune Up», типичную для развитого бибопа:



Она имеет период 16 тактов и четко дробится на четыре гармонических оборота, каждый из которых длится четыре такта. Первые три представляют секвенцию диатонических последовательностей II — V_7 — I (звено сильного тяготения S_{11}—Д—Т) с той характерной для этого политонального стиля особенностью, что первая последовательность проходит в основной тональности, вторая — в тональности пониженной седьмой ступени, третья — еще на тон ниже. Вот гармоническая схема периода (слева в скобках показаны положения временных тоник):

(I) / II_m / V_7 / I / I /
(♭VII) / II_m / V_7 / I / I /
(♭VI) / II_m / V_7 / I / I /
(I) / II_m / V_7 / I / I /

В том же направлении упрощения эволюционировала форма. Джаз 20-х годов изобилует сложными, многотактовыми периодами, состоящими как бы из нескольких тем. Если проанализировать структуру тем, приведенных в разделе «Традиционный джаз» упомянутого сборника, то окажется, что 12-тактовые блюзы, 16-тактовые периоды и 32-тактовые формы AABA составляют лишь треть, тогда как в разделе «Бибоп» аналогичные структуры занимают уже девять десятых списка.

Практически все песни, пришедшие в джаз в 20-е, 30-е и даже в 40-е и 50-е годы, содержали некогда стихотворно-речитативные вступления (так называемые «verses«). Теперь эти песни составили практически весь классический джазовый репертуар, но «verses» оказались прочно забытыми, как и побочные темы ряда старых пьес.

Излюбленными моделями для импровизаций в бибопе были блюзы (один Ч. Паркер написал их около сорока) и пьесы с простейшей гармонией — вроде песни Дж. Гершвина «I Got Rhythm» (таких тем насчитывается тоже несколько десятков). Заметно сократилось число употребительных тональностей в джазовой практике: первая в сборнике авторская инструментальная пьеса профессионального джаза — регтайм «Maple Leaf» С. Джоплина — исполнялась в ре-бемоль мажоре, а в бибопе даже три бемоля в ключе были редкостью. Интригующие вступления, заранее приготовленные вставки и патетические коды — все, что мог бы поставить себе в заслугу композитор или аранжировщик, практически исчезло в бибопе, да и в диксиленде сохранилось лишь как дань традиции, как ритуал, после которого, собственно, джаз и начинается.

Нетрудно прийти к выводу, что данные изменения были следствием очень широкого процесса — процесса превращения языка джаза из письменного в устный, удобный для музыкального общения в ансамблях импровизаторов. Массовая исполнительская практика отшлифовала синтаксис этого языка и соответствующее ему музыкальное мышление.

* * *

В последнее время, главным образом в связи с особенностями эпохи научно-технической революции, много пишут о том, что окружающий нас мир постепенно превращается из «мира объектов» в «мир процессов».

Главная черта первого — объектный состав, который мы стремимся описать как можно полнее для того, чтобы впоследствии действовать согласно описаниям, «по инструкции». Изменения его получают отражение в новых описаниях.

Главная черта второго — переменчивость. Этот мир постоянно меняется, в нем часты непредвиденные ситуации и чрезвычайные обстоятельства, а его описания устаревают быстрее, чем успевают обновляться.

Эти миры не похожи, более того, они противостоят друг другу. Тем не менее, хотим мы или не хотим, происходит наше переселение из «мира объектов» в «мир процессов».

Вот как формулируются учеными требования к новому человеку эпохи НТР: «Новый человек должен уметь динамически сочетать свои действия с задачами, решаемыми всем коллективом: зная собственные обязанности, задачи смежных с ним звеньев, общую цель работы, он должен обладать способностью и навыком корректировать в целесообразных пределах свою деятельность в зависимости от реальной обстановки»[1].

Поразительно совпадение этих требований с неписаным уставом импровизирующего ансамбля! Ведь и здесь мы имеем дело с коллективными незапланированными действиями в экстремальных условиях жесточайшего дефицита времени!

Конечно, такой ансамбль формирует характер личности; учит и воспитывает. Это известно в деревнях, где живы народные музыкальные традиции, и в городских музицирующих семьях. На это обратили внимание и в самодеятельных джаз-ансамблях. Импровизатор в ансамбле поставлен в такие условия, когда он должен музыкально изъясняться от первого лица, вплетая свой голос в общий лад музыки. Каждый его музыкальный «поступок», инициатива тут же оцениваются коллективом, получают одобрение или нет, а уклоняться от инициативы нельзя, как невозможно не плыть, если попал в реку. То, что моделируется в ансамбле импровизаторов, неизбежно переносится на всю остальную деятельность человека. Занятие ансамблевой импровизацией развивает инициативность и ответственность, совершенствует культуру чувств, культуру речи и поведения, учит общаться — критически и без предвзятости соотносить свое личное с личным других людей [2].

Ансамбль импровизаторов — игровая группа, структуру которой наука только еще начинает изучать. Любой нераспадающийся ансамбль импровизаторов — живой организм, его устойчивое функционирование есть доказательство существования определенной языковой общности его участников. Мало того, у каждого из них своя роль в коллективе. Д. В. Покровский, руководитель известного русского фольклорного ансамбля, пришел к выводу, что в донских казачьих хорах, исполняющих протяжные песни, есть как минимум четыре таких роли: дишкант, бас, лидер и сублидер[3]. Движение первых двух голосов не зависит от двух других, оно заранее установлено; можно даже сказать, что бас и дишкант не импровизируются, а просто исполняются. Это основа. Главная импровизатор-

[1] *Имянитов И. Типичная нетипичная ситуация. — Лит. газета, 1975, 25 июня.*

[2] *Баташев А. Клуб, студия, джаз. — Сов. культура, 1978, 18 авг.*

[3] *Покровский Д. Фольклор и музыкальное восприятие. — В кн.: Восприятие музыки. М., 1980, с. 253.*

ская инициатива у лидера, его голос — самый подвижный, он постоянно задает ту или иную интонационную ситуацию. Сублидер же вторит, отвечает ему, «улаживая» вносимые лидером возмущения. Эти роли могут выполняться несколькими участниками, переходить от одного к другому, но они обязательно выполняются, иначе песня не играется, «не идет».

Нечто подобное — основа, лидерство и сублидерство — есть и в джаз-ансамбле. Скажем, в наиболее распространенном по составу джаз-квартете духовой инструмент — лидер, фортепиано, малый и большой барабан — сублидеры, контрабас и хай-хэт служат основой. Аккомпанирующая гитара, играющая ровными четвертями, — основа, а играющая «компинг», — сублидер. В современном джазе есть другие варианты распределения этих ролей. Например, в одной из пьес трио В. Ганелина функцию лидера выполняли барабаны, сублидера — альт-саксофон, а функцию основы — фортепиано.

В инструментальных импровизирующих ансамблях (в том числе и в джазе) действует принцип, который можно назвать «принципом обособления». Он означает, что акустическое пространство делится на своего рода «ниши», и каждую из них занимает один инструмент (соответственно — одна исполнительская воля). Для того, чтобы исполнитель обладал наибольшей свободой не мешающего другим маневра, «ниши» максимально обособляются, отдаляются одна от другой. Так оформлялась ритмомелодическая иерархия и звуковысотная дифференциация певческих голосов в европейской импровизационной полифонии XII—XV веков[1]. Так сложились три мелодических голоса в диксилендах Нового Орлеана — кларнет, труба, тромбон с тремя разными функциями, с несмешивающимися тембрами, разными регистрами. Своеобразное преломление нашел «принцип обособления» в трио В. Ганелина. Здесь один музыкант оперирует ударными инструментами, другой — мелодическими, а в руках у третьего — фортепиано и клавишный бас, так что весь «нижний этаж» гармонического движения управляется одной волей.

Перечисленные особенности импровизационного искусства в значительной мере определяют и специфические особенности его содержания. Выше мы провели границу между композицией и импровизацией в зависимости от эстетической содержательности результата или процесса художественной деятельности. Это определяет различие содержания двух видов искусств, отражающих разные стороны человека и окружающего мира, «мира объектов» и «мира процессов».

* * *

Джаз — устная культура эпохи грамзаписи, и в нем возникли три специфических жанра — мусический, концертно-эстрадный и студийный. О них следует сказать особо.

[1] *Сапонов М. Искусство импровизации. — М., 1982, с. 13—21.*

Мусическим жанром условимся называть неконцертные формы импровизаций, чаще всего соревновательного, диалогического характера. Такие импровизации не ставят целью создание единого целого, не претендуют ни на репрезентабельность, ни на закрепленность. Здесь главное — сама игра, музыкальный момент, сконцентрированный в одном мгновении. В пьесе нет четко выраженной драматургии (в смысле музыкального сюжета), композиция самая примитивная. От импровизатора требуются не столько качества формостроителя, сколько способность к инициативе и к остроумной реакции на инициативу партнера. Такие формы широко бытовали в античном искусстве (откуда и термин). В фольклоре они живы по сей день: соревнования акынов и макомистов на народных праздниках в Средней Азии, состязания хоров в Эстонии, или ансамблевая песне-пляска — знаменитый белгородский «пересек», настоящий турнир плясуний и частушечниц. Еще два столетия назад в концертной жизни европейских столиц не были редкостью «дуэли» музыкантов, и на эстраде встречались Моцарт и Клементи, Мендельсон и Мошелес... Разумеется, мусический жанр есть и в джазе — такую форму игры музыкантов называют «джем-сешн».

Концертно-эстрадный жанр основан на «взаимном соглашении» между публикой и артистом. Публика заключает себя на час в кресла и соблюдает тишину. Артист преподносит публике нечто такое, что ни на мгновение не ослабит ее внимания, и «кресельное заточение» не покажется ей тягостным. В концерте результатом импровизации должна быть композиция. Поэтому здесь и пьесы, и вся программа требуют выстроенности. Налицо сюжет, монтаж контрастов, форма. Но спонтанности оставлено еще достаточно места: допустима инициатива исполнителей, непредусмотренный взлет фантазии, крутой поворот течения пьесы. Всего этого не может быть ни на эстрадном, ни на академическом концерте. И отнюдь не случайно, что аплодисменты джазовому музыканту звучат не только по завершении, но и в середине пьесы, вслед за удачным соло.

Целостность музыкальной драматургии, ясность и стройность формы приобретают особо важное значение при производстве грампластинки (даже если эту грампластинку записывает ансамбль импровизаторов). В студии звукозаписи публики нет, она в другом месте и времени, она будет воспринимать пластинку только как произведение, которое можно прослушивать многократно и по частям, «пари с публикой» отменено, и возможны пробы, дубли, наложение, монтаж, подобно тому, как это происходит при экранизации спектакля. Во имя чего? Только во имя качества формы и отдельных ее элементов.

Джазовые ансамбли и рок-группы часто делают другую аранжировку, избирают иную форму изложения при грамзаписи концертной пьесы. В прошлом такой вопрос не стоял, поскольку практически единственным источником музыкального восприятия было концертное исполнение. Теперь с концертом конкурирует радио, телевидение и грамзапись, электроника рождает

целую отрасль «музыкостроения», дискотек становится больше, чем концертных залов, а кассетник оказывается доступнее домашнего пианино. Композиторы и исполнители, музыковеды и журналисты не могут не реагировать на эти новые обстоятельства.

Главная цель — сохранение живой музыки. Конкуренции с ТВ не выдержат заученные, отрепетированные представления. Каждый концерт должен стать неповторимым и уникальным — в отличие от пластинки или видеозаписи, которая завтра остается той же, что и сегодня. Уже сейчас мы чувствуем острейшую нужду в импровизаторах! Джаз являет нам артиста совершенно особой категории. Его неверно отождествлять с инструменталистом эстрадного жанра, поскольку несопоставимы художественные задачи, решаемые ими, — импровизатор обладает качественно иным уровнем художественного мастерства, несет значительно большую исполнительскую нагрузку. Импровизатора не причислишь и к исполнителям камерной музыки, поскольку от него требуется не только виртуозное владение инструментом и образцовый вкус, но и композиторская одаренность.

Сегодня джаз — важный фактор музыкальной культуры. Его влияние можно проследить в массовых жанрах, в различных формах композиторского творчества, в исполнительском искусстве. Его идеи отразились в музыкальной педагогике и в музыкальной эстетике. Искусство джаза гуманистично, ибо в центре его — человек. В джазе соединяются музыкальные традиции разных народов, и тем интереснее предстает его развитие в Советском Союзе — стране с огромным этническим разнообразием. На палитре джазового артиста — все музыкальные краски мира.

Музыкальная импровизация — самый древний вид музыкального искусства. История музыки началась с импровизаторства. Межкультурные сплавы в импровизационной музыке возникали не раз, поражая современников своей яркостью. Если сегодня заново взглянуть на историю джаза, то окажется, что обстоятельства и место его рождения были исторической случайностью, пусть и счастливой, а его победоносное шествие по планете и нынешняя стадия эволюции уже как интернационального искусства исторически закономерны.

Ефим Барбан

Эстетические границы джаза

I

На протяжении всей истории джазовой музыки не прекращались споры о «подлинном» джазе. Споры эти принимали особенно бурный, ожесточенный характер в кризисные периоды джазовой истории — периоды смены стилей и направлений. Необходимость осмысления эстетических особенностей джазовой музыки, определения основных признаков джазовой художественной системы, нахождения критериев музыкальной классификации джаза стала особенно настоятельной в эпоху свободного джаза, когда в его музыку были введены новые художественные элементы, а некоторые традиционные для джаза нормы стали вытесняться, изменяться или даже полностью редуцироваться.

Актуальность поиска подлинно научного определения понятия «джаз» вызвана еще и значительным влиянием современного джаза на европейскую музыку, а также определенными внутренними художественными сдвигами в ее собственной эстетической системе, сближающими новейшие формы этой музыки с современным джазом.

Бесспорно: джаз не является специфической музыкальной культурой (подобно индийской или арабской). Но джаз, несомненно, обладает значительной художественной спецификой, эстетической оригинальностью. Возникнув как гибридное (в основном евро-африканское) музыкальное искусство, неизменно сохраняя африканские художественные элементы, джаз эволюционировал в основном под влиянием (и в рамках) европейской музыкальной культуры. Поэтому о джазе с полным на то основанием можно говорить как о неотъемлемой части современной европейской культуры.

Все попытки определения понятия «джаз» за последнюю четверть века — с тех пор как джаз стал привлекать серьезных исследователей — сводились к неизменной констатации наличия в нем не только специфических особенностей формы, структуры или музыкальных приемов, но и неких внемузыкаль-

ных, нефиксируемых нотацией элементов. Трудность нахождения джазовой дефиниции вызвана решающим влиянием на «джазообразование» особенностей эстетического поведения музыканта-импровизатора, реализующегося в значительной степени как некое интуитивно постигаемое спонтанное действие. К примеру, одна из первых попыток сформулировать суть джазового феномена, сделанная Маршаллом Стернсом (1956), сводилась, в частности, к определению джаза как «полуимпровизационной американской музыки, отличающейся непосредственностью коммуникации, экспрессивными характеристиками свободного использования человеческого голоса и сложным, плавнотекущим ритмом...»[1].

Другой исследователь джаза, Иоахим Берендт, говоря об отличиях джаза от европейской музыки (1976), указывает на три основных: связанную с импровизацией спонтанность музыкального продуцирования, свинг и отражающие индивидуальность исполнителя звучания и манеру фразировки [2].

Издатель журнала «Даун бит» Чарлз Сьюбер предлагает следующие критерии для опознания джаза: (1) импровизация, (2) ощущение динамичности метроритма и «джазовая» фразировка, (3) индивидуальная интерпретация и экспрессивность[3].

Таким образом, все три исследователя, попытавшиеся дать определение понятия «джаз», выделяют в качестве наиболее характерных нефиксируе¬мые нотацией и не постигаемые дискурсивно элементы его художественной системы.

Но если джаз не представляет собой автономной музыкальной культуры, то все же к какой форме социально-эстетического бытования можно его отнести? Что это: род, вид, жанр европейского музыкального искусства? И по какому признаку характеризовать его жанровую специфику: форма, идейно-содержательные особенности, способ исполнения?

Современное представление о жанре утратило ригоризм традиционных определений. Смешанные, «нечистые» жанры — знамение времени (трагикомедия, «третье течение», рок-опера и т. п.). Само понятие «жанр» стало условием и ныне определяется или внешними признаками (общность структуры), или внутренними (тема, настроение), или местом исполнения (филармония, мюзик-холл, ресторан, клуб, дансинг). Говорят о легком, серьезном, салонном жанре. Жанром именуются и отрасль музыки (опера, симфония), и разновидность отрасли (опера-буффа, симфониетта). Слово «жанровое» нередко также

[1] *Stearns M. The Story of Jazz. — N. Y., 1958, p. 200.*
[2] *Berendt I. The Jazz Book. — L., 1976, p. 176.*
[3] *Suber Ch. The first chorus. — «Down beet» January 11, 1979, p. 6.*

служит синонимом понятия «бытовое». В принципе большую часть традиционного джаза можно отнести к разновидности бытового музыкального жанра.

Но существует не только жанрово смешанная, но и жанрово неопределенная музыка. Многие пьесы нового джаза обладают именно такой жанровой неявностью, а иногда наличие одного-двух жанровых признаков служит основанием для их отнесения к джазовой музыке.

Учитывая те особенности джазовой специфики, на которые как на основные справедливо указывают его исследователи, в основу жанровой классификации джаза должен быть положен характер творчества. Джаз — это прежде всего разновидность импровизированной музыки (существуют, правда, джазовые произведения, в которых роль импровизации незначительна)[1]. И хотя со временем изменилось и понимание джаза, и его эстетические признаки, главное его отличие от всех других видов художественного творчества заключается все же в спонтанном (или полуимпровизированном) музицировании, тесно связанном с личностной экспрессивностью и специфически джазовым типом мышления, выразившемся в особенностях его фразировки (музыкальной речи).

Все исследователи джаза говорят о так называемой «джазовой фразировке», не уточняя, впрочем, в чем сущность этой «джазовости». Если роль импровизации и личностной экспрессивности в джазе не требует особых разъяснений, то характер джазовой фразы все еще довольно загадочен. Несомненна ее зависимость от импровизации, очевидно также, что природа ее носит ярко выраженный антропоцентристский характер, т. е. обусловлена не столько особенностями абстрактных правил звуковой и инструментальной техники, сколько характером человеческих биологических, психических и речевых стереотипов.

Джазовая фразировка обладает специфическими ритмическими, фоническими и мелодическими характеристиками (независимо от того, идет ли речь о соединении ряда мотивов или о слитной фразе). Ритмически джазовая фраза (как часть спонтанного, импровизируемого предложения или периода) необычайно тесно связана с биоритмами, ритмическими импульсами и акцентуацией человеческой речи. Фонически джазовая фраза чрезвычайно вокализована — в большей степени близка тембральным особенностям человеческого голоса, чем фраза европейской академической музыки. Мелодически она более вербализована, чем фраза мелодической напевной музыки европейской традиции (также близкой лирическому речевому высказыванию), теснее связана с интервалами речевого интонирования, скачками речевого потока. Эти особенности джазовой фразировки восходят к особенностям вокального и инструментального

[1] *В этих редких случаях эффект импровизационности возникает за счет специфической способности аранжировщика и исполнителя имитировать процесс импровизирования.*

интонирования в музыке афро-американского фольклора, ее тембральной и мелодической своеобычности.

Проблема жанровой классификации джаза стала актуальной лишь с появлением свободного джаза. Старые стили и направления джаза обладали ярко выраженными эстетическими и структурными признаками — их жанровая классификация и структурное описание не составляли проблемы. Импровизация, свинг, определенный метроритм, специфическое звукоизвлечение — вот основные (по существу инвариантные) элементы старого джаза. Проблема возникла в результате перехода джаза от относительно жесткой эстетической нормативности к «открытой» форме. Сама эта проблема обычно выступает в виде попытки поставить под сомнение джазовый характер музыки нового джаза и отождествить ее с европейской академической музыкой. Аргументация в таких случаях у разного типа слушателей носит несхожий и противоречивый характер, в зависимости от того, идет ли речь о слушателях старого джаза или о неджазовой аудитории, не обладающей джазовой апперцепцией. Оба эти случая заслуживают раздельного рассмотрения.

2

Любое джазовое направление обладает определенной системой «музыкальных табу» — системой разного рода структурных, эстетических, стилистических запретов. В старом джазе запреты эти носили почти абсолютный характер, тогда как в свободном джазе они по большей части превратились в факультативные ограничения. Это произошло, например, с требованием стандартизации структуры джазовой пьесы (вариационная форма, квадратность построения импровизации), это же случилось с запретом на превалирующую ритмическую нерегулярность, с запретом на гармоническое несоответствие темы и импровизации и с целым рядом стилистических и фонических норм.

Но любой художественный текст функционирует как система, не только порождающая, но и нарушающая такие запреты. Именно степенью напряжения между нормой и ее нарушением и определяется энергический потенциал текста. Естественно, что нарушение некоторых абсолютных запретов может привести к распаду самого искусства. Но здесь следует особенно подчеркнуть историческую обусловленность и относительность этой абсолютности. Художественный текст, функционируя как противостояние и борьба нормы и ее нарушения, неизбежно создает целый ряд новых, необычных художественных эффектов за счет нарушения традиционных запретов. Та или иная художественная система неизбежно вырабатывает внутри себя оппозиционные элементы, активность которых в значительной степени обусловливает степень художественной энергетичности, конфликтности самой этой системы, а значит, и ее способности к самообновлению, что неизбежно порождает и новые семантические значения, и новые, более обширные внетекстовые связи.

Высокое художественное достоинство нового джаза во многом объясняется именно тем, что ему пришлось преодолевать не слабые и случайные запреты старой джазовой эстетической системы, а некоторые из ее абсолютных запретов, вступать в острейшие конфликты с целым рядом еще активных традиционных моделей мира — и не только художественных (как это было при стилистических трансформациях старого джаза), но и бытовых, научных, идеологических. Именно силой и устойчивостью преодоленных запретов, потребовавших развить огромные, небывалые еще в джазе энергетические усилия, и объясняется новаторский дух нового джаза.

Для того чтобы определение понятия «джаз» носило действительно универсальный характер (учитывающий специфику всех джазовых направлений), необходимо внести в него поправку на существующее в реальном джазе принципиальное структурное противоречие: структурное противостояние старого и нового джаза выступает в нем как существование двух видов систем, использующих для своего построения различные эстетические принципы — «эстетики тождества» и «эстетики противопоставления» [1].

Принцип эстетики тождества основывается на идее создания художественного произведения как акта подражания, отождествления с уже известным изначальным образцом — неким эстетическим идеалом жанра или музыкального направления. Правила структурирования текста в этом случае заданы заранее.

Качество музыки в старом джазе обычно оценивалось как максимальное приближение к такого рода идеалу, который выступает в виде хорошо известных музыкантам и слушателям образцов-стандартов (чаще всего в виде подражания творческим достижениям или приемам лидеров стиля или направления). Отклонение от стереотипности в старом джазе, нарушение или разрушение системы правил и структурных штампов обычно воспринималось как неумение музыканта и автоматически влекло за собой низкую оценку качества музыки. По сути дела в традиционном джазе, подобно любому виду фольклора или искусству европейского классицизма, стереотипность исполнения не почиталась недостатком. Не создание нового, а идеальное воспроизведение уже существующего, уже освоенного — таков один из основных эстетических принципов старого джаза.

Практически в старом джазе отсутствовала идея штампа. Представление о стереотипности музыкального мышления как о явлении негативном возникло лишь в новом джазе. Большинство музыкантов старого джаза сознательно пытались чуть ли не полностью идентифицировать себя с признанными лидерами жанра (во всяком случае Чарли Паркер не всегда мог отличить

[1] *См.: Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970, с. 158.*

свою музыку от музыки Сонни Ститта). Оригинальность как часть эстетической оценки музыки стала фигурировать в джазовой критике лишь в новейший период джазовой истории. (Наступление неизбежной эстетической исчерпанности вызывало в старых джазовых направлениях лишь стилистическую трансформацию, а не смену принципа построения художественной системы.)

В гносеологическом плане смысл эстетики тождества выражался в наличии некой изначально существующей абсолютной и неизменной эстетической истины, к которой в той или иной мере должны были приближаться произведения ее адептов. Именно степень такого приближения (степень схожести с эстетическим идеалом) и лежала в основе оценки качества музыки в старом джазе.

Наличие жесткой нормативности в правилах порождения художественного текста эстетики тождества вовсе не исключало высокой степени свободы в рамках этих незыблемых правил, но уже на более низком структурном уровне. Вариативные возможности почти всех видов искусства, в основе которых лежат принципы эстетики тождества, подтверждают возможность высочайшей свободы в комбинировании, варьировании стандартным набором свойственных им ритмических, гармонических, фонических комплексов; недаром большинство таких видов искусства носило импровизационный характер (к примеру, весь мировой музыкальный фольклор). И это естественно, ибо именно импровизация превращает музыку, созданную на основе эстетики тождества, в искусство, придает ей необходимую для художественной коммуникации информационную ценность. В ином случае, без необходимого вариативного разнообразия такого рода музыка выглядела бы лишь как набор взаимозаменимых и не отличимых друг от друга артефактов — информация всегда возникает как непредсказуемый набор сведений. Поэтому и уровень свободы в музыке, создаваемой по рецептам эстетики тождества, нередко превышает вариационные возможности музыки, созданной на основе принципов эстетики противопоставления (европейский романтизм, додекафония). При этом не следует забывать, что свобода внутри музыкальной системы первого рода соседствует с жесточайшей нормативностью и несвободой фундаментальных структурных принципов.

Для эстетики противопоставления нет эстетической необходимости строить свою систему в виде одновременной реализации столь полярных творческих методов. В основе гносеологии эстетики противопоставления лежит идея плюрализма эстетической истины, представление о свободе индивидуальных суждений о ней и об относительности существующих эстетических идеалов и художественных систем. Отсюда индивидуализация стиля в новом джазе, отход от нормативной стилистики направления, переход к открытой форме, новые критерии оценки качества музыки (и один из основных — степень оригинальности художественной структуры).

В эстетике нового джаза отсутствуют свойственные традиционному джазу столь разительные контрастные сочетания высокой свободы и крайней несвободы. Даже если музыка нового джаза в значительной степени написана (скажем, как у Брэкстона), то и тогда ее форма вовсе не строится как реализация структурных штампов. Автор новоджазовой пьесы обладает неизмеримо большими альтернативными возможностями в построении ее структуры — значительное усложнение правил построения эстетической системы в новом джазе (при упрощении структуры самого текста) явилось залогом увеличения его семантической емкости и эстетического разнообразия (уменьшения структурного автоматизма и избыточности). Конечно, как и в любом виде искусства, в новом джазе нарушение нормативности неизбежно сопровождается созданием системы языковых закономерностей, просто закономерности эти не столь самоочевидны, как в старом джазе; нередко они выступают в качестве «минус-приемов» (Ю. М. Лотман) или внетекстовых связей.

Принципиальная ошибка джазовых традиционалистов, приравнивающих музыку нового джаза к неджазовой музыке на основании утраты свободным джазом традиционного джазового бита, квадрата или явно выраженного свинга, заключается в том, что они неправомерно сравнивают эстетическую систему, не знавшую и не использовавшую эти элементы (неджаз), с художественной системой, сознательно отказавшейся от их употребления (свободный джаз). В первом случае отсутствие названных признаков не является эстетически значимым элементом художественной системы, во втором — эти признаки выступают как «минус-приемы», ибо их отсутствие является частью эстетической нормы и слушательского ожидания, и воспринимается как з н а ч и м о е отсутствие нормы. В этом заключается одна из основных связей нового джаза с традицией. Внетекстовые элементы структуры нового джаза обретают значение важного компонента его эстетической системы, реально существующей в слушательском восприятии лишь как часть коррелирующей оппозиционной пары «мейнстрим—авангард». Восприятие джаза в наше время — акт взаимной перекодировки этих коррелирующих систем.

Таким образом, новоджазовая пьеса вовсе не равна своему тексту. Именно это и объясняет, что в структурном отношении новоджазовая пьеса намного проще любой традиционной джазовой композиции, тогда как эстетически и содержательно она неизмеримо сложнее. Если почти все элементы староджазовой эстетической системы выражены в музыкальном тексте, то в новом джазе эстетическая система строится как сложнейшая сеть структурных (звуковых) и внеструктурных (незвуковых) связей и отношений.

3

Слушатель, знакомый с жанровой спецификой джаза, обычно воспринимает отсутствие «приличествующих» данному жанру элементов в новом

джазе как сознательное авторское изъятие, как авторское нежелание их использовать. Он не подозревает, что имеет дело с эстетической системой, не предусматривающей, не требующей для своего функционирования этих якобы недостающих элементов. Более того, их отсутствие (отсутствие ожидаемого штампа) рождает в музыке дополнительный уровень художественной активности, структурного напряжения — действует так называемый «минус-прием».

Механизм «жанрового опознания» порождает весьма важное и обычно не осознаваемое джазовым слушателем явление: обнаружение отсутствия того или иного джазового элемента в музыке происходит лишь на фоне изначального признания им слушаемой музыки джазом. Восприятие музыкальной композиции как жанрового (языкового) или стилистического комплекса всегда целостно, оно не является суммой восприятий ее отдельных элементов (тем более, что происходит это интуитивно); восприятие музыки основано на выделении относительно крупных структурных элементов, а не отдельных мотивов и фраз. И если прослушиваемая музыка хотя бы частично не ассоциируется у слушателя с джазом, он никогда не озаботится анализом «нарушений» джазовой нормативности.

Именно первичность интуитивного осознания «джазовости» прослушиваемой музыки и априорное представление о законах структурной упорядоченности джаза заставляет традиционалиста определять метроритм или фонику свободного джаза как нарушение эстетической или структурной нормы, как «неправильность». Но тем самым такой слушатель невольно доказывает своеобразную теорему от обратного: определением факта нарушения джазовой нормы он реабилитирует джазовую природу анализируемой музыки, ибо утверждает наличие нормы, которой этот текст якобы должен по своей природе следовать.

Отказ нового джаза от использования тех или иных джазовых структурных элементов вовсе не сблизил его с неджазом. Не способствовало тому и введение в джазовую эстетическую систему ряда внесистемных элементов — атональности, полиладовости, пентатоники, новых тембральных, фонических эффектов, техники коллажа, ритмической нерегулярности и т. д. Иногда в новом джазе используются и «нехудожественные», конкретные звучания; впрочем, это — общая для современного искусства тенденция (ср. использование документальных текстов в литературе или утилитарных предметов в живописи и скульптуре). Но, как правило, эти инородные элементы, став частью текста, не разрушают старую систему, а вступают с ней в семантические отношения, создавая новые художественные значения.

Кажущиеся внесистемными и поначалу незначимые для джазового слушателя новые структурные элементы музыки со временем семантизируются и становятся частью ее новой нормативности. Обычно именно они,

превратившись в системные, и служат сигналами, опознавательными признаками принадлежности музыки к определенному джазовому направлению.

В традиционном джазе и мейнстриме не только строго соблюдались каноны эстетики тождества, запрещавшие иножанровые вкрапления, но и существовала сильнейшая тенденция к неоправданной консервации некоторых явно обветшавших элементов формы. Нередкое употребление того или иного приема диктовалось не художественной необходимостью, а потребностью жанровой характеристики — необходимостью обозначить жанровую принадлежность музыкального текста. Единственная функция этой эстетической инерции — намек на жанр. По-видимому, механизм жанровой памяти здесь вступал в противоречие с эстетической необходимостью жанрового развития. Характерным примером такого конфликта было обязательное соблюдение вариационной (квазитрехчастной) формы джазовой композиции, хотя уже в бибопе связь между темой и импровизацией, сам процесс тематического развития в импровизации не улавливались слухом (связь носила лишь гармонический характер). Но соблюдение подобного «жанрового приличия» позволяло музыкантам и слушателям старого джаза не только безошибочно судить о музыкальном событии на основании знакомых жанровых ориентиров, но и благодаря совпадению ожиданий слушателя с воспринимаемой музыкой ощущать «истинность», подлинность музыкального события, ибо в слушательском сознании художественная правда всегда выступает как устойчивый закон жанра. А без соприкосновения с ней любое художественное восприятие утрачивает ценностный характер: перестает быть интимным переживанием, теряет момент этического напряжения, свойственный восприятию лучших образцов музыки старого джаза.

Конфликт между потребностью в эстетическом обновлении жанра и инерционным процессом консервации формы и был одним из главных источников джазовой художественной энергии.

Лишь предшествующее «музыкальное табу», запрет на употребление определенного структурного элемента наделяет последующее снятие запрета семантическим (структурным) значением — любое эстетическое разрешение в джазе несет в себе память о запрете на него и именно названный феномен организует, оструктуривает якобы «хаотическую» систему свободного джаза. Поэтому любое новаторство в джазе всегда значимо лишь на фоне предшествующего этапа джазового процесса, запрещавшего нововведения новатора. Более того, само возникновение свободного джаза (резкое нарушение нормативности) стало возможным лишь на таком этапе джазового развития, когда джаз превратился в значительное художественное явление с хорошо разработанной эстетической системой, высокой исполнительской культурой, создавшее классическое наследие со специфичной и яркой нормативностью. Парадоксально, но именно глубочайшее ощущение, переживание, внутреннее усвоение традиционной эстетической нормы джазовым музыкантом и слуша-

телем наделяет не совпадающую с ней музыку свободного джаза джазовым качеством.

Чрезвычайно плодотворным для реабилитации нового джаза было бы введение в джазовую эстетическую теорию понятия «исходного джазового стиля». Исходный джазовый стиль есть некое эстетическое и структурное ядро, из которого «произрастают» затем последующие джазовые направления и стили. Ядро это представляет собой эстетическую систему с максимальным числом ограничений (норм, запретов). Абсолютная эстетическая устойчивость формы исходного джазового стиля, лежащего в основе джазового искусства, является главной предпосылкой его дальнейшей эволюции, осуществляющейся как частичное снятие структурных и эстетических ограничений, т. е. как деструкция исходного джазового стиля. Сама возможность новаторства (деформации исходного стиля) обусловлена его жесткой устойчивостью и нормативностью.

Новоорлеанский стиль джаза, явившийся исходным стилем всех джазовых художественных модификаций (в частности, и бибопа и авангарда), по сути дела выступает в качестве художественного инварианта всех последующих джазовых форм — в каждой из них можно вычленить вариативные элементы его художественной системы.

В этом эстетическом феномене видится закономерное проявление механизма жанровой памяти. «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению... Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало... Более того, чем выше и сложнее развивался жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое» [1].

Таким образом, разрыв с традицией в джазе всегда по сути дела являлся ее восстановлением в новой культурной ситуации — в новых эстетических, исторических, социальных, аксиологических условиях. Подлинного разрыва с традицией в джазе никогда не существовало, да его и не бывает в эволюционирующем, развивающемся искусстве. Разрыв с традицией в джазе наступит лишь тогда, когда факт разрушения исходного джазового стиля перестанет быть художественно значимым, когда возникновение нового стиля или направления в джазе перестанет восприниматься как некое противоречие традиции, как «неправильность».

4

Факт, который нельзя игнорировать: вначале был неджаз, вначале была неджазовая музыка. Джаз явился синтезом многих музыкаль-

[1] *Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972, с. 178, 179, 205.*

ных культур и устойчивых, уже готовых музыкальных жанров, создав их синтез с ощутимым перераспределением эстетических акцентов и новыми структурными связями. Поэтому связь джаза с неджазом была еще утробной, и связь эта никогда не прерывалась, а скорее крепла. Джаз всегда воспринимался лишь на фоне неджаза, и его специфика просто исчезла бы, если бы не постоянный неджазовый контекст, в котором джаз реально воспринимается. Все джазовые элементы реальны лишь как отношения к их отсутствию в неджазе. Без учета взаимной функциональности джаза и неджаза, без понимания того, что обе эти эстетические системы не только не описуемы вне связи друг с другом, но и не мыслимы вне сопоставления, невозможно никакое определение понятия «джаз». При ситуации существования на Земле лишь джазовой музыки решение проблемы джазовой специфики было бы невозможно. Не учитывая принципа взаимной дополнительности всех реально существующих музыкальных художественных систем, невозможно решить проблему различения современного джаза и неджаза.

Джаз всегда существовал не как замкнутая автономная система, а как эстетическое поле борьбы нескольких художественных систем (европейской, африканской, восточной) — или в другом плане: диксиленда, бибопа, авангарда и т. п., выливавшейся в борьбу джазовой нормативности и ее нарушения. В джазе всегда сталкивались противоположные эстетические тенденции; столкновения эти стимулировали его художественную эволюцию. И, как правило, победа взявшей верх тенденции оборачивалась ее поражением — она утрачивала способность к художественной активности. Это относится и к художественной жизни целых стилей и направлений.

Таким образом, все джазовые элементы являют собой отношения или функции: отношение музыки к слушательской установке, жанровым нормам, эстетическим законам художественной эпохи и т. п. Именно благодаря этому один и тот же джазовый элемент приобретает различный (нередко противоположный) смысл в различных эстетических, исторических, психологических ситуациях. Таков, например, художественный эффект традиционного джазового метроритма, джазового звукоизвлечения, даже свинга. В 20-е и 30-е годы перечисленные элементы джаза обладали более яркой спецификой и уникальным воздействием на фоне господствовавших тогда в европейской академической музыке ритмических представлений, восходящих к классической музыке прошлого века, в значительной степени подчинявшей ритм иным элементам формы и обладавшей по сравнению с «грязной» экспрессивностью джазового тембра довольно «стерильным» звукоизвлечением. Через полстолетия, в 70-е годы, джазовый метроритм и звукоизвлечение в значительной степени утрачивают свою специфику на фоне новой европейской музыки. Их сблизили превалирование ритмической нерегулярности, отход от функциональной гармонии, тембральная схожесть звукоизвлечения, ибо новая европейская

музыка утратила классический эталон «красоты звука» и главное — обрела открытость инокультурным влияниям. Даже свинг перестал сейчас быть четким водоразделом между джазом и неджазом. Развитие импровизационности в новой европейской музыке и усиление в ней личностной экспрессивности исполнителя совпало с неявным присутствием свинга в новом джазе, где свингообразование происходит главным образом за счет фоники, тембра, а не ритмической регулярности и синкопирования.

При всей жанровой неявности нового джаза было бы нелепо рассматривать его как старую джазовую систему, лишенную традиционного метроритма, явно выраженного свинга, гармонии, квадрата и вариационной формы. Даже если мы введем все эти якобы недостающие элементы формы в новоджазовую пьесу, мы не превратим фри-джаз в бибоп или диксиленд, ибо по внутренним законам его художественной системы они не нужны, чужды его языку и не ожидаются слушателем. Попытка ввести их в европейскую («классическую») музыку тоже не даст ожидаемого художественного эффекта, поскольку они выступят уже в иной структурной позиции, изменяясь функционально. Изъяв якобы неджазовые элементы в новоджазовой композиции, мы тоже не добьемся ее «исправления». Перед нами — разноприродные эстетические структуры, обладающие, правда, значительным числом общих жанровых признаков.

В новом джазе можно выделить целый ряд как интегрирующих элементов, сближающих его с неджазом, так и дифференцирующих элементов, отграничивающих его от неджаза.

Интегрирующие элементы: структура (форма), гармония (лад, модальность), мелодика, метроритм[1], инструментарий.

Дифференцирующие элементы: импровизация, фразировка, звукоизвлечение (тембр), свинг, интонация.

В эстетическом плане новый и традиционный джаз разделяет не столько структурная несхожесть, сколько различный способ образования семантически значимых единиц музыкального текста: в старом джазе — за счет мелодических фигураций и ладогармонических комплексов, в новом — за счет тембральных сопоставлений, контрапункта и богатейшего ритма; ибо первый способ связан с мотивно-тематическим развитием, характерным для гомофонно-гармонической музыки, а второй — с атональной музыкой полифонического склада.

[1] *Метроритм нового джаза носит пограничный характер, обладая двойственной природой; традиционные джазовые ритмические формулы частично присутствуют в нем наряду с превалирующей нерегулярностью.*

Застывшей границы между джазом и неджазом не существует. Граница всегда была и будет подвижной, динамичной, что связано и с исторической обусловленностью понятия «джаз» (в частности, изменением его социальных функций), и с различиями авторского и слушательского представлений о природе данного понятия.

Зыбкость границ джаза и неджаза увеличилась и благодаря усилению динамичности самой структуры нового джаза по сравнению с джазом традиционным. Несомненно, любой вид искусства обладает динамической структурой, и старый джаз здесь не исключение. Но структура старого джаза ближе статической модели художественной системы, нежели свободный джаз, ибо в последнем, благодаря менее жесткой нормативности, большей индивидуализации языка и усилению значения внесистемных, внетекстовых связей, неизмеримо возрастает структурная динамика его эстетической системы.

Существующая в современной музыке зыбкость межжанровых границ и развивающаяся жанровая неопределенность самого джаза вовсе не снимают проблемы его жанрового опознания, а скорее придают ей еще большую актуальность.

Возможны два подхода к проблеме: жанровая характеристика (выделение инвариантных элементов художественной системы) и определение джазового речевого коллектива — носителя джазовой идиоматики, джазового языка. Если первый подход — попытка понять, что такое джаз, то второй — желание выяснить, кого можно считать джазовым музыкантом в наше «жанрово смутное» время.

Определение джазового речевого коллектива на основе взаимной понятности языка его членами малоплодотворно. Этому препятствует не только имманентный для джазового языка постоянный процесс его неологизации, но и наличие в джазе множества отдельных диалектов, стилей, направлений, не обладающих всеобщей (общеджазовой) понятностью. Даже общее джазовое ядро (инвариантные элементы джаза, восходящие к исходному джазовому стилю), как показывает новейшая история джаза, не способствует эстетическому взаимопониманию между носителями традиционных и новоджазовых языков. Да и между носителями традиционных диалектов джазового языка, как свидетельствуют факты джазовой истории, не всегда царило нынешнее взаимопонимание. Возникновение бибопа, к примеру, также не было признано джазовым языковым истеблишментом как родственное языковое явление и повлекло за собой попытку отлучения носителей нового джазового диалекта от речевого коллектива. Потребовалось несколько лет, прежде чем новый стиль утвердил себя эстетически, а его адепты были включены большинством джазменов в свой речевой коллектив.

Определение джазового речевого коллектива продуктивнее выводить из отношения самого этого коллектива к своему языку и его функциям. Джа-

зовый речевой коллектив — это не группа музыкантов, оперирующих общим языком (общность эта доказывается наличием сходных языковых форм в их музыкальных высказываниях), а совокупность индивидов, полагающая себя принадлежащей к такому коллективу. Такая замена объективного анализа языка прагматическим, субъективным подходом при определении речевого коллектива характерна и для современной социолингвистики с ее концепцией речевого коллектива как группы с общей для ее членов установкой по отношению к употреблению языка.

Таким образом, не общность языковой компетенции (идеальное знание), а общность в понимании значений музыкального высказывания, в его интерпретации объединяет членов речевого коллектива. Одинаковая эстетическая установка по отношению к употреблению языка означает, что восприятие музыкальной речи должно выливаться в единый для членов языкового коллектива круг образов и эмоций. Речевой коллектив уже объединяет общность не самого языка (его норм), а понимания джазового смысла, того, как следует толковать этот смысл.

Такое определение понятия «джазовый речевой коллектив» позволяет утверждать, что джазмен — это не музыкант, следующий в своей игре правилам джазовой жанровой нормы (стиля или направления), т. е. реализующий знание определенного языка, но субъект, полагающий себя джазовым музыкантом на основании своего, субъективного п о н и м а н и я «джазовой истины», — в виде характерных для этой музыки мироощущения и традиционного круга проблематики [1]. Спонтанный характер реализации этого понимания лишь усиливает жанровую неявность джаза, расширяя понятие джазовой идиоматики.

В конце концов почему явления взаимного непонимания в рамках джазового речевого коллектива должны встречаться реже, чем среди носителей естественного языка? А может быть, мы попросту привыкли считать нормой художественное единомыслие музыкантов старого джаза, ориентировавшегося на эстетику тождества?

Но, увы, столь обнадеживающая замена общежанрового языка понятием идиолекта [2] не решает, а скорее снимает проблему жанрового опознания джаза. Естественно, что при таком подходе к проблеме мы утрачиваем объективный критерий для определения границ жанра и передоверяем эту процедуру интуиции самого музыканта. Вряд ли это можно назвать научным подходом к решению проблемы жанрового опознания. Но, с другой стороны, довольно ши-

[1] *Помимо социальной и духовной проблематики, восходящей к его афро-американским фольклорным корням (блюз, спиричуэл), джазу всегда было свойственно откровенно дионисийское жизнечувствование. Возможность спонтанно-экстатической самореализации (выраженной в идее свинга), присутствующая даже в самых сложных и серьезных джазовых сочинениях, нередко ощущается джазовыми музыкантами как залог «художественной истины».*

[2] *Идиолект — речевые навыки отдельного индивида.*

рокое взаимопонимание между носителями различных идиолектов и стилистических новоджазовых языковых вариантов предполагает существование некой базисной системы художественных инвариантов, каких-то общих для них языковых элементов. Все это заставляет продолжить поиски инвариантных элементов джазовой художественной системы и выяснение особенностей механизма слушательского жанрового опознания.

При описании структуры обычно вначале указывают на ее инвариантные элементы, пренебрегая внесистемным материалом. Таков традиционный эвристический подход, подход науки. Но в искусстве внесистемные элементы всегда являются резервом эволюции (несмотря на их кажущуюся хаотичность и чужеродность), ибо могут стать системными на ее следующем этапе. Так случилось, к примеру, с гармоническими «искажениями» в бибопе или с ритмическими «неустоями» в позднем куле, ставшими впоследствии нормой в новоджазовой эстетической системе.

Инвариантные элементы джазовой эстетики те же, традиционно ей свойственные импровизация, свинг, специфическое звукоизвлечение и особый тип фразировки — в явной или скрытой форме, в виде своих вариативных форм, присутствуют в любой джазовой пьесе любого джазового направления.

Внесистемный же материал в новом джазе, не поддающийся описанию эвристическими методами (методами структурного описания), вовсе не является чем-то абсолютно чужеродным и недоступным осмыслению. Как правило, это или иносистемные элементы (лады, призвуки и интонации, не свойственные афро-европейской культуре), или элементы, дополнительные к системным и адекватно воспринимаемые лишь в свете их связи с системными, т. е. функционально (личностная экспрессивность импровизатора, ритмическая хаотичность коллективной импровизации в свободном джазе и др.).

Необходимо понять принципиальное положение при описании джаза и неджаза как разнородных эстетических систем: и джаз, и неджаз вовсе не пытаются структурировать различными средствами один и тот же мир, а создают свои, автономные модели миров. Они не эквивалентны, ибо взаимно не переводимы. Именно здесь принципиальное семантическое отличие джаза от неджаза. Естественно, что разнородность содержательности тесно связана со структурными (формальными) различиями. Хотя, конечно же, разнородность и специфичность возможны лишь на фоне реально существующей корреляции обоих эстетических миров. Вполне реально существование джазово-неджазового осмоса.

5

Точность, безошибочность жанровой классификации слушателем музыки зависит от качества и универсальности его слушательского опыта, его апперцепции, т. е. прежде всего от количества усвоенных им музыкальных

языков. Несомненное значение для такой классификации имеет и верная слушательская установка на восприятие — весь комплекс его знаний и сведений о предстоящем музыкальном событии. Непосредственное восприятие музыки накладывается уже на ряд факторов, не только предвосхищающих сам акт восприятия, но и частично формирующих его.

В процессе восприятия слушательская установка и его априорное представление о джазе соотносится им с двумя типами поступающих сигналов: музыкально-эстетическими, или структурными, и сопутствующими, или служебными. К первому типу оповещений о джазе могут быть отнесены такие элементы джаза, как импровизация, метроритм, особенности звукоизвлечения, свинг. Ко второму разряду оповещений — разряду эпифеноменов — можно отнести инструментарий ансамбля (его состав), манеру держаться на сцене, названия пьес, особенности личностной экспрессивности музыканта, место исполнения и т. п.

Если говорить лишь о процессе жанровой классификации, то сама музыка здесь не единственный критерий, а только один из двух в равной степени необходимых и накладываемых друг на друга компонентов: слушатель соотносит свое априорное знание и ожидания (установку) с получаемыми сигналами о жанровой природе воспринимаемой музыки, т. е. пытается декодировать ее с помощью уже известного ему языка. А усвоить определенный музыкальный язык (узнавать и понимать его) — и значит выработать определенную интуитивную систему ожиданий по отношению к музыкальному тексту (музыкальной речи).

Таким образом, определение жанровой природы музыки всегда выступает как соотношение реальной структуры музыки к структуре ожиданий слушателя.

Традиционные («классические») типы музыкальных текстов, а также поп-музыка и фольклор, обладающие высокой избыточностью (значительной клишированностью и высокой предсказуемостью развития), легко опознаются слушателем, ибо ориентируются на «эстетику тождества». Здесь языки текста и слушателя чаще всего совпадают при восприятии.

Воспринимая музыку, ориентирующуюся на принципы «эстетики противопоставления» (новая европейская музыка, свободный джаз), слушатель нередко испытывает трудности при классификации жанра, при выяснении, на каком языке составлен текст. При этом слушатель пытается «прочесть», декодировать незнакомый текст с помощью знакомого языка, невольно разрушая структуру текста.

Если в результате слушатель не научается новому языку, не усваивает язык произведения, то неизбежная креолизация языков слушателя и музыканта приводит не только к деформации самого текста, но и к переносу текста в иную, чуждую ему (но более знакомую слушателю) эстетическую систему,

в которой значение текста искажается, существенные элементы или игнорируются, или наделяются ложным значением, а случайные, несущественные компоненты воспринимаются как существенные. В этом случае классификация жанра не влечет за собой его эстетического постижения.

Конечно, не следует думать, что адекватное восприятие музыки заключается в получении некой якобы единственно верной, однозначной информации, закодированной в музыкальном тексте с помощью его языка. Любой художественный текст имманентно многозначен, и смыслы его в значительной степени зависят от индивидуальности и особенностей эстетического опыта слушателя, читателя, зрителя. Но знание языка музыки — необходимая предпосылка овладения значением, приближающимся к тем смыслам произведения, которые возникают в рамках его культурного контекста, его художественной традиции и законов его эстетической системы.

Однако реальный, «живой» художественный текст, как правило, принадлежит не одной, а нескольким (минимум двум) художественным системам. Поэтому в любом джазовом тексте существуют иносистемные, внесистемные (неджазовые) элементы. В джазе никогда не существовало «чистого» языка. Процесс джазового «понимания» всегда состоял в том, что слушатель «выуживал» из музыкального потока элементы, отождествляемые им со значимыми (попросту знакомыми) единицами джазового языка, игнорируя якобы несущественные, инородные, иносистемные компоненты. Значимые единицы языка слушатель всегда определял как совпадающие с неким языковым инвариантом, существующим до создания текста (обычно с нормами джазового стиля или направления).

Инвариантные языковые элементы джаза можно подразделить на макроструктурные и микроструктурные. Элементы первого рода являются сущностными, значимыми для всех джазовых стилей и направлений: определенная степень спонтанности синтаксических построений текста (импровизация), специфические тембрально-сонористические особенности (особая фоника), свинг, специфическая фразировка. Элементы второго рода — языковые компоненты лишь отдельных стилей и направлений: вариационность формы, тактовая ограниченность темы, квадратность, блюзовая гармония, стандартный метроритм, особенности синкопирования и фоники, связанные лишь с типом инструментария.

Нахождение инвариантных элементов джазового языка возможно на разных структурных уровнях джазовой системы. К примеру, в качестве единого джазового текста можно рассмотреть композицию Джона Колтрейна «Высшая любовь» или все позднее творчество того же композитора; в качестве целостного текста может выступать также одно из направлений свободного джаза, весь новый джаз, или, наконец, все джазовое искусство. При этом каждому такому структурному уровню будет соответствовать свой язык описания, т. е.

свои инвариантные и внесистемные элементы (текст высшего уровня всегда выступает как язык описания текста низшего уровня, как его метаязык).

Естественно, что объектом слушательского восприятия могут быть лишь художественные тексты первого рода (отдельная композиция). И в этом отличие слушательского и исследовательского подходов к искусству. Для слушателя реален лишь один тип художественного текста.

Макроструктурные элементы джазового языка являются метаязыком джаза — языком описания всего джазового искусства. Таким образом, определяя понятие «джаз» с учетом значимых для его макроструктурного описания элементов джазового языка, можно сказать, что джаз — разновидность полностью или частично импровизированной музыки; ее фразировка и тембрально-сонористические особенности, проистекая из традиции афро-американской музыкальной культуры, обладают ярко выраженной биоритмической и вокализованной природой, и особой экспрессивностью, в основе которой лежит свинг.

Строго говоря, сформулированное определение — характеристика джазовой речи, а не языка. Перенос акцента при описании джаза с процесса реконструкции элементов структуры языка на особенности их употребления, с идеального (абстрактного) языкового поведения на реальное и индивидуальное — единственный способ создания реалистической, а не догматической картины современного стилистического состояния джазовой музыки. Вызвано это и учетом факта постоянного изменения художественных функций многих элементов джаза, и осознанием исторической подвижности любого рода определений понятия «джаз», необходимостью их постоянного пересмотра. В конце концов джаз есть то, что в определенную историческую эпоху воспринимается как джаз.

Не следует думать, что живой музыкальный процесс полностью совпадает с его теоретической схематизацией. Существуют произведения, не укладывающиеся в рамки жанровых определений и стилистических классификаций. Реально существуют не только эстетически пограничные композиции, но и пограничные, гибридные художественные жанры. Более того, в современном музыкальном искусстве существует сильнейшая тенденция к культурному и жанровому синтезу. Новый джаз — ярчайший пример ее художественных последствий.

Тем не менее в художественной модели мира, которую предлагает нам современный джаз, по-прежнему значительное место отведено экзистенциальным человеческим ценностям. Ярко выраженный гуманистический характер джазового искусства, культурная универсальность и онтологическая целостность его эстетической природы, отражающей весь спектр душевно-духовной жизненной активности человека, делают современный джаз выдающимся явлением музыкальной культуры.

Дмитрий Ухов

Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция»)

Очевидно, что существовать изолированно, независимо друг от друга, джаз и профессиональная музыка европейской традиции [1] в XX веке не смогли бы. Во-первых, некоторые элементы джаза (в частности, форма) досталась ему в наследство от «европейских родителей»; во-вторых, джаз отражал те же исторические процессы, как духовные, так и материальные, что и всякий другой вид музыки, относящийся к сфере «надстройки». В силу этого джаз и европейская музыка постоянно взаимодействовали. Но при всей своей уникальности, историческое стечение обстоятельств, приведшее к возникновению, распространению джаза, — не первый в истории культуры пример синтеза европейского и неевропейского начал [2]; «Культурный взрыв Средиземноморья — результат гибридизации традиций», — писал К. Леви-Стросс в работе «Печальные тропики». А в 40-х годах Б. Уланов проводил параллель между Новым Орлеаном и Византией [3]. Общеизвестны и качественно новые явления в музыкальной культуре народов Советского Востока.

Но наиболее показательно сопоставление истории афро-американской музыки и культуры фламенко. В последнее время исследователи все чаще используют этот пример, желая продемонстрировать специфику эволюции джаза [4]. Сходство, действительно, значительное! Сходное смешение культур (африканцы — берберы, мавры; европейцы — испанцы, португальцы; азиаты — цыгане, евреи, арабы), тот же социальный состав творцов — отвергаемых «истеблишмен-

---

[1] *Мы употребляем этот термин вслед за В. Конен (см. Этюды о зарубежной музыке. Изд. 2-е. — М., 1975, с. 370); он восходит к английскому «European art music».*

[2] *О превращении локальных афро-американских жанров в международные музыкальные языки пишет В. Конен в своих работах «Пути американской музыки», «Блюзы и XX век» и «Рождение джаза».*

[3] *См. в «History of Jazz in America». N. Y., 1946.*

[4] *См. статью Ф. Гульды в журнале «World of Music», 1971, № 3.*

том» бродячих музыкантов, то же существование на грани профессионализма народного и академического, «цехового». Ф. Гульда отмечает, что даже первоначальный смысл слов «джаз» и «фламенко» был неприличным, нецензурным, т. е. внесоциальным.

Не случайны и чисто стилистические черты общности — в ритмике, мелодике. Хотя масштабы взаимодействия африканского и европейского начал в данном случае не сравнимы, все же и в случае фламенко взаимодействие это имело место (преимущественно опосредствованно — через арабское население стран Магриба).

Стремительное распространение афро-американской музыки по всему миру отчасти имеет те же причины.

Впрочем, есть и такая точка зрения, согласно которой негритянский фольклор США будто бы возник «на пустом месте» и за два с половиной столетия проделал часть того неизбежного пути, который всякое «примитивное» искусство (первобытное, народное — в данном контексте это синонимы) совершает до того момента, когда от него начинают отпочковываться профессиональные национальные культуры. По мнению сторонников этой теории, ритмическая интенсивность афро-американского фольклора — исключительно результат воздействия социального фактора: негры-рабы, выполняя тяжелые физические работы, сформировали жанр «метричных» трудовых песен (в наших переводах джазовой литературы почему-то привился термин — «рабочие песни»). Но тогда, по этой логике, вся афро-американская музыка должна бы прийти к метроритмической сверхточности, синхронности (что и произошло позже в эстрадном жанре «фанки»). Однако на деле одним из основных признаков джаза — самой развитой ветви афро-американского искусства — является свинг, своего рода ритмическое «диссонирование». Заметим, что джаз до сих пор так и не принят в Африке, и не случайно лучшие африканские джазмены происходят из сравнительно развитых стран, (например, певица Мириам Макеба, барабанщик Луис Мохоло, трубач Монгези Феза). Последнее обстоятельство еще раз подтверждает, что джаз — в значительной мере продукт определенного уровня развития общества, цивилизации, а не только эстетико-культурный феномен.

И если жанр фламенко (кстати, не такой уж древний, как принято думать)[1], несмотря на всю привлекательность, так и остался для неиспанцев экзотическим фольклором, джаз занял прочное место в культуре современного общества.

Впрочем, одно время и джаз наряду с афро-американским фольклором и предджазовыми полупрофессиональными жанрами (регтайм) восприни-

[1] *См. статью Л. Роббинса «Sic transit Ars» в «Music newsletter», 3, 1973. Этот автор, как видно из названия статьи, полагает, что лучшие времена фламенко уже миновали.*

мался как экзотика. Великий чешский композитор А. Дворжак, некоторое время живший в Америке в конце прошлого века, «открыл» для американцев художественную ценность спиричуэлс (симфония «Из Нового Света», ряд камерных сочинений). Вскоре и американский композитор Джон Пауэлл процитировал в своей «Негритянской рапсодии» для фортепиано и оркестра тот же спиричуэле, что и А. Дворжак.

О влиянии предджазовых афро-американских жанров на Дебюсси (и Э. Сати) написано много. Поразительна проницательность великого французского композитора, обратившего внимание не только на ладогармоническое своеобразие регтайма (что в общем-то соответствовало его увлечению неевропейскими ладами), но и на ритмический характер этой необычной на слух музыки, казалось бы, не имеющей ничего общего с импрессионистской ритмикой. Тогда же возникла тенденция рассматривать джаз, как фольклор, но рассматривать прежде всего тематический материал, а не сам принцип создания целостной музыкальной формы.

Осознанная дифференциация джаза и фольклора начинается, пожалуй, с Джорджа Гершвина. Говоря о своей будущей опере, он прозорливо заметил, что «произведение, написанное целиком в джазовом стиле, жить не будет» [1].

Общие для джаза и афро-американского фольклора черты использованы и в финале Концерта для оркестра Б. Бартока, и в яркой оратории Майкла Типпета «Дитя нашего времени». В советской музыке эту линию продолжает С. Слонимский: позитивный образ второй части его Второй симфонии выражен в близкой спиричуэл теме (трубы в унисон), которой противопоставлены изломанно-урбанистические образы, переданные средствами традиционного джазового биг-бэнда.

А. Одэр полагает даже, что «акцентные сдвиги» в Концерте для левой руки Равеля... ближе антильскому фольклору» [2]. С этим утверждением трудно согласиться — признания Равеля о влиянии на него блюзов общеизвестны [3], и не случайно А. Одэр не упоминает о другом сочинении Равеля — Сонате для скрипки и фортепиано. Ошибка известного своей бескомпромиссностью французского джазового критика и композитора — в неисторичности его точки зрения: обвиняя Равеля в том, что тот вместо «джазового бита» (т. е. четырехдоль¬ности) употребляет two-beat, А. Одэр не учитывает, что в 20-е годы четырехдоль-

[1] *Некоторые музыканты истолковали эту фразу как симптом разочарования Гершвина в джазе. На деле же композитор прекрасно осознавал границы джаза как жанра и имел в виду оперное сочинение. Наверное, в том же ключе можно рассматривать и навеянные африканской музыкой некоторые более поздние сочинения советских авторов, например, «Африканские эскизы» Ю. Юзелюнаса, «Тропою грома» Кара Караева.*

[2] *Цит. по польскому переводу A. Hodeir. «Ludzie i problemy jazzu». Krakow, 1961, S. 260.*

[3] *См.: Мартынов И. Морис Равель. — М., 1979, с. 222.*

ность, как одно из условий проявления свинга, еще не существовала (даже в 30-е годы оркестр Боба Кросби упорно пытался «свинговать» на $^{2}/_{4}$, т. е. в своеобразном джазовом «alla breve»).

* * *

Джаз и профессиональная европейская музыка постоянно сближались, шли навстречу друг другу. Несомненно воздействие джазовой стилистики (а позднее и эстетики) на творчество композиторов-профессионалов, работавших в рамках веками сложившихся традиций. Наряду с этим шло формирование самостоятельной джазовой композиторской школы, естественно, вобравшей в себя многовековой опыт классического наследия. Чешский композитор Павел Блатны, много работавший в области «третьего течения», образно сказал: «То, чего достигли джазовые композиторы, — это звуковой отблеск «с другого берега».

Исследователи заметили, что процесс эволюции музыкального языка джаза в значительной степени повторяет этапы развития европейской музыкальной культуры. Хотя законченное сравнительно-историческое сопоставление этих музыкальных феноменов еще не предпринималось, на уровне аналогий и ассоциаций было высказано немало интересных соображений.

Схема исторических параллелей примерно такова:

Ладотональность. От стихийной, «неорганизованной диатоники» (новоорлеанский джаз) через тональную гармонию (свинг, бибоп) к хроматизации и к модальному мышлению (творчество Девиса, Колтрейна) и даже «ультрахроматизации» (четвертитоновость);

Многоголосие («вертикаль»). Здесь возможны следующие сопоставления: ранняя нетональная полифония, гетерофония — новоорлеанский джаз; гармоническая полифония (Бах — чикагский диксиленд); гомофонно-гармоническая фактура (классики, романтики — свинг, бибоп), линеарная хроматизированная полифония (постромантизм, экспрессионизм, неоклассицизм — кул); гетерофония на новом уровне (Мессиан, алеаторика — свободный джаз).

Развитие музыкальных форм в европейской музыке и в джазе шло от фольклорных структур (куплетных, вариационных, репризных) через многочастную сюиту к сложным циклическим построениям, к освоению которых джаз вплотную приступил на рубеже 60—70-х годов. Разумеется, в силу импровизационной сущности джаза, параллелизм в данной сфере носит специфический характер.

Эволюция инструментализма постепенно вела к отходу от музыки вокального характера. До появления стиля бибоп считалось, что джазовая тема должна «петься», и даже темы концертов Дюка Эллингтона эстрада превращала в шлягеры. Напомним, что европейская музыка в эпоху «Ars Nova» также прошла через стадию «канцоны» (инструментального сочинения в духе песни) и через стадию «дирекциона» (партитуры без указания конкретных инструментов).

Процесс ограничения импровизационности в джазе и классической музыке происходил сходным образом: от «исполнения» (executio) к интерпретации (interpretatio) и к возрождению свободной импровизационности. Параллели возможны и здесь: аранжировка по памяти — basso continuo; схематическая аранжировка — свободная орнаментика; свинговая партитура с предусмотренным соло — сольные каденции с полностью выписанной в нотах музыкой (до Бетховена включительно).

Л. Фезер, одним из первых предпринявший попытку сравнить джаз с европейской музыкой, ошибочно сопоставил эволюцию джаза от народного блюза, регтайма и духового оркестра с развитием европейской музыки, начиная с эпохи григорианского хорала. Вероятно, логичнее было бы «соположить» джаз с «чикагского» его периода с тремя веками европейской классики, начиная с Фрескобальди, Орацио Векки и Букстехуде.

Впрочем, как всякое умозрительное построение, такой параллелизм значительно беднее самого явления. Джаз, в частности, так и не освоил «второй гармонии» — модуляции. Вопреки некоторым заявлениям [1], додекафонная техника в практике подлинного импровизационного джаза вообще не встречается; отдельные попытки ее применения (Г. Шуллер, Д. Эллис, на которых ссылается Э. Денисов, а также А. Одэр, Дж. Бенсон-Брукс, П. Блатны, А. Тшасковский, К. Велебны) относятся исключительно к тематическим построениям и, в сущности, мало влияют на стилистику импровизационного высказывания тех джазовых музыкантов, которые принимают участие в записи таких произведений (если они, разумеется, не нотированы полностью).

Английский композитор и музыковед У. Меллерс (один из немногих серьезных исследователей, уделяющий внимание популярным жанрам) указал на параллелизм даже в той области, которая, казалось бы, полностью монополизирована джазом — в ритмике. Он утверждает, что «телесный метроритм» (corporeal beat) и в джазе тоже постепенно переходит через ритм подразумеваемый (аддитивной, но не дивизивной природы) — к неметрической музыке [2].

Эти внешне броские аналогии и ассоциации все же требуют известной сдержанности. Сопоставление джаза и профессиональной музыки европейской традиции имеет свой предел. Следует помнить, что формирование джаза совершалось бок о бок с эволюцией европейского музыкального искусства и происходило в новых, специфических условиях, в новой динамичной исторической обстановке.

[1] *См. статью Э. Денисова «Додекафония и проблемы современной композиторской техники». В кн.: «Музыка и современность»».*

[2] *См. Mellers W. Music in a New Found Rand. L., 1947, pp. 135-136.*

В силу ряда обстоятельств знакомство академического музыковедения с джазом остается пока весьма поверхностным, что не может не сказаться и на анализе произведений, испытавших влияние джаза. Как правило, музыковеды отделываются ничего не значащими эпитетами — вроде «острой джазовой ритмики» или «пикантных джазовых синкоп». Так, С. Павлишин [1] говорит об «элементах джазовости» в «Трехстраничной сонате» Ч. Айвза — сочинении 1905 года, т. е. того времени, когда специфические черты джаза вообще еще не сложились окончательно.

Между тем, определение границ влияния джаза на композиторскую технику — проблема серьезная. Ведь реальна и обратная ситуация: видеть влияние джаза там, где его нет и вряд ли может быть. Следует ли, например, принимать на веру слова самого Стравинского о том, что в 1919 году он уже слышал живой джаз и постиг идею импровизации? [2] Ведь джазовая импровизация в общепринятом смысле еще не существовала!

Для американского композитора регтайм «Трехстраничной сонаты» был совсем не тем, чем живой джаз для русского музыканта. Если для Айвза предджазовая легкая музыка была родным «фольклором», то влияние ее (и раннего джаза) на музыку европейскую следует рассматривать скорее в плане общеэстетическом, а не на уровне композиторской техники.

Сказанное относится, в первую очередь, к формообразующей роли метроритма, музыкальной моторики, «ударности». Значительное влияние на европейских композиторов ритмической многоплановости регтайма и других предджазовых стилей (но не свинга — об этом явлении в 10-е годы не могло быть и речи!) было подготовлено соответствующими тенденциями самой европейской музыки, в частности, воздействием не затронутых к тому времени пластов фольклора — испанского («Болеро» Равеля, «Треуголка» де Фалья), балканского (Барток), славянского (Прокофьев, Яначек). Не случайно Стравинскому на первых порах достаточно было познакомиться с регтаймами в нотной записи, чтобы они стали для него творческим импульсом!

Чешский критик Йозеф Котек замечает в этой связи, что ударность, токкатность «позволили организовать новый, расплывчатый гармонический язык» [3]. Не случайно новое поколение композиторов («Шестерка», Мартину, Блахер), пылко отреагировав на регтайм и джаз-бэнд, все же не пошло по джазовому пути, не говоря уже об американцах, живших бок о бок с джазом, но весьма редко откликавшихся на него. (См. пример 1)

Хронологически этот пример предшествует увлечению кейкуоками и чарльстонами. Тем не менее он основан на выразительном средстве, которое принято считать специфически джазовым, — внутридолевом синкопировании,

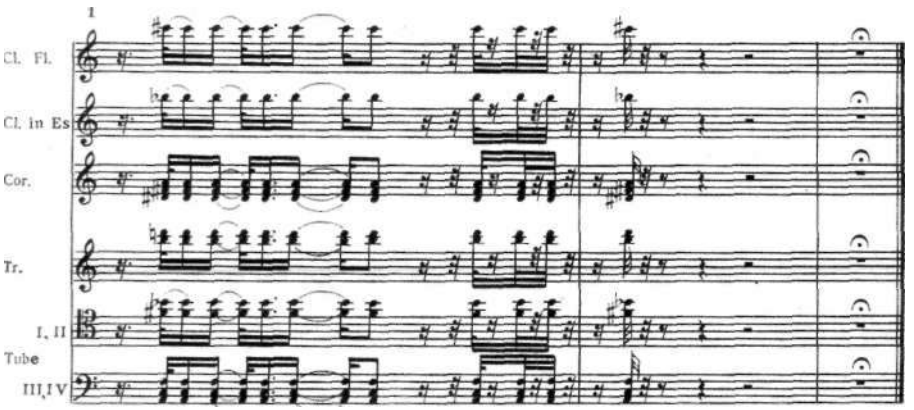
[1] *Павлишин С. Чарльз Айвз. — М., 1979, с. 62.*

[2] *См. Стравинский И, Диалоги. — Л., 1971, с. 210.*

[3] *См. его аннотацию к пластинке фирмы «Супрафон» 111 1721/2 — «Музыка для фортепиано, созданная под влиянием джаза»*

т. е. перенесении акцента не только на начало слабой доли, но внутрь ее, на дробные метрические единицы.

Примечательно, что «варваризмы» этого периода через несколько десятилетий отозвались в поэтике рок-музыки с ее фольклорной стихийностью.

А. Веберн. ,,6 пьес"

Так, ансамбль «Эмерсон-Лейк-Палмер» начал свою первую пластинку с «Allegro barbaro» Бартока, на одну из последних поместил «Скифскую сюиту» Прокофьева, обработанную с минимальными изменениями. Напомним также о блестящем исполнении Марша из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» джаз-рок-ансамблем «Арсенал» под управлением А. Козлова.

Можно оспаривать джазовую природу сольной музыки для невысотных ударных инструментов; действительно, такой музыки до «эпохи джаза» не сочиняли. Но вспомним, что еще до первой мировой войны начались опыты футуристов с акустическими источниками шумов, а в 20-е годы джаз-банд даже путали с шумовыми оркестрами. Показательно, что интерес к метроритмическому тематизму невысотных ударных инструментов проявили тогда композиторы, прошедшие мимо джаза, — на Западе Э. Варез, в нашей стране А. Мосолов и Д. Шостакович (Антракт из оперы «Нос»).

Ударная трактовка фортепиано также была выдвинута независимо друг от друга — как европейцами, так и американцами (Айвз, Коуэлл, Томсон, Антейл), выдвинута вне прямой связи с джазом, если учесть, что «барабанность» регтаймов весьма преувеличена[1]. Фортепианная литература охотнее заимствова-

[1] *О регтаймах мы, обычно, судим по расшифровкам, которые сохранились в виде записей на рулонах механического пианино, а они ни педализации, ни динамики оригинала не передавали. В целом пианизм регтайма оставался салонно-романтическим. Мы смогли в этом убедиться по оркестровым версиям регтаймов во время гастролей ансамбля Г. Шуллера в нашей стране.*

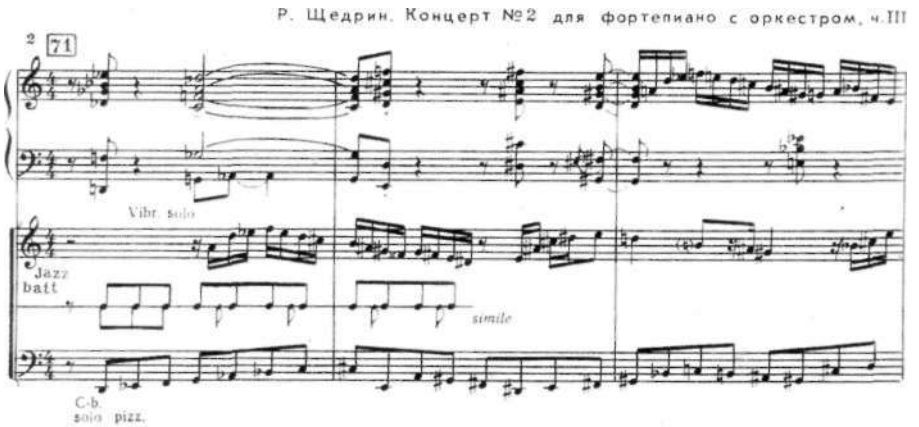
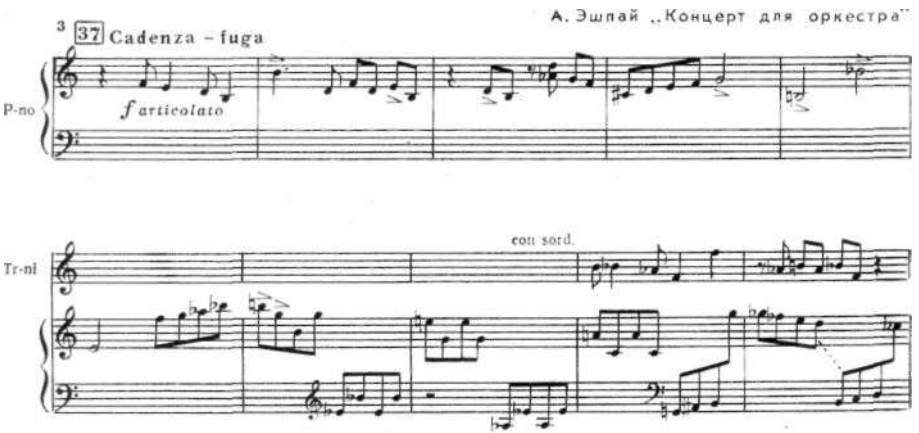
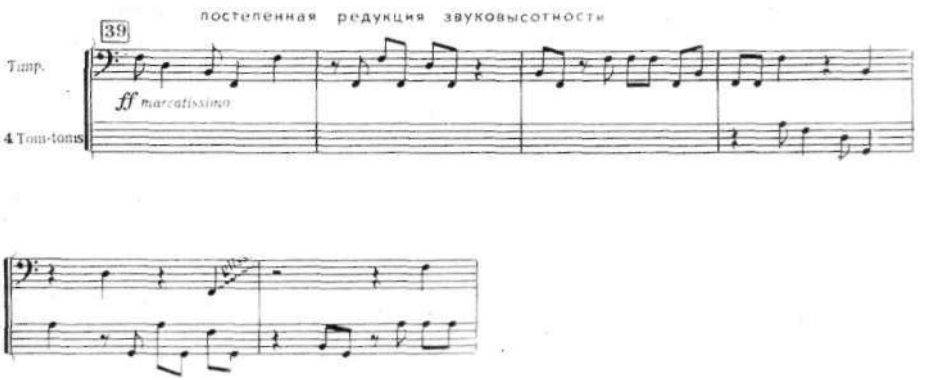
ла синкопированную ритмику джаза и предджазовой бытовой музыки, что более соответствовало распространенной в начале века «неопримитивистской» эстетике. Из получивших известность скрипичных произведений можно назвать только Сонату Равеля (но и в ней целая часть «ударная» — pizzicato). Возможно, этим же объясняется двойственность толкования моторно-синкопированных образов в сочинениях 10—20-х годов: с одной стороны как стихийных, а с другой — урбанистических. Таковы, например, интерпретация «Allegro barbaro» Бартока или «Болеро» Равеля. Яркий пример из новой музыки — «Basso ostinato» Р. Щедрина.

От этой образной сферы — один шаг к трактовке выразительных средств джаза как механически дегуманизированных. Можно напомнить сходные исполнительские ремарки таких разных композиторов, как Хиндемит («играть, как машина» — в «Сюите 1922») и Стравинский («необходимо, чтобы ритм был механическим» — цифра 34 «Истории солдата»). Позднее «островки джаза» в сочинениях композиторов стали выражать однотипный круг эмоций, парадоксально заключая в себя чуть ли не весь спектр противостоящих гуманистическому началу образов зла, бесовства, «пошлого озорства ада» (Т. Манн). Именно так понимали джаз Стравинский периода сочинения «регтаймов», Онеггер в оратории «Жанна д'Арк на костре» (сцена суда), современный итальянский композитор Л. Берио («Лаборинтус II»). Традицию эту можно проследить и в советской музыке — назовем Вторую симфонию С. Слонимского, сочинения В. Салманова, Б. Арапова и некоторых других авторов.

Такой тип образности сформировался исключительно в не свойственном импровизационному джазу окружении. В нотной записи свинг превращался в элементарное синкопирование. Острые (по сравнению с классикой) тембровые звукосочетания, «деформированная» псевдоджазовая ритмика, которой в нотах подменялся свинг, как и всякое «сочетание противоположностей в границах одного образа», не могли не породить (согласно М. Бахтину) гротеска. А от последнего, действительно, недалеко до карикатуры, шаржа.

Этот схематизм был преодолен в советской музыке к концу 60-х годов. Список сочинений весьма внушителен: Пятая и Шестая симфонии Я. Ряэтса, балет «Сотворение мира» А. Петрова, симфоническая картина «Дудуки» Г. Канчели, Концерт для оркестра и Второй концерт для фортепиано с оркестром А. Эшпая, Второй Концерт для фортепиано с оркестром Р. Щедрина, «Павана» М. Зариня. В некоторых произведениях образный конфликт происходит уже не между джазом и «неджазом», а как бы переносится «внутрь» джаза, что характерно для работ И. Якушенко, М. Кажлаева, Е. Адлера, В. Рубашевского, В. Терлецкого [1].

[1] *См. об этом также: Арановский М. Симфонические искания. — Л., 1979, с. 44, 121 и далее.*

Процесс переосмысления и углубления джазовой образности ярко представлен в Концертах А. Эшпая и Р. Щедрина, совершивших качественный скачок в освоении накопленного «симфоджазового» материала. Вот, к примеру, светлая скерцозность джазовых эпизодов Второго фортепианного концерта Р. Щедрина (третья часть, «Контрасты»), явно навеянных стилем «Модерн джаз-квартета»:

Интересен и фрагмент из музыки Концерта для оркестра А. Эшпая; оптимистическая, жизнеутверждающая образность передана постепенной редукцией звуковысотности и подчеркиванием энергичного метроритмического начала в теме фуги:

Однако вскоре у джаза как выразителя моторного начала появляется конкурент — рок-музыка. Композиторы (особенно в Прибалтике) начинают все чаще обращаться к сильнодействующим средствам бит-групп, вводя их в симфонические партитуры. Назовем Концерт Г. Рамана, Четвертую симфонию И. Калныня, Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и ударных С. Слонимского. Впрочем, в последнем сочинении саксофон и флюгель¬горн, объединяющиеся с электрогитарами, используются не в манере бит-групп (в которых духовые инструменты, если и встречаются, выполняют весьма подчиненную роль), а в чисто джазовом характере (см. пример 4).

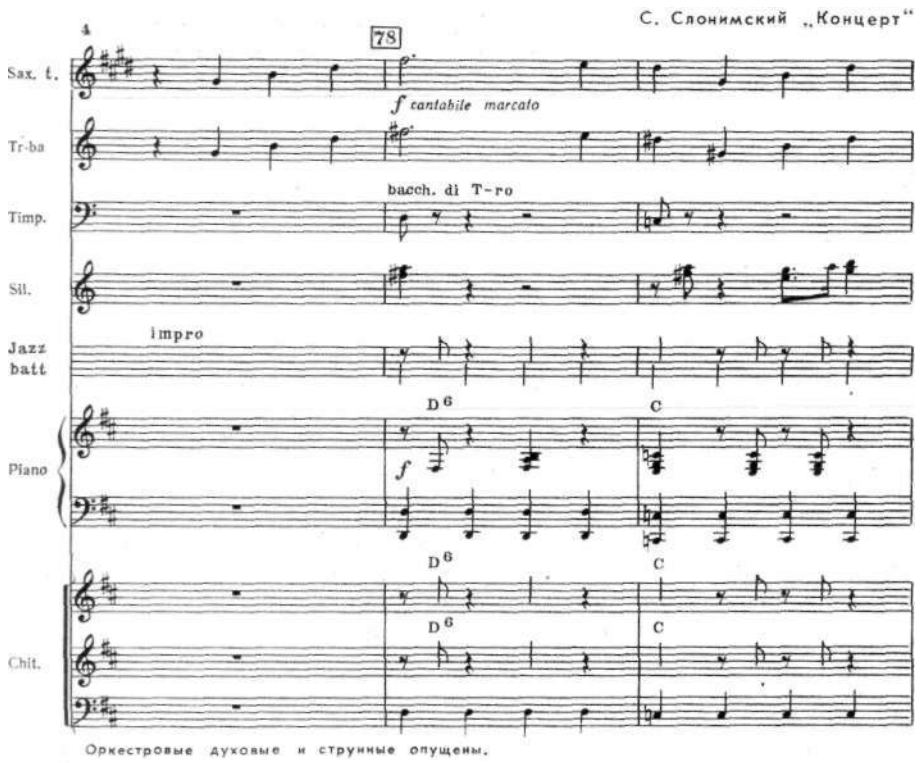
Но, как заметил по этому поводу исследователь, «во всех видах соединения рок-музыки с традиционными жанрами... владычицей оказывается первая»[1].

Утверждение это можно оспорить[2], однако нельзя не видеть того, что рок-музыка легче идет на компромиссы, так как вполне уживается с точной нотной фиксацией и не основывается на хрупком метроритмическом дуализме джаза — свинге.

Джаз не впервые берет на себя неблагодарную роль «тарана», пробивающего путь рок-музыке. Точно так же к началу 50-х годов джаз подготовил белых американцев к восприятию негритянского фольклора и полупрофессиональных афро-американских жанров (блюза, ритм-энд-блюза), превращенных англо-американской молодежью в рок-н-ролл.

Но вернемся к сочинениям первой трети нашего столетия. Еще раз подчеркнем, что трудно, а во многих случаях просто невозможно отделить

[1] *Арановский М. Цит. соч. с. 147.*

[2] *Подлинный «рок» — в сущности, песенный жанр; его эстетический идеал ближе декламационности «шансонье», «бардов». Таким образом, ни Четвертая симфония И. Калныня, ни «Максимы» Г. Купрявичюса, ни «Музыка в стиле beat» Р. Кангро не могут быть «роком», как не может быть фольклором симфоническое произведение, даже глубоко народное в своей основе.*

общеэстетическое воздействие джаза[1] от другой его роли — если не «тарана», то стилистического «катализатора». Это относится (наряду с моторикой, ударностью) ко всем видам остинатности.

А. Чернов-Пэн в свое время указывал, что метроритмическая повторность есть акустическое отражение нашего визуального опыта, например, четкого ритма конструкций в архитектуре современного города [2]. Напомним, что одновременно с Хиндемитом выдвигали свои принципы функционализма Ле Корбюзье и «Баухауз».

[1] *Например, в «Контрастах» Белы Бартока с их «резкими синкопическими толчками-перебоями в духе джазовых breaks» (Нестьев. Бела Барток. — М., 1969, с. 610). Интересно расценивались бы эти толчки-перебои как джазовые, если бы не был известен факт участия джазового музыканта в создании и первом исполнении этого произведения? Может ли «живо ощущаться влияние джазовой импровизационности» в Каприччио Стравинского — сочинение 1929 г.? (см. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века, — М., 1971, с. 199).*

[2] *См. «Музыкальный современник», — М., 1973, вып. 1, с. 238—266, а также: Чернов А. К спорам о современной музыке. — Л.; М., 1972.*

Утверждение Э. Денисова в статье «Новая музыка и джаз» [1] по сути дела совпадает с тем, что Д. Мийо говорил четырьмя десятилетиями ранее: «Естественно, джаз не может спасти от ритмической аморфности, но он может указать возможный путь по направлению к большому разнообразию в ритмической организации музыкального материала»; в качестве примера приводилось остинато позднего Стравинского. Действительно, идея повторности, ритмичности так или иначе прорывалась (в виде остинато) даже в сочинениях авангардистов «серийного» периода, противостоящего всякой повторности, пока окончательно не восторжествовала в экспериментальной «минималистской» музыке.

* * *

Необходимо отдать должное наиболее проницательным исследователям 20-х годов, которые смогли отделить развитие выразительных средств джаза и академической музыки (обусловленное конкретно-историческими параллелями) от влияния собственно джаза. Б. Асафьев писал: «Наряду со стремлением к сжатости и сосредоточенности наблюдается влечение к наиболее выгодной организации материала, к такому использованию выразительных средств, когда каждый инструмент и каждый голос дают характерное, только им присущее и им только выполнимое в данных условиях, звучание... Несомненно, что в этом же направлении влиял и все увеличивающийся опыт ресторанных, садовых и уличных оркестров. «Джаз-банд» ускорил это влияние...» [2].

Если в использовании метроритма пути джаза и профессиональной музыки разошлись, то в отношении сжатости форм, отказа от постромантических излишеств, в стремлении к индивидуализации тембров и камерности — развитие, действительно, шло параллельно; причем тенденции эти проявились у абсолютно разных по творческому почерку авторов (Равель, Шенберг, Стравинский, Барток, Хиндемит, Мийо). Аналогом камерного оркестра остается традиционный джаз-банд, в котором каждый инструмент представлен, как правило, в единственном числе. При создании балетов «Сотворение мира» и «История солдата» Мийо и Стравинский, как они сами отмечали, ориентировались именно на подобные комбинации инструментов.

Что же касается «сжатости и сосредоточенности» форм, то лучших примеров, чем произведения Эллингтона 40-х годов, и быть не может. Достаточно сослаться на трехминутные «Концерт для Кути» (т. е. для трубача Кути Уильямса) и своеобразный концерт для оркестра в форме чаконы «Ко-ко». Небольшие размеры этих сочинений иногда объясняют стремлением композитора записать их на пластинки, но ведь к тому времени Эллингтон уже создал

[1] *World of Music, 1968, № 3, p. 32.*
[2] *Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977, с. 106—107*

произведения крупной формы, в том числе сорокаминутную сюиту «Черные, коричневые, бежевые».

Джаз обратил на себя внимание композиторов и той своей стороной, которая считалась наименее развитой — формой, точнее содержательной афористичностью и выразительной емкостью нового типа каденции — брейка. О «брейках» в «Контрастах» Бартока уже говорилось. По единодушному мнению критики, наиболее современной музыкой во всем балете «Сотворение мира» Д. Мийо остается не джазовая фуга, а хоральный финал со вставками-брейками духовых и ударных инструментов.

Вновь приходишь к мысли о том, что интерес академических музыкантов к джазу в 20-е годы не столько отражал влияние джаза, сколько был своего рода «увеличительным стеклом», наведенным на собственные традиции. Джаз, как справедливо утверждает В. Конен, открывал «неевропоцентристский» путь развития. Поэтому интерес к джазу в 20—30-е годы не мог не оказаться преходящим — подлинный негритянский джаз был известен лишь отдельным композиторам. Подавляющее большинство европейских (и американских!) музыкантов принимало за джаз всякого рода коммерческие подделки под «шумовой» оркестр.

Нет необходимости перечислять все «джазированные» сочинения 20-х годов, их достаточно много. Можно лишь пожалеть, что очередные всплески моды на джаз так и не привлекли к ним серьезного внимания. А ведь некоторые работы достойны того, чтобы извлечь их из забвения. Например, начало одной из двух «джазовых колоратур» Б. Блахера (1929) — редкий пример вокальной «околоджазовой» музыки.

Но в конце концов прошло увлечение «скифством», варваризмами, примитивом, проявляющееся в «склонности французов к низким жанрам» (выражение М. Друскина), и агитационными зонгами, рожденными поэтикой Брехта (Вайль, Эйслер). Многие европейские композиторы обратились к додекафонии[1], и «увеличительному стеклу джаза» уже нечего было увеличивать. Сторонники неопримитивизма (Антейл, отчасти члены «Шестерки») с разочарованием убедились, что джаз повернул в сторону «изысканности» (оркестр периода свинга). Пораженные синкопированной ритмикой и внешней «моторностью», эффектным звучанием засурдиненных труб и глиссандирующих кларнетов, композиторы так и не смогли увидеть коренной сущности джаза — его импровизационности и принципиально новой трактовки музыкального времени — свинга.

«Влияние джаза... вскоре прошло, как проходит благотворная гроза», — писал Д. Мийо[2]. Но этот «отлив» обнаружил истинные причины интере-

[1] *В частности, Б. Блахер, а также Э. Кшенек, автор опер «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает».*

[2] *Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века. — М., 1975, с. 100.*

са композиторов к джазу. Сегодня даже по музыке 30-х годов можно видеть, сколь значительно место джаза в системе культурных ценностей Запада. Даже композиторы «Новой венской школы» определенным образом отозвались на распространение джаза, точнее на его влияние на легкую музыку своего времени. Назовем произведение у нас малоизвестное — оперу А. Берга «Лулу». Композитор поместил на сцене джаз-банд (как в «Воццеке» — ресторанный оркестр), по ходу действия исполняющий два регтайма и вальс-бостон. Наверное, это первый случай, когда стилистически родственная джазу музыка оказалась вписанной в контекст 12-тоновой техники, причем порученные джаз-банду эпизоды написаны удивительно ярко (в отличие от И. Кальмана, также предусмотревшего участие джаз-банда в своей оперетте «Герцогиня из Чикаго»). Серьезно интересовались джазом также Матиаш Шейбер и Ханс Елинек.

Во многих произведениях, ставших классикой западноевропейской музыки XX века, можно обнаружить и неявные следы джаза; например, в «Симфонии псалмов» И. Стравинского, в упоминавшемся уже Концерте для оркестра Б. Бартока[1] и в «Маленькой концертной симфонии» Ф. Мартена.

Поэтому по прошествии времени уже не представляются столь бесспорными следующие утверждения В. Конен: «к 40-м годам интерес к джазу начал угасать» и что «исключение представляет Черный концерт Стравинского», появившийся, кстати, примерно в то же время «в связи с определенным заданием»[2]. Вернее, думается, другое: начал угасать интерес не к джазу как таковому, а к тем выразительным средствам, которые использовали первые джаз-банды. Создание Черного концерта, действительно, объяснялось чисто внешними причинами, но само появление этого произведения более чем символично: оно показало, что пути джаза и симфонической музыки вновь скрестились. К тому времени в джазе возникла своя композиторская школа (предшественником и одновременно ведущим ее представителем можно считать Дюка Эллингтона). Школа эта получила название «прогрессивной» (прогрессив) и она, действительно, сказала новое слово в развитии джаза.

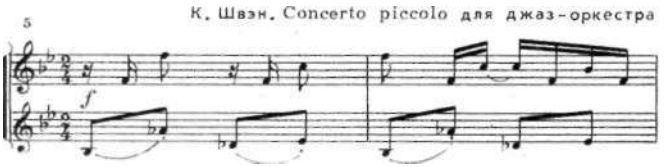
К прогрессиву примкнули многие музыканты, получившие специальное образование и не постеснявшиеся пойти в джаз. Достижения прогрес¬сива, связанные с творчеством оркестров Кентона, Торнхилла, Рэйберна, Сотера—Финнегана, Германа, не могли не привлечь композиторов с «другого берега».

В музыкальной литературе бытовало мнение о Черном концерте И. Стравинского как о сочинении проходном, чуть ли не малоудачном. Наверное,

[1] *См.: Нестьев И. Бела Барток. — М., 1969, с. 635; Ярустовский Б. Игорь Стравинский, изд. 2-е. — М., 1969, с. 204.*

[2] *См.: Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. — В кн.: Музыкальный современник. М., 1973, вып. 1, с. 73.*

сегодня нет необходимости его опровергать. Можно лишь сказать, что первоначально сдержанное отношение к нему со стороны джазовых музыкантов (в том числе из-за необычного для них способа записи на $^{4}/_{8}$) давно сменилось признанием. Конечно, привнести свинг в музыку парадоксально мыслящего Стравинского было трудно. Трудно, но, как доказали Б. Гудмен и В. Герман, возможно.

Кстати, появились и прямые подражания Черному концерту, например, «Concerto piccolo» композитора из ГДР Курта Швена. Приведем одну из основных тем сочинения:

Непосредственно после Черного концерта оркестр Вуди Германа исполнил «Летнюю секвенцию» Ральфа Бернса (одна из частей которой известна как самостоятельная пьеса под названием «Ранняя осень»). Далее последовал ряд триумфальных выступлений «Модерн джаз-квартета» на смотрах современной музыки в Донауэшингене. Оркестр под управлением Курта Эдельхагена впервые исполнил «Концерт для джазового и симфонического оркестров» Рольфа Либермана. И началась новая волна увлечения джазом.

* * *

Можно выделить несколько ступеней адаптации элементов джаза в «академических» партитурах.

1. Уровень, условно говоря, «колористический», т. е. использование тембровых возможностей инструментальных составов, свойственных джазу, или же джазированного звучания привычных инструментов. Как правило, на первый план в такой музыке выдвигается труба (для исполнения партий саксофона обычно приходится приглашать музыкантов со стороны [1]). В частности, Стравинский («Симфония псалмов»), Барток («Концерт для оркестра»), Хиндемит (Фокстрот из «Камерной музыки № 1»), при всем различии их творческих индивидуальностей, неизменно применяли соло трубы в тех эпизодах, где необходимо было подчеркнуть, хотя бы и внешне, приметы джазовой стилистики (ритм, блюзовые ноты и т. п.). Из сочинений более поздних назовем «Концерт для трубы № 2» А. Жоливе, «Клепсидру» А. Виеру, «Концерт-буфф» С. Слонимского, «Концерт

[1] *К тому же в ранних джаз-бандах саксофон вообще был большой редкостью.*

для оркестра» А. Эшпая (впрочем, последние сочинения поднимаются уже на следующую ступень приближения к джазу, о чем мы скажем ниже). На столь же внешнем уровне остаются обе «Джаз-сюиты» Д. Шостаковича, Русское скерцо И. Стравинского, а из сравнительно новых работ — Блюзовая пассакалья для фагота и фортепиано Э. Петровича, Трио для духовых П. Курцбаха.

Особый случай представляет собой техника полистилистики и коллажа, когда композиторы непосредственно вводят джазовых музыкантов в состав традиционных академических оркестров или стилизуют под джаз отдельные эпизоды своих произведений. Таковы опера «Солдаты» Б. Циммермана, «Коллаж и форма» Б. Шеффера, Первая симфония А. Шнитке.

Насколько внешним по отношению к джазу оказывается этот первый уровень, можно судить хотя бы по тому, что в переоркестрованной для симфонического оркестра версии Русского скерцо Стравинского (сделанной самим автором) нет уже и тени джаза. То же самое относится и к полистилистике. Не случайно А. Шнитке сказал однажды в беседе, что за ту часть музыки Первой симфонии, которую исполняет приглашенный джаз-ансамбль, он, композитор, ответственности не несет! И, действительно, во втором исполнении этого сочинения джазовые музыканты уже не участвовали.

2. Более распространен уровень осознанного использования отдельных (именно отдельных, но не всех сразу — тогда это уже «третий уровень») элементов музыкального языка джаза. С их помощью разрабатывается, как правило, неджазовый материал. На этом уровне адаптация отдельных элементов джаза (блюзовая стилистика, специфический метроритм, инструментарий, точнее, особенности звукоизвлечения) практически не зависит от того, какой композиторской техникой пользуется автор. Это может быть и додекафония (Третья симфония В. Салманова, видимо, первый в нашей стране опыт такого сочинения), и «горизонтальная» алеаторика (Концерт-буфф С. Слонимского, 16 пьес для 9 исполнителей С. Бэра), и сонористика («Рифф-62» В. Киляра). Интересно воспроизвел природу джазовой ритмики чешский композитор (и музыковед) Ян Рыхлик: в оркестровом «Африканском цикле» он сумел обойтись без ударных инструментов, кажущихся столь обязательными в такого рода музыке.

3. Третий уровень адаптации — это, так сказать, сочинения «в духе джаза», не требующие активного участия джазовых музыкантов в их исполнении. Основа данного метода — использование композитором присущих джазу выразительных средств при разработке соответствующего тематического материала. Нередко такие сочинения (особенно если они создаются в расчете на конкретных джазовых исполнителей) в интерпретации джазменов могут звучать как джаз. Таковы Концерт для кларнета А. Копленда, Черный концерт И. Стравинского и, разумеется, классическая «Рапсодия в стиле блюз» Д. Гершвина. Из современных работ назовем Концерт-рапсодию В. Рубашевского, «Игру тембров» Е. Адлера, «Прелюдию, фугу и риффы» Л. Бернстайна, «Откло-

нения» М. Гулда, Вокализы З. Маттуса, Джазовый концерт для трубы с оркестром и симфонию «Эхо джаза» Д. Бугича и многие другие сочинения.

4. Четвертый уровень знаменует собой новое качество — не адаптацию (подчинение) выразительных средств джаза формам и структурам классической музыки, но их интеграцию. Формальным признаком может служить наличие в составе исполнителей хотя бы одного джазового музыканта[1], которому поручено исполнение джазовой музыки (независимо от того, в какой форме, каким способом она зафиксирована). Таких сочинений в Европе и Америке создано за последнее время немало. Вот лишь некоторые из них: «Концерт для синтетического оркестра» П. Блатного (Чехословакия), «Концерт для биг-бэнда и симфонического оркестра Р. Либермана (Франция), «Музыка для друзей» И. Спасова (Болгария), Джазовый концерт и «Музыка для МИ» (имеется в виду вибрафонист Ежи Мильян) Б. Шеффера (Польша), Концерт для джазового квинтета с оркестром Лео Брауэра (Куба), «Симплексис для джазового и симфонического оркестров» Г. Апергиса (Греция), «To Whom It May Concern» («Кого это коснется») Х. О. Доннера (Финляндия), «Напряжения» Н. Симмондса (Канада), «Il difficile percorso» Х. В. Хенце (ФРГ); среди работ советских авторов — Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и ударных С. Слонимского, Джаз-симфония Б. Троцюка, Концерт для эстрадно-симфонического оркестра И. Якушенко, Пятая симфония, «Сегменты» А. Рекашюса. По этому обширному списку легко убедиться, что увлечение симфоджазом захватило композиторов самых разных творческих направлений.

Но, как хорошо известно из практики джаза (впервые на это указал А. Одэр)[2], полностью выписанная в нотах музыка становится джазом только в том случае, если ее исполняют музыканты, для которых она написана, причем написана так, как они бы сами ее сымпровизировали. Не случайно говорят, что в джазовой партитуре вместо названия инструмента стоит имя исполнителя. Очевидно, что такая музыка рождается внутри джазового коллектива, либо создается композитором, тесно связанным с практикой джаза. И исключение (например, Концерт для двух оркестров С. Губайдулиной) лишь подтверждает это правило.

Эстетическая специфика джаза, помноженная на социальную изолированность афро-американской традиции (а она унаследована и за пределами США), привела к тому, что произведения джазовых композиторов не включаются в контекст истории музыки XX века, если они каким-либо способом не бы-

[1] *Необходимо помнить, что джазовый солист, даже при исполнении полностью записанной музыки, располагает большей свободой игры, чем его коллега — музыкант академического плана.*

[2] *См.: Hodeir A. Ludzie i problemy jazzu. Krakow, 1961, S. 81—101.*

ли втянуты в орбиту академической концертной жизни. По этой причине развитие композиционного джаза осталось совершенно не замеченным исследователями (пробелы лишь недавно начал восполнять такой энтузиаст, как Г. Шуллер).

Между тем джаз уже в середине 20-х годов встал на путь поисков в сфере большой композиции. Назовем в первую очередь опять же Дюка Эллингтона; упомянем и Бикса Бейдербека, скучавшего в популярном оркестре Поля Уайтмена и мечтавшего о «джазовой симфонии» (он успел записать лишь несколько своих композиций для фортепиано). Остались не исполненными несколько симфонических партитур Джеймса П. Джонсона[1], аккомпаниатора знаменитой певицы Бесси Смит.

Как и в классической музыке, развитие композиции в джазе шло путем постепенного ограничения исполнительских свобод и формирования собственной традиции интерпретации написанной музыки (каждый участник джаз-оркестра прекрасно знает, как исполнять ровные четверти или восьмые в зависимости от того, в каком стиле сделана аранжировка). Если в оркестре К. Бейси музыканты приступали к исполнению, имея перед собой всего 12—16 тактов выписанной темы, то Д. Эллингтон понемногу свел к минимуму «сочинение музыки непосредственно в процессе исполнения».

* * *

Гораздо более важной для джаза оказалась проблема формальной организации целого[2], подчинения импровизационного метода мышления законам классической композиции, т. е. проблема, прямо противоположная той, с которой сталкивались композиторы серьезной музыки. Известно, что основной метод тематической разработки в джазе — вариационный; джазовые музыканты достигли серьезных успехов, пользуясь известным принципом «делать многое из одного» (выражение А. Шенберга). Однако, как остроумно заметил А. Одэр[3], в «свободном джазе 60-х годов это привело к тому, что музыка, не содержавшая предпосылки конфликтного развития (скажем, сонатности), превращалась «из драмы в церемонию»[4].

Если в «Сент-Луи блюз» У. Хэнди ввел контрастный раздел (8 тактов «танго», чего никогда не бывает в народных блюзах), то Эллингтону в «Черно-коричневой фантазии» удалось создать контраст, не выходя за пределы блюзовой схемы: траурный марш (первый тематический квадрат — труба с сурдиной

[1] *Что это была за музыка, сегодня представить невозможно. Впрочем, вспомним У. Г. Стила — одного из первых известных композиторов-негров. Дистанция между «джазом» и «неджазом» у него достаточно велика. Даже в его «Афро-американской симфонии» нет ни одного эпизода, который привлек бы внимание джазменов.*

[2] *См., например, ироническое замечание С. Прокофьева по поводу Концерта Гершвина в кн. «История и современность». — Л., 1970, с. 251.*

[3] *См. его статью в посвященном джазу выпуске журнала «World of Music», 1968, № 3.*

[4] *Разумеется, раздел 8-песенной 32-тактной формы носит контрастный характер по отношению к разделу А. Однако в практике джаза этот контраст, как правило, не разрабатывается.*

и кларнет), затем его прозрачная реминисценция (второй тематический квадрат — соло альт-саксофона), а в коду композитор вписывает мотив траурного марша Шопена, ограничивая таким образом самый свободный раздел композиции[1].

Долгое время Эллингтон оставался единственным композитором, чьи поиски были направлены на обогащение форм джазовой музыки. Разве что Арт Тейтум, игравший по преимуществу соло, иногда пользовался приемами классической разработки.

К формальным экспериментам в первые десятилетия существования джаза можно отнести, пожалуй, только переоркестровку для джазовых составов классической музыки (именно переоркестровку, сохраняющую формальную конструкцию оригинала, а не импровизации на темы из классиков). Большинство из них малоудачно: историки джаза выделяют лишь «Революционный этюд» Шопена в исполнении ансамбля Джона Керби, «Прелюд до-диез минор» Рахманинова в исполнении Нэта «Кинга» Коула и еще два-три произведения.

В довоенные годы предпринимались попытки ввести в биг-бэнд струнную группу. Первым (не считая смешанных оркестров типа Поля Уайтмена) этот эксперимент предпринял Арти Шоу. Хотя сегодня это вряд ли кого удивит, но в те годы непросто было уравновесить слабую звучность струнного квартета (т. е. самим играть тихо и внятно) и, главное, заставить «струнников» свинговать. Между прочим, проблема эта существует и до сих пор — особенно, если число струнных, играющих одну партию, достаточно велико.

Перестал заботить музыкантов и вопрос использования не свойственных ранее практике джаза инструментов. Сегодня в джазе можно увидеть любой инструмент, даже самый редкий. И то, что до сих пор джазовые музыканты играют больше на духовых, чем на струнных или электронных инструментах, — уже вопрос традиции, а не художественного канона.

Следует добавить, что в джазе, как и в «серьезной» музыке, созданной под влиянием джаза, собственно колорит носит все-таки внешний характер. И лучшее тому доказательство — поэма «Гарлем» Дюка Эллингтона, которая, как мы знаем по гастролям коллектива в нашей стране, нисколько не теряет, будучи исполненной одним биг-бэндом (сочинение это было написано по заказу Тосканини и впервые записано на пластинку в версии для джазового и симфонического оркестров). Но если «Гарлем» Эллингтона может, как исключение, жить «отдельно», то, скажем, «Апокалипсис» для джаз-рок-группы и

[1] *К сожалению, в выпущенном у нас тройном альбоме «Эра Эллингтона» записана не лучшая (первая 1927 г.) версия этой пьесы.*

симфонического оркестра Дж. Маклоклина[1] — М. Гиббса, лишенный красочного, в духе «Шехеразады», антуража большого оркестра, вообще утрачивает смысл.

Стиль прогрессив успешно решал проблему джазовой формы в рамках почти полностью написанной музыки и даже оказал некоторое влияние на композиторов академического плана. Под впечатлением от игры оркестра Стена Кентона были созданы «На зеленой горе» Г. Шапиро, «All set» М. Бэббита и «Концерт» Р. Либермана. Стоит также вспомнить о незаслуженно забытых сегодня пьесах тех авторов, которые навсегда связали свою судьбу с джазом («Мираж» П. Руголо, «Эгдон Хит» У. Руссо и др.).

Упомянем и «Нонет» М. Девиса (1949—1950), в котором были продолжены попытки джазовых композиторов «организовать» коллективную импровизацию по принципам классических форм. Даже в малых ансамблях тематические квадраты становятся протяженнее, появляются разного рода вставки, интермедии и т. п. Хотя тенденция эта не стала и не могла стать главенствующей, все же именно тогда возникает «третье течение», появляются джазовые фуги Джона Льюиса. Одновременно с развитием полифонического принципа, родственного джазовому «многое из одного», Льюис пробовал и другие формы (рондо «Midsummer»). Наибольшую известность получила композиция «Джанго», в которой гармоническая сетка, предлагаемая автором для импровизации, не только не выводится из тематического построения, но и контрастирует с ним.

Параллельно «третьему течению» (а, возможно, и под некоторым его влиянием) джаз уже к середине 60-х годов вырабатывает специфические методы импровизирования, так называемые «модальные», или «ладовые». Они позволяют достичь высокой степени взаимодействия участников ансамбля, а также дают возможность гораздо тоньше сочетать сольную и ансамблевую импровизацию с эпизодами, скомпонованными заранее (причем степень их ском¬понованности варьируется достаточно широко). В результате — джазовую композицию уже можно рассматривать как написанную и по законам классического формообразования. Опыты по сочетанию импровизируемого и написанного в дальнейшем не без успеха развивали музыканты «свободного джаза» («Ом» и «Вознесение» Колтрейна, «Всеобщее единство» Шлиппенбаха и др.). Не случайно, пройдя школу «свободного джаза», некоторые музыканты обратились к развитым классическим формам, например сонатной (Джордж Рассел, Чик Кориа, Кит Джаррет и др.).

Сегодня джаз практически уже не ощущает никаких формальных или стилистических ограничений. Так, например, жанр циклических компо-

[1] *Уточненная русская транскрипция фамилии Mclaughlin.*

зиций с объявленной программой развивает чех Алексей Фрид. Сложную, утонченно-интеллектуальную образность воплощают в своей музыке Энтони Брэкстон, Рен Блейк и др.; «лирический импрессионизм» — Кит Джаррет (и так называемая «Школа ИСИ ЭМ»); экспрессионистский гротеск, чем-то близкий Шостаковичу и раннему Прокофьеву, характерен для музыкантов, группирующихся вокруг Карлы Блей и Майкла Ментлера. Ряд сочинений, в которых успешно сочетаются выразительные элементы джаза и рок-музыки с развернутыми классическими формами, создал норвежец Терье Рюпдаль. Французские музыканты — пианист Клод Боллинг и флейтист Жан-Пьер Рампаль, после ряда неудач выпускают интересную пластинку «фуги и свинг», на которой, как явствует из названия, развивают полифонические идеи Джона Льюиса. Однако в отличие от «Модерн джаз-квартета» они пользуются не скромными исполнительскими средствами, а яркой «классичной» виртуозностью (Рампаль широко известен и как выдающийся исполнитель классической музыки).

Если попытаться сформулировать первоочередную задачу джазовой композиции, то таковой окажется, как ни странно, все та же проблема внутриджазовой интеграции — композиторского текста и импровизируемого контекста. Но, повторим, решается она сегодня уже на новом уровне, не знающем каких-либо жанровых или «технологических» ограничений.

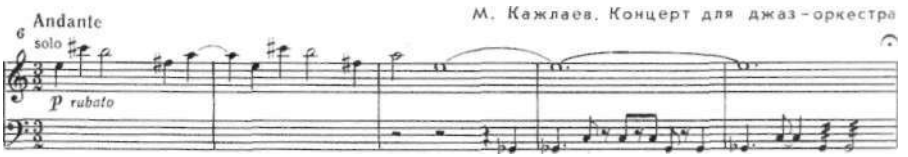
* * *

Джазовая композиция в нашей стране должна составить предмет особого разговора. Здесь мы укажем лишь на некоторые отличительные ее черты, прежде всего на характерную национальную почвенность советской джазовой музыки.

Наша джазовая композиторская школа, в отличие от стран Запада, сформировалась первоначально как оркестровая[1]. Напомним о сочинениях Кара Караева, О. Лундстрема, Ю. Саульского, У. Найссоо (его пьеса «Две бабы» — один из первых образцов удачно найденного сочетания джаза и фольклора).

В 70-е годы активность советских композиторов переносится в область камерного джаза. Показательно, что в 1965 году на фестивале джаза в Праге международное жюри отметило оркестровый «Концерт для джаза» М. Кажлаева, а в 1979 — на Международном конкурсе джазовых тем в Монако премию получает композиция В. Мустафа-заде. Оба эти сочинения отличаются

[1] *На Западе оркестровые коллективы экспериментального характера быстро распадаются, поскольку полностью зависят от условий бизнеса.*

ярко выраженным национальным колоритом, причем в Концерте Кажлаева национальные традиции органично слиты с классическими формами. Вот основная тема Концерта:

В сфере камерных джазовых форм плодотворно работает Герман Лукьянов, опирающийся на общие закономерности народного музыкального творчества, прежде всего ладовые. Септет Лукьянова «Каданс» — это, в сущности, «мини-оркестр» со своим подразделением на секции. В последние годы Лукьянов написал «Кубинскую сюиту», серию своеобразных «портретов» латиноамериканских танцевальных жанров, «Квартет для духовых» (без сопровождения ритм-секции)[1] и предложил эффектную версию темы Дж. Колтрейна «Гигантские шаги», выдержанную в духе строгих вариаций.

Николай Левиновский также интересно развивает мейнстрим, но пользуется при этом современным фольклорным материалом (волжские страдания, частушки и т. п.).

Ряд развернутых композиций в манере «умеренно-электронного» джаз-рока создал Алексей Козлов; некоторые из них также основаны на фольклорном материале и, чаще всего, экзотическом — индийском, якутском.

Сказанное не означает, что в последние годы в советском джазе меньше внимания уделяется музыке для больших оркестров. Так, на исполнение джазовой музыки полностью переключился оркестр Олега Лундстрема, репертуар этого коллектива постоянно пополняется не только за счет джазовой классики, но и новых сочинений советских авторов — А. Эшпая, В. Долгова, О. Лундстрема.

В 1981 году состоялась премьера нового симфоджазового Концерта Игоря Якушенко; это колоритное, мастерски написанное сочинение, насыщенное различными формами полифонии.

[1] *За последние годы таких произведений появляется все больше, что свидетельствует о глубоком проникновении композиторов в метроритмическую сущность джазового свингования.*

Но сегодня на сцене чаще можно увидеть не традиционный биг-бэнд, а своеобразное «разросшееся комбо с намеком на секции» (В. Фейер¬таг). И здесь мы вновь подходим к центральной проблеме джазовой композиции — проблеме интеграции импровизации (в том числе коллективной) в структуре самой музыки, целого. Наиболее остро эта проблема была поставлена «третьим течением» еще в 50-е годы. Хотя название это нельзя считать особенно точным (речь шла ведь не о чем-то принципиально новом), оно показывало, что два течения — «академическое» и «джазовое» — сошлись еще раз.

Собственно «третье течение» в том виде, в каком оно пропагандировалось в те годы, заранее было обречено на неудачу: проблема интеграции выразительных средств джазовой и европейской профессиональной музыки вновь решалась путем соединения импровизирующего джазового коллектива и симфонического (или камерного) оркестров.

Говоря о «третьем течении» как о «симфоджазе», будем помнить, что за 60 лет, прошедшие со дня премьеры «Рапсодии в блюзовых тонах», джаз и серьезная музыка существенно изменились. «Чего стоят блюзовые ноты без инфлексии и синкопы без свинга?» — риторически восклицал А. Одэр, оценивая джазированную музыку «эры джаза». Стало ясно, что и «фоническое», и ритмические явления, присущие феномену свинга, не суть, но следствие принципиально иного — импровизационного метода мышления джазовых музыкантов.

Сначала проблема интеграции импровизируемого контекста с заранее разработанным материалом — текстом решалась (так было у П. Уайт¬мена) чисто механически: симфонический оркестр исполнял написанную музыку, джазовый оркестр импровизировал и, в зависимости от намерений автора, рано или поздно появлялись туттийные эпизоды. Нетрудно заметить, что подобные сочинения представляли собой тип concerto grosso, в котором роль концертино доставалась джазовому ансамблю.

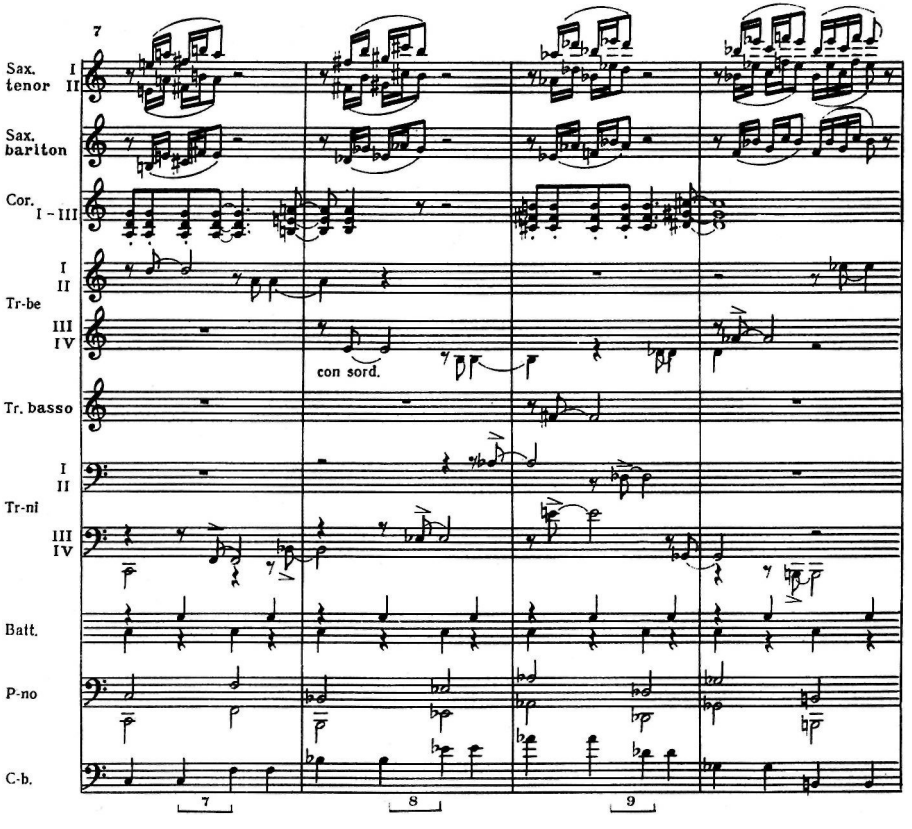
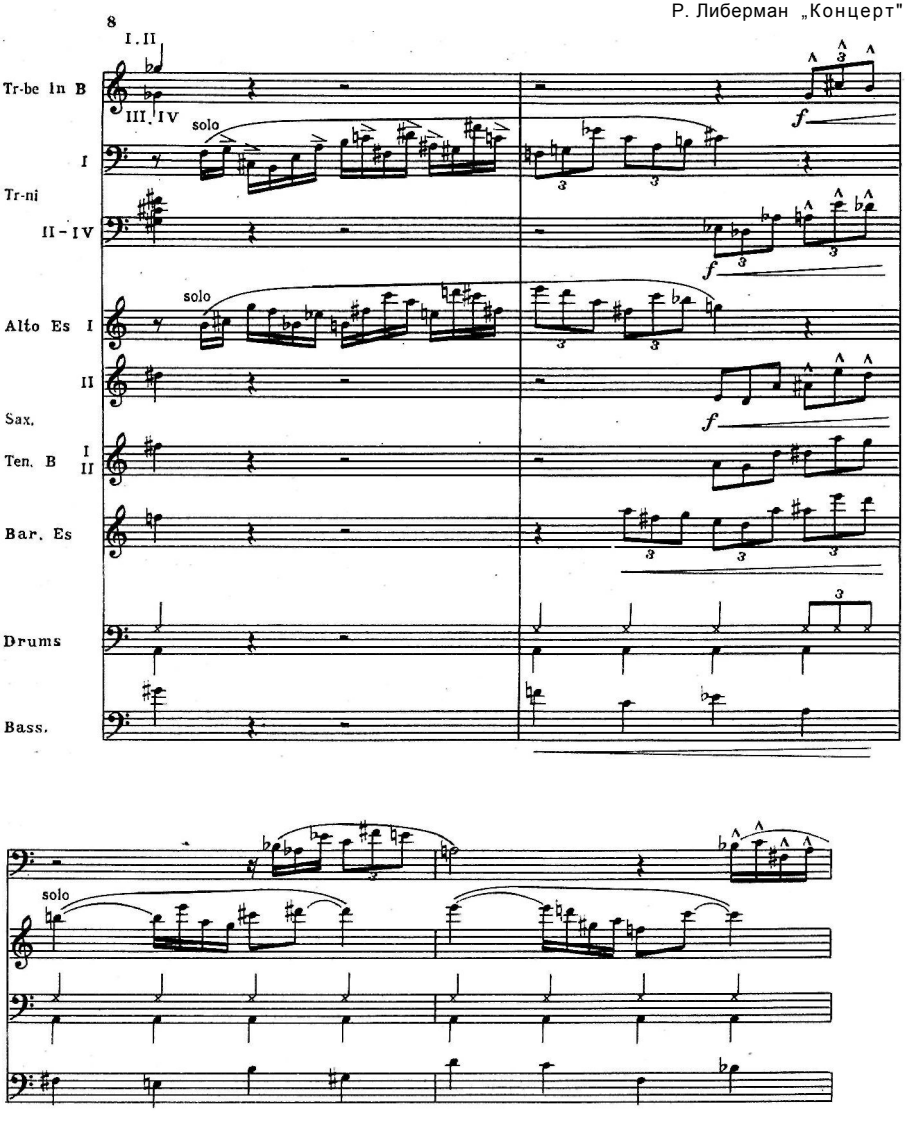
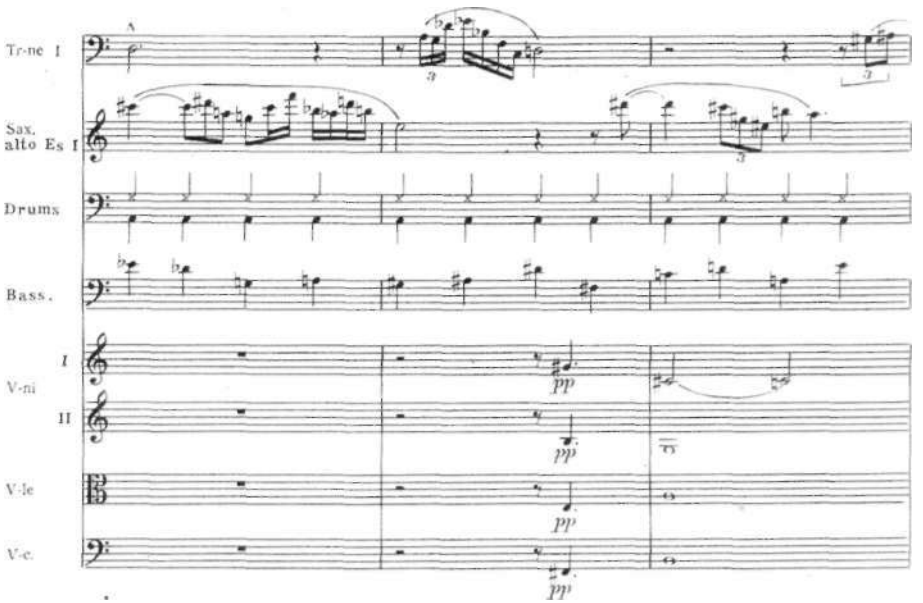
Однако что с чем соединять? Диксилендовую гетерофонию с гармоническим языком Малера и Шостаковича (как у А. Азриэля)? Биг-бэндовый свинг с шумами на магнитной ленте («Джаз в джазе» А. Одэра)? Взрывную фразировку бибопа с квадратными построениями венских классиков («Модерн джаз-квартет»)? Что должен представлять из себя этот «общий знаменатель»? Нельзя, в частности, забывать о том, что инструментализм джаза продолжал оставаться весьма односторонним.

На практике все труды сводились к «заделке швов», отделявших написанные разделы от импровизируемых. Лишь благодаря участию талантливых джазменов, сочувственно относившихся к такого рода экспериментам (Д. Гиллеспи, Билл Эванс, «Модерн джаз-квартет», «Студио-5», оркестры Густава Брома, Ю. Силантьева, О. Лундстрема), их коллективными усилиями

были созданы наиболее удачные произведения, выдержавшие испытание временем.

Но сразу же следует оговорить, что лучшее из созданного под маркой «третьего течения» (сочинения Павла Блатного, Э. Сотера — С. Гетца, Джей Джей Джонсона, Дейвида Аксельрода, Гюнтера Шуллера, Джона Льюиса, Лало Шифрина и др.), можно рассматривать и в собственно джазовом контексте.

Вот для сравнения два «блюзовых» отрывка из сочинений, написанных одной и той же додекафонной техникой:

П. Блатны ,,Концерт" Пассакалья

Р. Либерман „Концерт"

При всем стремлении Либермана повернуть свою серию «блюзовой стороной» и разработать ее в духе биг-бэндового прогрессива Концерт, ориентирующийся не на джазовые, а на эстрадно-танцевальные жанры, явно проигрывает рядом с музыкой Блатного, сочетающей блюзовую форму (12-тактовый квадрат) с классической полифонической формой — пассакальей.

Джаз ничего не терял в случае удачного синтеза. Напротив, происходило обогащение его техники, и не только в области композиции. Полифонические формы и приемы разработки во многом расширили возможности коллективной (паритетной) импровизации в джазе — особенно тогда, когда автор тематического построения учитывал специфику джазового мышления.

Но вернемся к третьему течению. Новый его всплеск в середине 60-х годов (связанный с организацией «Neophonic Orchestra» Стеном Кентоном и «Orchestra USA» Джоном Льюисом) обнажил внутреннюю слабость идеи пассивного соединения двух жанровых пластов. Слабость эта — не столько в антагонизме джазовой и классической традиций. Будучи принципиально различными по творческому методу, обе традиции имеют немало сходного. Многие авторы, пытаясь соединить стилистику обоих жанров, отбирали в них лишь то общее, что и так лежало на поверхности. К примеру, инвенции и фуги Джона Льюиса строились таким образом, чтобы участники его квартета могли импровизировать по сравнительно несложной гармонической сетке, а это значит, что темы и тональные планы таких фуг не могли быть художественно значительными.

Невольно приходишь к выводу, что это была нейтрализация, а не синтез традиций.

И. Берендт поторопился отозваться на это «веление времени», организовав серию концертов, на которых джазмены импровизировали совместно с восточными музыкантами (из Индии, Индонезии, Японии, Туниса) и представителями полупрофессиональных европейских традиций (швейцарскими барабанщиками). Эти попытки не дали особо значительных художественных результатов, возможно, по той самой причине, по какой не увенчались безусловным успехом и эксперименты «третьего течения».

Тенденция к синтезу традиций проявилась в середине 70-х годов в так называемом стиле «фьюжн» (т. е. «сплав»). Однако на деле коммерческая музыка быстро сумела прибрать к рукам многих артистов, и «сплав» оказался «выжимкой» одних только внешних эффектов из разных музыкальных стилей. К каким печальным результатам это привело, можно судить по коммерческому джаз-року новейшей формации — музыке безупречной, с точки зрения профессиональной, но абсолютно бездушной, ремесленнической («Паспорт», «Спайро-Джайра» и др.). Не более удачны аналогичные попытки музыкантов Востока как в области симфонических форм (Концерт для ситара с оркестром Рави Шанкара), так и в области легкой музыки («Рага в джазовом стиле» Шанкара и Джайкишана).

Синтез традиций явно должен был совершаться на иной основе, по каким-то иным законам. Одно время казалось, что произойдет синтез свободного джаза и различных видов «недетерминированной» музыки (открытых форм, мобилей, алеаторики и т. п.). Американские музыковеды даже сочли появление алеаторики побочным следствием идеи создания музыки непосредственно в процессе исполнения не одним исполнителем, а коллективом, т. е. идеи, по существу, джазовой[1].

Однако, несмотря на многочисленные эксперименты, эта традиция так и не смогла выработать собственные методы коллективного музицирования — такие, как джазовая диксилендовая гетерофония, гармоническая сетка-квадрат, «модальные» структуры и т. п. Авангардизм прошел также мимо традиций народного творчества — в отличие от рок-музыки, до сих пор прочно связанной с блюзом. Коллективное (групповое) импровизирование было буквально «заорганизовано» при помощи графического изображения самого звукового процесса. Но графическое изображение (или «тексты для чтения» Штокхаузена) допускают практически бесконечное число реализации, контекстов[2].

[1] *См. Res facta № 8. Warszawa, 1976, s. 174, а также Dictionary of Contemporary Music. New York, 1974.*

[2] *Сошлемся также на «Нонстоп» Б. Шеффера. В авторской ремарке говорится: по возможности, не повторять звуков (т. е. отталкиваться от додекафонии). Но исполнитель импровизирует вполне тональное фугато, которое невозможно вообразить, глядя на рисунки Шеффера.*

В таком случае композиторам можно было и не трудиться: перед исполнителями прямо ставили графику (скажем, Клее), и получалось, что музыку (звуки) сочиняет уже не композитор, а график или живописец.

Разумеется, что и на этот раз джаз послужил «увеличительным стеклом» (или «катализатором») собственной тенденции модернистского искусства, получившей в эстетике название «нон-финито»[1]. Ведь лидеры «индетерминизма в музыке», Кейдж и Штокхаузен, на словах и на деле долгое время открещивались от джаза, а их произведения, даже «реализованные» при участии большого числа джазменов, с джазом не имеют ничего общего. Последнее, кстати, опровергает наивное представление некоторых критиков, полагающих, что любая музыка, исполняемая джазменами, если они импровизируют, — джаз. Можно, к примеру, сравнить игру двух пианистов — Р. Паулса и Л. Чижика: то, что у последнего является джазом, у Р. Паулса остается просто джазообразным музицированием за роялем.

* * *

Не следует делать вывод, что все попытки интеграции джаза и «неджаза» заранее обречены на неудачу. Наоборот, в последнее время эти попытки поднимаются на новую ступень, отражая совершающийся в мировой культуре процесс синтеза подлинно живых традиций[2]. Доказательство тому — опера Карлы Блей «Эскалатор на холм» (к сожалению, менее известная, чем ее вульгарная предшественница «Иисус Христос — суперзвезда»), сочинения Энтони Брэкстона для симфонического оркестра, музыка ансамбля «Ганелин — Тарасов — Чекасин». Все они работают в традициях «полифонии групп» (в джазе ее пионерами были Чарли Мингус и Билл Диксон). И каким бы шокирующим ни казалось наложение тарантеллы (Чекасин на свирели) на индонезийский гамелан в альбоме «Concerto grosso», записанном ансамблем «Ганелин — Тарасов — Чекасин», нельзя отказать этой музыке в значительном художественном воздействии.

На протяжении всего своего исторического развития джазовая музыка постоянно взаимодействовала с европейской музыкой профессиональной традиции. Причем взаимодействие это было отнюдь не односторонним: джаз не только «брал», но и «давал». Это художественное взаимовлияние не всегда приносило значительные результаты; причиной было или недостаточное знание композиторами одной из этих коррелирующих традиций, или недоста-

[1] *См.: Эстетика и жизнь. — М., 1973, вып. 2, с. 190*

[2] *На практике это выражается в том, что появляются музыканты, пользующиеся авторитетом в самых разных сферах музыки — и джазовой, и академической, и «роковой»: гитаристы Джон Вильямс, Терье Рюпдаль, кларнетисты-саксофонисты Мишель Порталь, Геннадий Гольштейн, пианист Рейн Раннап, скрипач Дидье Локвуд и др.*

точная разработанность языка традиционного джаза, препятствовавшая равноправному художественному диалогу.

Эволюция джаза последних десятилетий во многом устраняет эти препятствия. Если до возникновения нового джаза джазовая музыка обычно «проигрывала» в своем соединении с традиционными жанрами европейской музыкальной культуры (мы говорим прежде всего о ней, хотя есть примеры и из других культур), то прошедшее десятилетие продемонстрировало возможность создания на основе синтеза джаза с иными музыкальными традициями произведений высокого художественного качества. Джазовая музыка, не утрачивая своей специфики, способствовала созданию сплава эстетически разнородных музыкальных жанров.

Евгений Семенов

Каким быть лексикону джаза? (Полемические заметки)

Владимир Симоненко, «Лексикон джаза»... Небольшая, карманного формата книжечка насчитывает (без предисловия и приложений) 99 страниц[1]. На обложке — рисунок пером: копия известной фотографии Джерри Маллигена. Обнадеживает сам факт появления «Лексикона джаза». Отсутствие в отечественном музыкознании серьезных работ по теории и истории джаза неизбежно породило изрядные проблемы в джазовом образовании любителей и самих джазменов.

Интерес к «Лексикону» возрастает по прочтении аннотации и предисловия, обещающих читателю свыше 250 статей об истоках, стилях и направлениях джазовой музыки, в которых «подробно описываются музыкальные инструменты, получившие распространение в джазе, рассматриваются исполнительские приемы, наиболее характерные элементы джаза и т. п.» Естественно, читатель жадно хватается за эту первую в нашей стране джазовую миниэнциклопедию.

Однако знакомство с «Лексиконом» озадачивает. Причин тому несколько: 1) обилие в книге не относящихся к джазу статей, 2) отсутствие информации о музыке и музыкантах джаза прошедшего десятилетия, 3) многочисленные ошибки и неточности теоретического и исторического характера, 4) низкий литературный уровень ряда статей. Статей собственно о джазе (теория, история, терминология) в «Лексиконе» — 108. Статей о джазовых инструментах — 48; о неджазовых инструментах — 29 (литавры, кастаньеты, бамбула, трещотка, свисток и т. п. — в том числе 21 мелкий, в основном латиноамериканский, ударный инструмент, практически не известный даже джазовым барабанщикам: чоколо, реко-реко, гуиро, пандейра и т. п.). Статей, не имеющих отношения

[1] *Симоненко В. Лексикон джаза. — Киев, 1981.*

к джазу, — 38 (музыка диско, поп-музыка, кантри-энд-вестерн, дискотека и т. п.), в том числе 28 статей о танцах (танго, румба, джайв, твист, шейк, ча-ча-ча и т. п.). Итого: почти 70 статей не о джазе (это треть всего объема издания) — сам того не желая, автор закрепляет широко распространенное у нас отождествление джаза с танцевальной музыкой и развлекательным искусством.

Что же пишет автор о джазе как таковом? В основополагающей статье «Джаз» он предпринимает попытку дать определение этого понятия. «Характерными чертами джаза являются импровизационное начало, специфическое звукоизвлечение на музыкальных инструментах, отличная от академической музыки фразировка, а также сложная многоплановая ритмическая структура и интонационный строй, допускающий отклонения от темперации». Предложенная дефиниция джаза по сути своей бессодержательна, ибо в ней неизвестная величина (джаз) определяется с помощью четырех неизвестных («специфическая», «отличная», «сложная», «отклонения»). Читателю не объяснено, в чем же состоят эти специфика, отличия, сложности и отклонения. Вдобавок автор, перечисляя главнейшие элементы джаза, забывает о свинге — непременном компоненте, входящем в ряд существующих определений джаза.

Данное определение не убеждает еще и потому, что автор «Лексикона» судит об автономном музыкальном явлении, исходя не из его имманентных особенностей, а отталкиваясь от чуждых ему категорий европейской академической музыки. В «Лексиконе» имеется лишь одна статья о «характерных чертах» джаза — это статья об импровизации. Интерпретация других важных элементов джазовой музыки: «джазовое звукоизвлечение», «джазовая фразировка», «джазовый метроритм», «джазовая интонация» — начисто отсутствуют.

Определение импровизации как создания произведения непосредственно в процессе и с п о л н е н и я (повторяющее, впрочем, аналогичные дефиниции в большинстве толковых словарей) неточно, ибо исполнение — категория неимпровизированной музыки, обычно понимаемая как исполнение (ранее) сочиненного. Импровизацию же целесообразнее именовать спонтанным сочинением. Это позволяет подчеркнуть специфику творческого поведения импровизатора и избежать умозрительного расчленения импровизации на сочинение и исполнение. Понятие «исполнение» фигурирует в дефинициях импровизации лишь из-за академической привычки видеть в человеке с инструментом своего рода функционера — исполнителя чужой художественной воли (композитора, дирижера). Импровизируя, музыкант не просто переводит ментальный план творческого импульса в его акустический эквивалент (процесс компонирования), он делает это мгновенно и без исправлений. Поэтому отличие импровизатора от композитора следует искать лишь в этом «хронологическом» феномене. Специфика таланта импровизатора прежде всего в способности производить за единицу времени более интенсивную творческую работу по сравнению с композитором (при этом вовсе не обязательно более высокого качества).

К сожалению, рассмотрение теоретических аспектов джазовой импровизации автор «Лексикона» подменяет в своей статье ее историей, при этом дублируя содержание статей о джазовых стилях и повторяя их ошибки и неточности. «В чикагском стиле, — пишет В. Симоненко, — коллективная импровизация была заменена сольной...» Это неверно, в чикагском стиле сольная импровизация лишь преобладала над коллективной, вовсе не вытеснив последнюю. «Если в традиционном джазе, — утверждает далее автор, — импровизация близка к вариационности и основывается на мелодическом материале, то в современном джазе она опирается на аккордовую структуру темы». И это не точно. Уже в традиционном джазе музыканты импровизировали на основе аккордики темы и, пожалуй, лишь в архаическом джазе в процессе импровизации использовался только парафраз мелодии. Что же касается утверждения о близости традиционного джаза вариационности при противопоставлении его современному джазу, то оно невольно выводит форму последнего за пределы вариационности, создавая у читателя ложное впечатление его реальности лишь в виде мелодического варьирования, тогда как во всех джазовых стилях вариация питается чаще всего из гармонического источника (та же аккордика). Странно, что в статье об импровизации не упомянут брейк — в ней нет даже ссылки на присутствующую в книге и неплохо написанную статью об этой разновидности импровизации. Подчеркнем явление, характерное для существующей в «Лексиконе» иерархии музыкальных ценностей: объем статьи «импровизация» втрое меньше объема статьи «рок-энд-ролл», вдвое меньше статьи «кантри-энд-вестерн» и не превышает объема таких не менее «сущностных» для джаза статей, как «кастаньеты», «танго» или «литавры».

Статья о свинге поражает полным непониманием природы этого феномена. Свинг, по Симоненко, — это «характерный элемент исполнительской техники джаза, выражающийся в постоянной и непрерывной ритмической пульсации». Обратим внимание на логику построения этого высказывания. Если свинг — это элемент исполнительской техники, то он имеет отношение не к самой музыке, а к способу ее исполнения (атрибут технического оснащения музыканта); если же он выражается в особенностях ритмической пульсации (кстати, «постоянная и непрерывная» — синонимы), то тогда свинг — элемент музыкального метроритма (атрибут музыкальной фактуры). Вряд ли допустимо описывать исполнительскую технику в категориях метроритма, как это делает автор статьи. Далее читаем: «Свинг является основным приемом(?) джазовой полиметрии и возникает в результате несовмещения акцентов мелодической и ритмической линий, благодаря чему создается эффект кажущегося неуклонного нарастания темпа. Умение музыканта «балансировать» между этими несовмещениями (?) и определяет термин свинг». В чем именно состоит для музыканта это мистическое «балансирование» между двумя (?) несовмещениями, понять решительно невозможно. Описываемый В. Симоненко конфликт между (выразим это проще)

ритмическими акцентами мелодической линии и акцентами метра джазовой пьесы, приводящий к иллюзии нарастания темпа, действительно может быть следствием определенного музыкально-технического приема, применяемого и в джазе, и в неджазе (например, в музыке эпохи барокко) и именуемого рубато. Наивно полагать, что свинг и рубато — идентичные понятия. Само по себе использование рубато в процессе импровизации не наделяет музыку свингом. Не менее бессмысленно видеть в явлении свинга некую «постоянную и непрерывную ритмическую пульсацию» (т. е. бит). Определение свинга в «Лексиконе» восходит к давно отвергнутой джазовым музыкознанием формулировке 40-х годов Яна Славе, видевшего в свинге явление метроритмического порядка. Но можно ли после работ А. Одэра и И. Берендта видеть в свинге технический прием или ритмический феномен? Они хотя и не дали исчерпывающего определения свинга, вскрыли всю сложность этой проблемы и указали на то, что свинг — это психическое состояние, в которое нас ввергает джазовая музыка.

Статья о свинге заканчивается утверждением: «Джазовые музыканты часто употребляют в значении «свинг» термин «джайв». Эта ссылка несостоятельна. Достаточно взять в руки толковый словарь Вебстера, чтобы выяснить, что джайв — это (1) джазовый сленг; (2) наименование свингующей музыки, т. е. попросту синоним слова «джаз» — недаром в ряде публикаций 30—40-х годов понятия «джаз» и «джайв» употребляются как синонимичные; (3) танец под свингующую музыку.

Неполно определяется в «Лексиконе» и понятие бита (одно из наиболее многозначных в джазе). Выделены лишь два значения этого термина: ритмическая пульсация ритмогруппы оркестра и довольно неопределенная «ритмическая интенсивность» (видимо, исполнения). Следовало бы отметить и другие значения бита: (1) единица темпа, указываемая дирижером (не всегда совпадающая с акцентами партитуры), (2) доля такта, (3) способ акцентирования в джазе (неверно трактуемый В. Симоненко лишь как ритмическая регулярность), производящий различные метроритмические джазовые формулы: «уан бит», «ту бит», «фор бит», «ап бит», «офф бит». Кстати, в статье «офф бит» (англ. — «за пределами бита») «Лексикона» описание этого способа акцентирования в джазе полностью совпадает с определением понятия «синкопа» в соответствующей статье, что затемняет специфику офф бита. Эффект офф бита создается не столько переносом акцента с сильной доли такта на слабую (причем, обязательно предшествующую), сколько противостоянием акцентов мелодической линии (где и происходит перенос) ритмическим акцентам основного бита (метра). Этот временной перепад — одна из предпосылок свингообразования в джазе.

Неадекватно описывается в «Лексиконе» и понятие «драйв», определяемое как «энергичное исполнение»; автор уверяет, что драйв достигается «путем использования специфической (?) метроритмики, фразировки и звукоизвлечения». На самом же деле драйв — понятие не менее психофизическое,

чем свинг, оно возникает как личностное свойство джазового исполнителя. Энергичность же в музыке, как правило, ассоциируется с повышенной динамикой, высоким темпом, резкостью, бурностью развития, тогда как драйв возникает и в балладе, и в медленном блюзе. Как бы «правильно», «идеально» ни использовал исполнитель фразировку и звукоизвлечение, никакого драйва (жизненный порыв, витальность, спонтанность) в музыке не возникнет. Драйв — это личностная способность музыканта (или их совокупность в оркестре) к созданию ритмического баланса. Качество драйва проявляется в качестве ритмического баланса музыки, становясь частью джазового таланта исполнителя и определяясь степенью его способности к спонтанному действию. Драйв — важнейшая предпосылка возникновения свинга в музыке.

В статье «Форма» автор утверждает, что «в джазе... форма не подвергалась эволюции», но в заключение статьи он противоречит сам себе: «В некоторых направлениях современного джаза (преимущественно в третьем течении) встречаются более сложные формы, заимствованные из классической музыки». Оставим без внимания причисление третьего течения к джазу (об этом ниже), но рассуждения о джазовой форме оставляют впечатление полной отрешенности от джазовой практики последнего двадцатилетия. Да и многие другие статьи «Лексикона» выглядели бы точнее, если бы были написаны (и прочитаны) не позднее начала 60-х годов. Не только новый, но и традиционный (в широком смысле — старый, доавангардный) джаз в последние годы в изобилии демонстрируют использование, помимо вариационной формы, разного рода полифонических форм, формы рондо, разнообразных циклических форм (главным образом близких жанру сюиты, концерта и др.); встречаются в джазе и крупные вокально-инструментальные формы. Что же до нового джаза, то там, как правило, форма темы с вариациями основательно забыта. Многие сочинения нового джаза нередко ближе неевропейским жанрам (раге или макаму, например), чем староджазовому типу формообразования; б**о**льшая часть его продукции тяготеет к принципу «сквозного развития» и не укладывается в рамки конвенциональной формы староевропейской (классической) музыки. Не замечать процесса эволюции формы в джазе — значит не замечать процесса углубления его содержа¬тельности, усложнения и расширения его выразительных средств. Отсутствие такой эволюции обрекло бы джаз, как искусство, на художественную деградацию. Да и не нужно далеко ходить на Запад, чтобы убедиться в бурном процессе эволюции формы в джазе, достаточно проанализировать музыку наших ансамблей современного джаза — «Аллегро», «Каданса», «Арсенала».

Еще два замечания о понятиях, имеющих отношение к джазовой форме. При разъяснении понятия «корус» («квадрат») не упоминается о явлении, ради которого это понятие и существует в джазе — о так называемом «правиле квадрата», когда при импровизации на заданную тему число тактов импровизации должно быть кратно числу тактов темы. Из статьи же можно узнать лишь

о том, что корус равен теме по числу тактов, а это лишь часть необходимого музыканту практического знания о структуре импровизации.

Автор «Лексикона» неоправданно вводит термин «бэкграунд», который с легкостью может быть заменен привычным для нас словом «аккомпанемент» или выражением «музыкальный фон». Английское слово «бэкграунд» и означает «фон»; оно широко употребляется и в обыденной речи, и во многих гуманитарных науках, не являясь специфически джазовым термином (обычные для английского языка выражения «исторический бэкграунд», «социальный бэкграунд» по-русски звучат нелепо). Автор пишет: «бэкграунд — вид аккомпанемента в биг-бэнде или комбо...» Не вид аккомпанемента, а аккомпанемент, ибо помимо перечисленных далее в статье видов бэкграунда, в джазе иных разновидностей аккомпанемента попросту не существует. По-видимому, В. Симоненко был введен в заблуждение присутствием этого термина в ряде джазовых лексиконов и словарей, зависимость от которых явственно ощущается в тексте его книги (в частности, статья «бэкграунд» представляет собой пересказ аналогичной статьи из польского «Лексикона джаза», печатавшегося в середине 60-х годов в журнале «Джаз»). Сами по себе такого рода заимствования естественны и закономерны. Учет опыта аналогичных работ можно было бы только приветствовать, если бы довольно большая часть «Лексикона» не представляла собой явного цитирования или парафраза (главным образом, из польского «Лексикона джаза» и чешского «Джазового словаря» под ред. И. Вассербергера).

В «Лексиконе» Симоненко можно найти и примеры русско-язычного заимствования — достаточно сравнить его статью о блюзе с аналогичной статьей в «Музыкальной энциклопедии». Статья В. Симоненко о блюзе хотя и содержательнее статьи В. Панкратова в «Музыкальной энциклопедии», информационно зависима от нее. Это касается и ряда других статей «Лексикона», вторичных по отношению к зачастую некомпетентным (иногда попросту устаревшим) зарубежным публикациям. Создавая сегодня теорию джаза, нельзя довольствоваться компиляцией на основе не всегда эстетически грамотных работ.

Неоправданно у В. Симоненко и проходящее лейтмотивом через всю книгу деление джаза на «белый» и «черный». Автор использует выражения «негритянский джаз», «негритянские тенденции», «специфически негритянский», трактует развитие джаза как борьбу за первенство между белыми и черными. Объявляя, к примеру, кул преимущественно стилем белых музыкантов, автор «Лексикона» забывает о вкладе чернокожих джазменов в его создание и развитие. Вряд ли художественные достижения М. Девиса и «Модерн джаз-квартета» уступают работам Д. Брубека или Дж. Маллигена. В самой Америке эта проблема давно решена в пользу признания этнической универсальности джазового искусства, его расовой неделимости. Л. Фезер в своих «слепых тестах» в журнале «Даун бит» доказал черным сторонникам «расовой чистоты» джаза, что они не способны отличить игру белого музыканта от игры черного.

Самый обширный раздел «Лексикона», посвященный джазовой стилистике и истории, методологически наиболее уязвим. У В. Симоненко нет ясного представления об эстетической сущности понятия «художественный стиль» (в частности, «джазовый стиль»). В эту эстетическую категорию он зачисляет джазовые направления, течения, школы. Он предлагает следующую типологию джазовой стилистики: «...джаз породил множество различных стилей и направлений, которые условно делятся на 1) традиционный джаз и период свинга, 2) современный джаз». Вот только непонятно, куда следует отнести свинг, с одной стороны отграниченный от традиционного джаза, но с другой не удостоенный нумерации? Поистине соломоново решение... Недоумение по поводу отсутствия здесь авангарда разрешает статья, из которой выясняется, что это направление зачислено в штат современного джаза (смотри одноименную статью). «Современный джаз, — пишет В. Симоненко, — определение, относящееся к стилям и направлениям, развивавшимся в период с начала 40-х годов и до наших дней». Остается добавить, что далее прилагается список «стилей и направлений», состоящий из 13 наименований.

В английском языке семантика понятия «modern jazz», которое мы переводим как «современный джаз», амбивалентна: она включает, помимо представления об актуальности, содержательный оттенок понятия «модернистский». В эпоху, когда бибоп и его модификации (кул, вест коуст, прогрессив) начали именовать термином «modern jazz», отношение ко всей этой «китайской музыке» со стороны традиционно настроенных публики и критики было вовсе не столь благожелательным, как в наше время. Тогда в двойственной семантике этого понятия явно превалировал оттенок эстетической оценки, а вовсе не нейтрально-хронологический смысл, как сегодня. Именно поэтому определение понятия «современный джаз», которое дается в «Лексиконе» в виде хронологического периода с верхней границей в начале 40-х годов и нижней, уходящей в бесконечную даль грядущего, кажется неверной. История джаза уже определила и хронологические, и стилистические границы этого направления. Завершающий этап эпохи современного джаза хронологически совпадает со временем возникновения свободного джаза (рубеж 50—60-х годов). И не исключено, что со временем, по мере хронологического удаления от эпохи бибопа, понятие «современный джаз» будет переосмыслено, — вновь главным станет его первоначальное значение, и тогда абсурдное по отношению к художественному явлению столетней давности название «современный» придется переводить на русский язык как «модернистский» («джаз модерн»). Излишне указывать, что в любом случае определением понятия «современный джаз» должны служить не хронологические рамки его бытования, а содержательные компоненты его художественной системы, противостоящие концепции традиционного джаза.

Чтобы составить реальную типологию джазовых стилей и направлений, а не «коктейль» из 13 джазовых и неджазовых стилей, школ, течений

и модных поветрий, уясним для себя смысл двух фундаментальных эстетических категорий: художественного направления и художественного стиля.

Художественное направление в искусстве — это центральная тенденция его развития, проявляющаяся в процессе смены (обновления) искусством художественной концепции реальности, изменения типа «художественной истины». Такого рода концептуальная смена реализуется посредством структурного преобразования формы художественного произведения. В процессе становления художественное направление видоизменяет стиль своей реализации. Если направление выражает историческую художественную тенденцию, то стиль выражает форму его бытования в виде конкретного произведения искусства и выявляет его онтологический смысл. Для художника стиль направления, течения, школы реально существует как акт бессознательного выбора и приобщения к определенной художественной традиции. Поэтому, когда мы говорим «джазовый стиль», мы должны понимать, что речь идет об одном из стилей определенного джазового направления. Понятие течения или школы относится к направлению примерно так же, как понятие манеры относится к стилю (отношение части и целого, нюанса и основы, варианта и инварианта).

История джаза четко выявила три смены художественных концепций реальности, проявившихся в смене трех его направлений, каждое из которых закономерно развивалось в сторону углубления художественного мышления, расширения содержательной емкости музыки:

1. Традиционное направление джаза (новоорлеанский джаз и все его варианты — диксиленд, Чикаго и т. д.). К этому же направлению должен быть отнесен стиль свинг, ибо он отличается от диксиленда не новым типом художественного видения, а лишь стилем передачи старых художественных представлений (с помощью новой формы).

2. Современное направление джаза, стилистическим инвариантом которого явился бибоп, и куда, помимо бибопа, следует отнести кул, прогрес¬сив, хард боп, калифорнийскую школу кула — вест коуст (в качестве стилистического течения «прохладного джаза»). Понятие школы мы связываем с определенным географическим, национальным или персональным (учитель) центром.

3. Авангард (или свободный джаз, новый джаз) — направление джазовой музыки, ослабившее жесткость своей стилистической нормативности и проявившее тенденцию к более значительной, чем в предыдущих джазовых направлениях, индивидуализации джазового стиля, хотя и включающее ряд течений (модальный новый джаз, свободная импровизация).

Если возникновение авангарда означало для искусства джаза радикальный концептуальный переворот, выразившийся прежде всего в серьезном и значительном содержательном сдвиге, то появление джаз-рока (фьюжн) не привнесло ничего идейно значительного в искусство джаза — не считая расширения его сонорики, что само по себе не гарантирует содержательных транс-

формаций. Вот почему свободный джаз ознаменовал собой появление нового направления, а джаз-рок оказался явлением эпигонским, не способным к эстетическому самообновлению. Наделение джаз-рока статусом стиля современного джаза кажется эстетически оправданным, хотя и объясняется определенной эстетической инерцией — слишком тесно лучшие его представители были связаны с современным джазом. Любопытно, что возникновение джаз-рока не сопровождалось сменой поколений исполнителей, как это обычно происходило в джазе при смене стиля. В любом случае фьюжн для джаза — явление периферийное.

Как же после уяснения картины стилистического развития джаза следует отнестись к такому, например, утверждению автора «Лексикона»: «Афро-кубинский джаз — направление современного джаза, развившееся в период расцвета бибопа...» Историко-стилистическая галлюцинация, да и только! Использование латиноамериканской ритмики в рамках стилистики бибопа, получившее название афро-кубинского джаза, ничуть не изменило стилистической сущности самого стиля бибоп. Латиноамериканский ритм употребляется в музыке почти всех джазовых стилей, не вызывая при этом их стилистических или семантических мутаций. Сам факт употребления какого-то фактурного элемента неевропейской музыкальной культуры никогда не приводил в джазе к стилистическим сдвигам. Продуктивным представляется наделение афро-кубинского джаза статусом стилистического течения бибопа.

Еще одним стилем современного джаза в «Лексиконе» неправомерно названа босса нова — жанр бразильской самбы, модный в джазе (главным образом коммерческом) первой половины 60-х годов. Можно ли использование того или иного музыкального жанра (вальса, например) в рамках определенного джазового направления полагать автономным джазовым стилем, даже если это использование принимает широкие размеры моды? Допустимо ли при определении джазового стиля подменять качественный (эстетический) критерий количественным? Использование метроритмической формулы босса новы музыкантами кула, бибопа или свинга, как правило, не приводит к утрате характерных для этих стилей художественных атрибутов. Босса нова такой же жанр музыки мейнстрима, как баллада или марш.

Ошибочно причисляется к джазовым стилям и так называемый модальный джаз, ибо модальность в музыке — лишь разновидность формообразования, а не стилистическая категория. Модальность свойственна музыкальной форме различных джазовых стилей и направлений — кула, джаз-рока, авангарда и др. Объявлять модальный джаз стилем равнозначно провозглашению джазовым стилем блюза, выполняющего в джазе аналогичные структурообразующие функции.

Статья «Модальный джаз» в «Лексиконе» — одна из самых запутанных. «Модальный джаз», — пишет автор, — направление в современном

джазе, развившееся в 60-е годы, для которого характерна свободная импровизация...» Не будем спорить о направлении, но вот дата возникновения модального джаза не точна: опыты ладового импровизирования проводились в конце 50-х годов, и блестящим образцом мог бы послужить альбом М. Девиса «Кайнд оф блю», выпущенный в 1959 году. Что же до явления свободной импровизации, которая якобы обязательно свойственна модальному джазу, то в качестве течения нового джаза она возникла в рамках «второй волны» авангарда в 70-е годы. Эта форма импровизации практикуется в основном европейскими музыкантами и рядом новоджазовых калифорнийских групп. Но даже если именовать свободной импровизацией музыку позднего Колтрейна, Тейлора, Шеппа, Айлера, то импровизации этих музыкантов вовсе не обязательно строились по ладовому (модальному) принципу. Автор ошибочно приравнивает, ладовый принцип сопряжения тонов при импровизировании — к свободной импровизации, которая свободна, в частности, и от модальности. «Принцип модального джаза, — читаем далее в статье, — был разработан Дж. Расселом в его теоретической работе «Лидийская концепция тональной организации», изданной в 1960 году в США. Среди приверженцев концепции Дж. Рассела — ...М. Девис и... Дж. Колтрейн».

Во-первых, Дж. Рассел не был создателем модального принципа импровизации в джазе (кстати, название его работы впоследствии было несколько изменено), а во-вторых, он предложил лишь частный способ модальной импровизации, основанный на античном лидийском ладе. Методу Рассела не последовал никто, а его собственная музыка, основанная на этой концепции, стилистически варьируется от хард бопа и «прогрессивного» свинга до авангарда. Ни Девис, ни тем более Колтрейн никогда не ходили в его учениках. Модальный метод Колтрейна восходит к использованию неевропейских (неджазовых) ладовых образований, тогда как Девис всегда оставался в рамках «черной традиции». К сожалению, автор ни словом не обмолвился о самом ярком, пожалуй, представителе модального метода импровизации в джазе — Доне Черри.

Включение автором «Лексикона» «ист коуста» в список стилей современного джаза кажется попросту курьезом. Само это наименование джаза восточного побережья США возникло как антоним понятия «вест коуст», обладавшего реальным стилистическим содержанием, тогда как под «ист коустом» чисто метафорически понимался (весь) джаз противоположного «вест коусту» побережья. Термин «ист коуст» не зафиксировал появления какого-то нового джазового стиля, а явился лишь обобщающим географическим наименованием обширного джазового региона. Давно забытое в джазе словосочетание «ист коуст» было условным термином джазовой журналистики, использовавшимся для противопоставления западной «холодности» и восточной «горячности». В. Симоненко включает в «ист коуст» стили хард боп и соул джаз,

хотя сам термин «ист коуст» стал употребляться почти одновременно с термином «вест коуст», т. е. еще до возникновения того стилистического содержания, которое ему приписывает автор «Лексикона». К «ист коуст» джазу относили ансамбли и оркестры восточного побережья, игравшие в стиле бибоп (Паркер, Гиллеспи и др.), кул (Девис, «Модерн джаз-квартет» и др.), свинг (оркестры Бейси, Германа, Эллингтона и др.). Таким образом, хард бопом и соул джазом вовсе не исчерпывалось содержание понятия «ист коуст». К слову сказать, стиль хард боп в «Лексиконе» троится: фанки — первоначальное наименование хард бопа — выдается в нем за «способ исполнения в современном джазе». В статье «Джаз» хард боп, фанки и соул джаз фигурируют как три различных джазовых стиля, а в статье «Соул джаз» последний — как модифицированная форма хард бопа. Та же судьба постигла понятие «фьюжн», выдаваемое в «Лексиконе» за «направление в джазе 70-х годов, развившееся из джаз-рока», тогда как этим термином в последней трети 70-х годов попросту стали именовать музыку джаз-рока. Изменение названия джазового стиля не всегда является следствием художественно-стилистических изменений самой музыки — достаточно вспомнить, как только ни именовали свободный джаз в эпоху его становления.

Автор «Лексикона» безоговорочно причисляет так называемое «третье течение» к джазу. «Третье течение, — утверждает он, — экспериментальное направление современного джаза, развившееся в середине 50-х гг. и представляющее собой синтез джаза и европейской симфонической музыки...» Не говоря уже о том, что музыка третьего течения не является джазом, вряд ли реально тридцатилетнее существование экспериментального направления в искусстве. К тому же «развившееся в середине 50-х гг. третье течение» в действительности так и не развилось в какое-то направление современной музыки. Уже сама этимология этого словосочетания должна была навести исследователя на верное суждение о жанровой природе музыки третьего течения. Понятие это возникло в результате попытки ряда композиторов создать с помощью музыкального синтеза некое «третье» течение в музыке (названное по аналогии с «третьим миром»), отличное и от «первого» (классическая музыка), и от «второго» (джаз). Киевский «Лексикон», пожалуй, единственное в мире джазовое издание, причисляющее третье течение к джазу, ведь даже в лучших его образцах композиторам редко удавалось достичь органичности жанрового синтеза; в результате музыка утрачивала лучшие достоинства как классики, так и джаза (особенно последнего). Даже для отца третьего течения, Гюнтера Шуллера, флирт с джазом оказался лишь эпизодом в творческой биографии. Эксперименты «третьего музыкального течения» в наше время имеют лишь историческое значение. [1]

[1] *Данное суждение автора статьи представляется нам излишне категоричным. Третье течение внесло заметный вклад в развитие джазовой стилистики. — Ред.*

Чтобы покончить с изысканиями В. Симоненко в области джазовой стилистики, просмотрим бегло в алфавитном порядке оставшиеся статьи «Лексикона», посвященные этой теме.

Архаический джаз. В статье бросаются в глаза два противоречия: 1. отнесение этого термина, включающего слово «джаз», к музыке духовых оркестров второй половины XIX века; 2. утверждение, что джаз сформировался в Новом Орлеане, — версия, давно отброшенная джазовым музыкознанием, установившим, что Новый Орлеан был лишь одним из центров (возможно, важнейшим) формирования джаза. Но даже сверхдоверчивый читатель вряд ли поверит, что история джаза началась в эпоху американской гражданской войны и что термин «архаический джаз» не имеет отношения к джазу. В действительности же никакого противоречия между термином и его содержанием не существует: понятие «архаический джаз» охватывает первую стадию развития новоорлеанского стиля джаза, в отличие от его второго (так называемого классического) периода — после 1917—1920 годов. Для определения хронологических рамок архаического джаза вовсе не нужно забираться в глубь веков, его эпоха началась не ранее 90-х годов прошлого столетия.

Афро-американская музыка. Утверждается, что понятие это «применяется по отношению к негритянскому фольклору США». А между тем, общепризнанным и наиболее значительным продуктом афро-американской музыки является джаз.

Вест коуст. Возникновение этого джазового стиля неверно датируется второй половиной 50-х годов, тогда как возник он не позднее начала 50-х (едва ли не в 1951 году — именно тогда дебютировали ансамбли Дж. Мал¬лигена и Ш. Роджерса). В статье «Кул» утверждается: «Во второй половине 50-х годов кул утратил свое значение как стиль (?), однако нашел продолжение в вест коуст джазе». В действительности никакой хронологической последовательности не было: и кул, и вест коуст (как его школа) развивались параллельно. А компетентные историки джаза даже относят последний период достижений вест коуста к середине 50-х годов[1]. Из статей о куле и вест ко¬усте невозможно понять, существуют ли между ними какие-либо стилистические нюансы, тем более, что приводимый в «Лексиконе» список музыкантов кула включает в основном представителей вест коуста.

Диксиленд. Статья начинается таким наивным определением этого джазового стиля: «Диксиленд — название джазовых ансамблей новоорлеанского стиля, состоящих из белых музыкантов». Утверждение более чем странное, учитывая, что это понятие в джазе всегда связывалось с определенным джазовым стилем, и только в нашей стране за последние двадцать лет превратилось в наименование ансамбля определенного состава.

[1] *Stearns M. The Story of Jazz. — N. Y., 1958, p. 171.*

Креольский джаз. Статья не дает представления о значении креольского джаза для истории традиционных стилей. По сути дела в раннюю эпоху джаза понятия «креольский» и «подлинный» джаз были синонимами. Все ансамбли того времени стремились вставить слово «креольский» в свои названия, ибо понятия новоорлеанского стиля тогда попросту не существовало (оно возникло позднее, с появлением других стилей). Все джазовые музыканты той эпохи, носившие французские фамилии (т. е. самые значительные из них), были креолами. В приводимом в статье списке музыкантов креольского джаза отсутствует имя его крупнейшего представителя — Джелли Ролл Мортона — ведущей фигуры всего традиционного джаза. Может быть, В. Симоненко смутила его английская фамилия? Но подлинное имя Мортона — Фердинанд Жозеф Ла Мант. Упущение это равносильно неупоминанию имени Ч. Паркера в статье о бибопе.

Мейнстрим. Уже в самом определении основного течения джаза В. Симоненко вводит понятие «ответвление», не уточняя, впрочем, его смысл. «Термин, — пишет он о мейнстриме, — употребляется по отношению к определенному (?) ответвлению периода свинга...» И хотя далее он оговаривает, что этот термин «распространяется и на исполнителей послевоенного джаза», историчность этого понятия, относительность его эстетического содержания, постепенное расширение и постоянное обновление его выразительных средств в статье практически не нашли отражения. И если теоретически (в частности, по В. Симоненко) к мейнстриму по старинке относят лишь музыку ансамблей, «умеренно использующих некоторые средства выразительности, присущие современному джазу», то реально все направления современного джаза стали составной частью художественной системы мейнстрима, которому сейчас противостоят лишь фри джаз и фьюжн. Разве не удивительно, что в обширном списке представителей мейнстрима, составленном автором статьи, не нашлось места молодому М. Девису, С. Роллинсу, Д. Гиллеспи, Б. Эвансу, Дж. Маллигену, Ф. Вудсу, С. Гетцу, Д. Гордону, Р. Картеру и многим другим традиционно мыслящим музыкантам (с точки зрения современной эстетической ситуации в джазе). У каждой джазовой эпохи свой мейнстрим, свое главное течение, и список, предложенный В. Симоненко, отражает представление о мейнстриме эпохи 40—50-х годов.

Свинг. Особые претензии у нас к датировке стилистических периодов джаза. Для В. Симоненко наши хронологические представления об истории джаза — это не попытки *приблизительной* реконструкции, схематизации живого тела искусства, а точно зафиксированная цепь рождений и смертей. Если, к примеру, датировка начала средневековья в Европе — проблема для истории культуры, а вопрос, в каком году началась эпоха романтизма в европейской музыке, кажется абсурдным, то в отношении времени возникновения джазовых стилей автор «Лексикона» оперирует точнейшими дата-

ми — вплоть до дня и месяца рождения. «Его (Б. Гудмена. — *Е. С.*) успешным концертом в 1935 г. в Лос-Анджелесе, — читаем мы, — и начинается период свинга, который длился до середины 40-х гг». Законный вопрос: а что, оркестр Б. Гудмена возник в день концерта или же существовал до него? И можно ли — в случае отрицательного ответа — именовать его доконцертную музыку свингом? «В 40-е гг., — пишет автор далее, — свинг как джазовый стиль деградирует...» Мы же, ориентируясь на музыку, а не на теорию, полагали, что лучшие достижения ожидали джаз этого стиля в последующие десятилетия, когда не только старые (классические) оркестры Эллингтона и Бейси записали свои лучшие пластинки, но и стиль этот, неуклонно прогрессируя эстетически, вызвал к жизни блестящую плеяду биг-бэндов, даже не упомянутых в этой статье: Б. Рича, Л. Беллсона, Д. Эллиса, Дж. Уилсона, О. Нелсона, М. Фергюсона, Г. Эванса, Т. Джонса — М. Люиса, Т. Акиеши — Л. Табакина (см. о части из них в статье «Биг-бэнд»). Все дело в том, что реальные джазовые стили с трудом укладываются в школярские схемы теорий и вовсе не исчезают автоматически с появлением нового направления или стиля, а продолжают сосуществовать с ним, зачастую достигая апогея своего развития уже не будучи «последним словом» джазового искусства.

Фри джаз. «Основные тенденции фри джаза, — пишет В. Симоненко, — ...проявились в ряде экспериментальных композиций, записанных на грампластинки ансамблем саксофониста Орнета Коулмена, на творчество которого оказали влияние Дж. Колтрейн, Сонни Роллинс и Сесил Тейлор». Вот так, одним росчерком пера, все многообразие бурно развивающегося на протяжении почти четверти века джазового направления, насчитывающего тысячи музыкантов, создавшего эпоху в джазе, закрепившего джаз за сферой высокого искусства, сведено к нескольким пластинкам Коулмена начала 60-х годов. Походя, один из самых оригинальных джазовых музыкантов назван чуть ли не эпигоном Колтрейна, Роллинса и Тейлора, в то время как сам Колтрейн неоднократно говорил о решающем влиянии на него музыки Коулмена при повороте к авангарду. В статье не найти ни эстетической оценки свободного джаза, ни сколько-нибудь грамотного понимания его музыкальной философии, генезиса его художественных принципов. Большая часть характерных для музыки фри джаза элементов фактуры или структуры, приводимых В. Симоненко, встречается и в музыке предыдущих джазовых направлений. Чего стоит, к примеру, такое «свойство» фри джаза: «трактовка фразы без связи с метром». Но в ритмической эмансипации фразы от метра и заключается эффект офф бита — одна из главных предпосылок свингообразования в старом джазе. К тому же фри джаз отошел от превалирующей ритмической регулярности в музыке, т. е. от идеи метра в классическом его понимании (как выражения квадратности или симметрии). Судя по представленному в статье списку музыкантов фри джаза, это обильно плодоносящее уже третье десятилетие и необычайно активное в творческом отношении направ-

ление джаза существовало лишь в 60-е годы (из семнадцати упомянутых музыкантов половина или умерла, или оставила фри джаз). В список этот затесались С. Роллинс, Ч. Мингус и Рон Картер — музыканты, никогда не имевшие отношения к фри джазу. Идеи фри джаза разрабатывает уже третье поколение музыкантов. Нынешние звезды фри джаза — не только лидеры направления, это музыканты, оказывающие решающее влияние на развитие всего джазового искусства, занимающие первые места в международных опросах джазовых критиков. Но в статье они даже не упомянуты. Не упомянуты в ней и отечественные представители этого джазового направления.

В связи с рассмотрением джазовой стилистики неизбежно возникает проблема адекватного описания джазовых стилей, наиболее полно учитывающая их специфику. В «Лексиконе» это делается зачастую дилетантски и чересчур «анонимно». К примеру, можно ли догадаться, для какого стиля «характерны экспрессивное и непосредственное исполнение, а также широкое использование средств выразительности, присущих музыкальному фольклору американских негров?» Диксиленд? Новоорлеанский стиль? Буги-вуги? Вообще джаз? Ничего подобного. Автор описания имел в виду «ист коуст», характеризуя таким образом входящие в него стили современного джаза. Способны ли мы представить себе специфику джазового стиля, о котором говорится лишь следующее: для него «характерна экспрессивная манера исполнения» (хард боп)?

Выявление эстетической специфики стилей в музыке — это прежде всего возможность сопоставления аналогичных элементов их художественных систем. Чтобы создать ее, автору «Лексикона» следовало придерживаться стандартной для всех джазовых стилей схемы анализа. Можно, например, предложить ad hoc такую систему анализа джазового стиля: (1) фактура, (2) метроритм, (3) мелодика, (4) гармонизация, (5) тембр, звукоизвлечение, (6) техника исполнения, (7) форма — тип композиции, (8) семантика.

И вторая методологическая проблема, возникающая при исследовании джазовой стилистики, — проблема формирования и адекватного понимания джазовых категорий. Новые понятия возникают в джазе двумя путями: (1) переосмысление старых понятий в связи с новыми данными музыкальной практики, (2) выделение или возникновение новых категорий в новых стилях джаза и их экстраполяция на старый джаз. Непонимание изменившейся содержательности старого термина под влиянием новых данных музыкальной практики или перенос на новый джаз эстетических критериев традиционного джаза в равной степени чревато искажением реальной картины мирового джазового процесса. Именно это и произошло в целом ряде статей «Лексикона джаза».

Раздел «Лексикона», посвященный джазовому инструментарию, — один их самых обширных в книге. Статьи о популярных в джазе инструментах не включают их описания, а дают лишь краткие сведения (не всегда) об истории развития игры на них. Как правило, большую часть таких статей занимает список

выдающихся инструменталистов. Но, пожалуй, наиболее удачны в «Лексиконе» довольно подробные описания непопулярных в джазе или экзотических инструментов.

Семейству саксофона посвящено шесть статей. К сожалению, в микростатье о сопрано-саксофоне отсутствует упоминание о том общеизвестном факте, что чуть ли не самым популярным инструментом в современном джазе его сделал Дж. Колтрейн, ибо во времена С. Беше инструмент этот употреблялся крайне редко. В приводимом в статье списке музыкантов — из трех (!) фамилий — отсутствуют, помимо покойного Колтрейна, сколько-нибудь значительные сопранисты. Как можно было «забыть» о С. Лейси, Э. Паркере, У. Шортере, О. Лейке, Р. Митчелле, Д. Либмане, С. Риверсе — музыкантах, входящих в десятку лучших сопранистов мира?!

Статья «Альт-саксофон» по объему равна находящейся рядом статье «Аккордеон», к тому же половина ее — список выдающихся альтистов. Здесь следует остановиться на странном методе подбора музыкантов для такого рода списков, составляющихся в виде разверстки по странам. Этим спискам, как правило, предшествует фраза «среди наиболее известных исполнителей». Употребление географических, а не творческих критериев при отборе кандидатов в списки выдающихся инструменталистов приводит к многочисленным курьезам, когда к лику «наиболее известных» оказываются причисленными и посредственные музыканты. Разве не комично выглядит, к примеру, список лучших альтистов мира, где рядом с Э. Долфи, О. Коулменом, П. Дезмондом, Л. Конитцем, Ф. Вудсом соседствуют Ф. Амброзетти, Эмиль Мангельсдорф, А. Домнерус и другие, отнюдь не выдающиеся музыканты. Причем за бортом оказываются такие мастера, как Э. Брэкстон, А. Блайт, О. Лейк, Дж. Хемфилл, Р. Митчелл, Дж. Лайонс, Г. Тредгилл, Дж. Джарман, А. Саката, В. Чекасин. Аналогичная картина и в статье «тенор-саксофон», где под рубрикой «ведущие исполнители», наряду с Д. Гордоном и У. Шортером, фигурируют глубоко «периферийные» музыканты: К. Древо, Г. Коллер, В. Николов, К. Долдингер, Б. Розенгрен — при вопиющем отсутствии Д. Маррея, Дж. Хендерсона, Э. Паркера, Р. Форда, А. Шеппа, Д. Редмана, С. Риверса, Б. Харпера, Ч. Фримана, Ф. Лоу, Дж. Гриффина и многих других выдающихся тенористов.

В статье о баритон-саксофоне перед нами — картина двадцатилетней давности. Разве можно представить современный баритон без Х. Блюэтта, Ч. Тайлера, Н. Бригнолы, Г. Тредгилла, В. Голиа? Что же до бас-саксофона, то в качестве единственного исполнителя на нем в соответствующей статье фигурирует Э. Брэкстон, никогда не игравший на этом инструменте. Возможно, автор статьи перепутал бас-саксофон с бас-кларнетом, на котором Брэкстон нередко импровизирует, или Брэкстона с Р. Митчеллом — чуть ли не единственным современным музыкантом, активно использующим этот громоздкий инструмент.

По сути дела все предложенные автором «Лексикона» реестры ведущих музыкантов во всех инструментальных категориях требуют изрядного осовременивания и переаттестации. Поэтому нет смысла пополнять бесконечно списки трубачей, пианистов, барабанщиков и флейтистов — читатель, знакомый с современным джазом, проделает это без труда сам.

Из статей, посвященных околоджазовой тематике, самые обширные — «грампластинка» и «джазовые журналы». Качество этих статей вновь демонстрирует один из основных изъянов материалов «Лексикона» — их отрешенность от джазовой действительности. В основной, «неактуальной», части статьи «Грампластинка» (которую следовало бы назвать «джазовая дискография») грамотно, со знанием фактов описывается история зарождения и развития джазовой звукозаписи. Правда, несмотря на то, что ко времени выхода в свет «Лексикона» в продаже появилось множество джазовых записей с использованием цифровой технологии (значительно улучшающей их качество), в статье об этом не упоминается. Но наибольшее недоумение вызывает приведенная в статье межнациональная «разнарядка» фирм, выпускающих джазовые грампластинки, и демонстрирующая полнейшую дискографическую некомпетентность ее автора. По крайней мере половина из приведенных в списке фирм или давно отказалась от выпуска джазовой продукции, или прекратила свое существование. Это и американские фирмы «Блю ноут», «Импалс», «Веэрв», и английская «Декка» и многие другие. Словом, нынешняя мировая картина производства грампластинок коренным образом отличается от представленной в статье.

Значительное количество «усопших» или утративших свою джазовую направленность журналов читатель обнаружит в статье «Джазовые журналы». Не найдет он в ней и многих популярных джазовых периодических изданий. К примеру, в Англии давно уже не выходит «Джаз-Мансли» (да и назывался он в последние годы своего существования «Джаз энд блюз»). Слегка изменил название несколько лет тому назад и английский «Джаз Джорнел». Что же до «Мелоди Мейкер», то он уже лет пятнадцать назад превратился в обозрение рока и поп-музыки (оставив, правда, двухстраничный джазовый «вкладыш»). Не упомянуты в списке голландский «Джаз Ну», греческие «Джаз», «Плюс и минус», японский «Диск оф зе Уорлд». Ни слова нет в статье и о двух выходящих в мире серьезных научных джазовых периодических изданиях США: «Джорнел оф Джаз Стадиз» (издание Института джазовых исследований при Ратгертском университете) и «НАДП Эдьюкейтор» (издание Национальной ассоциации преподавателей джаза).

Конечно, не все статьи «Лексикона джаза» столь слабы. В книге есть и хорошо, со знанием дела написанные миниатюры: блюз, барабан, баллада, вибрафон, глиссандо, регтайм, синтезатор, сурдина, чикагский джаз и др. Но методологическая ущербность многих статей, посвященных базисным элементам

джаза, многочисленные ошибки теоретического и исторического характера, а то и просто досадные неточности перевешивают при общей оценке издания.

Никак не убеждает попытка В. Симоненко ввести в отечественный джазовый обиход множество калек с английского, имеющих удовлетворительные эквиваленты в русском языке: саунд (звучание), ривайвл (возрождение), ривер боут (речной пароход), уошборд (стиральная доска), кау белл (колокольчик — неверная транскрипция в тексте), чейс (перекличка), минстрел шоу (менестрельное представление), поул (анкета — неверная транскрипция в тексте), тимбелс (фр, танбал, неверная транскрипция в тексте — обычно литавры, в статье описан двойной том-том на подставке). Тяга к иноязычию столь велика, что автор «Лексикона», не обинуясь, употребляет слово «аматорский» вместо «любительский» (отсутствующий в русском языке полонизм).

Весьма часта в книге неверная транскрипция имен известных музыкантов и композиторов: Рене Утрегер (вместо Утреже), Ирвин Берлин (вместо Ирвинг Берлин), Кейт Джеррет (вместо Кит Джаррет), Пим Джекобс (вместо Якобс), Лоренц Браун (вместо Лоренс), Арт Блеки (вместо Блейки), Джон Мак-Лохлин (вместо Маклоклин), Гарри Бартон (вместо Гари Бертон), Андре Одеир (вместо Одэр).

Не прошло незамеченным для внимательного читателя и полное отсутствие в «Лексиконе» каких-либо сведений о польском джазе и польских музыкантах.

В книге более всего бросается в глаза отсутствие таких важных для серьезного джазового справочника статей: (1) джазовый стиль (теоретический аспект), (2) джазовая фразировка, (3) джазовое звукоизвлечение, (4) джазовый метроритм, (5) мелодика джаза, (6) джазовая композиция, партитура, нотация, (7) парландо в джазе (что шире, чем джазовый вокал), (8) отдельные статьи, посвященные национальным школам джаза — английской, французской, голландской, польской, японской и т. д., (9) стиль Нью-Йорк, (10) свободная импровизация, (11) джазовая опера, (12) джазовая педагогика, (13) джазовая критика, (14) джазовая литература, (15) джазовые организации, (16) перкуссивные инструменты — куда следует свести все мелкие ударные. Не говоря уже о таких «мелочах», как статьи «Фор бразерс», «Хот файв/севен», «Остинато» и т. п.

И еще: «Лексикон» попросту плохо написан. Книга почти символично начинается такой фразой: «В развитии советского музыкального искусства большое внимание уделяется джазу». Здесь есть предикат, но нет логического подлежащего. Далее читаем о тексте блюза: «последний состоит из трех строф». Автор, видимо, перепутал стихотворную строку (стих) со строфой — сочетанием стихов. В. Симоненко пишет: «В отличие от спиричуэлс, где используются библейские сюжеты, тематика госпел сонгс заимствована из евангелия». Автору, видимо, невдомек, что Евангелие (книга Нового завета) — неотъемлемая часть

Библии. В «Лексиконе» В. Симоненко мы найдем такие строки: «это ставило бы их на одну ногу с негритянскими исполнителями»; «черты, заимствованные из южноамериканской и латиноамериканской народной музыки» (понятия, как известно, синонимичные); марака, пишет автор в статье «Маракасы», «представляет собой высушенный плод кокосового ореха» (речь, видимо, идет о его скорлупе); «Мейнстрим берет начало от оркестров...» и «Техника скэт-пения ведет свое начало из негритянской вокальной музыки» (хорошо бы привести обе фразы к общему стилистическому знаменателю); Англия, — пишет автор, — «удерживает одно из главных мест в традиционном джазе»; «мелодические и гармонические принципы негры претворяли в русле африканского ритуала»; «...элементов индийской народной музыки и фольклора стран Востока» (отсюда: либо народная музыка не фольклор, либо Индия не страна Востока); «эстрадный оркестр — инструментальный ансамбль...» Всего не перечислишь...

На обороте титульного листа книги красуются имена трех (!) ее ученых рецензентов, «Лексикон», насчитывающий без приложений всего 104 страницы, вычитывало три (!) корректора — и это уже после того, как его в течение четырнадцати месяцев редактировала редактор издательства Т. С. Невенчаная. Невольно создается впечатление, что развитие отечественной науки о джазе происходит где-то за пределами официального музыкознания.

Увы, работа В. Симоненко ничем не обогащает ни джазовую теорию, ни джазовую историю. Добросовестная, ординарная, но не всегда, к сожалению, компетентная компиляция.

У нас много говорят о джазовой безграмотности широкой публики, о теоретическом невежестве музыкантов, но одновременно с этим публикуются изобилующий ошибками джазовый справочник и безнадежно устаревшая «История подлинного джаза», сочиненная французом Ю. Панасье и по чистому недоразумению трижды изданная издательством «Музыка». Право, наши музыканты и многочисленные любители джаза заслуживают большего.

Ефим Барбан

Джазовая импровизация (к проблеме построения теории)

Роль импровизации в современной музыке (и джазовой, и неджазовой) постоянно возрастает. Искусство музыкальной импровизации достигло в джазе невиданного ранее художественного качества. Актуальнейшей задачей стала проблема осмысления этого базисного элемента художественной системы джазовой музыки.

С каждым годом в джазе все острее ощущается потребность в теории, объединяющей эстетические, психологические, музыкально-аналитические, семиотические, социальные, физиологические аспекты изучения спонтанных музыкальных актов (импровизаций). Научное изучение импровизации предполагает, помимо выделения предметной области исследования, создание понятийного аппарата, построение моделей всех аспектов импровизации и нахождение основных, инвариантных компонентов этих моделей. Такого рода эвристический подход к исследованию даст возможность уяснить как природу акта импровизации, так и механизм его формирования; при этом не следует забывать, что любые трансформационные модели — лишь приблизительная реконструкция, идеализация реального творческого процесса.

В статье сделана попытка на примере ряда центральных аспектов импровизации опробовать возможность комплексного подхода к ее изучению и одновременно наметить несколько междисциплинарных направлений такого исследования.

Коммуникативная компетенция импровизатора

Современное музыкознание все более склонно рассматривать музыку как язык, а музицирование как акт коммуникации, продуктивно используя методологию семиотики и теории информации. Аналогия между устной и письменной речью «просвечивает» в отношениях импровизированной и компонированной музыки. Уже одно это говорит о различной степени грамма-

Настоящая статья – фрагмент одноименного исследования, включающего ряд дополнительных аспектов рассматриваемой проблемы.

тичности сообщений, использующих языки этих видов музыкального искусства, — естественно, что в устной речи возникает гораздо больше отклонений от языковой нормы, чем в письменной (не говоря уже о разного рода музыкальных «фальстартах», «оговорках», запинаниях, семантически нерелевантных музыкальных оборотах и т. п.). Чем осознаннее употребление языка, тем он формальнее, т. е. грамматичнее (ближе к компонированию).

Если правила построения импровизации в традиционном джазе были относительно хорошо стандартизированы, то отличительной чертой импровизации в свободном джазе является низкая степень грамматичности языка (его синтаксиса, фразообразования, фоники). По существу исследователь нового джаза имеет дело с употреблением языка, с музыкальной речью, а не с самим языком — правилами построения речевого акта (идеальной грамматикой высказывания). Трудности описания новоджазовой эстетической и структурной нормативности и в высокой индивидуализации языка свободного джаза, в том, что в новом джазе не существует идеального представителя стилистики музыкального направления, как это было, к примеру, в бибопе (Ч. Паркер, Д. Гиллеспи, М. Роуч и др.) или в свинге (оркестры К. Бейси, Б. Гудмена, Г. Миллера и др.), — «эстетическая чистота» всех адептов свободного джаза сомнительна; каждый из них говорит лишь на идиолекте или диалекте новоджазового языка. В свободном джазе так и не произошло персонификации эстетического идеала музыкального направления.

Джазовая импровизация — разновидность коммуникативной ситуации (как акт исполнения и восприятия). Джазовая коммуникация строится по классической в теории информации шенноновской схеме: существует носитель информации (передатчик, импровизатор), получатель ее (приемник, слушатель) и передающий информацию канал связи, степень «шума» в котором (помехи, препятствующие восприятию) влияет на адекватность передачи информации (музыкального содержания). При идеальном случае джазовой коммуникации (практически неосуществимом) созданная импровизатором музыка должна без «потерь» во всех звеньях коммуникативной цепи постигаться слушателем; при этом коммуникативные навыки («репертуары») импровизатора и слушателя должны идеальным образом совпасть [1].

Следует не упускать из вида, что от импровизатора к слушателю транслируется вовсе не содержание музыки, не некая художественная идея или смысл, а лишь мера упорядоченности, сложности текста — некая последовательность сигналов, намеков, предписаний, «ключей» к декодированию информации слушателем. Смысл же полученной информации слушатель, руковод-

1 Неполнота теоретико-информационного подхода к музыке в том, что в нем информация — понятие статистическое, а не семантическое, количественное, а не качественное.

ствуясь этой «музыкальной инструкцией», черпает уже из собственного «репертуара», пытаясь по мере возможности приблизиться, пробиться к смыслу, содержанию послания импровизатора, осуществляя акт коммуникации. Слушатель воспринимает музыкальное сообщение как знак, отсылающий его к априорно известному ему, имеющемуся у него значению (денотату). Полностью декодировать текст импровизации — значит найти в себе, в своем духовном и эстетическом опыте, все возможные соответствия воспринимаемой художественной информации (вероятность чисто теоретическая). Непонимание, невосприятие музыки — следствие или незнания ее языка (кода), или отсутствия в апперцепции слушателя необходимых для восприятия денотатов, т. е. результат информационного шума в одном из звеньев коммуникативной цепи (приемнике)[1].

Изучение джазовой коммуникации — проблема междисциплинарная, лежащая на стыке музыкознания, семиотики, социолингвистики, теории информации и психологии. Рассмотрение этой проблемы требует введения в джазовое музыкознание ряда новых для него понятий, описывающих этапы и элементы джазовой коммуникации.

Рассмотрим первый этап джазовой коммуникации, относящийся к отправителю (импровизатору), — этап кодирования[2] музыкальной информации, а точнее, один из механизмов порождения импровизируемого музыкального текста, существенно влияющий на превращение первичной творческой идеи в реальное музыкальное сообщение. Механизм этот порождается участием в творческом процессе целого ряда взаимосвязанных проявлений творческой способности импровизатора, лишь в совокупности и соотнесенности определяющих качество его музыкальной коммуникативной компетенции.

Коммуникативная компетенция импровизатора должна включать в себя прежде всего языковую компетенцию. Н. Хомский, введший понятие языковой компетенции в лингвистический обиход, определяет ее как врожденное знание носителя языка, позволяющее ему создавать и распознавать грамматически правильные высказывания на своем языке. Таким образом, языковая компетенция — это знание носителем языка (импровизатором) языкового кода (норм языкового поведения) и эстетических последствий его употребления. Но здесь следует особенно подчеркнуть, что языковая компетенция импровизатора — это не просто знание и умение (интериоризованное знание) порождать грамматически отмеченные высказывания (т. е. кодировать творческий импульс), понятие это включает еще и навык (умение, приобретенное опытным путем).

Реализация импровизатором своей языковой компетенции является «индивидуальным актом выбора и актуализации», что предполагает наличие

[1] *Следует различать технический шум, возникающий лишь в канале связи (искажающие звук микрофоны, акустика зала или проигрыватель), и семантический шум (искажения, вызываемые несовпадением кодов передатчика и приемника или интерференцией двух рядов информации).*

[2] *Код — совокупность обеспечивающих коммуникативный характер музыки конвенциональных правил, по которым строится акт импровизации.*

некоего одновременно психофизического и интеллектуального механизма, объективирующего интуитивное знание импровизатора и осуществляемый им выбор средств передачи этого знания (этот механизм и контролирует коммуникативная компетенция импровизатора).

Коммуникативная компетенция включает в себя также ряд кодовых репертуаров импровизатора, его способность к кодовому переключению (к примеру, в форме смены стилей). Репертуаром импровизатора назовем совокупность коммуникативных навыков[1], складывающихся из его языковой компетенции и художественной апперцепции (включающей тезаурус[2] музыканта и тип субкультуры, к которой он принадлежит). Адекватность восприятия импровизируемой музыки прямо пропорциональна степени совпадения репертуаров музыканта и слушателя (здесь небесполезно было бы ввести понятие «репертуарного инварианта»). Только уяснив различие в репертуарах импровизатора и слушателя, мы сможем определить природу «шума» в канале — выяснить причину некоммуникативности (невосприятия) или неполной (неадекватной) коммуникации. Естественно, что репертуары импровизатора и слушателя обычно совпадают лишь частично. Становится очевидным, что коммуникативная компетенция импровизатора, помимо интуитивного знания о коде и реальной способности это знание реализовать (языковая компетенция), включает в себя целый ряд эстетических, социальных, психофизических и технических факторов. Обусловлено это тем, что в отличие от языковой компетенции употребление языка состоит уже не только из грамматически правильных, но и эстетически и социально приемлемых высказываний. Именно способность импровизатора как носителя языка (кода) оценивать весь этот набор факторов и коррелировать его составляющие для образования приемлемого речевого акта (исполнения) и составляет суть его коммуникативной компетенции.

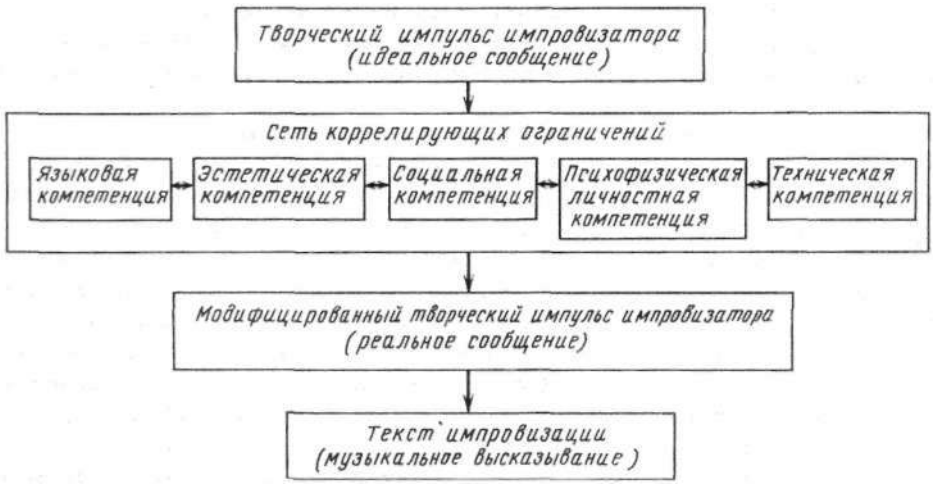
Попробуем построить модель коммуникативной компетенции импровизатора (рис. 1).

Творческий импульс импровизатора, некая музыкальная идея, прежде чем превратиться в музыкальное сообщение, в слышимую акустическую данность (импровизацию) подвергается тройной специфической обработке и контролю: на возможность, допустимость и осуществимость. Коммуникативная компетенция, собственно, и являет собой сеть таких коррелирующих компетенций, опосредующих и контролирующих креативную способность, творческий потенциал музыканта. Каждый из компонентов коммуникативной компетенции импровизатора обладает собственной зоной контроля.

---

[1] *Импровизатор реализует свои коммуникативные навыки в виде элементов музыкальной речи. К коммуникативным навыкам можно отнести все особенности использования музыкального языка импровизатора; от выбора темы и композиционной логики до специфики тембра, фактуры и динамики музыкальной речи, вплоть до характера паралингвистических компонентов речи (поза, жесты, одежда импровизатора).*

[2] *Тезаурус — совокупность особенностей духовного, нравственного и эстетического опыта личности.*



Языковая компетенция импровизатора определяет формальную (грамматическую) возможность возникновения речевого высказывания в рамках конкретного (джазового) музыкального языка. Допустим ли такой речевой акт с точки зрения эстетических, стилистических норм, культурных традиций и социальной целесообразности («этический» аспект импровизации), контролируется ли эстетической и социальной компетенциями импровизатора. Осуществим ли акт импровизации (и до какой степени) с учетом ограничений психофизиологических и личностных способностей музыканта, его технического мастерства и технических возможностей инструмента — определяется его психофизической и технической компетенциями.

Очевидно, что коммуникативная компетенция охватывает все способности носителя джазового языка, связанные с осуществлением музыкального речевого акта и его восприятия, а сам выбранный импровизатором код (языковая норма, стиль, диалект) через сеть перечисленных опосредований коррелирует с эстетическими представлениями эпохи и с социальной реальностью. Таким образом, коммуникативная компетенция импровизатора есть механизм коррелирования и баланса музыкально-языковых, эстетических, социальных, психофизических и технических знаний, умений и навыков импровизатора, способствующий созданию музыкального высказывания, приемлемого для всех этих творческих способностей музыканта и на всех уровнях творческого процесса.

Музыкально-языковое поведение импровизатора в целом определяется и контролируется его коммуникативной компетенцией. Именно она через пять составляющих ее взаимосвязанных компетенций решающим образом влияет на специфику и качество формы и содержания музыкальной импровизации.

Правила построения импровизации

Джазовая импровизация по необходимости должна интуитивно члениться музыкантом на относительно небольшие, но законченные семантические образования (фразы, предложения), перспективное планирование построения которых было бы для него незатруднительно.

Как правило, объем оперативной памяти импровизатора ограничивает длину таких построений (фраз) 7±2 тонами. Ограниченность объема оперативной памяти человека в среднем семью элементами структуры — явление отнюдь не музыкально-импровизационное, а универсальное, свойственное любого рода спонтанной активности человека (в частности, и построению предложения в речи)[1]. Инстинктивное стремление избежать перегрузки оперативной памяти и породило разного рода музыкальные организационные системы с не более чем 5—9 элементами (гамма, диатоника, лад). «Как показали исследования, в среднем длина музыкальных фраз (по числу звуков) совпадает с длиной речевых фраз, равной шести-семи слогам»[2].

Ограниченность оперативной музыкальной памяти среднего импровизатора вызвала необходимость перманентного п о э т а п н о г о планирования процесса импровизации. Каждая музыкальная синтагма (минимальная законченная интонационно-смысловая единица импровизации) строится на основе предварительного интуитивного знания (языковой компетенции), а ее построению предшествует этап планирования — быстродействующий интуитивный процесс кодирования семантики музыкальной речи. Импровизационное планирование — это процесс соотнесения эмоционально-экспрессивного «значения», первичного чувственного импульса или некой «структурной идеи» (в виде перцептивного образа) с определенным элементом кода и последующая интеграция таких элементов в «смысловую группу», которая, став частью высказывания импровизатора, обретает форму «тоновой группы» (мотива, фразы, предложения, периода); интеграция же самих названных образований происходит далее на более высоком структурном уровне импровизируемой композиции.

Этап планирования не осознается импровизатором и практически сливается с актом воплощения «плана», но тем не менее он выступает как предшествующий акту высказывания феномен сознания (как язык предшествует речи). Мгновенность прохождения этапа планирования музыкальной синтагмы обеспечивается тем, что опытный импровизатор в совершенстве владеет набором коммуникативных навыков, а его инструментальная техника высоко автоматична.

Весь дальнейший ход импровизации, в том числе и свободной,

[1] *См.: Ингве В. Гипотеза глубины: Новое в лингвистике, — М., 1965, вып. 4.*

[2] *Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972, с. 265.*

не в меньшей степени опосредован, чем механизм коммуникативной компетенции; более того, он подчинен определенной системе правил. Правила построения импровизации можно подразделить на конструктивные (базисные) и регулятивные. Первые регулируют акт создания импровизации, определяя тип и качество творческой активности импровизатора и музыкальной коммуникации; вторые же регулируют лишь процесс протекания импровизации и внутриансамблевой интеракции, придавая им эффективность.

Конструктивные правила включают: (1) отбор или образование необходимых выразительных средств музыкальной речи; (2) структурирование с помощью этих средств элементарных синтаксических единиц музыкального текста, придание им связности, сцепления, создание из них грамматически и семантически правильных структурных построений на разных уровнях импровизационной целостности.

Регулятивные правила построения импровизации носят вспомогательный, функциональный характер и регулируют взаимоотношения между участниками коллективной импровизации или между импровизатором и ансамблем, обеспечивая обратную связь в процессе межгрупповой коммуникации. Их задача — маркировка этапов импровизации (начало, продолжение, конец), информация о смене коммуникативной роли, обеспечение взаимопонимания между участниками музыкальной интеракции. Обычно для такого рода регулятивных целей используются псевдоязыковые средства (жест, кивки, движения глаз, восклицательные междометия).

На конструктивную операцию отбора или образования выразительных средств существеннейшим образом влияет социально-культурная ориентация импровизатора — процесс и результаты отбора контролируются его коммуникативной компетенцией. Этот контроль превращает конструктивные правила создания импровизации из технологической инструкции в корпус предписывающих правил коммуникации, обеспечивающих стилистическую и эстетическую гомогенность создаваемого музыкального текста. Естественно, что найденные импровизатором музыкально-выразительные средства обусловливают не только эстетическое качество импровизации, но и характер процесса ее создания; импровизация в значительной мере состоит из этих операций отбора.

Происходящее затем структурирование из элементов языка импровизатора с помощью отобранных им музыкально-технологических средств синтагматических цепочек (фраз) иногда завершается образованием из них более обширной целостной структуры (периода или композиции), причем семантическое значение ее отдельным элементам придает лишь факт вхождения их в эту целостную художественную структуру (систему) — взятые сами по себе, по отдельности, они художественно бессмысленны.

Практически оба раздела конструктивных правил структурирования импровизации представляют собой два основополагающих принципа построения художественного текста вообще — его организацию по парадигматической и синтагматической осям.

Селекция выразительных средств, предпринимаемая импровизатором при кодировании своего высказывания, предполагает отбор одного элемента из целого класса эквивалентных ему элементов, существующих в сознании (памяти) импровизатора (его музыкальный словарь, используемый «словарный» фонд). Отношение между выбранным, реальным элементом и его потенциальными формами создает ассоциативный ряд, необходимый для упорядочения и функционирования художественного текста (парадигматическое отношение). Парадигматика в импровизации придает системность (логичность) ее тексту, делает сам текст системой.

Синтагматическая ось создания импровизации представляет собой соединение ее элементов по контрасту (порядку), принцип линейного соединения реально существующих в импровизации элементов (мотивов, фраз, предложений). Синтагматика — это система разрешений и запретов на сочетаемость реальных сегментов импровизации. Вся структура импровизации (важнейший носитель музыкальной информации) выступает как ее синтагматический план. Любого рода комбинация элементов в тексте импровизации происходит на его синтагматической оси.

Несмотря на то, что для любого художественного высказывания необходимо наличие и взаимодействие как парадигматики, так и синтагматики, в разных видах искусства и его жанрах один из этих структурных планов может превалировать. Так, в частности, традиционный джаз по сравнению с новыми более парадигматичен (системен), тогда как в свободном джазе преобладает синтагматика. Таким образом, художественная система старого джаза с характерной для него хорошо разработанной грамматикой высказывания ближе языку, в то время как структура свободного джаза с его высокой эстетической ненормативностью ближе речи.

Но в художественном тексте нередко возникает «осевой сдвиг», когда границы поля селекции (парадигмы) и линии комбинации (синтагмы) нарушаются, организация этих двух осей искажается (чаще всего в виде наложения обоих структурных планов — обычно здесь парадигма переходит в синтагматический план), что ведет к изменению эстетической и семантической нормативности. Происходит это, к примеру, когда импровизатор экспонирует трех- или четырехмотивную фразу, а затем проигрывает ее в виде ротации (1-2-3-4; 4-1-2-3; 3-4-1-2 и т. д.) или ракохода (1-2-3; 3-2-1), возникает фразовый ряд, составленный из одинаковых, но по-разному расположенных элементов. Понятно, что такого рода комбинаторные изменения фразовой структуры ведут к ее семантическим переосмыслениям (по аналогии: удар/руда или кот/ток).

Явление «осевого сдвига» связано с тем, что импровизация, как и любой художественный текст, функционирует в виде борьбы нормы и отклонения от нее. Отклонение от нормы (преодоление эстетического запрета) — механизм, создающий необходимую импровизации энергетичность, ведущий

к возникновению в ней нетривиальных семантических значений. Качество импровизации, в частности, определяется энергетической напряженностью ее структуры, эстетической конфликтностью, противоборством разнородных фактурных элементов. Степень энергетичности импровизации противостоит неизбежному в ней процессу автоматизма, конструктивной инерции — в каждой семантической единице импровизации присутствует и инертный материал (в джазе эту роль чаще всего выполняют остинатные фигуры и секвенции). Именно наличие в любой (самой традиционной) импровизации борьбы нормы и ее нарушения вызывает тот энергетический взрыв, который и определяет художественную активность, семантическую и эстетическую неповторимость импровизации. Поэтому одним из основных критериев оценки качества импровизации должна быть ее энергетическая характеристика, по существу определяющая степень художественной информативности импровизации.

Борьбу механизмов автоматизма (инерции) и деавтоматизации хорошо иллюстрирует реализация структурного «закона третьей четверти» в джазовой импровизации. Если, к примеру, джазовая фраза или предложение делится на четыре тематико-синтаксических образования (единства), то, как правило, первые его две четверти (два мотива или фразы) создают структурную инерцию, третья четверть нарушает эту инерцию, а четвертая восстанавливает первичное мотивное или фразовое образование.

Пресловутая свобода построения импровизации в джазе контролируется целым рядом комбинаторных ограничений. Даже в свободном джазе, где ассортимент элементов кода и инвентарь тонем неизмеримо обширней, чем в традиционных стилях, а эстетическая нормативность намного факультативнее, нельзя говорить о неограниченной свободе формотворчества. Любого рода человеческое спонтанное действие свободно не абсолютно (ибо в ином случае было бы уже нечеловеческим). Ближе всего спонтанное джазовое высказывание к своему идеалу импровизационной свободы на неартикулированном уровне импровизации, в виде доязыковой мотивации своего порождения. Но в любых п р о я в л е н и я х творческого замысла свобода эта неизбежно ограничивается правилами языкового порождения, самим языковым кодом высказывания.

Импровизатор более всего несвободен на первом этапе [1] процесса импровизации, когда он формирует ее парадигматический план, отбирая исходные тонемы [2], мотивы, интонемы из принадлежащего его языковой компетен-

[1] *Деление импровизации на этапы имеет чисто теоретический, эвристический смысл и вызвано необходимостью создания ее структурно-семантической модели, которая требует, в частности, выделения дискретных объектов «входной» информации и выявления связей между ними. При этом, конечно, следует не забывать, что на практике создание импровизации и ее реализация — единый и одновременный процесс.*

[2] *Понятия тонемы и тона объединяет их функциональность; оба понятия — части системы, тон — ступень звукоряда, лада, гаммы; тонема — минимальная единица интонационной значимости (а не часть составляющего интонацию звукового комплекса, который может формально совпадать с мотивом или фразой). Разъединяет же оба понятия принадлежность к разным планам музыкального текста: тона — к его синтактике, тонемы — к его семантике. Поэтому тон, мотив, фразу можно узнать, а тонему и интонему — понять. Интонема (тонемный ряд) обычно состоит из нескольких тонем (реже — из одной).*

ции кодового ассортимента. В любом джазовом направлении существует обширный набор интонем (минимальных устойчивых интонационных оборотов), обладающих для носителей его языка конвенциональным значением; набор таких типовых интонем джаза («интонационный словарь» джазового языка) решающим образом влияет на его жанровое опознание. Изначальная заданность тонем и интонем языковой компетенцией импровизатора (и частично возможностями инструмента) затрудняет создание не предусмотренной кодом интонемной парадигмы (особенно в традиционном джазе). Именно интонемы предпочтительнее рассматривать в качестве минимальной смыслоразличительной (семантической) единицы импровизации, ибо высокая связность ее звукового потока затрудняет «объективное» членение импровизации на мотивы, мелодические или гармонические обороты. Да и сам «интонемный отбор» джазовый импровизатор осуществляет, ориентируясь не на объективные признаки звукосопряжения (скажем, наличие ударения или функциональных связей между тонами), а исходя лишь из его выразительного (субъективно-эмоционального) смысла.

Свободнее импровизатор себя чувствует при построении джазовой фразы. Но и здесь он ограничен интонационным строем языка (в старом джазе особенно высок процент типовых интонационных оборотов — общий удел всех бытовых музыкальных жанров) и набором комбинаторных отношений, в которых могут находиться две смежные синтагмы музыкального текста.

Практически лишь условно можно говорить о делимости джазовой фразы на мотивы. Чаще всего она внутренне неделима. Поэтому различие между мотивом и фразой сводится лишь к различию в длительности.

В традиционном джазе свобода фразировки ограничена еще и существованием значительного числа устойчивых стереотипных синтагм фразового типа, не подвергаемых структурному членению в импровизации (пример фактического перехода синтагмы в парадигматический план). Именно на такого рода семантические единицы распространяется в основном новоджазовое табуирование при формообразовании (элемент механизма конструктивной селекции), отбрасывающее банальный или стилистически «нечистый», с точки зрения новоджазовой эстетики, звуковой материал.

И наконец, наибольшая свобода в импровизации существует на сочетаемость фраз и сверхфразовых синтаксических построений (композиционный план импровизации).

Морфология фразы

Основным структурообразующим элементом импровизации является джазовая фраза. Она главная синтагматическая единица. Импровизация в традиционном джазе — музыкальное построение разработочного типа, состоящее, как правило, из линейного чередования не объединенных в бо-

лее обширную структурную целостность фраз. Фразовые построения индивидуальной импровизации в новом джазе также обычно не порождают композиционных структур высшего порядка. Это свойство джазовой импровизации («фразовость структуры») сближает ее с вокальной музыкой, где существует аналогичное структурное явление. Видимо, родство объясняется генезисом джазового искусства — его родословная восходит к негритянскому вокальному фольклору (блюз, спиричуэл, госпел). Отсюда — высокая вокализация джазовой фразы, ее необычайная близость тембральным особенностям человеческого голоса.

Формально джазовая фраза строится с помощью джазовой артикуляции, получившей в джазе фантастическую изощренность (опять же благодаря высокой вокализации и вербализации фразировки). По существу джазовая фраза — характерный показатель особенностей эстетического сознания импровизатора; именно по типу и качеству фразировки джазмена можно судить об уровне его импровизационного мышления. Фраза в джазе (наряду с интонемой) также основной носитель идиоматики жанра. Джазовая идиома всегда выступает как фразеологизм. Таким образом, фраза — не только главный структурообразующий, но и важный семантический компонент импровизации.

Фраза возникает как внутренне специализированная звуковая цепочка. Примером внутренне не специализированного построения может служить орнамент. Поэтому в отличие от безграничной «открытости» текста в орнаменте джазовая фраза обладает идеей конструкции (отмеченными началом и концом). Фраза строится как соединение неэквивалентных элементов (по этому принципу всю импровизацию можно при желании представить в виде единой фразы). Лишь связи разнородных элементов создают структуры конечного типа. Складывающиеся в единое структурное целое разнородные мотивы лишь внутри него получают определенную специализацию. Как смысл мотива не существует вне фразы, так и смысл фразы не равен ей самой, а вытекает из ее позиции в тексте импровизации, из ее связей с другими фразами (все конструктивные связи фразы глубоко семантичны).

Универсальным структурообразующим принципом построения импровизации (механизм сцепления фраз) является их противопоставление и отождествление. Значимость фразы выступает лишь как особенность коррелирующей пары фраз, как противопоставление сходного и сопоставление различного. В любого рода языке значимо лишь то, что находится в отношениях различия, оппозиции. Структуру в музыке создает лишь различие.

Если в традиционной джазовой импровизации фразы обладают однотипной организацией (единая тональность, метр, квадратность), то в новом джазе смежные фразы зачастую организованы по-разному. И хотя семантическая связность импровизации вовсе не зависит от ее риторической связности, тем не менее соединяемые фразы должны обладать какими-то общими струк-

турными (формальными) признаками, разрешающими соединение (сопоставление). Этому способствует, к примеру, общность тембральных, динамических, артикуляционных — в широком смысле ладовых — признаков. При этом следует помнить, что в импровизации возможно существование грамматически правильных, но семантически бессмысленных построений.

Джазовая фразировка (членение импровизации на фразы и их стыковка) производится импровизатором (не всегда осознанно) по фигуративному принципу. Наиболее часто встречающиеся в джазовых импровизациях типы фразовых фигур строятся по схемам повторения, симметрии, противопоставления или градации [1] (простейшие стереотипные представления о структуре, запечатленные в человеческом сознании). Новый джаз демонстрирует большее разнообразие фразовых и иных синтаксических фигур, чем традиционный, что, в частности, обеспечивается неквадратностью (асимметрией) его структуры, его ритмической нерегулярностью.

«Идея» фразы задает ее структуру. Само внутрифразовое построение по парадигматической оси (выбор кодовых единиц) является порождением внешних источников. Синтагматика же внутрифразового построения — результат внутренней перекодировки, при которой действует правило взаимного соответствия элементов структуры или фактуры. К примеру, если импровизатор строит фразу из атонального материала, он не использует широко регулярный метро¬ритм, ибо атональность тяготеет к асимметричной форме, ритмической нерегулярности, затрудняя появление консонантных построений.

В старом джазе структура фразы обусловлена материалом заданной темы и возникает или как ее структурная парафраза, или как фраза коруса, строящаяся на основе аккордики темы и связанная с фразой темы уже не структурно (ритмически и мелодически), а лишь гармонически. Правда, боперы при фразировке использовали разного рода «гармонические расширения» (проходящие аккорды, аккордовые обогащения), но, хотя это и было шагом в сторону более свободной фразировки, сохранение тонального принципа организации звукового материала решающим образом влияло на структурный тип фразы в бо--, сближая его с общей симметрией и метрической обусловленностью фразового построения в традиционном джазе. Несмотря на то, что фраза темы и фраза импровизации (фраза коруса) в старом джазе зачастую и разнились структурно, принцип организации метроритма (времени) в музыке решающим образом определял подобие, однотипность их архитектоники (вариация типовых элементов).

[1] *Градация — фразовая прогрессия (возрастающая или убывающая), состоящая обычно из трех-пяти фраз: 1—2—3; 1—1—3—4; 1—2—3—4—5 или наоборот: 1—2—3—4—5, 1—2—3—4; 1—2—3.*

Разнотипность джазовой структуры в свободном джазе уменьшает избыточность импровизации (предсказуемость развития или построения текста), увеличивая эстетическую информативность музыкальной структуры.

Семантика импровизации

Главная трудность выявления музыкального смысла — в неизбежности разнослышания музыки (ее смысловой поливалентности), в принципиальной многозначности художественного смысла. Значительные трудности возникают уже при попытке определения самого понятия «музыкальный смысл» («музыкальное содержание»), при выяснении, в каком виде, в виде каких категорий (эстетических, философских, психологических, мистических, структурных) должен являть себя данный феномен.

Страшно брать на себя смелость усомниться в наличии такого смысла, ибо при этом вроде бы пропадает надобность в существовании и самой музыки. Ободряющим аргументом здесь могла бы быть уверенность в семиотическом характере музицирования (импровизирования), в отличие, скажем, от таких несемиотических процедур, как пускание мыльных пузырей, принятие пищи или хоккейный матч. Уверенность эта позволила бы выделить в импровизации план выражения и план содержания (впрочем, по семиотическому закону обращения планов их можно менять местами). А уж априорное знание о неизбежном наличии в импровизации плана содержания окончательно развяжет нам руки: теперь-то уж можно без тени сомнения пускаться на поиски семантической «иголки» в любом джазовом «стогу».

Семиотичность джазового высказывания предполагает его знаковый (языковый) характер, а значит, и системность, и коммуникативность. Теперь остается попытаться выделить в тексте импровизации возможные семантические единицы-носители значения музыкального языка и сформулировать правила интерпретации этих знаков. Вся эта процедура будет представлять собой попытку экспликации интуитивного знания импровизатора, которое сам он способен осмыслить лишь весьма неопределенно.

Язык джазовой импровизации (как совокупность правил структурирования всего исторически сформировавшегося корпуса гомогенных музыкальных текстов) реально существует в виде ряда диалектов исходного джазового языка (или языков джазовых направлений и стилей) [1], находящихся друг

[1] *Язык новоорлеанского стиля можно принять в качестве языкового инварианта, варьируемого в разной степени в последующих джазовых языках (его диалектах). Правда, «на первый слух» сходство между ним и языком свободного джаза немногим большее, чем между санскритом и современным русским.*

с другом в более (бибоп — кул) и менее (мейнстрим — авангард) родственных отношениях. Несомненно, что ряд элементов джазового языка не несет семантической (знаковой) нагрузки, а обладает лишь синтаксическим значением — это минимальные акустические элементы звукоряда (так сказать, «музыкальные фонемы»). Семантически незначимым элементом в музыкальном тексте противостоят значимые (сочетания незначимых), обеспечивающие музыкальное развитие и осмысленное восприятие музыкального движения. Такого рода знаки должны обладать структурой и повторяемостью в тексте импровизации. Причем повторяемость эта должна носить не только варьированный, но и разнопозиционный характер[1]. «Эффект содержательности» в музыке и возникает, в частности, как способность сознания, знающего язык художественного сообщения, уловить логику структурных изменений и позиционных трансформаций способных к такой работе единиц музыкального текста.

Наименьшей единицей музыкального текста, способной обеспечить подобный эффект, является мотив. Но в джазе, где вокальная и речевая природа текста выражена неизмеримо ярче, чем в иной инструментальной музыке, основную семантическую нагрузку несут чаще всего совпадающие с мотивным комплексом (очень редко с единичным мотивом) интонемы (мотивные фразы). В новом джазе собственно мотивная работа выполняется и отдельными тонами (в связи с сужением диапазона конвенциональности его интонации); в такой новоджазовой композиции обычно широко используется техника музыкального пуантилизма.

Следовательно, процесс музыкального семиозиса (знакового становления) состоит в обретении мотивом (или иным звуковым комплексом) структуры, способной к развитию и комбинаторной активности (сочетаемости с другими знаками).

Процесс же сигнификации (обретения значения знаком) имеет в музыке двойную природу и складывается из собственно текстуальной (поэтической) информации и из внетекстовых связей музыки. Поэтическая информация импровизации возникает вследствие созерцания имманентно присущей музыке внутренней логики ее структуры, происходящих в ней событий, конфликтов и взаимоотношений между элементами самого музыкального текста. Система внутренних иерархий и соподчинений в структуре текста, образующих замкнутую конфигурацию самого артефакта, — источник поэтической информации. Поэтическая функция акта художественной коммуникации направлена на само передаваемое музыкальное сообщение и никак не связана

[1] *Что обеспечивает неполноту предсказуемости музыкального развития — залог художественной информативности.*

с экстрамузыкальным миром. В определенном смысле поэтическая информация противостоит, ограничивая их, иным видам музыкальной информации, связанным с прагматической (целеполагающей) функцией: познавательной, дидактической, идеологической и т. п., — которые тем не менее с ней в разной степени коррелируют. Естественно поэтому, что в чистом виде выделить поэтическую информацию можно лишь теоретически. Но именно наличие поэтической функции в тексте импровизации придает созданному импровизатором музыкальному артефакту статус произведения искусства. И чем серьезнее, «выше» музыкальная содержательность, тем значительнее поэтическая информация его текста.

Еще один источник внутренне (структурно) мотивированной информации связан с моделирующей способностью художественного текста — с тем, что структура его языка выступает как общие структурные принципы определенной модели мира [1] и одновременно определенной модели миросозерцания автора художественного текста. Вот почему сама структура художественного языка информативна [2].

В более «легких» жанрах (весь традиционный джаз) доминирующей информацией становится уже не поэтическая (чему препятствует простота языка, «непритязательность» его структуры), а связанная с актуальностью экспрессивная, идеологическая, дидактическая и т. п. виды информации. Отсюда и быстрое устаревание формы поп-искусства.

Та часть художественного значения импровизации, которая вытекает из ее внетекстовых связей, возникает как следствие соотнесения музыкального знака с каким-то внемузыкальным идеально-экспрессивным денотатом — в виде любого рода интеллектуальной, духовной или эмоциональной реакции. Такого рода соотнесение знака со своим значением может осуществляться по иконическому и индексальному принципам [3] — подобия и смежности (или, как заметил бы Р. О. Якобсон, по принципу метафоры и метонимии).

Принципиальное отличие музыки от иных знаковых систем в искусстве (литература, живопись, кино и т. д.) — в независимости музыкального семиозиса от его денотата (уникальное свойство музыкального знака). Физическое (акустическое) качество музыкального знака и характеристика его позиции в тексте (форма) возникают независимо от слушательских реакций (денотатов) на форму знака. В музыке знак первичен, а денотат вторичен [4]. В иных

---

[1] *Ср. гипотезу языковой относительности Сэпира-Уорфа, обосновывающую детерминирующее свойство языка по отношению к культуре языкового ареала.*

[2] *Адорно проницательно указал на связь социальных и музыкальных структур исторической эпохи. См.: Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. F/M, 1962, S. 67.*

[3] *Икон и индекс — понятия из принятой в семиотике классификации знаков, разработанной Ч. Моррисом.*

[4] *Под денотатом здесь понимается смысловое содержание знака — обычно предмет или явление действительности.*

видах искусства — наоборот (знак создается как означающее изначально существующего означаемого).

При попытке выделить содержательные компоненты импровизации, возможный смысл музыкального высказывания необходимо учитывать имманентную многозначность такого смысла. Ведь при восприятии импровизации слушатель по существу создает собственный ее вариант; он неизбежно перетолковывает авторский смысл, «не слыша» какую-то часть текста и добавляя к нему ряд собственных «осмыслений», толкуя музыку в рамках собственной субкультуры и в меру собственной апперцепции. Тем не менее при всей неоднозначности музыкальной семантики непоэтическая ее часть должна быть неким переводимым компонентом текста — тем, что можно выразить с помощью разных языков. Смысл музыки возникает в результате слушательской перекодировки ее значения с авторского языка на свой. Явление установления эквивалентности между двумя этими системами и образует значение. При этом необходимо помнить о лишь частичной переводимости музыкальной семантики.

Если попытаться проанализировать образование музыкальных значений по иконическому принципу (принципу подобия), то приходится с неизбежностью ввести в процесс музыкальной сигнификации поправку на относительную универсальность человеческих физиологических, психических, интеллектуальных реакций (в рамках одной субкультуры). Гипотеза об изоморф¬ности (структурном подобии) музыкальных образований импровизации эмоциональным процессам и некоторым реальным жизненным явлениям, вызывающим определенную эмоциональную или интеллектуальную реакцию, кажется здесь продуктивной. Динамические и темповые характеристики джазовой фразировки неизбежно вызывают у слушателей эмоциональную реакцию, п о д о б н у ю их реакции на определенные человеческие телодвижения или на связанные с такого рода динамикой мышечные или психические напряжения, возникающие в определенных бытовых, культурных, эротических ситуациях. Другой компонент джазовой фактуры — тембр — не только вызывает п о д о б н ы е музыке синестетические ассоциации (темный-светлый, теплый-холодный и т. п.), но интонационные ассоциации, связанные с речевой практикой. Ряд структурно-ритмических (пространственных) музыкальных образований может оказаться изоморфным разного рода интеллектуально-духовным мыслительным процессам (медитативному, рефлективному, созерцательному и т. д.) и ассоциироваться с ними. Если бы удалось создать подобный «словарь» специфически джазовых денотативных ассоциаций, то проблема описания джазовой идиомы была бы решена.

Образование музыкальных значений по индексальному принципу (принципу смежности) в джазе связано с рядом внемузыкальных и специфически жанровых его характеристик. Указанный способ образования музыкальных значений свойствен главным образом стилям старого джаза, жанровые признаки которых определеннее, четче очерчены, чем жанровый облик нового джаза

(эстетически довольно невнятный), — по сути дела старый джаз носил в полном смысле жанровый (бытовой) характер.

В создании значений по смежности значительную роль выполняют ассоциации, связанные с социальными функциями джаза как жанра (к примеру, функция, определяемая местом исполнения музыки: клуб, дансинг, ресторан, церковь, варьете, филармония и т. д.). При этом различные направления джаза ассоциируются с разного рода социальными и культурными ситуациями, которые, в свою очередь, обладают более широким ассоциативным полем, чем связанный с ними музыкальный жанр (джазовый стиль), давший первоначальный толчок возникновению этого метонимического эффекта (цепной реакции смежных ассоциаций).

Другой ряд ассоциаций по смежности в джазе (реализуемый, главным образом, белой аудиторией) связан с расово-культурным, этническим кругом проблематики: «языческий орфизм»; «чувственное познание»; «атавизмы рабства»; «Антимоцарт» и т. п.

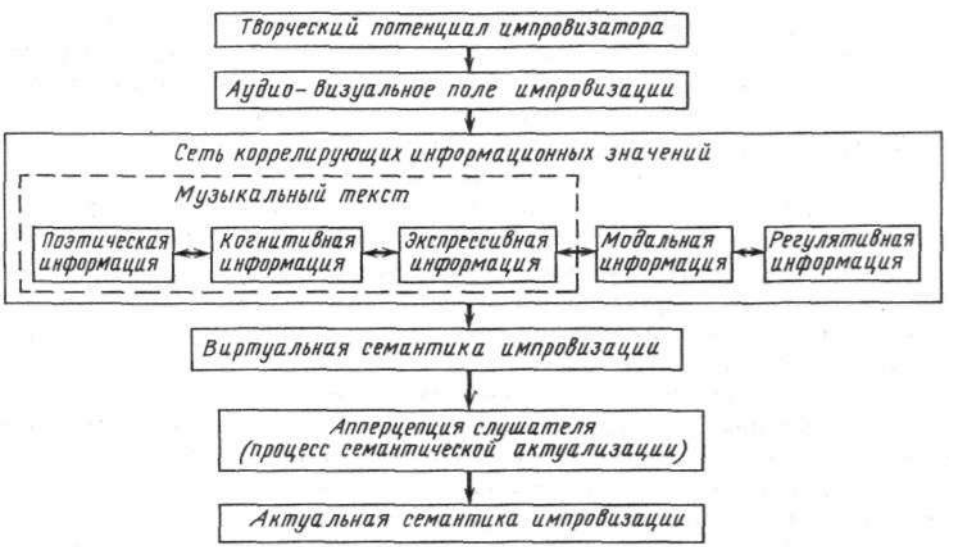
В новом джазе такого рода «индексальная информация» значительно беднее и возникает уже по иной жанровой характеристике (хотя бы потому, что старый джаз был функциональнее нового, носил более прикладной характер, а также из-за явного отхода ряда течений нового джаза от этнической определенности музыки). Вот наиболее укоренившиеся новоджазовые стереотипные внемузыкальные ассоциации-ярлыки: «духовные искания», «социальный протест», «расовая дискриминация», «эпатаж традиционализма», «отказ от социальной и эстетической гармонии», «психологический стриптиз», — чему в свою очередь, как и в старом джазе, соответствует частичная или полная ассоциация с рядом социальных и культурных ситуаций: молитвенное собрание, бунт в гетто, хэппенинг, хиппианская идеология, литература потока сознания и т. п., что, конечно же, дает слушателю повод для широчайших экстрамузыкальных (политических, бытовых, религиозных, поэтических) ассоциаций.

По индексальному принципу формируется и такая специфически джазовая информация, как информация о личности импровизатора, получаемая слушателем в процессе импровизационного акта коммуникации и входящая составной частью в общую содержательность музыки.

Не следует забывать о коррелятивной природе иконического и индексального способов образования значений в джазе, об их семантическом взаимодействии. В жанрово неопределенной музыке роль индексального принципа в процессе музыкальной сигнификации уменьшается.

Семантическую модель джазовой импровизации следует строить исходя из понимания коммуникативной природы акта импровизации и существования нескольких функций музыкального языка, обеспечивающих получение разнородной информации, интегрируемой восприятием в целостное художественное впечатление.

Если в словесных искусствах содержание произведения (при нехудожественном восприятии) может восприниматься как чисто когнитивная (познавательная) информация (как сюжет или фабула), а поэтическая информация, хоть и центральная в них, может быть отделена от собственно содержания и рассматриваться как свойственный искусству феномен содержательности формы (семантизации элементов структуры), то в музыке такого рода разделение невозможно. В непрограммной музыке доминирование поэтической информации обусловлено первичностью знака и вторичностью денотата (реально не существующего до формирования музыкального знака). В литературном слове сливаются знак и значение, а его звуковая, фонетическая оболочка не является частью словесной семантики (по крайней мере в прозе). В музыке же значимая звуковая единица является источником всех реально возникающих при музыкальном восприятии видов информации.



Содержание импровизации складывается из информации поэтической и всей добытой иконическим и индексальным способами сигнификации информации — как когнитивной (идеально-интеллектуальной), так и экспрессивной (аффективной). К когнитивной информации отнесем прежде всего любого рода информацию, связанную с дискурсивно-логическими операциями сознания (интеллектуального содержания). Совокупность мыслимых предметов,

идей, идеалов — всех возможных компонентов духовной реальности — и составляет содержание когнитивной информации, восприятие которой выступает как наслаждение интеллектуального понимания.

Но отличительной чертой художественного восприятия является его чувственная природа, отграничивающая его от философского или научного познания. В музыке аффективная, эмоциональная реакция слушателя — неотъемлемая (важнейшая) часть специфики музыкальной информации. Непосредственное переживание сущности сменяющихся эмоциональных состояний — залог подлинного художественного восприятия. Возникновение такого рода состояний вызывается, по-видимому, иконической процедурой соотнесения музыкальных значений с реальными эмоционально-аффективными рядами человеческой психики. Экспрессивная информация импровизации переживается как наслаждение чувственным ощущением. К компонентам экспрессивной информации джазовой импровизации можно отнести все чувственные последствия ее слушательского восприятия. Центральный же компонент экспрессивной информации в джазе — свинг — обладает способностью подавления когнитивной информации.

Иерархия экспрессивной и когнитивной информации импровизации различна в разных джазовых направлениях, выступая как явное доминирование экспрессивной информации в старом джазе, как паритетная их оппозиция в свободном джазе и как превалирование когнитивной информации в искусстве свободной импровизации (часто, но не всегда).

В джазовой импровизации экспрессивная информация возникает и как часть «живого» (визуального) контакта слушателя с импровизатором, когда эмоциональное состояние импровизатора (истинное или имитируемое) воспринимается слушателем как отношение импровизатора к своему высказыванию. Но такого рода информация уже тесно коррелирует (если не совпадает) с модальной информацией импровизации.

Модальная информация импровизации несет сообщение об импровизаторе и обладает одной общей для всех джазовых направлений особенностью: представлять в качестве знака личность импровизатора.

Специфика спонтанного музыкального высказывания состоит в том, что в джазе личность импровизатора оказывается носителем информации, нередко решающим образом влияющей на восприятие собственно музыкального сообщения. В джазе музыкант не исполнитель чужой творческой воли, не просто повествователь о лежащем за пределами его личности мире, а носитель интимного и страстного эмоционального переживания. В музыкальных построениях джазового импровизатора «слово о мире сливается с исповедальным словом о самом себе. Правда о мире... неотделима от правды личности» [1].

[1] *Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972, с. 130—131.*

Практически сольная импровизация являет собой не сочетание музыкальных идей или образов, а целостную личностную идейно-экспрессивную установку. И нередко истинность и красота импровизации воспринимаются слушателем как качества, присущие идейно-нравственной сущности личности импровизатора, его фундаментальной настроенности, обнажающейся в процессе спонтанного творческого акта.

Помимо эстетической интерпретации и оценки музыки, восприятие импровизации включает отчетливые суждения (оценки) слушателя (равноправного носителя джазового языка) о личности импровизатора лишь на основе особенностей самой музыки: ее стилистических, языковых (идиолектных), эмоциональных, «мыслительных» парадигм. Такого рода суждения слушателя возникают и в отсутствии музыканта (при восприятии записи импровизации). Суждения эти включают психологическую, социальную и интеллектуальную характеристики импровизатора (аналогично тому, как по особенностям речи можно судить о социальном статусе, уровне образованности и происхождении говорящего). Общая интерпретация и оценка музыки слушателем теснейшим образом связана с особенностями (степенью приемлемости им) этих характеристик. Слушатель соотносит эти свои знания об импровизаторе с его музыкой, и именно это действие создает один из самых существенных критериев оценки качества импровизации и один из самых значительных компонентов ее семантики — степень ее аутентичности, которая всегда выступает для слушателя как превращенная форма художественной правды (или неправды). Соответствие личностного облика импровизатора его музыке, экзистенциальное отношение импровизатора к своему высказыванию (т. е. модальное значение текста импровизации) реализуется в виде когнитивно-экспрессивной информации, сливающейся с информацией самого музыкального сообщения (текста импровизации). А в ряде музыкально-коммуникативных ситуаций модальная информация импровизации оказывается доминирующей. В таких ситуациях композиционно-структурное единство импровизации как носителя информации отступает на второй план и возникает свингующая органичная связь между сознаниями участников джазовой встречи.

Модальная информация влияет не только на оценку музыки, но и на желание слушателя продолжить музыкальную интеракцию, обусловливая психологическую связь при музыкальном контакте и степень адекватности получаемой информации. Полнота и адекватность модальной информации возможны лишь в «естественных» условиях импровизационной коммуникации — при наличии аудиовизуального контакта слушателя и импровизатора. Лишь тогда параязыковые, с точки зрения языковой компетенции импровизатора, компоненты модальной информации оказываются релевантными и равноправными составляющими процесса формирования импровизационного содержания. Таким образом, модальная информация импровизации, являясь неотъемлемой частью импровиза-

ционной семантики, осуществляет и контактную функцию в процессе музыкальной коммуникации (музыкант—слушатель).

Контактную функцию внутри импровизирующего ансамбля выполняет регулятивная информация импровизации, неизбежно получаемая и слушателем, несущая сведения процедурного характера об этапах импровизации и обеспечивающая связь между членами ансамбля. Информация эта передается параязыковыми и псевдоязыковыми (немузыкальными) средствами.

Важнейшей особенностью джазовой семантики является теснейшая связь и взаимодействие всех составляющих ее видов информации: когнитивной, поэтической, экспрессивной, модальной, регулятивной — границы между которыми в музыке достаточно размыты.

Пример такого вида коррелирования различных видов джазовой информации — процесс свингообразования, в ходе которого свинг, будучи неотъемлемой частью экспрессивной информации импровизации, обретает свое аффективное значение в результате взаимодействия модальной, поэтической и экспрессивной информаций.

В разных стилях и направлениях джазовой музыки доминируют различные виды информации, определяя их эстетический облик и содержательные особенности. Иерархия информационных сфер в джазовых стилях решающим образом сказывается на структуре их формы. В свою очередь, диалектика единства и взаимного проецирования формы и содержания в музыке проявляется в неизбежной обусловленности семантики музыки ее структурой.

Построение семантической модели джазовой импровизации с очевидностью доказывает, что объективный, подлинно научный подход к исследованию джазовой семантики следует осуществлять не в виде поисков некоего якобы зашифрованного в импровизации «единственного и объективного» экстрамузыкального смысла и перевода его на вербальный язык, а как стремление к выявлению законов и условий, порождающих и реализующих художественный смысл музыки. Причем под смыслом музыкальной импровизации следует понимать многофункциональный экспрессивно-когнитивный вид информации, возникающий в процессе музыкальной коммуникации. Смысл импровизации актуализируется актом реальной коммуникации (фактами создания и восприятия импровизации), существуя до реализации этого акта лишь как виртуальный феномен, — его не следует искать только за пределами музыки. Здесь как нельзя более оправдывается суть известного лингвистического афоризма: «значение есть употребление», т. е. смысл музыки импровизации возникает не как результат анализа коренящейся в сознании импровизатора невоплощенной за¬ музыкальной идеи, а как интерпретация реального музыкального высказывания, языкового употребления (музыкальной речи), ибо идеальный творческий импульс импровизатора до его фильтрации и опосредования коммуникативной компетенцией являет собой не более чем виртуальный феномен. Смысл импровиза-

ции — это внешние и внутренние функциональные связи ее «живой», реальной структуры, логика и особенности этих связей. Именно они вызывают художественный эффект, создают широчайшие ассоциативные (денотативные) поля и превращают восприятие музыки в акт осмысления и одухотворения музыкального артефакта.

В процессе формирования музыкального значения роль слушателя не менее важна, чем участие импровизатора. Для того чтобы импровизация обрела значение, необходимы ее активная интерпретация и оценка. Значение музыки — это не объективно существующая и неизменная семантическая данность, а сеть слушательских интерпретаций. Смысл импровизации рождается в процессе обоюдного творческого усилия всех участников джазовой коммуникации.

Игорь Лундстрем

Композиция, аранжировка, исполнительство в биг-бэнде

(Из творческой практики оркестра Олега Лундстрема)

В работе больших джазовых оркестров есть особенности, имеющие важное значение для каждого музыканта-практика — будь то композитор, аранжировщик, дирижер или исполнитель. Я попытаюсь раскрыть некоторые из этих особенностей, опираясь на опыт оркестра под управлением Олега Лундстрема и ссылаясь на примеры из музыки сотрудничающих с этим коллективом джазовых композиторов и аранжировщиков.

Когда заходит разговор о специфике джазовой музыки, в первую очередь отмечают ее импровизационный характер. Считают, что именно спонтанность, «сиюминутность» создания музыкальных образов в процессе импровизации радикально отличает джаз от профессиональной музыки европейской традиции, в основе которой лежит композиция, т. е. сочинение, фиксированное в нотах, а затем подготовленное и исполненное оркестром, ансамблем, солистом. Отсюда нередко делается вывод о том, что джаз — искусство, в котором элемент композиции, собственно сочинения либо совсем отсутствует, либо не имеет столь существенного значения. Думается, это утверждение не всегда верно даже для малых джазовых ансамблей, тем более оно ошибочно в отношении биг-бэнда.

В джазовой музыке для больших оркестров к о м п о з и ц и я играет важнейшую роль. Здесь она, как правило (исключения крайне редки), — база для исполнительства. Правда, на заре существования больших джаз-оркестров, на рубеже 20—30-х годов (кстати, в ту пору коллективы были не столь уж велики и состояли обычно из 9—11 человек), музыканты иногда играли без нот, но пользовались при этом так называемой устной аранжировкой, т. е. заранее договаривались, кто и когда импровизирует и какая группа играет аккомпанирующие риффы. Однако устная аранжировка в больших джаз-оркестрах уже давно не практикуется. В советских биг-бэндах она вообще никогда не была принята. Итак, подчеркнем еще раз: композиция едва ли не обязательна в

музыке для биг-бэнда. Что же касается импровизации, то она может и отсутствовать (это не означает, что должна).

Необходимо, однако, иметь в виду, что джазовая композиция существенно отличается от «академической». В европейской традиции произведение обычно создается композитором для определенного состава, но редко предназначается конкретным исполнительским коллективам. Для последних не имеет значения, кто, когда и сколько раз исполнял до них ту или иную музыку.

Иное дело в джазе. Здесь композиции и аранжировки создаются чаще всего для определенных джазовых коллективов, с учетом их стилевой специфики и мастерства солистов-импровизаторов. Самые яркие в творческом отношении оркестры и ансамбли (в отличие от коммерческих, исполняющих лишь тиражированные аранжировки) всегда имеют собственный оригинальный репертуар, сформированный их руководителями, а также сотрудничающими с ними композиторами и аранжировщиками.

Так, творческое лицо знаменитого оркестра Дюка Эллингтона во многом определял Билли Стрейхорн, Бенни Гудмена — Флетчер Хендерсон, Каунта Бейси — Бак Клейтон, Нил Хефти, Куинси Джонс.

Из джазовых композиторов, плодотворно работавших в разное время с оркестром Олега Лундстрема, назовем Г. Гараняна, Н. Капустина, А. Кролла, Г. Гачечиладзе, Н. Левиновского, И. Якушенко и, наконец, В. Долгова, чье сотрудничество с нашим коллективом на протяжении более 10 лет было особенно действенным.

В джазе складываются особые отношения между композитором и исполнителем. Джазовый дирижер и музыкант наделены большей инициативой, нежели исполнитель классической музыки. Если классическая партитура выписана композитором «от нотки до нотки» (во всяком случае в традиции второй половины XIX — начала XX века), то в джазовой партитуре, как правило, оставлены «окна» для творчества солистов-импровизаторов, а партии ритм-группы, кроме точно фиксированных tutti всего оркестра, часто лишь намечены. Общий характер и отдельные детали ритма новой пьесы нередко уточняются в содружестве композитора с дирижером, готовящим пьесу к исполнению.

Бывает, что композитор фиксирует в нотах лишь малую часть партитуры (вступление, риффы, заключение), оставляя полную свободу для ритм-группы и солистов-импровизаторов. Вспомним своеобразный «парад джазовых солистов» в танцевальных пьесах эпохи свинга, обычно представлявших собой вариации на блюзовую или песенную тему. Эти композиции близки к «устным аранжировкам» малых ансамблей, построенным по схеме: вступление (тема — tutti), импровизации, заключение (тема — tutti). Бесспорно, подобная ситуация возможна и в академической музыке, но именно возможна, а не закономерна, как в джазе.

Однако существуют джазовые произведения, партитуры которых выписаны композитором полностью. В них может совсем не быть сольных импровизаций, зато есть сочиненные автором сольные эпизоды для отдельных групп инструментов (например, в пьесе Т. Джонса «Продавец пластинок»). Правда, в ходе репетиций подобной «готовой» пьесы порой возникает необходимость добавить новый сольный эпизод или, напротив, уменьшить либо вообще снять импровизационное соло во имя равновесия всей музыкальной конструкции. На этот счет нет четко регламентированных правил. Все решает интуиция и художественный вкус руководителя и исполнителей, которые в таких случаях становятся подлинными соавторами композитора.

Таким образом, соотношение композиции и импровизации в джазовых пьесах для больших оркестров колеблется в значительных пределах и решается всякий раз по-разному: в зависимости от общего замысла композитора, характера пьесы, конкретного состава биг-бэнда, для которого пишется музыка, и многих других факторов.

Каким же требованиям должны отвечать композиции для больших джаз-оркестров? Как ни банально прозвучит ответ, они должны быть подлинно джазовыми, а не стилизованными «под джаз». Эта подлинная «джазо¬вость» заключается в особом ритмическом складе музыки, резко отличном от всех известных нам форм ритмики профессиональной музыки европейской традиции. Отличие бросается в глаза уже при анализе нотного материала, будь то партитура, клавир или даже отдельная оркестровая партия джазовой пьесы. Особенно рельефно характерный ритмический склад джазовой музыки проступает в живом звучании, в исполнении талантливых музыкантов, которые и придают музыке сугубо джазовую окраску.

В чем же суть джазового ритмического мышления? Попытаемся ответить на этот вопрос, имея в виду основное направление в джазе («мейн¬стрим»), которое является его стержнем. Особость джазовой ритмики заключается отнюдь не в характерных синкопах, как думают некоторые. Те же ритмические фигуры можно найти и в классической музыке. Специфика джаза в другом — в своеобразной логике ритмического построения музыки, в соотношении сильных и слабых долей в тактах, в динамике ритмического развития, в сочетании четко пульсирующего ритма, нередко с акцентами на слабые доли такта, и противосложения этому ритму, в котором написанные традиционным способом синкопы берутся как бы «с опозданием».

Хотя в учебниках, разъясняющих джазовое прочтение нотного текста, ровные восьмые (или восьмые с точкой и шестнадцатые) излагаются как триоли, в джазовой практике эти оттенки синкоп бывают разными — и больше, и меньше триольных. Все зависит от стиля исполняемой пьесы, от темпа, а порой и от устоявшихся исполнительских приемов данного джазового коллектива. Характер джазового ритма практически невозможно точно передать с

помощью нотных знаков, очень трудно объяснить словами. Здесь в силу вступает интуиция. Только при ее «включении» возникает чарующая полиритмия джаза, чередование напряжения и расслабления — словно невидимая ритмическая пружина «раскачивает» музыку все сильнее и сильнее.

Представьте, что вы на качелях; равномерные, ритмичные толчки раскачивают и поднимают вас все выше, вас охватывает радостное чувство полета. Не случайно, этот ритмический пульс в джазе называют «свинг» (по-английски swing — качать). Подобное значение имеют и другие определения джазового пульса: бит — удар, драйв — сила, энергия, лифт — подъем. Джазовый солист чутко реагирует на пульс, задаваемый ритм-группой (когда говорят, что оркестр или ансамбль играет «с лифтом», отмечают прежде всего музыкантов ритм-группы). Если возникает настоящий заразительный ритм, он воздействует на импровизатора, создает у него ощущение раскованности. В свою очередь солист своим исполнением подзадоривает ритм-группу и других исполнителей. Так создается атмосфера все возрастающего ритмического накала и раскрепощения — общего эмоционального и творческого подъема, атмосфера чисто джазового исполнительства, которую безошибочно угадывают и музыканты, и слушатели.

Если композитору, пусть даже мастеру, наделенному мелодическим даром, гармоническим чутьем, умением оркестровать, чужд этот ритмический склад, этот джазовый «нерв», то в его партитурах, адресованных джазовым коллективам, мы не найдем подлинного джаза. Мелодико-ритмический склад таких произведений, фактура, логика развития материала будут находиться в рамках совершенно иной стилистики. «Спасти» подобные пьесы для джаза с помощью мелких переделок практически невозможно.

Трудности в освоении джазовой ритмики подстерегают не только музыканта, воспитанного в классических традициях. От неудач не застрахован и опытный джазовый композитор. Ведь не только джаз в целом, но и каждый отдельный джазовый стиль имеет свои ритмические особенности, и музыканту, раскрывшему дарование в одном стиле, порой не удается уловить «зерно» другого.

Джазовая специфика, естественно, не исчерпывается лишь ритмическим складом. Она определяется всем комплексом средств музыкальной выразительности.

Чем дальше отходит джаз от первоначальной песенно-танцевальной основы, чем более сложными становятся композиции, тем явственнее ощущается необходимость постижения джазовыми композиторами огромного богатства экспрессивных средств, накопленных музыкальным искусством за его многовековую историю. Одного ритмического чутья теперь уже мало. Отсутствие музыкального кругозора, высокого профессионализма не позволяет композиторам, даже в полной мере обладающим джазовым мышлением, сочи-

нить полноценное произведение. На джазовых фестивалях в нашей стране и за рубежом не раз приходилось слушать композиции, в которых ощущались длинноты, рыхлость формы, нагромождение разностильных эпизодов. И напрасны были усилия выдающихся музыкантов — солистов-импровизаторов — им не удавалось скрыть недостатки исполняемых композиций.

* * *

Специфическое значение имеет в джазовой музыке аранжировка. В классической музыке под аранжировкой понимается: «Переложение произведения для иного состава исполнителей (...) В отличие от транскрипции, которая имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям какого-либо инструмента...» [1]. Помимо транскрипции, в музыкальном обиходе известны также понятия «обработка» и «парафраза» — как типы творческого переосмысления целостного произведения или просто одной мелодии из него.

Аранжировка в джазе — отнюдь не простое переложение музыкального материала. Она чаще всего и есть творческое пересоздание, перевоплощение темы. В таком подходе джаза к аранжировкам много общего с традициями эпохи расцвета полифонии, когда было принято сочинять произведения на заданные темы. В те времена, как и ныне в джазе, ценили не столько выбор темы, сколько мастерство самой композиции.

Талантливый аранжировщик может взять широкоизвестную тему (порой весьма простую и лаконичную) и создать на ее основе музыкальное произведение, которое мы вправе приравнять к полностью оригинальной композиции.

Исполнение самых разнообразных по характеру пьес на одну тему весьма распространено в джазе. Этим подчеркивается столь типичный для джазовой среды элемент состязательности, соревнования между аранжировщиками, оркестрами, ансамблями, солистами-импровизаторами. Важно подчеркнуть, что творческий подход к джазовым темам прошлых лет позволяет аранжировщику раскрыть их по-новому, созданные в разное время композиции на одну тему — словно вехи в развитии джаза: они не только выявляют индивидуальность автора аранжировки, но и характеризуют тот или иной джазовый стиль.

История джаза бережно хранит самые яркие аранжировки на темы джазовой классики. Существует, к примеру, множество интерпретаций знаменитой темы Хуана Тизола «Караван», впервые исполненной оркестром

---

[1] *Музыкальная энциклопедия. — М., 1979, т. I, с. 193.*

Дюка Эллингтона в 1937 году. В 40-е годы этот же оркестр исполнял новую аранжировку темы, значительно отличающуюся от первой. Творчески претворяется «Караван» в аранжировке Боба Брукмейера, записанной на пластинку в начале 60-х годов оркестром звезд под его руководством. И, наконец, совсем по-новому, масштабно и изобретательно, разработал эту тему В. Долгов. Его композиция — по всем своим художественным параметрам — несет печать музыкального мышления наших дней.

На редкость самобытны и ярки аранжировки В. Долгова, созданные на основе популярных тем Дюка Эллингтона «Си джем блюз» и «Нет джаза без свинга». Обе композиции были написаны В. Долговым вскоре после смерти Эллингтона и посвящены его памяти. В них витает дух эллингтоновской музыки, печальное раздумье о кончине великого джазового музыканта.

Остановимся подробнее на первой из них. В «Си джем блюзе» выразительно звучит драматическое фугато на фоне основной темы, проходящей на сильно измененной блюзовой гармонии с расширением в 4 такта (в начале пьесы). Жесткие гармонии, острые ритмические комбинации в импровизационных эпизодах нагнетают музыкальную динамику от квадрата к квадрату. В. Долгов строит монументальную джазовую композицию на основе небольшой 12-тактовой темы, состоящей всего из двух нот — соль и до!

Очень интересны в творческом плане аранжировка Н. Левиновского широкоизвестной темы Б. Стрейхорна «Садись в поезд «А» (на мой взгляд, это лучшая из всех существующих интерпретаций данной темы), и аранжировка для трубы-соло с оркестром старинного романса «Ямщик, не гони лошадей», сделанная Г. Гачечиладзе. Эти две композиции отмечены оригинальностью формы, тонкой разработкой исходного тематического материала; обе далеко отходят от привычных джазовых схем[1]. Не подлежит сомнению их глубокое авторское начало.

Перечень подобных удач в сфере джазовых аранжировок можно было бы продолжить.

* * *

Остановимся, наконец, на проблеме исполнительства в джазе. Это важный момент джазовой эстетики. Интерпретация в джазе решает многое: исходный материал «оживает» лишь тогда, когда он верно исполнен певцом, инструменталистом, ансамблем. Иначе говоря, в джазе важно не столько то, что исполняется, сколько как оно исполняется.

Музыка, основанная на активном ритме, — а именно ее чаще

[1] *Названные аранжировки записаны на пластинку оркестром под управлением Олега Лундстрема.*

всего принимают за джаз — это только часть джаза. Круг образов и настроений в нем сейчас значительно шире. В спокойной, задумчивой, мягкой музыке активный джазовый пульс играет гораздо меньшую роль. Он как бы уступает место иным элементам музыкального языка — мелодии, гармонии, тембрам, фразировке и т. п.

Мы знаем много широкораспевных, гармонически насыщенных джазовых пьес. Нередко их объединяют общим названием — джазовые баллады. Сами по себе их мелодии не заключают специфически джазовых элементов. Они вполне могут быть аранжированы в академических традициях, например, для симфонического оркестра или камерного, ансамбля, что нередко и делается. Некогда они исполнялись популярными лирическими певцами. Сотни таких песен, возникших в былые годы, аранжированы для джаза, популярны и в наше время. Достаточно упомянуть «Звездную пыль», «Стеллу при лунном свете», «Туманно», многие песни Дж. Гершвина, К. Портера, Дж. Керна и т. д.

Весь этот нейтральный по отношению к джазу песенный материал становится джазом или легкой музыкой в зависимости от того, как он «подан» исполнителями.

Яркий пример джазовой интерпретации совсем не джазовой по характеру и даже по аранжировке музыки — это диск Билли Холидей, записавшей ряд песен с оркестром Рея Эллиса [1]. Если прослушать фонограмму этих мелодий без певицы и джазовых аккомпаниаторов, не возникает и мысли об их принадлежности к джазу. Однако глубоко джазовая по характеру манера пения Билли Холидей, тонкие орнаменты импровизаций ее партнеров придают музыке истинно джазовое звучание. Или пример из нашей практики: исполнение певицей Ириной Отиевой не джазовой в своей основе песни А. Эшпая «Неповторимая весна». Манера исполнения солистки, скупые, выразительные штрихи в аранжировке В. Долгова и в импровизационном соло трубача А. Фишера определили джазовый характер всей композиции.

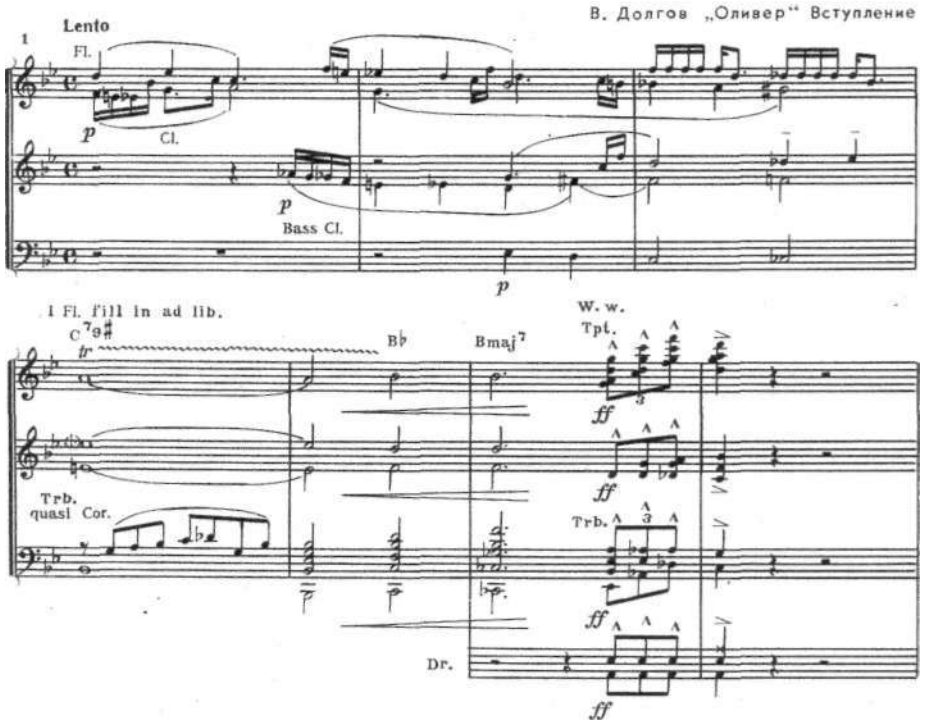
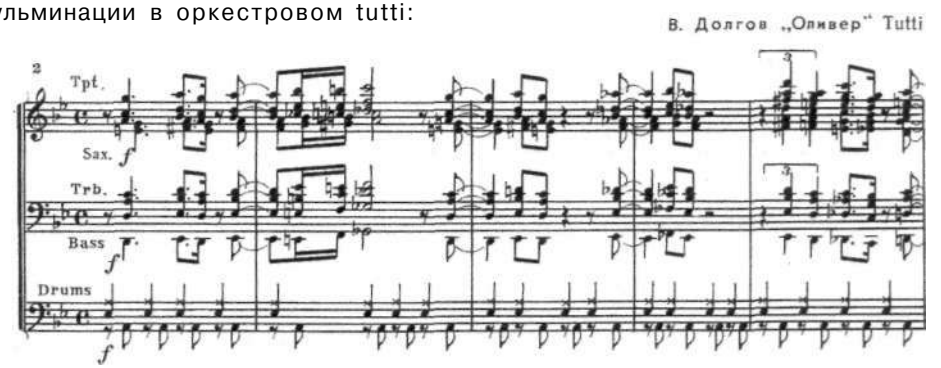
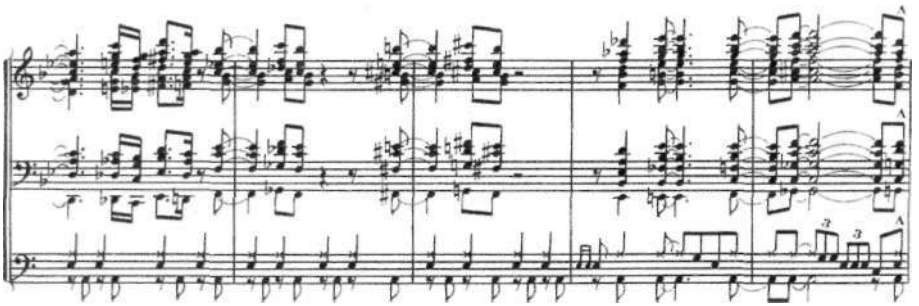
Можно также назвать композицию «Звана» для трубы-соло и оркестра, в основе которой лежит скромная фортепианная миниатюра А. Эшпая [2].

Различная степень насыщенности специфически джазовыми элементами порой отличает не только разные пьесы, но и части одного крупного произведения. Композиция может состоять из нескольких эпизодов, в числе которых есть выдержанные в академических традициях и не имеющие явных точек соприкосновения с джазом. Приведу несколько тактов вступления к джазовой пьесе В. Долгова «Оливер» [3]:

---

[1] *Диск фирмы «Мелодия» С60—13869-70.*

[2] *Произведения записаны на пластинки оркестром под управлением О. Лундстрема.*

[3] *Пьеса записана на пластинку оркестром под управлением О. Лундстрема.*

Сложный размер, инструментовка (две флейты, два кларнета, бас-кларнет), гармонический строй, характер голосоведения — все это в традициях академической музыки. Джазовая специфика выявляется постепенно. В оркестре появляются синкопированные фигуры аккомпанемента, вступает импровизационное соло (сопрано, затем тенор-саксофон). В основном разделе джазовое начало раскрывается все активнее и достигает кульминации в оркестровом tutti:

Подобных примеров в современной джазовой музыке немало.

В последнее время исполнители все чаще сталкиваются с такой тенденцией, как соединение в джазовых пьесах и аранжировках элементов самых разных стилей. Этот путь чреват эклектизмом, механическим «склеиванием» разнородного музыкального материала. Органичность синтеза разно¬стилевых элементов зависит не только от таланта и эрудиции композитора или аранжировщика. Не менее важна глубина понимания исполнителями специфики того или иного джазового стиля и закономерностей классической музыки.

Интересным примером композиции такого рода является уже упоминавшаяся нами аранжировка В. Долговым темы Д. Эллингтона «Нет джаза без свинга». Вступление в пьесе разворачивается неторопливо, свободно, на интонациях основной темы, и близко по характеру к классической музыке. В духе фри-джаза выдержано импровизационное соло ударных. Основная часть — проведение темы — в традициях оркестра Д. Эллингтона (применение сурдин в синкопированных фигурах труб и тромбонов). Далее следуют: сложная полифоническая структура, сольный эпизод (импровизация тромбона), где свингующий джазовый ритм чередуется с интермедиями на латиноамериканской ритмической основе, соло фортепиано на джазовом бите, большой сольный эпизод ударных в стиле фри-джаза, где разрабатываются образы, намеченные во вступлении, и реприза с небольшой насыщенной кодой. Все эти разные по стилю и характеру эпизоды слиты в пьесе в единое целое.

Важная проблема всякого исполнительства — репертуар.

Одни большие оркестры исполняют лишь музыку новейших джазовых направлений, другие — джазовую классику. В условиях концертной деятельности биг-бэндов в нашей стране плодотворен, как мне кажется, третий путь: необходимо включать в программы все лучшее, что создано в джазе классическом и современном, а также оригинальные композиции, определяющие лицо данного коллектива. Думается, что такое объединение впол-

не оправдано. Чем дальше мы отходим во времени от истоков джаза, тем меньше у нас возможности услышать в живом звучании великих музыкантов прошлого. Поэтому целесообразно представлять широкой публике «золотой фонд» джаза — исполнять джазовые стандарты не только в современных аранжировках и свободных обработках, но и в звучании, буквально повторяющем архивные записи.

С этим сопряжены определенные трудности для оркестров. Каждый стиль имеет свои тонкости, связанные не только с фразировкой, но и с характером извлечения звука, целым рядом технологических приемов. Так, например, в стиле бибоп на первый план выдвигается виртуозное начало. Прежде быстрые пассажи исполнялись сплошным legato, теперь — legato по две ноты (играть надо, как выражаются музыканты, «под язык»), что значительно сложнее. В партиях труб порой появляются сложные ломаные пассажи в высоком регистре, требующие гибкого слитного исполнения «в саксофоновом характере», или быстрые пассажи «под язык» в унисон (октаву) всем оркестром, включая контрабас.

Если молодые музыканты, воспитанные на бибопе, легко овладевают этим стилем, то ветераны далеко не всегда постигают его даже на уровне оркестровой (ансамблевой) игры. А их попытки импровизировать в новом для них стиле обычно оканчиваются неудачей. В то же время молодым музыкантам с трудом дается особый ритмический склад стиля свинг. Оказывается, что убедительно играть эту, на первый взгляд, простую, понятную музыку не легче, чем замысловатые произведения экспериментального джаза.

Таким образом, оркестр — в случае, если он избирает этот, третий путь, — должен иметь разнохарактерных солистов-импровизаторов, тяготеющих и к традиции, и к новейшему джазу. Идеально, если одни и те же исполнители умеют импровизировать в разных стилях. Особенно это необходимо музыкантам ритм-группы, где нет возможности менять солистов в зависимости от характера пьес.

Естественно, вышесказанное не означает, что в репертуаре каждого биг-бэнда должна быть музыка всех направлений. Здесь, помимо возможностей коллектива, решающее значение имеют склонности, творческие устремления, художественный вкус руководителя оркестра и его музыкантов. Именно указанные факторы объединяют разных джазовых музыкантов в один исполнительский коллектив. Этим единством определяется сотрудничество оркестра с композиторами и аранжировщиками, подбор репертуара и солистов-импровизаторов. От такого единства, в конечном счете, зависит творческий облик джазового коллектива, его достижения, его успехи.

Юрий Козырев

Джаз и музыкальная педагогика

(Из опыта работы Московской студии искусства музыкальной импровизации)

Импровизация существовала в музыке веками, являясь основой формы музыкального фольклора. Лишь с появлением общепринятой ныне нотной записи в XVI—XVII столетиях начали различать сочиненную музыку, compositio, и импровизированную, sortisatio. Тогда же обучение импровизации стало составной частью музыкальной педагогики[1].

К концу XIX века импровизация как специфический вид концертной деятельности исчезает. На первый план выдвигается музыкант-исполнитель, своего рода полномочный представитель композитора, задача артиста отныне сводится к тому, чтобы наиболее точно воспроизвести авторский замысел. И музыкальная педагогика стала ориентироваться на раздельную подготовку композиторов и исполнителей. Преподавание искусства импровизации исчезло вовсе.

К началу нашего века сложился метод преподавания, о котором педагог Московской консерватории писал: он «подводит учащихся под одну мерку... В этом методе преподавания не обращают внимания на личность; есть только программа, общая для всех и совершенно равнодушная к духовным запросам обучающегося. Не странно ли, что человеку, изучающему, по выражению Спенсера, язык человеческой души, не позволяют даже говорить на нем, а только заставляют вечно пересказывать слово в слово заученное, чужое, с теми интонациями, которые нравятся профессору» [2].

[1] *См.: Sorge G. A. Anleitung zur Fantasie oder Schonen Kunst, das Klavier die auch andere Insfrumenfe aus dem Kopfe zu spielen. Berlin, 1767.*

[2] *Аргамаков К. Искусство импровизации. — М., 1914, с. 112.*

Занятия проводит руководитель студии Юрий Козырев

Эта ситуация не могла не вызвать обеспокоенности у многих специалистов. Еще в 20-х годах мысль о необходимости возрождения импровизации в системе музыкального воспитания и педагогики высказывали Б. Л. Яворский и Б. В. Асафьев[1].

В начале XX века искусство импровизации возродилось в джазе. На это обратили внимание далеко не все и не сразу. С течением времени, по мере появления потребности в обучении джазовых музыкантов, восстанавливается и обучение импровизации. И тут неожиданно выяснилось, что методы подготовки джазового музыканта в своей универсальной части совпадают с методами подготовки клавиристов несколько столетий тому назад.

Практика джаза и частично его преподавание явились одной из причин общего интереса к импровизационной музыке. В этой сфере приоритет джазовых музыкантов и педагогов неоспорим.

Современная методика подготовки импровизирующих музыкантов, к сожалению, не имеет четкой системы. Можно назвать лишь не-

[1] *Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. — М., 1964; Асафьев Б. Избранные спатьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1965.*

Встреча Леонида Утесова
с коллективом студии

сколько разрозненных разработок, созданных в нашей стране и за рубежом. Попытки восстановить преподавание импровизации весьма односторонни, в чем-то противоречивы. Некоторые опыты вызывают серьезные сомнения, поскольку они не только не опираются на огромный багаж общей музыкальной педагогики, но и отрицают ценность этого багажа.

Очевидно, что подготовка импровизатора должна опираться на педагогическое наследие прошлого. Современная практика показала, сколь продуктивна и творчески перспективна методика, созданная еще во времена Куперена и Баха. Применение и развитие этих методов обучения неизбежно при подготовке импровизирующих музыкантов. К такому выводу приходят многие специалисты, ищущие пути повышения эффективности музыкального обучения [1].

Каковы же перспективы развития этой весьма специфической области музыкальной культуры? Попробуем рассмотреть некоторые существенные ее стороны.

Для развития музыкального искусства необходимо, в частности, активное взаимодействие между аудиторией и сценой, между артиста-

[1] *Мальцев С., Розанов И. Учить искусству импровизации. — Сов. музыка, 1973, № 10, с. 62.*

ми и слушателями. Суть этого взаимодействия в том, что профессиональная музыка должна оправдывать надежды, возлагаемые на нее непрофессиональной аудиторией и, следовательно, удовлетворять требованиям, предъявляемым ею. И чем серьезнее требования, чем выше уровень массовой критической оценки, тем интенсивнее рост профессионального искусства.

Как и на какой основе формируется уровень массовой критической оценки? Важную роль здесь играет общее музыкальное образование и воспитание. Весьма существен эффект воздействия профессиональной музыкальной деятельности на слушателя: в результате такого взаимодействия должен повышаться уровень компетентности аудитории. Следовательно, слушатель и музыкант, массовый критик и исполнитель находятся в диалектическом взаимодействии — именно оно и является одним из важных стимулов развития музыкальной культуры.

Обеспечить эффективное функционирование этого «движущего противоречия» — задача не только эстетическая, но и социальная. И важнейшая ее часть — создать условия для формирования максимально высокой компетентности слушательской аудитории.

Такая компетентность включает, помимо теоретического знания, еще и развитый музыкальный навык. Если предположить, что навык является массовым, то каждый слушатель должен обладать опытом практического музицирования. Но точно так же, как не каждый пишущий — писатель, так и не каждый музицирующий — композитор или исполнитель. Художественная значимость массового творчества зависит от индивидуальной одаренности и мастерства. Однако суммарный творческий опыт такой просвещенной аудитории, несомненно, мог бы послужить основой компетентного слушательского восприятия.

Музыкальная подготовка музыканта-любителя непременно должна включать умение импровизировать. Обучение импровизации предполагает развитие в ученике слухо-зрительно-динамического стереотипа, т. е. рефлекторно надежного умения мгновенно и грамотно воплощать результат музыкального фантазирования в реальных звуках. Такая подготовка исходит из положения, что умение играть столь же естественно, как и умение читать или писать.

Музыкант-любитель обычно не располагает временем, потребным для кропотливого разучивания нотного материала. Это нередко приводит к утрате контакта с музыкой, не позволяя накопить сколько-нибудь значительный музыкальный репертуар. Умение импровизировать, как акт музыкальной самореализации, не зависит от этих препятствий и создает огромный стимул для устойчивого и увлеченного музицирования. Опыт показывает, что умение импровизировать облегчает также изучение нотного материала, развивая аналитическое отношение к музыке.

Алексей Баташев на лекции в студии

Основным «поставщиком» играющих любителей должна быть детская музыкальная школа, однако реальная ситуация в этой области далека от идеальной.

Известно, что из числа «дошедших до финиша» в школе продолжают образование и становятся профессионалами около 5% выпускников. Остальные 95% как раз и могли бы пополнять массовую играющую аудиторию. Однако подавляющее большинство этих 95% по окончании школы перестает играть и теряет практическую связь с музыкой[1]. Поэтому в среде любителей утрачиваются традиции домашнего музицирования, не происходит «накопления» музыкальной культуры.

Современная массовая аудитория содержит весьма малое количество слушателей, умеющих играть на том или ином инструменте. Приходится признать, что сеть ДМШ в лучшем случае готовит просто слушате-

[1] *Обследование, проведенное несколько лет назад в Красногвардейском районе Москвы, показало, что более 60% выпускников ДМШ вообще не прикасаются к инструментам! Причем при обследовании в число играющих засчитывались даже те, кто, окончив ДМШ, например, по классу фортепиано, играет на гитаре в третьеразрядном ВИА.*

лей, что вовсе не является пределом возможностей начального музыкального образования. Приходится признать, что ДМШ по отношению к массовому практическому музыкальному образованию работает во многом вхолостую.

Главная причина этого ненормального положения — в резком отрыве исполнительства от индивидуального музыкального творчества. Импровизацией и композицией занимаются в единичных школах. Учащиеся, как правило, приобретают элементарный навык разучивания музыки по нотам, причем навык столь слабый, что затраты времени на такое разучивание вовсе себя не оправдывают: ученик не испытывает никакого удовольствия от исполнения выученного.

Не накопив опыта, не имея практической базы, на основе которой творческое музицирование становится процессом постоянным, учащийся или выпускник ДМШ бросает занятия музыкой.

Музыкальная школа — это особая школа. Она должна закладывать основы будущего саморазвития учащегося, стимулом для которого является возможность индивидуальной творческой деятельности, творческого самовыражения.

* * *

Обучение импровизации музыкантов-любителей вызывает необходимость пересмотра принципов обучения и в профессиональных музыкальных учебных заведениях. Разве не парадокс, когда выпускник училища или вуза не может на слух сыграть сопровождение к простой мелодии, не может сочинить вступление к песне или интерлюдию в несколько тактов?

«Нам доводилось встречать превосходных музыкантов, способных с листа исполнить труднейшие сочинения и в то же время не умеющих ни одной ноты сыграть на слух... Подобные гримасы существующей системы музыкального воспитания исполнителей нельзя назвать случайными. Речь идет о явлениях типичных... Что и говорить, безрадостно признавать, что среди музыкантов-профессионалов импровизировать умеют лишь единицы» [1]. Видимо, в современном профессиональном музыкальном образовании отсутствуют какие-то важные элементы, необходимые для усвоения и закрепления этого навыка.

Между тем, способность импровизировать в любом стиле — первейшее условие, определяющее профессионализм джазового музыканта. Неспроста сейчас столько музыкантов классического профиля стремятся освоить джазовую импровизацию, ставшую для них «творческой отдушиной!»

[1] *Мальцев С., Розанов И. Цит. работа, с. 62.*

Эти факты явно указывают на определенные недостатки в методике академических учебных курсов. Обучение необходимо приблизить к живому, непосредственному музицированию, к свободному оперированию собственным, родившимся в момент исполнения, материалом.

Специально оговорим, что обучение импровизации не противостоит сложившейся системе классического музыкального образования, а есть важное дополнение к ней. Владение импровизацией составляет необходимую часть общей культуры профессионального музыканта; она дает возможность наиболее совершенно и естественно воспринять, освоить и воспроизвести «от своего имени» музыкальные идеи композиторов прошлого и настоящего.

Систематическая работа по «реставрации» и развитию педагогики в области музыкальной импровизации началась в нашей стране в Студии джаза МИФИ, созданной в 1967 году. Позднее она стала называться Студией эстрадной и джазовой музыки, а ныне — это Московская студия искусства музыкальной импровизации. Вначале весь педагогический «багаж» студии состоял из личного опыта ее первых преподавателей — Г. Лукьянова и автора этих строк, затем к ним присоединились И. Бриль и А. Козлов. Число учащихся музыкантов-любителей едва составляло тридцать человек.

За 20 лет студия выросла в крупный музыкально-педагогический и творческий коллектив, насчитывающий около 500 человек. Здесь ведется преподавание импровизационной музыки для детей, для музыкантов-любителей — выпускников ДМШ, для студентов музучилищ и вузов и профессиональных музыкантов. Опыт работы студии во многом предвосхитил начало преподавания импровизации в музыкальных училищах Российской Федерации и лег в основу программ по эстрадно-джазовой специальности. Не случайно педагоги студии составили костяк преподавательского коллектива этой специальности в Музыкальном училище имени Гнесиных.

Студия — первое и пока единственное в нашей стране учебное заведение для музыкантов-любителей. Обучение здесь как бы продолжает курс ДМШ. Поскольку искусство импровизации в ДМШ пока не преподается, в студии приходится довольствоваться существующей подготовкой учеников, а обучение импровизации начинать, так сказать, с нуля. Средний конкурс для музыкантов-любителей составляет обычно 3—4 человека на место. Такой отбор поступающих связан вовсе не с недостатком способностей к импровизации: конкурс проводится по оценке уровня предварительной подготовки в рамках сложившейся системы музыкального образования. К тому же ежегодный набор в студию ограничен, как и в любом учебном заведении.

После первого года обучения музыкант-любитель вполне может участвовать в домашнем музицировании; после двух лет обучения — это участник любительского ансамбля; после окончания полного курса (4 года) музыкант-любитель подготовлен для ансамблевой концертной деятельности на уров-

не ответственных смотров, фестивалей — при условии, разумеется, достаточно высоких способностей и добросовестного отношения к академическим занятиям. Можно напомнить, что на VI и VII Московских фестивалях джазовой музыки выпускники студии составляли почти треть участников.

Обучение выпускников ДМШ в условиях студии (т. е. в условиях острого дефицита учебного времени) позволяет, тем не менее, уже за два года обучения привить навык элементарной импровизации в классике в виде двух- и трехголосия с выполнением норм традиционной гармонии, а также приобрести опыт импровизации на основе простых гармонических построений, типичных для популярной и джазовой музыки. Основная сложность здесь в том, что выпускники ДМШ, как правило, не владеют азами теории, не говоря уже о ее практическом применении.

Для этой категории учащихся обучение начинается с напоминания об основных положениях элементарной теории музыки, и лишь затем учащиеся приступают к специальному курсу функциональной гармонии и мелодической фигурации, к изучению элементов стилистики, к игре в учебном ансамбле и т. д. Весь курс обучения в студии носит ярко выраженную практическую направленность.

Выпускники первого и второго года обучения (самая многочисленная часть выпуска) — вклад студии в формирование массовой компетентной аудитории в сфере популярной эстрадной и джазовой музыки.

Студия — экспериментальная лаборатория по обучению классической и джазовой импровизационной музыке студентов и выпускников музыкальных училищ и вузов. По сравнению с любителями профессиональная категория учащихся студии обладает лучшей инструментальной подготовкой, однако в отношении теоретических дисциплин ситуация, к сожалению, обескураживающая. Каждый год на приемных экзаменах приходится видеть полную беспомощность музыкантов-профессионалов в игре без нот, убеждаться в том, что даже основы классической гармонии лежат в их памяти мертвым грузом. Это не удивительно, ибо масса сведений по теоретическим дисциплинам остается у студентов без практического закрепления в повседневной деятельности.

Проходит обычно не менее года, пока удается устранить у учеников «боязнь инструмента» при отсутствии нот на пюпитре. И все это происходит в группах, где абсолютное большинство учащихся — преподаватели ДМШ, музыкальных училищ, вузов.

Учащиеся, составляющие основной контингент профессиональных групп студии, обычно не ставят целью достижения импровизационного мастерства, требуемого для концертной деятельности. Они ограничиваются двухлетней подготовкой, которую можно рассматривать как курс усовершенствования или повышения квалификации.

Многие выпускники-профессионалы указывают, что полученные в

студии знания существенно помогают им в педагогической работе, что импровизационная подготовка заставила их взглянуть по-иному на всю преподавательскую деятельность.

В результате многолетнего преподавания в группах профессионалов сложилось мнение, что объем теоретических и иных курсов в высших и средних учебных заведениях в принципе достаточен для подготовки импровизатора в традиционных неджазовых стилях. Однако такая задача, к сожалению, не ставится. Между тем практическое освоение материала академических курсов и свободное обращение с ним явилось бы значительным шагом вперед. А пока приходится только мечтать о том, чтобы выпускник музыкального училища или вуза мог сымпровизировать фугу так, как это умел делать каждый юный клавирист 300 лет тому назад. Подготовка музыкантов, вплотную примыкающая к импровизационной, видимо, ведется в Ленинградской государственной консерватории. Профессор Ю. Н. Тюлин по этому поводу отмечал: «Практические упражнения на фортепиано должны преследовать другую цель: развитие быстрой ориентировки в аккордах и во всех тональностях, со свободным распоряжением фортепианной клавиатурой, воспитывающим навыки импровизации...»[1].

Однако, по мнению маститого музыковеда, подготовка в «развитии быстрой ориентировки» начинается с освоения элементарного каданса с использованием простейших фигурационных приемов в линии сопрано. И это в вузе! Несомненно, что в образовании, предшествующем вузу, допущены серьезные методические просчеты. Вот почему в студии выпускникам вузов нередко приходится начинать занятия с практического освоения элементарных гармонических оборотов!

Опыт работы студии убеждает в том, что импровизация — не конечный момент обучения, а исходный, поэтому обучение следует начинать в ДМШ.

В студии демонстрируются первые результаты обучения импровизации в детском возрасте. Такие попытки в нашей стране не единичны. (К сожалению, работающие в этой области энтузиасты действуют, как правило, в одиночку и занимаются ограниченным кругом педагогических задач.)

Детская музыкальная школа-студия (ДМШС) была создана в 1977 году. Многолетний опыт работы с детьми позволяет сделать ряд важных выводов: во-первых, дети способны исключительно быстро усваивать сложный теоретический материал; во-вторых, практическое воплощение этого материала не представляет для них особых затруднений; в-третьих, возможность применить знания на практике совершенно изменяет отношение детей к учебе (хотя

[1] *Тюлин Ю. Музыкальная фактура и мелодическая фигурация. Практический курс, ч. 1. — М., 1980, с. 36.*

бы по сравнению с обычной ДМШ): у них возникает активный интерес к, казалось бы, сухим, «академическим» дисциплинам.

Большой объем сведений успешно усваивается юными учениками. Например, ученики 5-го класса к концу учебного года могут участвовать «на равных» в джем-сешн с учащимися профессиональных групп 2-го курса.

Содержание занятий с 1-го по 5-й класс ДМШС охватывает значительную часть курсов, преподаваемых в училищах и вузах. Невольно напрашивается вывод о необходимости существенных корректив в системе музыкального образования. Ведь перенесено, к примеру, преподавание алгебры в младшие классы общеобразовательной школы! А у нас в ДМШ по-прежнему учат детей, не давая им даже начальных понятий о гармонии, мелодической фигурации и прочих элементах музыкальной речи. Творческое начало учащихся остается нераскрытым.

* * *

Поскольку импровизация не преподается в рамках общего музыкального образования, учебные планы в студии во многом сходны по содержанию и по методике для детей и для взрослых, профессионалов и любителей.

Курс функциональной гармонии для импровизаторов основан на изучении закономерностей, вытекающих из принципа кварто-квинтового круга. Чаще всего в обычных теоретических курсах знакомство с функциональными связями ограничивается кадансовыми соотношениями. В курсе, читаемом в студии, функциональные соотношения предстают в полном объеме. Рассматриваются секвенции с побочными доминантами вплоть до самых отдаленных. Изучаются секвенции всех применяемых на практике структур, сочетания секвенций и их развитие за счет двойного энгармонического истолкования доминантсептаккорда (в джазе — замена через тритон), или за счет энгармонического истолкования малого вводного и уменьшенного септаккордов.

Широко применяются замены по медиантам с функциональным переосмыслением и с соответствующими изменениями направлений секвенционного развития.

Рассматриваются типы модуляций, основанных на секвенционных принципах функциональных переходов, как наиболее экономных в практике.

Курс аккордики состоит в изучении терцовых и квартовых аккордовых структур. В учениках развиваются навыки мгновенной аранжировки — от простых трезвучий до сложно-альтерированных аккордов, с использованием специально разработанных в студии зрительно моторных способов ориентации.

Гармонизация выполняется как в соответствии с традиционными нормами голосоведения, так и путем свободного соединения аккордов,

а чаще всего — в сочетании того и другого. Плавное соединение в основном применяется в пределах точно выделенных сфер ладового тяготения, это облегчает логичное построение мелодических линий. Упражнения на гармонизацию последовательно охватывают двухголосие, затем трезвучия вплоть до употребления аккордов в полном объеме терцовых систем и квартаккордов — все в тесном и широком расположении.

Тесному расположению вообще уделяется большое внимание, поскольку, как бы ни был аранжирован аккорд, для построения мелодической линии импровизатор в качестве «координатной сетки» должен мгновенно видеть и слышать полную терцовую структуру именно в тесном расположении.

Сольфеджио для подготовки импровизаторов имеет существенные особенности. Обычно преподавание сольфеджио состоит из двух процессов. Первый — пение с листа; иными словами, вижу знак — воспроизвожу звук (система **«знак — звук»**). Второй — диктант; иными словами, слышу звук — воспроизвожу знак (система **«звук — знак»).** Принципиальным в импровизационной подготовке является третий процесс, при котором исключается момент нотной записи: слышу звук — воспроизвожу звук, т. е. система **«звук — звук».** При этом исходный звук может диктоваться обычным образом, а может быть результатом музыкального фантазирования учащегося, но в любом случае звук, придуманный или диктуемый, должен быть мгновенно и точно воспроизведен на инструменте.

Безупречное владение сольфеджио типа «звук — звук» — важнейший элемент профессионализма импровизатора. В этом случае музыкальная мысль реализуется в звуке, а нередкий на практике диктат моторики над мыслью ослабляется.

Диктанты типа «звук — звук» выполняется различными методами. Педагог может играть на одном инструменте, а учащийся повторяет услышанное на другом инструменте; диктуемый музыкальный текст может быть задан учащемуся устно, посредством терминов, определяющих различные группы фигураций (т. е. фигурационные блоки[1]), а учащийся, вообразив «в уме» диктуемый текст, тут же исполняет его; наконец, применяется «самодиктант», т. е. собственно импровизация.

Один из эффектных способов контроля сольфеджио «звук — звук» — пение «вслух» заданного или придуманного текста одновременно с игрой «над клавишами». Разумеется, педагог, контролирующий такое беззвучное исполнение, сам должен безукоризненно владеть методом «звук — звук».

[1] *Например: «от I ступени — фигуре ладового тяготения для VI ступени, затем по аккордовым звукам вверх с хроматическими опеваниями и вниз по гамме до I ступени» и т. п.*

На данном этапе занятий особенно ярко проявляется разница между формальной импровизацией, представляющей сочетание, комбинирование известных фигурационных приемов, и импровизацией, исходящей из музыкальной эрудиции ученика (при ней его технический арсенал играет подчиненную роль в цепочке «фантазия — сольфеджио «звук — звук» — техническое исполнение»).

Импровизационное сольфеджио вовсе не исключает традиционных диктантов и пения с листа — они совершенно необходимы в качестве подготовительных упражнений к завершающему этапу «звук — звук».

Предварительная подготовка содержит также целую серию специальных методических приемов, полное изложение их невозможно в рамках данной статьи.

При освоении **ритмических принципов** обращается особое внимание на точную атаку звука и на его окончание, поскольку от этого зависит владение особо точным в джазе стаккато и специфическим легато (в студии говорят «суперлегато»). Преподаются принципы свинга в самом широком смысле этого слова. Специально отрабатываются навь|ки свинга в манере барокко, где соответствующий эффект достигается правильной атакой звука и «блуждающим» акцентом (терминология студии). Этот акцент в барокко тесно связан с интонационными, звуковысотными характеристиками мелодической линии.

При изучении основных течений джаза добавляется принцип три¬ольного свингования. Результат становится удовлетворительным лишь по накоплении солидного опыта, ибо нормативные принципы свинга можно сформулировать в учебном смысле весьма приблизительно.

Мелодическая фигурация преподается в полном объеме, но с тем усовершенствованием, что группы фигурационных приемов объединяются в «фигурационные блоки». Иными словами, анализу фигурационных приемов немедленно сопутствует синтез этих приемов.

В упражнениях постоянно используется игра импровизированных этюдов с применением фигурационных блоков по указанным выше гармоническим структурам, извлекаемым из классики и из джаза.

В импровизационном построении мелодических линий используются элементарный и расширенный кадансы; секвенции всех типов, распределенные на заданные метроритмические структуры; гармонические схемы хоралов и других произведений Баха, гармонические построения из учебников гармонии Чайковского и Римского-Корсакова, гармонические основы пьес популярного джазового репертуара и пьес собственного сочинения.

Ансамблевая практика — игра в учебном ансамбле — вводится со второго курса. Учащиеся еще на первом курсе получают некоторое представление об ансамблевой игре, поскольку в упражнениях, например, пианистов, применяется игра дуэтом, на фортепиано и бассете, причем на бассете

играют также пианисты. Этот вид упражнений исключительно полезен, т. к. ученики осваивают способ аккомпанемента «автономным» басом, частым при сольной игре на фортепиано.

Учебные ансамбли 2-го курса (обычно квартеты) состоят из секций ритма и различных инструментов.

Музыканты учебных ансамблей ежемесячно сдают зачет по ансамблевой практике, который проходит в виде джем-сешн.

Преподавание **историко-теоретических дисциплин** в студии также имеет свою специфику. На первом году обучения читаются курсы «История музыкальной импровизации» и «Теория художественной деятельности», на втором — «Гармоническое ориентирование» и «Джазовая стилистика».

На экзаменах от учеников требуется ориентирование по слуху и узнавание по короткому отрывку того или иного стиля импровизации в рамках соответствующего лекционного курса (фольклор, джаз), а на втором курсе — также и анализ предложенных отрывков: метроритм, форма, гармоническая схема. Весь материал экзаменов записан предварительно на магнитофонную ленту, где после каждого вопроса и контрольного музыкального отрывка дается хронометрированная пауза, в течение которой экзаменуемый должен изложить ответ на специальном бланке.

Чтение лекций по «Истории джазового исполнительства» соответствует обычным принципам изучения музыкальной литературы: учащиеся второго и третьего курсов прослушивают музыкальные записи с подробными комментариями, лекции иллюстрируются слайдами.

Комплекс технических средств обучения, имеющихся в фонотеке студии, позволяет тиражировать по числу учащихся специально скомпонованные магнитофонные записи. Сюда входят записи инструментального и вокального исполнительства, записи с наиболее яркими примерами стилистики, записи по всем перечисленным выше лекционным курсам, в том числе записи «минус один» (без одного из инструментов), благодаря которым учащиеся могут выполнять домашние задания по ансамблевой практике.

* * *

Из сказанного можно сделать некоторые выводы:

В результате обучения импровизации у детей возникает поразительный интерес к музыке барокко, а изучение гармонических схем музыки Баха как основы для импровизации вырабатывает в них глубокое аналитическое восприятие этой музыки. Понятие классики становится для детей не абстрактно отвлеченным, а конкретным, лично признанным.

Джазовая импровизация в ее современном виде осваивается детьми не столь естественно. Это и не удивительно: преподавание специальностей ведется на основе классики, а детский джазовый репертуар попросту от-

сутствует. Все же определенное сходство традиционного джазового репертуара с популярной советской песней и эстрадой 30—40-х годов позволяет детям довольно быстро (в течение одного учебного года) освоить основные принципы джазовой музыки.

Замечу попутно: ситуация осложняется тем обстоятельством, что музыкальная память детей обременена грузом бытовой и эстрадной музыки, звучащей повсеместно. Борьба с этим псевдохудожественным музыкальным багажом оказывается не простой задачей. И все же решается она успешно. К пятому классу у учащихся удается сформировать представление о достаточно высоких критериях эстетической ценности в популярной музыке: здесь музыка Дунаевского и Цфасмана, и музыка в исполнении Армстронга, Гудмена, Эллингтона.

Для выпускников ДМШ необходимость самостоятельно создать музыку оказывается серьезной психологической задачей: преодолеть рубеж робости нелегко — ведь столько лет игра на слух считалась запретным плодом! Необходимы педагогическое чутье и такт, чтобы учащийся обрёл уверенность в себе, перестал бояться и стесняться ошибок. Ибо «импровизатор не боится даже случайных аккордов и промахов. Молниеносно реагируя, он умело включает их в свое изложение, например, повторяя их или осмысленно развивая»[1].

Профессиональные музыканты, выпускники студии, признают, что знание импровизации «расковывает» их, создает иное отношение к исполняемым произведениям. Один из музыкантов заметил: «Начинаешь чувствовать себя соучастником и единомышленником композитора». Исполнители отмечают, что заметно уменьшилось время, потребное на разучивание нотного материала, повысилась уверенность в себе на сцене. Словом, всемерно возросла их творческая инициатива.

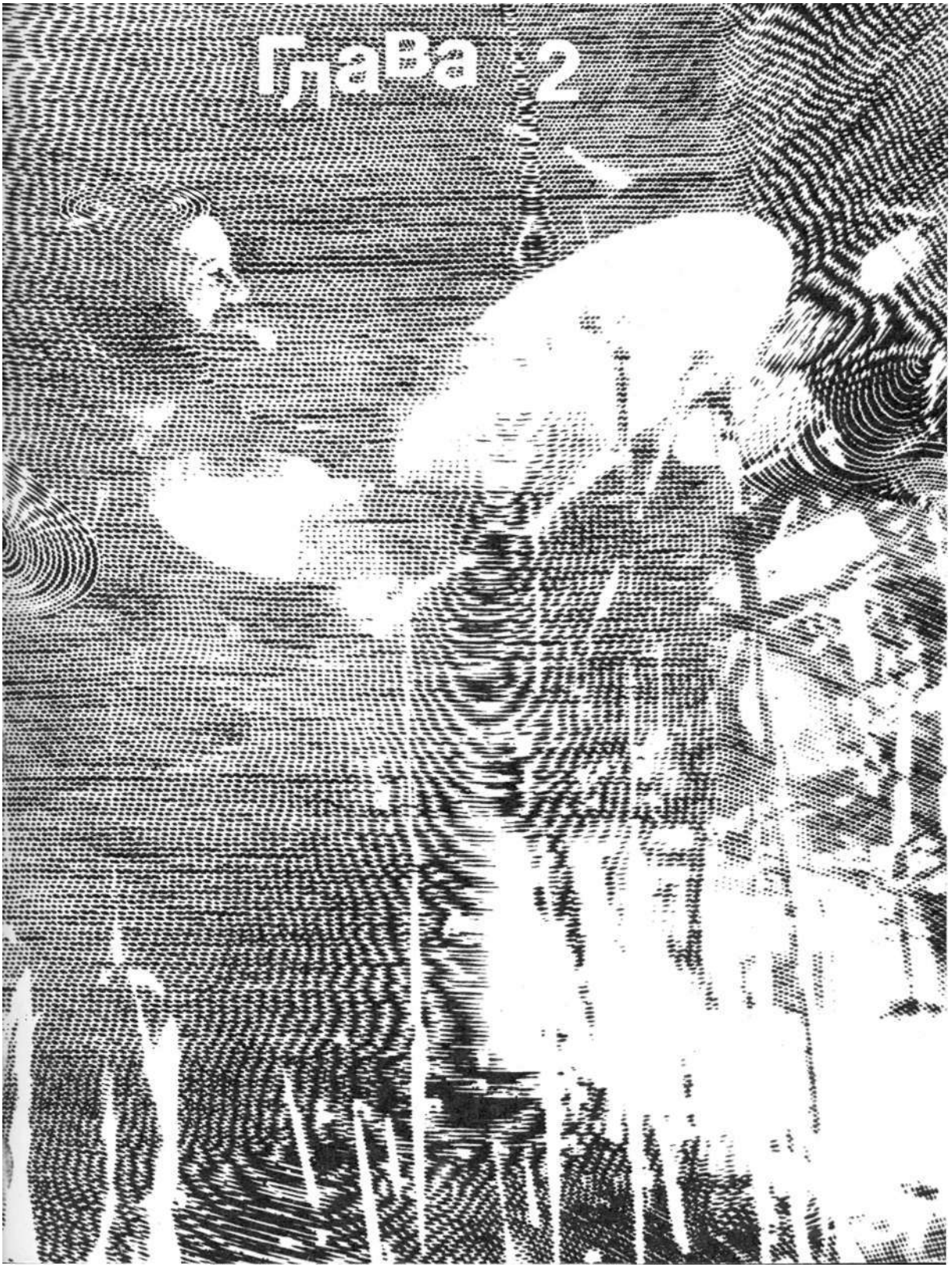
Для концертмейстеров же приобретение опыта игры без нот является попросту профессиональной необходимостью.

* * *

Импровизация заложена в природе джаза, и потому именно джаз восстановил и развил соответствующие разделы музыкальной педагогики. Но хотя джаз сыграл прогрессивную роль в «импровизационном ренессансе», импровизация вовсе не является прерогативой джаза. В каком бы направлении ни специализировался музыкант — будь то фольклор, классическая или джазовая музыка, — умение импровизировать должно стать неотъемлемой частью его профессиональной квалификации.

[1] *Филипп Г. (ГДР). Импровизация как составная часть фортепианного обучения. — В кн.: Ребенок за роялем (опыт педагогов социалистических стран). М., 1981.*

Исполнители
и композиторы.
Панорама
джаза


Глава 2

Аркадий Петров

Парадоксы «ЛКНВ»

Трудно и в то же время увлекательно писать о человеке, которого знаешь двадцать лет и который работает в такой постоянно меняющейся сфере музыки, как джаз. Правда, Герман Лукьянов прошел сквозь это двадцатилетие, игнорируя зигзаги моды, упрямо оставаясь самим собой. Его не трогали комплименты, не пугала критика (к слову сказать, не всегда объективная, не умевшая вычленить ценное в череде экстравагантных новаций). О Лукьянове трудно писать еще и потому, что характер его противоречив, далеко не прост. Неоднозначны и проявления его творческой личности. Он не только трубач и композитор, он еще пишет стихи. У него есть стихотворение «Парадоксы». Это греческое слово означает «неожиданный». Для объяснения музыкантской сути Лукьянова оно более чем уместно. На парадоксе основано у него многое: и в самой музыке, и в логике построения формы, и в литературно-ассоциативных рядах. Лукьянов не выносит стереотипов, общих мест. И потому сразу бросается в глаза новизна и «колючесть» его мелодики. Но где-то глубже, в мироощущении — Лукьянов удивительно традиционен. И это еще один парадокс.

* * *

Он родился в 1936 году в Ленинграде. Отца не помнит — он был моряком-подводником и погиб на войне. Мать — поэтесса и переводчица Муза Павлова — оказала на Германа большое влияние. Он с детства увлекся поэзией и музыкой. Любимые поэты — Хлебников, Маяковский, Хармс, виртуозно владевшие метафорой и инструментовкой стиха. В доме часто бывали известные литераторы, приходил Назым Хикмет, стихи которого переводила мать.

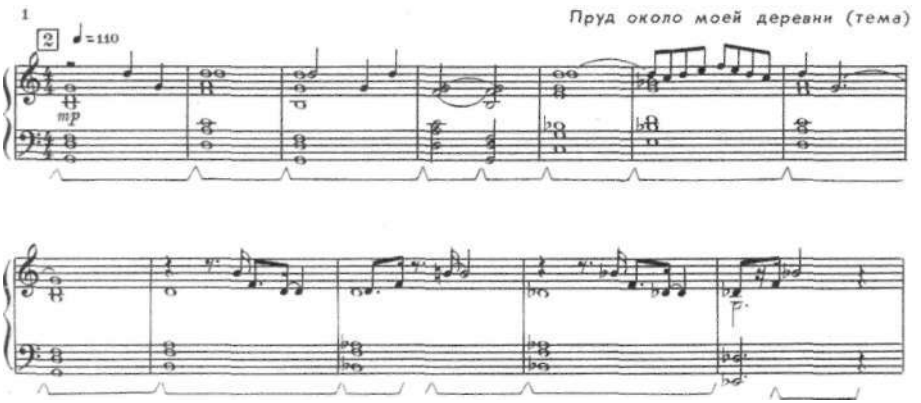
Увлечение джазом началось со старой пластинки. Герман рассказывает:

Герман Лукьянов

— Отчетливо помню: я на даче, мне лет одиннадцать-двена¬дцать, передо мной патефон с пластинками оркестра Александра Варламова («Свитсу») и Александра Цфасмана («Звуки джаза»). Кручу музыку раз за разом. Ребята тянут меня за рукав: пошли рыбу удить, а я им — подождите, еще послушаю разочек! Очень нравилось. Потом стал слушать радио, добывать какие-то записи на рентгенопленке («на ребрах», как тогда говорили). Багаж знаний накапливался постепенно. В семнадцать лет пошел учиться в музыкальную школу для взрослых. Поступая в класс трубы, уже знал, что делаю это из интереса к джазу. Любимыми музыкантами были, естественно, трубачи и прежде всего Армстронг. В 1956 году услышал пластинку «Около полуночи» квинтета Майлса Девиса. Влюбился в эту музыку. Утонченная грусть засурдиненной трубы Девиса, драматичное звучание саксофона Колтрейна — все это пытался запомнить и понять. От Девиса пришла любовь к мягкому, «воздушному» звучанию флюгельгорна...

Три года учился Герман на композиторском факультете Ленинградской консерватории, в классе Вадима Салманова; этому замечательному педагогу он многим обязан. В 1957 году перевелся в Московскую консерваторию, в класс Арама Хачатуряна. Окончил консерваторию в 1960 году, в качестве дипломной работы представил Концерт для трубы с оркестром.

Однако композитором академического профиля Лукьянов так и не стал. Конечно, знание классической музыки, ее сложнейшей техники обогатило его музыку. Но этой музыкой уже был джаз. Именно в консерваторские годы стремительно формируется джазовый облик Лукьянова. Пожалуй, лишь звук — матовый, округлый — долго еще будет напоминать Девиса. Остальное — ново, самостоятельно: фразировка, организация фактуры, сам выбор инструментов. Лукьянов стремился все исследовать, а порой — словно вывернуть наизнанку. Он мог импровизировать в традиционной манере, добропорядочно «обыгрывать» гармонию и мог играть политонально. Тонкие аккордовые замены, наложения этажей звучности, умелая игра паузами «размывали» привычные контуры джазовой ткани, превращали сцепления гармоний в звуковые миражи. Порой возникало ощущение, что тональности нет совсем, что форму держит одна ритмическая пульсация. А иногда и сам ритм словно исчезал. Встречались «наложения» метров (например, один инструмент играл на 4/4, а другой — на 7/8), использовались сложные группировки, полиритмические эпизоды.

Это был джаз — в нем присутствовали импровизация, свинг, даже такие сверхтрадиционные для жанра элементы, как блюзовые ноты или «вопросно-ответная» схема. Но материал новый и синтаксис — иной. Многие композиции отражали безмятежный мир детско-юношеских впечатлений: «На одной ноге через веревочку» (с ярко изобразительными ритмическими перебоями), «Хоть ты и не любишь джаз, но я люблю тебя» (мягкая пастельная ли-

рика), или «Пруд около моей деревни», баллада в миксолидийском соль мажоре с характерными блюзовыми «мерцаниями» III ступени:

Все это резко не совпадало с той эстетикой, которая была нормативной для джаза начала 60-х годов, казалось нескладным, нарочитым, вызывающим. Прибавьте сюда резкость, неуживчивость Германа — и станет понятным, почему в течение долгих лет он был в московском джазе на положении «гадкого утенка».

Лукьянов играл, как правило, лишь с молодыми джазменами. Именно из них он составил в 1962 году свой первый известный ансамбль: флюгельгорн, рояль, контрабас — трио без ударных. Группа исполняла не совсем обычную музыку, в которой трудно было понять: кто солирует, а кто аккомпанирует. Постоянный ритмический пульс присутствовал, но не везде; контрабасист Альфред Григорович создавал в верхнем регистре свободные рисунки, а пианист Михаил Терентьев не стремился выделять полагающиеся ему по гармонической «сетке» аккорды, играл не стандартно, используя созвучия нетерцового строения (своего рода кластеры). В музыкальной ткани — сплошные паузы, смещения и сдвиги, мало плотной фактуры, много «воздуха» и свободного пространства. Так в 1962 году не играл никто. Это отмечали и некоторые зарубежные критики. Леонард Фезер, побывавший в Советском Союзе вместе с оркестром Бенни Гудмена, в статье о советских музыкантах особенно выделял Лукьянова: «Его музыка находится на передовых рубежах мирового джаза». Передовые течения того времени представляли Джон Колтрейн и Орнетт Коулмен. Но Лукьянов не был подражателем, он играл музыку в чем-то нескладную, но удивительно своеобразную.

Похвала Фезера была, конечно, приятна. Однако до признания друзьями-музыкантами было еще далеко. Большинство из них просто игнорировали его «безумную» музыку.

Но даже в кажущемся безумии угадывалась система. Играть в трио без ударных было трудно и — заманчиво. Отсутствие барабанов и тарелок вынуждало всех троих исполнителей мыслить ритмически более изощренно. В экспериментальном трио впервые обозначалось то, что скоро станет для Лукьянова позицией: происходило как бы обнажение музыкальной конструкции.

Через несколько лет, в 1965 году, он окончательно реализует эту концепцию в виде нового трио, на сей раз с ударными, но зато без контрабаса. В его составе, наряду с Лукьяновым, играли Леонид Чижик (тогда еще никому не известный 19-летний пианист, только что приехавший в Москву учиться) и барабанщик Владимир Васильков.

Флюгельгорн, рояль, ударные. Почему выбраны именно эти инструменты? Лукьянов объясняет:

— Конечно, контрабас в джазе важен, он создает ритмический пульс, является опорой в ансамблевом «аккорде». Кроме того, контрабас акустически еще и цементирует звучание небольшой джазовой группы: звук его сначала «стреляет», а потом долго затухает, продолжая по инерции звучать в ушах. Все это так, но тут есть и свой минус: в структуре музыкальной ткани почти не остается пауз, незаполненного пространства. Всюду проникает отзвук контрабаса. Мне это стало казаться недостатком. Тогда я решил вовсе исключить этот инструмент из ансамбля. Что же получилось? Без контрабаса музыка стала ясной, мелодический рисунок — предельно чистым. Правда, звучание группы оказалось более жестким — это скорее графика, чем живопись. Я предложил ударнику организовать игру по-новому: перестать механически отбивать ритм, вести свою партию независимо и рельефно, создавать интересные рисунки, чаще использовать паузы, в которых ясно «просматривались» бы узоры флюгельгорна и рояля.

Трио выступает на молодежных любительских фестивалях в Москве, Ленинграде, Таллине. Лукьянов становится их лауреатом: опыт, который казался чисто лабораторным, доказывает свою жизненность. Массовый слушатель признает трио, ему нравятся композиции Лукьянова: «Третий день ветер», «Крестьянская свадьба», «Иванушка-дурачок», «Разговор с тобой», «Ясный день». Джаз, звучащий по-русски, миниатюрные картинки-настроения, то созерцательно-пейзажные, прохладные, словно морозные узоры на стекле, то бурные, конфликтно-динамичные.

В 1967 году трио снимается в картине киностудии «Ленфильм» «Семь нот в тишине». Приятно иногда вновь посмотреть эту старую ленту: сосредоточенный Васильков в окружении барабанов, тарелок и колокольчиков; романтически вдохновенный Чижик; Лукьянов — коротко остриженный, худощавый, слившийся со своим флюгельгорном. Воплощение воли, молодой силы, напряженной работы мысли. Неторопливо, задумчиво идет музыкальная

Джаз-ансамбль «Каданс», 70-е годы. Слева направо: Н. Панов, М. Смола, Ю. Юренков, В. Каплун, Г. Лукьянов, Б. Рукинглуз

беседа: в мелодии, порученной флюгельгорну, доминирует один звук, постоянно повторяемый в различных ритмических группировках. Из скромной интонации рождается благородная и глубокая композиция.

* * *

В течение нескольких лет Герман Лукьянов организует ансамбли разного масштаба — от квартета до септета. В 1970 году он записал два дуэта с пианистом Игорем Брилем. Первый дуэт — это диалог флюгельгорна и рояля, второй — двух фортепиано. Лукьянов словно стремился освоить в джазе все типы сочетаний инструментов.

К этому же времени относится его встреча с эстрадным оркестром Всесоюзного радио, которым руководил Вадим Людвиковский. Лукьянов пишет ряд композиций для биг-бэнда, в том числе «Музыку для тринадцати», с успехом прозвучавшую за рубежом. Вместе с В. Людвиковским и саксофонистом А. Зубовым Лукьянов в марте 1972 года едет в Прагу для совместных выступлений и записей с джаз-оркестром Чехословацкого радио. Дирижиро-

вал Людвиковский, играли пражские музыканты, солировали Лукьянов и Зубов. Пластинка в том же году была выпущена фирмой «Пантон». Среди записанных на ней композиций была и пьеса Лукьянова «Играй, Игорь» (она посвящена Игорю Брилю).

Лукьянов мечтает о реализации собственных музыкальных идей. Но для этого нужен свой ансамбль. На его создание уходит еще несколько лет. В январе 1978 года рождается «Каданс». Это название — аббревиатура слов «камерный джаз-ансамбль». Музыкантов здесь, действительно, немного. Два саксофониста (флейтиста) — Николай Панов и Юрий Юренков, пианист Михаил Окунь, контрабасист Валерий Куцинский (позже — М. Смола, К. Бабенко, А. Веремьев), ударник Валерий Каплун (позже — А. Гагарин, С. Коростелев). Все они — молодые люди, обладающие некоторым опытом работы на концертной эстраде. Через два года к ним прибавился тромбонист Борис Рукингруз (позже — Вадим Ахметгареев). У самого Лукьянова целая батарея инструментов: флюгельгорн, рояль, цугфлейта, альтгорн. Наконец, все играют на многочисленных латиноамериканских ударных — конгах, маракасах, трещотках, разных барабанчиках — такие «ударные» эпизоды встречаются в сюите Лукьянова «Кубинский карнавал».

Принцип «Каданса»: чем больше инструментов, тем разнообразнее их комбинации и ярче краски. То есть, оставаясь малым ансамблем, септет содержит в себе как бы эмбрионы групп большого оркестра. Скажем, два саксофона — это уже «микро-группа», еще одна «группа» — три флейты. Наконец, в составе ансамбля в течение ряда лет были два пианиста — Окунь и Лукьянов, отсюда еще одна необычная «группа»: дуэт роялей. Когда в «Каданс» был приглашен седьмой исполнитель — тромбонист (В. Ахметгареев активно использует также духовой баритон), то получилась еще одна «секция» — медная. Флюгельгорн в сочетании с тромбоном. Или альтгорн с тромбоном. Кстати, Лукьянов единственный у нас джазовый музыкант, активно использующий альтгорн.

«Каданс» играет красивую, ритмически упругую, уравновешенную музыку, являющуюся своеобразным сплавом необопа, «прохладного» джаза и стиля прогрессив. В ней много ярких мелодий, но — подчеркнем! — мелодий инструментальных по своей природе, «непесенных». Исполнителям дан простор для импровизационного высказывания. Сегодня Лукьянов понимает, что импровизация — это не все. И он умело организует импровизационный поток. Каждая пьеса продумана до деталей, перед исполнителями — нотные пюпитры. Импровизация не сама по себе, а внутри композиции.

В чем-то изменились и сами пьесы. Они и сейчас взрывчаты и неожиданны, но теперь это взрывы, умело направленные. В молодости Лукьянов многое разрушал, ныне он созидает. Он отказался от собственных экстравагантностей 60-х годов. Все наносное, случайное ушло.

В то время, когда Лукьянов и его группа делали первые шаги на филармонической эстраде, многие советские джаз-ансамбли играли в манере джаз-рока — инструментальные импровизации на фоне рок-ритма, подцвеченного электронными эффектами. Лукьянов джаз-рока не принял, как не принял перед этим авангардный джаз конца 60-х годов (справедливости ради, стоит отметить, что некоторые ритмические модели джаз-рока «Каданс» использует). Главное различие — в гармоническом построении пьес и в трактовке формы. Основной прием джаз-рока — остинато, бесконечное повторение определенного ритмомелодического рисунка, когда гармонический каркас состоит всего из одного-двух аккордов. Отсюда — эпизодичность, случайность формы; целое становится мозаичным, дробится на эффектно аранжированные фрагменты. У Лукьянова гармонии богаче, выразительней, они часто меняются (в этом он использует традицию джаза 40—50-х годов); его музыка насыщена полифонией, сквозным развитием тематического материала.

...А сейчас пора раскрыть сочетание букв «ЛКНВ». Впрочем, читатель, наверное, сам давно догадался: это схематическая запись фамилии Лукьянова, его сокращенная подпись — одними согласными. Прием этот не нов, он известен по древним языкам, так подписывался и наш современник, композитор Сергей Прокофьев («Пркфв»). Изгнав из подписи гласные, Лукьянов словно выделил в ней главное, наиболее устойчивое. Обнажил каркас целого.

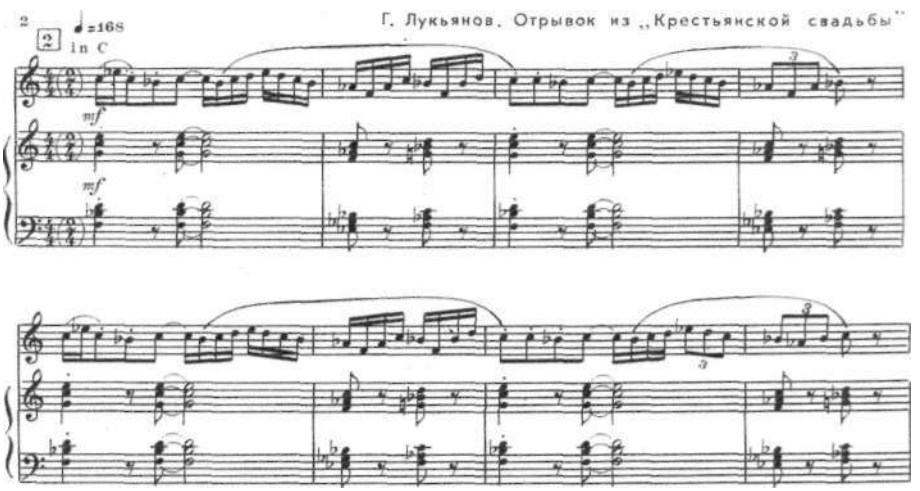
Михаил Окунь

Юрий Юренков

Эта мелочь — своего рода ключ к пониманию его музыки. Лукьянов — конструктор, композитор-инженер. Человек, ненавидящий хаос. Артист, превыше всего ставящий логику, соразмерность пропорций.

Но это не только конструктор. Я бы назвал его еще и мастером, любовно и бережно воплощающим в материале свой замысел. Это сравнение тоже не случайно. У Лукьянова, в его московской квартире есть даже станки — токарный, сверлильный. Он любит сверлить заготовку, обтачивать ее, придавать нужную форму.

Вот так же он обтачивает в звуке свои музыкальные идеи. Его замыслы могут быть необычными. Например, у него много мелодий, имеющих «нестандартные» размеры — 22, 58 тактов. Его «Крестьянская свадьба» длится 100 тактов. Она написана в форме рондо с повторяющимися рефреном и двумя контрастными эпизодами. Такая мелодия — сама по себе уже композиция. Но это именно тема для импровизации. Вряд ли стоит добавлять, что единственным импровизатором по такой сложной «сетке» смог быть сам Лукьянов...

Вот к примеру, рефрен «Крестьянской свадьбы» — битональный наигрыш:

Подобно ткачу, который перед началом работы над гобеленом готовит удобную основу, Лукьянов приступает к работе над пьесой с подготовки ее аккордового «каркаса». Еще нет мелодии, но уже известен ее гармонический фундамент. Аккорды могут располагаться необычно, оказаться трудными, но их чередование должно быть естественным, удобным. Трудное — удобно: снова типично лукьяновский парадокс.

Этой же задаче: не повторять уже найденное, ставшее привычным, и в то же время быть простой, логичной, красивой — отвечает и мелодика Лукьянова.

Интересно порой проследить за структурными «играми» его пьес. Лукьянов играет музыкальными элементами, как дети — кубиками или цирковые жонглеры — шляпами и тростями. Если в мелодии попадается хроматический оборот, яркая интонационная попевка или заметный ритмический рисунок, то он обязательно напомнит о нем в своей импровизации. Он будет снова и снова повторять этот элемент, всячески обострять его, даст в перевернутом виде или зеркальном отражении (уже много лет он пишет прозаические и стихотворные «перевертыши»). Элемент станет важным структурным мотивом композиции.

В конце 70-х годов композиции Г. Лукьянова делаются хроматичнее, острее, кантиленность все чаще уступает место угловатой скачкообразности. Хроматика разрастается, затемняя порой гармоническую ясность мелодии, подводя ее к атональности. Появляются темы, сконструированные по додекафоническому принципу неповторяемости тонов. Правда, чисто додекафонных мелодий у Г. Лукьянова немного, обычно он заканчивает «серию» на девятом-десятом звуке. Часто нарушается и сам принцип «неповторяемости». Вот характерный пример — мелодическая линия композиции 1979 года «Ветер с моря»:

Лукьянов считает, что его опыты могут дать практическую пользу начинающим музыкантам. Он уже работал с ними как педагог, вел класс в джазовой студии ДК «Москворечье». Позже он отобрал наиболее ходовые комбинации интонационных оборотов. Сложился сборник ежедневных упражнений на развитие мотивного мышления, внутреннего слуха, который получил название «Секвенции» (Лукьянов разделил их на семь частей — «Понедельник», «Вторник» и т. д.) [1].

[1] *В конце 40-х гг. Чарли Паркер выпустил сборник упражнений для саксофона, разделы которого также были названы по дням недели (Прим. ред.).*

Логика формы, ее стройность — исток красоты для Лукьянова, исток, воплощающий ясность, разумность его искусства. В этом для него — начало начал музыки. Но спросим себя: не холодна ли, не слишком ли рациональна эта музыка? Действительно ли в ней «мысль господствует над ощущением»? Музыка Лукьянова упруга, динамична, но не горяча. Лишь временами, когда, словно увлекшись радостью звукотворчества, автор забывает о самоконтроле, о заранее продуманных планах и отобранных средствах, его игру озаряют сполохи огненных пассажей, сотрясают неистовые звуки, шквалы высвобождаемой энергии. Но так бывает не часто.

Так что же такое, в конце концов, джазовое творчество Германа Лукьянова? Глубокое искусство? Или «игра в бисер», по Герману Гессе? Нет. Это прежде всего музыка, звучащая по-русски. Новаторская музыка! Лукьянов создал не просто собственный стиль, но и свой индивидуальный интонационный словарь. Хотя отдельные интонации, из которых строится здание музыкальной речи, являются в джазе чем-то общеупотребительным, принадлежащим скорее времени, чем отдельным людям, Лукьянов редко использует эти «общие» интонационные обороты: он создает их сам. Его язык отражает упорную, порой яростную борьбу мысли с неподдающимся ей звуковым материалом, мысли, которая должна быть выражена во что бы то ни стало...

Музыка Лукьянова глубоко человечна, выразительна и эмоциональна. Только это эмоциональность особого рода. Она не открыта, она не на поверхности. Она требует от слушателя особой активности, встречных усилий. И тогда в этом диалоге творца и слушателя постигаешь внутренний жар и красоту этих угловатых мелодий и ощущаешь, как каждый узор превращается в песню, а каждая линия становится танцем...

звуки сжатые давлением
в несколько атмосфер
звуки ищущие места
во времени
идолопоклонники хронометра

крик лебедя
многократно усиленный
раструбом саксофона
танец философов
хромой жаждущий танцевать

черный слон рояль
по мановению десяти пальцев
ценою многолетней дрессировки
стоящий на трех ногах
клоун смеющийся бесплатно

авторское право
на звучащий воздух
микрофоны усиливающие микромысли
немые
поющие песни немым
Г. Лукьянов, «Джаз»

Постскриптум-85

«Каданс», как музыкальный коллектив, был и остается группой единомышленников. Однако в ансамбле произошли изменения. Сменились несколько басистов, ударник. После шести лет работы в «Кадансе» группу покинул пианист М. Окунь и, вслед за ним, саксофонист Н. Панов. На их места приглашены гитарист и скрипач.

«Каданс» записал два долгоиграющих альбома — «Иванушка-дурачок» и «Путь к Олимпу». Летом 1984 года ансамбль с успехом выступил на фестивале «Джаз-джембори» в Варшаве и «Фестивале Северного моря» в Гааге (Нидерланды).

Ефим Барбан

«Как беззаконная комета...»

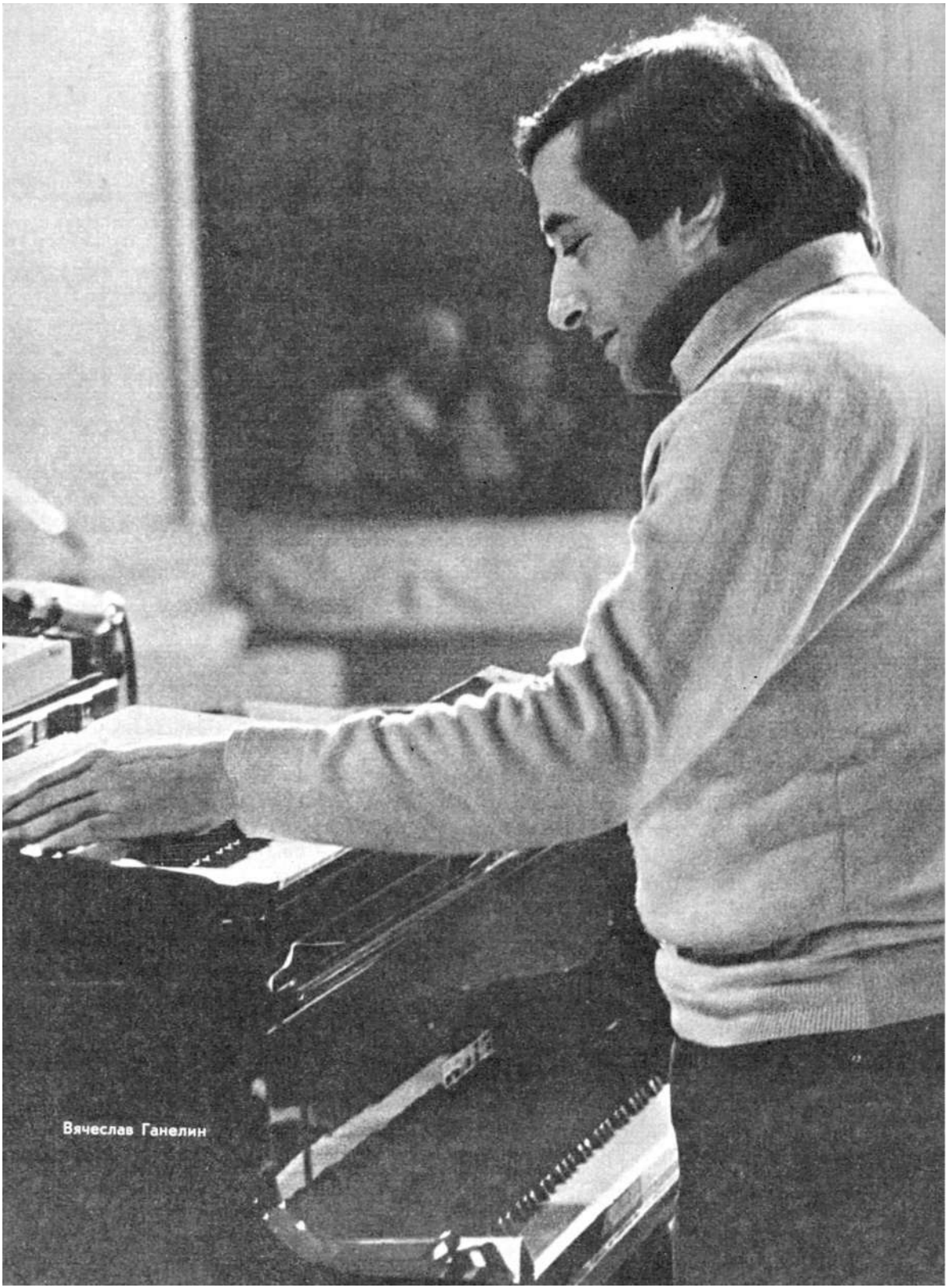
Музыканты

В импровизационной музыке, как ни в какой иной, личность исполнителя (создателя музыки) становится ее естественной, органичной частью. Музыкальная идея в джазе возникает, в частности, как эмоционально-духовное переживание слушателем личностной сущности музыканта, обнажающейся в процессе спонтанного музицирования. И художественное качество такой музыки может быть впрямую соотнесено с духовным и интеллектуальным обликом ее создателей.

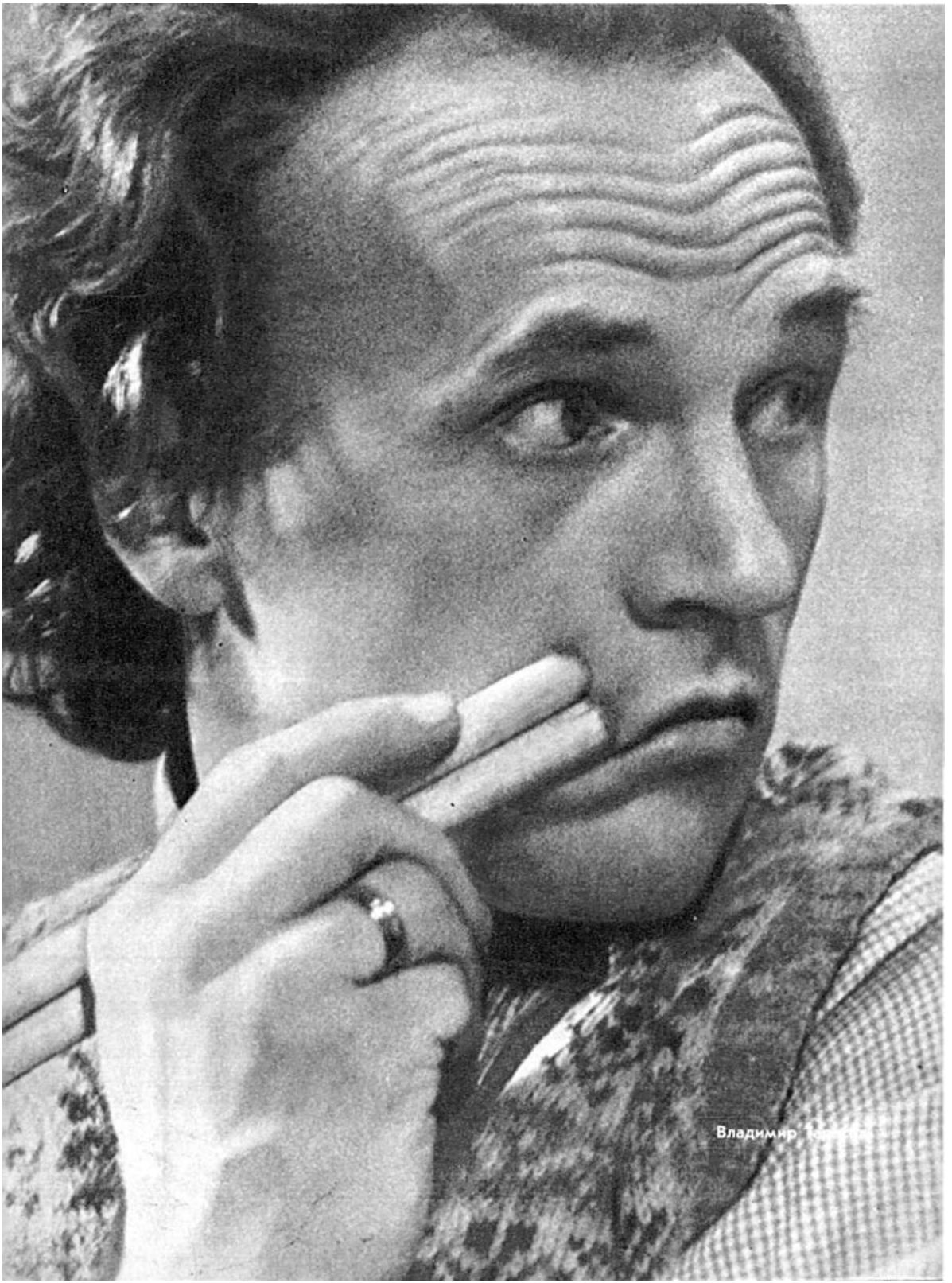
Многие стилистические особенности музыки джазового трио Ганелина, Тарасова, Чекасина теснейшим образом связаны с индивидуальными особенностями его членов. Сами музыканты ансамбля прекрасно это сознают. «Наши пьесы, — говорит Вячеслав Ганелин, — это композиции, отработанные и глубоко продуманные. Они не просто исполнены, но рождены нами. Если их будут исполнять другие, это уже будет другая музыка».

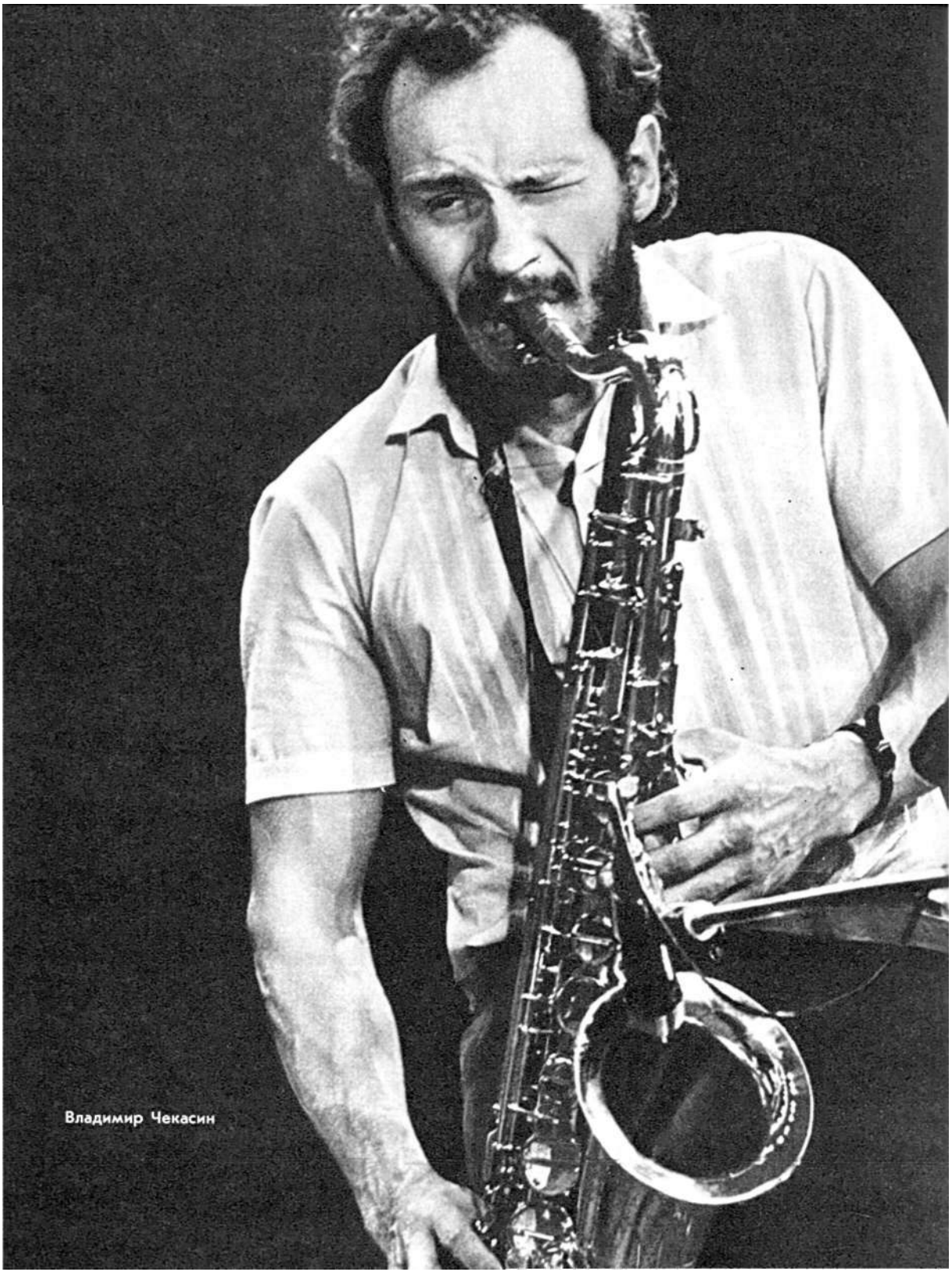
Высокий художественный уровень трио и сам факт длительного сотрудничества столь несхожих творческих индивидуальностей опровергают широко бытующее представление о том, что лишь общность характеров, интересов, музыкальных мировоззрений импровизаторов является залогом и их длительного сотрудничества, и эстетической однородности их музыки.

...Вячеслав Ганелин, композитор и пианист. Коренастая фигура, искрящиеся улыбкой глаза; всегда увлеченно пересказывает неожиданно пришедшую в голову музыкальную идею, активно помогая себе жестами в разговоре; постоянно иронизирует над собой и коллегами по ансамблю. Его художественные поиски подкреплены широчайшим эстетическим кругозором. Композиторская деятельность вне джаза нередко заставляет его обра-



Вячеслав Ганелин


Владимир



Владимир Чекасин

щаться к самым экзотическим жанрам и культурам: от античной музыки до эскимосских попевок. Ярко выраженный драматургический дар, чувство формы, композиционная проницательность Ганелина отчетливо ощущаются в музыке трио. Он чаще других намечает стратегию построения композиции, распределяя исполнительские «роли», расставляя в них смысловые акценты. Именно от него обычно исходит стремление к драматизации сценического поведения, к превращению импровизации в своеобразное визуально-акустическое действо, полное музыкально-конфликтных ситуаций.

...Владимир Тарасов, барабанщик, признанный мастер «перкуссийных церемоний». Спокойный человек с рыжеватой шевелюрой и неизменной трубкой во рту. Светлые глаза северянина, тихий, приглушенный голос, мягкие, плавные жесты. Он ведет неспешные разговоры о чем угодно, кроме музыки. Трудно вообразить, сколько взрывной энергии кроется за этой неторопливостью. Дома его можно застать за изучением альбомов с репродукциями старинной живописи и современной скульптуры, за чтением монографий об изобразительном искусстве. Этот неподдельный интерес Тарасова к живописи, скульптуре, архитектуре — к визуально-пространственным искусствам вообще — по-своему отражается в его музицировании, в самой архитектонике музыки.

Тарасов не только подводит прочнейший ритмический фундамент под импровизации партнеров, ему принадлежат и многочисленные орнаментальные детали тех музыкальных «сооружений», которые возводятся на сцене совместными усилиями исполнителей. Эстетическая многозначность его импровизаций объясняется и широтой его профессионального опыта (в частности, работой в Литовском государственном симфоническом оркестре), и отличным знанием неевропейской перкуссийной музыки — от индонезийского гамелана до африканских барабанных хоров.

...Владимир Чекасин, саксофонист, кларнетист, композитор. На сцене он замкнут, сосредоточен, самоуглублен. Но именно он привносит в исполнение высочайшую духовную насыщенность, пронзительно-напряженное чувство, которое возникает при восприятии лучших эпизодов музыки ансамбля. Его саксофон обладает магической способностью очеловечивания любого, самого «безжизненного» музыкального материала, придавая красочной сонористике и ритмическим структурам музыки эффект человеческого присутствия.

Круг эмоциональных высказываний Чекасина широк и включает практически все возможные в музыке оттенки: от простейших эмфатических «междометий» до черного юмора и трагического пафоса. Для Чекасина не существует низких или низменных жанров, он приемлет все жанры и стили, если сама музыка талантлива. Как-то его спросили: «Какую музыку вы чаще всего слушаете?» Чекасин ответил: «Все зависит от состояния. Иногда —

Лютославского или Ксенакиса, иногда — Бена Вебстера. Всякому состоянию — свое оформление».

Стремление наделить эстетической значимостью любой жест, интонацию, движение обличает в нем подлинного художника. Тонкое понимание всех нюансов спонтанного музыкального поведения импровизатора, способность контролировать малейшие его колебания сопряжены у Чекасина с ошеломляющей инструментальной техникой — без всякого сомнения, он один из крупнейших европейский саксофонистов, признанный лидер советской саксофонной школы.

Творческое сотрудничество музыкантов ансамбля строится по принципу взаимного дополнения. Случайность, соединившая в одном ансамбле столь различные индивидуальности, оказалась и счастливой, и мудрой. Дело здесь даже не в значительности таланта музыкантов, масштабе их дарований, а в специфике их мышления, в той художнической специализации, которую они инстинктивно для себя выбрали в общем деле созидания музыки.

Именно эти контрастирующие, не совпадающие друг с другом личностные, психологические особенности музыкантов, соединившихся в своих глубоко интимных, искренне переживаемых музыкальных суждениях, рождают то органичное художественное целое, которое мы воспринимаем как музыку трио ГТЧ.

Музыка

Однажды музыкантов ансамбля попросили рассказать о том, как они работают над своими композициями. Владимир Чекасин ответил: «Пьеса может возникнуть спонтанно во время репетиции, и тогда форма ее выстраивается, «вычищается» позднее. Но пьеса может возникнуть и «механически»: мы берем структуру и затем обрабатываем фактурные элементы, колорит, характерные особенности материала. В общем это — традиционная композиторская технология».

«А как же быть с идеей импровизации? Каков процент импровизации в музыке трио?» — допытывался собеседник.

И Чекасин далее поясняет: «У нас жестко контролируемая алеаторика. По существу мы исполняем заранее созданное камерное произведение. Все, что мы играем, в принципе можно потом записать, каждая пьеса всегда на слуху, в сознании. У нас нет спонтанности в общепринятом смысле. Наши импровизации — это заполнение фактурными элементами пространства между основными структурными вехами пьесы, которые всегда определены заранее». Ганелин добавил к этому: «Все-таки мне кажется, что основным качеством нашей музыки является отсутствие чисто рационального начала. Мы стремимся к органичности, естественности, и публика это прекрасно улавливает».

Итак, налицо осознанное стремление к смешанной технике — к соединению принципов композиции и импровизирования. В музыке ГТЧ, в ее структуре всегда наличествуют хорошо продуманные, заранее сочиненные компоненты. Общий «скелет» композиции почти всегда готовится заранее. Ансамбль практически отошел от традиционного джазового формообразования, при котором незыблемость формулы «тема — вариации — тема», обязательность следования импровизации «правилу квадрата» и регулярная ритмическая пульсация как бы диктуют форму самой пьесы. В трио почти не практикуется традиционный для джаза тип импровизации на экспонируемую тему. «Открытость» формы музыки ГТЧ заключается вовсе не в том, что в ней отсутствуют нормативные для старого джаза структуры, а в стремлении музыкантов руководствоваться в своих композиционных исканиях лишь художественной целесообразностью. Отсюда и обилие в их музыке полистилистики — от танцевально-фольклорных и барочных элементов до алеаторических и староджазовых эпизодов.

Особенно показателен в этом отношении цикл композиций «Каталог», неоднократно исполнявшийся в конце 70-х годов в нашей стране и за рубежом. Задуманный как подведение художественных итогов почти десятилетнего творческого сотрудничества, этот цикл наглядно демонстрирует широту эстетических устремлений трио, разнообразие технологических приемов, высочайший уровень инструментального мастерства музыкантов.

В музыке цикла практически нет слабых мест, пустот, недоговоренности. Ее структура точно и тонко продумана. Семь композиций «Каталога», исполняемые без перерыва, «бесшовно» состыкованы, умело выстроены в единый «сюжетный ряд» с учетом и психологии восприятия, и законов композиционной стратегии. В музыке выявляется широчайшая амплитуда эмоциональных состояний, непрерывная смена контрастных ритмических структур, невиданное в джазе богатство фактурных решений.

Музыка захватывает как первоклассный детектив; перед нами мастера «остросюжетного» повествования. События в музыке столь непредсказуемы и одновременно внутренне столь логично выстроены, что слушатель покорен глубиной нахлынувших на него переживаний, убедительностью музыкальной интриги.

Четные пьесы «Каталога» строятся как пространственные ритмические изыскания; фактурно они схожи с булезовскими сериальными опусами, но в джазовом тембральном цвете; темп обычно moderato, мерцания ударных, саксофонные и гитарные (смычком) вспышки в глубине пространства, «точечные» staccato или кластерные заполнения структурных сводов, полумедитативные фразы, недомолвки, намеки, незавершенности.

Нечетные композиции включают предельно свингующую музыку, переход саксофонной импровизации в presto, в высочайшее напряжение, граница-

щее с айлеровским пароксизмом (особенно третья и пятая пьесы). В пятой композиции Чекасин играет свое лучшее соло — ему удается прикоснуться к тайне, доступной лишь подлинному поэту. Мы ощущаем миг слияния музыки и субъекта. Исчезает ощущение мастерства, сделанности, искусства.

Музыканты в акте свободного творения переходят на высший интеллектуальный и чувственный уровень — озарения, «недействия».

Особенно замечательна эта способность пробиться к «самости» у Чекасина. Его покоряющая естественность, его сосредоточенность достигают состояния, когда импровизатор перестает ощущать себя, все «телесное» уходит, остается лишь музыкальное прозрение. Художественная естественность музыки ГТЧ как раз и состоит в создании ощущения того, что она не написана, не отрепетирована — музыканты ничего не «открывают», а лишь выявляют нечто, заложенное в них Природой, стремясь не нарушать подлинной сущности своего внутреннего мира. Именно эта художническая способность отпускать на волю эстетическое сознание исключает любого рода нарочитость в их музыке, превращая ее как бы в свободный полет птицы в небе.

Любой анализ музыки ГТЧ должен исходить из главной внутренней идеи их художественной активности, их музыкального поведения: совместить свободное самовыявление личности и бытие.

Серьезность и антиномичность мышления участников ансамбля обязаны принимать ироничную форму, ибо в противном случае в музыке возникнет неизбежная эстетическая чрезмерность: горбун на верблюде. Глубина чекасинского «легкомыслия» — в необычно развитой музыкальной интуиции. Дискредитация музыкального идолопоклонства и демагогии, дефетишизация давно истлевших общих мест в музыке — этих основ джазово-филистерского самодовольства — еще один источник его энергии.

В отличие от староджазового художественного сознания в новом джазе противоречия никогда не примиряются, а лишь эксплицируются и обостряются (современный реализм). В этом смысле музыка «Каталога» реалистична, в ней тоже нет духа иллюзорного благополучия, ложной гармонии, хэппи-энда. Лучшие ее эпизоды истинно трагичны, повествуют о страдании и гибели музыкального героя. Звук сирены в конце цикла «Каталог» символичен (то ли сигнал тревоги, то ли призыв к действию). Лишь шестая пьеса цикла изменяет этому духу непримиримости, демонстрируя своей кодой присущий классической музыке страх перед неразрешенным конфликтом.

Эстетика

В одном интервью музыкантов ансамбля спросили: к какому жанру следует относить их музыку, в русле какого джазового стиля работает ансамбль? Вот что они ответили.

Чекасин: «Наша музыка далека от западно-европейского джаза».

Ганелин: «Мы развиваемся не в русле свободного джаза».

Чекасин: «Некоторые элементы мы заимствуем из камерной музыки, из фольклора. Иногда мы используем и наивные детские приемы, создающие очень интересные комбинации, свежие, неслыханные».

Ганелин: «Дети естественно, просто и гениально смотрят на мир и сами творят его. Мы иногда специально берем немузыкальные предметы и инструменты, вводим в пьесу якобы немузыкальные элементы — и они прекрасно срабатывают в музыке».

Синтез эстетически разнородных элементов, о котором говорят сами музыканты, — наиболее заметная черта их творчества. Но универсальность музыки ГТЧ явно тяготеет к джазовой идиоматике. По сути дела в их музыке присутствуют все свойства джазовой поэтики: импровизация, свинг, специфическое звукоизвлечение, личностная экспрессивность («драйв»), метроритмические джазовые формулы (сопряженные, правда, с нерегулярными ритмическими построениями). Есть все основания говорить о трио ГТЧ как о джазовом ансамбле. Другое дело, что невиданная в джазе широта эстетического горизонта музыкантов вызывает многочисленные музыкально-культурные ассоциации и аналогии: от импрессионистического прелюдирования Дебюсси и пуантилистической музыки Веберна и Булеза до восточных пен¬татонических «псевдораг», блюза и бытовой поп-музыки.

Бросая вызов четкой жанровой определенности традиционного джаза, трио ГТЧ строит свой собственный музыкальный универсум, где отменены многие стилистические ограничения, сняты формальные препятствия для полета фантазии. Такого рода музицирование было бы гибельно для менее талантливых художников, для музыкантов с менее тонким чувством формы и не столь-изощренным ритмическим чутьем. Но Ганелин, Тарасов, Чекасин ни разу не переступили ту эстетическую грань, за которой начинается неискусство, неджаз, распад художественной формы и содержательности. Таинственная притягательность музыки ГТЧ, возможно, и состоит в том, что она заставляет слушателя вместе с музыкантами проделать это опаснейшее и бесстрашное, полное музыкальных приключений путешествие к самым отдаленным границам жанра и формы.

Бессмысленно доказывать джазовую неканоничность, стилистическую ненормативность музыки ГТЧ. Музыка эта не только звуковая реальность, она оказывает огромное эмоциональное, художественное воздействие на своего слушателя. Этот серьезный и, возможно, предвосхищающий развитие нового джаза феномен необъясним в рамках старых и заскорузлых джазовых представлений. Он существует как музыкальная аномалия, как вызов, «как беззаконная комета в кругу расчисленном светил».

Музыка ГТЧ преодолела инерцию традиционного джазового су-

ществования благодаря двум фундаментальным свойствам ее эстетики: всеобъемлющему чувству времени и пониманию музыки как тождества музыкального бытия и музыкального мышления.

Если время исповедующего «мейнстрим» музыканта анахронично, открыто лишь в прошлое (для традиционалистов всех джазовых стилей лучшее время музыки уже миновало, настоящее — лишь тень джазового «золотого века» и его ушедших титанов), то музыканты ансамбля ГТЧ глубоко осознали относительность любого музыкального времени, его иллюзорность и историчность. Это заставляет их постоянно выходить за пределы чисто джазовой культуры, свободно перемещаясь в музыкальном временном пространстве. Плюрализм — вот основа музыки ГТЧ. В ней отчетливо проступает динамическое равновесие разнородных временных форм. Отсюда и разнообразие ее ценностных порядков.

Искусство ГТЧ чем-то сродни первичному, изначальному смыслу музыки — смыслу д е я т е л ь н о г о исполнительства (ср. философия и философствование). Эпизоды «музыкальной жизни» — вот основные сюжеты их музыки. Высокая нормативность старого (несвободного) джаза не позволяла до конца реализовать в музыке это имманентное свойство импровизации.

В подходе трио ГТЧ к музицированию джазовая музыка обретает статус непонятийного онтологического познания реальности, метода внелогического прояснения жизненного смысла и человеческого существования. Именно поэтому их коллективные музыкальные высказывания реализуются как поэтическое видение (как антитезы обыденного в*и*дения), ибо во всех художественных ситуациях «истинная речь есть первопоэзия».

Все это объясняет тот факт, что именно ансамбль ГТЧ одним из первых вышел за отечественный джазовый порог.

...Думали ли мы, что советское «джазовое яйцо» когда-нибудь сможет учить американскую «джазовую курицу»? Музыка ансамбля ГТЧ свидетельствует, что это время пришло.

Алексей Баташев

Вильнюсский треугольник

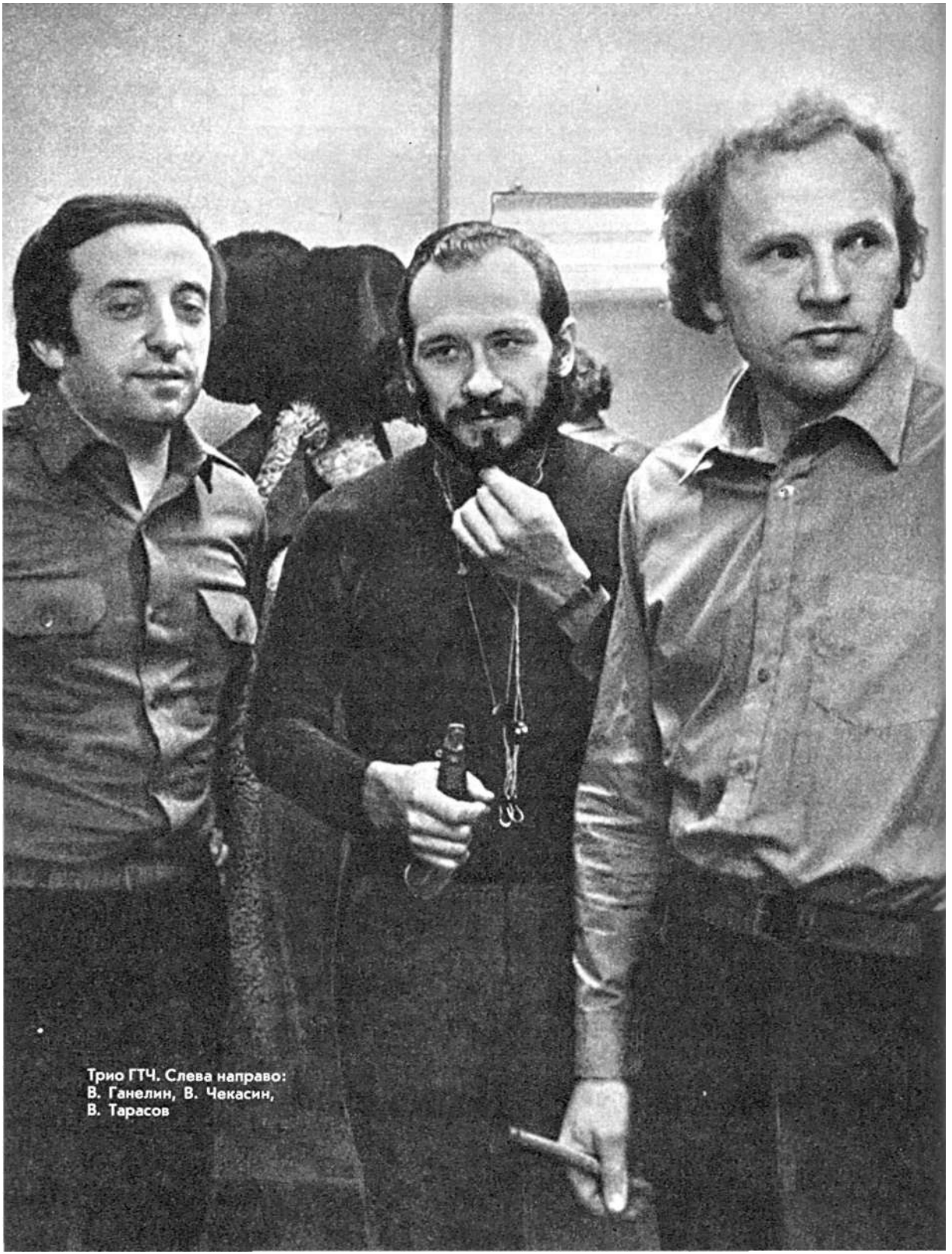
История трио начинается с дуэта. В октябре 1970 года на Горьковском джаз-фестивале пианист и композитор Вячеслав Ганелин и барабанщик Владимир Тарасов показали программу «Opus a due». Это был цикл коротких (по 2—4 минуты) пьес, каждая из которых основывалась на каком-то одном приеме или техническом средстве. Островки традиционного джаза, отдельные блюзовые фразы, синкопированные sforzando ударных, фрагмент регтайма — все это как бы окутывалось необычной звуковой атмосферой. Тарасов пользовался кастаньетами и детскими погремушками; Ганелин играл одновременно на фортепиано и электрооргане, ставил какие-то свинчатки на две клавиши органа, и на фоне задержанного баса щипал струны рояля или ударял по ним вибрафонными палочками; а в финале пьесы он ронял палочку торцом на деку раскрытого рояля, и раздавался кажущийся громовым удар, сопровождаемый гудящим эхом струн... Эти приемы не были самоцелью; вписанные в контекст музыки, они становились художественно осмысленными. Совершенство техники, изящество и лаконизм формы обеспечили дуэту несомненный успех у публики, несмотря на то, что открытое «посягательство» на классические джазовые атрибуты многие музыканты восприняли отрицательно.

* * *

Весной 1971 года к дуэту присоединился саксофонист Владимир Чекасин. Отныне ансамбль существует как трио.

* * *

Трио Ганелина предпочитает демонстрировать в концерте не отдельные пьесы, а выступать с циклом пьес, объединенных одной центральной



Трио ГТЧ. Слева направо:
В. Ганелин, В. Чекасин,
В. Тарасов

идеей. Почти ежегодно ансамбль показывает новую программу, зачастую не похожую на все предыдущие. Трио как бы постоянно дебютирует, ставя на карту свою высокую репутацию.

Вспомним первые программы ансамбля.

«Консилиум» (1971): простейшее начало, беззаботная, глуповатая полечка — и вдруг все заглушалось драматическими «протуберанцами» барабанных соло, то ли взывающих о помощи, то ли шлющих проклятье; жалобно скулил кларнет, и снова полечка, и снова протуберанцы... Это было страшно.

«Постлюдии» (1972—1973): ироническая токката с немыслимо хромающим ритмом и беспорядочно прыгающим, безумным мотивом — этакий клоун, «смеющийся саксофон» постсериальной эпохи, которого в финале «величал» предварительно записанный на магнитофон шум стадиона.

«Триптих» (1973): утонченная стереофоника пространственной звукозаписи вдруг ломалась фонограммой гамлетовского монолога, постепенно искажаемого электроникой; слова наползали одно на другое, звуки неслись все быстрее, наступал хаос, и вдруг гасло электричество, а затем, с наполняющейся алым светом сцены, заставленной инструментами и уже безлюдной, в зал плыла нежнейшая побочная тема первой части Шестой симфонии Чайковского...

* * *

В дальнейшем трио показывает программы: «Ad Libitum» (1974), «Ex Libris» (1975), «Con Anima» и «Poco a Poco» (1976), «Concerto grosso» и «Альбом для юношества» (1977), «Каталог 68—78» (1978), «Домашнее музицирование» (1979), «Ancora Da Capo» (1980), «Poi Segue» (1981). Часть этой музыки записана на одноименные пластинки, но в специальной адаптации для грамзаписи — музыканты ансамбля остро чувствуют разницу между джазом «живым» и «записанным».

* * *

В музыке трио всегда ощутимо звуковое пространство. В записи это проявляется через стереофонию, через перемещение звуков из одного канала в другой, приближения, удаления и другие специальные акустические приемы. Концертные же программы трио пронизаны броской театральностью. В ретроспективной программе «Каталог» ведущим принципом стала пародийность; программа содержала больше инструментального театра и разного рода появлений, шествий и исчезновений, чем традиционных джазовых синкоп и блюзовых нот. Но под занавес концерта Чекасин печально выходил из правой кулисы с двумя альт-саксофонами и играл на них блюз «Blue Monk» с таким ностальгическим плачем, что зал таял и прощал артисту все «музыкальные ужасы»; пройдясь по сцене, Чекасин выжидал за левой кулисой лавину оваций и на обратном пути играл, также в два саксофона, пародию на «шмальц-танго».

* * *

Трио поражает своим бесстрашием в выборе сильных, даже рискованных средств.

Программа «Домашнее музицирование» на концерте была объявлена так: «в девяти комнатах и двух отделениях». Первое отделение было подготовлено без Тарасова (он был в Африке в составе делегации деятелей культуры Литвы), и дуэтом показана на «Осенних ритмах-79» в Ленинграде. По возвращении барабанщика было создано второе отделение, и месяц спустя на гастролях в Москве всю первую половину концерта Тарасов «спал», укрытый пледом на диване, стоявшем тут же на сцене, где была и другая домашняя мебель, участвовавшая в этом музыкальном театре. Некоторых эта программа поставила в тупик, она осталась в истории трио, как «неудачная».

Но гораздо чаще музыка трио оказывается понятной, новизна средств усиливает общий художественный эффект. Так, например, в программе «Альбом для юношества», подготовленной к десятилетнему юбилею Московской джазовой студии, сначала демонстрировались разные способы музицирования — домашнего и концертного, якобы серьезного и якобы «игрушечного», а в конце, когда подошло время для финального аккорда, он был поручен раскрученной тут же на столике детской металлической юле, для которой приготовили специальный микрофон; музыканты, приложив палец к губам, ушли на цыпочках со сцены, оставив публику завороженно глядеть на гудящий волчок до тех пор, пока он не перестанет вертеться и не свалится под общий смех и аплодисменты.

Подобные программы трио показывает по одному разу — остроумные люди шуток не повторяют.

* * *

Ганелин играет одновременно на фортепиано и клавишном басе — бассете, а иногда с помощью смычка извлекает бурдонирующий звук из лежащей на рояле электрогитары. Таким образом, движение гармонии и баса направляется одним человеком, одной волей. Тарасов ответствен за ударные, которых у него целая батарея: помимо обычной установки — колокола, тамтам и всевозможные тарелки, множество гремящей, стучащей и шуршащей «мелочи». Чекасин играет на литовских народных духовых инструментах, в том числе на самодельных сдвоенных дудочках, превращая их в двухголосный хроматический инструмент, а также на окарине, кларнете, бассет-горне и саксофонах, иногда сразу на двух, не уступая при этом в мастерстве знаменитому Роланду Керку. Словом, у каждого музыканта как бы свой оркестр, свое княжество в царстве общей музыки. Понятно, почему многие склонны называть их не «трио Ганелина», а «ансамблем ГТЧ» — по инициалам лидеров этих оркестров.

Говорят о сложности музыкального языка «вильнюсского треугольника». Но, если вслушаться внимательно, это не совсем так. Гармонический облик большинства композиций иной раз кажется традиционным: преобладают обычные звенья D—T, часты плагальные обороты S_{II} —T. Модуляции редки, отсутствуют и длинные гармонические секвенции. В исполнении трио можно услышать музыку крайне простую, даже примитивную, вроде тарантеллы, исполняемой Владимиром Чекасиным на окарине в «Каталоге» и «Concerto grosso».

Правда, в особых случаях — на джем-сешн, в джаз-клубах — музыканты трио охотно вступают в любую предложенную игру, принимают любые условия, лицедействуют и дразнят. Вообще, на джемах с этими остроумцами надо держать ухо востро, особенно с Чекасиным. В 1971 году в Праге на джеме с чешскими мастерами бибопа (Стивин, Гулан, Хаммер и др.) Чекасин сознательно избежал паркеровских мелодических и структурных стереотипов и, по существу, хитро спародировал этот стиль, не нарушая при этом его фундаментальных законов.

Другая сторона музыки ГТЧ, делающая ее доступной, — ясность формы. Органичность преобладает в ней над сухим рационализмом. Тематические и фактурные элементы формы коллективно продумываются, конспективно записываются и «доводятся» на концертах в соответствии с восприятием музыки аудиторией. Похоже, что трио является коллективным композитором, этаким «музыкальным Козьмой Прутковым».

Каков же творческий вклад каждого из трех музыкантов? В интервью рижской газете «Советская молодежь» Чекасин сказал, что поначалу генератором всех идей трио был Ганелин, и лишь потом их творчество стало более коллективным. К этому следует добавить, что, если сегодня в трио никто из музыкантов явно не доминирует, то это заслуга того, кто главенствовал вначале.

* * *

О трио Ганелина уже набралась большая и многоязычная литература. Особенно интересно, как, в каких категориях оценивают это искусство. Так о джазе еще не писали.

«Музыка трио — борьба за смысл, постоянная борьба с неуправляемой материей звуков, ее «очеловечивание». Она — результат продуманного новаторства музыкантов, стремящихся постичь действительность и выразить свое отношение к миру. Именно поэтому между сценой и залом быстро натягиваются нити сопереживания», — писал в 1979 году в бюллетене свердловского джаз-клуба преподаватель кафедры эстетики Уральского университета Лев Загс.

Интересные мысли высказал Александр Петроченков, любитель музыки из Смоленска:

«Их ирония, театральность, хэппенинг, стремление к абсурду и «черному юмору», их сатиричность настолько актуальны, злободневны, жизненны, что ими одними можно объяснить успех трио, особенно в молодежной аудитории, которую, конечно же, никто специально не готовил в массовом порядке разбираться в сложном языке современной музыки. У этого направления в искусстве немало оправданий. Мы теперь слишком хорошо знаем, что в мире много зла и безумия. Забывать об этом нельзя, это было бы непростительной фальшью».

Приведем некоторые высказывания западных специалистов. Один из лидеров европейского джаза, французский барабанщик Бернар Люба так отозвался о выступлении трио на Варшавском фестивале 1976 года:

«У трио Ганелина совершенно нет «комплекса американоцентризма». Советские музыканты никого не повторяют. Их искусство глубоко человечное, правдивое. Я не знаю лучшего ансамбля, чем литовское трио. Такая цельность, такая непредсказуемая и обаятельная игра воображения у каждого музыканта! Их хочется слушать бесконечно».

Крупнейший европейский исследователь джаза Иоахим Эрнст Берендт писал в журнале «Даун Бит» после западно-берлинского фестиваля 1980 года:

«Огромным сюрпризом было трио Ганелина из Советской Литвы. Три музыканта с захватывающей интенсивностью играют примерно на пятнадцати инструментах и доводят свое выступление до эйфорической кульминации. Они показали самый необузданный и одновременно самый организованный, наиболее профессиональный фри-джаз, какой мне когда-либо приходилось слышать».

Постскриптум-85

В минувшие год-полтора музыканты трио ГТЧ начинают все чаще выступать отдельно, пробуют новые сочетания. Особенно активен Чекасин. Он выступает соло, в дуэтах с пианистами Леонидом Чижиком и Олегом Молокоедовым, в трио с Сергеем Курехиным и Валентиной Пономаревой, в различных ансамблях со своими учениками, в том числе и во главе вильнюсского консерваторского биг-бэнда.

Ганелин все больше времени посвящает сочинению музыки (но не для ГТЧ), а в джазовой своей ипостаси впервые выступает соло на встрече джазовых пианистов в Ленинграде. Вместе с Тарасовым он дает концерт в органном зале филармонии, с ним же записывает пластинку «Opus a due», а на ленинградском фестивале «Осенние ритмы» представляет программу «Simile», добавив к дуэту Григория Таласа. Талас еще в 60-е годы играл с Ганелиным в ка-

честве контрабасиста, а теперь, после пятнадцатилетнего перерыва (он профессиональный фотограф) преобразился в исполнителя на диковинных электронных и шумовых инструментах собственного изготовления.

Все это, однако, не означало распада ГТЧ, хотя и свидетельствовало об изменениях в его творчестве. На диске «Simplice» музыканты играют вместе только на второй стороне. Трио с большим успехом выступает на молодежном фестивале в Дортмунде, в концертах «Мастерских свободной музыки» в Западном Берлине, на джаз-фестивалях в Финляндии (Пори, 1983), Югославии (Нови Сад и Скопле, 1984). Но самым выдающимся триумфом стали двухнедельные, состоящие из сплошных аншлагов, гастроли в Англии в марте 1984 года, а также в 1986 году в США.

Юрий Саульский

Метаморфозы «Арсенала»

Для современной джазовой музыки характерен широкий стилевой диапазон. Появился он в результате долгих творческих поисков, после многих проб — и может быть соотнесен с развитием направлений и стилей в масштабах всей мировой музыкальной культуры. На облик советского джаза, на его язык и форму существенно повлияла и специфика его бытования в условиях нашей страны.

В разные годы джазовые музыканты отдавали предпочтение то большому джазовому оркестру (биг-бэнду), то малым ансамблям — от диксиленда до современного комбо, музыка охватывала многие стилевые типы — от раннего свинга до модального джаза. На джазовой сцене появлялись то серьезные профессионалы, с увлечением любителей отдававшиеся исполнению музыки, то фанатически одержимые дилетанты, самые талантливые из которых впоследствии становились серьезными профессионалами.

Одним из таких музыкантов-энтузиастов, пришедших в джаз в конце 50-х годов, был саксофонист Алексей Козлов — известный ныне джазовый композитор и аранжировщик, руководитель камерно-инструментального ансамбля «Арсенал».

Он последовательно преодолел все этапы нелегкого пути освоения различных направлений современного джаза, участвовал в организации ряда джазовых ансамблей и оркестров, приобретя таким образом богатый практический опыт.

Вот что говорит А. Козлов о начале своего джазового музицирования:

«Я начал играть в 1957 году, в памятные дни Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Здесь я увидел много джазовых групп, впервые услышал игру великолепного английского саксофониста Джо Темперли. Я много знал о джазе, но не думал, что когда-нибудь сам буду играть. Это каза-

Алексей Козлов

лось мне очень сложным, почти недоступным. И вот на фестивале молодые джазмены, мои сверстники, впервые показали мне, как держать саксофон, как на нем играть. Я начал с азов, увлекся, да так — что на всю жизнь. Я учился ощупью, не по учебникам (их не было в то время), а на живых примерах. Ориентировался прежде всего на наших саксофонистов — Гараняна, Зубова. Их опыт прибавил мне смелости. Но я понимал: то, что я делаю — наивно. У многих из нас, молодых музыкантов, уровень тогда был невысок. Но зато энтузиазма — хоть отбавляй. Мы все так начинали».

Действительно, значение первой встречи советских джазменов со своими иностранными коллегами на джазовом конкурсе Всемирного фестиваля молодежи и студентов было огромным. Поговорку «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» можно впрямую отнести и к музыке: исполнителю очень важно не только услышать, но и увидеть джаз. В джазе есть специальности, где без тщательнейшего наблюдения просто невозможно научиться играть. Такова, например, игра на барабанах. Можно сотни раз слушать запись игры знаменитого ударника — и ничего из этого не извлечь. И только увидев, как он играет, какова у него амплитуда подъема руки, как работают ноги, какими тембрами барабанов он пользуется и т. п. — молодой музыкант начинает постигать основы своей профессии.

В 1962 году небольшой ансамбль, игравший в московском кафе «Молодежное», впервые представлял советский джаз на зарубежном фестивале «Джаз-джембори» в Варшаве. В этой группе А. Козлов играл на саксофоне-баритоне. В программе советских джазменов впервые прозвучала пьеса «Господин Великий Новгород» А. Товмасяна, получившая широкую популярность.

Александр Горский

Борис Кузнецов

Валерий Кацнельсон

Слева направо: А. Козлов,
В. Розенберг, С. Коростелев,
В. Демин

Тогда же началось фестивальное движение и в нашей стране. А. Козлов участвовал во всех московских форумах джаза, охотно откликался на предложения из других городов.

Овладевая тем или иным стилем, А. Козлов делал это фундаментально, подводя каждый раз теоретическую базу, объясняя и доказывая преимущество именно этого, а не какого-либо другого направления современного джаза. Так, в 60-е годы, после увлечения стилем бибоп и знакомством (во время работы в оркестре ВИО-66) со спецификой биг-бэнда и аранжировкой для него, молодой музыкант уделяет большое внимание модальному джазу, возглавляет ряд ансамблей и групп, играющих в этом стиле. Тогда же, наряду с интерпретацией джазовой классики и музыки, характерной для новых веяний в джазе, А. Козлов пишет первые собственные композиции для биг-бэнда и различных видов комбо. В этих композициях чувствовалось, что их автор хорошо осведомлен обо всем, что происходит в мире современного джаза; вместе с тем, в его музыке проявлялись и индивидуальные черты — как в тематизме, так и в конструктивных элементах, в форме.

Конец 60-х годов — трудный период не только для советского джаза, но и для мирового джазового движения в целом. В сравнении с ранними джазовыми формами (диксиленд, свинг, латиноамериканский стиль), джаз в эти годы в значительной степени утрачивает свою демократичность, становится все

более элитарным. Одновременно наступает пик развития рок-музыки во всех ее ипостасях.

Поначалу разрыв в эстетике, в средствах выражения (ритм, гармония, интонационный строй, тембр и т. д.) между рок-музыкой и джазом казался таким огромным, что трудно было представить их ассимиляцию. Музыканты, исполняющие рок-музыку, декларировали полную непричастность к джазу, а джазовые музыканты, стремившиеся уберечь основные эстетические ценности от «размывания» новой музыкой, с недоверием отнеслись к року. Однако при пристальном взгляде уже тогда можно было заметить, что характерное для рок-музыки дробление такта не на четверти ($^4/_4$), а на восьмые ($^8/_8$), присуще модальному джазу, а свойственные року приемы сольной игры электрогитаристов (с фу¬зом) в отдельных моментах сходны с ладовыми импровизациями знаменитого саксофониста Джона Колтрейна.

На рубеже 60—70-х годов произошло сближение джаза и рок-музыки — этих, на первых взгляд, далеких друг от друга музыкальных направлений. Пожалуй, в этом процессе приоритет все же принадлежал джазовым музыкантам: они проявили больший интерес к року, чем рок-музыканты к джазу. Стало ясно, что джаз и рок близки друг другу (впрочем, некоторые джазовые ортодоксы до сих пор всячески открещиваются от рока). Споры не затихали. Прошло еще несколько лет, и джаз-рок (сначала в несколько прямолинейных своих проявлениях, как, например, ансамбль «Кровь, пот и слезы», а затем и гораздо более рафинированных вариантах) и стиль «фьюжн» стали объективной реальностью.

Вот как оценивает этот процесс А. Козлов:

«В 1972 году я поехал на фестиваль в Будапешт. Здесь я увидел одну рок-группу с хорошей звуковой аппаратурой. Как ни странно, вся эта музыкальная сверхгромкость меня не испугала. Наоборот, даже привлекла, как новое эстетическое явление. Я решил в нем разобраться.

В том же году на московском джазовом фестивале, проходившем в «Ударнике», я вывел на сцену несколько необычный состав, более похожий на камерный оркестр — были в нем скрипка, виолончель, контрабас. Сам я играл на саксофоне-альте, имитируя альт струнный. Именно тогда я написал несколько «псевдоструннных» пьес. Любителей традиционного джаза эта музыка шокировала, они говорили, что джаза здесь нет. И правда, расслышать джаз было нелегко. Но он все-таки существовал — как контекст. Вот что важно — джазовый контекст! Это был мой первый шаг к джаз-року. Современная музыка характерна тем, что в ней можно использовать все, что угодно, любые средства и приемы, если это поставлено в единый контекст, объединено общей художественной задачей. Я вдруг понял, что мои скачки из одного стиля в другой, в чем меня нередко упрекали даже друзья, теперь могут мне пригодиться для работы в современном джаз-роке».

Вероятно, не один А. Козлов, но и другие наши музыканты приходили к выводам о возможности ассимиляции рок-музыки и джаза.

Как же начинался «Арсенал»? В 1973 году, на базе экспериментальной джазовой студии ДК «Москворечье» А. Козлов (он был педагогом по классу саксофона) начал собирать молодых музыкантов, получивших «закваску» в самодеятельных битгруппах. Обращение к этим исполнителям было не случайным. А. Козлов задумал создать принципиально новый по стилю ансамбль, в котором бы соединились свойственное молодежи чувство рок-музыки и его собственный большой джазовый опыт.

Именно в этот ответственный момент становления ансамбля А. Козлов проявил себя как великолепный руководитель. Не каждый хороший музыкант наделен даром общения с людьми, умением объединить их, увлечь поставленной большой целью. Лидерство, как качество личности, весьма свойственно А. Козлову. Оно ценно не само по себе, а в сочетании с такими важными факторами, как склонность к постижению нового, серьезность и целеустремленность, педагогические способности.

Творческий максимализм А. Козлова, его увлеченность делом приносили результат, когда он встречал понимание исполнителей. Если же он наталкивался на неприятие своей концепции, происходил «сбой», остановка, и дело начиналось заново. Всякое творческое сотрудничество неизбежно требует селекции — и художественной, и человеческой. А. Козлова, как руководителя, всегда отличала высокая требовательность. Он в первую очередь хотел добиться глубочайшего творческого единодушия всех участников ансамбля.

Послушаем самого А. Козлова: «Уровень музыкальной подготовки играющих в этих группах был невероятно низок. Они и держались вместе прежде всего по причине своей профессиональной слабости; не зная музыкальной грамоты и нот, играя по стереотипам, лишь заучивая наизусть скопированные партии, они не могли столь легко входить в творческий контакт с новыми музыкантами, как это удавалось опытным джазовым исполнителям. В конце концов, после долгого отбора, я собрал ансамбль из студентов Московской консерватории и Гнесинского института. Солидный профессиональный уровень музыкантов позволил мне быстро найти с ними общий язык».

Дальнейшая жизнь «Арсенала» (он принял название «джаз-рок-ансамбль») начинает развиваться в профессиональном русле. Ансамбль в полном составе был приглашен на работу в Калининградскую филармонию. На этом начальном этапе в его репертуаре большое место занимают созданные А. Козловым аранжировки известных композиций, исполняемых группами «Чикаго» и «Кровь, пот и слезы». Важно отметить, что аранжировки были весьма самостоятельны: с авторским отношением к материалу, с новой фактурой, контрапунктами и пр. «Аранжируя популярные композиции, — говорит А. Козлов, — я на практике учился инструментовать по-новому. Это была необходимая шко-

ла и для меня, и для ансамбля, ибо аранжировки я писал сложные, требовавшие непрерывного совершенствования исполнительского мастерства. Ансамбль сыгрывался на глазах».

Особенностью фактуры аранжировок была большая нагрузка на медную группу (2 трубы, 2 тромбона). Сказывался опыт А. Козлова в написании партитур для духовых секций различных джазовых комбо и биг-бэнда. Оперирование «аккордовыми утолщениями» мелодии шло от чисто джазового мышления, тогда как в ритм-секции больше ощущалась специфика рока.

Оценивая эту музыку с позиций сегодняшнего дня, мы можем увидеть в ней недостаточную органичность стиля, неслиянность отдельных ее элементов. Но, очевидно, сам по себе этап музыкально-стилевых поисков был очень важен в процессе становления коллектива.

Репертуар трех вокалистов ансамбля включал не только популярные песни иностранных авторов, но и сочинения А. Козлова на слова русского поэта прошлого века Константина Случевского и современных поэтов Расула Гамзатова и Асара Эппеля; автор пытался создать оригинальные вокальные пьесы в стиле джаз-рок. В репертуаре были также фрагменты рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», переинструментованные А. Козловым и исполнявшиеся вокалистами на английском языке.

Вспоминаются выступления «Арсенала» (еще до начала его работы в Калининградской филармонии) в московских творческих клубах, в институтах и дворцах культуры. Концерты эти пользовались большим успехом, хотя многие джазмены и любители джаза с недоверием отнеслись к новым идеям Козлова. Если нынешняя аудитория психологически подготовлена к восприятию различных стилевых сплавов в джазе, то в годы, когда начинал «Арсенал», еще слишком силен был фактор отторжения рок-музыки от джаза, в музыкальной практике отсутствовала какая-либо связь между этими двумя направлениями. В начале 70-х годов стал известен весьма необычный «Махавишну оркестр» Джона Маклоклина. Но уникальность его стиля была ясна далеко не всем. Видимо, не настал еще момент для органического постижения принципов этой группы; во всяком случае, этот новый тип инструментальной музыки многим казался далеким от привычных звучаний рок-музыки. Лишь через несколько лет этот «тихий», камерный стиль оказал воздействие на творческое воображение некоторых наших музыкантов.

Тяга «Арсенала» к переменам постоянна. На определенных этапах менялось, в сущности, все: стиль исполняемой музыки, ее образный строй и композиционные принципы, и, наконец, состав ансамбля. Так, с самого начала работы в Калининградской филармонии «Арсенал» играет преимущественно инструментальную музыку; вокальные формы перестают соответствовать художественным задачам ансамбля. Годы практики вобрали в себя поиски, находки, случались и заблуждения.

Во многом изменилась и слушательская аудитория «Арсенала». Если московские концерты ансамбля посещали главным образом его приверженцы, то теперь в залах разных городов собиралась самая широкая аудитория. Надо признать, что характер и содержание концертов «Арсенала» многим казались необычными. Зритель, приученный к антуражу эстрадных парадов (конферанс, исполнители песен, балет и пр.), на концерте «Арсенала» должен был настроиться на волну сравнительно серьезной музыки.

Видимо, форма ее подачи для неподготовленной аудитории была найдена не сразу. Разъяснительный текст А. Козлова (также непривычный для обычного эстрадного зрителя) постепенно совершенствовался, все более достигал цели: руководитель коллектива вводил слушателей в мир инструментального джаза, объяснял им сущность импровизации. Отметим, что это происходило в период, когда публика эстрадных концертов почти разучилась воспринимать чисто инструментальную музыку.

Исключительное внимание ансамбля к инструментальным формам само по себе еще не раскрывает в полной мере специфику его творчества, не выявляет присущей ему стилистики. Лучшие его композиции примечательны прежде всего яркими музыкальными идеями, нестандартной метроритмикой и формой. «Опасная игра», «Башня из слоновой кости», «Сюита ля-бемоль мажор» А. Козлова тяготели к развернутости изложения, даже к некоторой симфонич¬ности. Построенные на достаточно сложных ритмических формулах и переменной метрике, сочетающие эффектные сольные импровизации (чаще всего саксофона), туттийные, «фресковые» эпизоды медных духовых и весьма возросшую функцию ритм-секции, эти композиции являли собой впечатляющие образцы концертной инструментальной музыки. В ряде случаев она включала эпизоды, близкие то традиционной, то современной камерной музыке (последние — с элементами политональности и алеаторики). Постепенно преодолевалась некоторая мозаичность формы, схематичность стандартного «квадратного» мышления, выявлялся более яркий тематизм.

В то время в композициях и аранжировках, звучавших в «Арсенале», видное место занимала медная группа — своеобразный «брасс-биг-бэнд». Кроме мощных динамических нарастаний и «риффов», медной группе (иногда солисту-трубачу) поручались и лирические партии. На одном из этапов своего творчества ансамбль «Арсенал» обратился с фольклору. Нельзя сказать, что фольклорная направленность стала определяющей в работе ансамбля, но она заметно сказалась на языке и форме многих исполняемых композиций.

Такова, например, фантазия на тему русской песни «При вечере-вечере», своеобразная разработка народной темы в виде ладовых импровизаций на остинатном ритме. Весьма эффектна концертная пьеса «Танец шамана», написанная А. Козловым на материале фольклора Якутии и Тувы; она носит характер праздничного народного действа.

Обе эти композиции были с успехом исполнены (наряду с другими сочинениями) на «Джаз-Джембори» 1978 года в Варшаве. Критика высоко оценила в игре «Арсенала» интересную разработку национально-стилевых элементов музыки, особенно русской. Известный польский певец Чеслав Немен писал, что он почувствовал в исполненных ансамблем пьесах родство с музыкой Сергея Прокофьева.

Дальнейшее движение в глубь фольклора было продолжено в творческом контакте с известным народным ансамблем Дмитрия Покровского. «Арсенал» решился на небывалый эксперимент: совместное с певцами выступление в концерте. Две русские песни — курскую хороводную «Пойду-выйду да на улицу» и белгородскую лирическую «Ой, да приехал мой миленький в поле» — музыканты обоих ансамблей исполнили, свободно импровизируя, заражая и дополняя друг друга тем удивительным, трудно поддающимся описанию чувством, которое возникает во время фольклорного и джазового музицирования не только у исполнителей, но и у слушателей.

Что же касается наблюдения Ч. Немена о родстве музыки «Арсенала» с музыкой Прокофьева, то оно было весьма точным. Ансамбль постепенно стал включать в репертуар произведения этого композитора.

Важно заметить, что при всем этом «Арсенал» не изменил своей жанровой сущности. В предложенной им своеобразной версии музыки С. Прокофьева, наряду с точным воспроизведением нотного текста оригинала (марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» и Гавот), звучит импровизация, отражающая некоторые ладогармонические и интонационные особенности стиля композитора (в частности, использованы элементы главной темы из симфонической сказки «Петя и волк»). Возможны разные мнения по поводу того, как это сделано в «Арсенале». Однако нельзя не отметить стилистическую чуткость в таком необычном для джазового исполнительства деле, как импровизация на тему С. Прокофьева. Будь этот эксперимент выполнен чуть менее тактично, он мог бы вызвать большие возражения.

К фольклорной линии «Арсенала» примыкает такая интересная композиция, как «Крылатый конь» трубача ансамбля Евг. Пана, связанная с корейской народной музыкой. Главным достоинством этой пьесы (как и других лучших работ ансамбля) мне представляется, наряду с точным ощущением национального стиля, умелая ассимиляция специфических черт фольклора в рамках жанра. Пьесу «Посвящение Махавишну» А. Козлова, при всей ее тембровой близости к звучанию народных инструментов, мы также воспринимаем как одну из модификаций современного джаза.

Расширение стилистических горизонтов происходило на фоне продолжающейся интенсивной концертной деятельности ансамбля. «Арсенал» принимает активное участие в джаз-фестивалях в нашей стране и за рубежом. После уже упомянутого выступления на «Джаз-Джембори» в 1978 году последовали

выступления на «Джаз-Уикэнд» (Венгрия, 1979), «Берлинер джаз-таге» (Западный Берлин, 1980), «Неделе джаза» (Братислава, ЧССР, 1980). Параллельно — участие в джаз-фестивалях в Риге (1976), Тбилиси (1978), Москве (1978), на фестивалях искусств «Киевская весна», «Белая акация» (Одесса), «Звезды над Самаркандом» (1979), в культурной программе Олимпиады-80.

Важным свойством «Арсенала» является его способность к творческому обновлению. Этим и оправдывается название ансамбля: в его арсенале всегда достаточно новых замыслов и средств для их воплощения, чтобы в какой-то момент предстать перед зрителями и слушателями в ином качестве. Так произошло и в 1981 году, когда, по выражению А. Козлова, «служба духовых инструментов в истории «Арсенала» подошла к концу», — подобно тому, как за несколько лет до этого отпала необходимость в вокальной группе. Идеи и принципы камерной музыки потребовали изменения в инструментальном составе ансамбля, иного характера аранжировок.

Метаморфоза, происшедшая с «Арсеналом», его окончательный переход в русло камерного музицирования — не случайны. «Джаз-рок-ансамбль» стал «Камерно-инструментальным ансамблем» не по названию, а по сути. Стиль «фьюжн», который исповедовал этот коллектив, предполагал в данном случае сплав джаза с фольклором и камерной музыкой. Это произошло уже после того, как «Арсенал» (в период с 1977 по 1979 годы) отдал дань чисто джазовой музыке, что было продиктовано желанием руководителя «подтянуть тылы», приблизить молодых музыкантов к своему солидному джазовому опыту, приобщить их к музыке Д. Эллингтона, Т. Монка, Х. Сильвера и других авторов.

Однако возвращение к классическому джазу не могло стать основой движения коллектива вперед. Даже в период, когда духовая группа была в ансамбле одной из основных, когда во многих композициях тема и оркестровая разработка чаще всего излагалась в развитой фактуре труб и тромбонов, в музыке появлялись «островки» тихой звучности, обычно в исполнении двух-трех инструментов — это и был прообраз будущего камерного — в полном смысле этого слова — состава ансамбля.

С приходом в «Арсенал» молодого гитариста Виктора Зинчука, с пополнением инструментария ансамбля двумя синтезаторами («Минимуг» и полифонический «Роланд») облик ансамбля существенно изменился. Исполнительская манера стала тоньше, одухотворенней, тембровая палитра — более разнообразной.

Значительно расширился и репертуар. Например, в последнюю программу был включен «Ноктюрн» из струнного Квартета Бородина. Традиции, заложенные в период работы коллектива над прокофьевской музыкой, продолжались на новом уровне. Музыка Бородина воспроизводилась предельно точно, но как бы переносилась в другую тембровую сферу. В изложении авторского материала соло В. Зинчука на акустической гитаре воспринималось

как своеобразный импровизационный орнамент, положенный на гармонию Бородина. И вновь, как в случае с исполнением произведений Прокофьева, возможны разные оценки подобной интерпретации классической музыки. В связи с этим хочу привести мнение Родиона Щедрина:

«В нашей композиторской среде зачастую пренебрежительно... относятся к транскрипциям классики, сделанным для развлекательных вокально-инструментальных ансамблей, для симфоджазов и т. д. А мне думается, что, может быть, и через это придет к молодежи интерес к Баху, Моцарту, Чайковскому. Важно, конечно, чтобы такие транскрипции делали высокие профессионалы, а не неучи! Скажем, исполняя Баха, Swingle Singers не меняли ни одной его ноты, а только тактично добавляли партию ударных инструментов. Все остальное — был подлинный Бах. Подлинный! А моторика, музыкальное движение у Баха всегда наличествовали, чембало, например, он часто использовал как инструмент ударный. То есть, функция у него была та, которую сейчас выполняет гитара» [1].

Ссылаясь на это мнение, все же замечу, что далеко не все образцы «эстрадизации» классики могут помочь молодым слушателям войти в мир большой музыки. Что касается адаптации классической музыки в ансамбле А. Козлова, то стремление к сохранению образного строя первоисточника, его интонационно-гармонического содержания, по-моему, обеспечивает «Арсеналу» право на такие опыты.

Стилистика ансамбля, характерная для нового его этапа, утверждается в ряде оригинальных сочинений, написанных его руководителем, — таковы «Тайна» и «Прощение». Композиции созерцательно-углубленного характера соседствуют с музыкой динамической, моторной, порой с достаточно большой акустической нагрузкой. Эффектны ярко концертные пьесы «Источник силы» талантливого бас-гитариста А. Куликова и «Регтайм» А. Козлова — остроумная версия предджазового стиля, модифицированная в духе джаз-рока. Впечатляет «Грустная самба» В. Зинчука: в предложенном им сольном эпизоде ощущается сплав академической гитарной техники с элементами народного испанского музицирования и приемами джазовой игры.

В новой программе, кроме А. Куликова и В. Зинчука, много солирует и сочиняет опытный исполнитель на клавишных В. Горский; другой «старожил» ансамбля, гитарист Виталий Розенберг, нередко садится за клавишные инструменты — рояль или стринг-синтезатор.

«Арсенал» записывает пластинки, музыку к кинофильмам и театральным спектаклям, однако он в первую очередь — концертный ансамбль. Направленность «Арсенала» на концертную деятельность ощущается не только в музыкальном содержании его программ. Это касается всей суммы эстетиче-

[1] *Журнал «Юность», 1982, № 2*

ских категорий: от репертуара до исполнительской манеры, от костюмов до сценического поведения. Простота и естественность, к сожалению, не столь частое качество у музыкантов, выступающих на эстраде. Умение предложить аудитории свои «условия игры» не через внешние эффекты, а через способность погрузить ее в особую музыкальную атмосферу — одно из важных достоинств ансамбля.

Как соотносится стилистика «Арсенала» с тем, что происходит сегодня в мире джаза, джаз-рока? Для любителей и знатоков современной джазовой и эстрадной музыки заметны «начитанность», осведомленность руководителя и музыкантов коллектива во всем, что свершается ныне в данном жанре. В ряде случаев без труда угадывается стилевой исток той или иной композиции. Среди групп, близких по духу «Арсеналу», А. Козлов называет коллективы «Прогноз погоды», «Орегон», «Махавишну оркестр».

Но, отдавая дань существующим интернациональным жанровым течениям, «Арсенал» все больше внимания уделяет собственным творческим намерениям, основанным на сплаве джаза с фольклором и элементами современной камерной музыки. Трудно предсказать, каким будет дальнейшее развитие «Арсенала». Серьезность подхода руководителя и музыкантов ансамбля к творчеству, к современным проблемам советского джаза, несомненно, является залогом их роста и совершенствования.

Постскриптум-85

В 1983 году А. Козлов делает шаг к осуществлению своей давней мечты: создает джазовый театр. «Арсенал» показывает отделение концерта как непрерывную серию театрализованных музыкальных миниатюр. Главный «герой» каждой из них, как и положено в джазе, — импровизирующий солист-инструменталист. Но теперь его соло подчинено определенному сюжету (например, «Путешествие на корабле», «Жизнь манекенов», «Прогулка» и т. д.). В пьесах пародируются различные музыкальные танцевальные стили: регтайм, фокстрот, танго, чарльстон, регги, диско... В аранжировках преобладают гротесковые сочетания ритмических структур, инструментов. Так, в концерте звучит баян, на котором в сопровождении синтезаторов исполняется соло, напоминающее стиль бибоп. Поведение исполнителя в таком концерте значительно отличается от обычного эстрадного. Перед музыкантами встают чисто актерские задачи: они должны владеть пантомимой, сценическим движением, голосом. (Пока «Арсенал» обходится без приглашенных со стороны певцов, танцоров, акробатов, клоунов). Используются костюмы, декорации, реквизит. И все это подчинено визуализации музыки. Джаз в нынешнем «Арсенале» звучит непосредственно, жизнерадостно, как некогда во времена его юности.

Таков новый стилистический виток этого динамичного, ищущего коллектива. Вот уж действительно м е т а м о р ф о з ы !

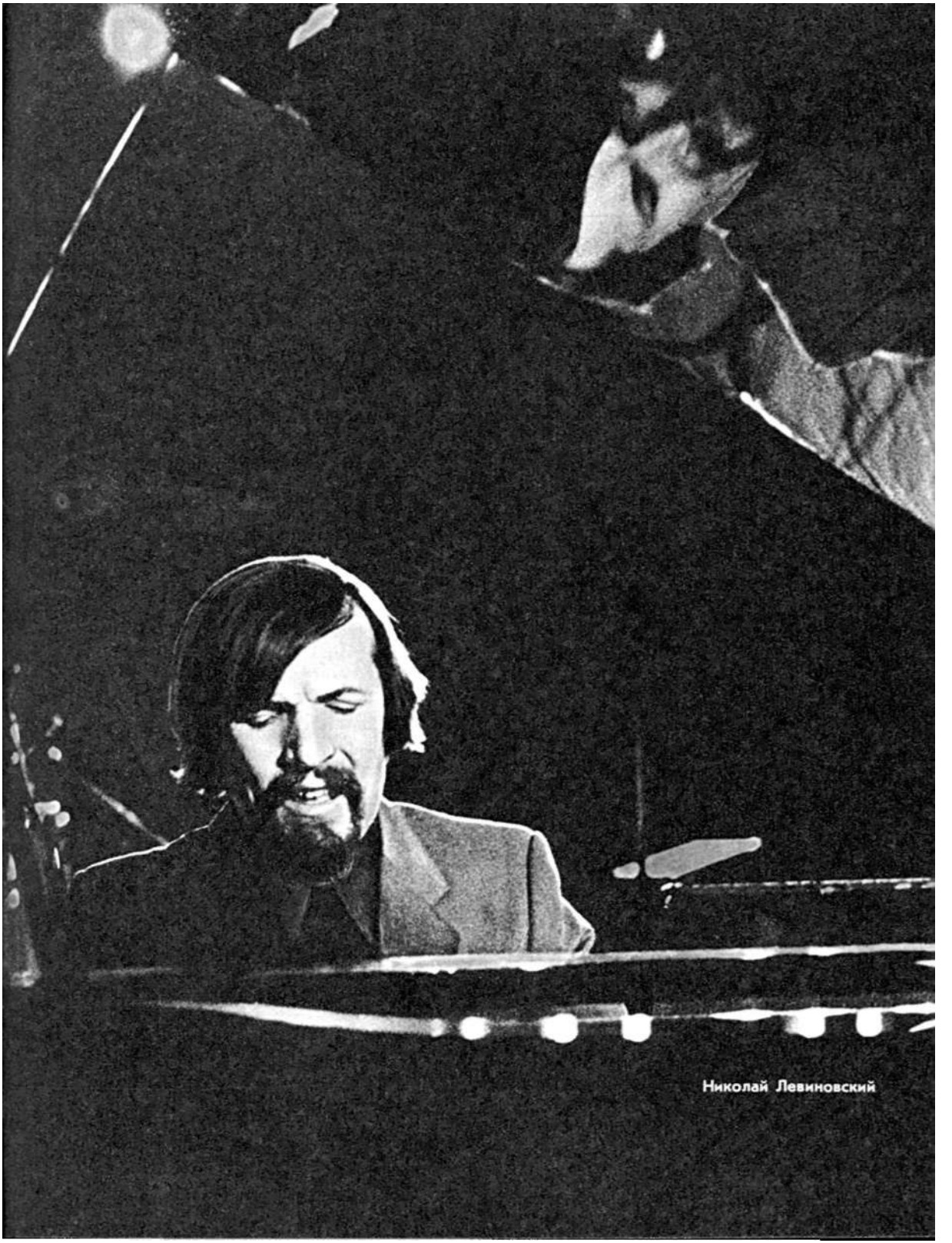
Алексей Баташев

Русское «Аллегро» современного джаза

Среди советских джаз-ансамблей, возникших в 70-е годы, выделяется группа «Аллегро» под управлением Николая Левиновского. Ансамбль сложился в 1968 году из профессиональных музыкантов; занятые работой в эстрадных оркестрах, они играли джаз лишь в свободное время. Тем не менее, ансамбль не только не распался (как это часто бывает), но укрепился, обрел свое лицо, завоевал авторитет у коллег. Когда же в 1978 году он стал штатным джазовым коллективом Москонцерта и начал регулярную гастрольную деятельность, на него обратили внимание широкая публика и пресса. Теперь уже не было недостатка во внимании и высоких оценках.

Родился ансамбль в Саратове, городе с богатыми культурными традициями, бывшем одним из признанных очагов «песенной России». Быть может, это обстоятельство определило особый облик теперешнего «Аллегро». Имело значение и то, что Н. Левиновский родился в семье оперных певцов, был, как говорится, «вскормлен» за театральными кулисами, вырос в музыкальной среде. Тяга к джазу обнаружилась рано. В 1961 году семнадцатилетний Левиновский дал свой первый джазовый концерт в зале Саратовской консерватории, где он учился на теоретико-композиторском факультете.

В биографии ансамбля отчетливо видны несколько этапов. Первый, саратовский, совпал с широкой популярностью у наших музыкантов ладового джаза Джона Колтрейна. Но даже исполняя произведения колтрейновского репертуара, Н. Левиновский включал в программы оригинальные, необычные для того времени обработки русских народных песен в стиле ладового джаза, что обеспечило ансамблю-дебютанту успех на джаз-фестивалях в Куйбышеве, Донецке и Днепропетровске. Через некоторое время последовало приглашение в Москву на работу в оркестр Росконцерта.



Николай Левиновский

Став профессиональными артистами эстрады, музыканты не бросили джаз, время от времени выступали то в Доме композиторов, то в джаз-клубах. Второй этап их совместной работы ознаменовался появлением в репертуаре ансамбля композиций Н. Левиновского. Молодой автор быстро рос как композитор и аранжировщик. В его работах обнаружилось своеобразие языка, яркая мелодичность — и традиционно русская, и джазовая. Одну из его пьес для квартета, миниатюру под названием «Неваляшки», оркестр Олега Лундстрема показал на фестивале «Джаз-Джембори-72»; эффектно аранжированная автором, пьеса была тепло принята на этом представительном международном смотре.

Затем на какое-то время квартет Н. Левиновского влился в состав одного из оркестров Гостелерадио, потом перешел в Государственный эстрадный оркестр Азербайджана. Работая музыкальным руководителем и дирижером концертирующего коллектива, Н. Левиновский постоянно сочиняет, аранжирует различную по характеру музыку. Он накапливает практический опыт, его мастерство растет. Композиции и инструментовки Н. Левиновского начинают исполняться другими оркестрами. Вскоре молодой автор делает первую попытку создать циклическое джазовое произведение: Концерт для джаз-оркестра. Дирижер Георгий Гаранян, солисты Герман Лукьянов и Алексей Зубов записывают «Концерт» в специальной программе Эстонского радио. Постепенно в репертуаре джаз-квартета ведущее положение начинают занимать темы и композиции Н. Левиновского, новые обработки русских песен. Колтрейновское влияние теперь едва различимо. Такова естественная логика роста.

Виктор Двоскин

Юрий Генбачев

Виктор Епанешников

Наконец, ансамбль становится профессиональным коллективом, исполняющим джаз, поступает на работу в Москонцерт и нарекает себя — «Аллегро». Начинается новый этап: первые гастроли по стране, успех на всесоюзном джаз-фестивале «Тбилиси-78» и на VI Московском фестивале джазовой и эстрадной музыки, запись на грампластинку.

Нынешний музыкальный облик «Аллегро» — результат творчества всех его участников. Каждый из них обладает яркой индивидуальностью. Николай Левиновский играет на рояле, электрическом фендер-пиано и различных типах синтезаторов («Минимуг», ARP, «Хонер»). Его игру отличает безупречная техника, его импровизации — как бы продолжение тщательной композиторской работы: в музыке взвешена, выверена каждая деталь, ничего лишнего. Левиновский стремится к максимальному единству и слаженности ансамбля, он скорее выдвинет на первый план любого солиста, но не себя. Виктор Епанешников — выдающийся джазовый барабанщик. Он в совершенстве владеет всем ансамблем ударных, мыслит крупно, большими ритмическими блоками, искусно скрепляя их внутренней логикой. Прекрасным партнером ему оказался Юрий Генбачев; инициативный, виртуозный, он играет в ансамбле на конгах, дополняя игру Епанешникова латиноамериканской ритмической россыпью. Оба ударника «Аллегро» взрывчаты, импульсивны. Их обоих увлекает за собой контрабасист Виктор Двоскин, музыкант с редким ощущением ритма. Его лирическая одаренность — пожалуй, еще более редкое качество для контрабасиста. «Голос» его инструмента можно уподобить виолончели в струнном квартете. Создавая тонкий, осмысленный контрапункт, он далеко отходит от стандартов обычного аккомпанемента. И в головокружительных соло, и в аккомпанементе Двоскин не упускает случая задержаться на каком-либо звуке, протянуть, «покачать» его, полюбоваться им. Владимир Коновальцев играет на саксофонах — теноре и сопрано; на последнем особенно хорошо. Его соло образны, конструктивно ясны, он тонко чувствует стиль каждого эпизода. Выросший на Тамбовщине, в окружении деревенских музыкантов, Коновальцев, как никто другой в нашем джазе, владеет интонационным складом русской народной музыки. В 1981 году саксофонистом ансамбля стал Сергей Гурбелошвили. Это музыкант новой формации. Он яркий импровизатор, крепкий инструменталист, за его плечами опыт сочинения, аранжировки, руководства малыми ансамблями и биг-бэндом (в начале 70-х годов он возглавлял калининградский оркестр «Ритм», ставший лауреатом ряда джазовых фестивалей).

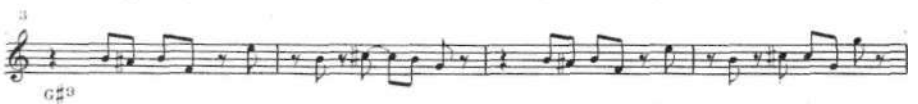
Для исполняемой «Аллегро» музыки характерна полистилистика. В ней свободно сочетаются ладовые принципы и строгая логика функциональной гармонии, ритмы рок-музыки и пульс классического свинга, электронные звучания и музыка барокко, мотивы русского фольклора и приемы чисто симфонического развития. В пьесе Левиновского «Немного детства» (возможно, автобиографичной) темой служит наивно-детская попевка:

Тема, подобно остинато, многократно повторяется на фоне сменяющихся аккордов:

| D_7 | A_{m7} | D_7 | G_{sus} | C_7 | $F\#^{\flat5}{}_{m7}$ | $H^{\flat9\flat5}H_m$ | $E^{\flat9}A_{m7}$ |

в последовательности которых отчетливо видны доминантовые тяготения. Принцип гармонического варьирования основной мелодии с целью более глубокого раскрытия «дремлющих» в ней качеств ввел в русскую музыку еще Глинка (так называемые «глинкинские вариации»). Музыканты «Аллегро» стремились применить этот принцип в джазе.

Другой, не менее яркий пример следования русской классической традиции — ладовое противопоставление. В пьесе «Фантастический танец» сталкиваются две сферы: минорная пентатоника (без II и VI ступеней) и уменьшенный лад («полутон-тон» — инверсия лада Римского-Корсакова). Мелодия первой темы разворачивается энергично, ритмически мерно:

а вторая изобилует резкими скачками, эксцентрична и угловата:

Драматический конфликт этих двух тем пронизывает всю пьесу, составляет основное интонационное ядро для импровизаций, порождающих гротескные образы, близкие прокофьевским «Сарказмам». В программах «Аллегро» 1978/79 годов эта пьеса входила в триптих, содержащий пьесы «В народном духе» и «Волжские напевы».

В качестве тематической основы в последней пьесе использована популярная народная песня «Ах, Самара-городок», а методом импровизационной разработки стала — едва ли не впервые в джазе! — задиристая перекличка голосов, совсем как в частушке. Два инструментальных «голоса» — минимуг Левиновского и сопрано-саксофон Коновальцева — поют обо всем, что придет в голову: здесь и пародирование, и взаимная пересмешка, и неожиданное цитирование популярных интонаций — все так остроумно, так полно радости жизни. Н. Левиновский, и В. Коновальцев великолепно чувствуют эту живую форму. Пьеса звучит на редкость органично. Аккомпанемент неизменно следует гармонии

темы, слух привыкает к этому — как вдруг течение музыки прерывает модулирующая секвенция, словно сошедшая со страниц симфонической партитуры.

Кажется, будто музыканты сняли одеяния скоморохов и взглянули на веселое свое дело чуть со стороны. И тут же — реприза, в которой песенная мелодия делает неожиданную гримасу, хитро подмигивает.

Приемы обработки народного материала, используемые Левиновским, восходят к ранним произведениям Стравинского, отчасти к «Озорным частушкам» Щедрина. Собственно тематических заимствований из фольклора у Левиновского немного: «Во поле береза стояла» (в пьесе «В народном духе»), «Отдавали молоду», «Звонили звоны в Новгороде» и упомянутая «Самара-городок». Гораздо больше в его композициях косвенных намеков, указывающих на определенный национальный стиль. Левиновский стоит в одном ряду с такими музыкантами, как Вячеслав Ганелин, Алексей Козлов, Алексей Зубов, Герман Лукьянов, Вагиф Мустафа-заде, которые особенно глубоко, творчески разрабатывают в джазе национальные традиции.

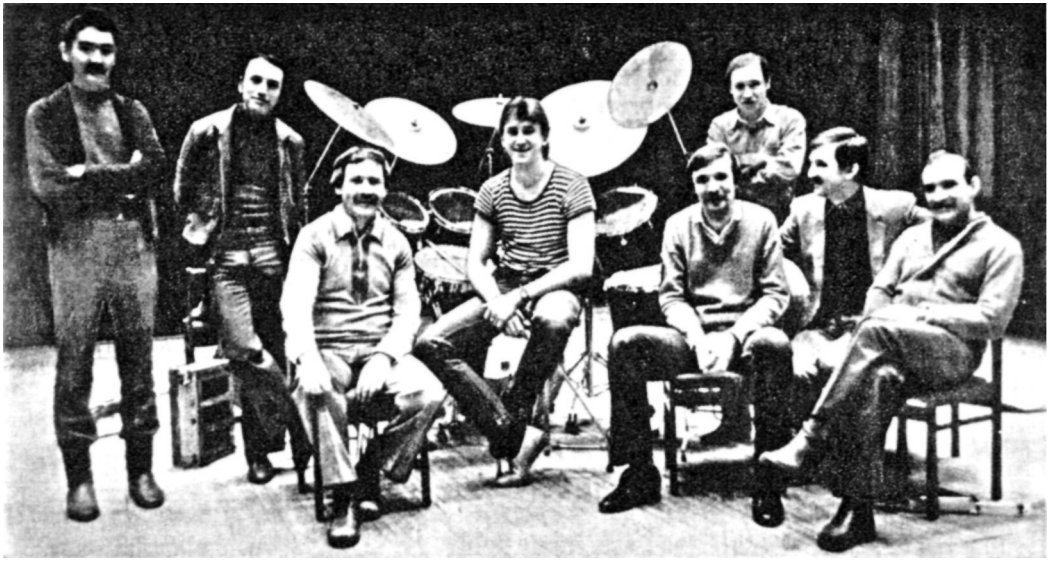
Николай Левиновский говорит:

— Я не стремлюсь к заимствованию фольклорных тем и попевок. Я русский музыкант, вырос в атмосфере русской музыки, это мой родной язык. Я стараюсь выражать себя в музыке естественно, органично. В джазе необходима предельная искренность. Он нивелируется, гаснет, если исполнитель говорит не своим голосом. Вместе с тем, джазовое творчество не выносит и цеховой замкнутости — хорошо знаю это по себе. Потому меня интересует разная в стилевом плане музыка.

Владимир Коновальцев

Александр Фишер

Вячеслав Назаров



Джаз-ансамбль «Аллегро»
Слева направо: Ю. Генбачев,
В. Двоскин, А. Фишер,
А. Гагарин, Н. Левиновский,
В. Назаров, А. Курочкин, А. Закарян

В разговоре с Левиновским я заметил, что в некоторых его пьесах используются гармонические последовательности в духе Чика Кориа и Херби Хэнкока.

Левиновский живо отозвался:

— Сходство гармоний еще ни о чем не говорит. Хотя играть с такой гармонией, с ее жестковатой квартовостью, бифункциональностью, специфической ладовостью — очень интересно. Я сейчас заново прочитываю партитуру «Князя Игоря». И рискну утверждать: если бы не было музыки Бородина, не было бы какой-то важной стилевой грани у Чика Кориа. Я никогда не стремился подражать ему, но этот музыкант мне близок.

Да, мы можем находить в музыке «Аллегро» отдельные элементы стиля Чика Кориа, Чака Манджоне, ансамбля «Прогноз погоды», а иногда, совершенно неожиданно, и музыки «диско». Но свойственный «Аллегро» широкий мелодический размах идет прежде всего от органичного усвоения русской песенной традиции. Левиновский часто использует движение гармоний по секундовым и терцовым тонам (что присуще и ладовому джазу, и джаз-року). Например, в пьесе «Неваляшки» четыре четырехтактовых звена темы основаны последовательно на соль мажоре, ми-бемоль мажоре, ми мажоре и снова соль

мажоре. Это роднит музыку «Аллегро» с песнями южнорусского стиля, где также встречаются аналогичные ладогармонические последовательности. В данном случае сходство принципов модальности в народной песне и в джазе привело к художественному подобию.

Другой важной чертой стиля «Аллегро» является тяготение к масштабности музыкальной формы. Левиновский стремится к сюитным построениям, к протяженным композиционным связям. Вновь упомянем «Триптих», а также Концертино в трех частях. Крупная форма — редкое явление в импровизационном искусстве. В «Концертино» ансамблю и автору удалось найти баланс сочиненного материала и импровизационных эпизодов. Как многие удачные работы в джазе (например, «Былины-старины» А. Зубова), «Концертино» сочинялось долго, постепенно выстраивались мелодические попевки, гармонические ходы, ритмические формулы, тембры. Когда же вещь была наконец написана, менять на репетициях уже ничего не пришлось.

Подобные многочастные композиции появились в программах «Аллегро» в 1980—1981 годах. В каждой из них своя сквозная тема, скрытая программность. «Легенда» с ее испанским колоритом воспринимается как посвящение и Кориа, и Сервантесу, и Гойе. «В этом мире» — серия музыкальных эскизов, запечатлевших многоликий и яркий современный джаз.

Если джазовый ансамбль оставляет какое-либо наследие, то в первую очередь — произведения, родившиеся в самом коллективе. Они живут и видоизменяются, обрамляются новыми решениями, их трансформация отражает эволюцию стиля коллектива. Таковы «Неваляшки». Их уже узнают на концертах, публика начинает аплодировать при первых звуках мелодии. В 1979 году Левиновский создал новую редакцию этой пьесы. Теперь она начинается с пролога, мини-увертюры, в которой фрагменты темы мелькают, как в калейдоскопе. Завязка композиции стала значительно динамичней. Дополнительно введен в пьесу эпизод, в котором широко использованы приемы свободной полифонии.

Значительное место в творчестве «Аллегро» занимает джазовая классика. Обращение к общеизвестным популярным темам предстает не как дидактическая демонстрация того или иного классического стиля, а скорее как дань уважения неувядающим джазовым стандартам, которые служат для современных исполнителей поводом к созданию оригинальных ансамблевых композиций.

Ансамбль почти не пользуется обычной для классического джаза формулой «тема — вариации — тема». Часто тема звучит в непривычной интерпретации, как бы в иной жанровой плоскости. «Звездная пыль», например, из баллады, почти романса, переведена в жанр медленной босса-новы с напряженным восьмидольным ритмом. Тема «Summertime» проводится несколько раз в последовательно восходящих тональностях — она словно растет у нас

на глазах. Всякий выход на соло предполагает, что ансамбль создает солисту максимальные удобства для импровизации: для него может специально измениться ритм, фактура сопровождения. Иногда «ударный» эпизод готовится заранее, и слушателю преподносится виртуозный унисон почти биг-бэндового тембра в финале «Чая вдвоем», или прозрачный по тембру дуэт сопрано-саксофона и фендер-пиано в «Звездной пыли». Подобных находок в композициях «Аллегро» много, даже при скромном инструментарии ансамбля.

Композиция «Осенние листья» — пример коллективного сочинения: предварительной оговоренности аранжировки и последующей совместной импровизации. Композиция навеяна мелодией популярной французской песни, но в ее изложении и разработке есть и мягкая алеаторика и утонченные тембровые и перкуссийные приемы. В знаменитом «Караване», которым часто заканчиваются концерты «Аллегро», все музыканты играют на различных ударных инструментах, как бы возвращая нас к древним африканским корням джаза.

Любой ансамбль, выступающий на эстраде, должен тонко чувствовать специфику концертного жанра. И в этом отношении музыкантов «Аллегро» можно поставить в пример. Концертные программы ансамбля выделяются цельностью, я бы даже сказал, симфоничностью построения: контрастное чередование жанров и форм образует нечто схожее со сквозным музыкальным действием. Каждый солист — это образ, характер. Сам Левиновский предстает в ансамбле именно джазовым композитором во всей совокупности лежащих на нем творческих функций — он не только автор тем и аранжировок, он еще и чуткий музыкальный режиссер-постановщик, превращающий сумму индивидуальных дарований участников коллектива в явление высокого искусства.

...Ансамбль «Аллегро» живет более десяти лет. Сделано много. Состоялись сотни концертов в нашей стране и за рубежом. Записаны две долгоиграющие пластинки. С огромным успехом выступал ансамбль на джазовых фестивалях в нашей стране, а также в Венгрии, Болгарии, Румынии и Финляндии. Дух творческих поисков не угасает. Хочется верить, что эти поиски и в дальнейшем будут столь же плодотворны.

Игорь Косолобенков

«Классика джаза — неисчерпаема»

Подъем советского джаза в 60-х годах выдвинул поколение блестящих музыкантов — Георгий Гаранян, Алексей Зубов, Андрей Товмасян, Николай Громин, Герман Лукьянов, Алексей Козлов... Все они получили широкое признание, их творчество стало важным этапом в развитии отечественной джазовой школы.

Игорь Бриль — из этой плеяды лидеров нашего джаза. Он утверждал себя в музыке неспешно, с каким-то особым достоинством. Не суетился, не стремился эпатировать публику и знатоков новациями. Основой основ для него всегда оставалась джазовая классика; все творческие поиски Игоря Бриля покоились на этом крепчайшем фундаменте.

Впервые Игорь Бриль обратил на себя внимание на московском фестивале «Джаз-65». Вместе с ним в трио выступали контрабасист Алексей Исплатовский и ударник Владимир Журавский. Многим памятна сыгранная ансамблем композиция И. Бриля «Пробуждение». Привлекали ее изящество и простота. Нежные реплики рояля в верхнем регистре выразительно оттенялись игрою смычком на контрабасе, узорчатым рисунком барабанов, таящим скрытую звуковую мощь. Ни одной лишней ноты! Тонкий вкус, оригинальность импровизаций сразу были отмечены слушателями. Трио стало лауреатом фестиваля.

После успешного дебюта началось ровное, уверенное движение молодого музыканта вперед. На последующих московских фестивалях трио И. Бриля неизменно входило в число лучших ансамблей этого представительного смотра. Недолгим, но очень важным для творческого роста трио было выступление в составе оркестра «ВИО-66», которым руководил Юрий Саульский. Школа большого оркестра многое дала музыкантам — прежде всего чувство масштаба джазовой формы, понимание ансамблевого соотношения оркестровых групп и отдельных солистов.

Игорь Бриль

Фестиваль «Джаз-67», где И. Бриль выступил в качестве пианиста в оркестре Ю. Саульского и в малом ансамбле вместе с саксофонистом Алексеем Козловым, открыл новые стороны в творческом облике музыканта. Если прежде Игорь завоевал симпатии слушателей как тонкий лирик, тяготеющий к синтезу элементов джаза и академической камерной музыки, то на этот раз в пьесе «Черное и голубое» (авторы А. Козлов и И. Бриль) поразила динамика игры, красота и мощь аккордовой техники.

Одна из актуальных проблем в современном джазе — сочетание джазовых классических традиций (язык, форма) с музыкальными особенностями различных национальных культур, в сфере которых развивается джаз. Несмотря на то, что многие американские исследователи джаза не раз высказывали сомнения в возможности такого синтеза, эту проблему по-своему пытаются решить музыканты стран Европы и Азии. Мы знаем интересные образцы национального джазового стиля в Чехословакии, Польше, Швеции, Финляндии, Японии. Поиски в этом направлении велись и в советском джазе, особенно активно в 60-е годы. Достаточно вспомнить пьесу А. Товмасяна «Господин Великий Новгород», опыты Г. Лукьянова, А. Зубова, Вагифа Мустафа-заде.

У Игоря Бриля также есть ряд интересных пьес, основанных на разработке национального музыкального материала. На московском фестивале «Джаз-68» руководимое им трио показало композицию на тему русской народной песни «Ах, не растет трава зимою». Мелодия изложена бережно, близко к оригиналу, в строгой диатонике. Этот ладовый настрой развит и в импровизациях солистов. Любопытное сочетание: в структуре пьесы явно ощутимы контуры джазового квадрата, а музыкальный материал, весь его интонационный строй — весьма далеки от традиционного ладового «наклонения» джаза. Несомненно, эта композиция — серьезное достижение И. Бриля.

В 1970 году Игорь принимает участие во Всесоюзном конкурсе артистов эстрады и становится его лауреатом. Журнал «Советская музыка» отмечал: «Выступление Игоря Бриля на конкурсе оставило яркое впечатление: великолепный пианизм в сочетании с интересным развитием «исходного материала», тонкое ощущение настроений, своеобразная импрессионистическая гамма звучностей — одним словом, джаз высокой музыкальной культуры».

Ободренный удачей на конкурсе, И. Бриль готовит и показывает новые программы — для радиозаписей, для встреч в джазовых клубах и кафе. На пластинках зафиксированы его выступления с гитаристом Алексеем Кузнецовым и с Московским молодежным хором Бориса Тевлина, в джазовых программах радио прозвучали его интереснейшие дуэты с трубачом Германом Лукьяновым.

Первые зарубежные гастроли трио И. Бриля состоялись в ГДР. Они прошли с большим успехом, вызвали много откликов в прессе. Суммируя впе-

чатления от концертов трио в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Ростоке, газета «Остзеецайтунг» писала: «Искусство советских джазовых музыкантов покорило немецкую публику. По мнению знатоков, трио Игоря Бриля достигло вершин европейского джазового мастерства. Особый интерес у публики вызвали обработки русских народных песен».

Памятной для музыкантов была поездка на Кубу. Их всюду встречали с энтузиазмом. Где бы ни проходили выступления — в маленьком зале или на арене под открытым небом в Гаване, с первыми звуками песни-гимна «Гуантанамейра» (выразительно аранжированного И. Брилем) слушатели подхватывали напев, и аудитория превращалась в могучий хор.

Впечатления от латиноамериканской музыки легли в основу популярной босса-новы «Минья Саудеде», которую И. Бриль обработал для своего ансамбля. Он исполнил ее на «Джаз-Джембори-71» в Варшаве; эта запись, в числе лучших, была включена в звуковую хронику крупнейшего в Европе фестиваля. Когда через несколько лет в Москву приехал знаменитый польский джазовый пианист Адам Макович, и ему предложили сделать запись дуэтом с советским пианистом, он сразу, не задумываясь, выбрал Игоря Бриля, чья высокая международная репутация была ему хорошо известна.

Вскоре И. Бриль стал преподавать джаз. В Московской экспериментальной студии джаза, где зрел опыт советской джазовой педагогики, в классе И. Бриля образовалось ядро ансамбля, в который вошли студенты музыкальных вузов, желавшие овладеть секретами импровизации. Это саксофонист, лауреат Всесоюзного конкурса Александр Осейчук, трубач Николай Бат-

Александр Осейчук

Алексей Набатов

хин, саксофонист Алексей Набатов и ряд других талантливых музыкантов. Новый ансамбль показал несколько программ, включавших и виртуозные обработки джазовой классики, и интересные «сплавы» джаза с балканским и русским фольклором, и собственные сочинения участников ансамбля — от инструментальных миниатюр в форме дуэтов до развернутых композиций.

Композиция «И вновь настанет день» насыщена сложным, часто меняющимся метром, узорчатой ритмикой. Быстрые разделы в восьмидольном рок-ритме контрастируют с медленными балладными фрагментами. Несколько разноплановых тем, варьируясь, образуют яркую музыкальную драматургию. Используя принцип контрастно-составной формы, сочетая сольные и ансамблевые эпизоды, тонко вводя элементы коллажа, музыканты строят широко развернутую, целостную форму. Это было замечено многими критиками в нашей стране и за рубежом: на международном фестивале в Белграде в 1975 году, на фестивалях в Москве и Тбилиси в 1978 году. Один из рецензентов писал: «Ансамбль Игоря Бриля показал современную по приемам, остроритмичную, динамически напряженную музыку. Это были точно срежиссированные композиции, где наиболее сильные, яркие средства заранее обдуманы, и в то же время для инструменталистов-импровизаторов оставлен широкий простор».

Хотя ансамбль И. Бриля и не является постоянно гастролирующим коллективом, его концерты проходят регулярно. Программы разнообразны, широки по охвату жанров и стилей. На последних по времени пластинках-гигантах («Утро земли», «Оркестр приехал») представлены джазовая классика,

Анатолий Соболев

Валерий Буланов

сочинения самого И. Бриля и участников его ансамбля. И. Бриля все больше начинает интересовать многочастная джазовая форма, с главной и побочными темами, аранжированными эпизодами и большими монологами солистов. Таковы его пьесы «Балканский орнамент», «Утро земли», «Сегодня и завтра», шуточная, в скоморошьем духе пьеса-сценка «Оркестр приехал», такова и гимническая пьеса А. Осейчука «Альтовое настроение».

На протяжении двадцати лет в ансамблях, которые возглавлял Игорь Бриль, всегда царила атмосфера творческих поисков. Но в центре интересов музыканта неизменно оставалась джазовая классика, ресурсы джазовой традиции. По-прежнему его влечет задача соединения классического наследия джаза и современных музыкальных течений.

Музыкантский облик И. Бриля так охарактеризовал его педагог в Институте имени Гнесиных, профессор Теодор Гутман:

— Игорь всегда тяготел к классике. На госэкзамене комиссия особо отметила, как профессионально, с каким чувством стиля он сыграл ля-мажорный концерт Моцарта. Школа, полученная им в детстве и закрепленная в годы учебы, всегда «держала» его в рамках строгого, дисциплинирующего академизма. Собственные произведения Игоря имеют явный крен в лирику, в них слышится что-то романтическое. Но джазовая импровизация — это не только «сочинение в момент исполнения», но и умение музыканта отдать всего себя слушателю, вовлечь его в акт создания музыки. Эту способность я всегда чувствовал в Игоре. Меня очень радует и то, что он педагог. Если музыкальное образование джазовых музыкантов будет поставлено на высокий профессиональный уровень, мастерство импровизации, имевшее расцвет во времена Баха, может на новой ступени возродиться в современной музыке. Импровизации надо учить».

В 1980 году начался новый этап в творчестве Игоря Бриля. Не порывая со своим основным ансамблем (возможно, почувствовав в нем некоторый застой), он стал выступать с сольными программами; были и другие формы концертов. Игорь Бриль говорит:

— Меня заинтересовала идея «неподготовленных», в духе джем-сешн, выступлений с музыкантами и ансамблями, положенная в основу концертного цикла «Джаз плюс джаз». Здесь можно варьировать состав партнеров и репертуар, здесь рождается особый азарт и увлекательность импровизационных диалогов.

Состоявшиеся встречи с пианистами Тыну Найссоо и Вагифом Садыховым эмоционально зарядили меня. С большим удовольствием играл с оркестром Анатолия Кролла, где выступление началось с нашего фортепианного дуэта. Не менее интересными оказались выступления с гитаристом Алексеем Кузнецовым, с певицей Татевик Оганесян. Я считаю, что джазовая классика себя не исчерпала, она действенна и сегодня.

Представление об Игоре Бриле будет неполным, если не сказать о его пропагандистской и педагогической деятельности. В начале 70-х годов он участвовал в лекциях-концертах по истории джаза; ведя активную преподавательскую работу в Музыкальном училище имени Гнесиных, написал «Практический курс джазовой импровизации» — единственный пока в нашей стране учебник по этому предмету. Большой интерес вызвал его доклад по проблемам джазового образования на научной конференции, организованной Союзом композиторов Эстонии,

Широк круг интересов этого яркого музыканта, значителен его вклад в развитие советского джаза.

Когда открывается занавес, и на сцену выходит Игорь Бриль, невольно вспоминаешь слова композитора Андрея Эшпая: «Не о каждом пианисте скажешь, что он по-настоящему чувствует инструмент, на котором играет. Для Бриля же поэзия фортепианной игры, красота звука — чувства врожденные».

Алексей Колосов

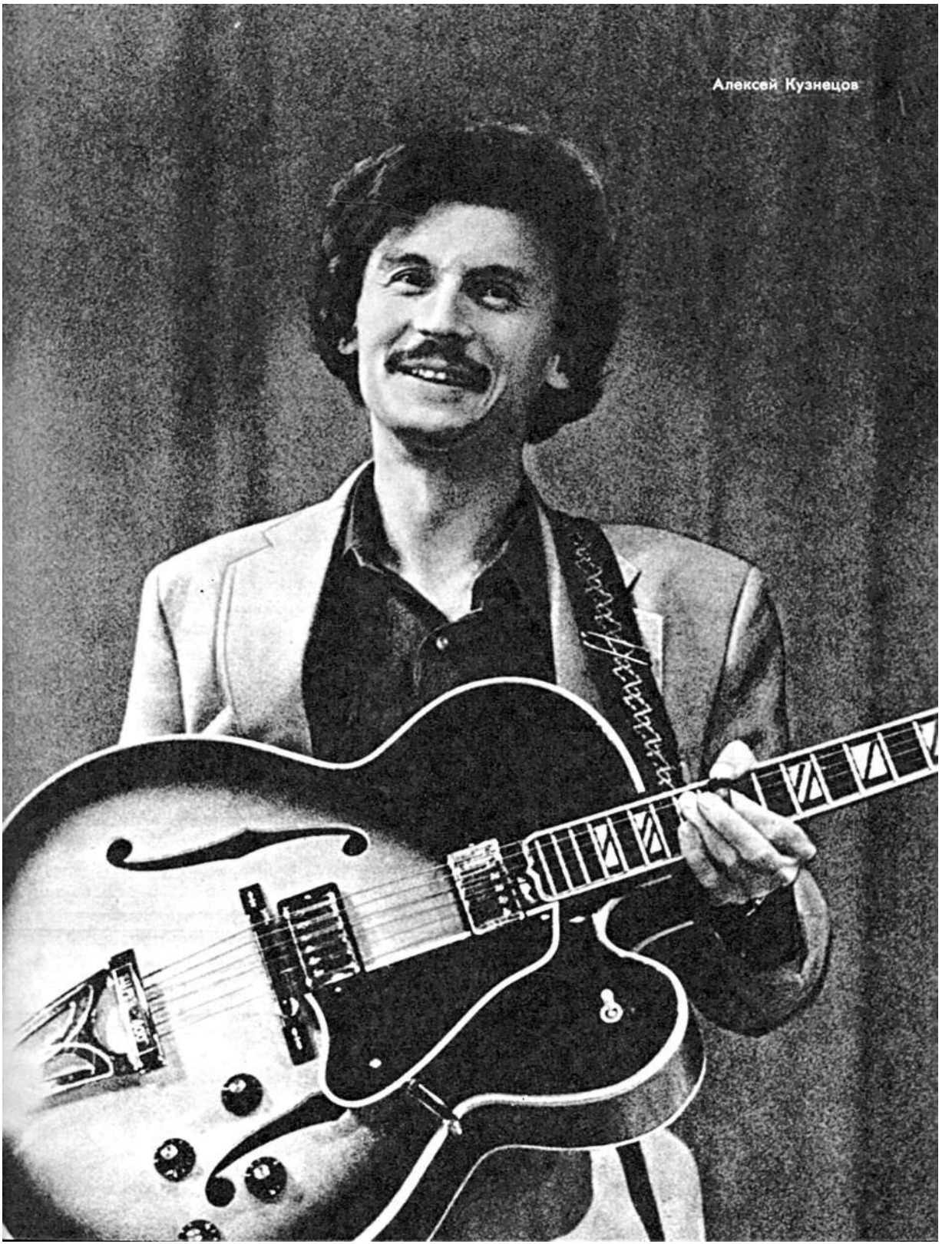
Гитара Алексея Кузнецова

«Я родом из детства...» Эти слова мог бы сказать о себе истинный рыцарь джаза, московский гитарист Алексей Кузнецов. Сколько он помнит себя, столько же помнит он и звуки гитары. Его отец, Алексей Кузнецов-старший, был одним из первых советских джазовых гитаристов, играл в Госджазе СССР, организованном в 1938 году. Мальчик рос в благодатной атмосфере музыки. Вскоре он начал играть самостоятельно, причем не только на гитаре, но и на ударных и контрабасе. Юношеское увлечение джазом с годами переросло в зрелую всепоглощающую к нему любовь.

Впервые А. Кузнецов обратил на себя внимание специалистов на Московских джазовых фестивалях 60-х годов. Талантливый, оригинально мыслящий музыкант-импровизатор, он предстал слушателям и как автор ряда интересных композиций: в блюзе «Заводные игрушки» продемонстрировал яркий мелодизм, изобретательную аккордовую технику, в пьесе «Алеша» тонко претворил особенности стиля босса-нова.

В 60-е годы А. Кузнецов активно концертирует, всячески пропагандируя джазовую гитару. Параллельно работает в эстрадно-симфоническом оркестре Гостелерадио, затем в Государственном симфоническом оркестре кинематографии.

Начало 70-х годов было нелегким временем для джаза. Появилось новое поколение молодых слушателей, чьи интересы оказались захваченными рок-музыкой. Гитара приобретает широчайшее распространение, но главным образом как инструмент аккомпанирующий, сопровождающий пение в вокально-инструментальных ансамблях. Ее гармонический язык предельно упрощается, интонациями начинает управлять электроника, а не пальцы музыканта. Количество гитаристов на профессиональной эстраде возрастает, но нового качества почти не видно, как и новых солистов-импровизаторов.


Алексей Кузнецов

В этой обстановке А. Кузнецов упорно продолжает знакомить слушателей с джазовой классикой, с богатейшими возможностями своего инструмента. Он сотрудничает с различными исполнителями, ансамблями, выступает по радио и телевидению, записывает пластинки.

Важными для творческого роста А. Кузнецова стали его концерты с другим замечательным гитаристом — Николаем Громиным. Они начались, когда оба музыканта были еще очень молоды. Мысль об ансамбле двух гитар родилась как бы сама собой.

— Две гитары, как два оркестра, — говорит А. Кузнецов. — Их звучание можно уподобить целым оркестровым группам или отдельным инструментам, будь то звонкая труба или нежный голос флейты. Из гитары можно извлечь множество музыкальных красок, выразительно соотнести их. Партнеры в дуэте всегда находятся в особо напряженном взаимодействии.

Более пятнадцати лет этот замечательный дуэт выступал в концертах, на фестивалях джаза и всегда вызывал восторженную реакцию публики. Оба музыканта неизменно демонстрировали чуткое партнерство, редкое единство музыкальной стилистики. Они, как правило, не пользовались электронными эффектами и достигали художественного результата только за счет совершенного владения гитарой.

Плод музыкального общения А. Кузнецова и Н. Громина — пластинка «Джанго», вышедшая в 1979 году. Пьесы «Жимолость» Ф. Уоллера и «Сент-Луи блюз» У. Хэнди пронизывает горячее свинговое начало; меланхоличные звучания латиноамериканской музыки ощутимы в композициях «Я любил однажды» А.-К. Жобима и «На высоте 500 миль» Ч. Кориа. Выразительно звучит пьеса «Джанго» Дж. Льюиса, в которой А. Кузнецов импровизирует, пользуясь сначала одноголосной, затем октавной и, наконец, аккордовой мелодической техникой.

Плодотворным было сотрудничество А. Кузнецова с известным пианистом Л. Чижиком и контрабасистом А. Исплатовским. Их трио исполняло классические джазовые пьесы, часто обращалось к музыке Дж. Гершвина. В этом ансамбле проявилось мастерство А. Кузнецова-аккомпаниатора.

Искусство джазового аккомпанемента редко замечается и ценится слушателями. Между тем роль его в джазе велика. Разнообразно используя возможности гитары, А. Кузнецов способен конкурировать с целой ритм-секцией ансамбля, побуждая солиста к интенсивному самовыражению, активизируя его фантазию. Все это А. Кузнецов сочетает с собственными интереснейшими импровизациями. Свидетельство тому — пластинка «Популярные мелодии Джорджа Гершвина», записанная этим трио.

Позднее А. Кузнецов выступает в джазовом квартете солистов оркестра кинематографии (его состав — пианист Игорь Назарук, контрабасист Алексей Исплатовский и барабанщик Андрей Чернышев). На пластинке «Утверж-

Трио Алексея Кузнецова.
Слева направо:
А. Исплатовский,
А. Кузнецов, Н. Громин

дение» этот ансамбль записал произведения классического джазового репертуара и пьесы советских авторов, в том числе композицию на тему Вагифа Мустафы-заде, в которой А. Кузнецов тонко имитировал на гитаре характерные интонации мугама.

А. Кузнецова давно влекла идея представить гитару на концертной эстраде как чисто солирующий инструмент. Во всем мире немного найдется джазовых гитаристов, выступающих соло. Такая игра требует незаурядного артистического умения вести за собой слушателей: ведь музыкант остается без поддержки, которую обычно дает ему ритм-секция. Некоторые артисты трактуют гитару как эквивалент фортепиано, покоряя слушателей виртуозной техникой, других более влечет поиск новых тембров и звуковых комбинаций. А. Кузнецов, сочетая в игре оба эти исполнительских плана, создает в своих сольных аранжировках классических джазовых тем поистине оркестровую фактуру. В ней можно услышать и мощно свингующий контрабас, и ритмические узоры ударных, и вибрато духовых инструментов.

В композиции А. Кузнецова на тему «Колыбельной» из оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина предстает все богатство гитарных технических приемов: мелодическая аккордовая техника, глиссандо, флажолеты, извлечение

перкуссийных эффектов, игра у подставки и т. д. По форме эта пьеса — небольшая сюита в трех частях, в каждой из которых тема подвергается разнообразным трансформациям. В первой части она звучит вполне традиционно, близко к оригиналу; во второй, прозрачной по фактуре, лишь на мгновение узнается в потоке флажолетов; в третьей — стремительно вырастает в биении напряженного ритма. Заметим, однако, что в этой композиции тема является лишь отправной точкой для создания самостоятельного музыкального материала, разнообразного в ритмическом и колористическом отношении.

Эта яркая пьеса стала украшением телевизионного фильма-концерта «Джазовые контрасты». Она же вместе с другими композициями была записана на пластинке А. Кузнецова «Голубой коралл». Интересный диск подвел итог деятельности артиста за целое десятилетие.

В начале 1982 года Алексей Кузнецов принял участие в международном фестивале «Джаз-Ятра», проходившем в индийском городе Бомбее. Партнерами гитариста на сей раз были музыканты из Тбилиси — Тамаз Кура¬швили (контрабас) и Давид Джапаридзе (барабаны). В рецензиях на выступление группы, получившей в индийской прессе наименование «Голубой коралл», отмечались мелодизм и ритмическая насыщенность исполненной музыки, и совершенная игра гитариста, в которой слышались «славянские интонации».

Важно отметить, что А. Кузнецов был и остается приверженцем натурального звучания гитары. Он начинал с акустической гитары и по сей день считает, что игра на ней рождает более изысканные звучания. Что же касается модных электронных приставок, привнесенных в гитарный мир джаз-роком, то А. Кузнецов считает: «Электронная педаль, безусловно, расширяет возможности гитариста. Но важно не перейти того предела, после которого звук гитары изменяется до неузнаваемости. Становится непонятным, зачем музыкант взял в руки этот инструмент». Алексей Кузнецов не только сохраняет верность своим идеалам, но и доказывает своим творчеством, что джазовая гитара таит в себе неисчерпаемые возможности.

Постскриптум-85

В 1983 году А. Кузнецов с успехом выступил на Международном джазовом фестивале в Дебрецене (Венгрия). В составе трио вместе с ним играли Георгий Гаранян (альт-саксофон) и Тамаз Курашвили (контрабас).

В 1984 году был показан по телевидению фильм-концерт «Всего шесть струн», посвященный творчеству А. Кузнецова. Картина представляет собой как бы историю джазовой гитары — от диксиленда до стиля фьюжн. В фильме снимались пианист Игорь Бриль, контрабасист Анатолий Соболев, перкусист Виктор Вист, вибрафонист Сергей Чернышев. В картине также участвуют «Капелла дикси» под управлением Л. Лебедева и биг-бэнд, руководимый В. Василевским.

Аркадий Петров

«Джаз — мое ощущение жизни...»

Он появляется на эстраде под вежливые аплодисменты зала. Подходит к инструменту, садится, неторопливо оглядывается, разминает руки, придвигает поближе к роялю стул. Такова его обычная манера: пианист долго «настраивается», пауза затягивается. И вот, наконец, первая нота, вторая... третья...

Чижик начинает играть нечто совсем «неджазовое». Какие-то музыкальные вопросы с резкими, настойчивыми интонациями, за которыми следуют тихие, нерешительные ответы. Много пауз, прерываемых острыми, «ударными» аккордами. Мелодические линии сплетаются в прихотливые узоры. Музыкальная ткань, сначала простая, элементарная, постепенно усложняется, обрастает гирляндами арпеджио и пассажей. Наконец, звуковой поток начинает клокотать. Музыка чем-то напоминает «скифские» эпизоды в духе раннего Прокофьева. А вот мелодическая попевка, удивительно схожая с темой нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича. Она появляется в разных регистрах и разных интонационных сцеплениях. Напряжение усиливается: это уже грозный звуковой вихрь.

Внезапно вихрь оборачивается милым лирическим напевом — это знакомый «Ain't misbehavin» Фэтса Уоллера, ретро-пианизм 30-х годов. Пианист демонстрирует виртуозную технику: каскады замысловатых фраз, перекрещивания рук, стремительные темпы. Беззаботная игра звуков, капризный калейдоскоп...

Тема из симфонии Шостаковича и веселая джазовая песенка. Они близки интонационно (это давно известно исследователям музыки). Однако Чижик не готовил заранее столкновение мелодий, давших в результате удивительную композицию, основанную на полярности эмоций (страх и улыбка, напряженная борьба и светлый мир детства). Такой образный ход родился как бы

Леонид Чижик

сам по себе, был найден в процессе исполнения, которое точнее было бы назвать свободным музицированием. Внутреннее озарение артиста передало напряженный поиск мысли, рожденной в общении со слушателями.

Такие находки у Леонида Чижика происходят именно на эстраде, в концерте. Потому что публика для пианиста-импровизатора — важнейший компонент исполнения. Без живого тока слушательских эмоций артист не может до конца раскрыть себя, не может работать на пределе. Только такая игра для джазового музыканта — настоящая.

* * *

Леонид Чижик родился 1 января 1947 года в Кишиневе, но все его детство было связано с Харьковом. Здесь он учился в музыкальной спецшколе на трех отделениях сразу — фортепианном, теоретическом и композиторском. Джазом заинтересовался рано. Собирал пластинки, магнитофонные записи, импровизировал за роялем на темы песен, звучавших в те годы по радио. Вкус к такой импровизации появился уже к десяти годам. А с пятнадцати лет Чижик работал в лучших харьковских оркестрах. Юного пианиста сразу замечают любители джазовой музыки, на него, как говорится, «ходят».

Именно здесь, в этих скромных танцевальных ансамблях, вырабатывалась его профессиональная хватка — мгновенно найти для незнакомой песенной мелодии верную гармонизацию, придумать вступление, вставной эпизод, рифф, правильно построить форму.

Тогда же Чижик становится еще и пианистом-аккомпаниатором сборной команды Украины по художественной гимнастике, а потом и сборной команды СССР. Эта работа тоже давала определенную выучку: воспитывала понимание движения, пластики, ритма человеческого тела. Часто приходилось играть без нот, импровизировать, глядя не на клавиатуру, а на помост, стремясь совместить музыкальную фразу с жестом спортсменки.

В 1965 году Леонид поступает на фортепианный факультет Музыкально-педагогического института имени Гнесиных. И вскоре становится участником известного трио Германа Лукьянова. Пьесы Лукьянова, полные своеобразной поэзии, очень русские по колориту и в то же время сдержанные, суховатые, были новым словом в советском джазе. Трио с успехом выступило на фестивалях в Москве, Ленинграде и Таллине. Весной 1967 года ансамбль собирался на очередной Таллинский фестиваль, который обещал быть весьма интересным и представительным (лучшие советские ансамбли и оркестры, шведы, финны, квартет знаменитого американца Ч. Ллойда, поляк З. Намыслов¬ский). Готовясь к джазовому фестивалю, Чижик одновременно усиленно репетировал другую, классическую программу на общесоюзный конкурс студентов консерваторий. Готовился и... сорвался, переиграл руки. Слишком большой оказалась физическая и эмоциональная нагрузка. Несколько месяцев руки

так болели, что Леонид не мог удержать в пальцах чайную ложечку. Врачи произнесли страшное слово «конец». Конец музыке? Конец всему?

Молодой музыкант пришел в себя лишь через полгода. Болезнь отступила, но к врачам ему придется обращаться еще много лет.

* * *

Рубеж 60—70-х годов — время творческого становления пианиста, упорных поисков своего пути в музыке. Леонид пробует себя в различных амплуа, играет в малых ансамблях, больших оркестрах (в том числе в Государственном эстрадном оркестре РСФСР). Настойчиво думает о собственном ансамбле, чтобы исполнять свою музыку, максимально выявлять себя. Иногда собирает небольшие группы музыкантов, с которыми выступает на студенческих вечерах в институтах, в клубах, Дворцах культуры. Приходит первый успех, о Л. Чижике заговорили. Но все эти выступления, в сущности, случайные. Ансамбли не постоянные, музыканты играют на чисто дружеской основе. В те годы почти не существовало профессиональных джазовых коллективов. Чижик стал одним из первых музыкантов, предложивших вынести джаз на филармоническую эстраду. Его настойчивость в серьезной пропаганде джаза, его успехи и мастерство были вознаграждены: он получил право на выступление в сборном эстрадном концерте.

Л. Чижик вспоминает: «Я пытался «расшевелить» публику тем, что играл на темы, заданные из зала. Пытался ошеломить виртуозностью, пробовал импровизировать на тему популярных песен. Результаты были минимальны. Для публики сборного концерта было все равно — джаз или этюды Шопена. Потом я понял: я не вписываюсь в атмосферу сборного концерта, аудитория здесь случайная, пришедшая «убить время». Номера таких концертов пестры, неравноценны по своему художественному уровню. Люди в зале хотят «отдохнуть», а я пытаюсь беседовать с ними о серьезном. Контакта не получалось. Я понял: мне нужна отдельная программа — тогда на мой концерт придут именно те, кто интересуется джазом, и станет возможным наш диалог».

К середине 70-х годов Леонид Чижик получает право на отделение, а затем и на самостоятельный концерт. Первоначально он избирает форму фортепианного трио с контрабасом и ударными. Иногда вместо барабанщика приглашает гитариста — Алексея Кузнецова. Ансамбль с успехом выступает на зарубежных фестивалях — в Польше, Чехословакии, Венгрии.

Слушая записи Л. Чижика этого периода, можно подумать, что играют сразу несколько пианистов — настолько непохожи отдельные исполнения. На своей первой пластинке (там, где звучат старые темы Дунаевского и Цфасмана) Леонид раскрывает перед нами «ретро», играет музыку легкую, светлую, с обильным использованием приемов пианизма 20—30-х годов.

В ином плане предстает пианист на втором долгоиграющем диске, где записаны импровизации на темы Гершвина. Некоторые импровизации напоминают Каунта Бейси, другие — Оскара Питерсона, в третьих ощутимы веяния более современных пианистов Кита Джаррета, Чика Кориа. Что это — смешение стилей, эклектика? Я бы назвал это протеизмом Чижика, его сознательной переменчивостью, умением вживаться в чужую исполнительскую манеру. Многое также объяснялось и конкретными задачами его концертной практики тех лет, пропагандой определенных школ джазового пианизма. Чижик исполнял программы, посвященные Гершвину, Эллингтону, Питерсону, Чику Кориа, Киту Джаррету. Но всегда, в любом концерте, у Л. Чижика наступала та грань, тот «момент истины», когда он становился самим собой. И видно было, что джаз для него — не набор технических приемов, а способ мыслить музыкой. Это пришло не сразу. Сначала он излишне увлекался тембровой звукописью, импрессионистской образностью. Потом постепенно умерил себя, пришел к равновесию эмоционального и рационального в своем пианизме.

Леонид чутко («в цвете и пространстве») воспринимает многомерность нашего мира; цепь разрозненных впечатлений преломляется у него в причудливую вереницу звукообразов. Порой кажется, что он может превратить в звуки все сущее: чувства людей и формы вещей, свет солнца и зелень лугов, детский смех и беззаботное счастье влюбленных, безграничность окружающего пространства. Л. Чижик — предельно лиричен, он романтик по сути своего творчества. Но вместе с тем может зло шутить, пародировать. Он подвергает испытанию музыкой все. Конечно, бывало и так, что в иных импровизациях ему не хватало умения отбрасывать лишнее, безжалостно сокращать звуковой поток, отбирать в нем только «свое». Но с годами щедрая расточительность Чижика-импровизатора уступала место большей сдержанности, становилась экономнее, обдуманнее, форма — точнее, импровизационная ненасытность подчинялась контролю мысли. Известен афоризм Игоря Стравинского: «Композиция — это отселекционированная импровизация». Кажется, что сейчас Л. Чижик подошел к пониманию этой мысли.

И все же артист по-прежнему любит свободную, ничем не сдерживаемую абсолютную импровизацию. Наглядным примером стал телефильм «Матисс и джаз», показанный впервые в 1980 году по Центральному телевидению. В Московском Музее изобразительных искусств, на выставке коллажей Анри Матисса, поставили рояль, внесли стулья, и в этом на скорую руку организованном зале (двести-триста слушателей) Чижик дал незабываемый концерт. На пюпитр перед пианистом ставится картон с работой художника. Чижик напряженно всматривается в причудливую игру линий, объемов и красок и начинает музицировать. Короткие уколы отдельных звуков... Всплывает интонация, фраза... Обозначился мелодический узор-линия. Мы как бы ощущаем в звуках отдельные цветовые пятна. Стремительный пас-

саж широким штрихом обозначает контур картины. Конечно, Чижик «переводил» Матисса на язык джазовой пьесы произвольно, по-своему, но мы чувствовали: настроение работ художника угадано точно.

С 1978 года Чижик отказывается от ансамблевой игры. Даже такой скромный состав, как фортепианное трио, для него чересчур тесен. Ему свободно и легко только в сольном пианизме. Он говорит:

— Некоторые называют мою исполнительскую манеру «интуитивным» стилем. Дело не в терминологии, дело в самой музыке. То, что я играю, — это ощущение жизни. Мне хочется передать ее изменчивость и бесконечность таким конечным средством, как звук рояля. В музыке проявляется моя спонтанная реакция на мир вокруг меня, на человеческие отношения. Мне кажется, джазу подвластна и эта сфера. Джаз — не пасынок, а законное дитя великой классической традиции в искусстве, которую представляют Бах, Бетховен, Вагнер, Малер, Скрябин, Шостакович. Для меня джаз — бесконечное рождение нового и бесконечное его развитие. Если же я только привычно музицирую (случается, что приходится давать концерты ежедневно), если же не «заражаюсь» жизненными впечатлениями, то начинаю выдыхаться, чувствую, что мне нечего сказать, и моя музыка делается поверхностной, риторичной...

Иногда я задумываюсь: для кого я играю? Для себя? Для публики? Да, конечно, я играю для себя. Но я хочу быть услышанным и понятым. Поэтому я играю и для моих слушателей. Я думаю, что человек, который ведет дневник, глубоко личный, интимный, делает это с тайной (пусть бессознательной) надеждой, что когда-нибудь кто-то его прочтет. Уж так созданы люди. Мы можем говорить, что играем только для себя или для ближайших друзей, что нам безразлично мнение публики. В этом случае мы чаще всего лукавим. Все, что мы делаем, мы, в конце концов, делаем для людей.

Таков Леонид Чижик — талантливый джазовый пианист, импровизатор, а в последние годы все более интересно работающий композитор.

Постскриптум-85

1984 — год больших успехов. Л. Чижик удостоен звания заслуженного артиста РСФСР. Гастролировал во Франции — на джазовом фестивале в Ле Мане и Антибе. Кроме того, Л. Чижик выступал на фестивале классической музыки в Ментоне, куда изредка приглашают и джазовых музыкантов. В прошлые годы на этом фестивале играли такие корифеи джаза, как О. Питерсон, Э. Гарнер, К. Джаррет. Состоялись концерты в ФРГ, Венгрии и Болгарии, а также на престижных фестивалях в Пори (Финляндия) и Варшаве.

Как и в прошлые годы, Л. Чижик ведет активную концертную деятельность, часто выступает во многих городах Советского Союза. В ноябре 1984 года он выступил в Москве в Большом зале консерватории, где играл Рапсодию в стиле блюз Д. Гершвина и — на бис — несколько собственных композиций.

Владимир Фейертаг

Генезис популярности

Остановите на Невском проспекте прохожего и спросите: кто в Ленинграде играет джаз? Вам ответят сразу: Давид Голощекин. Частые и успешные концерты, выступления по радио и телевидению, записи на грампластинках сделали Голощекина заметной артистической личностью в городе на Неве. В опросах, проводимых джаз-клубом «Квадрат», он в течение многих лет неизменно избирался «музыкантом года», занимал первые места в списках пианистов, трубачей и скрипачей.

Его слава родилась не внезапно. Не было того сказочного утра, когда мало кому известный артист вдруг просыпается знаменитостью. В основе нынешней популярности Голощекина — огромное дарование, неустанный труд и энтузиазм, итогом которого было создание джазового ансамбля, поддержавшего высокую репутацию ленинградского джаза.

Голощекин родился в 1944 году в Москве, но своей артистической родиной он считает Ленинград: здесь он стал музыкантом. Первый его инструмент — скрипка. Окончив школу-десятилетку при Ленинградской консерватории, он пошел работать в Гастрольно-концертное объединение. Семнадцатилетний музыкант окунулся в «деловую жизнь», научился писать аранжировки, аккомпанировать на слух, мгновенно транспонировать по ходу исполнения, заменять исполнителей, составлять программы концертов. Все это было ново и интересно, но по-настоящему его увлекал только джаз.

Голощекину повезло: его интерес к джазу совпал с активной деятельностью ленинградских джаз-клубов. Часто устраивались концерты, джем-сешн, лекции о джазе. Сначала он играл на контрабасе в квартете Ю. Вихарева, потом стал пианистом в октете И. Петренко. Но вскоре, чувствуя потребность глубже познать джазовую школу, Голощекин приходит в оркестр И. Вайнштейна.

Давид Голощекин

В те годы этот оркестр был основным джазовым коллективом Ленинграда. Слава его вышла далеко за пределы танцевальных залов, где он работал, перенеслась и в другие города. Тысячи ленинградцев приходили на его выступления, и танцующих в зале было куда меньше, чем слушающих, плотной стеной стоящих около эстрады. Признанными лидерами оркестра были талантливые музыканты Геннадий Гольштейн (альт-саксофон) и Константин Носов (труба), чьи соло и блистательное исполнительское мастерство определили стиль всего биг-бэнда. Голощекин с его способностью к адаптации сразу стал равноправным солистом и в оркестре, и в малых ансамблях.

В 1967 году Голощекин вместе с Гольштейном и Носовым переезжает в Москву. Однако через два года твердо решает вернуться в Ленинград и создать свой собственный джазовый ансамбль.

Ленинградская публика тепло встретила Голощекина, но никак не хотела примириться с тем, что он играл теперь на трубе (или на флюгельгорне). В памяти слушателей он по-прежнему оставался пианистом. Отвечая как-то на записку, поступившую из зала, Давид сказал: «Меня всегда привлекали духовые инструменты, мне по душе их лидирующее положение в малом джазовом ансамбле». В подтверждение этого он тут же взял... саксофон и, к удивлению публики, сыграл на нем «горячее» соло.

Позже, когда слушатели приняли флюгельгорн Голощекина, когда он стал чередовать игру на духовых с игрой на фортепиано, он решил «вспомнить» скрипку. Этот редко используемый в джазе инструмент еще более поднял музыкальную репутацию Голощекина. Следуя традициям Д. Венути, С. Смита, С. Граппелли, Голощекин вписывал звучание скрипки (иногда усиленной, иногда акустической) в ансамбль с тенор-саксофоном или тромбоном, употребляя необычную фразировку, свойственную разве что духовым.

Владение многими инструментами выручало артиста в самых неожиданных ситуациях. Однажды на ответственное выступление не явился барабанщик, и Давид сел за ударную установку, исполнив довольно технично сольные эпизоды. В другой раз во время концерта в джаз-клубе он неожиданно использовал стоящий на сцене вибрафон. Соло было блестящим, и переполненный зал разразился овациями. С выступавшим в Ленинграде оркестром из Таллина Голощекин весь вечер играл на бонгах — только потому, что ему нравился исполнительский стиль оркестра. На параде диксилендов в Ленинграде и на джем-сешн в Риге он мастерски играл традиционный джаз. Свою фортепианную миниатюру «В старинном квартале» он стилизовал под органные прелюдии И. С. Баха; песню А. Петрова «Крылья в небе» аранжировал в лучших традициях симфо-джаза...

Современный джазовый музыкант обязан быть всесторонне образованным. Голощекин всеобъемлюще знает джазовую классику, ему при-

суще тончайшее стилевое чутье, безупречный вкус. В наиболее интересные обзорные программы — «Пианисты джаза», «Бибоп», «Дюк Эллингтон», «Клиффорд Браун», «Гершвин и его время» — он включает также и собственные композиции-посвящения. Но всегда и во всем Голощекин остается самим собой. Его творческая установка не допускает пассивного воспроизведения того или иного стиля, механической его имитации. Каждый раз на сцене рождается оригинальная композиция, складывается целостная программа с определенным тематическим сценарием.

В то же время Д. Голощекина отличает безошибочное владение лексикой избранного стиля. Импровизационное искусство — продукт огромного труда. Это не только природная способность бегло сочинять вариации на тему, но и знание определенных идиом, свойственных лишь данному стилю, и умение рождать на их основе все новые и новые версии музыкального первообраза. Творческая мысль Голощекина как бы насыщена музыкальными «ячейками», пригодными для бесчисленных мелодических комбинаций. Но это не означает, что из кладовой своей феноменальной памяти он вынимает всем известные «ожерелья» музыкальных фраз, оборотов, пассажей. Настоящая джазовая импровизация возникает лишь тогда, когда весь этот «словарный запас» музыканта направляется его умом, вкусом, вдохновением, находчивостью. Отдавая должное эрудиции Голощекина, публика воспринимает его уже не только как музыканта, но и как актерскую индивидуальность.

В 60-х годах джаз на эстраде был представлен только биг-бэндами или большими, смешанными по составу оркестрами, которые в зависимости от обстоятельств исполняли джазовую или эстрадную программу. Эти

коллективы приучили публику к некоему подобию эстрадного шоу (исключением был «ВИО-66» Ю. Саульского), которое всегда сопутствовало исполнению джазовой инструментальной музыки. В большинстве оркестров работали прекрасные солисты, и в концерте им выделялось некоторое время для демонстрации своих импровизационных способностей в малом ансамбле. Многочисленные фестивали пробудили интерес к таким ансамблям, поклонники импровизационного джаза смогли убедиться в силе его воздействия на массовую аудиторию.

Ленинградские концертные организации раньше других почувствовали интерес публики к малым импровизационным ансамблям. Сборные концерты (иногда серии концертов) «Два часа джаза», «Три вечера джаза», «Знакомьтесь, ленинградский джаз» имели успех, и местные ансамбли получили возможность постоянно появляться на эстраде. Но одно дело выступать в сборной программе, на фестивале, когда в зале сидят истинные ценители, другое дело — концерт для широкой аудитории, полностью лишенный всякого намека на эстрадность.

Голощекин оказался в Ленинграде идеальным концертным джазовым практиком. Его концерты можно было считать камерными и в то же время эстрадными и неакадемическими. Д. Голощекин сознательно отказался от детального музыковедческого или эстрадного конферанса, он сам скупо информировал о жанре концерта и представлял музыкантов. Его музыкальные диалоги с залом опирались на хороший вкус и тонкое педагогическое чутье. В течение всего концерта он диктовал «правила игры» — казалось, что он распределял роли, аплодисменты, соло, паузы, вел ансамбль,

Давид Голощекин — мультиинструменталист

вел зал. В таком единоначалии залог успеха, ибо сольный джазовый концерт немыслим без лидера, без центрального сценического образа. Артистизм, темперамент, «интеллигентность» музицирования сделали Голощекина легендарной фигурой в ленинградском джазе.

Вот уже десять лет вокруг Давида Голощекина группируется весь ленинградский джазовый «мейнстрим». Саксофонисты Валерий Щепков, Михаил Костюшкин, Игорь Бутман, барабанщики Владимир Кириченко, Евгений Губерман, контрабасист Вениамин Дунаевский, гитарист Борис Лебединский, пианист Петр Корнее стали известными исполнителями прежде всего в партнерстве с Голощекиным. Сам он способен и направлять музыкантов, и подчиняться общему потоку музицирования. В концерте Голощекин использует едва заметные различия в почерках своих партнеров. Момент передачи «эстафетной палочки» импровизации он может сделать драматическим поворотом в сюжете разыгрываемой музыкальной миниатюры. Чуткая взаимная реакция, умение подхватить, поддразнить, спародировать — все это не только часть музыкальной джазовой техники, проявляющейся в традиционных брейках, каденциях, но и элементы сценического действия. При всей раскованности музыкантов на сцене, импровизационности мизансцен, ансамбль неизменно следует концертному этикету, выглядит празднично и торжественно. Категорически не принимая экстравагантных одежд современной эстрады, Голощекин строгими и несколько старомодными костюмами прибавляет еще один фактор достоверности к своему традиционному джазовому искусству.

У Голощекина есть и своя оппозиция. Некоторым он кажется слишком консервативным. Его упрекают в чрезмерной привязанности к музыке прошлых десятилетий, сетуют на то, что он не ищет синтеза с джаз-роком, не обогащает репертуар фольклором, что он равнодушен к тембровому и ритмическому «ультрамодерну». И действительно, невзирая на сдвиги в слушательском сознании, Голощекин был и остается сторонником джазового романтизма. Он убежден, что классический джаз (в его понимании — «мейнстрим», включающий свинг, бибоп, кул, хард-боп) способен развиваться безгранично и что никакое новаторство невозможно без твердой «школы». И оппонентам приходилось умолкать, когда Голощекину и его ансамблю рукоплескали Москва и Ленинград, фестивальная Гавана или сам Дюк Эллингтон. Он с успехом играл на джазовых фестивалях в Польше и Венгрии. У многих осталось в памяти его блистательное выступление в «Концерте для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов» Сергея Слонимского, когда оркестром Ленинградской филармонии дирижировал Геннадий Рождественский.

Аркадий Евгеньев

Джаз-группа «Архангельск»

Впервые ансамбль из Архангельска я услышал в 1974 году на так называемом «Джаз-пароходе» — трехпалубном гиганте, арендованном московскими любителями джаза с восьми вечера до восьми утра для музыкального путешествия по каналу имени Москвы. На носу разместились диксиленды, а корму предоставили тогда еще мало известному ансамблю из Архангельска под управлением саксофониста Владимира Резицкого.

Ансамбль начал с собственной композиции, очень русской по колориту. Музыканты играли самозабвенно. В ритме были элементы бит-музыки — остинатные фигуры бас-гитары, повторяющиеся узоры ударных. Но лидер не укладывался в этот канон: начинал он как все, а потом принимался «нарушать правила» — фразы становились все более асимметричными, ритм шел поперек аккомпанемента, тембр альт-саксофона делался более жестким, ворчливо-хриповатым. Музыкант словно торопился в считанные минуты «освоить» звуковое пространство, исчерчивая его пересекающимися линиями, декорируя сонористическими звуковспышками.

Все было ново и впечатляюще. Так в ту пору мало кто пробовал играть...

* * *

Сейчас в джаз-группе «Архангельск» пять человек. Ансамблем по-прежнему руководит Владимир Резицкий. Несколько слов о том, как складывалась его жизнь.

Родился он в 1944 году. В детстве играл на гармони. Это обстоятельство побудило его испытать судьбу: в пятнадцатилетнем возрасте, он, не имеющий никакого музыкального образования, решил поступить на народное отделение Архангельского музыкального училища. Не мудрено, что он оказался самым неподготовленным среди поступающих. Однако случай помог ему:

Джаз-группа «Архангельск». Слева направо: Н. Клишин, Н. Юданов, Ф. Багрецов, В. Туров, В. Резицкий

Джаз-ансамбль «Архангельск»

была нехватка духовиков, и Резицкого приняли в класс гобоя. Этот инструмент он раньше никогда не видел, да и о названии не слыхал.

— В училище я быстро привык к инструменту и полюбил его, — вспоминает сегодня Резицкий. — Давно на нем не играл, и теперь все чаще думаю к нему вернуться. Почему бы не быть в джазовом ансамбле и такой краске? В звучании гобоя есть какая-то пронзительность, запредельность...

В училище проявился интерес Резицкого к джазу. Он играет на рояле в студенческом танцевальном оркестре, достает и сутками слушает пластинки, проникает на концерты секстета Гараняна, оркестров Утесова, Ренского, Олаха. Он весь погружен в музыку, сравнивает, размышляет...

После училища — служба на флоте, в военно-духовом оркестре. Там ему поручают громоздкий баритон-саксофон, затем переводят на альт.

О, это был замечательный оркестр! Вместе с Резицким здесь проходили службу музыканты из Большого театра, пианист Райво Диксон (будущий руководитель эстонского ансамбля «Лайне»), Валерий Плотников (ныне один из самых известных мастеров советской художественной фотографии). Были художники, поэты, актеры. Разговоры шли о театре, кино, джазе, живописи, симфонической музыке. Беседы затягивались до двух ночи, а в пять подъем, зарядка и занятия музыкой до общей побудки. После завтрака иногда удавалось выкроить еще четверть часа, чтобы поиграть на саксофоне. Резицкий неистово овладевал

навыками мастерства: очень хотелось покорить инструмент, добиться красивого звука и беглости.

Демобилизовавшись в 1967 году, Резицкий был уже музыкантом со сложившимся художественным вкусом. В это время он сближается со своим земляком барабанщиком Владимиром Тарасовым. Оба стремятся экспериментировать, хотят добиться новой выразительности, новых настроений, новых красок. Нельзя ли использовать непривычные приемы игры на саксофоне, сменить четырехдольную метрику на семи- или одиннадцатидольную? Совмещать строгую тональность с тональной свободой? Заимствовать что-то у мастеров современной музыки — Бартока, Стравинского, Прокофьева, Пендерецкого?

Два года работы вместе, два года поисков. Потом судьба развела друзей: Тарасов уехал в Вильнюс, Резицкий остался в Архангельске. Он уже нашел в себе свою музыку. В 1970 году он создал ансамбль «Архангельск».

Первыми о нем прослышали ленинградцы. По приглашению джаз-клуба «Квадрат» «Архангельск» выступал в Ленинграде с ежегодными творческими отчетами. Отсюда слухи об «архангельском чуде» распространяются по всей стране. На джаз-фестивалях в Донецке и Куйбышеве «Архангельск» становится едва ли не самым ярким открытием. Успех обязывает, и у себя дома «Архангельск» начинает просвещать и воспитывать слушателей. Ансамбль находит союзников в комсомольских организациях, филармонии, на телевидении, выступает в камерных концертах и телепередачах. Даже на своей основной работе — в ресторане — обязательными являются сорокапятиминутные отделения серьезной музыки «для слушания». И ресторанный зал преображается: возникает атмосфера концерта или музыкальной гостиной.

* * *

К музыке, исполняемой группой «Архангельск», приложим термин «полистилистика». Для нее характерно свободное использование различных творческих манер, порою их сплав, но чаще — контрастное сопоставление, конфронтация жанров, рождающие новое качество. Элементами многообразной звуковой панорамы может быть легко узнаваемый джаз — бибоп или авангард (любимые музыканты Резицкого Энтони Брэкстон и Владимир Чекасин); современная симфоническая или камерная музыка от импрессионистской до постсериальной; электронная музыка; латиноамериканские или африканские ритмы; русская песенность (музыканты сотрудничают с исполнителями Северного русского народного хора, с фольклорным ансамблем Д. Покровского, внимательно вслушиваются в народные напевы); наконец, современная поп- и рок-музыка.

Итак — джаз, симфоническая и камерная музыка, фольклор, эстрада. Соотношение этих составных частей внутри каждой пьесы может быть

разным. Вот, например, пьеса «Нувориш». Музыка поначалу кажется странной, в чем-то автоматичной, словно просчитанной на ЭВМ. Два ударника (братья Олег и Николай Юдановы) создают причудливую атмосферу звонов, стуков, щелчков и шорохов. Нервное, сухое соло гитариста Федора Багрецова. Пианист Владимир Туров играет на вибрафоне, а его холодно-стеклянным звукам аккомпанирует Резицкий, отложивший саксофон и севший к роялю. Гротескность музыки роднит ее с «механическими» эпизодами у раннего Прокофьева, Стравинского и Бартока. Постепенно механизмы начинают как бы заикаться, путаться — заводная кукла испортилась...

Если в «Нуворише» музыка, в общем, типично европейская, то в «Пилигриме» преобладают восточные элементы, ощутимы влияния индийской, арабской, отчасти узбекской музыки и инструментария. Первая — собранная, спрессованная во времени, вторая — неторопливо развертывающаяся, тягучая, это какое-то бесконечное шествие, и в нем — Пилигрим, этот вечный спутник Вселенной, человеческий разум среди таинственной стихии.

Композиция на тему русской песни «На горушке-горе» с маршем в финале — тип другой, часто используемой «Архангельском» джазовой пьесы, с внутренней многочастностью.

...Музыка врывается активно. Сила, мощь, тяжеловесная, неодухотворенная материальность. Но вот инструменты, один за другим, выходят из игры. Постепенно все рассеивается и умолкает. И тогда начинает звучать рояль. Призрачные аккорды, оцепенелость, отрешенность. Ударные едва-едва «подсвечивают» рисунок рояля. Появляется звуковая «точка» саксофона, она растет, ширится, это как будто уже и не инструмент, а человеческий голос, поющий без слов. Ему на смену приходит свирель, пронзительная жалейка с удалой русской мелодией, с веселыми плясовыми наигрышами. Сплетаются узоры, жар танца все горячей. Обрывки пассажей вращаются словно в фантастическом калейдоскопе — то появляются, то исчезают. А издалека приближается дробь барабанщика. Марш. Он звучит по-разному: то озорно, то угрожающе и подавляюще, но в итоге слышится в нем что-то молодое, энергичное, здоровое телом и духом.

* * *

Не будем торопиться называть этих музыкантов чудаками. Серьезные, интеллигентные молодые люди, потомки поморов, они даже внешним видом обращают на себя внимание: высокие, стройные, светлоглазые, светловолосые, бородатые. Терпеливые, упорные. Они оттуда, где земли просторны, а жизнь течет неторопливо, как воды Северной Двины. И в их музыке ощущается неспешность северной жизни, ее полноводье, угадывается цвет и запах земли, таинственных скал и грозного моря. Угадываются характеры людей.

Алексей Баташев, Игорь Косолобенков

«Восточный джаз» Вагифа Мустафы-заде

Вагиф Мустафа-заде — личность яркая и в чем-то загадочная. Его артистическая деятельность — так уж случилось — протекала вдали от основных очагов джазовой активности. Его творчество редко попадало в поле зрения тех, кто писал о советском джазе. Вагиф обычно заявлял о себе как-то внезапно: то сверкнув на крупном фестивале, то получив премию на авторитетном международном конкурсе. Только успеешь порадоваться встрече с Вагифом, как он тут же снова погружался в туман, уходил за горизонт, откуда спустя некоторое время напоминал о себе новыми грамзаписями. Кстати говоря, фирма «Мелодия» выпустила в свет около четырех часов сыгранной им музыки — своеобразный рекорд среди джазовых ансамблей. Такого объема дискографии в советском джазе не имеет никто.

После смерти Вагифа Мустафы-заде в 1979 году, в Ташкенте, его судьба и его творчество приковывают к себе все больший интерес. Рождаются вопросы, они требуют ответов, хотя бы и запоздалых. Почему Вагифа не баловали, обходили вниманием пишущие о джазе? Почему его не приняли в Союз композиторов Азербайджана? Ни разу не направили на международный джаз-фестиваль за рубеж? Почему его творчество, во многом определившее пути национального джаза, мы оцениваем лишь по восторженным комплиментам зарубежных гостей?

Вагиф Мустафа-заде родился 16 марта 1940 года в Баку. Рано потерял отца, и его воспитывала мать, пианистка по образованию, преподававшая азербайджанскую народную музыку. Фортепианная классика, национальная музыка и джаз, которым он увлекся еще в детстве, определили сферу его музыкальных интересов. А дальше — музыкальное училище, интенсивная пианистическая практика, попытки играть попурри из азербайджанских мелодий с оркестром радио и, наконец, в 25 лет — джазовый дебют, но не в родном Баку, а в

Вагиф Мустафа-заде

Тбилиси. Здесь он выступал в популярном ансамбле «Орера» и одновременно руководил джазовым трио «Кавказ» с контрабасистом Гено Надирашвили и барабанщиком Феликсом Шабсисом. Трио успешно дебютировало на фестивале «Таллин-66». Именно тогда, в совместных творческих опытах с бакинским ансамблем Рафика Бабаева и были сделаны первые попытки представить джаз с «восточным акцентом».

Вероятно, именно Бабаев побудил Вагифа к поискам своего пути в джазе. На двух небольших пластинках, которые записало трио, в пьесах «Встреча в Тбилиси» и «Боржомский парк» уже слышны специфические восточные интонации и ритм, правда, пока только в темах. Но, в отличие от Бабаева, Вагиф не обрабатывал популярные песни закавказских композиторов, не вводил в ансамбль национальных инструментов. Он ограничил себя классическими джазовыми атрибутами: традиционная форма импровизационности, попытка раскрыть музыкальный материал «изнутри», избегая внешних приемов.

Казалось, найдено что-то свое, оригинальное, и оно требует дальнейшего развития в новых композициях. Поиски продолжались. Однако на международном фестивале «Таллин-67» оба закавказца удостоились лишь снисходительных похлопываний по плечу да ободряющих английских междометий. В статьях о фестивале их заслонили не только зарубежные светила (Чарльз Ллойд, Кит Джаррет и др.), но и пленившая критиков отечественная экзотика — джаз-пантомима, джаз-вокал, джаз в гимнастерках и джаз на одних гитарах[1]. Мустафа-заде пропадает почти на десять лет и, «сокрытый за стеной Кавказа», не подает о себе вестей.

1976 год. На прилавках магазинов появляется пластинка Вагифа «Джазовые композиции». Это первый в нашей стране диск-гигант, где джазовый пианист играет соло, без ансамбля. Запись студийная, и в ней удачно используются наложения: играют три, четыре руки пианиста, к фортепиано добавляется орган. Техника великолепна, темы интересны и содержательны. Эта пластинка знаменует в жизни музыканта итог целого десятилетия, прошедшего со времени его таллинского дебюта. Характерно, что она наименее «восточная» из всех. Мустафа-заде предстал на диске тонким знатоком джазовой традиции, джазовых пианистических стилей: в отдельных эпизодах можно услышать виртуозность Тейтума, лирику Эванса,«фантазийность» Джаррета. Тут не было эклектики. Всем этим качествам пианист давал индивидуальное толкование, сплавлял их в новом стилистическом единстве. Видимо, такое утверждение себя через традицию было необходимо Вагифу. Это был важный этап в его творческом развитии.

[1] *Имеется в виду рижский ансамбль «Звездочка», собранный из музыкантов, проходивших службу в Советской Армии, а также квартет из Куйбышева, игравший джаз на тех же инструментах, что и ансамбль «Битлз»*

Реванш у публики и критики был взят на всесоюзном джаз-фестивале «Тбилиси-78». Павел Бродовский, главный редактор журнала международной джазовой федерации «Джаз-форум», особо выделил двух поразивших его музыкантов: Ганелина и Вагифа Мустафа-заде. Он писал: «Вагиф играет по-эвансовски неброско. Он утонченно лиричен, обладает необыкновенным чувством ритма и гармонии. Его фортепианные композиции пропитаны изысканным колоритом азербайджанского фольклора. Вагиф Мустафа-заде сплавляет джаз и родной фольклор на редкость органично».

Аркадий Петров отмечал другие особенности творческого почерка Вагифа: «Краски он любит яркие, контрасты музыкальной «светотени» — резкие. Вообще, внешняя, узорчато-декоративная сторона музыкальной ткани, интерес к мелодическому рисунку значат для него гораздо больше, чем ритмическая пульсация. Его концертная пьеса «Мугам» показала, какие богатства таятся в народной музыке, сколь плодотворным является путь джазового «открытия» мугама».

«Мугам» — так назывался ансамбль Вагифа, выступавший на тбилисском фестивале. В нем играли гитарист Эйбар Мамедбейли, бас-гитарист Давид Койфман и барабанщик Аркадий Дадашьян. Тогда на фестивальной сцене стремительно возникали различные многонациональные ансамбли. Новых партнеров искал себе и Мустафа-заде. Верными сподвижниками стали для него контрабасист Тамаз Курашвили из Тбилиси и барабанщик Владимир Болдырев из Риги. Этим составом они вскоре выступили на рижском фестивале «Ритмы лета», а чуть позже записали и двойной альбом — лучшее из всего созданного Вагифом.

Двойной альбом всесторонне представил его талант пианиста и композитора, все его творческие находки за многие годы. Здесь соседствуют миниатюры и циклические формы, блюзы и мугам. Почти в каждой пьесе угадываются основные источники вдохновения музыканта: азербайджанская народная музыка, джаз и европейская классика. Композиция «В ожидании Азизы» выделяется своей темой с нестандартным 20-тактовым периодом, «Совсем один» — лирический эскиз, столь характерный для Вагифа еще со времен трио «Кавказ». В пьесе «Мугам» слышится нечто шопеновское, характерная мелизматическая вязь на фоне бурдонирующих басовых звуков рояля и контрабаса. «Трельная» манера игры правой рукой сочетается у Вагифа с ритмически подвижным аккордовым аккомпанементом — это можно назвать своеобразным «восточным свингом», он легко узнается в различных композициях.

Особое место в альбоме занимает «Концерт № 2». Большая многоплановая композиция состоит из трех контрастных частей. Первая часть — как бы зачин, повествовательный, сказочный, в нем можно расслышать отзвуки Мусоргского, Бородина. И лишь прихотливые мелодичные извивы в верхнем регистре придают музыке легкий восточный колорит. Вторая часть — встреча с блюзом,

своеобразное «ориентальное» преломление джазовой традиции. Третья часть — танец в ритме $^{8}/_{8}$, редкий случай использования Вагифом рок-ритмов, но не в их привычном остинатном облике, а как контрапункт, в который тонко инкрустирована напевная тема из первой части.

Характерно, что мугамной традицией, как и традицией блюза, Мустафа-заде пользуется весьма активно. Он расширяет, как бы скрещивает их устоявшиеся ладовые основы. Упомянутую пьесу «Мугам» Вагиф строит на популярном ладе «сегях», который он то слегка альтерирует, создавая испанское звучание, то исключает из него вводные тона, превращая почти в русскую пентатонику. В творчестве Вагифа постоянно встречаются Восток и Запад, уживаются разные музыкальные миры.

В 1979 году Вагиф Мустафа-заде получил высокую международную оценку как композитор: его пьеса «В ожидании Азизы» была отмечена первой премией Музыкальной академии Монако на восьмом конкурсе джазовых тем. Первым среди советских джазовых музыкантов его удостаивают звания заслуженного артиста республики. Ансамбль «Мугам» успешно выступает на неделях джаза в Ленинграде и Москве. А потом были последние гастроли в Ташкенте...

Еще при жизни Вагифа и особенно после его смерти стала ощущаться тенденция представить его единственным создателем азербайджанского джаза, одиноким творцом, не получившим должной оценки. Аннотации к двум его последним альбомам (анонимная к двойному альбому и вторая, подписанная народным артистом СССР Ниязи), выдержанные в духе панегирика, создают у читателя представление о бесконфликтности, беспроблемности творчества Вагифа Мустафа-заде, о легкости создания национальной школы в джазе. А ведь не все у Вагифа было удачно. Случалось, он скользил по поверхности «национально-эстрадной» интонации, иногда весьма затертой популярными эстрадными певцами.

Вагиф Мустафа-заде — большой музыкант, и тем более важно поставить его в правильную историческую перспективу. «Он упорно искал и утверждал себя в музыке. С годами он выработал особую колоритную манеру высказывания, в которой даже непосвященный слушатель легко улавливал звуковой «аромат» Востока, — говорит контрабасист Тамаз Курашвили, близко знавший Вагифа. — Творческий потенциал Вагифа был поистине неисчерпаем — в смысле исполнительской техники, богатейших импровизационных способностей и бурлящей фантазии. Его работоспособность ошеломляла всех, кто общался с ним. Он был очень эмоциональным человеком. Остро переживал все, что происходило в его жизни. Нервные нагрузки были противопоказаны ему. Но разве можно исключить их из жизни музыканта?..»

Все, что создал Мустафа-заде, — достояние азербайджанской музыки, хотя и рано еще говорить о существовании азербайджанского джаза.

Вагиф лишь наметил направление, по которому вслед за ним пойдут другие музыканты. Джаз — одна из разновидностей устной культуры, и в краю древних музыкальных традиций, каким является Азербайджан, особенно ясно, что язык джаза формируется практикой живого музыкального общения, и его не создать в одиночку. Нужны талантливые творцы, объединенные общей целью. Нужна чутко воспринимающая, слушающая среда. Процесс этот длителен и непрост. А Вагиф был почти один. Поэтому он и искал соратников — в Тбилиси, Риге. Поэтому искал утверждения всюду, где возможно. Нетерпение сжигало его.

Правы ли мы в своих догадках и объяснениях личности Вагифа? Мы этого уже не узнаем.

Тема «азербайджанский джаз» остается открытой...

Ефим Барбан

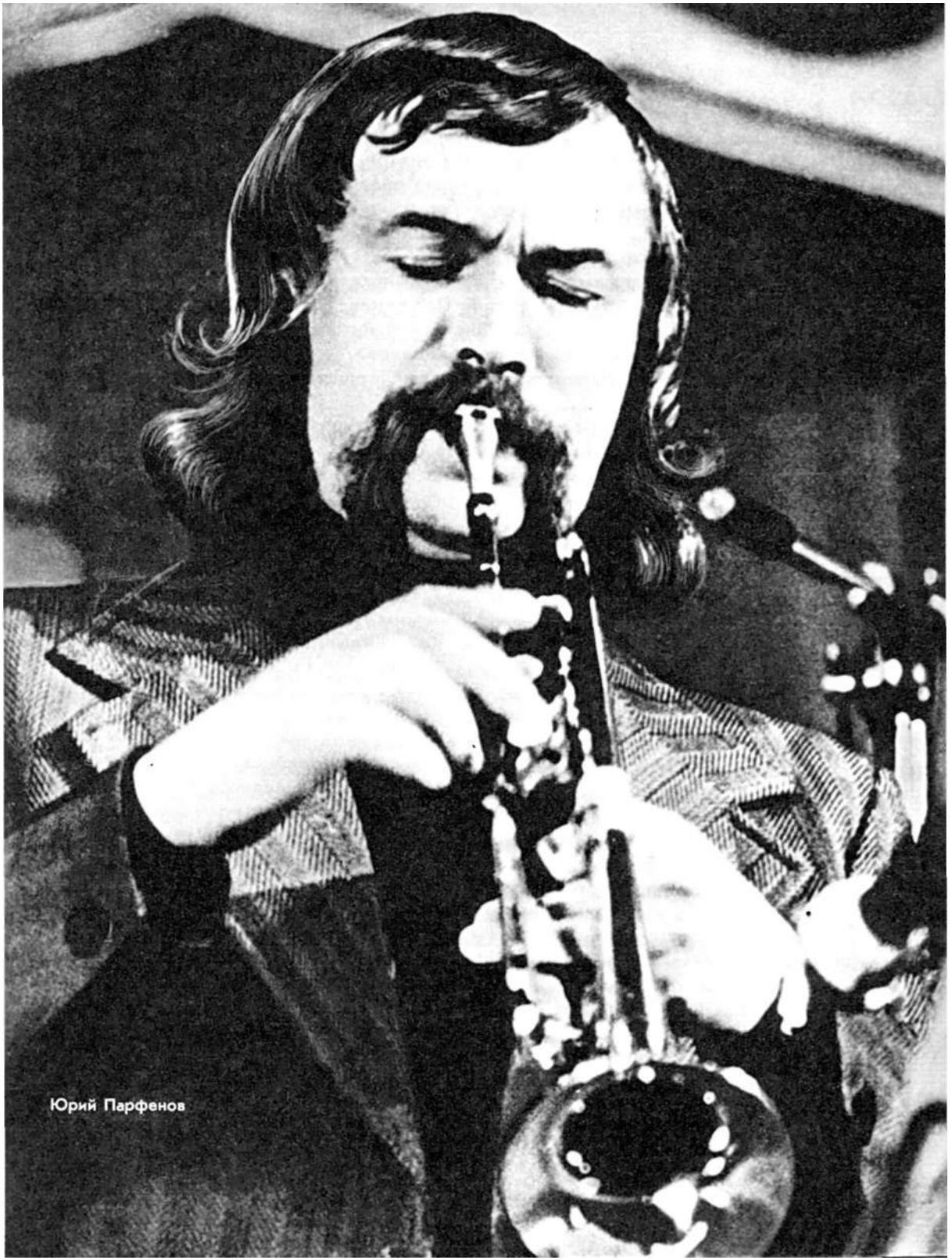
Пилигрим в страну Востока

Джазовые фестивали в нашей стране можно в чем-то уподобить фольклорным экспедициям: здесь наглядно раскрываются ведущие творческие тенденции жанра, здесь в живом сплаве «старого» и «нового» ведутся поиски новых талантов, зажигаются артистические звезды. Одной из таких звезд, вспыхнувшей в нашем джазе на рубеже 70—80-х годов, стал трубач Юрий Парфенов.

Внешне казалось, что успех и признание пришли к Парфенову внезапно и неожиданно. После выступлений на фестивале в Фергане (1978) и в Ярославле (1978 и 1981) о никому не известном алма-атинском трубаче заговорили критики, музыканты, слушатели. Но этот переход от безвестности к популярности лишь на первый взгляд мог показаться неожиданным. Перед искушенной публикой выступал отнюдь не новичок: за плечами у Парфенова был более чем десятилетний опыт музыканта-практики, учеба в консерватории, творческие поиски в самых разных джазовых направлениях. Зрелый мастер терпеливо ждал своего часа.

Истинный масштаб дарования Парфенова раскрылся в джазе не сразу. Вначале он выступал как инструменталист, исполнял лишь «чужую» музыку. Отменная техническая оснащенность Парфенова, его глубокое знание джазовых стилистических канонов еще не свидетельствовали о его композиторском даре, об оригинальности музыкального мышления. И все же главное впечатление у всех было единым: на джазовую сцену вышел серьезный музыкант, в совершенстве овладевший своим ремеслом. Впрочем, некоторых ревнителей стилистической «чистоты» джаза раздражало то, что Парфенова было трудно причислить к определенному джазовому направлению.

Не секрет, что многие наши трубачи-виртуозы демонстрируют не столько индивидуальную манеру исполнения, сколько безукоризненное



Юрий Парфенов

знание языка определенного джазового стиля. По существу их стиль анонимен, чаще всего они стремятся лишь не выйти за пределы традиционной джазовой нормы. Вот почему так настораживали знатоков «стилистические корявости» Парфенова. Но обвинить его в эклектике было невозможно: разностильные элементы органично сочетались в его импровизациях, его соло всегда были насыщены музыкальными «событиями».

В 1979 году, выступив с алма-атинским ансамблем «Бумеранг» на фестивале «Джаз над Волгой», Юрий Парфенов убедительно доказал свое право на джазовую полистилистику. Она отчетливо выразилась не только в яркой индивидуальности исполнительского почерка, оригинальности мышления, но и в значительности художественных задач, решаемых Парфеновым-композитором.

Парфенов показал две свои композиции: «Дервиш» и «Безмолвие». Сами названия этих пьес символичны, как бы намекают на две важнейшие особенности музыки Парфенова: явно выраженную ориентальность и широкое использование пауз, «музыкального безмолвия» при формообразовании.

Интерес Парфенова к восточной музыкальной культуре глубок и органичен. Работая попеременно в Киргизии, Узбекистане, Казахстане, он всюду серьезно изучает национальную музыку, стремясь синтезировать ее с джазом, отыскать в ней близкие джазу импровизационные приемы, ритмические формулы, тембральные сочетания. Как свидетельствуют сочинения Парфенова и творчество ансамбля «Бумеранг», такого рода поиски принесли значительные художественные плоды, обогатив советский джаз оригинальным восточным музыкальным направлением.

В одном из интервью Юрий Парфенов так сформулировал свое джазовое кредо: «Музыка Востока всегда влекла европейцев. Но ее язык трудно понять вне контекста культуры, частью которой она является. В этой музыке множество исполнительских деталей, нюансов, которые невозможно нотировать. Мне просто повезло, что я одновременно с джазом незаметно для себя «впитывал» музыку Востока. Сейчас я хотел бы больше экспериментировать с нею, попытаться разработать джазовый язык для выражения сущности этой музыки и выразить в ней свою индивидуальность.

По сути дела, людей в разных странах разделяют не чувства и мысли, а язык. Поэтому так важна сегодня роль музыканта в мире — он говорит на языке, доступном и понятном во всех странах, на всех континентах. В этом всемирном музыкальном общении роль джазовой музыки особенно велика. Культурная и языковая универсальность заложена в самой природе джаза, возникшего как синтез двух культур: «черной», африканской (эмоциональной, стихийной — мне хочется назвать ее восточной) и «белой», с ее интеллектуализмом, философичностью.

В современном джазе существует ярко выраженная тяга к музыке Востока, и здесь я не одинок. Такие выдающиеся музыканты, как Джон Колтрейн, Дон Черри, Элис Колтрейн, Фэроу Сэндерс, Лео Смит, специально изучали индийскую, балийскую, арабскую, японскую музыку и успешно «скрещивали» ее с новым джазом. Я вижу в этом веление времени: джаз инстинктивно стремится стать всемирной музыкой, реализовать свою собственную природу.

Что касается моего творчества, то в нем есть некоторое сходство с восточной медитацией. Мне кажется, что я разглядываю старую стену, на которой облупилась краска и в хаосе пятен, линий, черточек вдруг обнаруживаются законченные фигуры и лица, порой идеально изображенные. Разве не то же самое происходит и в процессе ансамблевой джазовой импровизации, особенно при исполнении спонтанной музыки, когда в момент наибольшего слияния инструментальных голосов, как бы в озарении, возникает нечто истинное?»[1]

В обеих исполненных на фестивале композициях Парфенов доказал плодотворность соединения восточной музыки и джаза, практически наметил путь для такого синтеза. Национальная форма джаза — не просто механическое привнесение в музыку двух-трех расхожих восточных интонаций или попевок («поверхностный ориентализм»), а создание ритмических конструкций, глубоко укорененных в структуре восточной канонической формы, способных стать предпосылкой свинга и «питательной средой» для джазовой фразировки.

Что же до парфеновского «музыкального безмолвия», ставшего отличительной чертой и его фразировки, и структуры его композиций, то эта особенность его музыки более всего способствует созданию острейшей ритмической конфликтности импровизации и ее содержательной наполненности.

Посредственный джазовый музыкант, как правило, обильно наполняет свое исполнение инерционным материалом: завесой секвенций, плотной чередой остинатных фигур и т. п. Он практически не пользуется паузой при формообразовании, полагая ее бессодержательным, «пустым» элементом формы. И лишь подлинные мастера джаза понимают глубокий смысл «музыкального молчания», демонстрируя незаурядное мастерство в оперировании паузой. Выдающийся пример — творчество Майлса Девиса, одного из фаворитов Юрия Парфенова, несомненно, оказавшего на него заметное влияние.

Композиции Парфенова отличает редкая в нашем джазе сбалансированность асимметричных ритмических структур и традиционных регулярных метрических построений. На мой взгляд, композиционная изысканность автора «Безмолвия» в значительной степени обусловлена его связью с восточ-

[1] *Бюллетень Новосибирского творческого джазового объединения, 1981, № 16, с. 56, 57.*

ной «ритмической философией», издревле видевшей в «незаштрихованном пространстве» особую выразительность, связанную с эстетикой художественного намека, недосказанности.

Парадокс нынешней популярности Парфенова — в ее ограниченности. Его знают и ценят главным образом музыканты и знатоки джаза. Широкая публика мало знакома с творчеством этого выдающегося трубача и композитора. И виной тому вовсе не эзотеричность его музыки, а нестабильность его выступлений. Выступив на одном-двух фестивалях, Парфенов вдруг замолкает на несколько лет. Влияние Парфенова на советский джаз не соответствует художественной значительности его творчества. Он мало заботится о своей джазовой судьбе. Странно видеть и слушать Парфенова в ресторанном оркестре. Музыкальный быт не должен диктовать свои условия столь яркому и значительному таланту... [1]

Тем не менее, сравнивая Парфенова с лучшими европейскими джазовыми трубачами и композиторами, с радостью убеждаешься в оригинальности и выдающейся эстетической универсальности советского музыканта, в яркой самобытности его музыкальных идей. Широта кругозора Юрия Парфенова, зрелость его мастерства, незаурядный драматургический дар приведут его к новым творческим победам, если окончательно возобладают в нем чувство ответственности перед своим талантом и духовная устремленность к высокому искусству.

[1] *Ныне Ю. Парфенов — солист джаз-оркестра под управлением О. Лундстрема.*

Галина Пирогова

Первые шаги молдавского джаза

«Кварта» — первый и пока единственный джазовый коллектив в Молдавии. Он возник в 1980 году. После успешных выступлений в республике и за ее пределами (Ярославль, Донецк, Рига, Москва) ансамбль привлек к себе внимание музыкантов и любителей джаза. Национальное своеобразие исполняемой музыки, талантливость, высокий профессионализм молодых музыкантов — вот слагаемые успеха «Кварты» в самых разных слушательских аудиториях.

С этим коллективом связан важный этап освоения джазового искусства в Молдавии. К моменту появления «Кварты» отдельные попытки культивирования джаза молдавскими артистами 20—30 лет назад были забыты и не могли влиять на слуховой опыт публики, для которой понятие «джаз», а тем более «молдавский джаз», долгое время оставалось абстрактным. Крайне редкие выступления гастролеров также не сказывались на интересе к джазу в республике. Поэтому нет ничего удивительного в том, что «Кварта» приобрела известность сначала за пределами Молдавии, а уж потом — и среди молдавских слушателей.

Участники джаз-ансамбля — профессиональные музыканты, имеющие солидный стаж практической работы. Все они выступали в популярных эстрадных коллективах: саксофонист Симон Ширман и пианист Михаил Альперин — в «Букурии», бас-гитарист Ян Лемперт и барабанщик Александр Оприца — в «Оризонте». Каждый из них шел к джазу осознанно, целеустремленно. Молодые музыканты понимали, что именно в джазе они смогут полно раскрыть свои творческие способности, реализовать свою неодолимую тягу к импровизации. Энтузиазм участников был велик, неукротим — на его гребне и родилась «Кварта».

Основатель и руководитель ансамбля Симон Ширман во многом определяет дух поиска, эксперимента, которым так привлекательна «Кварта».

Здесь уместно будет сказать несколько слов о его отце, Гарри Ширмане, оказавшем на сына большое влияние. Этот талантливый музыкант до войны славился как ведущий скрипач в танцевально-салонных, так называемых «румынских» оркестрах Кишинева и как саксофонист в небольших джаз-ансамблях. После войны он был солистом, дирижером и аранжировщиком в оркестре Шико Аранова, много выступал и как скрипач с Государственным симфоническим оркестром Молдавии, с камерными ансамблями. Симон пошел по стопам отца. Он окончил Кишиневский институт искусств по классу скрипки и первые восемь лет работал в оркестрах оперного театра и Молдавской государственной филармонии. Затем играл в эстрадном ансамбле уже как саксофонист. Соприкосновение с самой различной музыкой — от мировой классики до модных песен и эстрадных шлягеров, несомненно, наложило отпечаток на его профессиональные пристрастия, вкусы и художественные ориентиры. Зная многие музыкальные явления чисто исполнительски, «изнутри», Симон умело отбирает наиболее ценное, жизнеспособное в мире музыки.

Лучшие композиции Симона Ширмана отмечены мелодической выразительностью и своеобразием. Вот, например, тема пьесы «Роза» (из цикла «Цветы»):

Интонационная «размашистость» напева, его тонкие ладовые переливы дают простор для интересного импровизационного развития.

Во многих композициях С. Ширмана чувствуется тяготение к масштабным формам, к развернутому изложению, чаще всего циклическому, с преобладанием различных типов контраста внутри самой музыки. Яркий пример такой композиции — «Три дуэта и тутти».

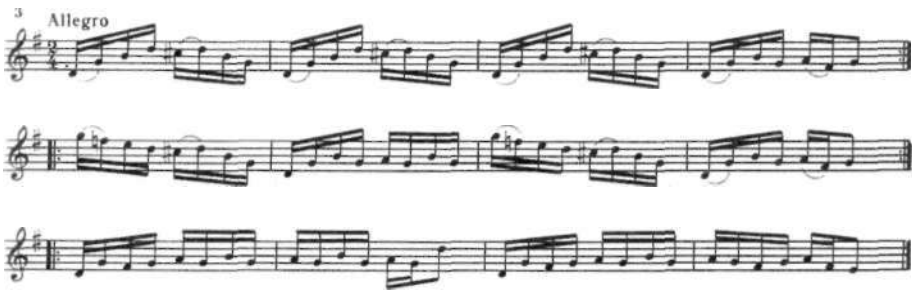
Идея композиции — постепенно складывающееся «музыкальное согласие» трех исполнителей. Идущие один за другим три дуэта воспринимаются как попытки трех разных пар достичь взаимопонимания. В дуэтах-диалогах каждый из музыкантов выявляет свою артистическую индивидуальность. Заключительный раздел композиции — «психологическое тутти», знаменующее достижение цели.

Подобная психологизация музыкальных образов весьма характерна для творчества «Кварты». Одним из первых опытов была пьеса Белы Бартока. После точного воспроизведения авторского текста следовало его свободное развитие, не связанное тематически с исходной мелодией, но зато отражающее дух пьесы, ее настроение. Пожалуй, в этом тоже можно усмотреть

связь с некоторыми характерными приемами современной музыки: использование техники коллажа, всякого рода аллюзий и ассоциаций.

Аналогичная тенденция характерна и для композиций, основанных на фольклорном материале. Некоторые пьесы, исполняемые «Квартой», можно воспринять как свободный пересказ известных «музыкальных сюжетов». Такова, например, композиция на тему популярнейшей в Молдавии баллады «Ду-те, ду-те, доруле» («Ты лети, лети, тоска») классика национальной музыки Штефана Няги:

Основой музыкального развития здесь становится не сама тема баллады (она играет роль обрамления), а ее формообразующие, чисто структурные моменты.

Другой интересный пример — «Дивертисмент», своеобразный триптих из нескольких музыкальных зарисовок. Образным источником третьего, заключительного раздела композиции (яркая жанровая сцена с элементами театрализации) является мелодия молдавского народного танца «Гилабауа» с его прихотливой ритмической акцентуацией:

Динамический импульс, заложенный в мелодии, определяет характер развертывания музыкального образа, ее гармонический и композиционный склад.

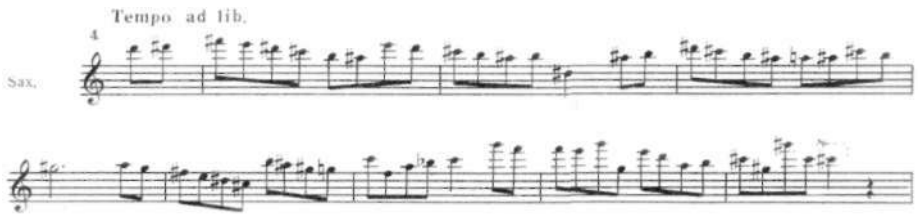
Во всех названных композициях реализация фольклорного начала не имеет (или почти не имеет) ничего общего с традиционной разработкой — это своего рода вольная фантазия на заданную тему. Участники ансамбля дале-

ки от «заемности», пассивного цитирования фольклорных первоисточников. Копия, даже самая точная, самая близкая оригиналу — еще не творчество. Молодых музыкантов интересует прежде всего сам процесс рождения и развития художественного образа в народном творчестве. Осмысление этого процесса обычно подсказывает им решение той или иной практической задачи средствами джазового искусства.

Случилось так, что из ансамбля ушел барабанщик, и состав его поневоле стал нетрадиционным: саксофон, фортепиано, бас. Перед «Квартой» неизбежно встал вопрос органичности звучания в отсутствии ритм-секции. Каждый исполнитель овладел несколькими инструментами, их количество диктовалось тем или иным художественным замыслом. Так, Ширман помимо саксофонов играл на скрипке и молдавских духовых инструментах, Альперин — на тарелках, Лемперт — на большом барабане. Все это обогатило исполняемую музыку разнообразными тембровыми эффектами. Впрочем, есть в такой тенденции и оборотная сторона: некоторая разбросанность и многословие в исполнении — в какой-то степени издержки роста молодого коллектива.

На творчество ансамбля определенное влияние оказал так называемый инструментальный театр, сложившийся в музыкальной практике XX века. В таком театре слуховое восприятие музыки дополняется восприятием визуальным: артисты во время исполнения передвигаются по сцене и среди публики, производят различные манипуляции с инструментами, здесь не исключены также элементы пантомимы и т. п. Происходит своеобразная конкретизация содержания музыки.

Заметим, что приемы инструментального театра за последние годы стали весьма распространенными в джазовых ансамблях. Уже сам характер джаза и прежде всего его импровизационность во многом предопределяют большую свободу действий музыканта на сцене.

Поиски аудиовизуальных средств музыкальной выразительности привели Симона Ширмана к созданию пьесы «Рама» для саксофона-соло. Пьесу можно воспринимать как некое «действо», раскрывающее процесс рождения музыки внутри заранее заданной «рамы». Вначале идет как бы нащупывание, отбор интонаций, они причудливо переплетаются, как вдруг в кульминации пьесы из коротких отрывков складывается мелодия поразительной красоты:

Первоначально пьеса содержала элементы инструментального театра: Ширман последовательно играл в четырех углах сцены, как бы очерчивая пространство «рамы», а в конце пускал в зал бумажного «голубя», который должен был, по-видимому, символизировать рожденную музыку, некое «послание души». Но впоследствии, разрабатывая и углубляя музыкальные детали пьесы, Ширман отказался от внешних приемов. Он осознал их случайность, необязательность в образном контексте музыки. Более органично элементы инструментальной театральности проявились в уже упомянутой камерной пьесе «Три дуэта и тутти».

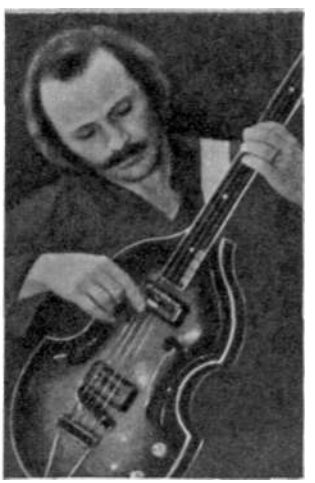
Участники «Кварты» постоянно совершенствуют исполнительские приемы, добиваясь большей органичности композиций. Четкое осознание собственной роли в общем процессе исполнения помогает им развивать музыкальную интуицию, улавливать намерения каждого и слагать их воедино. Если конструктивная и тематическая сторона композиций обычно принадлежит Ширману, то основной исполнительский импульс идет от пианиста Михаила Альперина. Его игра захватывающе виртуозна, эмоциональна. Он также наделен весьма редкой способностью к музыкальной пародийности, гротеску. С огромным успехом исполняет Альперин остроумные пародии на известных джазовых музыкантов, увлекая слушателей точностью и образностью артистических характеристик.

Отсутствие в ансамбле ритм-секции ставит перед басистом Яном Лемпертом особо сложные задачи. Решать их ему позволяет профессиональный опыт, безошибочное музыкальное чутье и отменное чувство ритма. Бас в

Михаил Альперин

Симон Ширман

Ян Лемперт



«Кварте» уже не только аккомпанирующая ритмогармоническая основа, он значительно индивидуализирован. Подобное разнообразие функций каждого инструмента придает музыке большую гибкость, в ней постоянно происходит отбор, переосмысление привычных исполнительских приемов.

В условиях интенсивного процесса обновления, постоянно совершающегося в джазе, музыканты не могут не искать свой индивидуальный язык. А это и есть начало всякого большого искусства.

Постскриптум-85

Этот постскриптум, увы, печальный: вскоре после выступлений в Москве «Кварта» распалась. Музыканты стали работать в других коллективах. Что же, бывает и такое... И все же короткая, но славная судьба «Кварты» позволяет надеяться, что молдавский джаз еще не раз проявит себя.

Олег Лундстрем

«Так мы начинали...»

Хороший джаз-оркестр создать трудно, во сто крат труднее сохранить его в течение десятилетий. Но уж если это происходит, мы испытываем к оркестру, оказавшемуся спутником нашей жизни, симпатии такой глубины и нежности, каких вряд ли удостоится недолговечный, хотя и очень яркий коллектив. Каждая встреча с таким оркестром — словно встреча с первой любовью, с молодостью; мы рядом с ним, как Дориан Грей — рядом со своим заколдованным портретом: музыканты седеют, но мы, как прежде, чувствуем себя юными.

Долгожительство оркестрового коллектива возможно только в том случае, если во главе его стоит незаурядный человек и музыкант. Таков и Олег Лундстрем, народный артист РСФСР, отметивший недавно свой 70-й день рождения. Из этих лет последние 30 он встречает на капитанском мостике одного из ведущих советских джазовых оркестров.

А началось все намного раньше. Об этом рассказывает сам Олег Леонидович:

— Мои родители приехали в Маньчжурию в начале 20-х годов. То было время Дальневосточной республики, которая позже слилась с СССР. Родители были советскими гражданами, работали на китайско-восточной железной дороге (КВЖД), построенной Россией еще в начале века и соединявшей Читу и Владивосток через территорию Китая. После революции, верные условиям договора, тысячи наших рабочих и специалистов продолжали обслуживать громадное хозяйство дороги. Среди них был и мой отец, профессор физики Леонид Францевич Лундстрем (он был из обрусевших шведов).

Мы с братом родились в Чите — я в 1916 году, Игорь годом позже. Окончили там Коммерческое училище, по нынешним понятиям среднюю школу. По достижении совершеннолетия мы с Игорем, как и наши родители,

Олег Лундстрем. 1935 г.

Оркестр п/у Олега Лундстрема.
Шанхай. 1947 г.

получили советские паспорта. В Харбине, где мы жили, существовала большая русская колония. Она была пестрая по составу, в нее входили советские граждане, сочувствующие Советам, и эмигранты.

У нас в семье профессиональных музыкантов не было: отец, правда, играл на фортепиано, неплохо читал с листа, а мать пела чисто по-любительски. Нас с братом тоже начали учить музыке, меня — игре на скрипке, Игоря — на фортепиано. В доме зазвучала музыка Баха, Бетховена, Чайковского. И вот как-то (это было в 1932 году) я случайно купил в магазине пластинку с записью оркестра Эллингтона — «Dear Old Southland». Я был ошеломлен. Я просто влюбился в эту музыку. В то время джаз можно было услышать только на пластинках. Звуковое кино пришло позже, так же как и радио, если не считать любительских детекторных приемников. Заполучив джазовую пластинку, я пригласил к себе друзей и показал им запись. Мой энтузиазм передался им сразу — мы совсем затерли эту пластинку. Она до сих пор хранится где-то в архивах моего брата (Игорь Леонидович скоропостижно скончался в декабре 1982 года). Эта пластинка сыграла роль детонатора. Она буквально перевернула всю мою жизнь. Я открыл для себя незнакомую ранее музыкальную вселенную.

Вскоре я поступил учиться в Харбинский политехнический институт. Здесь тоже оказалось много любителей джаза из русских. Мы с Александ-

ром Грависом, Алексеем Котяковым и другими друзьями-единомышленниками начали целенаправленно собирать джазовые пластинки, открыли для себя Армстронга, который также сделался нашим кумиром. Интуитивно мы почувствовали, что основа джаза в негритянской музыке, но какова эта музыка, в чем ее суть — оставалось для нас загадкой. И мы начали учиться джазу, «снимать» (как это теперь называют) его с пластинок, записывать партитуры. В 1934 году мы решили создать оркестр — многие из нас к тому времени уже играли в самодеятельных ансамблях. Начали собираться и репетировать на квартире трубача Серебрякова (он позже повредил губы, оставил музыку, стал инженером и живет сейчас в Свердловске). На одной из встреч друзья выбрали меня руководителем оркестра. В том же году мы дебютировали. Нас было девять человек — две трубы, тромбон, два альт-саксофона, тенор-саксофон и ритм-секция. Выступали на танцевальных вечерах, праздничных балах. Играли популярный джазовый репертуар. Но уже тогда мне было ясно, что джаз универсален, его стилистика может быть более широкой. Мы начали делать аранжировки советских песен, прежде всего. Дунаевского. Мне всегда было непонятно, почему мелодии Гершвина подходят для джаза, а мелодии песен советских композиторов — нет. Инструментальные пьесы, основанные на песнях советских авторов, пользовались у нашей тогдашней публики большим успехом. Все, что мы делали, мы делали с энтузиазмом, и в этом мы были похожи на поколение советских джазовых музыкантов, появившееся двадцать лет спустя.

О нас начинают говорить как о лучшем оркестре в городе. Большинство участников оркестра учились в высших учебных заведениях, в основном в технических. К 1935 году мы окончательно решили, что будем заниматься только джазом. Мы попытались найти работу в курортном городе Циндао, трое из нас устроились играть в ансамбле, помогали оставшимся семерым. В то время концессия на КВЖД прекратила существование, многие сотрудники уехали в СССР. В 1936 году мы с оркестром переехали в Шанхай, стали выступать в небольшом отеле «Янцзе». С этого года началась наша профессиональная жизнь. В следующем году работаем в Циндао, в «Миднайт Кафе». В 1938 году подписываем контракт с крупным танцевальным залом Шанхая «Боллрум-Мажестик». Мы становимся популярными. Нас уже одиннадцать человек. Заметно выросли солисты (все харбинцы) — трубач Алексей Котяков, тенор-саксофонист Игорь Лундстрем, контрабасист Александр Гравис. С нами считаются: контракт, подписываемый каждые три месяца, возобновлялся дирекцией в течение двух лет. Это уже что-то значит. Если хозяин танцзала вдруг услышит, что вот, мол, в «Метрополе» оркестр сильнее — для него это как ножом по сердцу. Затем мы переходим в боллрум «Парамаунт». Афиша гласила: «Лучший в городе боллрум — лучший в городе оркестр». Кажется, это название мы оправдывали. Как-то утром я прочитал

в газете анонс: «Такого-то числа в «Парамаунт-боллрум» выступает джаз звезд из Москвы!» Я помчался в дирекцию зала заявить об ошибке. Директор осадил меня: «Вы советские граждане? — «Да». — «Так вот, идите на сцену и работайте, а реклама — это наше дело». Мы стали знаменитыми — нас приглашали в Гонконг, Индокитай, Цейлон.

Когда началась война, мы, участники оркестра, подали заявления в советское консульство с просьбой направить нас в Красную Армию добровольцами. В Шанхае был «Клуб граждан СССР», мы с братом были в числе его основателей. В «Клубе» собралось человек триста молодых людей, желавших идти на фронт. Хорошо помню, как Генеральный консул Ерофеев принял меня: «Делегат, значит? Это хорошо... Сегодня собери в клубе всех товарищей и объяви им: пока надо оставаться здесь, вы здесь нужнее».

В 1940 году в Шанхае был организован интернациональный профсоюз музыкантов. Меня избрали его вице-президентом. Наш оркестр дал несколько концертов, весь сбор пошел на помощь безработным артистам. Во время войны жить музыкантам стало трудно. Работы практически не было, а тут еще инфляция.

После войны профсоюз боролся за улучшение условий труда — хозяева танцзалов устроили локаут, начали заменять оркестры радиолами. Мы ответили забастовкой, нам на время удалось сохранить прежний порядок вещей.

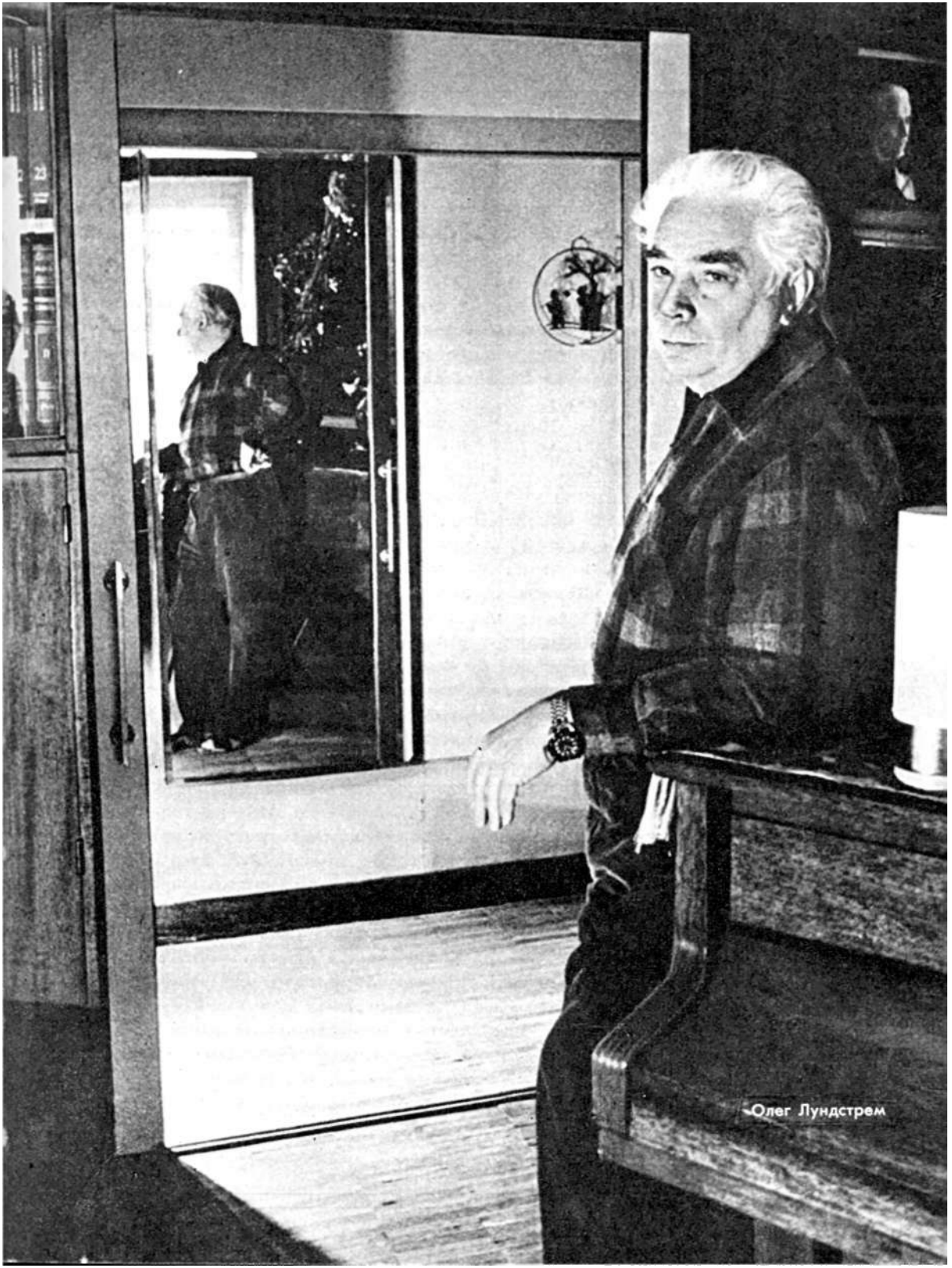
В 1945—1946 годах мы начинаем создавать свой репертуар. Я пишу пьесы «Интерлюдия», «Мираж», аранжирую песни советских композиторов. Вскоре мы с успехом дебютируем с филармоническими концертами инструментального джаза. Часто играем в Советском клубе. Ждем возвращения на родину.

В 1947 году разрешение вернуться в СССР, наконец, получено! Всем оркестром, полным составом биг-бэнда (пять саксофонов, пять труб, четыре тромбона, фортепиано, контрабас, гитара, ударные) мы приехали в Казань. Наше появление было эффектным: целый джазовый оркестр приехал, со своими инструментами, униформой. Сначала нас хотели сделать джаз-оркестром Татарской ССР. Это был декабрь 1947 года. А в феврале 1948 года вышло Постановление об опере Мурадели «Великая дружба», и многое стало меняться. Начальник Комитета по делам искусств Татарской ССР Юрусов сказал нам, что «с джазом пока надо подождать», и посоветовал устраиваться по другому «разряду» — музыканты ведь всюду нужны. Мы погоревали, но потом решили: если нет спроса на нашу музыку, надо искать что-то другое. Большинство пошли учиться в консерваторию. Огорчены были и местные любители джаза: приехал сыгранный ансамбль, а его распустили. Много всяческих слухов тогда вокруг нас ходило... Мы часто собирались, размышляли, как нам жить дальше, верили, что наши затруднения временные.

Кстати, еще в Китае консул предупреждал нас, что мы со своим джазом можем прийтись в России не ко двору. Тогда же, в Шанхае, сдав экзамен за три курса, я окончил архитектурный институт. Думал, если нельзя будет играть джаз, буду строить дома. В Казани я окончил консерваторию по классам композиции и дирижирования. Стал руководить студенческим симфоническим оркестром, писал сочинения крупной формы. А. Гравис начал преподавать контрабас, Г. Осколков — тромбон, И. Лундстрем читал лекции по истории музыки, А. Котяков был дирижером Магнитогорской хоровой капеллы. Некоторые наши джазовые музыканты, как, например, О. Осипов, возглавили группы оркестра казанской оперы. Меня назначили заведующим музчастью Казанского драматического театра имени Качалова. Жизнь, казалось, потекла по новому, спокойному руслу. Мне было уже тридцать шесть лет...

Между тем в жизни совершались перемены. В 1955 году состоялось совещание по проблемам легкой музыки в редакции журнала «Советская музыка». В нем участвовали Шостакович, Хачатурян, Шапорин, многие артисты и музыканты. Это был серьезный, острый, полезный разговор. В том же году незадолго до совещания в Казань приехала группа Всесоюзного радио записывать татарскую национальную музыку. Художественным руководителем филармонии был тогда Александр Сергеевич Ключарев — он очень любил джаз и с симпатией относился к нашему оркестру (в период учебы нам все-таки удавалось эпизодически давать в Казани концерты). Он предложил мне: обработайте татарские песни в джазовой манере, мы их запишем. Никакой уверенности в том, что эта работа будет принята и оплачена, не было, но наш оркестр был готов провести ее и бесплатно. Я выбрал двенадцать татарских песен и аранжировал их. К нашему удивлению и радости, эти инструментальные пьесы были высоко оценены в Москве. Д. Д. Шостакович, выступая на совещании, отметил, что «это тот путь, по которому должна развиваться наша легкая музыка... Нужно смелее брать советские мелодии, обрабатывать их в джазовой манере». Сразу же вокруг заговорили о существовании в Казани «законспирированного биг-бэнда».

Прослушав наши записи, режиссер Игорь Сергеевич Петровский, тоже большой любитель джаза, предложил мне сделать концертную программу. Я был настроен скептически — музыка пестрая, униформы нет (тогда это имело значение), да и кто будет нас финансировать? Но Игорь Сергеевич был настойчив: «Я уже заручился поддержкой директора филармонии Боголюбова. Форму вам сошьем, а после концертов передадим вам ее в пользование». Оркестр дал в Казани восемь концертов. Ажиотаж был страшный, все билеты распроданы мгновенно, еще до расклейки афиш — в городе о нас все-таки помнили. На один из этих концертов случайно зашел ответственный работник Гастрольбюро СССР М. И. Цын. После концерта он сказал мне: «Мы забираем ваш оркестр в Москву — увольняйтесь». Научен-



Олег Лундстрем

ный горьким опытом, я отвечал: «Так не пойдет. Если ваше предложение серьезно, оформляйте нас переводом».

Так в 1956 году мы прибыли в Москву, фактически в прежнем «китайском» составе. С 1 октября 1956 года мы — оркестр Росконцерта. Начинаем репетировать, весной следующего года выпускаем первую программу. Потом мы сыграли на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве — и дело пошло.

К настоящему времени из старой гвардии в оркестре остались только я и второй дирижер Алексей Котяков, который работает и как звукорежиссер. Что же касается кредо нашего оркестра, то оно осталось прежним: мы верны джазу, мы стремимся сделать джаз важным компонентом духовной жизни современного человека.

Геннадий Долотказин

Любимый оркестр

Моя профессия — литератор, но я занимаюсь и джазовым исполнительством, играю в биг-бэнде на альт-саксофоне. Вероятно, тем, что я «оркестровый человек», объясняется моя любовь к оркестру, руководимому Олегом Лундстремом. Я восхищаюсь не только искусством этого коллектива, но и артистическим достоинством музыкантов, на протяжении десятилетий преданных оркестровой джазовой музыке.

Первоклассные музыканты оркестра Олега Лундстрема могли бы легко «сделать карьеру» в модных и процветающих ВИА. Но этого, к счастью, не произошло. Они не только играют, но воспитывают приходящих в оркестр молодых исполнителей в духе бесконечной любви к джазу.

В 70-е годы оркестр Олега Лундстрема в основном выступал в эстрадно-песенных концертах. Однако стремление исполнять чисто джазовую музыку никогда не угасало в коллективе. Одна из трудностей была в том, что многие руководители концертных организаций в те годы потеряли веру в оркестровую музыку, считали ее для эстрады «неприбыльной». За десять лет оркестр Олега Лундстрема не более трех-четырех раз выступал в Москве с концертами инструментальной джазовой музыки. Мы, москвичи, завидовали ленинградцам, которые могли посетить организованную Ленконцертом «неделю Лундстрема». Там исполнялись несколько программ, в том числе программа оригинальных сочинений советских авторов, включая показ творчества входившего тогда в состав оркестра квинтета Гольштейна — Носова, и антология классиков оркестрового джаза — Бейси, Эллингтона, Миллера. Подобные концерты проходили в различных городах нашей страны (обычно в рамках джазовых абонементов), а также во время гастролей за рубежом.

Событием в жизни оркестра стало его выступление на международном фестивале «Джаз-джембори-72» в Варшаве. Программа фестиваль-

Оркестр п/у Олега Лундстрема. 1982 г.

ного выступления включала композиции «Неваляшки» Н. Левиновского, «Старинный романс» Г. Гачечиладзе, «Концертино для контрабаса с оркестром» и «Русский блюз» А. Кролла, пьесу А. Ключарева на татарские народные темы. Джазовая пресса многих стран отметила великолепную игру солистов Виктора Гуссейнова (труба), Станислава Григорьева (тенор-саксофон), Сергея Мартынова (контрабас).

Столь же ярко предстал оркестр Олега Лундстрема и на джаз-фестивале «Прага-78». Коллективу пришлось выступать в соседстве с двумя весьма солидными конкурентами: с популярным оркестром Густава Брома, за который «болели» все пражане, и с оркестром знаменитого американского трубача Кларка Терри. Наши музыканты сыграли композиции «Три характера» В. Долгова, «Письмо другу» Г. Гольштейна, аранжировки джазовой классики — «Сентиментальное настроение» и «Си-джем блюз». Исполнение было впечатляющим, зал буквально взорвался аплодисментами! Затем на сцену вышел Кларк Терри. Он объявил, что его оркестр также сыграет в конце программы эллингтоновский «Си-джем блюз», и он просит русских музыкантов поимпровизировать вместе с его коллективом. Все с нетерпением ждали финала. И вот Терри приглашает на сцену Виктора Гуссейнова, Вячеслава Назарова, Александра Фишера. Этот неожиданный джем-сешн затянулся далеко за полночь. Восторг публики был неописуем!

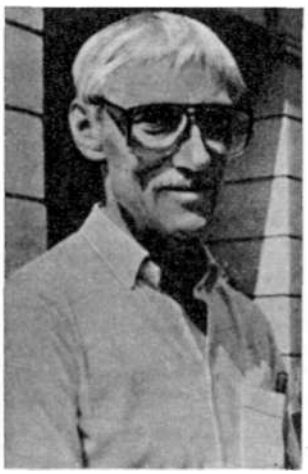
Вклад оркестра Олега Лундстрема в развитие советского джаза общепризнан. Многие композиторы писали и пишут свои произведения специально для коллектива. Его игра в известном смысле стала образцом советской оркестровой джазовой школы, на нее равняются, по ней учатся. Но заслуга коллектива еще и в том, что он активно пропагандирует классический джаз, творчество его корифеев. На этой основе строятся многие концертные программы оркестра, часть которых запечатлена в альбоме из двух пластинок, названном «Памяти мастеров джаза».

В записях явно наметились два пути, два подхода к интерпретации джазовой классики. Вот, например, программа из произведений, исполнявшихся оркестром Глена Миллера. В 40—50-е годы это был, без сомнения, самый популярный у нас оркестр. Музыку из «Серенады Солнечной долины» все знали наизусть, ее напевали, под нее танцевали, на ее пленительные мелодии писали фантазии и попурри. Оркестр Олега Лундстрема мастерски воспроизвел стиль Миллера, все характерные для его оркестра приемы звучания. Нас снова чаруют «Чаттануга» и «В хорошем настроении», снова в «Лунной серенаде» парит знаменитый тембровый микст саксофонов и кларнета «кристалл корус»... Почему для исполнения музыки Глена Миллера был выбран путь «стилистического двойника»? Вероятно потому, чтобы передать современному слушателю подлинный дух этого яркого стиля.

Иной принцип был положен в основу программы из произведений Дюка Эллингтона: большая часть пьес предстала в новых, оригинальных аранжировках. Эллингтон и его оркестр прожили долгую жизнь. И за

Игорь Лундстрем

Виталий Долгов



Валерий Куцинский

многие годы никому еще не удавалось удовлетворительно воспроизвести стиль игры этого оркестра (даже сыну Эллингтона, Мерсеру, возглавившему оркестр после кончины отца). Некоторые пьесы вообще никогда не выходили за пределы эллингтоновского оркестра. Но были и другие, ставшие джазовыми стандартами и ныне известные во многих оркестровых версиях. Свою версию музыки Эллингтона предложил и оркестр Олега Лундстрема. Его яркая концертная программа достойно пополняет мировую эллингтониану.

Исполняя всем хорошо знакомую музыку, оркестр Лундстрема звучит удивительно свежо, оригинально. Свинг — изящный и вместе с тем энергичный. Очень хороши сольные баллады для саксофонов — «В сентиментальном настроении» и «Счастливое воссоединение». В первой пьесе Геннадий Гольштейн на альт-саксофоне демонстрирует современную, напористую подачу звука и филигранную технику. Во второй пьесе тенор-саксофон Игоря Лундстрема пленяет мягким, глубоко лиричным тоном... Каждый солист оркестра выказывает какое-то особое музыкальное благородство, искренность, мастерство.

В знаменитой пьесе «Садись в поезд А» знатоков джаза ждал сюрприз: тема, обычно звучащая у саксофонов, предстала в изложении группы тромбонов. А саксофонам был поручен специально выписанный виртуозный эпизод, и он был сыгран совершенно.

Исполнительский почерк оркестра последних лет во многом определяется аранжировщиком Виталием Долговым. Он олицетворяет подлинный «музыкальный мозг» оркестра. С середины 70-х годов репертуар

Иван Юрченко

Владимир Данилин

Станислав Григорьев

оркестра Олега Лундстрема украшают его аранжировки джазовой классики и собственные композиции. Партитуры этого выдающегося мастера джаза можно встретить во многих биг-бэндах нашей страны.

Стиль В. Долгова не повторяет традиционной трактовки большого оркестра, разделенного на секции (трубы, тромбоны, саксофоны), между которыми постоянно ведутся диалоги и переклички. В. Долгову более свойствен принцип сквозного развития материала. В каждом отдельном эпизоде пьесы он находит характерную оркестровую ткань, оригинальные тембровые сочетания. В. Долгов часто пользуется приемами полифонии, наложениями пластов оркестровых звучностей. Все это придает его аранжировкам стройность и цельность.

Недавно многочисленные поклонники оркестра Олега Лундстрема были обрадованы известием, что коллектив перешел на исполнение исключительно инструментальной джазовой музыки. И первые же выступления прошли с огромным успехом. Оркестр показал много новых произведений, показал и те, что уже стали его музыкальной «маркой».

Такого количества ярких солистов нет ни в одном нашем оркестре. Это саксофонисты Станислав Григорьев, Владимир Колков, барабанщик Иван Юрченко, трубач Александр Фишер, пианист Владимир Данилин, контрабасист Валерий Куцинский, тромбонисты Вячеслав Назаров и Геннадий Гречухин. У каждого — собственный темперамент, исполнительский стиль.

Но окончено соло, музыкант возвращается с авансцены на свое место в группе — и вновь мы слышим слитный хор инструментов. Я знаю, отку-

Владимир Колков

да эта мощь и слитность: в оркестре Олега Лундстрема всегда были великолепные инструменталисты-«сайдмены». Солируют они редко, но их роль в коллективе велика. Это трубачи Анатолий Васин и Николай Иванов, тромбонисты Владимир Мотов и Владимир Школьник, саксофонисты Владимир Попов и Геннадий Галлиулин. Кстати Владимир Школьник — лауреат Всесоюзного конкурса исполнителей на духовых инструментах. Такой высокий класс и нужен в джазе!

Выступая с программой инструментального джаза, Олег Лундстрем делает одно приятное исключение для вокалистки Ирины Отиевой. Молодая талантливая певица, избравшая профессией джазовый вокал, удачно вписывается в программу концерта: демонстрирует диапазон и гибкость своего голоса в лирической балладе, подсаживается к саксофонам и подпевает им в виртуозных пассажах темы «Четыре брата» (вот где проверка ансамблевого мастерства!), вступает в «диалоги» с солистами...

Сегодня оркестр Олега Лундстрема переживает свое второе рождение. Коллектив подлинных мастеров с оптимизмом смотрит в будущее.

Алексей Колосов

Поиски и находки

Анатолий Кролл принадлежит к поколению музыкантов, пришедших в советский джаз в начале 60-х годов. Как и многие его сверстники, он увлекся джазом в юном возрасте. В годы учения в челябинском музыкальном училище (А. Кролл закончил его по классу фортепиано) работал пианистом в эстрадных ансамблях. Каждая гастрольная поездка давала ему возможность общаться с джазовыми музыкантами в различных городах нашей страны. Эти контакты принесли неоценимую пользу молодому музыканту.

С 1960 по 1963 год А. Кролл возглавлял Государственный эстрадный оркестр Узбекистана. Хотя коллектив не был собственно джазовым, молодой руководитель объединил музыкантов, интересовавшихся джазом, и проводил с ними интереснейшие репетиции, более походившие на учебный джазовый курс.

Новый этап в жизни А. Кролла начался в 1963 году, когда его пригласили возглавить организованный в Туле биг-бэнд. Именно в этом оркестре по-настоящему раскрылось его дарование композитора, аранжировщика и дирижера. Тульскому коллективу суждено было сыграть и другую важную роль: он стал подлинной школой джаза для молодых музыкантов. Впоследствии многие из них стали видными мастерами, завоевали широкую известность.

Стихийно возникшая джазовая школа являлась в ту пору редкостью, поскольку специальных учебных заведений еще не существовало. Тульский оркестр А. Кролла был открыт для всех, кто стремился серьезно познать джаз. Интерес к новому биг-бэнду столь велик, что в Тулу на репетиции специально приезжают музыканты из Москвы. Но исполнительский уровень молодых джазменов более чем скромный, желание играть джаз значительно опережает их возможности. И вот А. Кролл, сам еще молодой, на-

чинает учить своих сверстников специфическим джазовым штрихам, фразировке, умению играть синкопы, ощущению джазовых тембров. Наиболее одаренные музыканты стали овладевать основами импровизации.

В творческой атмосфере, учась друг у друга, росли в биг-бэнде молодые джазмены. В коллективе раскрылись дарования саксофонистов Александра Пищикова, Владимира Коновальцева и Станислава Григорьева, трубача Виктора Гуссейнова, тромбониста Виктора Бударина. Пожалуй, ни в одном оркестре не было столько прекрасных контрабасистов, как здесь: Сергей Мартынов, Виктор Двоскин, Игорь Кантюков, Анатолий Бабий. А. Кролл вспоминает: «Порой возникала анекдотическая ситуация, когда на каждый инструмент в оркестре претендовали два-три музыканта. Приходилось просить некоторых из них временно поиграть на чем-нибудь другом, пока не освободится место, о котором они мечтают».

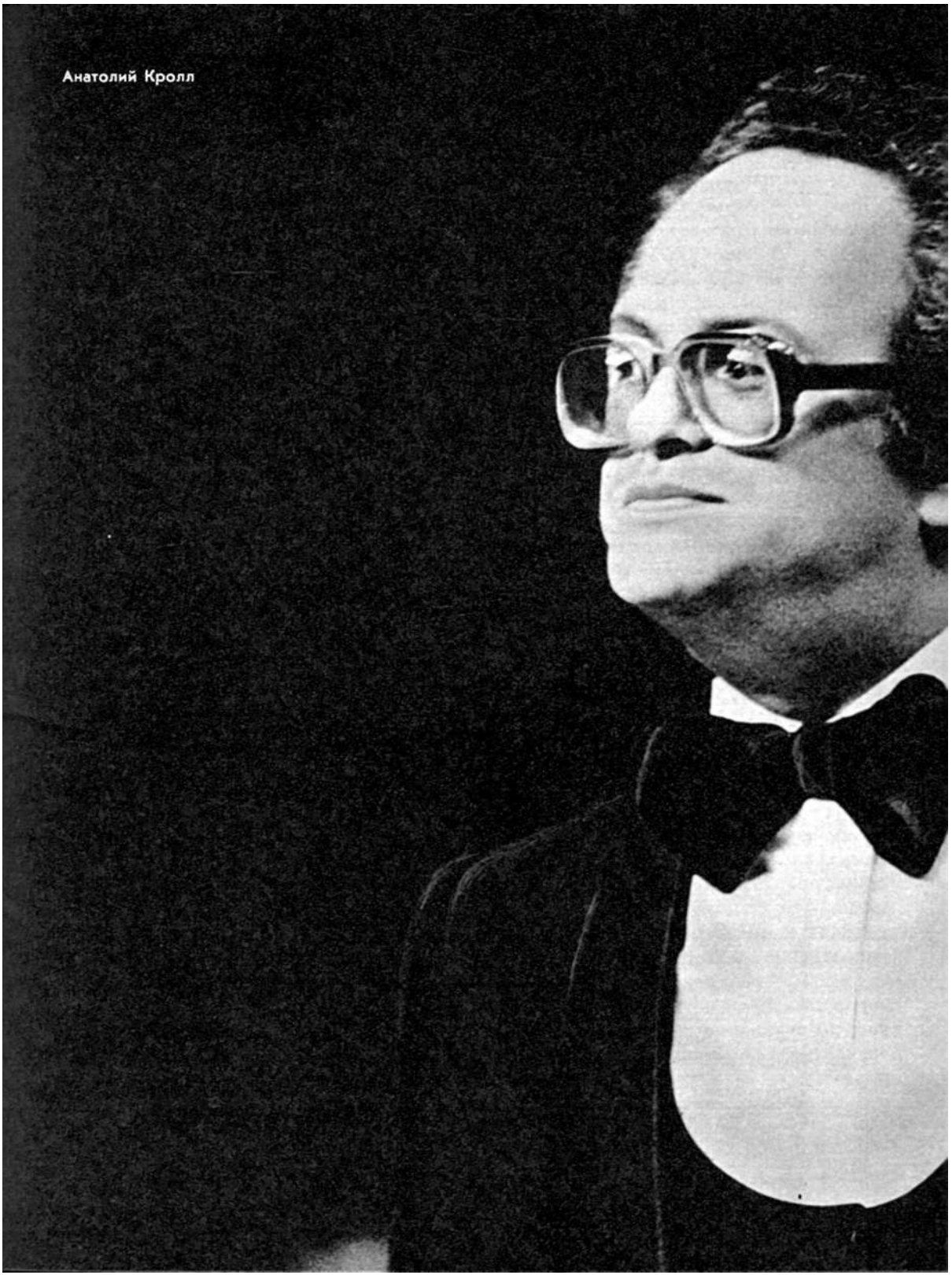
Немало прошло через оркестр и отличных барабанщиков. На первом этапе существования коллектива — Иван Юрченко, Юрий Генбачев, Юрий Кестнер, Виктор Епанешников. Важно отметить, что в репертуар оркестра неизменно включались произведения, созданные его участниками. Подобное творческое направление коллектив долго сохранял.

В 1967 году квартет солистов оркестра с успехом выступил на Международном джазовом фестивале в Таллине. Александр Пищиков (тенор-саксофон), Анатолий Кролл (фортепиано), Сергей Мартынов (контрабас) и Юрий Генбачев (ударные) представили образцы ладового джаза, который еще только осваивался советскими джазменами.

70-е годы ознаменовались широчайшим распространением электронных инструментов и внедрением в джаз элементов исполняемой на них рок-музыки. Джазовый мир был захлестнут волной джаз-роковых групп, в которых пять-семь, а иногда всего три-четыре музыканта извлекали такую лавину неслыханных звучаний, о каких прежде не мог мечтать ни один биг-бэнд. Однако оркестры выдержали конкуренцию. Более того, именно в эти годы были найдены новшества в области аранжировки и композиции для биг-бэндов.

Так обстояло дело на мировой джазовой сцене. В советском джазе положение больших оркестров в этот период также было сложным. Пожалуй, лишь два из них постоянно исполняли джазовую музыку — оркестр Олега Лундстрема в Москве и оркестр Иосифа Вайнштейна в Ленинграде.

Московский оркестр «Современник», который А. Кролл возглавил в 1971 году, обращался к джазу лишь периодически. А. Кролл, так много сделавший для развития жанра, воспитавший плеяду молодых джазменов, стремился не снижать уровень, достигнутый в пору его работы с тульским оркестром. Поначалу «Современник» не имел достаточного числа квалифицированных джазовых музыкантов, да и сами требования времени су-



Анатолий Кролл

щественно изменились. На эстраде господствовал песенный жанр, и А. Кроллу пришлось считаться с этим. Однако в программах оркестра всегда были джазовые пьесы. Среди них выделялись интересные композиции А. Кролла: «Блюз в русском стиле», «Таинственный остров», «Сплетницы» (последняя была построена на характерных ладах русской песни).

Но даже исполняя преимущественно песенный репертуар, А. Кролл не расставался с мыслью создать целостную джазовую программу. В 1980 году он представил на суд публики «Антологию джазовой песни».

Эта программа, отразившая поиски новых концертных форм, смогла появиться прежде всего потому, что А. Кролл нашел талантливых джазовых вокалистов — Ларису Долину и Вейланда Родда. Исполнители в совершенстве овладели приемами традиционного джазового вокала, им оказалась под силу большая, сложная программа, иллюстрирующая всю историю джаза: от старинных спиричуэл до стилей «соул» и «диско», уже относящихся к сфере популярной музыки. Оркестр здесь не просто аккомпанирует, но является равноправным партнером вокалистов; от музыкантов требуется немалое мастерство, так как каждый стиль — будь то диксиленд, свинг или диско — предписывал и сопутствующее оркестровое сопровождение.

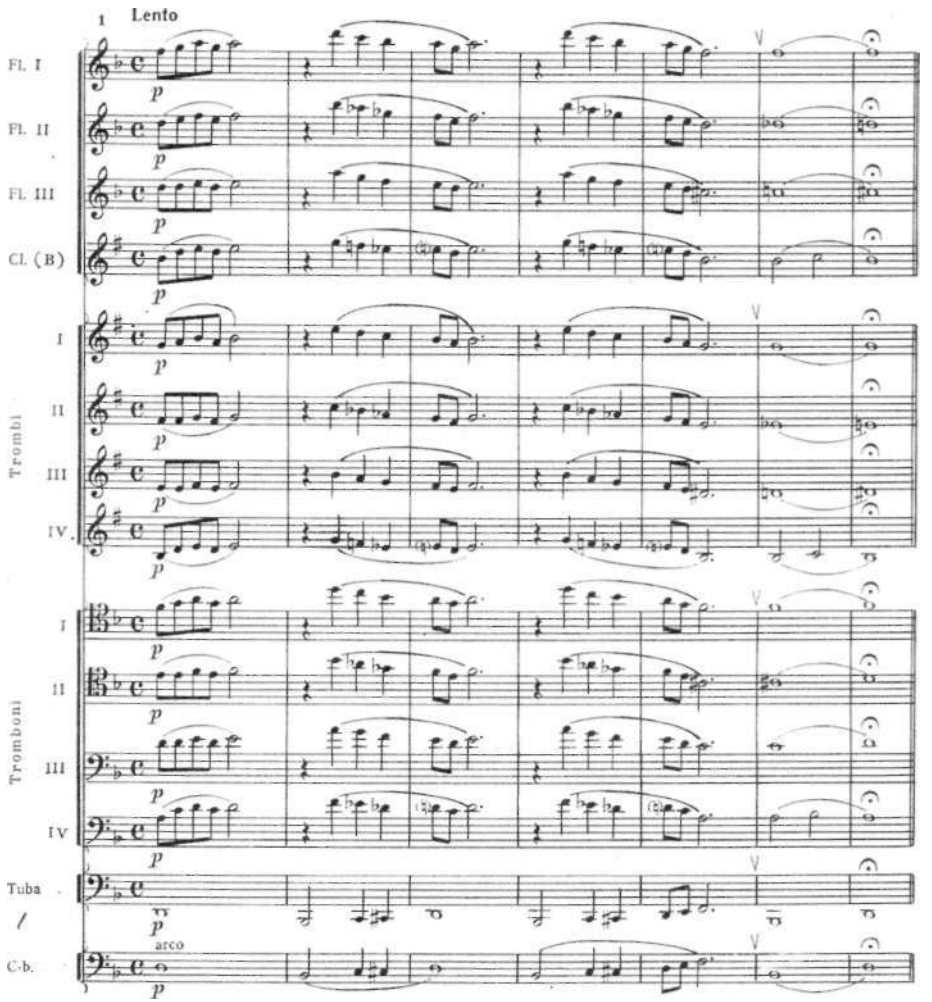
Коллектив А. Кролла показал великолепное чувство джаза, звучал легко и раскованно. Вокальная сторона этого динамичного джазового шоу предстала на самом высоком уровне. Л. Долина и В. Родд продемонстрировали безукоризненную технику и настоящий темперамент. Премьера «Антологии джазовой песни» имела огромный успех и стала одним из. самых ярких событий VII Московского джаз-фестиваля.

Особо хочу сказать о понимании А. Кроллом аранжировки. Здесь у него существуют четкие принципы. Один из важнейших — отношение к ладу. В нем он усматривает главную отличительную черту музыки любого современного биг-бэнда.

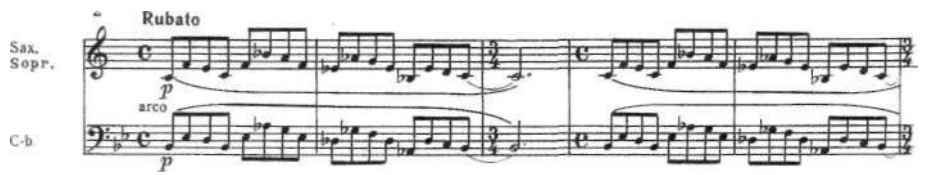
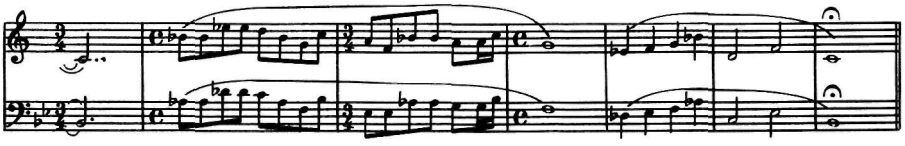
— Прежде я ориентировался на творчество таких выдающихся аранжировщиков, как Гил Эванс и Оливер Нелсон, — говорит А. Кролл. — У них ладовость музыки всегда четко прослеживалась. Раньше большинство оркестров играли музыку несколько обобщенную, нейтральную в ладовом плане. Так было в биг-бэндах Каунта Бейси, Вуди Германа, Куинси Джонса, позднее в оркестре Теда Джонса и Мела Люиса. Меня же интересует иное направление — ладовая самобытность и сюжетность, программность музыки.

Создавая оркестр, А. Кролл ставил целью исполнять программную джазовую музыку. И хотя по разным причинам это ему не всегда удавалось, все же он старался придерживаться избранной линии — даже в тех случаях, когда исполнял музыку иного стиля и направления.

— Я тяготею к музыке, в которой преобладает конкретное образное начало, — говорит А. Кролл. — Образность во всем — в интонации,

гармонии, тембре. Для меня самое сложное и вместе с тем самое интересное в биг-бэнде — это поиск новых тембровых сочетаний, нахождение новых музыкальных красок, нового звукового качества. Подчас эти новые звучания можно найти в окружающей жизни. Не помню, где и когда я услышал поразительную природную игру тембров, натолкнувших меня на мысль воссоздать их в джазовой пьесе «Хоровод», в необычном дуэте контрабаса и сопрано-саксофона. Двухоктавный унисон этих инструментов оказался очень русским по колориту, «кряжистым»:

Оркестр п/у Анатолия Кролла

— Мне претят так называемые «групповые» аранжировки, — продолжал свою мысль А. Кролл, — когда обособленно применяется группа труб, группа тромбонов или саксофонов. Для меня наиболее ценной представляется область «тембровых микстов». В этом отношении у нас, советских композиторов и аранжировщиков, еще очень много пробелов. Порой, слушая те или иные записи, невозможно определить, какой оркестр играет, настолько стереотипно и обезличенно он звучит.

Поиск образного звучания оркестра, нестандартное взаимодействие оркестровых групп, оригинальный рисунок в ритм-секции — вот основные принципы авторской работы А. Кролла. Одним из примеров может служить отрывок из пьесы «Концертино для контрабаса с оркестром», в котором многослойное движение острых секундовых созвучий (флейты — трубы — тромбоны — туба — контрабас) дало глубокое, торжественно-скорбное, как реквием, звучание:

Как уже было сказано, современные биг-бэнды выполняют, кроме творческих, еще и учебные функции, являясь важным этапом в профессиональной подготовке молодых джазовых музыкантов. Трудно переоценить значение таких школ ансамблевого музицирования, особенно когда оно происходит под пристрастным наблюдением зрелого мастера, способного увлечь молодежь своими идеями. Анатолий Кролл — именно такой мастер.

Постскриптум-85

В 1983 году на экранах появился фильм «Мы из джаза» с музыкой А. Кролла. Картина завоевала широкую популярность, была удостоена Серебряной медали на Первом Международном конкурсе джазовых фильмов, проходившем в Лодзи (ПНР).

Написанная А. Кроллом музыка воссоздает с юмором и любовью обобщенный облик советского джаза 20-х годов. Ее записал оркестр «Современник», который к тому же и снялся в картине. В 1984 году музыка к фильму «Мы из джаза» была выпущена отдельной пластинкой.

Аркадий Евгеньев

Вокал в джазе

Джаз в основе — музыка инструментальная (хотя в «генах» ее заложено и вокально-хоровое начало). Образность в джазе воплощает прежде всего инструмент, его тембр, атака, фразировка, импровизационное развитие материала. Слушая саксофониста, мы ощущаем его игру как некую песню без слов — настолько выразителен голос инструмента, пластичны и гибки его мелодические узоры. Это в полном смысле экспрессивная инструментальная речь.

Джазовые вокалисты — «вспомогательный» отряд жанра. В том их отличие от мира эстрады, где певцы всегда находятся в центре внимания. Само джазовое пение носит двойственный характер; грань, разделяющая эстраду и джаз, трудно различима. Многое здесь зависит от общей атмосферы, от контекста. Джазовый певец, поющий в сопровождении оркестра обычную танцевальную аранжировку, будет восприниматься как исполнитель популярных эстрадных песен, даже если он сохранит джазовую артикуляцию и свинг. И он же покажется нам чисто «джазовым» вокалистом, если его пение точно совпадет со стилем импровизирующего ансамбля (примеров тому более чем достаточно).

Инструментальность джазового пения, при котором голос подражал трубе, тромбону или саксофону, возникла давно, еще на заре истории жанра. Но окончательно она оформилась в 30-х годах, особенно с появлением «скэта» — слоговой импровизации, имитирующей соло музыканта-инструменталиста. В наше время такие замечательные певицы, как Элла Фицджеральд, Сара Воан, Кармен Макрэй, Энни Росс, постоянно используют в своем вокале чисто инструментальную технику, обороты, интервальные скачки, тембровые приемы, характерные для духовых инструментов. В пении Эллы Фицджеральд легко можно уловить интонации альтового саксофона, если

Валентина Дегтярева

Эльвира Трафова

Лариса Долина

же углубиться еще дальше, то услышишь не просто саксофон, а, скажем, конкретный инструмент Джонни Ходжеса или Чарли Паркера [1].

Текстово-содержательная сторона джазовых песен явно уступает музыкальной. Здесь редко используется большая поэзия, слова для песен обычно пишут специалисты-текстовики, тематика — любовно-лирическая, и хотя здесь встречаются интересные, тонкие образы, все же средний уровень стихов — в пределах ремесленной «складности». Не будет преувеличением сказать, что слова многих англоязычных джазовых песен не имеют особого значения: это, скорее, нейтральный текст для распева, нежели глубокое содержание, которое необходимо донести до слушателя. Инструментально-музыкальное начало почти полностью подавляет сюжет, текстовой образ.

Попытка воспроизвести в условиях иной, например русской, языковой традиции джазовый оригинал ставит перед исполнителями ряд проблем. В частности, на каком языке петь? Дело тут не только в сложностях перевода текста. Гораздо труднее привести в соответствие с нормами русского языка интонационно-ритмические структуры, возникшие в совершенно иной атмосфере.

Отметим, что все попытки исполнять джазовую классику (Гершвин, Портер, Эллингтон и т. д.) на русском языке ничего хорошего пока не дали.

[1] *Современные певицы «отражают» уже иной инструментарий. Например, Уршуля Дудзяк имитирует эффекты электронной аппаратуры, синтезатора.*

Ирина Отиева

Сергей Манукян

Галина Филатова

Во-первых, окончательно улетучиваются остатки словесного сюжета, зачастую и так незначительного. Во-вторых, исчезает специфический колорит, связанный с английским звучанием, иноязычное слово огрубляется. Скажем, строка «The shadow of your smile», переведенная, как «Твоей улыбки тень», звучит вульгарно, тяжело. Ломается «инструментовка» слова, смещаются акценты, фраза делается топорной.

Но дело не только в слабых переводах. При попытке создать русский текст англоязычной джазовой песни сразу начинают действовать особые механизмы языка. Прежде всего — английский короче русского. Бунин, работая над переводом «Песни о Гайавате», отмечал, что русские слова, по сравнению с английскими, очень длинные, и поэтому русский стих как бы отстает от английского. Действительно, в разговорном английском встречается много односложных и двусложных слов (около половины в любом тексте), в то время как в русском языке их соответственно 1,9% и 13% (зато трехсложных — 30%, четырехсложных — 28%, а пятисложных — 16%) [1].

В результате, мысль в русском переводе вынуждена выражаться пространнее, она как бы требует более широкой музыкальной фразы. Но еще большая трудность — в акцентах, синкопах, микро-задержках, создающих эффект свингования. Легко ложась на английский текст, эти свинговые рисунки плохо вписываются в русский, противоречат принятой в нем системе ударений. И еще: в русском нужно тщательно проговаривать окончания слов,

[1] *См.: Обратный словарь русского языка. — М., 1974.*

часто несущих смысловой оттенок, в то время как в английском их можно недопевать, «съедать». В результате, если вокалист поет, стремясь не нарушать нормы русского литературного языка, то он перестает свинговать. Если же он свингует (инстинктивно стремясь найти в русском языке обороты, сходные с английскими), то порой это выглядит смешно и странно. Например, в аранжировке «Атласной куклы», сделанной еще в 60-е годы Г. Лукьяновым (он же был автором русского текста), строки

«...Бедная кукла, моя кукла —
Как же ты будешь, бедная, жить без ног?»

явственно звучали, как

«...Бэдная кукла, моя кукла —
Как же ты будешь, бэдная, жить бэз ног?»

Слово «бедная» интонировалось наподобие английского «bad», с «иностранным акцентом».

Проблема звучания джаза по-русски еще не решена. К сожалению, ни композиторы, ни аранжировщики, ни исполнители всерьез не занимаются ею. Этот орешек лишь предстоит разгрызть. Но проблема, несомненно, разрешима. О том свидетельствуют успехи родственных жанров, в которых были аналогичные трудности. Я имею в виду наших эстрадных исполнителей и музыкантов рок-групп, нашедших органичное сочетание слова и акцентировки. Думается, что попытки искать русский вокальный эквивалент джазовой классики мейнстрима надо прекратить. Естественно и нормально петь классику по-англий-

Татевик Оганесян

ски. Но в иных стилях русский язык вполне уместен: в джаз-роке, джазе с ладовой основой, электронном, авангардном джазе, словом, там, где музыка меньше пронизана могучим импульсом свинга на четыре четверти.

* * *

Что можно сказать о советских джазовых вокалистах?

Прежде всего, это не певцы, а певицы. Вокалисты-мужчины у нас практически отсутствуют. Правда, были редкие попытки певцов исполнять блюзы, в иных случаях — баллады (в манере «крунинга»), но все эти эксперименты большого следа не оставили. Можно еще отметить некоторых инструменталистов, использовавших в своих выступлениях слоговую импровизацию — скэт: Г. Лукьянова, А. Козлова, А. Кролла.

Наши джазовые певицы в течение многих лет, вольно и невольно, копировали манеру знаменитых зарубежных «звезд», повторяли их репертуар. Своих джазовых песен не существовало; попытка «джазировать» советские эстрадные мелодии ничего не дала — эстрада так и осталась эстрадой. Все же некоторые лучшие певицы сумели выработать вполне оригинальную манеру исполнения, создали собственные версии традиционных джазовых тем.

Первой вокалисткой советского джаза, получившей широкую известность, следует назвать Гюлли Чохели. Она родилась в Тбилиси, в музыкальной семье, училась в школе-десятилетке при Тбилисской консерватории. Пела все, что в начале 50-х годов звучало вокруг: грузинские романсы и песни под гитару, популярные мелодии советских композиторов.

Однажды Гюлли услышала по радио поразившие ее мелодии

Валентина Пономарева

Ольга Пирагс

Марина Грановская

блюзов в исполнении оркестра К. Бейси, услышала пение Э. Фицджеральд. От восхищения музыкой до попытки самой ее спеть — один шаг. Ей было шестнадцать лет, когда она впервые выступила с джаз-оркестром Грузинского политехнического института.

Тембр ее низкого голоса — теплый по окраске, богатый обертонами, — особенно впечатлял в песенно-лирической сфере, но в отдельных «взрывных» интонациях, в экспрессивности фразировки уже ощущалась складывающаяся джазовая стихия.

В 60-е годы Гюлли Чохели выступает в двух амплуа — как исполнительница эстрадных «шансон» (песня-речитатив М. Таривердиева «У тебя такие глаза», песня-притча «Желтые листья» М. Кажлаева) и как джазовая певица. Она регулярно участвует в джазовых фестивалях в Москве, Ленинграде, Таллине. Для фестиваля «Таллин-67» Чохели готовит специальную программу, в ней была представлена и грузинская баллада, и зажигательные, синкопированные импровизации. Аккомпанировал Чохели ансамбль пианиста Б. Рычкова. Публика была покорена безукоризненным ритмом, острой, упругой фразировкой, исполнительским напором.

В октябре того же 1967 года Чохели приняла участие в Международном джаз-фестивале в Праге. Вместе с оркестром В. Людвиковского, «Ленинградским диксилендом» и квинтетом «Крещендо» она представляла советский джаз на специальном праздничном концерте. Исполнила «Романс» грузинского композитора Н. Дугашвили и два классических стандарта — «Чарующий ритм» Дж. Гершвина и «Мистер Паганини» С. Кослоу, быстрые, горячие, виртуозные. Звуковой шквал, безупречная техника скэта, ритм и еще раз ритм.

Свою верность джазу Гюлли Чохели пронесла сквозь два с лишним десятилетия работы на эстраде. Весной 1978 года она выступила на Всесоюзном джаз-фестивале в Тбилиси, пела в сопровождении таллинского оркестра под управлением Х. Анико. И вновь продемонстрировала высокий профессионализм, безупречное чувство ритма, стремительность фразировки.

В конце 60-х годов дебютировала молодая певица Валентина Пономарева. Пела баллады, традиционные джазовые «эвергрины», выступала со многими ансамблями, работала в джаз-оркестре Анатолия Кролла. Особенно удавались ей композиции в манере скэта, где она раскрывала «инструменталь¬ность» своего звонкого и высокого голоса; в высоком регистре она словно имитировала тембр трубы или флейты. Как и большинство наших певиц тех лет, В. Пономарева в основном работала в эстрадных группах (трио «Ромэн»), возвращаясь к джазу лишь время от времени. Весной 1981 года на Ярославском джаз-фестивале она интересно выступила в ансамбле, собранном саксофонистом Владимиром Чекасиным. Судя по всему, джазовый авангард оказался ей ближе джаза традиционного.

На рубеже 70-х годов появилось еще несколько одаренных джазовых вокалисток. Эстонка Эльс Химма в своем исполнении тяготела к мягким, прозрачным тонам, но потом овладела и более острыми приемами рок-музыки. Грузинка Инга Перадзе — артистка с резким, хрипловато-ироничным голосом, великолепно чувствовала джазовый стиль. Ленинградка Валентина Дегтярева могла показаться недостаточно профессиональной, ее вокал был порой уязвим (например, увлекаясь, она заметно детонировала). И вместе с тем певица обладала свойством какого-то магического воздействия на публику. Она пела традиционный свинговый репертуар, доводя любую вещь до какой-то глубинной, «корневой» ритмоинтонационной формулы, формулы-заклинания. Огромная самоотдача, стихийность, напор — основные черты исполнительского стиля Валентины Дегтяревой.

Большую известность приобрела и другая ленинградка — Эльвира Трафова. Вот уже более десяти лет она выступает с ансамблем Д. Голощекина, исполняя популярные джазовые песни Дж. Гершвина, К. Портера, Р. Роджерса, Д. Эллингтона. С самых первых шагов Э. Трафова показала себя артисткой яркой, эмоциональной. Но порой ее подводили технические недочеты, энтузиазма было больше, чем мастерства. Упорный труд, общение с таким опытным музыкантом, как Д. Голощекин, принесли свои плоды — исполнительские дефекты уменьшились, артистка научилась контролировать себя. Ныне Эльвира Трафова — настоящий мастер джазового вокала. Она эффектно импровизирует скэтом, изобретательно варьирует мелодию, включая голос как дополнительную краску в ансамбле. Иногда она импровизирует в дуэте с Д. Голощекиным «вразбивку», по четыре такта; это звучит остроумно и зажигательно. Э. Трафова тонко «подает» каждую исполняемую пьесу, интересно театрализует свое выступление.

В середине 70-х годов обратила на себя внимание юная Татевик Оганесян. Впервые она вышла на сцену как солистка Государственного эстрадного оркестра Армении, руководимого Константином Орбеляном. Среди многочисленных певиц, входящих в «песенное ревю» оркестра, Татевик — единственная джазовая исполнительница. Ее репертуар составляли виртуозные вокализы («Вариации для голоса с оркестром» К. Орбеляна) и знаменитые джазовые стандарты («Специальная авиапочта», «Мистер Паганини»). Исполняя популярные мелодии, молодая певица не повторяла известные образцы, а предлагала свою трактовку. Например, «Мистера Паганини» пела совсем не так, как Элла Фицджеральд. У Эллы — мощный звуковой поток, упоение виртуозностью, неистребимая радость жизни. У Татевик Оганесян — краски нежные, бравурность отступила на второй план, песня стала пленительно грустной.

Оркестр К. Орбеляна много гастролировал за рубежом, выступал во Франции, в США, на международном джаз-фестивале в Югославии. Видные

музыкальные критики высоко оценили исполнительское искусство Татевик, называли ее «Эллой из Еревана».

Ныне Татевик Оганесян выступает с оркестром Ереванского радио, исполняет песни молодых армянских композиторов. Но подлинным праздником остаются для нее джазовые концерты. Чаще всего Татевик сотрудничает с музыкантами из других городов, в основном с ансамблем Игоря Бриля. Выступала она также с эстонским трио Тыну Найссоо и рижским биг-бэндом Гунара Розенберга.

Ярко заявила о себе в последние годы Лариса Долина. Талантливая артистка с успехом выступает в программах джаз-оркестра «Современник», руководимого Анатолием Кроллом. Поет в интересной «Антологии джазовой песни», исполняет спиричуэл, блюзы, трудовые песни, диксиленд, знаменитые «эвергрины» 30—40-х годов, популярные темы бибопа («Ночь в Тунисе» Д. Гиллеспи) и джаз-рока («Испания» Чика Кориа). В разноплановой программе, охватывающей все джазовые стили, Лариса Долина покоряет темпераментом и редкой органичностью пения. У артистки голос большого диапазона (две с половиной октавы), «фотографически» цепкая память, вкус, задор. От нее ждешь многого.

Обнадеживают первые успехи Ирины Отиевой, выпускницы эст¬радного отделения Музыкального училища имени Гнесиных. Она исполняет песни и баллады в вокальном дуэте или трио, и джазовую классику. Выступала в ансамбле Игоря Бриля, затем в оркестре Олега Лундстрема. Певица легко переходит от баллад к скэту, от джаза к традиционной эстраде.

Во многом необычно исполнительское амплуа москвички Галины Филатовой. Под аккомпанемент одного лишь контрабаса (А. Бабий) она поет разнообразный репертуар — от джазовых стандартов до оригинальных композиций по мотивам северных русских песен.

Успешно выступает с диксилендом «Диапазон» Галина Смучин¬ская. В меняющихся гастрольных условиях, встречаясь с разной публикой, певица совмещает в исполнении эстрадные и джазовые стилевые признаки.

И в заключение еще одно имя — Сергей Манукян из города Грозного. О нем заговорили после рижского фестиваля «Ритмы лета» 1981 года. Там он выступил как барабанщик и вокалист с горьковским ансамблем А. Шишкина. Обаятельный, скромный, он поразил легкостью и свободой импровизационного пения классических джазовых тем. В 1982 году по результатам опроса советских джазовых критиков, проведенного рижской газетой «Советская молодежь», молодой артист занял второе место среди наших вокалистов после Т. Оганесян. Любители джаза возлагают на Сергея Манукяна большие надежды.

Советские джазовые вокалисты — в росте, в движении к высотам мастерства.

Александр Медведев

Александр Цфасман

«История — это мы, люди». Афористически точная мысль М. Горького впрямую относится к искусству. Дела и судьбы великих его творцов и скромных, подчас безвестных тружеников, сплетаются в нескончаемую художественную летопись. Джаз в этом смысле — не исключение. Его короткую, но бурную историю, уместившуюся в пределах еще не завершенного XX века, писали и пишут множество музыкантов; лишь со временем мы постигаем истинный смысл того, что они сделали и каков их вклад в развитие жанра.

Александр Цфасман — личность в советском джазе почти легендарная. Артистический облик его многогранен: пианист, композитор, дирижер, аранжировщик, руководитель оркестра. И в каждой ипостаси он выразил себя глубоко и полно. Наследие А. Цфасмана не утратило значения по сей день. Его музыка звучит так же свежо, как двадцать, тридцать, сорок лет назад. Завидное качество! В легкой музыке и джазе достичь этого совсем не просто, новые веяния и художественные ориентиры меняются здесь особенно часто.

С творчеством А. Цфасмана связаны значительные завоевания советского джаза с середины 20-х годов и до конца 60-х. Талантливый музыкант и организатор, он многое сделал, многое открыл в любимом жанре. И почти ко всему сделанному можно добавить: в п е р в ы е. Двадцатилетний А. Цфасман в 1927 году организовал первый в Москве профессиональный джазовый оркестр — «АМА-джаз»[1]. Через год этот оркестр впервые исполнил джазовую музыку по радио и первым записал ее на грампластинку. Наконец,

[1] *АМА — Ассоциация московских авторов, которая поддерживала и субсидировала оркестр.*

Александр Цфасман

А. Цфасман стал первым у нас в стране джазовым музыкантом-профессионалом, получившим консерваторское образование. Работая в джазе, будучи популярным, преуспевающим артистом, он одновременно учился в Московской консерватории в классе знаменитого Феликса Михайловича Блуменфельда и блестяще закончил курс в 1930 году [1]. Таков фундамент творчества А. Цфасмана, основа его отменного профессионализма. То, что его коллеги-музыканты познавали в порядке «самоучения», он обрел в рамках классической системы образования и в практической деятельности концертирующего эстрадного артиста. Сейчас такое становление джазового музыканта уже никого не удивит, но тогда, в 20—30-е годы, подобный путь к джазу был редкостью.

Биография А. Цфасмана не богата внешними событиями. Родился в 1906 году в Запорожье, в семье парикмахера. Музыкой начал заниматься в Нижнем Новгороде, затем продолжил учебу в Москве. Изведал все «ответвления» музыкантской профессии: пианист и исполнитель на ударных в симфоническом оркестре, домашний репетитор, заведующий музыкальной частью в театре, иллюстратор в немом кино. В начале 30-х годов некоторое время работал концертмейстером в Хореографическом училище Большого театра. Здесь произошла его встреча с молодым Игорем Моисеевым, делавшим первые шаги на поприще балетмейстера — он ставил в Большом театре балет А. Арендса «Саламбо». Чувствуя, что этой старомодной музыке недостает динамичности, И. Моисеев попросил А. Цфасмана сочинить несколько новых номеров. Особенно удались композитору «Танец фанатика» с эффектнейшим соло ударных и ритмически острый, изобретательно оркестрованный «Танец с мечами». К тому же периоду относится и музыкальная сценка «Футболист», написанная А. Цфасманом специально для Асафа Мессерера. Своеобразный «балетный шлягер» долгие годы с успехом исполнялся в концертах. Недавно, на юбилейном вечере в честь восьмидесятилетия А. Мессерера, мы вновь увидели этот номер — его станцевал Владимир Васильев.

В дальнейшем деятельность А. Цфасмана шла по двум направлениям: он возглавил ряд московских оркестров и, одновременно, продолжал выступать в концертах как солист-пианист. Важной вехой творческой биографии А. Цфасмана стала его работа на посту руководителя джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета (1939—1946).

Сейчас, слушая записи этого коллектива, отмечаешь не только чистоту и слаженность ансамблевой игры, мастерство солистов, но прежде всего

[1] *Напомним наиболее известных учеников Ф. Блуменфельда той поры: В. Горовиц, М. Гринберг, А. Гаук, А. Руббах, Л. Баренбойм, Г. Эдельман.*

глубинное чувство джаза, чисто джазовую специфику. Тут сказалась принципиальная позиция А. Цфасмана: во времена, когда был в моде эстрадизированный, «компромиссный» джаз, он остался верен инструментальным формам джазовой музыки. И оказался прав: именно по этому руслу позднее пошло развитие советского джаза. К ценнейшему опыту А. Цфасмана и руководимого им оркестра ВРК не раз будут обращаться последующие поколения музыкантов.

Те, кто когда-нибудь слышал игру А. Цфасмана, навсегда сохранят в памяти искусство этого пианиста-виртуоза. Его ослепительный пианизм, сочетавший экспрессию и изящество, действовал на слушателей магически. Несомненно, в игре А. Цфасмана ощущались классические традиции, прежде всего традиция Листа. Но как джазовый пианист Александр Цфасман никому не подражал. Он сумел выработать свой, неповторимый фортепианный стиль, который узнается мгновенно. Его отличительные черты — энергия и мужественность тона, красочность звуковой палитры, филигранная техника, упругий, крепкий ритм, строгая логика голосоведения и гармонии, тончайшая отделка фактуры.

Пианистический талант А. Цфасмана вызывал восхищение многих выдающихся музыкантов. Мне рассказывали: когда на художественном совете радио прослушивались записи А. Цфасмана, такие прославленные пианисты и педагоги, как Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, неизменно ставили высшие оценки своему джазовому «собрату».

Пианизм и композиторское творчество слиты в искусстве А. Цфасмана воедино. Подавляющее число созданных им произведений предназначено для фортепиано. В основном это миниатюры: танцы, песни, фантазии, попурри, обработки популярных мелодий. Эта музыка пользовалась большим успехом у массового слушателя. Она входила в быт через радио и грампластинку, включалась, как теперь говорят, в звуковую атмосферу жизни. В небольших (две-три минуты) пьесах, в лаконичных, до предела сжатых формах А. Цфасман создавал настоящие музыкальные жемчужины. Его музыка и сегодня поражает неистощимой фантазией, безупречным вкусом.

Есть у А. Цфасмана несколько произведений крупной формы. Среди них два концерта для фортепиано — с джаз-оркестром (1941) и с эстрадно-симфоническим оркестром (1967), балетная сюита «Рот-фронт» для оркестра (1931), «Спортивная сюита» для симфоджаза (1965). Конечно же, следует назвать и чудесное «Интермеццо» для кларнета и джаз-оркестра, написанное в 1944 году и посвященное Бенни Гудмену. Партитуру «Интермеццо» автор послал Б. Гудмену в США. Известно, что джазовый маэстро играл посвященную ему пьесу в концертах, записал ее на грампластинку.

А. Цфасман написал немало музыки к театральным постановкам и кинофильмам. Он сотрудничал с Сергеем Образцовым, Николаем Акимо-

вым, Натальей Сац, Григорием Александровым. Большую известность снискали спектакли «Спасибо за внимание» (Ленинградский театр миниатюр, 1943), «Под шорох твоих ресниц» (Центральный театр кукол, 1948), кинофильмы «Веселые звезды» (1954), «Секрет красоты» (1955), «За витриной универмага» (1956).

* * *

Я познакомился с А. Цфасманом в конце 50-х годов. Знакомство состоялось на теннисном корте. Александр Наумович играл азартно, страстно; его игра заставляла забывать о нашей разнице в возрасте.

Я смотрел на него с обожанием. Он был моим кумиром с юных лет. И мне, даже в рамках спортивного знакомства, было непросто сблизиться с артистом. При самых добрых, сердечных отношениях дистанция между нами сохранялась довольно долго.

Однажды он пригласил меня к себе домой. Через несколько дней мне предстояло сказать вступительное слово на юбилейном вечере Александра Наумовича, и он решил показать мне некоторые свои произведения. Мы были одни. Хозяин дома плотно закрыл окна, выходившие на улицу Горького, сел к роялю и заиграл. Что это было? Нечто вроде музыкального воспоминания о себе самом и обо всем на свете. В потоке музыки я различал мелодии Шопена и Листа, темы из оперетт, фокстроты, вальсы, популярные джазовые пьесы. Грациозное мелодическое кружево, фейерверк импровизаций, остроумные пародии, лирика... Непринужденная игра «для себя», рожденная порывом большого артиста, была откровением. Я никогда этого не забуду.

Мы долго говорили с Александром Наумовичем. Он показал мне партитуры своих фортепианных концертов, балетных номеров из «Саламбо». Потом начал вспоминать о встречах с музыкантами, о своем знакомстве с джазом, о любимом оркестре ВРК, в который он «вложил всего себя, без остатка — так, что на новое дело сил уже не хватит». Передо мной вставала история нашего джаза... Мог ли я помыслить, что пройдут годы и мне самому придется вспоминать об этой встрече с Александром Наумовичем?

Тогда же я услышал от него рассказ о сотрудничестве с Шостаковичем. Это было в начале 50-х годов. Шостакович написал музыку к фильму «Незабываемый 1919-й» и попросил Цфасмана исполнить партию фортепиано в большом оркестровом эпизоде — «нечто вроде концерта», как сказал сам композитор. «Для Вас это не представит трудности, — писал Шостакович Цфасману. — Сам же я сыграть не могу». Александр Наумович сыграл великолепно, Шостакович был очень доволен.

Прошло немного времени, и Шостакович вновь пригласил Цфасмана, на этот раз как дирижера, записать ряд номеров к фильму «Встреча на Эльбе». Музыка предназначалась к исполнению большим составом джаз-оркестра.

Расхаживая по комнате, Александр Наумович вспоминал: «Я ехал домой к Дмитрию Дмитриевичу и, признаюсь, сильно сомневался. Шостакович и джаз, что тут общего? Но едва я взглянул в партитуру, сомнения мои улетучились. Остроритмичная, напористая музыка, безукоризненно точная по стилю, с интересными тембровыми находками — это был настоящий джаз без какого-либо намека на стилизацию. Дмитрий Дмитриевич сказал мне, что перед написанием музыки он подолгу слушал советские и зарубежные джазовые записи, и многое постиг интуитивно. Знакомство с Шостаковичем, соприкосновение с его музыкой было для меня даром судьбы», — закончил свой рассказ Александр Наумович.

...Прошло двадцать лет, и вот я снова в квартире Цфасмана, в том же кабинете с темно-красным роялем в углу. Среди бумаг композитора сохранилось несколько коротких деловых писем Шостаковича, его теплое поздравление Александру Наумовичу к юбилею. На глаза мне попалась и курьезная записка. Шостакович, сидя на каком-то многолюдном заседании, написал ее карандашом и послал Цфасману. Вот текст: «Я был свидетелем Вашего неудачного въезда на Арбат, видел, как к Вам бежал инспектор. Все ли кончилось благополучно? Отвечайте. Шостакович».

Забавно и трогательно. Совсем в духе Шостаковича.

* * *

Я писал статью и чувствовал, что мне недостает сведений о Цфасмане, сведений не анкетных, формальных, а глубоко личных. Мое знакомство с ним, пожалуй, чуть-чуть запоздало для этого. Восполнить пробел могли люди, хорошо знавшие Александра Наумовича, работавшие вместе с ним. Я обратился к нескольким музыкантам, и они тотчас отозвались на просьбу о встрече. Буквально на следующий день ко мне пришли сподвижники А. Цфасмана по работе в джаз-оркестре ВРК — Эмиль Гейгнер, Борис Колотухин, Александр Нестеров.

Разговор был широкий. Музыканты рассказывали о Цфасмане и совместной работе с ним, о репетициях, концертах, записях, о московской джазовой жизни 40-х годов, словом, о вещах простых, будничных. Но, отойдя в глубь времени, эти факты и подробности словно укрупнялись, по-своему вписывались в летопись советского джаза.

Я слушал музыкантов, делал заметки. Мне захотелось сохранить в статье эту беглость, разбросанность разговора. И еще: в каждом слове проявлялась влюбленность моих собеседников в Цфасмана, будто и не было позади сорока с лишним лет.

— Он любил музыку истово. И от нас того же требовал. Волевой, строгий, предельно взыскательный в работе. Знал джаз досконально. Мог делать в нем абсолютно все. Мастер!

— Ум, эрудиция, внутренняя культура. Мы — как мальчики перед

ним. Цфасман не возрастом был старше, а знаниями, опытом, уровнем профессионализма.

— Музыканты тянулись к нему. Он был примером во всем: в отношении к делу и к людям, в суждениях о музыке, театре, литературе. Даже в одежде мы стремились походить на него, всегда подтянутого, элегантного.

— Иной раз говорили о нем: суровый, властный, жестокий в работе. Это кому как. Для меня, например, справедливый и добрый. Занимался со мной отдельно, давал уроки гармонии, инструментовки. Если верил в музыканта, то и доверял ему многое. Был настоящим учителем для нас. Его показы особенностей джазовой фразировки, ритма, тембровых «микстов» стоили многих лекций.

— За свою долгую жизнь музыканта не помню случая, когда репетиции оркестра доставляли бы такое удовольствие. Ровно в десять утра в студии появлялся Цфасман, и начиналась работа — как праздник. Часами отрабатывали штрихи, детали, интонации, играли по группам, добивались ансамблевой слаженности. Мы познавали джаз во всей его сложности и красоте. В оркестре царил дух творческого поиска. Александр Наумович поощрял нас выступать малыми ансамблями, овладевать искусством аранжировки, импровизации. Не случайно из рядов нашего оркестра вышли известные композиторы, дирижеры.

— Джаз-оркестр Всесоюзного радио, которым Цфасман руководил семь лет, — его детище, его счастье. Это был центр джазовой культуры, вершина советского джаза 30—40-х годов. Послушайте сегодня записи оркестра — высший класс! Все звучит современно.

— Цфасман, как никто другой из музыкантов, умел насыщать музыку дыханием джаза. Он противостоял дилетантизму и любительщине, которых немало было в нашей среде.

— Именно в те годы выявилось четкое жанровое разделение: легкая музыка, песенная эстрада, джаз. Всему свое место и свой путь. Был отличный салонный оркестр Фердинанда Криша, игравший бытовую музыку прошлого и настоящего. Был сверхпопулярный оркестр Леонида Утесова, тяготевший к театрализованным песенно-эстрадным формам. И был джаз Александра Цфасмана. Все это прекрасно уживалось.

— К сожалению, в нашем жанре слава и признание осеняют артистов не всегда справедливо.

— Артистическая слава преходяща. Важна идея, воплотившаяся в дело, которое живет и развивается во времени, даже после смерти человека. Сущность того, что сделал в джазе Цфасман, наглядно проявляется в творчестве многих современных музыкантов. Можно сказать, что главное дело его жизни оказалось выше его собственной прижизненной громкой славы эстрадного пианиста.

— В оркестре ВРК играли лучшие по тому времени музыканты. Они в совершенстве владели спецификой джазового исполнения. Стоит назвать их поименно, они того заслуживают. Саксофонисты — А. Ривчун, Э. Гейгнер, М. Кримян, Н. Крылов, А. Тевлин, трубачи — В. Быков, М. Савыкин, В. Зотов, Е. Куличков, тромбонисты — Т. Кохонен, И. Давид, М. Фурсиков, А. Безродный, ударник Лаци Олах, контрабасист А. Розенвассер, гитарист Б. Фельдман, скрипачи — Б. Колотухин, А. Зарапин, В. Дьяконов, Г. Кемлин (на виолончели одно время играл Валентин Берлинский, ныне народный артист РСФСР, участник Квартета имени Бородина). Аранжировки, наряду с А. Цфасманом, делали Э. Гейгнер, Т. Ходорковский, М. Гинзбург, Н. Ваганов.

— Когда началась война, нас, музыкантов, вызвали к начальству и объявили: джаз-оркестр не будет распущен, перед нами стоят важные задачи. В грозную военную пору музыка — тоже оружие. Радиокомитет перебазировался в Куйбышев. Работали много, занятость огромная. Оркестр регулярно вел передачи на Советский Союз, на США и Англию. В концертах выступали известные певцы — В. Захаров, В. Бунчиков, В. Нечаев, Г. Абрамов, Н. Александрийская, И. Шмелев, В. Красовицкая.

— Весной 1942 года джаз-оркестр ВРК в полном составе выехал на Центральный фронт. Почти четыре месяца мы выступали в воинских частях в районе Вязьмы, Смоленска, Калуги. Концерты часто проходили в прифронтовой полосе, на лесных полянах.

— Доводилось играть и на передовой, прямо в окопах. Музыканты разбивались на небольшие группы, по три-пять человек. Обычно это были аккордеонист, скрипач, вокалисты. Нас, музыкантов, одетых в маскхалаты, немного, слушают тоже человек двадцать, что находятся в окопах неподалеку, а все-таки — концерт, музыка, песня звучит вполголоса, и солдаты рады этой короткой передышке между боями.

— Потом вернулись в Москву. Наряду с основной работой на радио давали открытые концерты в Колонном зале и в госпиталях, в заводских цехах и на призывных пунктах. Мало кто помнит сейчас, но в те годы с нами выступали И. Козловский, С. Лемешев, Н. Казанцева, Е. Флакс.

— Цфасман часто играл с симфоническим оркестром «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина. Дирижеры были знаменитые — Николай Голованов, Натан Рахлин, Николай Аносов. Все они считались с Цфасманом, прислушивались к его мнению.

— Цфасман внимательно следил за развитием оркестрового джаза, изучал (по партитурам, по пластинкам) достижения западных джазовых музыкантов. Вначале он увлекался оркестрами Гарри Роя и Генри Холла. С распространением стиля свинг Цфасман особый интерес проявил к оркестру Бенни Гудмена. Не раз приносил нам на репетиции партитуры и других оркестров. Но, конечно, любовью всей его жизни был Дюк Эллингтон.

— Отсутствие школы мы восполняли взаимной учебой, обменом творческим опытом. Перед войной и сразу после нее в Москве была активная джазовая жизнь. Оркестры играли в больших ресторанах: «Метрополе», «Национале», «Москве», «Гранд Отеле», «Савое». Все рестораны рядом, оркестры конкурировали между собой. Сложился даже своеобразный распорядок: с 5 до 8 вечера звучала легкая музыка, с 9 до 11.30 исполнялись танцы, а с 12 ночи до 5 утра играли джаз. Рано утром из ресторанов сходились на площадь Свердлова музыканты — сразу 150 человек! Начинались разговоры, обсуждения, споры. Мы могли часами говорить о строении аккорда. Это был наш музыкантский быт.

— Однажды Цфасман, принимая в оркестр музыканта, спросил его: «В ресторане играли?». Музыкант поспешно ответил, что нет, не играл. Цфасман заметил едко: «Очень плохо».

— Мы джазу никогда не изменяли, ни в легкие, ни в трудные для него дни — их кто-то назвал временем «разгибания саксофонов». Мы выстрадали джаз, это не громкие слова, сущая правда. Потому мы так радуемся его нынешним успехам и завоеваниям. В них, бесспорно, есть доля труда Александра Цфасмана.

* * *

Беседа закончилась. Музыканты ушли. Я включил проигрыватель, поставил пластинку. Зазвучала музыка Александра Наумовича, повела меня за собой, как прежде...

Поистине: история — это мы, люди.

Алексей Николаев

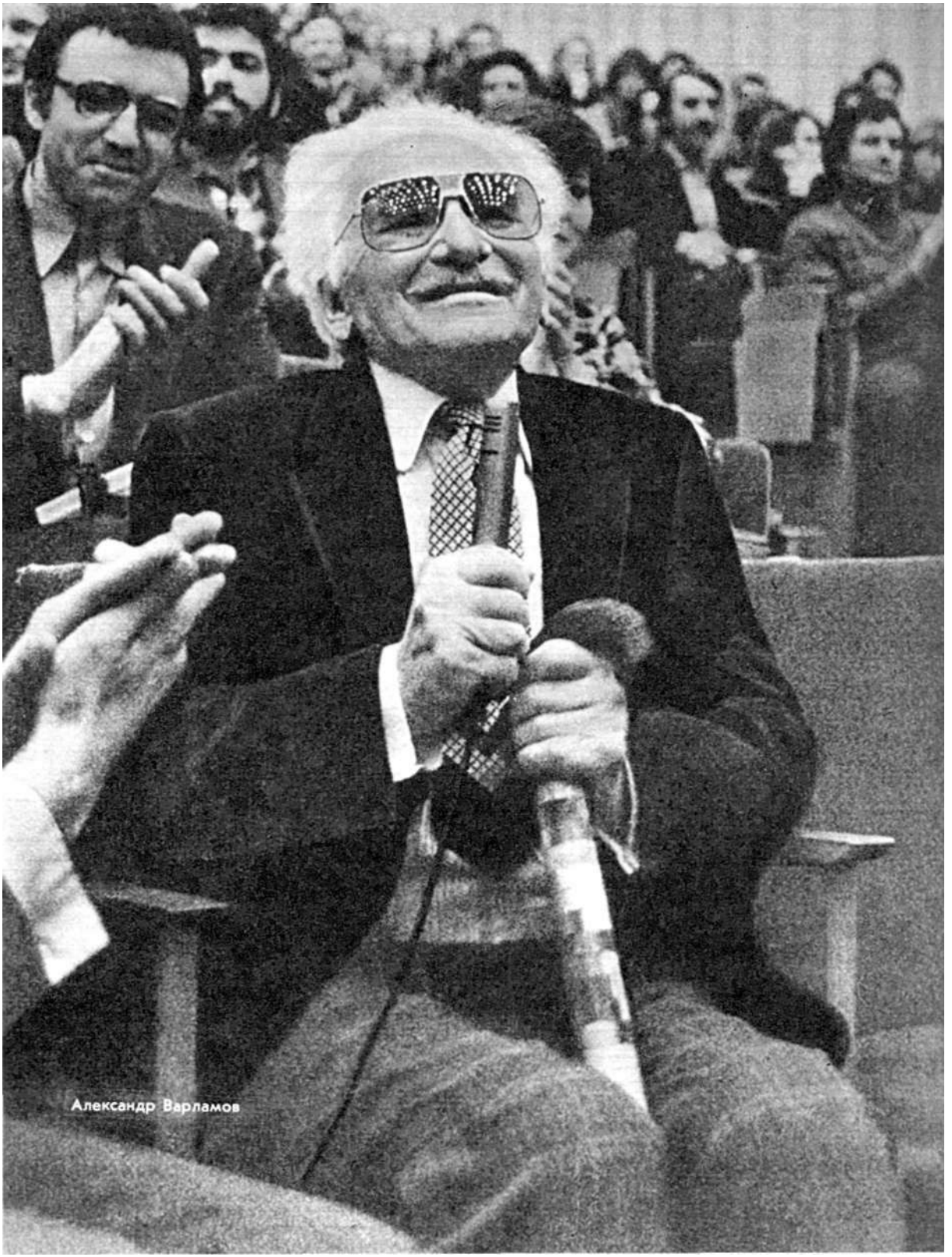
Александр Варламов

Немного найдется у нас музыкантов, которые бы прошли мимо джаза. Мы помним, что Прокофьев изучал джазовые партитуры. Шостакович писал для джаз-оркестра, что среди горячих поклонников джаза — Хачатурян, Эшпай, Щедрин, в джазе играли Френкель и Минх, Бабаджанян и Островский. Джаз был важным этапом для многих композиторов, ставших впоследствии симфонистами и песенниками, авторами опер, балетов и оперетт. Но лишь один из них всю свою жизнь безраздельно отдал только джазу и легкой инструментальной музыке. Это Александр Владимирович Варламов.

Он родился 19 июля 1904 года в Симбирске в семье с богатыми музыкальными и артистическими традициями. До сих пор популярны романсы его прадеда А. Е. Варламова, свободно игравшего на многих инструментах. Его двоюродный дед — знаменитый актер К. А. Варламов, по-народному остро¬словный, был основоположником эстрадного разговорного жанра. Мать была оперной певицей. В семье всегда пели, музицировали, ставили домашние спектакли.

Музыкальное и актерское дарование проявилось у Саши Варламова очень рано. Он решает стать актером, едет в Москву, поступает в только что открывшийся ГИТИС. Вскоре юноша попадает на первый концерт, который дал в зале этого института «Эксцентрический оркестр — джаз-банд Валентина Пар¬наха, первый в РСФСР». Слушатели были просто ошеломлены невиданным зрелищем, неслыханной музыкой. А. Варламов учится в ГИТИСе, в одной группе с Э. Гариным и Н. Охлопковым, но музыка увлекает его все сильнее. И вскоре он поступает в Музыкальный техникум имени Гнесиных.

В ту пору там работали великолепные педагоги — М. Ф. Гнесин, Д. Р. Рогаль-Левицкий, Р. М. Глиэр, Е. Ф. Гнесина, среди учащихся были А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, Л. Н. Оборин. В этом передовом учебном заведении утверждалась высокая музыкальная культура, широта мировоззрения. Однажды



Александр Варламов

педагог по инструментовке Д. Р. Рогаль-Левицкий порекомендовал А. Варламову пойти на концерт настоящего джаз-банда (в Москве гастролировали «Шоколадные ребята» и ансамбль Г. Уитерса и С. Беше), внимательно изучить инструменты, принципы оркестровки, манеру игры. Джаз увлек А. Варламова. Он уже не упускает случая послушать его по радио или на пластинках.

Во время учебы произошло еще одно важное событие. Е. Ф. Гнесина решила показать учащихся вокального отделения К. С. Станиславскому, руководившему тогда оперным театром. На эту встречу попадает и А. Варламов — как аккомпаниатор одной из вокалисток. После прослушивания состоялась беседа, и Станиславский поделился своими впечатлениями об Америке, которую он недавно посетил. Рассказывая о концертах Шаляпина, Рахманинова, о встречах с ними, он вспомнил любопытный эпизод. Однажды Немирович-Данченко, Рахманинов, художник Коровин и Станиславский зашли пообедать в ресторан, где играл негритянский джаз. Появление такого общества вызвало переполох среди публики и музыкантов. Все взоры устремились на столик, за которым сидели светила мирового искусства. Рахманинов стал увлеченно рассказывать гостям о джазе, высоко отзываясь об умении музыкантов на лету подхватывать мелодию, импровизировать ее без всяких предварительных сыгрываний, без дирижера. Он азартно поднялся из-за стола, подошел к эстраде и предложил оркестрантам сыграть его тему, сел к роялю и наиграл ее. Зал затих. Музыканты о чем-то пошептались, а затем не только сыграли тему Рахманинова в оркестровом изложении, но тут же исполнили несколько ее виртуозных вариаций.

А. Варламов не посмел тогда спросить, что это за мелодия, какой оркестр, но впечатление от рассказа осталось у него на всю жизнь. Вот как надо играть, вот какими должны быть музыканты!

Успешно закончив учебу, А. Варламов получает дирижерский диплом и собирает первый оркестр. Премьера состоялась в 1934 году в Зеленом театре московского парка ЦДКА и имела большой успех.

Газета «Советское искусство» писала: «В программе парка ЦДКА, как и в каждой садовой программе, имеется джаз. Однако в данном случае это отнюдь не бедствие. Джаз под руководством А. Варламова — культурный, корректный и достаточно квалифицированный ансамбль. Это, если можно так выразиться, «джазовый персимфанс». Его руководитель, композитор Александр Варламов, на эстраде не присутствует вовсе и тем самым освобождает публику от набившего оскомину трюкачества, положенного «по чину» дирижерам джаза...»[1].

[1] *Эрманс В. К. Эстрада и зритель. — Сов. искусство, 11 июня 1934.*

В советском джазе на рубеже 20—30-х годов наметилось два направления — театрализованно-песенное и инструментальное. Если первое из них (напомним о знаменитом теа-джазе Л. Утесова) вызывало пристальный интерес, рождало горячую полемику, то второе направление было не столь масштабным и развивалось в обстановке более спокойной. Бесспорными лидерами в этом инструментальном жанре советского джаза были Александр Цфасман и Александр Варламов.

Их общей заслугой было развитие техники оркестровки, в которой каждый из них нашел свой стиль. Они стали применять переклички между группами оркестра, своеобразный джазовый контрапункт. В их композициях значительно возросла роль солиста-инструменталиста, и соло становилось важным элементом построения формы. В руководимых ими оркестрах активно осваивались приемы звукоизвлечения, правила джазовой фразировки.

А. Варламов организовал коллектив, который сегодня назвали бы ансамблем солистов. Там проявили себя первые джазовые импровизаторы: саксофонист Александр Васильев, трубачи Петр Борискин и Виктор Быков, барабанщик Олег Хведкевич.

Это был коллектив одержимых музыкой артистов. Случалось, в перерыве репетиции разгорится спор о живописи или литературе, а Борискин ничего не слышит, ходит отрешенно с трубой и нотами, что-то прикидывает, потом подходит к Варламову и деликатно шепчет: «Извините, Александр Владимирович, нельзя ли здесь поднять на терцию вверх?»

Септет солистов записал в 1937 году пластинки, где джаз исполнялся в виртуозной манере. Эти записи стали классическими образцами советского джаза.

Отметим, что А. В. Варламов занимался джазом и с музыкантами-любителями. В 1939 году самодеятельный джаз-ансамбль студентов МВТУ был подготовлен настолько хорошо, что его приняли на работу в кафе «Националь», известное высокой музыкальной репутацией. Рассказывают, что руководитель знаменитого львовского джаз-оркестра Генрих Варс специально ходил слушать этот ансамбль и не верил, что в нем играют будущие инженеры и технологи.

Александр Варламов был первым руководителем джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета. Он собрал превосходные оркестровые группы, научил их играть сложные свинговые пассажи и риффы, добился тонкого равновесия звучности. Он передал своему преемнику А. Цфасману сыгранный, опытный коллектив. Именно в нем был создан самобытный, интонационно новый тип джазовой музыки, здесь складывалось новое музыкальное мышление, на основе которого позднее, в конце 50-х годов, сформировался исполнительский стиль молодого поколения советских джазовых музыкантов.

И если в исторической перспективе оценивать все оркестровое творчество Варламова, то главная его заслуга видится прежде всего в закладке

фундамента советской джазовой исполнительской школы. Он стоял у истоков оркестрового джаза. Учил инструменталистов правильной фразировке, звукоизвлечению, ритмике, легкости игры! А они понесли эти знания следующим поколениям музыкантов.

Много сил отдал А. Варламов становлению Государственного джаз-оркестра Союза ССР, и кто знает, каких бы вершин достиг коллектив, если бы не война...

Позднее он увлекся поисками новых оркестровых тембров, стал экспериментировать со струнными и деревянными, организовал «Мелоди-ор¬кестр», в котором стремился соединить горячий пульс джаза и звуковую деликатность камерного ансамбля.

Это был шаг к его сегодняшнему стилю композиций для эстрадно-симфонического оркестра. Симфоджаз для А. Варламова не компромисс, он достиг в партитурах широкой амплитуды музыкальных красок. На его авторской пластинке 1980 года наряду с типично джазовыми туттийными эпизодами саксофонов, труб и тромбонов звучат арфа, фагот и бас-кларнет, группа скрипок сочетается с флейтой или баритоном-саксофоном. Во всем чувствуется рука мастера.

Варламову присущ светлый, жизнеутверждающий стиль, в котором нет ни сентиментальности, ни патетики. Каждая пьеса А. Варламова имеет настроение, образный строй, оригинальное оркестровое «одеяние». Скромно названные на пластинке «композиции в танцевальных ритмах» — раздумья композитора о жизни, о любви, о человеке. А. Варламов предстает здесь по-юношески пылким лириком и мудрым, добрым философом. Его творчество убеждает нас в широте художественного диапазона джаза.

В аннотации к пластинке редактор Г. Скороходов пишет:

«Варламов, как правило, присутствует на всех записях. Не мешая дирижеру, он внимательно следит за исполнением пьесы, делает свои замечания лишь в паузах, деликатно просит что-либо чуточку изменить. И это «чуть-чуть» продолжается до тех пор, пока, по его мнению, результат не становится приемлемым. Полностью удовлетворенным Варламова не приходилось видеть никому; наивысшая оценка, на которую он отваживается, бывает: «Хорошо! Но наверное, — неизменно добавляет он, — можно было бы сыграть и лучше. Чуть-чуть лучше!»

Молодые аранжировщики и композиторы идут сегодня дальше А. Варламова — и в гармонии, и в оркестровой полифонии, и в трактовке тембров, вводя в оркестр электронные устройства. И все-таки любому нашему джазовому композитору, аранжировщику или просто музыканту есть чему поучиться у Александра Варламова.

Игорь Якушенко

Николай Минх

К 70-летию Николая Григорьевича Минха в издательстве «Советский композитор» вышел его авторский сборник. Он открывается небольшим предисловием, написанным в форме письма, удивительно теплого и сердечного. В конце подпись: «Твой батя Леонид Утесов». В этой дружественности, в словах признательности старейшего музыкального деятеля, обращенных к сподвижнику и товарищу, проявилось уважение, которое заслужил своей творческой и общественной деятельностью Николай Григорьевич Минх.

Главное качество его человеческой и музыкантской сущности — преданность. Преданность определяла его как гражданина и как композитора. Он был бесконечно предан избранному жанру и его эстетическим принципам. Более чем пятидесятилетний творческий путь Николая Григорьевича — тому подтверждение.

Советская эстрадная инструментальная музыка развивалась многообразно. Но конечной целью этого процесса было и остается создание самобытного музыкального стиля. На плечи композиторов и исполнителей, основоположников жанра эстрадной музыки, начавших работать в 20-е годы, легла важная, ответственная задача: жанр, основанный на внешней легкости восприятия, должен был наполниться созвучным эпохе содержанием, приобрести новые формы. Необходимо было завоевать свои, высокие позиции на концертной эстраде, преодолеть пренебрежительное отношение к жанру как сугубо развлекательному, не способному нести большое гражданское содержание.

Имя Николая Минха по праву занимает достойное место в когорте музыкантов-подвижников, начавших более чем полвека назад создавать отечественную эстрадную и джазовую музыку.

Музыкальное образование Н. Минх получил в Ленинграде. Еще в студенческие годы он периодически выступал как пианист в оркестре «Джаз-капелла», где впервые прозвучали его юношеские сочинения. Работал также

Николай Минх

концертмейстером балета в Ленинградском мюзик-холле, которым тогда руководил прославленный балетмейстер Касьян Голейзовский. Это была прекрасная творческая школа для начинающего музыканта.

В 1931 году Н. Минха пригласили в знаменитый Теа-джаз Леонида Утесова. Начался новый жизненный этап, оставивший яркий след в его биографии. Утесов вспоминает: «Юноша пришел в оркестр — и победил мастерством пианиста, интереснейшей импровизационной манерой исполнения и еще какой-то чисто мальчишеской симпатией! Ах, как он пришелся ко двору... Его трудолюбие, темперамент и подлинное дарование давали удивительные результаты. Творческий рост его был поразительно быстр. А его оркестровки! Возьмите альбом пластинок нашего оркестра тех лет и посмотрите — «обработка Н. Минха» — как это очаровательно и с какой блестящей выдумкой. Слушаешь и кажется, что это сделано сегодня».

Н. Минх встретил в оркестре талантливых, пытливых людей: Г. Ландсберг, Л. Дидерихс, Г. Терпиловский (впоследствии и В. Кнушевицкий). Вместе с ними он искал новые принципы инструментовки в песенном джазе, основанной на раскрытии образного содержания, на тщательном отборе средств оркестровой выразительности. Если добавить, что Н. Минха связывала дружба и совместная работа с И. Дунаевским, бывшим тогда дирижером Ленинградского мюзик-холла, то легко представить, сколь благотворным было окружение молодого музыканта. Сам Николай Григорьевич называл эти годы «мои незабываемые университеты».

Однако Н. Минх выступает не только как пианист. Он заканчивает консерваторский семинар профессора Н. С. Рабиновича по дирижированию и вскоре становится во главе эстрадного оркестра Ленинградского радио. Отныне вся деятельность Н. Минха будет связана с созданием и пропагандой эстрадной музыки и джаза.

В предвоенные годы эстрадный оркестр Ленинградского радио приобрел большую популярность. Интенсивную его работу прервала война.

Николай Григорьевич ушел в ряды народного ополчения. Закончил школу лейтенантов, был назначен командиром взвода и участвовал в боях, защищая осажденный Ленинград.

В 1942 году по заданию командования Н. Минх вместе с композиторами В. Витлиным и Л. Круцем сочиняет музыку к первому своему театральному спектаклю — героической комедии «Раскинулось море широко» по пьесе Вс. Вишневского, В. Азарова и А. Крона. Это произведение, полное веры в победу, веселое и оптимистичное, было создано в предельно короткие сроки. По сути дела, свою работу авторы осуществляли как боевое задание. В годы войны пьеса была сыграна более 150 раз и по сей день ставится в театрах.

Дирижерский экспромт. Николай Минх на встрече советских и канадских музыкантов во Всесоюзном доме композиторов

В первые послевоенные годы Н. Минх продолжал руководить оркестром Ленинградского радио. Здесь родились и впервые прозвучали многие произведения В. Соловьева-Седого, Г. Носова, Д. Прицкера, Б. Мокроусова, Б. Терентьева, М. Фрадкина и других авторов. Оркестр приобрел черты, свойственные эстрадно-симфоническому коллективу; его состав расширился за счет группы деревянных духовых и струнных. Помимо ежемесячных плановых выступлений по радио, часто проводились открытые концерты, в которых немалое место занимала джазовая музыка. Эти программы полюбились слушателям, шли в переполненных залах, и имя Н. Минха стало своего рода эмблемой ленинградского джаза.

Николай Григорьевич увлеченно создает новые программы, много дирижирует. Его «Молодежная увертюра» с успехом прозвучала на Первом съезде композиторов СССР.

Казалось, в жизни Н. Минха все складывается на редкость удачно: занятие любимым делом, прекрасный оркестр, широкая известность. И вдруг — заманчивое приглашение возглавить оркестр вновь открывшегося Театра эстрады в Москве. Судьба Николая Григорьевича круто повернулась. Он энер-

гично взялся за новое дело, потому что увидел в нем возможность поиска в любимом жанре. В кратчайшие сроки был создан оркестр, подготовлен первый спектакль. И вскоре имя Н. Минха стало так же неразрывно связано с Московским театром эстрады, как оно раньше было связано с джаз-оркестром Ленинградского радио. Новый оркестр встал в один ряд с лучшими действующими оркестрами столицы, музыка в его исполнении зазвучала по радио, на пластинках.

Хочу отметить еще одно ценное качество Николая Григорьевича — его доверие к молодым композиторам и исполнителям, его способность привлекать их к работе. Он умел вдохнуть в молодых музыкантов уверенность, добиться от них профессионального отношения к делу. Ю. Саульский, В. Терлецкий, Я. Френкель, И. Шахов, В. Рубашевский, Л. Солин и многие другие начинали свой творческий путь под руководством Н. Минха. И, как правило, он не ошибался в своем выборе.

Николай Григорьевич согрел своим вниманием и меня, в ту пору еще студента Гнесинского института по классу композиции Арама Хачатуряна. Николай Григорьевич поручал мне аранжировать отдельные номера или песни. Он исподволь вовлекал меня в мир профессиональной, практической работы. В 1955 году по его прямой рекомендации мы вместе с Л. Солиным написали музыку к эстрадному спектаклю «Коротко и ясно» с участием Н. Смирнова-Сокольского, Л. Мирова и М. Новицкого. Наш педагог Арам Хачатурян горячо поддержал инициативу Н. Минха. Арам Ильич не раз говорил, что «современный композитор обязан все уметь сочинять — от симфонии до циркового галопа».

Композиторское поколение, к которому я принадлежу, получило хорошую творческую закалку. Мы научились свободно чувствовать себя в рамках различных жанров эстрадной и джазовой музыки — и в этом, несомненно, заслуга Николая Григорьевича. Он скромно, ненавязчиво взял на себя роль педагога и наставника, дал нам, молодым, первые уроки работы с оркестром, с актерами и режиссерами. Мы имели редкую возможность: написать партитуру и на другой день услышать ее в оркестре, руководимом Н. Минхом. Все необходимые коррективы делались тут же, на репетиции, без менторских нотаций, всегда конкретно. Лучшую профессиональную школу трудно представить!

Напряженная работа в Театре эстрады не мешала Н. Минху много и интересно сочинять. Вспоминаю его талантливую музыку к спектаклю «Вот идет пароход», и особо хочу выделить великолепную оркестровую миниатюру «Барыня», ставшую одним из первых обращений к фольклору в эстрадном преломлении.

60-е годы стали поворотными в творчестве Николая Григорьевича. Если первый, ленинградский, период можно условно назвать «пианисти-

ческим», второй — «дирижерским» (хотя и тот, и другой не исключали интенсивной композиторской деятельности: было написано много инструментальных пьес, песен, музыки к театральным спектаклям), то с 1960 года Н. Минх в основном занят сочинением. Любовь к театру, заложенная еще со времен Голейзовского и Утесова, огромный практический опыт, накопленный в Театре эстрады, закономерно привели Н. Минха к созданию музыкальных комедий и оперетт. Что ж, и здесь по-своему проявилась преданность жанру, но с естественным расширением рамок и масштабов.

В каждой театральной работе, начиная с написанной в годы войны музкомедии «Раскинулось море широко», важнейшими для Н. Минха оставались общественная значимость и гражданственность темы. Достаточно назвать такие его произведения, как «Капитан первого ранга» или «Сталинград-42». Оперетты Николая Григорьевича («Друзья Милены», «Крылатый почтальон», «Ошибка Наташи», «Бородатые мальчики», «Кварталы Парижа», «Таинственная незнакомка»), поставленные многими театрами, явились большим вкладом в развитие жанра музыкальной комедии.

Творчество Н. Минха отмечено современным знанием специфики жанра. Он не разбрасывался в погоне за сиюминутной модой, у него была своя сфера интонаций и профессиональных приемов, свой индивидуальный почерк. Любое произведение, вышедшее из-под его пера, отличалось превосходной инструментовкой, редкой уравновешенностью всех компонентов.

Велико значение общественной деятельности Н. Минха. Глубокая заинтересованность в судьбах жанра, требовательность к себе и к товарищам по профессии, обостренное чувство ответственности сделали его признанным руководителем. Комиссия эстрадной и джазовой музыки Московской композиторской организации, которую много лет возглавлял Н. Минх, приобрела его усилиями неоспоримый авторитет. Сфера интересов нашего председателя была многогранной: регулярные творческие обсуждения новой музыки, организация джаз-фестивалей, обсуждение учебных программ на факультетах эстрадной музыки в училищах, подготовка к изданию печатных трудов, посвященных истории и теории жанра. Во всем этом проявлялась способность Н. Минха сплачивать вокруг себя единомышленников. Для нас, его коллег и товарищей, жизнь Николая Григорьевича останется примером служения советскому искусству.

Алексей Николаев

Генрих Терпиловский

Если бы собрать всех героев шестидесятилетней истории советского джаза за один праздничный стол, да по обычаю усадить во главу его старейших и по счастью здравствующих, то непременно на красное место был бы посажен Генрих Романович Терпиловский.

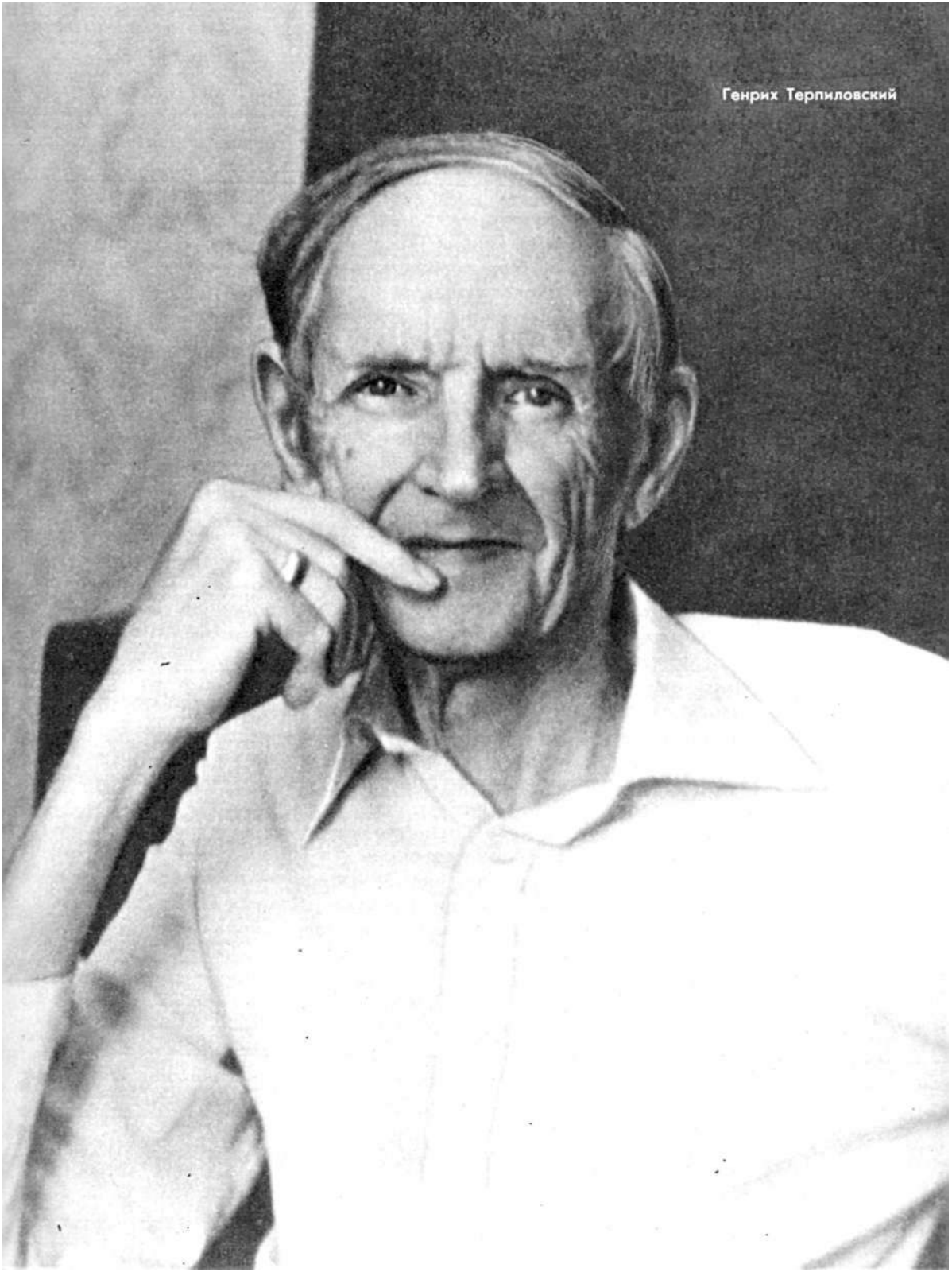
Родился он 10 ноября 1908 года в Новгороде, в высокообразованной, интеллигентной семье. Его мать, педагог по профессии, с раннего детства прививала сыну хороший вкус, заложила в нем основу классического гуманитарного образования.

В 1917 году семья Терпиловских перебралась в Петроград, где Генрих и закончил школу. Он свободно владел польским, французским и немецким языками, блестяще знал литературу, писал остроумные стихи, увлекался живописью, славился меткими карикатурами. Но более всего — любил музыку. В 1926 году Генрих испытывает музыкальное потрясение: он попадает на концерт гастролировавшего в Ленинграде джаза «Шоколадные ребята» Сэма Вудинга.

Терпиловский вспоминал позднее:

— Негритянский джаз-банд извлекал непривычные звуки из диковинных инструментов. За батареей котлов и тарелок возвышался шеф-повар этой экзотической кухни — неистовый барабанщик. Танцевальная пара — он во фраке, она в пачке из страусовых перьев — была зримым воплощением звукового урагана. Беспокойные лучи прожекторов едва успевали освещать танцоров, оркестрантов и дирижера... Таким предстал для меня джаз.

Терпиловский поступает на фортепианное отделение музыкального техникума. Его учителем становится один из блестящих выпускников Ленинградской консерватории Борис Львович Вольман — музыковед и пианист, принятый в 1927 году в Первый концертный джаз-банд, руководимый Леопольдом Теплицким. Незадолго до этого Теплицкий вернулся из США, где изучал джаз. Он привез в Ленинград массу пластинок и кипу нот для джаз-банда,



Генрих Терпиловский

интересно о нем рассказывал, разжег энтузиазм музыкантов и теоретиков. Концерты его оркестра предварялись докладом Иосифа Шиллингера «Джаз-банд и музыка будущего». Все это молодой Терпиловский увлеченно поглощал.

— Хотя в состав оркестра входили видные музыканты, профессора консерватории, — вспоминает Генрих Романович, — Теплицкому не удалось создать настоящий джаз. Уж слишком академично играл оркестр. Однако сама атмосфера поиска нового оказала на молодежь, и на меня в том числе, сильное воздействие. Мы поняли, что осваивать джаз надо как-то по-другому, что это — большое и сложное искусство.

Дома у Терпиловских стали собираться ленинградские музыканты-любители. Слушали радиоприемник и граммофон, обсуждали джазовые пластинки, делились новинками, спорили о джазе и убеждали друг друга. Таков был первый в нашей стране джаз-клуб, правда, пока еще камерный, домашний. Здесь порой и музицировали, причем особенно старались овладеть игрой на типично джазовых инструментах — саксофоне и банджо. Яркими способностями выделялись саксофонисты Аркадий Котлярский и Андрей Дидерихс, банджист и саксофонист Орест Кандат (музыканты, которые впоследствии проработали в джазе Утесова более четверти века). Появился на этих вечерах и Сергей Колбасьев — морской офицер, писатель, дипломат, радиомеханик, лингвист, а главное — обладатель незаурядной, с толком подобранной коллекции последних джазовых пластинок, увлеченно и компетентно их комментирующий. Музыканты не делились на «профессионалов» и «любителей», все были равны. (Сам Генрих, не оставляя музыки, одновременно учился в сельскохозяйственном институте). Однажды кто-то привел на вечер инженера-теплотехника Георгия Ландсберга — он только что вернулся из Чехословакии, слышал там джаз-банды, сам играл, мечтает создать джазовый оркестр.

А оркестр уже почти весь в сборе, не хватает двух-трех музыкантов, и можно начать репетировать.

Так в 1929 году возникла Ленинградская джаз-капелла под управлением Георгия Ландсберга. Этот оркестр первым в нашей стране взял курс на создание отечественного репертуара инструментальной джазовой музыки. Большинство пьес и оркестровок писали поначалу Ландсберг и Терпиловский, а вскоре в круг авторов вошли Алексей Животов, Николай Минх.

Среди пьес, написанных тогда Терпиловским, выделялась эффектная «Джаз-лихорадка», которую спустя полвека в подлинной аранжировке записал на пластинку ансамбль «Мелодия» под управлением Георгия Гараняна. Сохранились ноты и другой пьесы Терпиловского того времени — «Блюз Моховой улицы» (там, на Моховой, у Колбасьева тоже собирался кружок любителей джаза). Обе пьесы выдержаны в стиле 20-х годов: многочастная форма, главная и побочная темы, пряные гармонии, синкопированная вязь оркестровых пассажей, короткие виртуозные брейки.

Сдвинулась с места проблема репертуара — возникла проблема кадров. Не сложившихся музыкантов, а молодежь — вот кого надо учить играть джаз, решает Терпиловский. Он образует в 1932 году при КРАМЕ (Кинотеатре рабочей молодежи) Ленинградский молодежный концертный джаз-оркестр. Инициативу поддерживает обком ВЛКСМ, берет коллектив под свою опеку. Репетиции превращаются в учебную практику для тех, кто хочет научиться играть жизнерадостную джазовую музыку, потребность в которой начинает в эти годы стремительно расти.

Большой успех к Терпиловскому-композитору пришел в 1934 году, когда его цикл песен на стихи негритянского поэта Лэнгстона Хьюза исполнили по Ленинградскому радио Джаз-капелла и солист Кировского театра бас Борис Фрейдков. Состоящий в основном из блюзов, этот цикл был как бы эхом недавних гастролей Поля Робсона.

Но на исходе того же года жизнь 26-летнего музыканта резко сломалась... К музыке он смог вернуться лишь в конце 50-х годов. Терпиловский поселился в Перми, начал руководить эстрадным самодеятельным оркестром в ДК имени Свердлова. Одновременно он серьезно занимается композицией, пишет музыку к трем балетам, которые ставит Пермский академический театр, симфоническую поэму «Амок», «Мексиканскую рапсодию», кантату «Урал», легкую инструментальную музыку.

От джазового творчества Терпиловский отошел. Зато раскрылась еще одна грань его таланта — талант музыкального критика и журналиста. Вот уже двадцать лет в ряде изданий, главным образом местных, публикуются его статьи по проблемам джаза: очерки истории, квалифицированные концертные обзоры, рецензии на выступления оркестров Лундстрема и Вайн¬штейна, ансамблей Козлова и Ганелина, Левиновского и Лукьянова. В его работах всегда ощущаются эрудиция, остроумие, увлеченность.

Генрих Терпиловский был почетным гостем многих джазовых фестивалей в нашей стране и за рубежом. Он по праву занял свое место в президиуме на праздновании пятидесятилетия советского джаза, проведенном в Политехническом музее. И будет радостно на всех последующих джазовых юбилеях видеть среди нас этого замечательного музыканта и человека.

Большим событием в жизни Г. Терпиловского стал его авторский вечер в Пермском театре оперы и балета. Город чествовал юбиляра в день его 75-летия. Газеты поместили статьи о нем, оркестр, хор и солисты театра дали концерт, в котором творчество композитора было представлено в самых различных жанрах. Наряду с юбилейной кантатой о Перми, симфонической фреской «Молодость Кубы», сюитой из балета «Чудесница» были исполнены и сочиненные полвека назад джазовые песни — «История негра» и «Тоска по Родине» на стихи Л. Хьюза. Горячо была принята и симфоническая поэма «Амок» (по мотивам С. Цвейга), в которой использованы элементы джаза.

Владимир Терлецкий

Вадим Людвиковский

О роли композитора в джазе написано, к сожалению, удивительно мало. Я имею в виду творчество в сфере чисто инструментальной музыки, создание авторских джазовых сочинений, т. е. таких, которые, во-первых, точно укладываются в рамки джаза и, во-вторых, заимствуют из близких музыкальных стилей и форм отдельные качества, придающие им необходимую стройность и завершенность.

Джазовый композитор? Да, именно так. Вспомним наиболее яркие имена: Дюк Эллингтон, Билли Стрейхорн, Джон Льюис, Пит Руголо, Джерри Маллиген, Билл Холман, Джо Завинул и другие — в США; Мишель Легран, Клод Боллинг, Курт Эдельхаген, Анджей Тшасковский, Ян «Пташин» Врублевский — в странах Европы; Л. Дидерихс, А. Цфасман, Н. Минх, А. Варламов, многие композиторы среднего и молодого поколения — в СССР. Специфика джазового сочинительства, технология самого творчества, требующая от композитора не только безукоризненного знания формы, но также и деликатного отношения к предлагаемому «соавторству» солистов-импровизаторов, заслуживает отдельного исследования, которое, я надеюсь, когда-нибудь появится.

Кстати, свежесть и «раскрепощенность» выразительных средств приблизили многих джазовых композиторов к прикладной музыке театра и кино, где они завоевали большую популярность (среди них — Генри Манчини, Лало Шифрин и др.).

Иногда джазовый композитор вырастает из оркестрового музыканта, чья практика постоянного коллективного исполнительства невольно «наводит» на сочинение собственных произведений. Но чаще всего джазовая композиция — проявление творческого начала в личности музыкального руководителя, личности, обладающей целым комплексом качеств, которые определяют стиль и эстетическое «credo» не только ансамбля или оркестра, но иногда и большого периода в развитии жанра.

Вадим Людвиковский

Таким музыкантом, такой личностью является и Вадим Людвиковский. Незаурядный талант композитора и дирижера, подлинно «авторское» отношение к аранжировке, совершенное знание биг-бэнда, умение ориентироваться в различных жанрах, стилистических особенностях современного и традиционного джаза и эстрады ставят его на одно из ведущих мест в советской легкой музыке.

Вадим Людвиковский родился в 1925 году в семье музыканта-дирижера и руководителя военного ансамбля. Отец внимательно направлял музыкальное воспитание сына. С шести лет Вадим играл на кларнете, а в восемь лет попробовал играть на гобое в ансамбле отца, сидя рядом со взрослыми музыкантами. Привитое здесь мальчику отцом «ансамблевое чутье», редкое свойство оркестрового «партнерства» осталось у него на всю жизнь. Того же он добивался от музыкантов, с которыми сводила его судьба.

...1943—1945 годы В. Людвиковский — военный музыкант, артист ансамбля Минского военного округа. Здесь начинаются его первые опыты в области эстрадно-джазовой композиции и инструментовки. Познакомившись с пластинками Рея Нобла, Джека Пэйна — известных руководителей больших оркестров, Вадим сочиняет и аранжирует для ансамбля, во многом определяя его «эстрадную» направленность.

Вскоре он получает приглашение в Государственный джаз-оркестр БССР, где окончательно утверждает себя как профессиональный джазовый аранжировщик и композитор.

В 1948 году В. Людвиковский приходит в Государственный эстрадный оркестр РСФСР, которым руководил Л. Утесов. Знаменитый оркестр, бывший в полном смысле слова лабораторией джаза и эстрады, во многом способствовал становлению молодого музыканта. Но и сам В. Людвиковский помог творческому росту коллектива. Он написал ряд замечательных произведений и аранжировок. В 1949 году оркестр впервые исполняет его фантазию «Ляна», где мелодия молдавской народной песни послужила основой самобытного, большого по форме сочинения.

Те годы были сложными для судеб легкой музыки. На всех эстрадных сценах (в концертах, в ресторанах, кафе, на танцверандах, в садах отдыха и т. д.) звучали всевозможные комбинации из музыки оперетт, бальные танцы, заимствованные из репертуара «садовых» оркестров начала века, а также неприхотливые пьески в исполнении инструментального квартета (аккордеон, кларнет, гитара, контрабас). И на этом фоне вдруг — «Ляна», вдохновенная, темпераментная, позволяющая слушателям перевести дыхание только после заключительного аккорда! Впервые в жанре легкой музыки появилась пьеса с элементами симфонического развития, сопряженная с «броскостью», эффектностью оркестрового джазового языка. Интересно, что в «Ляне» не было многих необходимых для джазовой пьесы признаков, например, свинга, остро синкопиро-

ванных рисунков, риффов и импровизационных соло. Зато общая звуковая атмосфера, так называемый саунд, приближали сочинение к лучшим образцам свинговой музыки для большого оркестра. Это был новый этап в творчестве молодого автора, веха, открывшая путь многим его последующим сочинениям.

В 1953 году В. Людвиковский пишет для оркестра Л. Утесова «Юбилейную фантазию», посвященную 25-летию коллектива, где использует темы песен предвоенных и военных лет. Фантазия надолго осталась в репертуаре оркестра, как, впрочем, и многие другие сочинения композитора.

Написанный тогда же «Марш» игрался, наверное, всеми эстрадными и духовыми оркестрами. Джазовая структура темы, необычный для этого жанра принцип инструментовки и, вместе с тем, традиционная форма обеспечили «Маршу» долгую жизнь на концертной эстраде.

В 1959 году В. Людвиковский решил посвятить себя исключительно композиторскому творчеству. Он много сочиняет, его произведения записываются на пластинки, играются по радио и на эстраде. Он обращается и к песенному жанру, пишет Серенаду для струнного оркестра, сочинение несколько необычное для композитора, работавшего в основном в биг-бэнде.

В то время на радио существовала хорошая практика — поручать эстрадным композиторам и дирижерам подготавливать, исполнять и записывать составленные ими музыкальные программы. В них включались произведения многих авторов, а исполнители-музыканты приглашались из разных оркестров — в зависимости от направленности той или иной программы. Активно участвовал в этой работе и В. Людвиковский. Из сочинений тех лет упомянем его Прелюд cis-moll и «Юмореску» для струнных и духовых.

В 1966 году Всесоюзное радио обратилось к нему с предложением организовать постоянный большой джазовый оркестр. Это был год джазового «ренессанса», ибо в Концертном эстрадном оркестре, как он стал именоваться, сошлись лучшие московские джазовые музыканты, многие из которых и ранее выступали с В. Людвиковским. Молодой коллектив стал одним из основных популяризаторов советской джазовой и эстрадной музыки. О сравнительно коротком, но блистательном периоде существования этого выдающегося коллектива надо писать отдельно. Я могу лишь сказать, что стиль оркестра во многом определял композитор Людвиковский, а «облик» исполняемой музыки отчетливо выражался в его дирижировании. Оркестр пользовался широким признанием, часто гастролировал в нашей стране и за рубежом, выступал на многих джазовых фестивалях.

Композитор переживает творческий подъем, создает много ярких, самобытных сочинений: «Знойный полдень», «День рождения оркестра», «Акварель», «Я спешу». В 1973 году была написана «Лирическая фантазия», своего рода музыкальная автобиография композитора. Объединенная знаменитым Маршем, она включала также темы популярных инструментальных пьес и песен,

изложенные со свойственной автору свежестью («Майское утро», «Час тишины», «Солнце в окне», «Зимний вечер», «Полька-краковяк» и т. д.).

Музыку В. Людвиковского охотно играют за рубежом. Многие его пьесы исполнялись и записывались на пластинках иностранными дирижерами и оркестрами: К. Влахом, Г. Мацуореком, К. Халой, А. Фридом. Сам В. Людвиковский посетил ЧССР и выступал как дирижер с программами инструментальной музыки советских авторов.

Иногда композиторы легкой музыки и джаза, стремясь достигнуть большего эффекта, широко используют всякого рода ритмико-механические и шумовые приемы, обращаются к электронным инструментам, скрывая при этом (нарочито или невольно) выразительность собственно мелодического начала. В инструментальной музыке это стало почти принципом: многие современные оркестры и ансамбли, словно соревнуясь друг с другом, применяют синтезаторы, стрингс, фендер-пиано, клавинеты и т. д. В подобных пьесах музыкальный материал становится «горизонтальным», его развитие зависит в основном от того, успел ли автор изложить все свои приемы.

Вадима Людвиковского такое поветрие не задело. Он — мастер партитурной ансамблевой вертикали. Взвешенность его аккордики, внешняя скупость приемов и, одновременно, их эффективность в создании многих сонорных оркестровых «сюрпризов» помогают автору представить единый художественный образ. В каждой композиции В. Людвиковского впечатляют общая законченность, конкретность музыки. Он — «изобразительный» композитор, по существу все его творчество программное, полно ярких музыкальных картин.

В. Людвиковский принадлежит к «мейнстримовскому» традиционному направлению джазовой инструментальной музыки. Именно в нем достиг он наибольших успехов.

Вадим Людвиковский работает много, интересно. И совсем не случайно наши зарубежные коллеги неизменно спрашивают при встрече: «Что нового у вас в джазе? Что написал Людвиковский?»

Вальтер Оякяэр

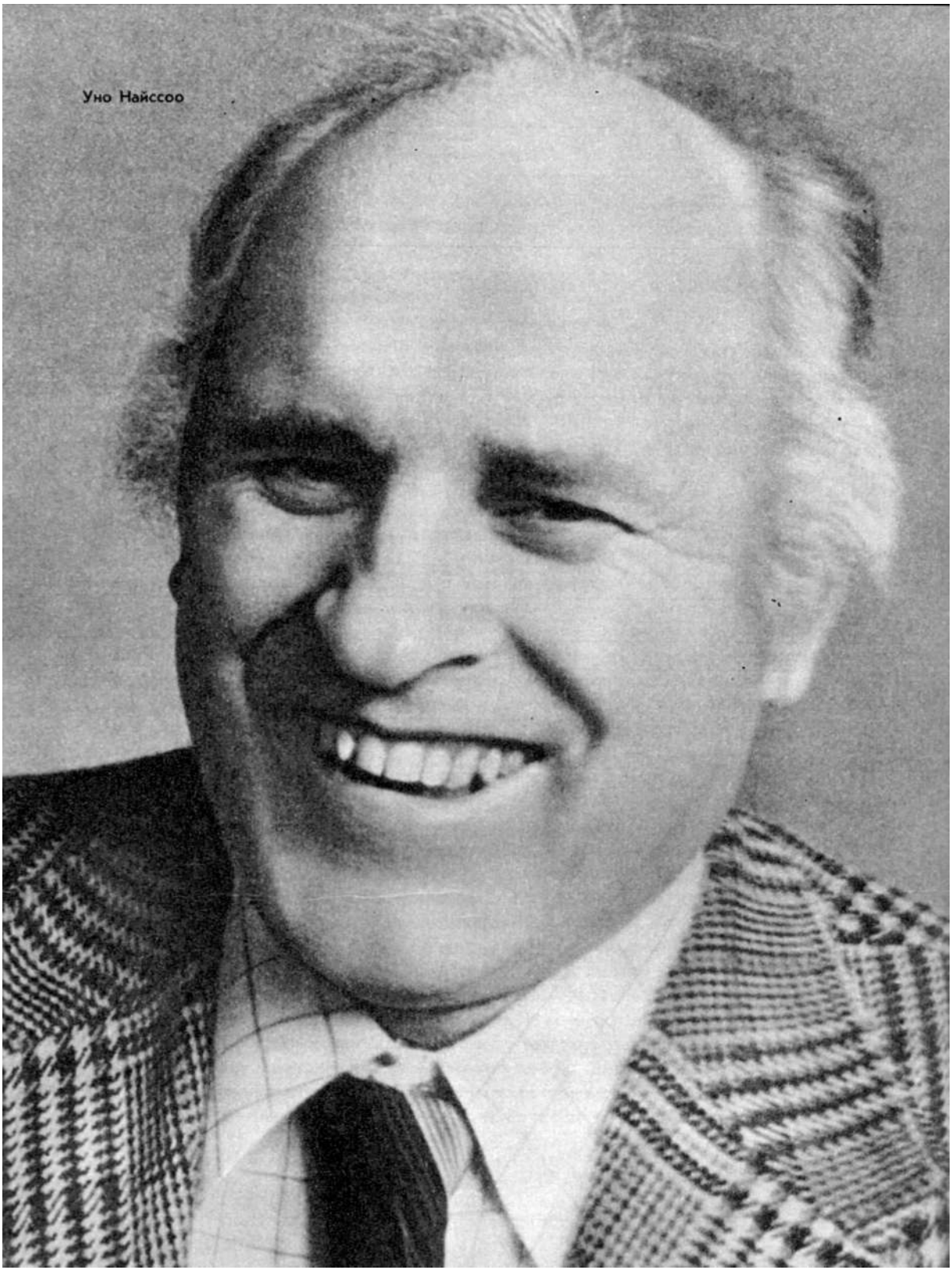
Вспоминая Уно Найссоо

Эстонская Советская Энциклопедия в 1973 году сообщала об Уно Найссоо:

«Найссоо, Уно (25.III.1928, Вильянди), эстонский сов. композитор, засл. деятель искусств ЭССР (1965). Окончил в 1952 класс композиции Х. Эллера в Таллинской гос. консерватории. Работает с 1952 преподавателем теоретических предметов в Таллинском музыкальном училище. Автор джазовой музыки, преимущественно связанной с эстонскими народными напевами (шесть джазовых сюит, концерт-фантазия «Метрономия», концертино для фортепиано и эстрадного оркестра). Создавал и симфоническую музыку (поэма «Дочь Саа¬ремаа», 1952; два концерта для кларнета и аккордеона, оба 1956), камерную музыку, песни и музыку для фильмов. Книги: «Гармония» (1961), «Джазовая гармония и оркестровка» (1967)».

К этим скупым сведениям через семь лет прибавилась печальная и окончательная дата: Уно Найссоо умер 5 января 1980 года. К этому времени он стал народным артистом ЭССР (1978), лауреатом премии комсомола республики (1974) и Республиканской музыкальной премии (1976). К его шести джазовым сюитам добавилась в 1976 году Седьмая — через девятнадцать лет после Первой. Он не бросал ничего из того, что начинал в молодости! Непрерывно с 1954 года под его руководством работала молодежная секция при Союзе композиторов. В Таллинском музыкальном училище, где он заведовал отделением теории, он возглавил в 1977 году еще и эстрадное отделение, кстати, открытое благодаря его авторитету и настойчивости. Осенью 1979 года его пригласили преподавать в Таллинской консерватории... Неоконченной осталась книга о фортепианной фактуре... Не все мечты и планы сбылись. Ах, Уно, Уно...

...1944 год. Последний год войны. Пярну. В местном театре «Эндла», в оркестрике которого я тогда играл на кларнете, решили образовать еще и танцевальный ансамбль. Кто-то порекомендовал пригласить аккордеонистом ни-


Уно Найссоо

кому не известного школьника. «Как зовут?» — «Уно Найссоо». — «Где-нибудь играл?» — «Нет, только дома да в школьных ансамблях». — «Джаз играешь?» — «Не знаю, не пробовал». — «А сколько тебе лет?» — «Шестнадцать».

Так началась музыкальная биография Уно Найссоо. Он был поразительно восприимчив, все схватывал на лету. Ему ничего не нужно было повторять дважды. Практические советы, полученные от старших товарищей-музыкантов, он тут же обобщал и делал из них собственные выводы. Его ум работал точно и мгновенно. Уно не случайно потянуло в джаз — там без этого нельзя. Но багаж его был невелик — он знал только немецкие шлягеры.

Вскоре я отбыл на гастроли, потом переехал в Таллин, где поступил в джаз-оркестр Эстонского радио. На какое-то время наши пути разошлись.

Но вот я узнаю, что и Уно в Таллине. Он окончил школу и поступил в консерваторию. Днем учится, вечером играет в ресторанах, на танцах — все это послужило ему, как и многим другим музыкантам, отличной практикой. Играл Уно на чем придется — на рояле, на аккордеоне, на контрабасе. Невероятно, но на каждом инструменте — здорово!

Выступать вместе мы снова стали только в 1947 году, когда барабанщик Эрих Кылар основал секстет «Ритмисты» — своеобразную «джазовую сборную» города. В ансамбль вошли гитарист Валло Ярви, аккордеонист Арне Ойт, пианист Геннадий Подэльский, Уно достался контрабас, мне — саксофон. Кто мог тогда подумать, что все эти молодые джазмены со временем станут известными композиторами, дирижерами, музыкальными деятелями! А тогда мы были «домашним» бэндом Дома трудящихся, два-три раза в неделю играли на танцах, а по субботам и воскресеньям давали концерты, причем часто с нами пел Георг Отс, в ту пору студент консерватории. Все мы, как могли, импровизировали, овладевали джазом интуитивно. «Хмурые люди» (в них не было недостатка) всячески пытались нас отвадить от джаза, но мы остались ему верны.

Случалось нам выступать в радиопередачах, и, к счастью, чья-то добрая душа сохранила эти записи. На технически не очень качественной пленке записано около десяти пьес, две из них сочинил Уно Найссоо. Яркие, в хорошем свинговом стиле, с блюзовыми интонациями, интересными гармоническими последовательностями, они отразили его увлечение Гленом Миллером (Уно смотрел «Серенаду Солнечной долины» несколько раз и знал наизусть всю музыку фильма).

В 1949 году «Ритмисты» распались. Кылар и Ярви окончили консерваторию и были направлены дирижерами в филармонию и театр «Эстония». Да и время для джаза было трудное. Но Уно не опустил руки. Он собрал ансамбль «Свинг Клуб», чтобы играть джаз хотя бы для себя, изучать его возможности в теории и на практике. Действительно, ансамбль стал маленьким джазовым клубом, где играли и пели, слушали теоретические доклады, спорили до изнеможения.

5 мая 1949 года Уно Найссоо организовал встречу «Свинг Клуба» и оркестра «Микис». И хотя на встрече были «только свои», именно она положила начало Таллинским джаз-фестивалям. Уно Найссоо был главным инициатором, душой каждого из четырнадцати ежегодных в прошлом праздников джаза, выросших в конце концов до международного уровня.

Следующая важная страница биографии Уно Найссоо — работа в ансамбле «Метроном», которым руководил замечательный кларнетист Александр Рябов. Этот ансамбль представлял Эстонию на джазовом конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Уно поручили аранжировать несколько пьес эстонских композиторов. В ансамбле он играл на аккордеоне (увлекался тогда Артом ван Даммом). «Метроном» получил одну из серебряных медалей конкурса (золотых не давали).

Видимо, на фестивале Уно пришел к убеждению, что можно быть одновременно музыкантом национальным и джазовым. Его все больше влечет сочинительство. Первая удачная попытка соединения джазового и эстонского народного начала сделана им не в инструментальной музыке, а в песне «Далекому другу», которую он посвятил Георгу Отсу. Это была одна из ранних, очень популярных песен Найссоо. Тогда же, в конце 1957 года, Уно пишет Первую сюиту.

В 1962 году на Всесоюзном смотре молодых композиторов были высоко отмечены два сочинения Уно Найссоо: концертная фантазия «Метроно¬мия» и «Импровизация на эстонскую тему». Их характеризовал сформировавшийся национальный джазовый стиль. Это было так свежо, так ново! Музыка Найссоо вызвала большой интерес. Оба произведения записывает на пластинку ансамбль «Метроном», которым теперь руководит Уно Найссоо. Его музыка получает известность. Эстонские мотивы Найссоо зазвучали в оркестре Олега Лундстрема и в секстете Георгия Гараняна, в Финляндии вышла пластинка с пьесами Уно Найссоо в исполнении оркестра Олли Хяме, и даже в далекой Англии оркестр Брюса Тернера, в прошлом тоже участник московского конкурса, заиграл «Импровизацию» Уно. Кстати, небольшой эпизод из нее стал в 1965 году заставкой еженедельных джазовых передач Всесоюзной радиостанции «Юность», называвшихся «Клуб Метроном» — не было ли в том намека на Уно Найссоо?

Если бы мы более активно популяризировали достижения отечественных джазовых музыкантов — пластинками, статьями, книгами, — мы давно должны были бы назвать Уно Найссоо одним из первооткрывателей национального стиля в современном джазе. Он был примером для многих крупных музыкантов. В частности, увлечение скандинавским фольклором стало отличительной чертой таких выдающихся европейских джазменов, как шведы Бенгт Халлберг, Ян Йоханссон, финн Хейкки Сарманто, норвежец Ян Гарбарек. «Джазовый компас» в Европе явно указывал на национальный музыкальный фольклор, и Уно это раньше других почувствовал — раньше Товмасяна и Намысловского, Хаммера, Лукьянова, Зубова.

Не могу не сказать о том, что еще в начале 20-х годов руководитель первого эстонского джаз-банда «The Murphy Band» Виктор Компе собирал народные напевы, аранжировал их для джаза и издавал эти ноты. И позднее джазовые или джазово-эстрадные пьесы на основе народной музыки писали Прийт Вэебел, Борис Кырвер, Юло Раудмяэ, Эвальд Вайн и я. Но — подчеркиваю это! — Уно Найссоо был первым, кто сохранял дух и сущность нашей народной музыки в джазе, а не просто синкопировал и снабжал джазовыми аккордами народный мотив (как, например, американский оркестр Джона Кирби, превративший в шлягер чудесную шотландскую песню «Лох Ломонд»).

В 1963 году счастливый случай — нужно было записать полученные аранжировки — помог собраться ансамблю, в котором играли несколько музыкантов оркестра радио: трубач Аби Зейдер, саксофонисты Яан Корнель, Херберт Кульм и я, а на барабанах — Эри Клас (позже он дирижировал в Большом театре, а ныне возглавляет театр «Эстония»). Уно играл на фортепиано. Мы записали несколько пьес из его джазовых сюит — он тогда работал над Третьей и Четвертой. Припоминается еще, что тогда же он сочинил песню «Если под ясным небом», антивоенную, гражданскую, которая вызвала большую полемику из-за того, что звучала по-джазовому и исполнялась с настоящим свингом. Кого-то это не устраивало. Найссоо переживал. Он глубоко верил, что серьезное, возвышенное содержание может быть передано и средствами джаза. Нужны только искренность и талант.

В более поздние годы мы вместе почти не играли. Да и Уно выступал не часто. Зато каждый его выход на сцену был событием. Он не раз поражал способностью мгновенно сочинять музыку и импровизировать на тему, данную ему из зала. На одном концерте в зале «Эстония» Уно вышел с нашим ансамблем на сцену и, озорно поглядев в зал, попросил публику называть ноты. В строгих филармонических стенах наступило оживление. Из разных концов полетело: «до!», «ля-бемоль!», «фа-диез!» и так далее. Уно, подвижный, хитро улыбающийся, только успевал записывать. Подчеркнув что-то на бумажке, он на ходу придумал из этих нот тему, тут же сочинил для нее красивую гармонию, раздал нам листочки, и мы это сразу сыграли, но импровизировали все-таки не на тему, а на близкий ей минорный блюз — не хватило умения! Пленка с записью этого концерта тоже сохранилась в архиве Эстонского радио; было бы интересно услышать ее сегодня.

На свой пятидесятый день рождения Уно Найссоо пригласил гостей в ресторан, где дал маленький концерт с друзьями и сыном Тыну. Он прекрасно играл на аккордеоне и контрабасе, фортепиано и вентильном тромбоне, был, наверное, единственным джазменом, игравшем на духовом альте. Но особенно он поразил нас в тот вечер, когда взял в руки мелодику. Как великолепно звучал у него этот незамысловатый инструмент! И я все жалею, что мы не догадались тогда сделать запись. Не успели.

Последний раз мы с ним были вместе на съезде Союза композиторов в Москве в ноябре 1979 года. Несколько дней мы жили в двухместном номере гостиницы «Россия», ходили на концерты (однажды, узнав, что где-то на окраине города выступает ансамбль «Аллегро», забыли про усталость и поехали слушать джаз). Каждый вечер перед сном мы долго разговаривали, делились впечатлениями, вспоминали молодость, танцевальные вечера в театре Пярну. Вспомнили, как технически сложно было сделать первые джазовые записи, когда Уно вместе с контрабасом поставили на стол, так как единственный угольный микрофон не мог «поймать» все инструменты секстета, особенно те, что звучали низко. В один из вечеров Уно сказал: «Мне часто говорили, что когда я вырасту, мое увлечение джазом пройдет. А оно не прошло. Значит, я еще не вырос!»

Возвратившись в Таллин, он был вынужден лечь в больницу. А через несколько недель пришло неожиданное, всех нас потрясшее известие о его смерти. Вскоре во Дворце культуры имени Яана Томпа состоялся мемориальный концерт, на котором его бывший коллега по «Свинг Клубу» Устус Агур сказал слово памяти, а октет Антса Муура и биг-бэнды Хорре Цейгера и Антса Меристо сыграли пьесы Уно Найссоо.

Вместе с другими я слушал музыку и думал: Уно Найссоо никуда не ушел, он остался с нами. Он живет в своем талантливом сыне, пианисте и композиторе Тыну Найссоо; он живет в атмосфере творчества и доброго участия, которую он оставил нам.

Он завещал нам дело своей жизни — джаз. Тот самый джаз, который так поразил нас, когда мы были молоды.

Аркадий Петров

Юрий Саульский

Среди любимых словечек Юрия Саульского есть и такое: «широкополосность». Этот термин означает сочетание нескольких параллельных звуковых линий при записи на многоканальной аппаратуре. Саульский любит определять им людей, творчество, музыку. «Ширина полосы» становится как бы отражением многоохватности интересов и взглядов музыканта.

Таким музыкантом представляется мне и сам Ю. Саульский — талантливый композитор, пианист и дирижер, автор многих популярных песен, балета, музыки для театра и кино, активный музыкально-общественный деятель и педагог, написавший учебные пособия по оркестровке.

Ко всему названному добавлю еще одно: джаз. Словно магнит, он постоянно «притягивает» композитора и многое в нем объясняет. Например, резкий перелом в его жизни, наступивший весной 1954 года, после окончания Московской консерватории. Выпускник теоретико-композиторского факультета, которому прочили блестящее научное будущее, неожиданно отказывается от аспирантуры и... занимает пост музыкального руководителя одного из эстрадных коллективов. Странный этот поступок объяснялся просто: при всей любви к классической музыке Юрий Саульский — другой стороной своего «я» — давно уже принадлежал миру упругих джазовых ритмов.

Это увлечение пришло еще со времени довоенного детства. Тогда, в конце тридцатых годов, в пору «патефонного бума», Юрий слышал много всякой музыки — симфонической, оперной, легкой. Всюду звучали песни Дунаевского, братьев Покрасс, Блантера, широкой популярностью пользовались джазы Утесова, Скоморовского, Цфасмана, Кнушевицкого, Варламова. В доме была большая коллекция пластинок с записями оркестров Рея Нобла, Фердинанда Криша, Берта Эмброуза, Дюка Эллингтона. Некоторых музыкан-

Юрий Саульский

тов можно было услышать и увидеть воочию — Цфасман, например, выступал между сеансами в фойе кинотеатра «Ударник». Юрий бегал туда не столько ради фильмов, сколько из-за музыки. Джаз манил его, как праздник!

Потом была Музыкальная школа имени Гнесиных, класс фортепиано, а затем виолончели. Два военных года он провел в эвакуации, в Сибири. Вернувшись в Москву, Юрий тотчас направился в школу, к Елене Фабиановне Гнесиной. Ее решение было неожиданным: «Виолончелистов у нас много, а духовиков мало. Ты должен стать валторнистом!»

Шумная студенческая жизнь и — работа. Год практики в театральном оркестре. Затем игра в различных ресторанных ансамблях: в «Шестиграннике», «Коктейль-холле», «Метрополе». Сегодня эта «джазовая» школа может показаться наивной. Но таково было становление многих наших музыкантов. Лучшие ресторанные ансамбли той поры исполняли не только танцевальную музыку, но, как сказали бы сейчас, и серьезный джаз «для слушания». Иногда в ресторан приходили музыканты из других ансамблей и играли «для себя», состязаясь в виртуозности.

«Звездой» первых послевоенных лет был альт-саксофонист из Баку Пиро Рустамбеков, в своих импровизациях он использовал фразировку, близкую к бибопу. Далеко не все музыканты умели тогда импровизировать, у многих соло напоминали вариации на тему.

В консерватории Ю. Саульский проучился в классе валторны два года, потом перешел на теоретико-композиторский факультет. С третьего курса стал брать уроки композиции у профессора С. Богатырева. Его избрали председателем факультетского научно-студенческого общества. Отголоски «музыковедческого прошлого» у Ю. Саульского сильны и сейчас: он часто выступает с докладами, пишет статьи, композитор и аналитик слиты в нем воедино.

После консерватории Ю. Саульский несколько лет работал в эстрадных оркестрах Д. Покрасса и Э. Рознера. Он много аранжирует, пишет и собственные композиции. Обработка знаменитого «Сент-Луи блюза» в 50-х годах была очень популярной. Тогда же были написаны оркестровые фантазии на темы Чаплина («Чаплиниада»), Дунаевского («Дуниада») и знаменитое «Соло ударных», которое виртуозно исполнял Борис Матвеев.

Консерваторское образование, опыт игры на духовых инструментах, на рояле существенно помогали Ю. Саульскому в его практической работе в сфере легкой и джазовой музыки.

* * *

В начале 1957 года Центральный Комитет ВЛКСМ пригласил Ю. Саульского возглавить молодежный эстрадный оркестр, который существовал тогда при ЦДРИ. Работа в нем продолжалась около года, но для Ю. Саульского это был важный творческий рубеж.

Скромный аккомпанирующий оркестр симфоджазового типа Ю. Саульский реорганизовал коренным образом. Были приглашены молодые джазмены, в основном студенты технических вузов. Некоторые из них входили в состав популярного в те годы ансамбля, так называемой «Восьмерки». Они увлекались Чарли Паркером, пытались импровизировать, к большим оркестрам относились неприязненно, воспринимая в штыки саму игру «с нот». Придя в оркестр, талантливые молодые люди решились играть написанную, сочиненную музыку. Вскоре оказалось, что все они в качестве оркестрантов представляют весьма «сырой» материал. И Ю. Саульский решает учить их азам джазового инструментализма.

На какое-то время молодежный эстрадный оркестр ЦДРИ превратился в джазовую школу-студию. Шли занятия индивидуальные и коллективные, читались лекции по истории музыки. Для духовых инструментов писались специальные упражнения: Ю. Саульский оркестровал пятиголосную фугу Баха для квинтета саксофонов, концертмейстер Виктор Зельченко — прелюдии Шостаковича для труб и тромбонов. На таком чисто учебном материале сидели долго. Затем настал второй репетиционный этап — освоение джазовых партитур из репертуара оркестров Бенни Гудмена, Каунта Бейси, Чарли Барнета. Иные исполнители не скрывали своего разочарования. Они мечтали об эффектных соло, об аплодисментах зала, а тут — гаммы, «длинные ноты», раздувания, групповая игра...

Потом, конечно, музыканты были благодарны Юрию Саульскому. За короткий срок они смогли преодолеть свой самодеятельный уровень, получили навыки игры в биг-бэнде.

Оркестру, руководимому Ю. Саульским, предстояло выступать на конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Программа постепенно складывалась. В нее вошли и апробированные пьесы («Фантазия на темы Дунаевского»), и некоторые новые работы («Вступительный марш» Ю. Саульского, «Концерт для фортепиано и джаз-оркестра» пианиста Николая Капустина), пьесы традиционного джаза («Eager biver» из репертуара оркестра Стена Кентона.)

Молодежный оркестр ЦДРИ открыл ряд талантливых музыкантов, многие из которых впоследствии выдвинулись в первые ряды советского джаза. Среди них — саксофонисты Георгий Гаранян и Алексей Зубов, тромбонист Константин Бахолдин, трубач Виктор Зельченко (выявились его способности к аранжировке и композиции). Отметим также саксофониста Юрия Албегова, ударника Александра Салганика, пианиста и аранжировщика Николая Капустина, певицу Майю Кристалинскую. С коллективом сотрудничали пианист Борис Рычков и певица Гюлли Чохели.

На фестивальном конкурсе оркестр был удостоен серебряной медали.

* * *

В последующее десятилетие Ю. Саульский работает с нарастающей активностью. В 1962 году его приняли в Союз композиторов. Он пишет самые разнообразные произведения. Среди них — «Каприччио», виртуозный этюд для четырех саксофонов, «Увертюра-марш» — бодрая эстрадная миниатюра, написанная в сонатной форме без разработки, ряд лирических композиций («Туман над Таллином», «Баллада для тенор-саксофона»). Ю. Саульский как бы углублял, «осерьезнивал» жанр. Раньше он писал блестящие, эффектные пьесы, теперь его более влекла форма музыкальных «раздумий». Вскоре он становится руководителем оркестра Московского мюзик-холла. В оркестре была неплохая джазовая группа. После одного из концертов А. Цфасман назвал этот коллектив лучшим московским эстрадным оркестром.

Для джаза наступало интересное время. В Эстонии, в Ленинграде и Москве стали регулярно проводиться джаз-фестивали. Состоялся пленум Союза композиторов СССР, посвященный вопросам легкой музыки; в программе пленума впервые участвовали джазовые оркестры О. Лундстрема, Л. Утесова, И. Вайнштейна, несколько малых ансамблей. Осенью 1962 года группа молодых джазменов (среди них — А. Товмасян, В. Сакун, Н. Громин, А. Козлов) была командирована в Польшу, на международный фестиваль «Джаз-джембори», и выступила там с успехом. Известный американский трубач Дон Эллис отмечал: «Похоже, что именно русские лучше всех других европейцев ощущают атмосферу блюза».

У Ю. Саульского настойчиво зреет мысль создать новый оркестр. В конце 1965 года он побывал на международном джаз-фестивале в Праге. В составе советской делегации были А. Эшпай, А. Цфасман, А. Медведев, Г. Канчели, М. Кажлаев и другие известные музыканты. На фестивале предстали самые разнообразные явления современного джаза: тут были прекрасные традиционные оркестры (К. Эдельхаген, К. Влах), и оркестры экспериментального стиля (Г. Бром), и «барокко-джаз» французской группы «Свингл сингерс», и утонченное искусство «Модерн джаз-квартета». Советский Союз представлял квартет Г. Гараняна и Н. Громина; резонанс от игры наших музыкантов был огромным.

В начале следующего года Ю. Саульский, наконец, осуществил заветную мечту: организовал ВИО-66 («Вокально-инструментальный оркестр, год рождения 1966»; термин «ВИА» появился лишь два-три года спустя). Ю. Саульский трансформировал привычную форму биг-бэнда, добавив к четырем оркестровым группам (трубы, тромбоны, саксофоны, ритм) еще одну — вокальную. Кроме того, в оркестре существовало (на правах самостоятельного ансамбля) джазовое трио пианиста Игоря Бриля.

Идея вокального октета, как бы «вплавленного» в биг-бэнд, пришла к Ю. Саульскому не без оглядки на искусство знаменитой группы

«Свингл сингерс». Идея эффектная, но весьма сложная для воплощения. Дело в том, что вокалисты, пришедшие в новый оркестр, в профессиональном отношении значительно уступали инструменталистам. Одной природной музыкальности было мало. Техника ансамблевого пения в джазе не «хоровая», а «инструментальная»: голоса уподоблялись трубам, саксофонам, флейтам, тромбонам. Звукоизвлечение, фразировка — все оказалось новым, всему приходилось учиться. Постепенно вокал прогрессировал, подтягивался к уровню оркестра.

За четыре года работы существенно менялась форма композиций, исполняемых оркестром. Сначала она была близка классическому Concerto grosso: оркестровые tutti чередовались с островками прозрачного звучания, когда играл квартет солистов. Так написаны аранжировки «Ну и что?» М. Девиса, «Рабочая песнь» Н. Эддерли и др. Среди музыкантов «ВИО-66» были опытные хотя и молодые по возрасту джазмены, которым часто поручались соло — пианист И. Бриль, ударник В. Журавский, контрабасисты А. Исплатовский, В. Смоляницкий, позже — В. Двоскин, А. Соболев, В. Куцинский, саксофонисты А. Козлов, Ю. Чугунов, М. Цуриченко, трубачи И. Широков, Ю. Меркурьев.

Вторая программа оркестра задумывалась по-иному. Исчезло противопоставление игры солистов оркестру, импровизации органично вплетались в общее звучание. Наряду с Ю. Саульским, написавшим для коллектива такие пьесы, как «Знакомство с оркестром», «Элегия», «Оживленная беседа», стали активно работать А. Мажуков («Мелания» и — совместно с Ю. Саульским — «Камаринская», опыт джазовых вариаций на народную тему), И. Петренко («Посвящение»), Ю. Чугунов («Сюита для оркестра»). Оркестр играл не только джазовые композиции, но и танцевальную музыку, аккомпанировал номерам пантомимы (Александр Жеромский), певцам, использовавшим слоговую импровизацию — скэт (Георгий Мамиконов). Выступала с самостоятельными концертными номерами и вокальная группа. Эффектно звучали прелюдии Лядова и Скрябина в аранжировке Э. Тяжова и, особенно, «Русские частушки» Г. Лукьянова — интересный опыт претворения фольклорного материала в джазе: частушечный восьмитакт был органично сцементирован с формой двенадцатитактового блюза.

Гастролируя по стране, «ВИО-66» вел просветительскую деятельность. В каждом городе, где проходили гастроли, устраивались встречи с местными музыкантами. Были даже состязания целыми оркестрами: «ВИО-66» «против» эстрадного оркестра Эстонского радио, а в другом случае — «против» эстрадного оркестра Польского радио под управлением Богуслава Климчука.

«ВИО-66» просуществовал четыре года. Оркестр мог бы, конечно, работать и дальше, обновляя состав, репертуар. К сожалению, руководство Росконцерта, вначале горячо поддержавшее идею «вокально-инструментального оркестра», вскоре остыло к ней, и коллектив распался.

* * *

После «ВИО-66» Ю. Саульский все свои силы отдает композиторскому творчеству, дирижирует изредка, лишь в авторских концертах. По-прежнему работает параллельно в нескольких жанрах, пишет песни, музыку для театра и кино. Но джазовые «гены» постоянно проявляются в композиторской деятельности Ю. Саульского, например, его музыка к спектаклю «Вся королевская рать» обрела самостоятельное значение, как большая джазовая сюита. Сейчас у него заметна тяга к новым формам джаза. Такова, например, композиция «Диалоги», написанная в манере джаз-рока. Пьеса «В раздумье» — интересный опыт использования в диксиленде формы классической пассакальи; пьеса «Предчувствие» — двойные вариации, в которых темы сначала варьируются раздельно, а затем сближаются, проникают друг в друга. «Диалоги» и «Предчувствие» с успехом прозвучали на джазовом концерте фестиваля «Московская осень» 1981 года. Недавно вышел его новый диск «Джазовый калейдоскоп». Ю. Саульский является одним из организаторов московских джазовых фестивалей, ведущим специальных джазовых программ по радио и телевидению.

...Вернемся к тому, с чего начали: Юрий Саульский — композитор весьма «широкополосный». И в этом контрапункте жанров джаз занимает у него исключительно важную роль.

Владимир Рубашевский

Константин Орбелян

Рассказ о Государственном эстрадном оркестре Армении и о его руководителе Константине Орбеляне мне хочется начать издалека.

Вспоминаю детство в Баку в предвоенные и военные годы, мои первые музыкальные впечатления. Самые яркие среди них — это концерты Государственного джаз-оркестра Армении под руководством Артемия Айвазяна. Концерты пользовались огромным успехом. Каждый приезд джаза в Баку, начиная с 1938 года (т. е. со времени его основания), был событием. Коллектив привозил новые песни — они немедленно подхватывались восприимчивыми бакинцами, шутки и куплеты конферансье передавались из уст в уста, талантливые певцы (среди них — Р. Бейбутов, начинавший свой творческий путь в этом оркестре) вызывали всеобщий интерес.

Джаз Армении был первым в Закавказье коллективом такого рода. Традиционный по тому времени состав (четыре саксофона, три трубы и два тромбона, рояль, контрабас, ударные и три-четыре скрипки) играл ярко, зажигательно. Слушателей подкупал энтузиазм молодых музыкантов и их энергичного руководителя.

При весьма скудной по тем временам информации о джазе, все, что показывал оркестр А. Айвазяна, было основано на интуиции, на любви к жанру. Джаз привлекал публику, особенно молодежь. И не случайно в Закавказье вскоре родились новые оркестры — в том числе и в Баку, где было много музыкантов, интересующихся джазом. Так были созданы Государственный джаз Азербайджана под руководством выпускника Московской консерватории, пианиста и композитора Тофика Кулиева, джаз-оркестр Каспийской флотилии под управлением Константина Певзнера, джаз авиации под руководством Абрама Кабакова и другие коллективы.

Во время Великой Отечественной войны все названные оркестры активно выступали, дали сотни концертов в тылу и на фронте.

Константин Орбелян

Примерно в 1945—1946 годах в джазе Армении появился молодой пианист, уроженец Баку, Константин Орбелян. Он сразу выделился своей яркой индивидуальностью. Впечатляла его блестящая фортепианная техника, искусство импровизации в оркестровых и вокальных пьесах. Удачны были первые аранжировки К. Орбеляна: партитуры привлекали тембровой изобретательностью, тонким «чувством оркестра».

Таким мне запомнился молодой Константин Орбелян.

Прошли годы. Константин поступил в Ереванскую консерваторию в класс замечательного композитора и педагога Эдварда Мирзояна. Во время учебы молодой музыкант не порывал связи с любимым жанром, руководил небольшим эстрадным оркестром Ереванского радио. Стоит напомнить, что К. Орбелян является автором таких крупных произведений, как Симфония, балет «Бессмертие», Струнный квартет (удостоенный золотой медали на Всемирном фестивале молодежи в Москве).

Молодого композитора отметил и поддержал Арам Хачатурян. Он посоветовал ему и дальше заниматься сочинением музыки в академических жанрах. Но Константин Орбелян уже вкусил «запретный плод» джаза, и не колеблясь, он принимает предложение возглавить Государственный эстрадный оркестр Армении (так он теперь назывался).

К тому времени оркестр утратил положение одного из ведущих джазовых коллективов страны. Приход К. Орбеляна в качестве художественного руководителя ознаменовал начало нового этапа в жизни оркестра. Хорошо чувствуя специфику джаза, чутко реагируя на все новое и прогрессивное в жанре, К. Орбелян сумел найти нужные пропорции в соединении элементов джаза и армянской народной музыки. Он пригласил в коллектив способных молодых музыкантов, поднял исполнительскую культуру, усовершенствовал ансамблевое звучание. В оркестре стал полнее использоваться арсенал современной джазовой музыки, ее многообразная ритмика, колорит, интонации.

Работа в этом направлении ведется К. Орбеляном по сей день. Возглавляемый им коллектив всегда идет в ногу со временем и пользуется неизменным успехом у публики. Мы слышим в его звучаниях армянский мелос, слышим элементы джаза и джаз-рока, соединенные в новом музыкальном сплаве. Своеобразный «саунд» оркестра рожден высоким индивидуальным мастерством солистов и общей слаженностью всех оркестровых групп.

Многие музыканты, работающие в оркестре Армении, проходят здесь школу профессионализма. Ведь до недавнего времени (т. е. до того, как были открыты эстрадные отделения в музыкальных училищах) наши ведущие биг-бэнды выполняли функции своего рода джазовых консерваторий. Руководители оркестров О. Лундстрем, В. Людвиковский, А. Кролл и другие отдали много сил обучению в своих оркестрах целой плеяды джазовых музыкантов. Константин Орбелян столь же заботливо пестует оркестровых музыкантов,

поддерживает традиции и культуру биг-бэнда. В наши дни, когда часть молодежной аудитории отдает симпатии поверхностным, преходящим «модным» течениям, это имеет важное воспитательное значение.

«Традиции меняются, — говорит К. Орбелян. — Время диктует не только темы, но и музыку. Она должна чутко откликаться на все истинно новое, жизнеспособное. Осваивая современные музыкальные традиции, новые технические средства и инструментарий, мы вместе с тем стараемся избежать стилистической нивелировки, сохранить национальное своеобразие нашей музыки».

В 1975 году оркестр Армении — первым среди советских джазовых коллективов — побывал на родине джаза, в США. Концерты поразили искушенную американскую публику, вызвали широкий отклик в прессе. Газета «Нью-Йорк таймс» отмечала: «Развеян миф о том, что в СССР джаз находится в подполье и под запретом». Рецензент газеты «Сан-Франциско экзаминер» писал: «Армянский оркестр действительно знает, что такое джаз... Оригинальные оркестровки Орбеляна великолепны и не уступают лучшему из того, что демонстрируют джаз-оркестры Вуди Германа, Стена Кентона, Каунта Бейси и Теда Джонса—Мела Люиса. Выделяются хорошо подобранные соло и ансамбли четырех труб. Барабанщик Роберт Еолчян блестяще вел оркестр, поддерживал его ритмический «нерв». Великолепно показали себя альт-саксофонист Александр Захарян и пианист Томас Мадатов, видимо, хорошо знакомый с исполнением Херби Хэнкока и Джо Завинула. Очаровательная Татевик Оганесян пела с чутким ощущением джаза. У нее прекрасный голос широкого диапазона, ее исполнение захватывает страстью, великолепным чувством свинга».

Известный критик Джон Вассерман в статье «Джаз с восточным колоритом» писал: «Музыканты оркестра — сильные солисты, отлично свингующие. По своему ощущению джаза они не отличаются от американских коллег, кроме, может быть, двух-трех. Армянский коллектив являет собой скрещивание двух культур: джаза и армянских народных традиций. Но, по правде говоря, кое-что в программе мне показалось слишком армянским».

Другой критик из «Нью-Йорк таймс», напротив, считает, что самое интересное в концерте началось, «когда оркестр стал исполнять армянские мелодии в стиле биг-бэнда, создавая нечто вроде народного свинга».

На протяжении 70-х годов Государственный эстрадный оркестр Армении побывал с концертами в тридцати странах. Его слушали в Сирии, Египте, Ливане и других странах Ближнего Востока. С успехом выступал коллектив в ГДР и Западном Берлине, в Чехословакии, Венгрии, Польше, Франции. И всюду критики отмечали высокое мастерство оркестра, яркий национальный характер исполняемой музыки.

Говоря об оркестре, следует отметить и вокалистов, которые начинали свой творческий путь в этом коллективе. Симон Терян и Белла Дарбинян,

Лола Хомянц и Рубен Матевосян, Раиса Мкртчян и Эдгар Карапетян ныне хорошо известны слушателям. Блестящая джазовая исполнительница Татевик Оганесян высоко оценена в советской и зарубежной прессе. Недавно пришедшие в оркестр молодые певицы Э. Макарян и Э. Юзбашян стали лауреатами всесоюзного и международного конкурсов. Выразительно звучит вокальное трио — С. Маркарян, А. Топалян, Ш. Айрумян — в репертуаре которого армянские, кубинские, русские, французские песни.

В программах оркестра можно услышать песни А. Бабаджаняна, Р. Амирханяна, Х. Аветисяна, А. Арутюняна, М. Вартазаряна, А. Аджемяна, С. Шакаряна, А. Сатяна и других советских композиторов.

В 1977 году оркестр Армении был приглашен на международный фестиваль джазовой музыки в Белград. Здесь обычно собираются «звезды» мирового джаза. В тот год участвовали ансамбли трубача Фредди Хаббарда и пианиста Джорджа Дюка. Выступления советского коллектива вызвали огромный интерес. Югославская пресса отмечала присущие оркестру высокую профессиональную культуру и чувство стиля.

«Приглашение нашего коллектива на фестиваль, — рассказывает К. Орбелян, — было почетным и ответственным. В таком престижном смотре джазовой музыки советский оркестр участвовал впервые. Мы попали в окружение прославленных американских ансамблей и, по-существу, состязались с любимцами публики. Мы представили на фестиваль сугубо джазовую программу. Она состояла из восьми пьес. Татевик Оганесян пела мои «Вариации для голоса с оркестром» и исполняла песни из репертуара Э. Фицджеральд. Успех был большой.

За рубежом я чувствую себя посланцем советской музыки. Никогда не забываю об этом. Слушатели, аплодируя нашему оркестру, выражают симпатии и к Советской стране».

Константина Орбеляна нередко называют «человек-оркестр». Он блестящий пианист, дирижер, композитор. Печать его яркой творческой личности лежит на всем, что он делает.

И закономерно, что Константин Орбелян, вот уже четверть века возглавляющий Государственный эстрадный оркестр Армении, в 1980 году был удостоен звания народного артиста СССР.

Аркадий Евгеньев

Георгий Гаранян

Удивительна его судьба: саксофонист-самоучка, студент Станко-инструментального института, Георгий Гаранян представляет первое послевоенное поколение советских джазовых музыкантов, большинство которых вышло, как ни странно, из технических вузов; об этом времени мы с улыбкой вспоминаем сейчас, как о «призыве инженеров в джаз».

В начале 50-х годов Гаранян услышал первые пластинки с записями игры Чарли Паркера. Он был потрясен. После такой музыки уже невозможно было жить прежними представлениями о джазе. Хотелось играть что-то новое, небывалое... Но к осуществлению мечты вел путь во много лет.

Саксофонистом Гаранян стал как бы случайно. В институтском оркестре он играл на рояле. Однажды завклубом попросил его отнести в ремонт саксофон. После починки инструмент на какое-то время застрял у Гараняна, и он решил «подуть» в него. Инструмент оказался без трости — пришлось выточить ее из пластмассовой линейки. Несколько недель тренировался, интуитивно осваивая саксофон, поочередно нажимая все клапаны и выясняя, что получается. Потом рискнул выступить на танцевальном вечере. Играл, по его собственным словам, довольно противным звуком, но претензий никто не предъявлял: шел 1953 год, саксофонистов было мало, спрос на них явно превышал предложение.

А через год Гаранян становится музыкантом эстрадного оркестра ЦДРИ, которым руководил Борис Фиготин. Дублировал партию третьего альта, но играл настолько слабо, что вскоре под деликатным предлогом его удалили из оркестра. Было обидно, но Георгий понимал: звук отвратительный, техники нет никакой. В оркестр он вернулся через два года. Тогда коллектив уже возглавлял Юрий Саульский. К молодому саксофонисту он отнесся, как казалось вначале, безжалостно: заставлял часами играть упражнения для развития губ, тянуть длинные ноты, особенно в высоком регистре. Потом Гаранян понял: учебная работа дает плоды — звук становится лучше, фразировка точнее.

Георгий Гаранян

Летом 1957 года оркестр ЦДРИ успешно выступил на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. Игра наших музыкантов поразила многих зарубежных гостей.

В оркестре Гаранян знакомится с двумя студентами, дружбу с которыми сохранил по сей день: это были такие же, как и он, инженеры, энтузиасты джаза: Алексей Зубов (саксофон, физфак МГУ) и Константин Бахолдин (тромбон, Институт связи). К тройке духовых присоединяются пианисты Борис Рычков (или Николай Капустин), ударник Александр Гореткин, иногда трубачи Виктор Зельченко или Герман Лукьянов. В апреле 1960 года молодые музыканты записывают на радио первую программу джазовых пьес в современном стиле. Гаранян в ансамбле — один из наиболее виртуозных исполнителей: красивый, сочный тон, легкие гаммообразные взлеты, чувство блюзовой формы.

Следующий этап музыкантской биографии Гараняна — оркестр Олега Лундстрема. Молодой музыкант вскоре становится лидером группы саксофонов. Он «перетягивает» в лундстремовский оркестр А. Зубова и К. Бахолдина. А когда в 1965 году организуется концертный эстрадный оркестр Всесоюзного радио под руководством Вадима Людвиковского, друзья всей группой переходят в новый коллектив.

Одновременно Гаранян играет в малых группах, в основном в квартете с гитаристом Николаем Громиным. Первая проба этого довольно необычного сочетания (альт-саксофон — гитара в сопровождении контрабаса и ударных) состоялась на джаз-фестивале в Таллине. Вскоре ансамбль был направлен на международный фестиваль в Прагу. Квартет играл пьесы Громина («Коррида»), Гараняна («Баллада», «Армянский ритм»). Выступление в зале «Люцерна» прошло удачно и по просьбе организаторов было повторено в последний день фестиваля, причем к четырем москвичам присоединился талантливый пражский пианист, 17-летний Ян Хаммер.

Квартет Гараняна—Громина просуществовал несколько лет. Были сотни концертов, зарубежные поездки, записи на радио.

Потом Гаранян уходит из оркестра радио и поступает на дирижерские курсы при Московской консерватории. В оркестр он возвращается уже в амплуа дирижера, сначала второго, а с 1972 года — главного.

Однако весной следующего года оркестр неожиданно прекращает существование. То были тяжкие дни для музыкантов. За восемь лет коллектив сыгрался, в нем появились талантливые авторы, аранжировщики. Активно работал в оркестре и Гаранян, написавший и оркестровавший несколько десятков партитур. Среди его композиций следует отметить трехчастный «Дивертисмент», впервые прозвучавший в Праге.

В 1973 году многих музыкантов бывшего оркестра радио пригласили работать на фирме грамзаписи «Мелодия». Руководителем нового коллектива назначили Георгия Гараняна.

Джаз-ансамбль «Мелодия».
Слева направо: А. Васин,
Р. Шакаров, В. Гуссейнов,
А. Пищиков, К. Бахолдин

В ансамбле уменьшилось число инструментов (одиннадцать вместо прежних семнадцати). Исчезли традиционные группы, характерные для свинго¬вого биг-бэнда. Ансамбль стал напоминать небольшой оркестр 20-х годов на пе-реломе от чикагского диксиленда к свингу: три трубы, два (позже — три) тромбо-на, два саксофона (обычно играл один А. Зубов, а после его ухода — А. Пищиков, сам Гаранян, занятый дирижированием, брался за инструмент лишь изредка); еще были рояль, к которому чуть позже добавилась группа синтезаторов, бас-гитара и ударные. Такой состав позволял новорожденной «Мелодии» решать самые различные задачи: аккомпанировать певцам, записывать танцевальную музыку, исполнять (в сочетании со струнными и «деревом») различные эстрадные и полусимфонические партитуры. И наконец, играть джаз. Но уже не «мейн¬стрим», не бибоп — а ту его «электронизированную» разновидность, начало которой положил и Майлс Девис в альбоме «Bitches Brew», гитарист Джон Мак¬локлин и его оркестр «Махавишну», пианисты Херби Хэнкок и Чик Кориа. Испол-няемая ими музыка соединяла импровизационность джаза и ритмическую основу рока.

Большая часть музыкантов «Мелодии» — импровизаторы. Многие композиции основаны на сольной игре в гораздо большей степени, чем это принято в больших оркестрах. «Мелодия», по сути дела, стала расширенным ансамблем типа «комбо», в котором оркестровые tutti занимают сравнительно мало места. Гараняна и его коллег увлекает создание особой звуковой атмосферы, насыщенной затейливыми ритмами, электронными шумами; с этой целью используется аппаратура, позволяющая преобразовать естественное звучание инструментов в искусственное, «смодулированное».

Гаранян, например, пользуется набором октавных удвоителей, педалями «ва-ва», «фазз», набором вибрато, ревербератором «эхо». Подобные эффекты лучше получаются не в открытом концерте, а в студии. Запись ведется раздельно — сначала пишется ритм-секция, потом духовые, синтезаторы, если нужно, струнные и т. д.

«Мелодия» становится типично «студийным» коллективом. Это высокопрофессиональный оркестр, обслуживающий прежде всего фирму грамзаписи. За восемь лет записаны пятнадцать долгоиграющих альбомов (не считая бесчисленных аккомпанементов к песням). Назовем среди них «Танго Оскара Строка», «Знакомые мелодии» (инструментальные обработки песен советских композиторов), «В старых ритмах» (популярные мелодии 20—30-х годов в оригинальных аранжировках либо стилизации под ту эпоху — характерный пример музыки «ретро»), «Популярная мозаика» (обработки мировых шлягеров), авторская пластинка легкой музыки Мурада Кажлаева, «Рей Конифф в Москве»,

Алексей Зубов

«Олимпийский сувенир» и др. Среди этих пятнадцати альбомов — три джазовых: «Лабиринт», пластинка мелодий Дюка Эллингтона в новых джаз-роковых обработках и «Концерт в Бомбее».

«Лабиринт» был записан в 1974 году и в известной мере стал программным диском оркестра: в нем предстал поиск новых исполнительских концепций. Здесь многое впечатляет: риффы медных духовых на бурно пульсирующей соул-джазовой основе, пространные соло саксофонов (А. Зубова и Г. Гараняна), трубача К. Носова, пианиста Б. Фрумкина. Интересна композиция Гараняна «Ленкорань» — с восточным оттенком, с ладами и ритмоинтонациями азербайджанского и армянского фольклора. Музыка нервная, тревожно-возбужденная, а в каденции — и звукоизобразительная. Гаранян, играя на альт-саксофоне с подключенным синтезатором, использует многочисленные электронно-звуковые эффекты.

Центральный эпизод альбома — большая композиция «Лабиринт». Ее открывает тема фанфарно-маршевого склада, воплощающая активное, действенное начало. Но активность эта зла, агрессивна. Музыкальный лабиринт, через который путешествует слушатель, изобилует странными, гротескными видениями, порой настоящими чудищами, словно сошедшими с полотен Босха или Пикассо.

«Лабиринт» был первой советской пластинкой соул-джазового стиля. Работа эта носит в известной степени лабораторный характер: осваивались новые

Борис Фрумкин

Вагиф Садыхов

Сергей Гурбелошвили

ритмические схемы, новые типы композиций («пьесы-шествия», «пьесы-калейдоскопы»). Не все здесь удалось в равной степени.

Второй джазовый диск «Мелодии» — версии популярных тем Эллингтона. Начало этой пластинке было положено в 1974 году. В зале Всесоюзного Дома композиторов состоялся вечер памяти Эллингтона, на котором впервые прозвучали оркестровки его популярных мелодий, сделанные в джаз-роковой манере. Новая трактовка джазовой классики разделила аудиторию: одни протестовали против вмешательства в освященный временем музыкальный материал, другие приветствовали эксперимент «Мелодии», говоря, что Гаранян вправе интерпретировать музыку Эллингтона с позиций сегодняшнего дня. Полемика обострялась еще и тем, что приблизительно в то же время программу из произведений Эллингтона показал оркестр Олега Лундстрема, исполнявший версии, близкие принятой традиции.

Гаранян от участия в полемике уклонился. Но позднее в частной беседе сказал: «Музыка Эллингтона для нас святыня — так же, как музыка Бейси, Германа и других «стариков». Она была, есть и будет. Но играть, используя лишь классический звуковой словарь, пользуясь идиомами мейнстрима, мы сегодня не можем. Наверное, в том, что мы сделали, присутствует не столько Дюк Эллингтон, сколько мы сами, наше сегодняшнее представление о джазе».

Лишь в отдельных эпизодах альбома ощутимо дыхание «подлинного» Эллингтона. Это сделано не случайно. Джаз-роковые остинато здесь как бы символизируют «механичность» сегодняшнего дня, в какой-то степени бездуховность, а мелодии Эллингтона, вводимые неожиданно, изменяют звучание музыки, она становится теплой, сердечной. Такова пьеса «Day Dream» («Полуденное видение» или, быть может, «Сон наяву»). Джаз-рок слышен и здесь, но в определенный момент пианист (Борис Фрумкин) в своем соло как бы переходит в иную образную сферу: звучит цепочка лучших эллингтоновских мелодий — «Одиночество», «Прелюдия к поцелую», «В мягких тонах» и другие; царство романтического лиризма, бережное, любовное интонирование.

Между пластинкой эллингтоновских тем и диском «Концерт в Бомбее» — дистанция почти в пять лет. В этот период Гаранян редко играет на саксофоне, больше дирижирует и сочиняет (в 1976 году он был принят в Союз композиторов СССР). В течение нескольких лет он возглавляет также симфонический оркестр кинематографии, дирижирует оркестром Эстонского радио, эстрадно-симфоническим оркестром Центрального телевидения и радио (с которым записал свою Балетную сюиту). Для танцевальных пластинок «Мелодии» создает много музыкальных миниатюр («Глобус», «Тик-так», «Дилижанс» и многие другие). Совместно с Борисом Фрумкиным пишет музыку к популярным телешоу «Волшебный фонарь», «Бенефис». Одна из последних работ Гараняна в кино — мюзикл «Рецепт ее молодости», который, согласно анкете журнала «Советский экран», признан лучшим музыкальным фильмом года.

В феврале 1980 года «Мелодия» впервые участвовала в крупном международном джаз-фестивале — бомбейской «Джаз-Ятре» (прежде оркестр выезжал за рубеж только с эстрадными программами, аккомпанируя певцам). Фестиваль с большой программой, пестрящей именами джазовых звезд.

Концерт проходил на открытой эстраде. Начинались концерты в восемь вечера, заканчивались во втором часу ночи, но это никого не смущало. «Мелодия» выступила последней, вслед за болгарским ансамблем «Белые, зеленые и красные», японским биг-бэндом «Хай сосайети» и негритянским шоу «Госпел сингерс». В программу вошли «Праздник» Н. Левиновского, «Старый замок» В. Гуссейнова, две композиции Б. Фрумкина, «Водоворот» Г. Гараняна и его же юмористическая концовка — ретро-композиция «Диксиленд». Спустя несколько дней «Мелодия» выступила вторично, со слегка измененной программой. Наряду с аранжированными пьесами, исполнили еще одну, спонтанно возникшую на сцене «Straight no chaser» («Бессменно») Телониуса Монка, сыгранную как состязание в импровизации.

Прием был горячий и у публики, и у коллег-музыкантов. За кулисы советских музыкантов пришли поздравить саксофонист Джон Хэнди и тромбонист Джо Неппер из американской группы «Династия Мингуса». Высоко отозвался о «Мелодии» и знаменитый саксофонист Стен Гетц. Он сказал, что давно мечтает приехать в Советский Союз, что его родители родом из России... Газеты писали о выступлении советских музыкантов в теплых тонах: «Сюрпризом «Джаз-Ятра» стал оркестр «Мелодия». Он произвел большое впечатление своим чистым, насыщенным звучанием — как в традиционной, так и в современной части своей программы» («Таймс оф Индиа»). «Русский оркестр продемонстрировал близкий к идеальному баланс, прекрасный звук, интересные композиции Гараняна и Фрумкина» («Индиан экспресс»). «Мелодия» из Советского Союза поразила своей изобретательностью» («Фри пресс джорнэл»).

...Я начал с того, что судьба Георгия Гараняна кажется мне удивительной. Саксофонист-самоучка стал блестящим профессионалом, членом Союза композиторов.

Но, думаю, что перед Гараняном, как артистом джаза, стоит много проблем. Ему вряд ли стоит забрасывать саксофон. Готовясь к поездке в Индию, он около двух месяцев усиленно занимался, вернул прежнюю форму и с успехом сыграл на фестивале. Никто из слушателей не подозревал, что артист не брал в руки инструмент около двенадцати лет!

Хотелось бы вывести ансамбль «Мелодия» на концертную эстраду. Студийная работа, не подкрепленная концертами перед публикой, иссушает исполнителей, делает их работу в чем-то механической.

И, наконец, Георгию Гараняну надо больше писать и исполнять джаз. Сейчас, в 80-е годы, когда джаз снова стал массовой музыкой, — это прямой долг Гараняна, артиста, дирижера, композитора.

Постскриптум-85

Георгию Гараняну присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. Он оставляет пост дирижера и руководителя ансамбля «Мелодия», целиком посвящая себя творчеству. Пишет много эстрадных и джазовых композиций, музыку к кинофильмам, спектаклям. На основе богатого практического опыта Г. Гаранян создает пособие «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей». Одновременно он возобновляет концертную деятельность в качестве солиста-импровизатора. С успехом выступает на международных джазовых фестивалях в Праге (1982), Дебрецене (1983), вновь в Праге, а также в Пори, Загребе и Софии (1984). Свои сочинения Г. Гаранян исполнял на всесоюзных джазовых фестивалях в Москве и Ростове-на-Дону.

От редактора:
Свою статью Николай Григорьевич Минх писал летом 1982 года, уже будучи тяжело больным. Он передавал мне рукопись по 4—5 страниц, прямо из больницы. Эти «Заметки» имеют не частное (критика статей В. Фейертага), но более широкое значение: они воссоздают многие важные факты истории советского джаза 30—40-х годов.

А. М.

Николай Минх

Заметки музыканта —

Взяться за перо меня побудили две прочитанные недавно книги: «Русская советская эстрада 1930—1945 гг.» и «Русская советская эстрада 1946—1977 гг.». Мое внимание, в частности, привлекли помещенные в них статьи «Джаз на эстраде» Владимира Фейертага[1]. Меня, участника первых концертов джазовой музыки в конце 20-х годов, свидетеля развития джаза в нашей стране на протяжении нескольких десятилетий, признаться, удивила неполнота, а порой и ошибочность суждений автора. Захотелось уточнить отдельные положения этих статей, дополнить их новым материалом.

Начну с коллективов, родившихся в Ленинграде, — имею в виду прежде всего оркестры «Джаз-капелла» и «Теа-джаз». В. Фейертаг справедливо отмечает, что «Джаз-капелла... стала первой творческой лабораторией джаза»[2]. Однако, говоря о репертуаре этого оркестра, он упускает из виду такие интересные пьесы Г. Ландсберга и Г. Терпиловского, как «Сюиту на темы гражданской войны», «Пионерскую затею», «Наш паровоз» и некоторые другие. Вероятно, с позиций сегодняшнего дня эти сочинения могут показаться наивными и несовершенными, но для своего времени они были достаточно убедительны. И появились они совсем не потому, что джаз, якобы, «приспосабливался» к вульгарным нормативам РАПМа — нет, композиторы хотели сделать джаз близким и понятным широкой публике, еще не готовой к его восприятию. И они достигли цели: пьесы, построенные на материале отечественных мелодий, пользовались у слушателей не меньшим успехом, чем самые знаменитые зарубежные шлягеры. Формируя оригинальный репертуар, «Джаз-капелла» последовательно утверждала новые идейно-художественные принципы.

[1] *Русская советская эстрада 1930—1945 гг. Очерки истории. — М., 1977;*
[2] *Русская советская эстрада 1946—1977 гг. Очерки истории. — М., 1981.*

Оркестр п/у Александра Цфасмана. Выступает В. Красовицкая. Западный фронт, июль 1942 г.

Большое внимание уделяет В. Фейертаг «Теа-джазу» и его руководителю Л. Утесову. «Теа-джаз» мне особенно близок: я пришел в оркестр Утесова в 1931 году, долгое время был связан с ним. И мне хочется рассказать о людях этого коллектива, о творческих поисках, сопутствовавших концертной работе.

Все программы оркестр играл наизусть. В то время не было столь привычных для сегодняшней практики микрофонов и направленных в зал динамиков. И тем не менее все, кто сидел в двухтысячном партере летнего концертного зала «Эрмитаж», прекрасно слышали Л. Утесова, — хотя он пел без микрофона в сопровождении джаза, состоящего из духовых инструментов. (Сказанное касается не только Л. Утесова, но и многих других популярных певцов тех лет).

Сегодня мы практически не слышим эстрадных певцов без микрофона. В чем причина? Мне кажется, в характере оркестрового сопровождения, в отсутствии должного звукового баланса между певцом и оркестром. В 30-х годах оркестровые музыканты великолепно владели нюансировкой и тончайшим пианиссимо. Инструментальное сопровождение — не примитивное, не грубое — обычно делалось с расчетом на эту способность музыкантов. В нашем оркестре существовал неписаный закон: чтобы соблюсти верное соотношение звучности, музыкант во время исполнения должен слышать каждое спетое певцом слово. Таков был критерий оценки мастерства оркестрового музыканта, его чувства ансамбля. В пьесах, лишенных четкого ритмического пульса, каждый из нас внимательно следил за дыханием певца. Это был своеобразный «ауфтакт» к вступлению оркестра.

А в наши дни, когда на эстраде властвует микрофонная техника, неумеренное усиление звука подчас превращает концертный номер в единоборство между вокалистом и оркестром. Тут уж не до художественности! Руководители оркестров нередко доверяют дело звукорежиссерам, знающим технику, но не сведущим в музыке, не имеющим должного вкуса. И тогда микрофон из прекрасного (хотя и вспомогательного) средства для выявления выразительности становится средством главенствующим и обезличивающим. Тогда как умелое применение микрофона делает его «продолжением» голоса, а в оркестре он может, например, усилить малочисленную струнную группу, выдвинуть на первый план солирующий саксофон, трубу и т. п.

И еще одно горькое наблюдение: мне до сих пор приходится дирижировать большими эстрадными оркестрами, и я вижу, что многие современные музыканты не умеют играть piano, особенно в группе или в tutti. Мысль, что микрофон все «вытянет», неумение слышать себя и соседа в общем ансамблевом звучании приводят к низкому качеству исполнения всего оркестра. Речь моя не просто о «тихом» или «громком» звучании (вспоминаю, как когда-то говаривал один эстрадный пародист: «Здесь чтобы ничего не было слышно, а вот дальше

будет мощная тутть») — я имею в виду благородное, компактное оркестровое звучание как в piano, так и в forte — в противовес безразличному и невыразительному mezzo forte. Думаю, что преодолеть указанный недостаток можно только с повышением общей исполнительской культуры музыкантов.

Но вернемся к 30-м годам. Это время отмечено творческим союзом создателя советского «песенного джаза» Л. Утесова с замечательным композитором И. Дунаевским. В результате их содружества родились интереснейшие программы «Джаз на повороте», «Музыкальный магазин», наконец, одна из первых советских звуковых кинокомедий — «Веселые ребята». Позднее, когда перегруженный работой в кино И. Дунаевский не смог полностью отдавать себя «Теа-джазу», заботы по инструментовке концертных номеров легли на плечи музыкантов оркестра. Так, например, Л. Дидерихс инструментовал музыку, написанную И. Дунаевским к спектаклю мюзик-холла «Темное пятно», в котором участвовал наш «Теа-джаз».

В эти годы оркестр часто выступал с джазовыми программами на Ленинградском радио. Тогда в эфир шла «живая» музыка (запись еще не применялась). Музыканты играли популярные джазовые пьесы по нотам, присланным из-за рубежа, а нередко и в собственной инструментовке. Передачи вел концертмейстер оркестра, прекрасный трубач М. Ветров — позднее профессор Ленинградской консерватории. В оркестре было много молодых, способных музыкантов, — кроме уже упомянутых Л. Дидерихса и М. Ветрова, назову Г. Узинга, О. Кандата, М. Воловаца, А. Островского. Утесов — сам человек необычайно талантливый, творческий — сумел собрать и сплотить артистов, поселить в коллективе дух поиска. Мы, музыканты, чувствовали себя единомышленниками, живо и с энтузиазмом откликались на идеи своего руководителя. Мы упорно постигали специфику джаз-оркестра, стремились глубже и полнее познать его возможности. На репетиции мы часто приносили оркестровые отрывки, сочиненные специально для того, чтобы на практике проверить ту или иную звучность, попробовать сочетание отдельных солирующих инструментов и т. д. Удачным оказался эксперимент М. Ветрова, оркестровавшего несколько пьес из «Картинок с выставки» Мусоргского. А. Триллинг, О. Кандат и я были увлечены сочинением пьес для малого состава типа «диксиленд». Подобные опыты поддерживали в коллективе творческую атмосферу и приносили большую пользу. Позднее, во второй половине 30-х годов, при подготовке программы «Песни нашей Родины», музыканты оркестра самостоятельно инструментовали многие номера.

Вслед за И. Дунаевским к оркестру Л. Утесова потянулись композиторы-песенники: братья Дм. и Дан. Покрасс, К. Листов, М. Блантер, В. Кручинин, Е. Жарковский и многие другие. Исполнительский талант Л. Утесова в сочетании с яркой, изобретательной оркестровкой обеспечивали их песням большой успех.

Репертуар был разнообразный. Л. Утесов исполнял песни героико-патриотические, лирические, «шуточные (памятная всем «Песня старого извозчика»), пел также и политические памфлеты (например, «Палач и шут»). Все они звучали одинаково интересно, каждая песня превращалась в маленький музыкальный спектакль. Широта репертуара стимулировала творческие поиски аранжировщиков — это были, как я уже сказал, наиболее талантливые музыканты нашего оркестра. В инструментальном плане песни решались оригинально. Музыканты проникали в их глубинный смысл, отбирали необходимые оркестровые средства, обогащали гармонию, вводили контрапунктические подголоски. Так возникала музыкальная драматургия, созвучная характеру и сюжету каждой отдельной песни. В то время категорически возбранялась форма инструментовки, ставшая в наши дни стереотипной: первое проведение сопровождения, затем второе, неизбежная реприза на первое, где-то в середине «фонарь», т. е. переход на небольшое tutti, и в заключение несколько фраз из рефрена певца или хора. А в результате — сама песня и ее оркестровое сопровождение существуют отдельно друг от друга. Оркестр Л. Утесова этого не знал. Послушайте граммофонные записи 30-х годов: как разнятся между собой песни «От края до края» И. Дзержинского (инструментовка Л. Дидерихса) и «Полюшко-поле» Л. Книппера (инструментовка Ю. Капецкого)! Первая насыщена оркестровыми красками, вторая — намеренно аскетична. Интересным примером вариантности является инструментовка песни В. Пушкова «Лейся, песня, на просторе». В ее партитуре — семь куплетов, мы же исполняли четыре, причем после каждого вокального куплета в оркестровом изложении проходила тема. Это было нечто большее, чем простое сопровождение: скромная по своим масштабам песня воспринималась как развитая пьеса для голоса и оркестра. Приведенный мною пример — не единственный. Многие из так называемых аккомпанементов были настолько оригинальны, что могли бы звучать как самостоятельные оркестровые пьесы. Сам Л. Утесов не раз говорил, что выступает в ансамбле с оркестром.

Однако некоторые критики нередко рассматривают аккомпанирующий джаз как нечто более низкое, чем джаз чисто инструментальный. И В. Фейертаг, поддавшись этому ходячему представлению, не раз его повторяет. Он пишет: «Оркестр Варламова временно перешел на скромное положение аккомпаниатора»[1]. И это говорится лишь на том основании, что в одном случае джаз выступал с вокалистом, а в другом — в инструментальном составе! Если продолжить эту мысль, то окажется, что аккомпанирующим является и джаз Дюка Эллингтона, ведь в основу многих его пьес положено соло инструмента и его сопровождение (например, альт-саксофон Джонни Ходжеса в знаменитой «Прелюдии к поцелую»). Но так ли сам по себе «ужасен» аккомпанемент? За-

[1] *Русская советская эстрада 1930—1945 гг., с. 245.*

глянем в энциклопедию, прочитаем: «В инструментальной и вокальной музыке XIX—XX веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает иллюстративный, изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноправную партию а н с а м б л я (разрядка моя. — *Н. М.*) ...Искусство аккомпанемента по художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения»[1]. Сказано исчерпывающе точно. Именно поэтому великолепный дуэт Фишера-Дискау и Святослава Рихтера, выступавших с программой романсов Шуберта, никого не наводил на мысль о том, что пианист был в нем аккомпаниатором. Аналогично следует понимать и выступление джаз-оркестра Каунта Бейси и певицы Эллы Фицджеральд. Наверное, каждый согласится с тем, что в подобных случаях эпитет «аккомпанирующий» никак не применим.

В. Фейертаг, подводя итоги развития советского джаза в 30-х годах, решительно заявляет: «Разрозненные усилия многих руководителей и аранжировщиков, стремившихся выработать советский инструментальный джазовый почерк, не могли дать какого-либо эффекта»[2]. С этим утверждением невозможно согласиться. Оно противоречит всей практике нашего джаза тех лет, игнорирует то его качество, которое получило определение: «песенный джаз». Кстати, сам В. Фейертаг, цитируя рецензию 1937 года, вроде бы разделяет мнение о том, что «советская песня никогда бы не имела такого большого распространения и успеха..., если бы она не исполнялась джазом»[3]. От себя добавлю: влияние песни и джаза было обоюдным, они как бы «проникли» друг в друга. Джаз помог песне обрести всенародную популярность, а песня, в свою очередь, обогащала джаз в интонационно-мелодическом плане. Приведу лишь несколько примеров: песня Л. Книппера «Полюшко-поле» получила широчайшую известность не как хоровой эпизод его редко исполняемой Четвертой симфонии, а как концертный номер в исполнении Л. Утесова и его джаза. Благодаря джазу стала известной песня С. Германова «Жили два друга» — впрочем, как и многие другие песни из кинофильмов. Это был в полном смысле слова с о в е т с к и й д ж а з, каким он сложился в ходе исторического развития.

И еще одно замечание. В. Фейертаг пишет, что «помимо Утесова, Ренского, Березовского, многие известные коллективы пользовались в 30-е годы приставкой «теа» [4]. Думается, что в данном случае неверно ставить в один

[1] *Музыкальная энциклопедия, т. 1. — М., 1973, с. 80.*
[2] *Русская советская эстрада 1930—1945 гг., с. 294.*
[3] *Цит. по: Русская советская эстрада 1930—1945 гг., с. 302.*
[4] *Там же, с. 289.*

ряд с Л. Утесовым, создавшим жанр театрального джаза, других музыкантов. Березовский, Э. Кемпер, Я. Розенфельд были просто-напросто подражателями Л. Утесова. Название «теа-джаз» в 30-е годы стало необычайно популярным, и предприимчивые артисты нередко использовали его в чисто коммерческих целях. Но как далеко отходили они в своих грубых буффонадах от подлинно театральных спектаклей оркестра Л. Утесова, посвященных большим проблемам того времени!

Были и случаи прямого плагиата. Я вспоминаю, что в одном из городов Белоруссии, куда прибыл на гастроли оркестр Л. Утесова, концерты прошли без обычного успеха. Оказалось, что месяцем раньше в городе выступал другой «Теа-джаз», который в своей программе показал почти все наши номера! Доходило и до курьезов: так, например, существовал «Теа-джаз лилипутов» и даже «Собачий теа-джаз» в цирке.

А теперь небольшое уточнение. В. Фейертаг пишет: «Вторым аккомпанирующим составом Целестины Коол был ленинградский оркестр, по традиции называвшийся «Джаз-капелла» [1]. С недоумением перечитываю: «по традиции». Мне пришлось быть участником «Джаз-капеллы» в 1935—36 гг., выступать в ее составе и с Ц. Коол в Ленинграде, Москве и других городах страны, и я отчетливо помню, что художественным руководителем этого оркестра «по традиции» был все тот же Г. Ландсберг, основавший коллектив еще в 20-е годы.

* * *

Информация о джазе обрывается в статье В. Фейертага на 1940-м годе, в то время как на обложке книги стоит более поздняя дата — 1945 год. Правда, в книге есть отдельная крошечная главка «Эстрада в период Отечественной войны», но и она лишь незначительно дополняет В. Фейертага. А ведь жизнь джаза в 1941—1945 гг. — это большой и важный раздел его истории.

Я знаю его по собственному опыту. После окончания краткосрочной школы лейтенантов я был командиром музвзвода 213-го стрелкового полка 56-й дивизии Ленинградского фронта. После ранения меня перевели в Политуправление Краснознаменного Балтийского флота, где я и прослужил до конца войны. На этом заканчивается автобиографическая часть моих заметок. Все, о чем я, дополняя В. Фейертага, буду говорить дальше, потребовало специального розыска.

Интересные сведения о деятельности джаз-оркестров в годы войны рассеяны в различных источниках. Так, например, в книге А. Баташева «Советский джаз», читаем: «В самое голодное время 1942 года в Ленинграде шли джаз-представления «Будем знакомы». Афиши этих спектаклей, напечатанные

[1] *Русская советская эстрада 1930—1945 гг., с. 296.*

на серой грубой бумаге, с неровными буквами текста — как передают они обстановку этого времени!»[1]. А. Баташев приводит ряд ценных сведений и о других военных джаз-оркестрах, посвящая им отдельную главу «И музыканты, и солдаты». Добавлю только, что репертуар джаза Краснознаменного Балтийского флота складывался из сочинений композиторов-балтийцев Н. Будашкина, В. Витлина, Л. Круца, А. Соколова-Камина, Б. Гольца, В. Соловьева-Седого. За годы войны этот джаз дал свыше 1200 концертов. Военную службу оркестр закончил в Таллине и после демобилизации в полном составе перешел на Ленинградское радио.

В той же книге А. Баташев пишет: «В июле 1941 года по инициативе С. Чернецкого, одного из музыкантов Государственного джаз-оркестра СССР, был организован образцово-показательный джаз-оркестр Наркомата обороны. Музыкальное руководство этим коллективом принял Г. Лаврентьев. Оркестр немедленно выехал на фронт, где непрерывно работал в течение полутора лет вплоть до своей трагической гибели» [2].

А вот как уточняет эти сведения непосредственный участник событий заслуженный артист РСФСР саксофонист Т. Геворкян, ныне солист эстрадно-симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения: «Наш оркестр обслуживал боевые части, находящиеся на переднем крае обороны, в частности, 20-й армии Западного фронта. 5 октября 1941 года это соединение, а вместе с ним и джаз-оркестр, попали в фашистское окружение. Музыкантам было выдано оружие. Вместе с солдатами мы должны были вырваться из вражеской петли. Смертью храбрых погибли в эти дни руководитель оркестра Г. Лаврентьев, саксофонист В. Костылев, тромбонист Ю. Карпенко, пианист М. Калиновский, саксофонист С. Оганесян, ударник И. Бачеев. В плен был взят трубач И. Кириленко. Свидетели рассказывали, что, прощаясь с жизнью, он заиграл «Интернационал». Звуки трубы оборвал выстрел».

Однако некоторым музыкантам удалось выйти из окружения. Среди них были известный певец Г. Виноградов, тромбонист И. Ключинский, сам Т. Геворкян... Они перешли линию фронта в районе Можайска и были эвакуированы в Москву. Здесь джаз-оркестр Наркомата обороны был пополнен новыми кадрами. Была обновлена и программа, в создании которой активно участвовали А. Варламов и А. Цфасман. Позднее оркестр неоднократно выезжал на Брянский (Юго-Западный) и Волховский фронты. И здесь музыкантам приходилось сражаться с оружием в руках.

В книге «Записки члена Военного Совета» вице-адмирал Н. К. Смирнов тепло отзывается о музыкантах, которые несли военную службу на флоте:

[1] *Баташев А. Советский джаз — М., 1972, с. 94.*

[2] *Баташев А. Советский джаз, с. 91.*

«Не все матросы были комендорами (т. е. не все находились у орудий. — *Н. М.*), но все входили в боевой расчет корабля. Многочисленная рать работников искусств тоже не стояла у пушек, она выполняла другую задачу — обеспечивала меткость удара по врагу»[1].

Герой Советского Союза, вице-адмирал, командир Новороссийской военно-морской базы в 1941—1944 годах Г. Холостяков пишет в своей статье: «Художественным руководителем фронтовой краснофлотской концертной бригады (в нее входили эстрадный оркестр, танцевальная группа, солисты-певцы) стал участник битвы за Новороссийск, воин 255-й Таманской дважды Краснознаменной орденов Суворова и Кутузова морской пехоты глав. старшина Евгений Сущенко — до войны он играл на тромбоне в Государственном симфоническом оркестре СССР»[2]. Е. Сущенко вместе с поэтом лейтенантом А. Луначарским (это был сын наркома просвещения А. В. Луначарского, впоследствии погибший смертью героя в морском десанте) сочинял краснофлотские песни.

Из статьи Н. Диденко «Музыка зовет на подвиг»[3] мы узнаем, что в мае-июне 1943 года был создан эстрадно-джазовый оркестр, ставший любимым у гвардейцев. Артисты оркестра, как солдаты, участвовали в боях. Автор рассказывает о воронежском музыканте Е. Лишенко, взявшем на себя командование батальоном. Попав в окружение, он сообщил радиограммой: «Выйти не могу. Буду стоять насмерть. Прощайте, дорогие друзья!» Это были его последние слова.

В годы войны погибли многие талантливые музыканты. Имена некоторых из них мы уже никогда не узнаем. Отдельные армейские джаз-оркестры, шедшие бок о бок с солдатами по военным дорогам, незаслуженно забыты. Другие сохранились в памяти современников. И пусть те, кого я назову ниже, встанут в ряд героических защитников Родины, свято выполнявших свой воинский долг.

Из джаз-оркестров, выступавших на фронтах и в госпиталях, В. Фейертаг упоминает только три: это коллективы под управлением Л. Утесова, Б. Ренского, К. Шульженко и В. Коралли. Как же можно было обойти молчанием джаз-оркестр А. Цфасмана, неоднократно выезжавший на передовые линии, или «Джаз-мелоди» под управлением А. Варламова, много раз выступавший в Архангельске перед зарубежными моряками, доставлявшими в СССР военные и продовольственные грузы?

[1] *Смирнов Н. Записки члена Военного Совета. — М., 1973, с. 188.*
[2] *Холостяков Г. Песня звала в бой. — В кн.: Музыка и музыканты на фронтах великой Отечественной войны. М., 1978, с. 49.*
[3] *Там же. с. 129.*

В первые же дни войны на фронт ушли тысячи музыкантов, многие добровольно. В мирное время музвзводы обычно представляли собой духовые оркестры, в состав которых входило от 12-ти (в полках) до 16-ти и более (в дивизиях) человек. Они несли строевую службу, участвовали в учениях, парадах, играли в концертах и на танцах. С началом войны во многих музвзводах стали создаваться джаз-оркестры, в программах которых наряду с героической музыкой исполнялись сатирические песни, нередко рожденные в самих коллективах. Музыковед И. Нестьев писал в 1942 году: «Многообразию жанров, культивируемых фронтовыми песенниками, могли бы позавидовать профессиональные авторы. Здесь мы находим все: от простейшей походной песни, веселой частушки до джазовой пародии...» [1]

В условиях боевых действий музвзводам, выполнявшим одновременно функции «комендантских взводов», вменялась охрана штабов, сбор трофейного оружия, захоронение погибших, а иногда и участие в разведывательных операциях. Музыкантам жилось ничуть не легче, чем рядовым солдатам. Сочинением музыки они могли заниматься лишь на досуге. Это было подлинное творчество, приносившее огромную радость и удовлетворение.

На фронтах действовали ансамбли, хоры, танцевальные группы и джаз-оркестры. Почти на всех флотах имелись концертные группы из военнослужащих. Широкую известность получил Центральный ансамбль Военно-Морского Флота под руководством композитора Вано Мурадели, носившего звание полковника. В этом ансамбле работал джаз-оркестр Я. Скоморовского. В осажденном Ленинграде Политуправление Краснознаменного Балтийского флота организовало целый «комбинат искусств»: драматический театр, ансамбль песни и пляски и джаз-оркестр, руководить которым было поручено мне. Джаз давал концерты на крупных и малых кораблях, стоящих во льдах Невы, нам доводилось выступать даже на подводных лодках. Мы часто выезжали в Кронштадт, на «Ораниенбаумский пятачок», на форты и на острова в Финском заливе. По льду Ладожского озера, на виду у врага, ползком, в обнимку с инструментами, пробирались в крепость Шлиссельбург. Под обстрелом авиации ходили на катерах на остров Лавансаари, в ту пору — самую западную точку советской земли. Сегодня все это кажется невероятным...

Еще в период финской кампании начальником Образцового оркестра одного из подразделений Ленинградского фронта и руководителем джаза был композитор Б. Карамышев. В годы Великой Отечественной войны он также стоял во главе духовых и джаз-оркестров поочередно на Втором Прибалтийском, Северо-Западном и Втором Белорусском фронтах. Старейший джазовый музы-

[1] *Нестьев И. Боец слагает песню. — Литература и искусство. 1942, 17 окт.*

кант Б. Крупышев организовал джаз-оркестр на Западном фронте. В. Кнушевицкий руководил оркестром в Первой ударной армии, а затем на Северо-Западном фронте. Существовал джаз-оркестр и на Северо-Кавказском фронте (руководитель Стельмах) и джаз-оркестр Приволжского военного округа. В Белорусском военном округе был создан крупный ансамбль под руководством профессора Ленинградской консерватории А. Дмитриева. В 1943 году в ансамбль был призван молодой В. Людвиковский — он организовал в нем джаз-оркестр.

Джаз авиации возник в первые дни войны при Доме Красной Армии Бакинского военного округа. Им руководил композитор В. Белинский. Музыку, кроме В. Белинского, сочиняли Т. Кулиев и К. Певзнер. Свой джаз был и на Черноморском флоте, он часто выступал на военных кораблях, давал концерты в освобожденных городах.

На Северном флоте активно работали композиторы Б. Терентьев и Е. Жарковский. Там выступала эстрадная группа, в состав которой входил джаз-оркестр «Веселые охотники» под руководством А. Рязанова. На Черноморском флоте также существовал большой ансамбль, руководимый композитором Н. Чаплыгиным, с ним сотрудничали композиторы В. Макаров и Ю. Слонов. Там же был создан джаз-оркестр под управлением мичмана Н. Кучинского. К концу войны Ю. Слонов организовал джаз-оркестр в Сочи. Много концертировал джаз-оркестр московского флотского экипажа под руководством М. Кадомцева.

Вот далеко не полная картина того, какую огромную пользу во время войны приносили музыканты джаз-оркестров. Докучливый вопрос из давней дискуссии 30-х годов — «Нужен ли нам джаз»? — отпал сам собою.

Д. Шостакович писал, что прежде война находила свое отражение в искусстве на большом отдалении во времени и преимущественно в трагическом своем облике. «В годы битвы с фашизмом настрой советских художников (читай — музыкантов. — *Н. М.*) был иным. Искусство впрямую участвовало в борьбе народа с врагом... В самые тяжкие дни в нем звучали героика, призыв, вера в грядущую победу» [1].

Эти слова в полной мере приложимы и к джазу.

* * *

Рассказывая о послевоенном советском джазе, В. Фейертаг уделяет крайне мало внимания эстрадно-симфоническим оркестрам и, в частности, тем, что работали и работают на Московском и Ленинградском радио и телевидении.

[1] *Шостакович Д. Музыка и время. — В кн.: Музыка и музыканты на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1978, с. 5.*

А ведь они, помимо песенных произведений, широко пропагандируют и эстрадно-джазовую инструментальную музыку. Последняя в их репертуаре занимает значительно большее место, чем в коллективах, выступающих только на эстраде или на танцплощадках — о них автор пишет весьма подробно. Известно, сколь велика аудитория радиооркестров. В их программах прозвучали многие интересные произведения советских композиторов, причем не только инструментальные миниатюры, но и такие крупные работы, как, например, Концерт для фортепиано с оркестром Н. Капустина или Скрипичный концерт В. Рубашевского. Среди авторов джазовых сочинений — симфониетт, сюит, дивертисментов и т. п. — можно назвать А. Петрова, О. Хромушина, М. Кажлаева, Б. Троцюка, И. Якушенко, Ю. Саульского и многих других.

В. Фейертаг ни единым словом не обмолвился о многообразной деятельности Комиссии эстрадной инструментальной музыки, работающей при Московской композиторской организации. За минувшие 20 лет она сыграла значительную роль в развитии советского джаза. Обойдена вниманием также деятельность существующего более десяти лет Клуба эстрадной музыки Всесоюзного дома композиторов, где регулярно выступают лучшие джазовые музыканты, ансамбли и большие оркестры — как отечественные, так и зарубежные.

И еще одно замечание. К сожалению, в статьях «Джаз на эстраде» и «Песня на эстраде» не упомянуто имя видной певицы 40-х — начала 50-х годов Зои Рождественской, чья артистическая жизнь была весьма яркой. Училась Зоя Николаевна у отца — известного камерного певца Н. Рождественского, кстати активного участника первых открытых джазовых концертов в Ленинграде. Певица закончила вокальное отделение Центрального музыкального техникума имени Мусоргского. В годы Великой Отечественной войны она выступала в железнодорожном ансамбле под руководством И. Дунаевского, первой исполнила его песню «Дорогая моя столица». По возвращении в Ленинград Рождественская стала солисткой эстрадного оркестра Ленинградского радио. Здесь ее оригинальное исполнительское дарование развернулось в полную силу. Удивительно светлое, легкое сопрано, инструментальная, если так можно выразиться, манера пения, идеальная интонация, выразительность ставят ее в ряды лучших эстрадных певиц того времени и приносят ей огромную популярность. Многие композиторы доверяли ей первое исполнение и запись своих произведений. В ее интерпретации впервые прозвучали песни В. Соловьева-Седого, Г. Носова, Д. Прицкера. В сопровождении эстрадного оркестра были осуществлены записи песен «На катке» А. Новикова, «Два моряка» Б. Терентьева. Композитор Н. Будашкин до сих пор считает Рождественскую лучшей исполнительницей своей песни «За дальнею околицей». Кроме того, З. Рождественская напела много произведений зарубежных авторов, в частности, ряд песен Д. Гершвина.

Жизнь Зои Николаевны оборвалась в 1955 году. Имя ее было бы совсем забыто, если бы фирма «Мелодия» не разыскала в архивах и не выпустила в конце 70-х годов пластинку «Поет Зоя Рождественская».

В заключение — несколько слов и о таком курьезе. В. Фейертаг в своей работе (с. 330—336) приписал мне, Николаю Минху, некий «Этюд для саксофона» [1]. Но я никогда не писал такого сочинения!

...Настоящие заметки вызваны не столько неточностями и недостаточной осведомленностью В. Фейертага (это поправимо), сколько моей огромной любовью к советскому джазу, желанием, чтобы его интереснейшая история была бы полной и максимально объективной. В конечном счете это наш общий долг.

[1] *Русская советская эстрада 1946—1977, с. 330—331*

Алексей Баташев

Панорама джаза (1970—1982)
Хроника и комментарии

Передо мной — вырезки из газет и журналов, смонтированные и расклеенные, собранные в папки, на которых написано: «Советский джаз. 70-е годы». Отдельно разложены по годам клубные бюллетени, афиши концертов и фестивалей джаза, письма, фотографии. Это мой архив. Я перелистываю его, и в памяти оживают знакомые лица музыкантов, разнообразные события джазовой жизни минувших лет. Когда-нибудь это станет историей — историей советского джаза нашего с вами времени.

1970

Март. Куйбышев. Городской молодежный клуб провел Пятый Поволжский джаз-фестиваль. Выступили 16 ансамблей из 12 городов.

Этот клуб — первое в нашей стране самоуправляющееся объединение клубов по интересам, со своим помещением, своим имуществом. В его структуре есть и джаз-клуб. Не всюду любители джаза находят такой кров.

В 60-х годах клубы джазовой музыки обычно рождались из инициативных групп при городских комитетах комсомола, позднее они стали возникать в профсоюзных дворцах культуры. Комсомольские джаз-клубы в первую очередь ориентировались на проведение фестивалей или концертных мероприятий с приглашением иногородних гостей. В организационном плане эти праздники давались с большим трудом, но результат себя оправдывал: они становились определенными ступенями в развитии советского джаза.

В отличие от комсомольских клубов, профсоюзные джаз-клубы занимались подготовкой исполнительских коллективов, просветительской деятельностью. Уровень клубной жизни был здесь выше. Джаз-клубы заметно влияли на формирование вкусов молодежи, на общий культурный климат в районе и в городе. Как бы ни складывалась их дальнейшая судьба в перипетиях местных обстоятельств, роль зачинателей джазовой жизни они выполняли успешно.

На юбилейном вечере
Александра Варламова
Поздравляют Алексей Баташев
и Леонид Переверзев

В начале этой краткой хроники хочу назвать имена руководителей джаз-клубов, чья энергия и энтузиазм увлекли тысячи молодых людей, влившихся в армию любителей джаза. Ростислав Винаров, Павел Барский, Юрий Козырев, Александр Кернер, Игорь Косолобенков — в Москве, Вадим Юрченков, Натан Лейтес, Роман Копп — в Ленинграде, Юрий Верменич — в Воронеже, Леонид Нидбальский и Сабирджан Курмаев — в Риге, Сергей Беличенко, Александр Мездриков — в Новосибирске, Игорь Гаврилов и Владимир Сизов — в Ярославле, Игорь Зисер — в Казани, Геннадий Сахаров — в Свердловске, Сергей Гилев — в Ташкенте, Виктор Дубильер — в Донецке, Валерий Коннов — в Куйбышеве, Давид Гонюх — в Обнинске... Невозможно перечислить всех. Наш джаз многим обязан клубному движению и его правофланговым.

Май. Ставрополь. Краевой отдел культуры организовал джаз-фестиваль, в котором приняли участие местные коллективы и гости из Невинномысска, Черкесска, Нальчика и других городов Северного Кавказа.

Май. Воронеж. Второй год подряд здесь проходит фестиваль джазовой музыки. Среди лауреатов — ансамбли и музыканты из Донецка, Воронежа, Новгорода, Липецка, Белгорода, Днепропетровска. Лучшим музыкантом был назван трубач Валерий Колесников из Донецка.

Июль. Новгород. Джаз-клуб и горком ВЛКСМ провели концерт, посвященный 70-летию Луи Армстронга. Об этом известили расклеенные по городу афиши, украшенные портретом юбиляра.

Июль. *Москва*. Молодежный клуб при Октябрьском РК ВЛКСМ организовал просмотр фильмов с участием Луи Армстронга и концерт московских диксилендов, посвященный великому артисту.

Июль. *Ленинград*. Джаз-клуб отметил юбилей Армстронга большим концертом и традиционным «джаз-пароходом».

Джаз-пароход — типично клубное мероприятие. Дворец культуры заказывает в пароходстве речной трамвай для встречи белых ночей на Финском заливе (это давняя ленинградская традиция). Берется напрокат пианино, музыканты привозят ударную установку, контрабас, усилители и — пожалуйста! — можно играть на открытой палубе всю ночь, никто не помешает. В 1967 году, когда мероприятие проводили впервые, руководители пароходства колебались: все-таки джаз, артисты, мало ли что... Утром в порту «джазовый пароход» встречала усиленная спецмедслужба. Но напрасно: происшествий не было.

Июль. *Москва*. Прекратил существование джаз-клуб в кафе «Печора» на Калининском проспекте.

Два года жизнь била здесь ключом. В кафе приходили композиторы, музыканты, любители джаза. Здесь можно было услышать дебютанта и встретить мировую знаменитость. Выступать в «Печоре» стало обычаем для многих артистов. Слава о «джазовом кафе» вышла далеко за пределы Москвы. Туристы со всего света стали включать «Печору» в число обязательных для посещения мест — наряду с Третьяковкой и Большим театром. Но музыка, увы, мешала респектабельному кафе выполнять финансовый план. И музыка была обречена. «Печору» постигла участь многих других молодежных кафе — эти печальные метаморфозы стали одной из наболевших тем журналистики.

Октябрь. *Днепропетровск*. На Третьем джаз-фестивале ярко показали себя местные ансамбли Олега Косько, Александра Шаповала и оркестра «ЗКЛ-69» Владимира Марховского.

Октябрь. *Горький*. Четырехдневный джаз-фестиваль организовали ГК ВЛКСМ и Городской молодежный клуб. Выступили 20 ансамблей из 10 городов. Среди лауреатов — дуэт В. Ганелина и В. Тарасова из Вильнюса, джаз-оркестр «Ритм» из Калининграда под управлением Сергея Гурбелошвили, диксиленд Алексея Канунникова из Ленинграда. Наградами были отмечены трубачи В. Колесников и Д. Голощекин, кларнетист Л. Лебедев, контрабасист В. Двоскин, барабанщик В. Болдырев, певица В. Пономарева.

Это был один из самых крупных фестивалей минувшего десятилетия. Его художественные открытия — значительны. Фестиваль получил подробное отражение в прессе. Комсомольская газета «Ленинская смена» дала несколько статей об участниках, и в течение фестиваля ежедневно помещала

обстоятельные отчеты Рины Звягиной о прошедших накануне концертах — завидная оперативность!

Декабрь. Киев. Издательство «Музычна Украина» выпустило нотный сборник классических джазовых тем «Мелодии джаза», составленный Владимиром Симоненко.

За короткий срок сборник выдержал три издания и стал настольным пособием для музыкантов и любителей. Кстати, киевское издательство активнее других публикует популярную и учебную литературу по джазу.

1971

Февраль. Рига. Открылось молодежное кафе «Аллегро». В течение нескольких лет оно оставалось единственным в стране клубом для джазовых музыкантов: каждую среду здесь проводились дискуссии, выступления ансамблей или джем-сешн.

Апрель. Ленинград. Джем-сешн местных музыкантов с известным джазовым пианистом Андрэ Превэном (он прибыл на гастроли в качестве дирижера Лондонского симфонического оркестра).

Май. Четыре джаз-фестиваля в течение одного месяца! Впервые фестиваль состоялся в Вильнюсе, в третий раз — в Воронеже, в шестой — в Куйбышеве. Наконец, в Москве, во Дворце культуры «Москворечье», Джазовая студия провела фестиваль, на котором учебные джаз-ансамбли впервые встретились с профессионалами.

На рубеже 60—70-х годов волна джазовых фестивалей прокатилась по всей стране. Иной раз в течение года случалось до десятка больших фестивалей. На каждом из них встречались хорошо знакомые друг с другом музыканты, члены жюри, председатели джаз-клубов. То был стихийно сложившийся «Всесоюзный комитет по делам джаза», комитет кочевой, подвижный. Такие встречи в каждом из нас укрепляли радостное чувство причастности к общему делу.

Казалось, джазовое движение окрепло. Джаз перестал быть явлением, рождавшим всякого рода кривотолки. В десятках городов работали клубы любителей джаза, проходили яркие джазовые праздники. До конца 70-х годов комсомол оставался главным организатором этих фестивалей. Но уже в начале 70-х годов наметился спад интереса к джазу. И фестивальное движение стало гаснуть. Прекратились фестивали в Воронеже, с каждым годом все труднее проходили фестивали в Донецке и Днепропетровске, сошли на нет фестивали в Хабаровске, Ташкенте, Петрозаводске, Горьком, Вильнюсе... Продолжались они только там, где энтузиастам удалось объединиться в работящую, крепко стоящую на ногах организацию. Джазу нужен был хозяин. Его пока не было.

Сентябрь — октябрь. Ленинград, Минск, Киев, Ростов-на-Дону, Москва. Гастроли оркестра Дюка Эллингтона — одно из самых ярких событий в истории советского джаза!

Встреча советских
джазовых музыкантов
с Дюком Эллингтоном.

Никогда еще не был у нас в гостях музыкант столь высокого ранга, музыкант, с именем которого связана целая эпоха в джазе. Любители музыки летели через всю страну, чтобы попасть на его концерты, стояли ночами за билетами, встречали его с оркестрами в аэропортах. Эллингтона приветствовал весь советский джаз — от патриарха Утесова до рядовых джазменов, в обстановке официальных приемов и в стонущих от восторга джаз-клубах, где «выкладывались» сменяющие друг друга советско-американские ансамбли и где, как выразился Е. Барбан, «приступ гениальности охватывал каждого выходящего на сцену».

Ноябрь. Ярославль. Факультет «Джаз и песня» при Народном университете культуры в ДК «Гигант» открыл концертную джазовую деятельность в городе.

Декабрь. Москва. В кинотеатре «Ударник» Октябрьский РК ВЛКСМ провел три тематических концерта «Путешествие в мир джаза» с участием лучших ансамблей страны.

Ведущий Леонид Переверзев посвятил первый концерт спиричуэл, блюзам и диксиленду, второй — оркестровому джазу, третий — современным течениям в джазе. Впервые были продемонстрированы электронные джазовые

Слева направо: М. Люис,
К. Орбелян, Т. Джонс,
Дж. Авакян

звучания: Георгий Гаранян играл со сделанной по его проекту синтезаторной приставкой к альт-саксофону. Ему аккомпанировал первый московский джаз-рок-ансамбль, руководимый Виталием Клейнотом. Москвичи познакомились с трио В. Ганелина.

1972

Март. *Ленинград*. «Три вечера джаза» в Театре эстрады положили начало регулярным джазовым концертам на профессиональной сцене. Программу составил и вел Владимир Фейертаг.

Апрель-май. *Ленинград, Киев, Ростов-на-Дону, Ярославль, Москва, Тбилиси*. Гастроли одного из ведущих американских джаз-оркестров под управлением трубача и композитора Теда Джонса и барабанщика Мела Люиса. Уже не было той эйфории, того шока, как во время гастролей Дюка Эллингтона, но у этого оркестра наши музыканты также многому научились. Концерты стали демонстрацией новой техники аранжировок, высокого исполнительского и импровизационного мастерства.

Октябрь. *Москва*. По инициативе Комиссии эстрадной инструментальной и джазовой музыки Московской композиторской организации в Центральном лектории общества «Знание» состоялось празднование 50-летия советского джаза.

На сцену были приглашены ветераны, а специально собранный оркестр старейших музыкантов исполнял советскую джазовую классику: «Джаз-лихорадку» Генриха Терпиловского и «Я одинок» Николая Минха (обе — 1929), «Интермеццо для кларнета» Александра Цфасмана (посвященное Бенни Гудмену) сыграл его первый исполнитель Михаил Кримян. В оркестре под управлением Георгия Гараняна звучали восстановленные аранжировки коронных номеров наших оркестров 30—40-х годов (потом они вошли в пластинку «В старых ритмах»), молодежным оркестром дирижировал ветеран Лаци Олах, выступили и современные джазовые ансамбли. А Леонид Утесов, естественно ставший председателем этого неповторимого собрания, произнес крылатую фразу: «Если мы можем побеждать в канадском хоккее, почему мы не можем первенствовать в американском джазе?»

1973

Январь. *Москва*. Гостелерадио расформировало оркестр под управлением Вадима Людвиковского.

В течение семи лет оркестр был творческой лабораторией советских композиторов и аранжировщиков, способствовал подъему джазового творчества. Оркестр успешно выступал на всесоюзных и международных фестивалях, звучал по радио и в грамзаписи, утверждая высокий уровень исполнения джазовой и эстрадной инструментальной музыки. Этот коллектив выполнял функции так называемого «репертуарного оркестра», реализующего творческую продукцию многих авторов. И потому советские композиторы остро ощутили его потерю.

Лаци Олах.
Москва

Март. *Донецк*. На очередном фестивале наибольший успех имело трио В. Ганелина с программой «Триптих», квинтет «Архангельск» Владимира Резицкого и ленинградский диксиленд Алексея Канунникова, с которым в качестве гостя выступил Валерий Колесников. Открытием фестиваля стал юношеский диксиленд из Ярославля, руководимый тромбонистом Владимиром Сизовым.

Апрель. *Днепропетровск*. На джаз-фестивале трио В. Ганелина показывает программу «Постлюдии», успешно выступают ансамбль Игоря Хомы из Львова, днепропетровский джаз-оркестр «ЗКЛ-69» В. Марковского и ансамбль А. Шаповала.

Апрель. *Москва*. В Доме композиторов, в джаз-клубах МВТУ и Физического института АН СССР состоялось несколько крупных джазовых концертов.

Выступали Николай Громин и Алексей Кузнецов, сопровождаемые Анатолием Соболевым и Валерием Булановым, трио Игоря Бриля, Леонид Чижик, Вагиф Садыхов, диксиленды Владислава Грачева и Альберта Мелконова. Появились и новые составы. Вернувшийся к концертной практике трубач Андрей Товмасян представил публике пианиста Владимира Данилина и тенор-саксофониста Александра Родионова. Интересную программу показал пианист Николай Левиновский, в квартете вместе с ним играли Владимир Коновальцев, Виктор Двоскин, Виктор Епанешников. В одном из концертов выступил сборный ансамбль лидеров московского джаза: Константин Носов, Кон-

Владимир Сизов. Ярославль

Григорий Файн. Куйбышев

Валерий Колесников. Донецк

Альберт Мелконов,
Всеволод Данилочкин,
Владислав Грачев.
Москва

стантин Бахолдин, Алексей Зубов, Владимир Коновальцев, Анатолий Соболев, Михаил Кудряшов и Герман Лукьянов (на фортепиано!).

Однако творческая активность музыкантов, многие из которых находились в прекрасной форме (в джазе, как и в спорте, есть такое понятие), не получает выхода. Музыкантам тесно в рамках и статусе джазовой самодеятельности. У джаза в Москве нет своего дома. Поэтому ансамбли и музыканты охотно откликаются на любые предложения выступить в клубе или поехать на какой-нибудь фестиваль.

Общественное внимание к джазу падало все заметней. Почти впятеро сократился выпуск грамзаписей джазовой и эстрадной инструментальной музыки. Резко уменьшилось — до трех в год! — число джаз-фестивалей. Один за другим распадаются джаз-клубы: в 1971 — воронежский и один из ленинградских, в 1972 — днепропетровский.

Прежняя дорога кончалась, новая еще не началась...

Май. Москва. На отчетных концертах Джазовой студии при полном аншлаге выступили учебные ансамбли и гости из четырех городов.

Это был первый публичный успех студии. В числе ее коллективов — один из лучших в то время московских биг-бэндов, руководимый Влади-

миром Коноваловым, квартет Игоря Бриля и молодого виртуоза-саксофониста Александра Осейчука, группа Алексея Козлова, играющая модный джаз-рок. Среди гостей выделился руководимый Анатолием Грабчаком диксиленд «Норд» из Кировска Мурманской области.

Вообще диксиленды стали в 70-х годах чем-то вроде местной достопримечательности. К уже известным ленинградскому и московскому прибавился «Уральский диксиленд» из Челябинска, а чуть позже — ярославский, рижский, воронежский, донецкий, обнинский...

Май. Казань. Состоялся первый ежегодный республиканский фестиваль эстрадной и джазовой музыки. В нем приняли участие музыканты из многих городов Татарии, с новостроек КАМАЗа и Нижнекамска. Явным лидером стал квинтет барабанщика Равиля Садыкова, в котором играли пианист Валентин Бакланов, саксофонист Герман Уляшкин, трубач Леонид Янков. Этот ансамбль, помимо джазовой классики, играл оригинальные, основанные на татарском фольклоре, композиции своего руководителя, в ту пору студента консерватории. В импровизациях солистов разрабатывались интонации и ритмические структуры народной музыки, особенно интересно — у Л. Янкова.

Май. Москва. Два джазовых ансамбля — трио Игоря Бриля и трио Леонида Чижика первыми получают профессиональный статус и право на концертную деятельность. Джазовая музыка выходит на филармоническую сцену.

Андрей Товмасян. Москва

Владимир Васильков. Москва

Константин Носов. Ленинград

Октябрь. *Ленинград*. Театр эстрады провел цикл концертов «Ленинградский джаз». Несколько программ инструментальной джазовой музыки показал оркестр Олега Лундстрема и его блестящие солисты, среди которых в то время были Константин Носов, Геннадий Гольштейн, Вагиф Садыхов, Станислав Григорьев, Виктор Гуссейнов, Сергей Мартынов, Владимир Васильков.

Ноябрь. *Монако*. На Международном конкурсе джазовых тем, учрежденном Академией музыки, премию получает «Баллада» рижского пианиста Улдиса Стабулниекса.

Декабрь. *Москва*. В Концертном зале имени Чайковского гитарист Николай Громин выступил как солист с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР в сюите Мурада Кажлаева «Симфонические миниатюры».

1974

Март. *Ленинград*. Оркестр Ленинградской филармонии и джазовый квинтет Давида Голощекина исполнили Концерт для трех электрогитар, электрооргана, саксофона, ударных и симфонического оркестра Сергея Слонимского.

Апрель. *Вильнюс*. В Литовской филармонии начинает профессиональную деятельность трио Вячеслава Ганелина, лекции перед концертами читает музыковед Людас Шалтянис.

Май. *Куйбышев*. На очередном джаз-фестивале наибольший интерес вызвали программы квинтета «Архангельск», квартета Олега Куценко из Ленинграда, московского ансамбля Михаила Окуня и Николая Панова. Открытием фестиваля стало трио тромбониста Вячеслава Назарова из Уфы; в некоторых пьесах ярко предстали башкирские народные мелодии.

Сентябрь. *Москва*. Решением Министерства культуры РСФСР открыты джазовые и эстрадные отделения в 20 городских музыкальных училищах России.

Значение этого события исключительно велико. О необходимости специального джазового образования говорили давно, но дальше добрых пожеланий дело не шло. Опыт Московской джазовой студии, работа ее первых педагогов — Ю. Козырева, И. Бриля, А. Козлова, Г. Лукьянова — были исходным материалом для программ профессиональных училищ.

Декабрь. *Горький*. Симфонический оркестр Горьковской филармонии и десять джазовых солистов бывшего оркестра В. Людвиковского исполнили Первую симфонию Альфреда Шнитке. Дирижировал Геннадий Рождественский.

1975

Январь. *Новосибирск*. При Советском РК ВЛКСМ создано Творческое джазовое объединение (ТДО) — новая форма организации

ИСКУССТВ

ВИЕ

АЗА

участвуют
городов СССР

ВЕСНА-70
ВЕСНА-70
ВЕСНА-70
ВЕСНА-70

Городской
молодежный
клуб
ДЖАЗ-КЛУБ
КВИНТ

ПЯТЫЙ

ДЖАЗ ФЕСТИВАЛЬ

ВЕСНА 70

Для участия в фестивале приглашены города
Ленинград, Горький, Саратов, Баку, Ереван, Ростов, Пенза,
Воронеж, Казань, Ярославль

Билеты в ГМК, Молодогвардейская, 38, т. 3-35-06.

Городской комитет комсомола

26. 27. 28
ноября

IV ТРАДИЦИОННЫЙ ДНЕПРОПЕТРОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ ЮНОСТЬ-71

В фестивале принимают участие коллективы
городов: Москвы, Ленинграда, Куйбышева,
Ростова, Таганрога, Донецка, Воронежа,
Одессы, Днепропетровска.

НАЧАЛО КОНЦЕРТОВ:
26 ноября – 19 часов
27 ноября – 19 часов
28 ноября – 15 часов

Фестиваль проводится во Дворце машиностроителей.

Городской молодежный клуб

26–27–28 ФЕВРАЛЯ 1971 го

Второй Донецкий
фестиваль
джазовой музыки

ДОНЕЦК-102

В фестивале принимают участие джазовые коллективы гор
Донецка, Запорожья, Днепропетровска, Воронежа,
Калининграда, Горького, Куйбышева, Ростова-на-Дону,
Новгорода, Москвы

Начало в 19

Билеты можно приобрести в комитетах комсомола
Справки по телефону 3-43-10

ГМК-62

ДЖАЗ-ФЕСТИВАЛЬ

VIII Куйбышевский • VIII Куйбышевский • VIII Куйбышевский

„ВЕСНА-74“

Фестиваль проводится
25 и 26 МАЯ
во Дворце культуры „Звезда“

Приглашены коллективы из городов:
Москва, Ленинград, Вильнюс, Ереван, Одесса, Донецк, Саратов,
Ульяновск, Архангельск, Новгород, Воронеж, Казань, Ростов-на-Дону и другие

Билеты в городском молодежном клубе: ул. Молодогвардейская, 59, тел. 33-35-06, 32-38-76.

Отдел культуры Краснодонского горисполкома
Объединение музыкальных ансамблей
Городской дворец культуры

50-летию Краснодонского края посвящ

5, 6, 7 октября | в помещении городского Дворца культуры | 5, 6 октя

ОСЕННИЕ ДНИ ДЖАЗ

В КОНЦЕРТАХ ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ:

лауреаты всесоюзных и международных фестивалей дж
вой музыки В. Пономарева, Москва; А. Варапов, И. Бут
С. Курехин, Ленинград; И. Дмитриев, С. Беличенко, Нов
бирск; К. Галенекс, Рига; В. Колесников, Донецк и джазо
коллективы Новосибирска, Немерова, Свердловска, Хаба
ска, Иркутска, Абакана, Норильска, Красноярска.

Начало концертов: 5 октября — в 18-00, 21-00;
6 октября — в 15-00, 21-00;
7 октября — в 19-00.

БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ

...а ТЕХНИКИ им. КАПРАНОВА

17, 18 ...

...ВОЙ МУЗЫКИ

...ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ „МУГАМ“
...Вагиф МУСТАФА-ЗАДЕ
...ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТРИО
...Валерий МЫСОВСКИЙ
ТРИО СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗА
...Вячеслав ГАНЕЛИН

...ДЖАЗ-ОРКЕСТР
...Иосиф ВАЙНШТЕЙН
ТРИО СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗА
...Вячеслав ГАНЕЛИН
...ДЖАЗ-КВАРТЕТ
...Ламбет СЭДРСАЛУ

...ДЖАЗ-КВАРТЕТ
...Ламбет СЭДРСАЛУ
...ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТРИО
...Леонид ВИНЦКЕВИЧ
...ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ „АЛЛЕГРО“
...Николай ЛЕВИНОВСКИЙ

...ор ФЕЙЕРТАГ

Дом концертных организаций РСФСР в Ленинском переулке

БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

16, 17, 18 МАРТА 1984 года

К 50-ЛЕТИЮ ОРКЕСТРА

ОРКЕСТР

ПОД УПРАВЛЕНИЕМ
ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА РСФСР

Олега ЛУНДСТРЕМА

СОЛИСТЫ

Ирина ОТИЕВА, Анатолий ВАСИН, Геннадий ГРЕЧУХИН, Владимир НОЛИКОВ,
Валерий КУЦИНСКИЙ, Дмитрий МАМОХИН, Михаил ОКУНЬ, Вячеслав
ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ, Андрей ТОВМОСЯН, Илья ЧЕРЕНКО

в концерте также участвуют

Станислав ГРИГОРЬЕВ, Виктор ГУСЕЙНОВ, Владимир ДАНКИН,
Алексей ЗУБОВ, Виктор САДЫКОВ

Ведущие — Алексей БАТАШЕВ, Дмитрий РОМАНОВ
Режиссер — Виктор ГАЛКОТИН Художник — Александр МАЛЬЦЕВ

Начало в 18 час. 30 мин.

Билеты продаются в кассе Концертного зала (тел. 437-40-90) и в кассе МДТЭК
Оркестр, ст. метро „Юго-Западная“, авт. 105 до ост. „Ленинская деревня“,
авт. 226, 391, 294 до ост. „Концертный зал“, ст. метро „Киевская“,
трам. И, авт. 9 до ост. „Концертный зал“
Справки по телефону 437-66-58

Театр Эстрады

13 АПРЕЛЯ 1975 г.

Из цикла: „ВСТРЕЧИ С ДЖАЗОМ“

ВЕЧЕР КАМЕРНОГО ДЖАЗ

УЧАСТВУЮТ

Лауреаты Международных джазовых фестивалей

ГАНЕЛИН ТАРАСОВ ЧЕКАСИ

(ВИЛЬНЮС)

МЫСОВСКИЙ

ЛЫТКИН МОСКАЛЕВ МЫСОВСКИЙ

Вступительное слово и комментарии ФЕЙЕРТАГ

Начало в 20 час.

Билеты продаются в кассах театра и в районных кассах Д

МЕЖОБЛАСТНОЙ ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ ПРОФСОЮЗОВ

ГОРОДСКОЙ МОЛОДЕЖНЫЙ КЛУБ **4** мая

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР

ЛУИСА АРМСТРОНГА

В ПРОГРАММЕ

ДИКСИЛЕНД под управлением **КАНУННИКОВА**

Грамзаписи ЛУИСА АРМСТРОНГА

Фотовыставка

Вечер ведет музыковед В. Б. ФЕЙЕРТАГ

17, 18, 19

ФЕВРАЛЯ 1978 г.

КОНЦЕРТЫ

СОВРЕМЕННОЙ КАМЕРНОЙ И ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

УЧАСТВУЮТ ВЕДУЩИЕ МУЗЫКАНТЫ АЛМА-АТЫ, ВИЛЬНЮСА, РИГИ, ЕРЕВАНА, КЕМЕРОВА, ЛЕНИНГРАДА, МОСКВЫ, НОВОСИБИРСКА

ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ и ТЕХНИКИ им. НАПРАНОВА

16 ноября

ВЕЧЕР ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ **„МУГАМ"**

В. МУСТАФА-ЗАДЕ

ДЖАЗ-ОРКЕСТР **„РИТМ"**

АВДЕЕВ

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ **„АЛЛЕГРО"**

ЛЕВИНОВСКИЙ

Рассказывает о джазе

Владимир ФЕЙЕРТАГ

Начало в 19 час. 30 мин.

КАЗАНСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ЦЕНТР

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ КЛУБ ГК ВЛКСМ

ул. Декабристов, 1 тел. 3-16-21, 3-22-17

ДЖАЗ-КЛУБ

5 ноября

ТРАДИЦИОННАЯ ВСТРЕЧА МУЗЫКАНТОВ

(ДЖЕМ-СЕШН)

ДЖАЗ ТРИО: **В. Купчик, В. Константинов, Н. Кузнецов**

ДЖАЗ-КВАРТЕТ

В. МЫСОВСКОГО

Начало в 12 час.

Билеты в кассе МЦ

принимаются заявки по телефонам

МЦ

☎ С 13Ч ДО 20Ч ☎ 3-16-60

KONCERTAS-PAŠNEKESYS

TARYBINIAM DŽAZUI

50 METŲ

Atlikėjai:

visasąjunginių džiazo festivalių laureatas

ŠIUOLAIKINIS KAMERINIS DŽIAZO MUZIKOS ANSAMBLIS

V. GANELINAS (fortepijonas)

V. ČEKASINAS (klarnetas, saksofonas)

V. TARASOVAS (mušamieji)

Pašnekesį veda muzikologas L. ŠALTENIS

Белорусская государственная ордена Трудового Красного Знамени филармония

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

НЕДЕЛЯ ДЖАЗА В МИНСКЕ

24-29 МАЯ 1979

24 — КУЗНЕЦОВ - НАЗАРУК КВАРТЕТ

24 — АНСАМБЛЬ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗА, руководитель Анатолий ВАПИРОВ

25 — АНСАМБЛЬ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗА, руководитель Анатолий ВАПИРОВ

26 — ДЖАЗ-ПИАНИСТ Леонид ЧИЖИК

27 — ДЖАЗ-ПИАНИСТ Леонид ЧИЖИК

27 — ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ, руководитель Саулюс ШУЧЮЛИС

28 — ДЖАЗ-ПИАНИСТ Леонид ЧИЖИК

28 — ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ „АЛЛЕГРО", руководитель Николай ЛЕВИНОВСКИЙ

Рассказывает о джазе музыковед

Владимир ФЕЙЕРТАГ

Билеты продаются — Вход в зрительный зал после 3-го звонка воспрещен

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЛЕКТОРИЙ

ОРДЕНА ЛЕНИНА ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА „ЗНАНИЕ"

МОСКОВСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР

29 октября

КОНЦЕРТ-ВСТРЕЧА, ПОСВЯЩЕННАЯ 50-ЛЕТИЮ СОВЕТСКОГО ДЖАЗА

НА ВСТРЕЧЕ ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ ВЕТЕРАНЫ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ, КОМПОЗИТОРЫ, МУЗЫКОВЕДЫ, ИСПОЛНИТЕЛИ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

Начало в 17 часов

Днепропетровское областное объединение музыкальных ансамблей и джазов

30-31 октября, **1** ноября

ДК ЗАВОДА им. К. ЛИБКНЕХТА

ДНИ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

В концертах принимают участие ведущие джазовые коллективы объединений музыкальных ансамблей страны.

Рассказывают о джазе музыковеды:

В. ФЕЙЕРТАГ (Ленинград)

А. БАТАШЕВ (Москва)

В. СИМОНЕНКО (Киев)

Начало концертов: 30 октября - 20.00

31 октября - 20.00

1 ноября - 15.00

Вход по концертным по абонементам — Приобретения коллективами заявок

Телефон для справок: 44-74-80

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

СЕЗОН 1979 — 1980 гг.

АБОНЕМЕНТ № 3

ДЖАЗ ПОРТРЕТЫ и СТИЛИ

Дэйв „КИНГ" ОЛИВЕР
Томас „ФЭТС" УОЛЛЕР

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ДИКСИЛЕНД

СИНГЛ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

ДЖАЗ-ОРНЕСТР
Иосиф ВАЙНШТЕЙН

ЛАДНЫЙ ДЖАЗ В ТРАДИЦИЯХ ПЯТИДЕСЯТЫХ

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ
Николай ЛЕВИНОВСКИЙ

ВОКАЛ В ДЖАЗЕ

Эльвира ТРАФОВА
АНСАМБЛЬ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ
Давид ГОЛОЩЕКИН

Кейт ДЖАРРЕТ
Леонид ЧИЖИК

ДЖАЗОВЫЕ ТРИО
ВИРТУОЗЫ БИ-БОПА
Тенорист МОНК — Басист ИВАНС
Гитарист ГАРНЕТ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ТРИО
Валерий МЫСОВСКИЙ
джаз-ансамбль
Олег КУЦЕНКО

Владимир ФЕЙЕРТАГ

Цена абонемента на 6 концертов со скидкой от 4 руб. 80 коп. до 8 руб. 40 коп.

ТЕАТР ЭСТРАДЫ

Главное управление культуры
Московского Исполкома

1 ИЮНЯ 1983 г.

У НАС В ГОСТЯХ

ЛАУРЕАТ ВСЕМИРНОГО ФЕСТИВАЛЯ МОЛОДЕЖИ И СТУДЕНТОВ В ГАВАНЕ

АНСАМБЛЬ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

РУКОВОДИТЕЛЬ — лауреат Всемирных и Международных фестивалей джазовой музыки

Игорь БРИЛЬ

В КОНЦЕРТЕ ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ:

Т. ОГАНЕСЯН **А. ОСЕЙЧУК** **А. КУЗНЕЦОВ**
Е. НАЗАРЯН **В. ВИСТ** **А. СОБОЛЕВ**

Концертмейстер — **А. БАТАШЕВ**

ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР ТЕАТРА — заслуженный артист РСФСР
Борис БРУНОВ

Начало в 18 и 20 час.

8-10 апреля Академгородок Дом Ученых ТДО „ТАКТ-83"

Фестиваль джазовой музыки. Новосибирск, 8-10 апреля

Новосибирск - 77

Витебский горисполком
Отдел культуры Витебского горисполкома

С **20** по **23** ОКТЯБРЯ **1983** ГОДА

V ТРАДИЦИОННЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТРАДНОЙ И ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

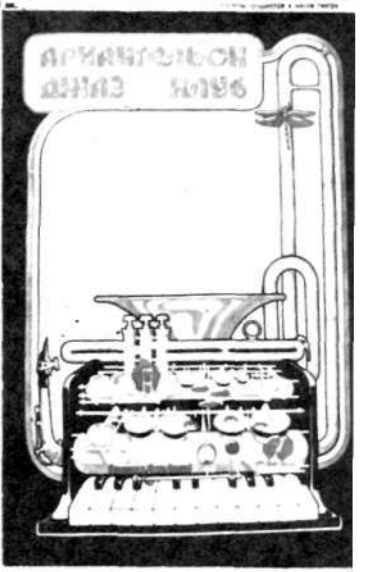
„ВИТЕБСКАЯ ОСЕНЬ-83"

ПОСВЯЩЕННЫЙ 65-ЛЕТИЮ ВЛКСМ И 40-ЛЕТИЮ ОСВОБОЖДЕНИЯ БЕЛОРУССИИ ОТ НЕМЕЦКО-ФАШИСТСКИХ ЗАХВАТЧИКОВ

Дворец культуры управления бытового обслуживания населения пл. Ленина

Справки по телефонам: 6-26-06, 6-28-24.

Билеты можно приобрести в комитетах комсомола и кассе ДК (ул. Ул. Красноармейская, 12)



ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ „МОСКВОРЕЧЬЕ"

МОСКОНЦЕРТ

ВЕЧЕРА ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

ОРНЕСТР
Олега Лундстрема

ДЖАЗОВЫЙ КВАРТЕТ ЭСТОНСКОЙ ФИЛАРМОНИИ
Лембита Саарсалу
Пауль Мяги

АНСАМБЛЬ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ
Давида Голощекина
Эльвира Трафова

ДЖАЗОВО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ОРКЕСТР
„СОВРЕМЕННИК"
Анатолий Ярош

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ „НАДАНС"
Германа Лукьянова

ДЖАЗ-КВАРТЕТ
Анатолия Вапирова

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ „МУГАМ"
Вагифа Мустафа-Заде
Томаз Нурашвили

АНСАМБЛЬ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗА
Игоря Бриля
Татевик Оганесян

ТРИО НАМЕРНОГО ДЖАЗА
Вячеслава Гаврилина

ОРНЕСТР „РАДУГА"
Аркадия Шацкого

ДЖАЗОВОЕ ТРИО
Леонида Винцевича

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ АРХАНГЕЛЬСК
Владимира Резицкого

Марк МАНУЙЛОВ

24, 25 АПРЕЛЯ 1982 г.

Одесский областной совет профессиональных союзов
Одесский областной межсоюзный Дом самодеятельного творчества им. Леси Украинки
Одесский джаз-клуб „РИФ"
Одесский Дом медицинских работников

ПЕРВЫЙ ГОРОДСКОЙ

ФЕСТИВАЛЬ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

В концертах принимают участие лучшие джазовые коллективы Одессы

В состав жюри фестиваля входят музыковеды Москвы, Ленинграда, Риги, Воронежа

Городской фестиваль проводится в межсоюзном Доме самодеятельного творчества имени Леси Украинки
(улица Жуковского, 38)

Начало: 24 апреля в 15 часов
25 апреля в 12 часов

Большой концертный зал
в Олимпийской деревне

1.2.3 октября 1982 года

ДЖАЗ плюс ДЖАЗ

Георгий ГАРАНЯН

Алексей Кузнецов — Рейн Раннап

Валерий Колесников — Татевик Оганесян

ДЖАЗОВЫЙ КВАРТЕТ „ТАЛЛИН" — Лембита Саарсалу

ДЖАЗОВЫЙ ОРКЕСТР „АРХАНГЕЛЬСК" — Владимира Резницкого

Ведут программу: Владимир Фейертаг — Алексей Баташов

Режиссер постановки Виктор Галустов
Художественный руководитель Ирина Макарева
Художественное оформление Валерий Лысенко

ЛАУРЕАТ ВСЕСОЮЗНЫХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ ДЖАЗА

Ленинградский диксленд

RIGAS DŽEZA KLUBS
ANNO 1975.23.XI
РИЖСКИЙ ДЖАЗ-КЛУБ

RĪGAS DŽEZA KLUBA ATKLĀŠANA

ОТКРЫТИЕ РИЖСКОГО ДЖАЗ-КЛУБА

ДЖАЗ НАД ВОЛГОЙ

DŽEZA KONCERTS »VASARAS RITMI«

rīkots Padomju žurnalistes dienai

КОНЦЕРТ ДЖАЗА «РИТМЫ ЛЕТА»

26., 27. janvārī plkst. 19.00

ГРУЗИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

ПЕСНИ НАРОДОВ МИРА

Заслуженная артистка Грузинской ССР, лауреат международных фестивалей, I-я премия в г. Сопоте

Гюлли ЧОХЕЛИ

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ

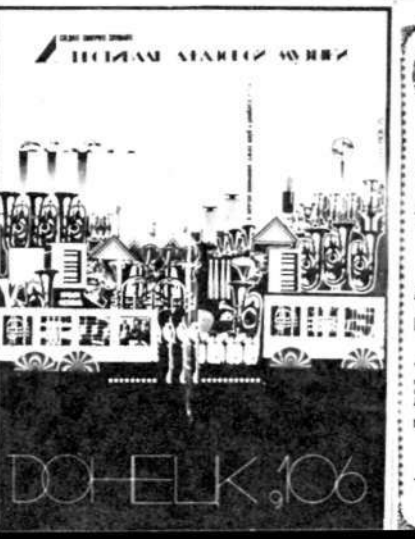
„ЧАНГИ"

Е. КОБЗЕВА, В. ДОЛГОВ, В. ВОРОНЕЦКИЙ, В. ВАСИЛЬКОВ, Г. БУРХАРД,
В. ПРЕСНЯКОВ, К. НОСОВ, А. ПИЩИКОВ, Г. КИСЕЛЕВ

Музыкальный руководитель ансамбля лауреат международных джаз-фестивалей

Константин НОСОВ

НАЧАЛО В ... ЧАС. БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ.



любителей джаза. Пройдет еще восемь лет и ТДО получит статус городского добровольного общества.

Май. *Сан-Франциско*. Государственный эстрадный оркестр Армении под управлением Константина Орбеляна успешно гастролирует по городам западного побережья США.

Июль. *Москва*. В канун дня рождения Луи Армстронга во Дворце спорта в Лужниках с Нью-Йоркским репертуарным оркестром выступили солисты Константин Носов, Алексей Зубов, Константин Бахолдин и Борис Фрумкин.

Сентябрь-ноябрь. Гастроли зарубежных джазовых музыкантов, давших концерты во многих городах: австралийский джаз-оркестр под управлением Уоррена Дейли и Эда Уилсона, оркестр Бельгийского радио и телевидения под управлением Этьена Версхорена, два польских ансамбля — оркестр «Халтурник» Яна Врублевского и квинтет Збигнева Намысловского. Три концерта в Таллине дало трио Оскара Питерсона.

Октябрь. *Ярославль*. Областная филармония начала цикл лекций-концертов «Панорама советского джаза». Составитель и ведущий В. Фейертаг.

Октябрь. *Рига*. В ДК строителей «Октобрис» торжественно открылся джаз-клуб — один из самых деятельных в стране.

Ноябрь. *Белград*. Ансамбль под управлением Игоря Бриля с большим успехом выступил на джаз-фестивале, основная часть программы которого была занята ведущими участниками Ньюпортского фестиваля США. В заключение состоялся транслировавшийся телевидением интернациональный джем-сешн, на котором играли и наши музыканты.

Декабрь. *Калининград*. Областная филармония открыла абонементный цикл «Современный джаз и рок-музыка» концертом джаз-рок-ансамбля «Арсенал» под управлением Алексея Козлова.

Момент для ансамбля был сложный. Оставаться на положении самодеятельного коллектива становилось все труднее. Слишком много было вложено сил и до обидного малой была отдача. Наконец, руководство Калининградской филармонии предложило ансамблю профессиональный статус, и это дальновидное решение буквально спасло ансамбль.

Декабрь. *Москва*. Центральное телевидение впервые показало многомиллионной аудитории современный джаз: в программе новогоднего «Голубого огонька» предстали дуэт Оскара Питерсона и Каунта Бейси, трио Леонида Чижика.

1976

Январь. *Донецк*. Диксиленд во главе с Валерием Колесниковым открыл традиционный фестиваль, на котором выступили ансамбли из городов Украины и Средней России, Прибалтики и Сибири.

С размахом проводил комсомол донецкие фестивали! Все тщательно готовилось — начиная с мастерски сделанных плакатов (работа Александра Макаренко) и кончая бытовым устройством участников фестиваля. Громадный дворец культуры «Юность» был переполнен публикой, а рядом с ним в небоскребе гостиницы «Шахтер» вели бесконечные беседы музыканты и гости, съехавшиеся со всей страны. Интерес к фестивалю был велик. Все концерты записывало Украинское радио; у звукорежиссера Николая Амосова их тут же абонировали редакторы Анне Эрм для Таллина и Григорий Долинце для Кишинева — фестивали стали единственным источником пополнения фонотеки отечественного джаза.

Запомнилось выступление ансамбля Александра Шаповала, особенно его большая композиция «Кобзарева дума», своеобразная джазовая поэма на стихи Тараса Шевченко. Пожалуй, впервые джаз столь выразительно зазвучал «по-украински».

Февраль. Казань. В авиационном институте открылся клуб «Джаз-блюз-рок». Встречи с музыкантами, дискуссии, лекции и концерты звукозаписи, слайд-фильмы и комментарии к ним отличались высоким творческим уровнем. На заседаниях клуба поднимались проблемы общеэстетического и социо-культурного характера. Материалы этих заседаний печатались в студенческой многотиражке, их нередко публиковала комсомольская печать Татарии.

Потребность в научном осмыслении джаза и рок-музыки ощущалась в то время исключительно остро. Старый подход уже мало кого удовлетворял. Статьи в периферийной печати, написанные пылкими, но недостаточно квалифицированными молодыми авторами, нередко компрометировали предмет разговора. Порой и центральная печать помещала поверхностные статьи о джазе. На этом фоне деятельность казанского клуба способствовала развитию серьезной джазовой критики.

Июнь. Рига. Цикл концертов «Ритмы лета» — первое джазовое мероприятие фестивального характера, проведенное в сотрудничестве республиканской филармонией и городским джаз-клубом. В программе — выступления ансамблей из разных городов, встречи, выставки, джем-сешн и «джаз-пароход».

Сентябрь. Дзержинск (Донецкой области). В музыкальной школе педагог Петр Петрухин образовал первый детский учебный джаз-ансамбль.

Сентябрь. Варшава. «Трио Вячеслава Ганелина — самое яркое событие фестиваля «Джаз-джембори», — таково было единодушное мнение крупнейших европейских музыкантов и критиков, мнение публики с ними не разошлось. (Это признание подтвердилось и в последующие годы.)

Биг-бэнд п/у Кима Назаретова. Ростов-на-Дону

1977

Февраль. Донецк. Музыканты 15 городов приняли участие в Пятом фестивале, посвященном 10-летию городского джаз-клуба. Большой успех выпал на долю молодежного ансамбля «Экспрессия» под управлением Яниса Грикиса из Риги и руководимого Кимом Назаретовым биг-бэнда Училища искусств из Ростова-на-Дону. Впервые во взрослом джазовом мероприятии принял участие детский коллектив — ансамбль учащихся ДМШ из Дзержинска.

Март. Минск. Музыкальная общественность города отметила 25-летие оркестра цирка под управлением Михаила Финберга. Этот оркестр и его малый состав неоднократно выступали и записывались с программами джазовой музыки. И на этот раз, приняв веселые поздравления, коллектив дал большой джазовый концерт.

Апрель. Новосибирск. Творческое джазовое объединение провело трехдневный джаз-фестиваль, посвященный 20-летию сибирского научного центра.

Когда закончилось обсуждение концертов, кто-то предложил подсчитать, сколько в нашей стране было джаз-фестивалей. Члены жюри сообща составили их перечень, числом приближавшийся к сотне. Не все были склонны считать фестивалями проводимые в Москве еще в 1936 году так

Вячеслав Ганелин,
Владимир Тарасов.
Вильнюс

называемые «Вечера джазов», в которых обычно выступали два-три советских оркестра и один-два иностранных. Но все согласились, что у каждого фестиваля была своя отличительная особенность.

На этот фестиваль — и в том его особенность — собралось практически все наше «джазовое Зауралье». Самым далеким гостем оказался сахалинский журналист Валерий Карнаухов, страстный популяризатор джаза. На фестивале обозначился интерес музыкантов к новому джазу, к использованию новейшей композиторской техники.

Эта тенденция особенно была заметна в дуэтах. Музыкальные диалоги Владимира Чекасина, игравшего на различных клавишных и духовых, и барабанщика Владимира Тарасова изобиловали резкими контрастами, столкновением разных музыкальных стилей, образов. Пианист и композитор Евгений Геворгян и барабанщик Юрий Нижниченко использовали в своих композициях приемы алеаторики. Слушателей поразил ансамбль из Кемерово — трубач и композитор Вячеслав Гайворонский и барабанщик Борис Подлипьян; их композиции отличались необычной формой и импровизацией. В новосибирском «Музыкально-импровизационном трио» диалогичными оказались даже сольные пьесы. В одной из пьес Владимир Толкачев подсел с саксофоном к роялю и играл — одновременно! — на обоих инструментах.

Обратила на себя внимание «Славянская мистерия», сыгранная квартетом ленинградца Анатолия Вапирова — первое джазовое сочинение монументального характера.

Фестиваль показал, что Урал и Сибирь располагают высокопрофессиональными джазовыми коллективами. Среди них — ансамбль новосибирца Виктора Бударина, виртуозного тромбониста и изобретательного аранжировщика; джаз-оркестры Владимира Хвилько из Кемерово и «Полет» Олега Плотникова из Челябинска; ансамбль гитариста Валерия Бириха из Свердловска, ансамбль «Фаэтон» Валерия Идельсона и трио пианиста Игоря Дмитриева (оба из Новосибирска).

Май. Москва. В Малом зале консерватории после долгого перерыва зазвучала джазовая музыка: ансамбль Игоря Бриля совместно с Московским хором молодежи и студентов под управлением Бориса Тевлина исполнил произведения Дж. Гершвина.

Май. Таллин. Успех джазовых концертов «Ритм-ралли», организованных навстречу Олимпиаде-80.

Май. Москва. Во Дворце культуры «Москворечье» торжественно отмечено десятилетие Джазовой студии, которой незадолго до этого присвоили звание Народного коллектива. В концертах приняли участие музыканты из многих городов страны. Одновременно прошла научная конференция по проблемам джаза. Юбилейный фестиваль закончился боль-

Анатолий Бабий.
Москва

Джазовый парад.
Пущино. 1978 г.

шим праздником в подмосковном городе Пущино-на-Оке, где состоялись джазовые концерты, карнавальные шествия оркестров.

Вскоре Джазовая студия начала цикл абонементных концертов для любителей джаза с участием фольклорного ансамбля Д. Покровского, камерного оркестра Литовской филармонии под управлением С. Сондецкиса, квартета саксофонов Л. Михайлова, ансамбля ударных инструментов М. Пекарского, ансамбля электронной музыки Э. Артемьева, солистов Н. Гутман, А. Любимова, И. Монигетти и других известных музыкантов.

Сентябрь. Фергана. На Первом джаз-фестивале выступили ансамбли из Москвы, Ленинграда, Львова, Донецка, Свердловска, Челябинска, Новосибирска, Алма-Аты, Чимкента, Ташкента, Самарканда, Андижана и Ферганы. Горком комсомола активно поддерживает местный джаз-клуб.

Октябрь. Москва. Министерство культуры РСФСР аттестовало для сольной концертной работы джазовые ансамбли Г. Лукьянова и Н. Левиновского.

В середине 70-х годов сложилась критическая ситуация. Советскому джазу шел шестой десяток лет, а послушать его было практически негде. Подавляющее большинство известных джаз-ансамблей и музыкантов, носивших звания лауреатов всесоюзных и международных фестивалей, не

имели права выступать в филармонических концертах, не могли выезжать на гастроли. Джазовая музыка, если и звучала со сцены, то чаще всего в исполнении зарубежных артистов. У публики невольно складывалось впечатление, будто наши музыканты «не доросли» до настоящего профессионального уровня. Одна филармония пыталась проводить джазовые концерты, другая была категорически против. Представление об отечественном джазе можно было составить лишь на джаз-фестивалях, время от времени организуемых комсомолом в том или ином городе.

С этими мыслями я обратился в Министерство культуры РСФСР. Письмо обсудили и предложили мне рекомендовать несколько джаз-ансамблей с целью их профессиональной аттестации. Как только первым ансамблям было дано право сольного концертирования, об этом сразу стало известно в профессиональной среде. На ансамбли немедленно поступили заявки от филармоний, проводящих джазовые абонементы в Ленинграде, Ярославле, Донецке. Некоторые областные филармонии последовали московскому примеру и аттестовали местные джазовые коллективы. К концу 70-х годов около тридцати джаз-ансамблей было допущено к профессиональной концертной деятельности.

Это был важный рубеж, знаменовавший переход нашего джаза из сферы музыкальной самодеятельности в разряд профессионального искусства.

На филармонические джазовые концерты сразу обратила внимание публика, живо откликнулась пресса. Советский профессиональный джаз зазвучал во всех уголках нашей родины — от Бреста до Камчатки. Джазовые ансамбли стали участвовать в крупных фестивалях искусств, во многих общесоюзных культурных мероприятиях.

1978

Февраль. Новосибирск. Творческое джазовое объединение и Сибирское отделение СК РСФСР провели симпозиум «Современная музыка». Его программа включала концерты и теоретическую дискуссию по проблемам джаза и современной музыки.

Научная часть симпозиума была первой встречей исследователей джаза с ведущими музыкальными теоретиками. Советская джазовая наука стала реальностью. Ее высокий уровень отметил председатель симпозиума — доктор искусствоведения, профессор Ю. Н. Холопов.

Концерты по ходу симпозиума впечатляли не меньше. Впервые в одном концерте выступали народный хор и ансамбль ударных, струнный квартет и новоджазовое трио.

Март. Тбилиси. Союз композиторов, Министерство культуры, ЦК комсомола Грузии и республиканская филармония провели Всесоюзный джаз-фестиваль, продолжавшийся десять дней. Выступили

25 коллективов из различных городов и республик страны. Концерты посетило 40 тысяч человек.

В первый же день выяснилось, что Большой зал филармонии не может вместить всех желающих. Тогда «Ленинградский диксиленд» в полном составе вышел на проспект Руставели и играл для всех.

Это был самый крупный джазовый фестиваль в нашей стране (после таллинского фестиваля 1967 года), первое большое джазовое мероприятие, проведенное государственной концертной организацией. Осуществить его стало возможным вследствие профессионализации советского джаза.

На тбилисском форуме собрался цвет советского джаза. Слушатели смогли ближе познакомиться и с «джазовым Закавказьем». Оказалось, что джаз не очень расцветает в этом насыщенном музыкой крае. Джазовых музыкантов и ансамблей здесь мало. В Армении оркестр К. Орбеляна — единственный концертный коллектив, у которого есть джазовый репертуар; лишь время от времени «пробуждается» контрабасист Артур Абрамян, выступающий с ансамблем, состав которого то разрастается до квартета, то сокращается до дуэта. В Баку, где всегда было много джазовых музыкантов, в 70-е годы продолжал серьезно заниматься джазом, пожалуй, один Вагиф Мустафа-заде, чей ансамбль «Мугам» выделялся ярким национальным своеобразием. А где же грузинский джаз?

...Фестиваль открыл Государственный симфонический оркестр Грузии, сыгравший несколько произведений, весьма отдаленно связанных с

Тамаз Курашвили.
Тбилиси

Владимир Василевский.
Москва

Леонид Винцкевич.
Курск

джазом. Исполняя музыку Равеля к балету «Дафнис и Хлоя», дирижер Джан¬суг Кахидзе неожиданно обернулся к залу и лукаво спросил: «Разве это не блюз?» Публика вежливо похлопала в знак согласия. Но не странно ли, что подобный вопрос можно было задать и по ходу выступления вокально-инструментальных ансамблей «Оровела» и «75», которых филармония срочно вызвала на фестиваль за неимением собственно джазовых коллективов.

А ведь в Грузии есть превосходные джазовые музыканты! Это контрабасист Тамаз Курашвили (его назвали лучшим музыкантом фестиваля), пианист Эрни Лолашвили, барабанщик Давид Джапаридзе... Все они были нарасхват в возникавших экспромтом ансамблях. Группа «Таллин — Тбилиси», трио Мустафы-заде с тбилисским басистом и рижским барабанщиком, Гюлли Чохели с эстонским биг-бэндом, Инга Перадзе и Татевик Оганесян с московским ансамблем Игоря Бриля, ансамбль «Донецк — Новосибирск» наглядно показали, как джаз объединяет музыкантов.

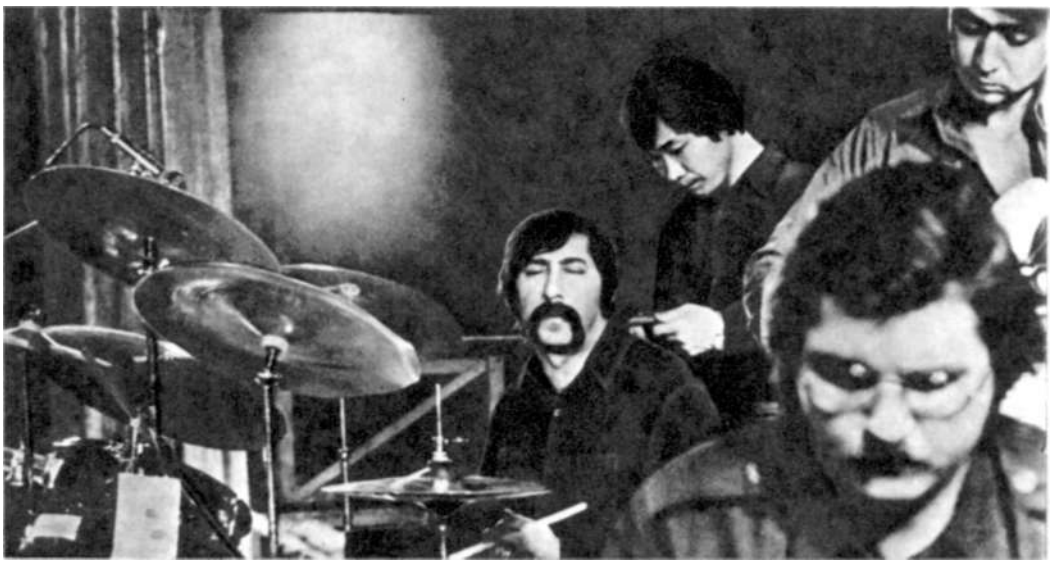
Июнь. Москва. В киноконцертном зале «Варшава» с успехом прошли концерты VI Московского фестиваля «Джаз-78», проведенного Московской композиторской организацией. Фестиваль в столице состоялся после десятилетнего перерыва! Среди памятных его событий — выступление дуэта гитаристов Алексея Кузнецова и Николая Громина, ансамбля Юрия Маркина «Шаги времени», собранного из студентов музучилищ. Пианист, контрабасист, композитор и аранжировщик Юрий Маркин выдвинулся после этого фестиваля в число наиболее интересных московских джазовых музыкантов. Его композиции «Образы Испании» и «Нас пугали Пугачом» были горячо встречены публикой. Вторая композиция — обработка старинной русской песни, в начале и в конце которой очаровательно звучал диалог продольных флейт.

Июль. Гавана. На Всемирном фестивале молодежи и студентов выступили джаз-ансамбли И. Бриля, В. Ганелина, Д. Голощекина. Ансамбль И. Бриля уже во второй раз представлял советский джаз в Западном полушарии.

Сентябрь. Фергана. Четыре дня длился самый крупный в Средней Азии фестиваль джазовой музыки.

Ярославские мальчишки, собранные в «Студию традиционного джаза» энтузиастом диксиленда Владимиром Сизовым, играли как заправские мастера и стали любимцами публики. Мало кому известный пианист из Курска Леонид Винцкевич поразил великолепной техникой, оригинальными композициями на русские темы. Блестяще пели джаз москвичка Валентина Пономарева и ленинградка Валентина Дегтярева.

Но главное — джаз в Средней Азии доказал свою зрелость и самобытность. Большой интерес у публики вызвали ансамбль «Радуга» из Ферганы, руководимый Б. Сметановым, биг-бэнд В. Фирсова из Чимкента, квартет «Экспресс» Л. Петросова из Ташкента. Выступления этих и других среднеазиатских



Джаз-ансамбль «Бумеранг». Алма-Ата. Слева направо: Т. Ибрагимов, Ф. Я. Хан, В. Назаров, Ибрагимов

ансамблей, без преувеличения, знаменовали рождение «восточного джаза».

Ближе всех к решению проблемы синтеза джаза и народной музыки подошел квинтет солистов Узбекского радио, исполнивший «Восточную сюиту», и ферганский ансамбль «Сато», руководимый Леонидом Атабековым. Обратили на себя внимание эксперименты ансамбля «Бумеранг» Тахира Ибрагимова из Алма-Аты, показавшего пьесы, насыщенные интонациями уйгурской народной музыки.

Октябрь. Ленинград. Ленконцерт провел показ достижений советского джаза, занявший целую неделю. В городском джаз-клубе «Квадрат» состоялось торжественное заседание и концерт, посвященный 20-й годовщине «Д-58» — первого в городе и в стране клуба любителей джазовой музыки.

Октябрь. Москва. Фирма «Мелодия» выпустила пластинки с архивными записями советских джазовых оркестров 30—40-х годов — Л. Утесова, А. Варламова, Я. Скоморовского, В. Кнушевицкого, А. Цфасмана.

1979

Январь. Москва. В Государственном музее изобразительных искусств имени Пушкина по случаю привезенной из Парижа выставки работ Анри Матисса, объединенных общим названием «Джаз», состоялся кон-

церт пианиста Леонида Чижика. Он исполнял спонтанные композиции, рождавшиеся под непосредственным впечатлением от картин художника. Снятый телевидением концерт «Темы и вариации» стал первым телефильмом о современном джазе.

Кино раньше телевидения обратило внимание на джаз. В 60-е годы вышел фильм «Семь нот в тишине». Это была попытка поэтического осмысления джазового искусства. Последовавшие фильмы на ту же тему были иными. В кинофильме «Город. Осень. Ритм» функция музыки свелась в основном к простому сопровождению. В 1980 году появился телефильм «Ритмы джаза». Музыканты в нем были похожи на клоунов: они носились в открытых автоколымагах по извилистым дорогам, музицируя с риском для жизни. В фильме было непомерное количество статистов, позирующих с музыкальными инструментами, эстрадных танцев и прочей несуразицы, скрашиваемой ироническим закадровым голосом Зиновия Гердта. Смотреть фильм было неловко, порой стыдно.

Прямая противоположность — телефильм Святослава Чекина «Джазовые контрасты» (1981). Здесь все внимание — на музыке и музыкантах, на лицах, глазах, руках. Джаз предстал рассказом от первого лица, исповедью, мы увидели музыкантов и зрителей в единении с музыкой.

Февраль. Ярославль. Снова на джаз-фестивале интересно выступили музыканты среднеазиатских и поволжских республик. К уже известным ансамблям из Ташкента и Алма-Аты прибавился ансамбль саксофониста Марата Юлдыбаева из Уфы, показавший в некоторых пьесах органичный сплав ладового джаза с инструментальной техникой башкирских кураистов.

Апрель. Таллин. Союз композиторов Эстонии организовал трехдневную теоретическую конференцию «Проблемы джазовой музыки». Е. Барбан, Л. Переверзев, Д. Ухов, В. Фейертаг, И. Бриль, В. Оякяэр и А. Баташев сделали доклады по истории, теории и эстетике джаза, по проблемам оркестровой практики. В зале Таллинского политехнического института прошли концерты с участием эстонских ансамблей и гостей из других республик. Хорошо показали себя молодые эстонские музыканты Л. Саарсалу, Р. Ран¬нап, Т. Найссоо, биг-бэнд Х. Анико, с которым выступил рижский трубач Г. Ро¬зенберг и группа вокалистов — Татевик Оганесян, Иво Линна, Виктор Малина¬ускас. Вновь поразил слушателей курский пианист Леонид Винцкевич. Игру этого музыканта отличает яркая эмоциональность, близость традициям классического русского пианизма.

Май. Баку. Одному из ведущих советских джазовых пианистов, Вагифу Мустафа-заде, присвоено звание заслуженного артиста республики. Ему же на международном конкурсе джазовых тем, проводимом Академией музыки Монако, присуждена первая премия за композицию «В ожидании Азизы».

Участников и гостей Ярославского джазового фестиваля 1979 г. встречают хлебом-солью в Ростове Великом

Июнь. Москва. По примеру Ленинграда, Риги, Тбилиси, Минска Москонцерт провел Неделю джаза. На 35 концертах выступили 13 профессиональных джазовых ансамблей и оркестров. Но праздника не получилось. В одном зале — аншлаг, в другом — пусто. Не было условий для общения музыкантов. В джазе художественный эффект решительно зависит от всех участников, от атмосферы, располагающей к творчеству, здесь особенно высоки требования и к профессионализму организаторов концертов.

Октябрь. Ленинград. Во Дворце культуры имени Ленсовета открылся Клуб современной музыки. Тематика — современное композиторское творчество, новый джаз, музыка народов мира. Показательно, что именно джазовая среда выдвинула такую тематику.

Октябрь. Москва. Исполнилось 20 лет Комиссии эстрадной инструментальной и джазовой музыки (председатель Н. Минх), работающей в рамках Московской организации Союза композиторов РСФСР.

Трудно переоценить роль комиссии в развитии советского джаза. Она стала в полном смысле «штабом» столичной джазовой жизни. На ее заседаниях регулярно прослушиваются и обсуждаются новые произведения эстрадной и джазовой музыки. По рекомендации комиссии за последние несколько лет были приняты в Союз композиторов Г. Гаранян, Н. Капустин, Г. Лукья-

нов, Б. Рычков, Ю. Чугунов, Н. Левиновский, И. Бриль, музыковед А. Петров. Комиссия осуществляет творческое руководство московскими джаз-фестивалями. Велика ее роль в создании эстрадно-джазовых отделений в музучили¬щах, в выпуске специальной и учебной литературы, в пропаганде джаза по радио и телевидению.

Ноябрь. Москва. В зале «Эрмитаж» состоялась организованная Обществом СССР — Норвегия встреча с одним из лидеров европейского джаза, саксофонистом Яном Гарбареком. В джем-сешн приняли участие Л. Чижик, И. Бриль, А. Козлов, Г. Лукьянов и все ведущие московские джазовые тенор-саксофонисты: А. Зубов, Н. Панов, В. Коновальцев, В. Кацнельсон. Подобная встреча состоялась также в ленинградском Клубе современной музыки.

1980

Январь. Москва. Джазовая студия организовала концерт «Фьюжн — сплав музык», на котором выступили «Арсенал» Алексея Козлова и фольклорный ансамбль Дмитрия Покровского.

Впервые в одном концерте классический джаз и рок-музыка соединились с белгородской пляской «пересек», с корейской и тувинской музыкой; звучали индийская рага на синтезаторе, праславянское языческое заклинание, русские и татарские наигрыши на саратовской гармошке, музыка «фанк» и свободный джаз. Дыхание захватывало, когда в кульминации пьесы «Генезис» по залу поползли электронные шумы, а высокий голос Тамары Смысловой воспарил над рок-ритмами бушующих ударных и блюзовыми пассажами саксо-

Юрий Чугунов.
Москва

фона Алексея Козлова. А в финале русская свадебная песня, поддержанная «Арсеналом», в буквальном смысле сошла со сцены в зал, и зрители заплясали вместе с артистами.

Май. Москва. Союз композиторов и Джазовая студия провели VII Московский джаз-фестиваль.

Большинство композиций на фестивале представили советский джаз в поиске, в разработке отечественного музыкального материала. Это были и песенное наследие минувших лет, и новые сочинения, созданные музыкантами выступавших ансамблей. А джазовая классика звучала в оригинальных аранжировках.

В программах ансамблей, обратившихся к народному материалу, наметился новый подход к фольклору. Народная песня интересовала джазовых музыкантов уже не столько как законченная, записанная на ноты вещь, а как специфическая форма коллективного музыкального мышления, направляющего поведение исполнителя. Музыканты стремились заглянуть в глубины народной музыки.

Как всегда, целью фестиваля был показ наиболее интересных московских джазовых коллективов. В концертах «на равных» предстали профессиональные и самодеятельные музыканты. И если бы не комментарий ведущего Александра Медведева, слушателям трудно было бы определить, кто профессионал, а кто любитель. Среди первых выделились оркестр А. Кролла, ансамбли А. Козлова и Н. Левиновского, среди вторых — группа Виталия Набережного, квинтет «Зебра», ансамбли Юрия Маркина и Виталия Клейнота.

Виталий Набережный. Москва

Виталий Шеманков, Виктор Мельников. Москва

Виталий Клейнот. Москва

Июнь. Апатиты (Мурманская область). В этом небольшом городе прошел самый северный в нашей стране джаз-фестиваль «Хибинские зори». В нем участвовали известные джазовые музыканты и многообещающие дебютанты. Были представлены коллективы из Петрозаводска, Архангельска, Мурманска, Донецка, Ленинграда, Вильнюса, Москвы, Воронежа, Калининграда, Кировска и самих Апатитов. Фестиваль был организован горкомом ВЛКСМ, городским отделом культуры и джаз-клубом «Синкопа».

Июнь. Саратов. В зале филармонии состоялся Шестой джаз-фестиваль. Выступили 12 местных коллективов, показавших высокий исполнительский уровень. Лучшими были признаны университетский ансамбль под управлением Бориса Золотарева, дуэт Евгения Сурменева (фортепиано) и Сергея Щеголева (бас-гитара). Отличились также трио саксофониста Михаила Рожкова, ансамбль Андрея Пескова, саксофонист Леонид Ярошевский.

Октябрь. Сыктывкар. Открылся джаз-клуб «Геликон», поставивший задачу пропагандировать джаз в городе и в республике Коми. В клубе регулярно проходят беседы о джазе, выступают местные коллективы.

Ноябрь. Одесса. В зале филармонии состоялся первый концерт джазовой музыки. Выступило трио Юрия Кузнецова.

Выпускник Одесской консерватории, Юрий Кузнецов — новое имя в нашем джазовом пианизме. Его заметили на фестивалях в Ярославле и Ленинграде, он давал концерты в Москве. В музыке трио — острые молодежные ритмы и созерцательность баллады, русская частушечность и классический «гарнеровский» свинг.

1981.

Январь. Пермь. Музыкальная общественность отметила 50-летие творческой деятельности Генриха Терпиловского, одного из зачинателей советского джаза.

Март. Ярославль. Тридцать ансамблей и шесть солистов из десяти союзных республик участвовали в фестивале «Джаз над Волгой», организованном обкомом комсомола и городским джаз-клубом. По своим масштабам фестиваль не уступал «Тбилиси-78». На нем собрались в основном ансамбли, не «ангажированные» концертными организациями. Их творческий потенциал оказался важной составной частью современного советского джаза.

Ярославский фестиваль выявил важные тенденции. Прежде всего поиски в сфере национальных джазовых стилей. Музыканты активно обращались к богатствам народной музыки всех регионов страны. Оригинальные по языку и по форме композиции, основанные на молдавском фольклоре, представил ансамбль «Кварта», руководимый саксофонистом Симоном Ширманом. Стало возможным говорить и об «азиатском течении» в советском джазе. Например, алма-атинский ансамбль «Бумеранг», разрабатывая интона-

Участники фестиваля
«Джаз над Волгой». 1981 г.

ции восточной музыки (прежде всего уйгурской), широко использовал разнообразные ударные инструменты народов Азии. Тон в ансамбле задавали братья Тахир и Фархат Ибрагимовы и тонкий знаток восточной музыки трубач Юрий Парфенов.

Когда-то, еще в 20-х годах, поэт и музыкант Валентин Парнах, основатель первого в нашей стране джаз-оркестра, проницательно заметил: «Течения музыки Азии и Африки странным образом скрестились в Америке». Доживи В. Парнах до наших дней, он мог бы сказать, что музыка Африки и Европы странным образом скрестилась в Азии.

На фестивале в Ярославле (как до этого в Новосибирске) были эксперименты в джазовом исполнительстве. Много споров вызвали выступления новоджазовых ансамблей. Так, например, рижский критик В. Копман писал:

«...Не успела после антракта публика занять свои места, как, уже играя, не спеша, идут через зал на сцену В. Чекасин, С. Курехин, В. Пономарева и другие исполнители. Остальные музыканты остаются в зале. В мир удивительный, таинственный переносят нас авторы фантастических импровизаций. Музыка поражает глубокой эмоциональностью, неуловимой сменой настроения. Играя на саксофоне, Чекасин руководит и музыкантами, находящимися в зале. Взмах руки — и вот уже полетел из зала к сцене перезвон колокольчи-

Джаз-фестиваль в Ярославле. 1981 г.
Слева направо: С. Курехин, В. Пономарева, Ф. Ибрагимов, Е. Губерман, В. Чекасин

ков. Звуки обволакивают нас, вызывая необычные ощущения»[1].

В статье композитора И. Якушенко — иное впечатление:

«Эти джазовые эксперименты можно воспринять как трюк, как забавный розыгрыш слушателей, но никоим образом не как систему мышления, как область музыкального искусства. Мне не очень понятно, например, чего добивалась группа В. Чекасина с певицей В. Пономаревой, в течение сорока минут шаманившая на затемненной сцене, создавая видимость некоторого действа, смысл и назначение которого так и остались неясны»[2].

Для равновесия приведем мнение В. Чекасина, игравшего в том самом ансамбле, о котором идет речь:

«Меня заинтересовала идея б**о**льшего контакта со слушателями. Хотелось опробовать прием акустического движения звука из зала на сцену и обратно. Разве не интересно во время исполнения передвигаться по залу? Ведь слушатели становятся как бы соавторами исполнителей»[3].

[1] *Копман В. Джаз на земле Ярославской. — Сов. молодежь (Рига), 1981, 26 апр.*
[2] *Якушенко И. Джаз над Волгой. — Муз. жизнь, 1981, № 12, с. 7.*
[3] *Лидер советского джаза (Интервью В. Копмана с В. Чекасиным). — Сов. молодежь (Рига), 1981, 29 апр.*

Биг-бэнд п/у Аркадия
Шацкого. Рыбинск (Андропов)

Апрель. Рига. Республиканская газета «Советская молодежь» впервые в нашей стране провела опрос критиков и любителей джаза с целью определения лучших советских музыкантов и ансамблей. Обе категории опрошенных назвали саксофониста Владимира Чекасина и трио Вячеслава Ганелина.

Апрель. Москва. Студия искусства музыкальной импровизации (таким стало новое название Джазовой студии) организовала джаз-фестиваль в ДК «Москворечье» и подмосковном городке Пущино.

Впечатляюще выступили большие джаз-оркестры. Среди них — оркестры Виктора Бударина из Новосибирска, Виктора Авдеева из Калининграда, Владимира Василевского из Калуги. Вообще рубеж 70—80-х годов стал своеобразным «ренессансом» биг-бэндов. То на одном, то на другом фестивале появлялись новые интересные оркестры: Плотникова — Бережного из Челябинска, Кима Назаретова из Ростова-на-Дону, Гунара Розенберга из Риги, Пранаса Нарушиса из Клайпеды, Аркадия Шацкого из Рыбинска (ныне Андропов), Валентина Фирсова из Чимкента. Уже упомянутый в хронике московский оркестр Юрия Маркина сразу стал любимцем публики. И все это происходило на фоне разговоров о некоем «кризисе» оркестрового джаза!

Новые джаз-оркестры возникали вне гастрольно-концертных организаций и оставались за их пределами, несмотря на очевидный профессио-

нализм и успех у слушателей. Выступали они, как правило, лишь на тех фестивалях, организацию которых брал на себя комсомол.

Перспективные биг-бэнды появились и на эстрадных отделениях музучилищ. Там, где таких отделений не было, собирались учебные оркестры «вне училищ», но с той же задачей: исполнением джазовой оркестровой классики поддерживать профессиональную форму. В такие сборные оркестры приходили лучшие музыканты-профессионалы. Каждый из этих коллективов становился музыкальной лабораторией, семинаром и практикумом. В гастролирующих оркестрах по причине их большой производственной нагрузки сделать это было невозможно.

Во главе новых оркестров вставали люди, соединяющие в себе, как правило, три таланта: композитора-аранжировщика, солиста-импровизатора и педагога. Их авторитет, как лидеров, очень высок. В некоторых оркестрах звучали новые интересные сочинения: пятичастная сюита «Великий человек» В. Василевского, трехчастная «Сюита in F» В. Бударина, «Фантазия на темы Гершвина», «Прелюдия памяти Билла Эванса» и сюита «Древнерусские картины» Ю. Маркина, «Солярис», «Я не сказал нет» Г. Розенберга, «Видение Мескалина» Э. Страуме. Классические джазовые темы представали в аранжировках, которые можно было считать самостоятельными композициями.

Оригинальный репертуар, атмосфера творчества, возможность учебы и обмена опытом — вот магниты этих оркестров, вот причины радостного единения музыкантов на репетициях и концертах.

Марат Юлдыбаев.
Уфа

Юрий Маркин.
Москва

Виктор Мельников.
Москва

Май. Москва. Прошли «Дни джаза» в Лужниках, где джазовой музыке пришлось «обживать» новый универсальный спортивный зал — место для концертов не самое лучшее. Приглашены были трио В. Ганелина, ансамбль Д. Голощекина с певицей Э. Трафовой, Л. Чижик, А. Кузнецов, ансамбль «Аллегро», джаз-группа «Архангельск» — т. е. те музыканты и ансамбли, которые при сравнительно малых постановочных расходах способны собирать публику почти эстрадных масштабов.

Не потому ли новые джаз-ансамбли, вышедшие в 80-е годы на профессиональную сцену, часто были минимальными по составу — дуэтами?

Контрабасист-виртуоз Анатолий Бабий и вокалистка Галина Филатова показывают музыку различных стилей: архаичные блюзы и свинговую классику, фьюжн и обработки русских песен. Их дуэт часто сопровождается ими же записанной фонограммой. А. Бабий — лауреат многих всесоюзных и международных фестивалей (он играл в оркестре Лундстрема, в ансамблях с Чижиком и с Козловым), один из интереснейших джазовых контрабасистов, мастер ритмического аккомпанемента.

Другой дуэт — выпускники Московской консерватории, пианисты Владимир Беляев и Кирилл Ряжский. Они играют нарядные обработки музыки времен барокко и раннего романтизма, забавные фантазии на темы популярных мелодий, регтаймы, старый фортепианный джаз и другую музыку, связанную с джазом. Однако, не овладев в совершенстве классической джазовой артикуляцией, свингом и импровизацией, молодые музыканты лишь на пути к успеху у любителей джаза.

Май. Красноярск. Второй джазовый фестиваль, собравший большое число участников из городов и республик нашей страны, провели крайком комсомола и творческое джазовое объединение.

Фестиваль отразил общие черты советского джаза 80-х годов — расширение его стилистического и жанрового диапазона, развитие джазового творчества в новых регионах страны. Слушателей увлекли утонченная камерность дуэта новосибирцев Игоря Уварова (вибрафон) и Игоря Дмитриева (фортепиано), взрывной хэппенинг «Соло для секстета в традициях старых мастеров» ленинградца Сергея Курехина, славянские мотивы в фортепианных эскизах ярославца Якова Казьянского и узбекские — в ташкентской группе «Азия», горячий джаз-рок в биг-бэнде Владимира Хвилько из Кемерова и философская углубленность новосибирского пианиста Вадима Исаева. Вместе с тем фестиваль, проведенный на общественных началах, выявил и немалые организационные трудности, потребовал огромных усилий, даже жертвенности от его устроителей, тогда как местные органы культуры, в том числе филармония, полностью устранились от участия в фестивале. Печать с огорчением констатировала, что Красноярск остался одним из немногих культурных центров Сибири, куда не приглашают на гастроли джазовые коллективы.

«Ритмы лета-82». Председатель рижского джаз-клуба Леонид Нидбальский открывает джем-сешн на пароходе

Июнь. Рига. Латвийская филармония и рижский джаз-клуб провели традиционный фестиваль «Ритмы лета».

Большая рецензия на этот фестиваль в газете «Советская молодежь» была озаглавлена «Новая волна советского джаза». Действительно, в начале 80-х годов ярко выступила плеяда одаренных музыкантов — саксофонист Игорь Бутман, контрабасист Владимир Волков, барабанщик Евгений Губерман из Ленинграда, трубач Эйнар Яунбралис, тромбонист Янис Ирбе и барабанщик Валерий Тарасенко из Риги, саксофонисты Пятрас Вишняускас и Витаутас Лабутис из Вильнюса, вокалист Сергей Манукян из Грозного и многие другие... Впервые после 50—60-х годов в нашем джазе появилось поколение талантливых двадцатилетних. Одна из причин этого — в организации обучения джазу, в большей доступности знаний о нем.

Июнь. Москва. В Большом зале Олимпийской деревни открылся цикл концертов «Джаз плюс джаз». Идея таких концертов заключалась в особом взаимодействии двух джаз-ансамблей: на глазах у публики они обменивались солистами, музыканты оказывались в самых неожиданных ситуациях, вели между собой импровизационные диалоги. Концерты становились для исполнителей серьезным испытанием, проверкой их способности к игро-

Джаз-ансамбль «Капелла дикси» Слева направо: Л. Лебедев, Е. Баранов, В. Лебедев, Е. Пырченков

вому общению. Не все решались на этот экзамен, немыслимый в других концертных жанрах. Особо отличились здесь Игорь Бриль, Алексей Кузнецов, Алексей Зубов, Давид Голощекин, ансамбли «Уральский диксиленд» и «Капелла Дикси». Рецензент вечерней газеты, сравнивая игру джазовых и академических музыкантов, с некоторым удивлением отмечал, что последние, ведомые опытным дирижером, «знали заранее то, что им предстояло сыграть, и от этого их искусство несколько померкло в сравнении с живой речью диксилендов».

Июль. Рим. Впервые в зале «Театро ди Рома» состоялся джазовый концерт. Этой чести удостоилось трио Вячеслава Ганелина, прибывшее на гастроли в Италию.

Октябрь. Таллин. Оркестр Эстонского радио и телевидения под управлением Пауля Мяги дал концерт, в котором ожили страницы истории джаза в республике. В специально подобранной Вальтером Оякяэ¬ром программе прозвучали пьесы из репертуара первого эстонского джаз-ансамбля «Мерфи-Бэнд», созданного в 1921 году Виктором Компе, популярные танцевальные номера 30-х годов, исполнявшиеся оркестром Прийта Вэебе¬ля и ансамблем «Золотая семерка». Концерт достиг высшей точки, когда ветераны бывшего секстета «Сикс Свингерс» — кларнетист Херберт Кульм, пиа-

нист Уно Тамбре, басист Виктор Игнатьев и барабанщик Эльмар Круус представили музыку, слывшую «последним криком моды» в конце 40-х годов.

Октябрь. Москва. В зале «Россия» в программе музыкального фестиваля «Московская осень» состоялся концерт джазовой музыки московских композиторов в исполнении лучших столичных коллективов.

Впервые за шестьдесят лет отечественный джаз на равных с «большой» музыкой участвовал в столь представительном смотре. Прозвучали сочинения различных жанров — диксиленд, ансамбль современного джаза и джаз-оркестр. Программа «Капеллы Дикси» показала, что с музыкальной стилистикой раннего джаза в советской музыке связано многое: репертуар Утесова, Цфасмана, Варламова, мелодии Блантера, Минха, Дунаевского. Этот интонационный слой еще далеко не исчерпан. Свидетельство тому — ряд интересных пьес, таких, как искрящийся весельем «Юбилей» Б. Фиготина, «Олимпийский сувенир» В. Рубашевского, лирическое «Раздумье» Ю. Саульского.

Ярко выступил ансамбль «Аллегро». Были исполнены композиции его руководителя Н. Левиновского, пьеса Ю. Саульского «Предчувствие», написанная в форме двойных вариаций, пьесы И. Якушенко «Памяти музыканта» и «Второе дыхание».

С лучшей стороны показал себя оркестр «Современник» под управлением А. Кролла. Прозвучали оригинальная «Фугетта» А. Мажукова, композиция В. Терлецкого из фильма «Марк Твен против» (музыка основана на предджазовом фольклоре и раннем джазе), экспрессивный «Джазовый портрет» Ю. Чугунова, «Сновидение» Н. Минха.

Октябрь. Днепропетровск. Областное объединение музыкальных ансамблей и дискотек возобновило традицию джаз-фестивалей, но с одной характерной особенностью. На этот раз с творческим отчетом выступили ансамбли, работающие в сфере бытовой музыки — в ресторанах и кафе, на танцах. Выявились большие творческие резервы. Один из лауреатов фестиваля — днепропетровский ансамбль «Кредо», руководимый Олегом Косько. Он предстал с интересной самостоятельной программой, а также в сочетаниях с ансамблем современного танца «Стиль», с вокальными группами «Контур» и «Гамма» (создав с ними своеобразную имитацию биг-бэнда). В другой программе «Гамма» — ансамбль с тонким свингом и тишайшей ритм-секцией — исполнила произведения Баха.

Второй лауреат — алма-атинский ансамбль «Медео», развивающий традиции восточной народной музыки. В его составе незаурядные солисты, прежде всего духовики во главе с трубачом Валерием Банновым. Талантливые импровизаторы-духовики есть также в ансамблях «Круиз» (Севастополь) и «Лад» (Львов).

Два ансамбля придали фестивалю особую краску: фольклорный ансамбль «Ранок» под управлением Алексея Мазовецкого, обрабатывающий

украинский фольклор в манере, близкой стилю «скиффл», и детский джазовый коллектив «Мастерок», руководимый педагогом Михаилом Некричем.

Ноябрь. Ленинград. В пятый раз Ленконцерт и джаз-клуб «Квадрат» провели дни джаза «Осенние ритмы». Это не только один из представительнейших смотров советского джаза, в котором принимают участие наши ведущие ансамбли. Каждый год сюда приглашаются талантливые дебютанты и для них этот фестиваль становится «путевкой» на профессиональную сцену.

1982.

Январь. Бомбей. На фестивале «Джаз-Ятра» с огромным успехом выступило трио гитариста Алексея Кузнецова, вместе с которым играли контрабасист Тамаз Курашвили и перкуссист Давид Джапаридзе из Тбилиси. Одна из местных газет поместила репортаж о фестивале под красноречивым заголовком: «Русские, а не американцы, стали центром внимания на концерте».

Март. Москва.

Умер Леонид Осипович Утесов...

Эта скорбная весть мгновенно разнеслась по всей стране. Утесова знали и любили миллионы советских людей. Он стал для них живой легендой, артистом поистине НАРОДНЫМ.

Мы все, авторы этого сборника, люди разных поколений, были так или иначе связаны с Утесовым. Он знал о нашей работе, интересовался ее ходом, с нетерпением ждал ее завершения. Представляя Леонида Осиповича первым читателем будущей книги, мы сверяли по нему наши мысли, суждения, оценки.

И вот эта весть, звонки с утра, панихида в ЦДРИ, оркестр, почетный караул, гора цветов, а в центре зала, возвышаясь над бесконечным потоком людей — навсегда застывшее, еще недавно такое живое и смеющееся лицо.

Личность Утесова, его яркая жизнь запечатлена в бесчисленных отзывах современников, во множестве статей и книг.

Утесов пел куплеты и разыгрывал смешные водевили, был драматическим актером и выступал с гимнастическими номерами, играл на скрипке и гитаре, дирижировал оркестром, слагал мудрые стихи, снимался в кино, писал книги. Но два жанра слились с ним нераздельно — песня и джаз. Им отдал он свой талант, свое сердце.

Утесов не был родоначальником советского джаза. Его знаменитый оркестр, которым он руководил более полувека, играл джазовую музыку наряду с другой. Взгляды Утесова на джаз иной раз были противоречивы. Он совершал в джазе художественные открытия и заблуждался. Но его ошибки, как и его прозрения, — все было значительно, талантливо, предельно искренно.

Леонид Утесов

С именем Утесова связано не только становление, но прежде всего признание советского джаза. Утесов был олицетворением джаза на взлете его популярности, и он же страстно защищал джаз в трудные для него времена. До последних дней он сохранил горячую любовь к этому виду искусства, которое называл «максимально правдивым голосом души».

Сегодняшний советский джаз — с его праздниками и буднями, достижениями и потерями — несет в себе частицу души Утесова. Хочется верить, что есть она и в нашей книге.

«Память о Леониде Осиповиче Утесове, певце и гражданине, человеке большой душевной щедрости и яркого таланта, надолго сохранится в народе», — сказано в некрологе, подписанном руководителями Коммунистической партии и Советского государства, ведущими артистами и деятелями искусства.

Март. Бирштонас. Второй раз в этом маленьком литовском городе проводился республиканский джаз-фестиваль. Зрителей оказалось больше, чем жителей: сюда съехались музыканты и любители джаза со всей Литвы, из соседних республик. Во всем чувствовалась атмосфера праздника: яркие афиши, значки, буклеты, специальные фестивальные вымпелы и косынки, памятные керамические медали... Джазу в республике уделяется большое внимание. Главный приз получил квартет молодого саксофониста Пятраса Вишняускаса. Его выступления в вильнюсском джаз-клубе «Неринга» вызывали в то время неослабевающий интерес.

Апрель. Ленинград. В клубе современной музыки прошли концерты экспериментального джаза. Секстет Владимира Чекасина показал «Композицию в двух частях с дивертисментом» — оказалось, что дивертисментом стал... десятиминутный перерыв. Саксофонист Анатолий Вапиров в сопровождении струнного квартета исполнил свое сочинение «Четыре образа времени». Трубач Вячеслав Гайворонский представил три миниатюры для флюгельгорна и фортепиано, а также дуэты с контрабасом, в которых спародировал популярные музыкальные клише. Концерты завершились весьма оригинальным «Оркестром потенциальных музыкантов», разыгравшим смешное, а в чем-то и сумбурное музыкально-театрализованное представление, придуманное Сергеем Курехиным.

Апрель. Одесса. На первом городском джаз-фестивале выступили одиннадцать коллективов. Жюри отметило ансамбли Владимира Зозули, Михаила Крейниса и юношеский биг-бэнд музучилища, руководимый Николаем Голощаповым. Среди солистов выделились два пианиста — Сергей Терентьев и Юрий Кузнецов, баритон-саксофонист Александр Гилинец и контрабасист Игорь Голубятников.

Апрель. Куйбышев. Восемнадцать коллективов из 11 городов выступили на XII джаз-фестивале. Ни у одного фестиваля в нашей

стране нет столь большого порядкового номера. Программу украсили выступления ведущих коллективов страны — московских ансамблей Г. Лукьянова, И. Бриля, В. Кацнельсона, новосибирского оркестра Виктора Бударина и калининградского оркестра Виктора Авдеева. Отличились и волжские музыканты — два джазовых трио, руководимых опытными пианистами Григорием Файном и Борисом Золотаревым; запомнился также молодой контрабасист Алексей Бурмистров.

Апрель. Ленинград. В Институте театра, музыки и кинематографии прошла конференция на тему «Импровизация в современной музыкальной культуре». В ней приняли участие известные специалисты в области как джазовой, так и академической музыки. В докладах рассматривались общие проблемы теории импровизации (Л. М. Бутир) и ее семантика (Е. С. Барбан), место импровизации в системе искусств (А. Н. Баташев) и нейропсихические аспекты импровизации (В. В. Медушевский). Рассматривались и более частные вопросы — алеаторика в камерной музыке (Ю. В. Кудряшов), джазовые стереотипы (М. А. Ермолов) и др. В докладах С. М. Мальцева и Ю. П. Козырева говорилось о достижениях в области обучения музыкальной импровизации.

В камерном зале «Эрмитажа» шли концерты, на которых были показаны различные типы импровизации. Новый джаз играли ансамбли Владимира Чекасина и Олега Молокоедова (Вильнюс), Владимира Толкачева и Юрия Юкечева (Новосибирск), Владислава Макарова (Смоленск), Леонида Винцке-

Сергей Терентьев. Одесса

Александр Сухих. Москва

Виктор Авдеев. Калининград

На Московском фестивале 1982 г. Слева направо: Н. Минх, А. Эшпай, О. Лундстрем, А. Медведев, Ю. Саульский

вича (Курск), Вячеслава Гайворонского и Владимира Волкова (Ленинград). Импровизации в сфере академической музыки показал камерный оркестр (дирижер Александр Титов), исполнивший сочинения Г. Шуллера, А. Шнитке и А. Королева.

Май. Москва. Два джазовых праздника прошли один за другим. Московская студия искусства музыкальной импровизации отметила свой 15-летний юбилей. На сцене ДК «Москворечье» выступили талантливые любители, получившие в студии разностороннюю музыкальную подготовку.

Почти одновременно студия совместно с Союзом композиторов и Росконцертом провела VIII Московский фестиваль «Джаз-82». Газета «Советская культура» назвала его «джазовым марафоном». В нем приняли участие 25 оркестров и ансамблей, почти 200 музыкантов из Москвы и союзных республик. Гости фестиваля придали ему многоцветье национальных музыкальных традиций. В музыке ансамблей «Медео» и «Бумеранг» из Алма-Аты звучала пентатоническая вязь и медитация Востока, в кишиневской «Кварте» — зажигательные танцевальные ритмы и юмор молдаван, у тбилисцев — грузинская хоровая полифония, у бакинцев — азербайджанский мугам. Однако претворение фольклора в джазе — задача труднейшая. Понятна та взыскательность с какой музыканты и критики подходили к оценке подобных опытов.

Успехи трио Ганелина, ансамблей «Аллегро» и «Арсенала» общеизвестны. К ним уже привыкли. Но были на фестивале и сюрпризы. Во всех рецензиях отмечались изобретательный парафраз Юрия Маркина на тему сказки Сергея Прокофьева «Петя и волк», по-симфонически развернутая композиция Германа Лукьянова на тему пьесы «Любовь на продажу» К. Портера. Выступление Игоря Бриля с Алексеем Кузнецовым из цикла «Джаз плюс джаз» захватило слушателей азартом импровизационных диалогов.

Июнь. Абакан. На первом в Хакассии джазовом фестивале успешно выступил оркестр Абаканского джазового объединения. Руководит оркестром Александр Куц, чьи сочинения, наряду с пьесами другого местного автора Владимира Раздобурдина, выделились своим национальным колоритом. Особенно интересна «Абаканская степь» А. Куца — многочастная композиция, построенная на хакасских народных мелодиях с использованием самого разнообразного инструментария (от народного хомуза до синтезаторов).

Июнь. Рига. Восемь концертов, две конференции и джаз-пароход — такова программа фестиваля «Ритмы лета».

Четыре направления в советском джазе выявил этот фестиваль. Первое из них можно условно назвать экспериментальным. Поиски новых форм, нетрадиционных выразительных средств характерны для творчества трио Вячеслава Ганелина, ансамбля «Архангельск» Владимира Резицкого, кишиневской «Кварты» Симона Ширмана и новосибирского трио, в составе которого Владимир Толкачев, Юрий Юкечев, Сергей Беличенко.

Второе направление можно было бы определить как «нео-боп». Ему свойственно расширение стилистики бибопа элементами ладового и свободного джаза. Из участников рижского фестиваля к этому направлению можно отнести два высококлассных ансамбля — местное трио саксофониста Раймонда Раубишко (с контрабасистом Иваром Галениексом и барабанщиком Марисом Бриежкалнсом) и вильнюсский квартет из клуба «Неринга», в котором играют Пятрас Вишняускас и Витаутас Лабутис, оба ученики В. Чекасина.

Третье направление — ладовый джаз. Некогда очень популярный, он теперь чаще встречается (правда, в упрощенном виде) в молодежных рок-группах. На джазовой сцене он остался в ансамблях, ориентированных в русле стиля «фьюжн». В Риге это направление было представлено двумя джаз-рок-ансамблями — «Друзья Модо» Яниса Грикиса и «Ом» Валерия Белинова.

И, наконец, весьма многочисленной оказалась группа музыкантов, играющих в традиционных стилях — превосходный биг-бэнд Гунара Розенберга, Рижский диксиленд Эйнара Яунбралиса, забавный ансамбль «Ретро» Юриса Мутулиса; из солистов — гитарист Алексей Кузнецов, пианист из Сибири Игорь Дмитриев.

Июль. Москва. Клуб эстрадной музыки Всесоюзного Дома композиторов провел встречу с двумя выдающимися джазовыми му-

Гари Бертон и Чик Кориа на встрече с московскими музыкантами во Всесоюзном доме композиторов

зыкантами — Гари Бертоном и Чиком Кориа. Американские гости показали свое искусство, а также выступили вместе с советскими музыкантами. Они высоко оценили игру ансамблей «Каданс» и «Арсенал», индивидуальное мастерство Германа Лукьянова, Алексея Козлова, Алексея Зубова, Николая Левинов¬ского, Леонида Чижика.

Клуб эстрадной музыки был открыт десять лет назад выступлением джаз-оркестра Вадима Людвиковского. Сколько интересных встреч, концертов, дискуссий прошло за это время в его стенах! Здесь выступали практически все наши ведущие джаз-ансамбли. Здесь в 1972 году был отмечен полувековой юбилей советского джаза, на котором играл специально собранный оркестр ветеранов. Состоялись концерты памяти Дюка Эллингтона и памяти Александра Цфасмана, а в декабре 1981 — концерт Государственного эстрадного оркестра РСФСР, на котором в последний раз выступил Леонид Утесов.

Октябрь. Москва — Архангельск — Витебск — Днепропетровск — Красноярск. Прошла целая серия концертов и фестивалей, посвященных 60-й годовщине советского джаза. Мы хорошо помним эту дату: 1 октября 1922 года в Москве состоялся первый концерт «Эксцентрического джаз-банда» Валентина Парнаха.

Джем-сешн на теплоходе. Архангельск. 1982 г. Слева направо: И. Галениекс, Б. Кузнецов, В. Кацнельсон, М. Чернов, А. Баташев, А. Сухих

На Третий Красноярский джаз-фестиваль съехались музыканты из Еревана, Ташкента, Одессы, Алма-Аты, Владивостока, Абакана и других городов страны.

Фестиваль в Архангельске по числу участников был более скромным, но запомнился увлекательным, насыщенным музыкой путешествием на теплоходе по Белому морю до Соловецких островов.

Фестиваль в Витебске за минувшие четыре года из эстрадного постепенно превратился в джазовый. Белорусский джаз с успехом представлял и местный ансамбль «Верность» под управлением гитариста Сергея Бачинского и минский диксиленд «Ренессанс» под управлением баритон-саксофониста Геннадия Кремера. Интересную программу представил гость фестиваля Владимир Чекасин, который исполнил биг-бэнд, секстет и квартет. Литва прислала также лауреатов фестиваля в Бирштонасе — ансамбли К. Лушаса, С. Шяучюлиса и П. Вишняускаса. В Витебске чествовали юбиляра — народный коллектив из Таллина биг-бэнд «Ритм». Этот старейший в нашей стране самодеятельный джаз-оркестр был основан в 1945 году и отмечен многими наградами. Сейчас в его составе в основном молодые музыканты, но есть и ветераны, играющие в оркестре со дня основания.

Уральский диксиленд
п/у Олега Плотникова.
Челябинск

На фестивале в Днепропетровске вновь собрались коллективы, представляющие объединения музыкальных ансамблей. В необычном облике предстал квартет «Кредо», в котором у пианиста Олега Косько появился новый партнер — гитарист Александр Любченко. В музыке ансамбля можно расслышать отголоски шопеновских ноктюрнов и народных мелодий Испании, Индии. Тонкая нюансировка и энергичное звучание отличают исполнение вокального ансамбля «Гамма», руководимого Михаилом Цыгуткиным. В его программу, наряду с Бахом, включена музыка барокко и раннего классицизма, прозвучал даже «Полет шмеля» Римского-Корсакова — всем пьесам репертуара ансамбля оказался «к лицу» свинговый ритм, примененный с большим тактом. В числе открытий фестиваля — бас-гитарист Валерий Барков из Кривого Рога и трубач Лев Шпигель из Харькова. Там, где эти музыканты постоянно работают, аудитория невелика и вряд ли может оценить их исполнительское мастерство, которое не осталось бы незамеченным на сцене крупного фестиваля.

Веселым и трогательным был праздник джаза в Московской студии искусства музыкальной импровизации. 1 октября сюда пришли ветераны-инструменталисты, игравшие в наших джаз-оркестрах в 20—40-х годах. В фойе разместили выставку старых афиш и фотографий, звучала музыка, был показан специальный слайд-фильм, посвященный истории советского джаза. Ветера-

60-летие советского джаза. Дом культуры Москворечье. 1982 г.
Слева направо: Б. Рычков, К. Бахолдин, В. Зельченко, Ю. Маркин, А. Гареткин, А. Зубов

нов чествовали, представляли публике, у них брали автографы, с ними фотографировались. Все, кто присутствовал в тот вечер в зале, увидели связь поколений советского джаза.

В программе юбилейного концерта ожил джаз минувших десятилетий. На сцену вышла знаменитая «Восьмерка» 50-х годов, и вновь сошлись Алексей Зубов, Константин Бахолдин, Александр Гореткин, Борис Рычков. Неувядаемый Лаци Олах, кумир московских джазменов 30-х годов, играл дуэтом с Андреем Товмасяном. Выступили Вадим Сакун и Алексей Козлов, как некогда в джаз-кафе «Молодежное». Вновь взял саксофон Георгий Гаранян и импровизировал вместе с Алексеем Кузнецовым. Актер Александр Филиппенко приехал на вечер после спектакля и, остановив на несколько минут игру некогда популярного «Джаза поваров», прочел монолог старого любителя джаза из пьесы В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека».

И бывшие повара ответили миллеровским «хрустальным» звуком, от которого замирали сердца послевоенных подростков, заполнявших танцевальные залы 50-х годов.

...А над сценой весь вечер светилась строка:

«Советскому джазу — 60».

Джаз в городах и республиках

Ленинград

Ленинград — город с давними и славными джазовыми традициями. Здесь зародилось профессиональное искусство советского джаза, возникли первые джаз-оркестры — Л. Теплицкого, Г. Ландсберга, Л. Утесова, Я. Скоморовского. Практически джаз никогда не переставал звучать в Ленинграде. Но своего апогея ленинградский «джазовый энтузиазм» достиг в середине 60-х годов. Именно этот период является точкой отсчета, исходным музыкальным уровнем, с которым неизбежно приходится сравнивать как предыдущее, так и последующее джазовые десятилетия.

Понятие «ленинградский джаз 70-х годов» явно не укладывается в рамки десятилетия — его музыкальные и хронологические границы не совпадают. Истоки ленинградского джаза 70-х лежат во второй половине 60-х годов, многие события которых были безрадостны для ленинградского джаза и, казалось, не сулили ему процветания в будущем.

Снижение джазового энтузиазма на рубеже 70-х годов привело к распаду ряда популярных ансамблей и оркестров («Нева джаз-банд», «Метроном» А. Кальварского, ансамбль Г. Гольштейна — К. Носова). Ряд музыкантов отошли от джаза в сферу поп-музыки и рока (С. Лавровский, братья А. и В. Кол¬пашниковы, В. Сегал и др.). Многие яркие исполнители переезжают в другие города Союза (В. Янса, В. Чевычелов, С. Стрельцов и др.). Умирает ветеран советского джаза Орест Кандат (1908—1972), выступавший до конца своих дней. Огорчительным был распад знаменитого квинтета Г. Гольштейна (альт-саксофон) — К. Носова (труба), задававшего джазовый тон в городе, и переезд его лидеров в Москву (1967). После ухода этих первоклассных музыкантов так и не смог оправиться лучший по тем временам биг-бэнд И. Вайнштейна.

Но джазовая жизнь в городе продолжалась. И, как это ни парадоксально, в определенном смысле она оказалась более интенсивной и значительной, чем это можно было предположить в кризисной ситуации начала 70-х годов.

Одним из событий, вдохнувших энтузиазм в ленинградских джазовых музыкантов и слушателей, растерявшихся было перед экспансией рок-музыки, стал приезд в СССР оркестра Дюка Эллингтона (сентябрь 1971). Недельное пребывание Эллингтона в нашем городе — веха в истории ленинградского джаза. Незабываемый, ставший уже легендой джем-сешн с американскими музыкантами в кафе «Белые ночи», встреча с Дюком в городском Доме дружбы и мира остались для ленинградских джазменов источником вдохновения на многие годы. Джаз был жив, джаз не собирался сдаваться.

Прошло не более года, и в Театре эстрады появилась афиша: «Три вечера джаза» — первая ласточка впоследствии регулярных джазовых концертов, организованных критиком В. Фейертагом.

Из трех джаз-клубов, существовавших в Ленинграде на рубеже 60—70-х годов («Квадрат», «Камертон», «Восток»), жизнеспособным оказался лишь «Квадрат», руководимый Н. Лейтесом и Р. Коппом. Лекции и концерты, проходившие в этом клубе, на протяжении всего десятилетия собирали большую аудиторию любителей джаза. Музыканты разной квалификации (многие из которых работали в ресторанах) могли поупражняться здесь в искусстве джазовой импровизации. Деятельность клуба заметно способствовала созданию благоприятного «джазового климата» в Ленинграде.

В 60-е годы ленинградские концертные организации практически не были причастны к проведению джазовых концертов; однако постепенно их инициатива в этой сфере возросла, и во второй половине 70-х годов джазовая музыка широко зазвучала на филармонической сцене. Тарификация лучших

Алексей Канунников

Михаил Костюшкин

джазовых ансамблей города и сама возможность концертирования стимулировали творческую активность музыкантов.

Неутомимый пропагандист джаза В. Фейертаг с 1973 года начал регулярно выступать с лекциями-концертами, посвященными советскому и зарубежному джазу, в которых участвовали лучшие советские джазовые коллективы. Большой интерес ленинградцев вызвали абонементные циклы лекций «Портреты мастеров джаза». Среди них — Д. Эллингтон, Л. Армстронг, К. Бейси, Дж. Колтрейн, а также советские музыканты Г. Лукьянов, В. Ганелин, Л. Чижик, Э. Страуме. Джазовые концерты с комментариями В. Фейертага стали неотъемлемой частью музыкальной жизни города. В значительной мере благодаря его энергии и настойчивости в Ленинграде с 1978 года постоянно проводятся филармонические «недели джаза» («Осенние ритмы»), ставшие по существу всесоюзными фестивалями.

Панорама ленинградского джаза становилась все обширней и разнообразней. На протяжении прошедшего десятилетия в городе выступало около двадцати ансамблей и оркестров, б**о**льшая часть которых и ныне продолжает активную деятельность.

Ленинград всегда был цитаделью традиционного джаза — в городе постоянно существовало несколько ансамблей, игравших в стиле диксиленд. Старейшим таким ансамблем являлся «Ленинградский диксиленд» [1], впервые выступивший как любительская группа еще в 1958 году. Высокий профессионализм ансамбля заслуженно снискал ему славу лучшего советского исполнителя традиционного джаза. И хотя мастерство музыкантов ансамбля не потускнело, все же к концу 70-х в его игре стала ощущаться инерция, механистичность исполнения, особенно по сравнению с непосредственностью и свингующей «лихостью» первых его профессиональных выступлений. Несомненно, ударом для ансамбля была трагическая гибель одного из его лидеров, трубача Всеволода Королева (1938—1974), внесшего значительный вклад в развитие традиционного джаза в стране.

«Гамма-джаз» [2] — еще один популярный ансамбль традиционного джаза, вот уже пятнадцать лет бессменно руководимый Александром Петровым. И хотя музыканты ансамбля так и не решились изменить любительский статус, класс их игры выводит ансамбль далеко за пределы самодеятельного музицирования. Изобретательные аранжировки отечественной музыки, неподдельная искренность и заразительный юмор всегда отличали исполне-

[1] *А. Усыскин (кларнет), В. Воронин (труба), Э. Левин (тромбон, фортепиано), Б. Ершов (банджо), Ю. Мирошниченко (контрабас, сузафон), А. Скрыпник (ударные).*

[2] *С. Виноградов (труба), А. Петров (тромбон), А. Драчев (кларнет), В. Тоубин (фортепиано), И. Залуцкий (контрабас), Ю. Логутенок (ударные).*

ние этого ансамбля. Жаль, что последние годы «Гамма-джаз» редко выступает, предпочитая подолгу «консервировать» свой творческий потенциал.

В 1977 году бывший кларнетист «Гамма-джаза» Александр Драчев создает новый ансамбль — «Диапазон»[1], талантливо продолживший традицию ленинградской школы диксилендов.

До середины 70-х годов заметно выделялся среди традиционных групп города ансамбль талантливого тромбониста Алексея Канунникова. Молодые музыканты, ведомые опытным лидером, увлекательно и азартно исполняли джазовую классику[2].

Существовало в городе и несколько любительских составов, игравших диксиленд. Нередко собирал музыкантов для эпизодических выступлений Юрий Руденко — лидер популярного в 60-е годы ансамбля «Доктор-Джаз».

Среди ансамблей, исполняющих мейнстрим, первым по праву должен быть назван септет Давида Голощекина[3] — пожалуй, самый популярный джазовый коллектив Ленинграда. Концерты этого ансамбля неизменно проходят с успехом; телевидение, радио, многочисленные грамзаписи еще более увеличивают его популярность. На игре ансамбля лежит печать яркой индивидуальности руководителя, творческая манера которого отличается тонким пониманием сущности классического джаза, высоким импровизационным мастерством. Блестяще владея тремя инструментами (флюгельгорн, скрипка, фортепиано), Голощекин одинаково вдохновенно создает и музыкальную балладу, и проникнутую свингом виртуозную пьесу. Подлинный артистизм в его игре всегда сопряжен с глубоко эмоциональным переживанием исполняемой музыки, с редким в джазе драматизмом музыкальной интерпретации.

Много лет проработавший в ансамбле Д. Голощекина тенор-саксофонист Михаил Костюшкин был идеальным партнером. Строгое, ритмически изысканное музыкальное мышление талантливого саксофониста значительно обогащало художественное своеобразие музыки ансамбля.

Всесторонне раскрылся в 70-е годы талант альт-саксофониста Олега Куценко — ныне главного дирижера Ленинградского мюзик-холла. Он проявил себя не только как виртуозный инструменталист, выступавший в составе квартета и квинтета[4], но и как аранжировщик, композитор и руководитель биг-бэнда. Оркестр Ленинградского мюзик-холла, который он возглавляет, пока-

[1] *Р. Паузер (труба), А. Драчев (кларнет), А. Резник (фортепиано), В. Прокопец (банджо), В. Миркин (контрабас), Г. Смучинская (вокал), Ю. Логутенок (ударные).*

[2] *В. Воронин (труба), Ю. Обозов (кларнет), А. Канунников (тромбон), Д. Иванов (фортепиано). Ю. Снегуров (контрабас), Г. Локшин (ударные).*

[3] *Д. Голощекин (флюгельгорн, скрипка, фортепиано), М. Костюшкин (тенор-саксофон), П. Корнев (фортепиано), В. Сеничев (гитара), В. Дунаевский (контрабас), В. Кириченко (ударные), Ю. Моисеев (конги).*

[4] *О. Куценко (альт-саксофон, флейта), С. Хилько (труба), С. Липкович (фортепиано), В. Анохин (контрабас), В. Султанов (ударные).*

Джаз-ансамбль
п/у Давида Голощекина.
Слева направо: Д. Колесник,
Э. Трафова, А. Рябов,
Д. Голощекин

зывал интересную концертную джазовую программу. О. Куценко — музыкант широкого творческого диапазона: он с равным успехом исполнял и мейнстрим, и свободный джаз. Можно лишь пожалеть, что этот самобытный музыкант в конце 70-х годов оставил джаз.

Ветеран ленинградского джаза, барабанщик Валерий Мысовский — заметная фигура в джазовой жизни города. Один из основателей первого в нашей стране джаз-клуба (1958), он четверть века неустанно пропагандирует любимую музыку, выступая и как руководитель джазового трио [1], и как лектор, и как музыкальный организатор. Трио В. Мысовского с неизменным успехом исполняет джазовую классику, неукоснительно сохраняя все стилистические атрибуты столь популярного в мейнстриме жанра фортепианного трио.

В первой половине 70-х годов интересную программу показывал квартет трубача-виртуоза Виктора Игнатьева [2], музыка которого стилистически

[1] *В. Лыткин (фортепиано), Э. Москалев (контрабас), В. Мысовский (ударные).*

[2] *В. Игнатьев (труба), С. Чебышев (тенор-саксофон), В. Лерман (бас-гитара), В. Яковлев (ударные).*

Валерий Зуйков

Анатолий Чимирис

Валерий Мысовский

была близка «вест коусту». Однако со временем выступления ансамбля становились все реже; постоянно работая в симфоническом оркестре радио и телевидения, они перестали играть джаз.

К концу 70-х годов в число ведущих советских музыкантов выдвигается саксофонист Анатолий Вапиров. Пройдя разностороннюю музыкальную школу и отдав дань джаз-року, он много и плодотворно работает в сфере нового джаза. И хотя А. Вапиров играет почти на всех разновидностях семейства саксофона (а также на кларнете и бас-кларнете), как тенор-саксофонист он, несомненно, внес заметный вклад в исполнительскую культуру советской саксофонной школы. Мощное, полное неудержимого напора звучание его саксофона эмоционально, лирично, а порой мягко и трепетно. Вапиров заявил о себе и как незаурядный джазовый композитор; большой интерес у слушателей вызвала показанная на одном из ленинградских фестивалей «Осенние ритмы» его композиция «Линии судьбы», посвященная Альбану Бергу. Его же «Драматическая поэма», исполненная оркестром Ленинградского радио и телевидения на музыкальном фестивале «Белые ночи», была тепло встречена музыкальной общественностью.

Среди членов ансамбля А. Вапирова[1] выделяется пианист Сергей Курехин, зарекомендовавший себя серьезным исполнителем свободного джаза.

[1] *В конце 70-х гг. в ансамбль входили: А. Вапиров (тенор-саксофон, сопрано-саксофон, бас-кларнет), С. Курехин (фортепиано), В. Бруси¬ ловский (ударные).*

Молодой пианист выступает и с сольной программой, а иногда создает собственные ансамбли для единичных исполнений своих композиций. Музыка С. Курехина в значительной степени строится на основе свободной импровизации, использующей нетрадиционную фортепианную технику.

Самобытный джазовый музыкант, трубач Вячеслав Гайворонский, работал в городе с пятилетним перерывом. До 1973 года, выступая в дуэте с барабанщиком Борисом Подлипьяном, он показал ряд программных композиций, изобиловавших интересными фактурными находками. Музыка В. Гайворонского лежит на стыке мейнстрима и нового джаза. Тяготея к предельной камерности исполнения, к отточенным, выверенным структурным построениям, Гайворонский демонстрирует «прохладный», но насыщенный внутренним напряжением джаз. Без сомнения, он один из самых одаренных наших джазовых композиторов (его перу также принадлежат и серьезные неджазовые сочинения). Вернувшись в, Ленинград в 1978 году, В. Гайворонский активно включился в джазовую жизнь города, выступая в дуэте с талантливым контрабасистом В. Волковым.

Если на ленинградском джазовом фестивале 1966 года выступило пять местных биг-бэндов, то через десять лет лишь джаз-оркестр Иосифа Вайнштейна да эпизодически выступавший оркестр мюзик-холла Олега Куценко поддерживали эту некогда процветавшую в городе форму джазового исполнительства.

Анатолий Вапиров

Сергей Курехин

Игорь Бутман

Вячеслав Гайворонский,
Владимир Волков

Джаз-оркестр И. Вайнштейна вписал одну из самых славных страниц в историю ленинградского джаза. Великолепно сыгранные инструментальные группы, завораживающий «драйв», незаурядное импровизационное мастерство солистов выгодно отличали этот оркестр во время его концертной деятельности. К сожалению, художественный уровень блистательного в прошлом коллектива, более двадцати лет руководимого И. Вайнштейном, со временем заметно снизился. Среди солистов оркестра 70-х годов отметим тромбонистов Алексея Канунникова и Александра Морозова, альт-саксофониста Олега Ку¬вайцева и пианиста Владислава Панкевича.

В городе также работают серьезные музыканты, не «приставшие» к определенному ансамблю или оркестру; среди них выделяются два первоклассных гитариста — Борис Лебединский и Александр Поляков, ветеран ленинградского диксиленда Юрий Руденко, разносторонне одаренный пианист и скрипач Анатолий Моисеев, интересно мыслящий пианист Юрий Мосеичев, виртуозный барабанщик Владимир Исаков.

Помимо активно действующих джазменов, в Ленинграде существует большой отряд квалифицированных музыкантов, по разным причинам отошедших от джазового исполнительства (А. Чимирис, А. Мемхес, Ю. Вихарев, С. Раевский, А. и В. Колпашниковы и др.). Некоторые из них время от времени все же появляются на клубной сцене.

Ленинградский диксиленд.
Слева направо: А. Скрыпник,
А. Усыскин, В. Воронин,
О. Кувайцев

Говоря о ленинградских вокалистах, следует прежде всего упомянуть Валентину Дегтяреву, пение которой отмечено глубоким пониманием джазовой образности. В начале 70-х годов на клубной сцене часто появлялась Валентина Пономарева (она работала в местном мюзик-холле), покорявшая публику виртуозной фразировкой своего скэта. Эльвира Трафова — постоянная солистка ансамбля Д. Голощекина — вносит в свое пение искреннее чувство, подлинный артистизм. Солистка популярного «Диапазона» Галина Смучинская не только мастерски воссоздает «первородный» дух джазовой вокальной классики, но и демонстрирует редкую в джазе способность ее оригинальной интерпретации.

Еще в начале 60-х годов в Ленинграде открыли Вечернее музыкальное училище с джазовым отделением, куда были приглашены преподавать многие опытные музыканты. В 1976 году возможность получения джазового образования расширилась: стало работать эстрадное отделение в музыкальном училище при консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а в 1977 году в самой консерватории был открыт класс саксофона (руководитель А. П. Вапиров). Все это не могло не сказаться на художественном уровне ленинградского джаза, на общей музыкальной культуре джазовых исполнителей.

Борис Ершов

Владислав Панкевич

Олег Кувайцев

Оглядываясь на прошедшее джазовое десятилетие, убеждаешься, что за это время многое в ленинградском джазе изменилось к лучшему. Никогда еще панорама джаза не представлялась столь стилистически разнообразной, никогда еще джаз столь обильно не звучал по радио, не показывался по телевидению, не записывался на пластинки. В 1979 году в городе открылся еще один музыкальный клуб, на сцене которого звучит джаз, — «Клуб современной музыки». Деятельность обоих ленинградских джазовых клубов органично дополняет друг друга: «Квадрат» привлекает музыкантов и любителей классического джаза, «Клуб современной музыки» стал средоточием джазового авангарда. Ежегодно в городе одновременно проводятся три цикла лекций-концертов о джазе (в клубе «Квадрат», в «Клубе современной музыки» и Концертном зале). Слушатели знакомятся с историей и эстетикой джазовой музыки, с ведущими советскими джазовыми исполнителями. А регулярно проводимые «Осенние ритмы» дают слушателям еще одну возможность приобщиться к искусству лучших джазовых коллективов страны. Джаз стал значительной и неотъемлемой частью культурной жизни Ленинграда.

Е. Барбан

Новосибирск

За минувшие двадцать лет джазовое музицирование в Новосибирске пережило две волны развития. Первая началась в сере-

Автор выражает признательность А. Мездрикову, представившему материалы о деятельности джаз-клуба «Квадрат» и «Творческого джазового объединения», а также музыковеду Е. Балакиной (Куйбышев), собравшей материалы об ансамбле В. Виттиха.

дине 60-х годов и была непосредственно связана с общим подъемом интереса к джазу в нашей стране. Вторая волна приходится на начало 70-х годов, когда в Новосибирске по-своему скрестились и классические джазовые традиции, и смелые эксперименты в джазовом исполнительстве.

Данная ситуация имеет краткую предысторию. В конце 50-х годов в Новосибирске происходит своеобразный «культурный взрыв», связанный с изменениями в социальном и духовном облике города. Образование Сибирского научного центра привлекло в Академгородок под Новосибирском научно-техническую интеллигенцию и талантливую молодежь. В городе открывается первая в Сибири консерватория, начинает работать симфонический оркестр. Это тоже вызывает активную деятельность музыкантов-специалистов. Комсомольские организации активно ищут новые формы работы с молодежью. Наиболее плодотворно ведутся эти поиски в Академгородке. Здесь создаются молодежные клубы по интересам, на базе которых в 1962 году возникает джаз-клуб «Спектр», а вскоре открывается первое молодежное кафе «Подснежник», где начинает регулярно звучать джаз.

Значительный вклад в развитие джазового музицирования в Новосибирске внесли студенческие эстрадные оркестры медицинского и инженерно-строительного институтов, а также старейший в городе (четверть века!) биг-бэнд НЭТИ под руководством энтузиаста джазовой музыки Е. Втю¬рина.

Большая группа молодежи, преданная джазу, развертывает общественную деятельность на базе клубов, объединений, отдельных кол-

Виктор Бударин

Сергей Беличенко

Владимир Толкачев

лективов. Это молодые ученые Сибирского научного центра В. Виттих, В. Дворников, Я. Закирзянов, А. Гинзбург, инженеры, выпускники новосибирских вузов А. Мездриков, В. Захаревич, В. Аксенов, В. Савинов, журналист В. Котельников, врач С. Беличенко, учащиеся музыкального училища И. Широков, В, Носов, В. Есенин, студент консерватории П. Панов и многие другие.

Примечательна судьба ансамбля Владимира Виттиха, бывшего в 60-е годы одним из наиболее интересных и самобытных коллективов в Новосибирске. Ансамбль возник в 1963 году при Доме культуры. «Академия». Его участники — В. Виттих (фортепиано), В. Есенин (альт-саксофон), А. Гришин (баритон-саксофон), Я. Закирзянов (контрабас), С. Беличенко (ударные). В разнообразном репертуаре обращали на себя внимание обработки хоралов и инвенций Баха, сделанные в манере Д. Брубека, чье влияние, наряду с влиянием Т. Монка и Г. Эванса, было преобладающим в первые годы выступлений ансамбля. Затем, состав обновляется. Я. Закирзянов играет на смычковом контрабасе, появляется еще один, щипковый контрабас (В. Дворников), на смену саксофонистам приходит флейтист (П. Панов). Для этого состава В. Виттих сочиняет трехчастную сонату. Ансамбль становится лауреатом 1-го Новосибирского джаз-фестиваля и успешно выступает на Всесоюзном фестивале в Таллине (май 1966).

Вскоре происходит еще одна смена состава. К Виттиху, Беличенко, Панову, Дворникову присоединяются И. Широков (флюгельгорн), В. Захаревич (тенор-саксофон). Меняется стилевая ориентация ансамбля. Музыкантов влечет так называемый модальный джаз (Девис, Колтрейн), от-

Игорь Дмитриев

Игорь Уваров

крытия композиторов-классиков XX века (Шостакович, Стравинский). Большое влияние на творчество секстета оказали опыты ленинградского композитора С. Слонимского, выступавшего в то время в Новосибирске с авторскими концертами и лекциями о современной музыке. Для этого состава В. Виттихом были написаны три пьесы из «Детского альбома»: «Полдень», «Сон», «Вальс», исполнявшиеся на международном джазовом фестивале «Таллин-67».

Можно отметить также сотрудничество В. Виттиха с Г. Лукьяновым, их совместные выступления в Новосибирске. Но вскоре Виттих переезжает в Куйбышев, и ансамбль прекращает существование. Однако его интенсивные поиски, опыт овладения новой джазовой лексикой сыграли значительную роль в дальнейшем развитии новосибирского джаза.

В 1967 году при Дзержинском райкоме комсомола организуется молодежный клуб «Современник» с джазовой секцией, на основе которой возникает джаз-клуб «Квадрат». Вокруг него группируются музыканты и слушатели. Рождается новый коллектив — ансамбль «Квадрат» под руководством пианиста С. Муравьева. Уже в феврале 1968 года на Втором новосибирском фестивале эстрадной, джазовой и духовой музыки новый коллектив получил диплом первой степени, а его руководитель стал лауреатом. Жюри высоко оценило композиции С. Муравьева — блюз «Ночной город» и «Сибирскую плясовую». С. Муравьев и его коллеги по квартету Э. Бранзбург (тенор), а затем М. Евтушенко (альт), В. Степанов (бас), А. Селиванов (ударные) на протяжении нескольких лет занимают ведущее положение на джазовой сцене Новосибирска, эволюционируя в стилистическом отношении от хард-бопа к джаз-року.

В джаз-клубе выступает и другой интересный ансамбль под руководством В. Захаревича (Ю. Кальниц — альт, Н. Филоненко — ударные, С. Бишук — бас, В. Савинов — рояль). Обращают на себя внимание тромбонист В. Бударин, пианисты И. Дмитриев, И. Гулый. Популяризаторская работа клуба «Квадрат» находит свое выражение в тематических вечерах, посвященных истории джаза, в сериях передач по Новосибирскому радио, в джем-сешн с приезжающими на гастроли в Новосибирск советскими и зарубежными исполнителями.

И все же конец 60-х — начало 70-х годов представляется сегодня перепутьем, нежели продолжением пути, который наметился в середине 60-х. В это время по разным поводам из города уезжают ведущие музыканты. Третий фестиваль джазовой и эстрадной музыки, проведенный городским отделом культуры, оказывается мало интересным в творческом плане. В последующие годы фестиваль больше не повторяется.

Но главная причина затухания джазовой активности в городе заключалась в другом. Настал момент резкого размежевания слушатель-

ских интересов. Распространение у нас в стране вокально-инструментальных ансамблей приняло поистине гигантские размеры. Произошла переориентация интересов значительной части музыкантов-любителей, из среды которых выходили все новые участники ВИА. Внешняя доступность и элементарность исполнительства, казалось, гарантировала им быстрый успех. Джазовое музицирование в Новосибирске (как и во многих других городах страны) обрело иной характер.

В 1974 году было открыто эстрадное отделение в Новосибирском музучилище, где подготовкой специалистов занялись практики джазовой и эстрадной музыки — В. Смолянинов, О. Земцов, И. Дмитриев, Е. Новоселова. Аналогичные отделения открываются в Кемерово, во вновь созданном Институте культуры, и в Иркутском училище искусств.

В самом новосибирском джазе также происходят перемены. В середине 70-х годов в нем отчетливо наметились два направления. Первое ориентировалось прежде всего на поиски нового образного содержания и новых форм, примыкая в основном к стилистике «свободного джаза». Другое направление развивалось в русле достижений классического джаза 40—50-х годов, с опорой на лексику мейнстрима. Оба пути — «самоутверждение через новаторство» и «самоутверждение через традицию» — одинаково сложны и необходимы для развития искусства, они в чем-то противостоят, но не исключают друг друга. Первый путь представлял барабанщик Сергей Беличенко, второй — тромбонист Виктор Бударин.

С. Беличенко начал заниматься джазом в ансамбле В. Виттиха. Оба музыканта стремились расширить привычные стилистические границы джаза, много экспериментировали. Когда ансамбль В. Виттиха распался, С. Беличенко начинает формировать собственные группы. Он постепенно укреплял свой авторитет как исполнителя и лидера новосибирского джазового «авангарда». «Джамин» (джазовые миниатюры), новый Сибирский джазовый ансамбль и, наконец «Музыкально-импровизационное трио» — вот ступени поисков молодого музыканта. С. Беличенко работал с такими отличными инструменталистами, как саксофонисты В. Есенин, А. Немудрое, В. Балахнин, трубач Ю. Паламарчук, гитарист-басист Б. Берман.

Наибольшие достижения С. Беличенко относятся к периоду деятельности «Музыкально-импровизационного трио» (МИТ), когда в его ансамбль с контрабасистом С. Панасенко пришел талантливый альт-саксофонист Владимир Толкачев. Профессиональный музыкант (он окончил Новосибирскую консерваторию), В. Толкачев является тем редким джазовым исполнителем, который одинаково свободно чувствует себя в любой стилевой манере. Интересны были некоторые его опыты: запомнилась, например, пьеса, при исполнении которой клапаны саксофона использовались в ударно-мелодическом плане, или пьеса, в которой он левой рукой играл на альте,

а правой — на фортепиано. В «Музыкально-импровизационном трио» предстали и другие причудливые, гротесковые композиции, рожденные на стилистических перекрестках музыки XX столетия и внеевропейского музыкального фольклора. «МИТ» становилось открытием многих джазовых фестивалей — в Москве, Ленинграде, Ярославле, Тбилиси, Риге, Фергане, показывая программы, в чем-то перекликающиеся с творчеством трио В. Ганелина (саксофонист В. Чекасин — кумир В. Толкачева) и вместе с тем четко выявляющие свои оригинальные творческие идеи. Споры, постоянно возникающие вокруг этого ансамбля, необычайно интересны.

С 1973 года на смену джаз-клубу «Квадрат» приходит Творческое джазовое объединение при Доме ученых СО АН СССР. Практически с этого времени, уже в новых условиях, начинается подъем джаза в Новосибирске. После длительного перерыва, благодаря энергии и инициативе С. Беличенко, ТДО удается организовать в 1977 году фестиваль джазовой музыки в Академгородке. Там же год спустя прошел организованный вместе с правлением Сибирской композиторской организации Союза композиторов РСФСР симпозиум «Современная музыка», ставший первой и пока единственной в своем роде встречей практиков и теоретиков академического и джазового направления в музыке.

Состав участников был весьма представительным: профессор Московской консерватории Ю. Холопов, профессор Тартусского университета Б. Гаспаров, новосибирские музыковеды, доценты консерватории В. Калужский и С. Гончаренко, известные исследователи джаза Е. Барбан (Ленинград), А. Баташев, Д. Ухов, Ю. Козырев, Л. Переверзев (Москва), Г. Сахаров (Свердловск) и др. В концертах, состоявшихся в ходе симпозиума, выступили трио В. Ганелина (Вильнюс), ансамбль ударных инструментов под управлением М. Пекарского, пианист А. Любимов, скрипачка Т. Гринденко, композитор В. Мартынов (Москва), струнный квартет Новосибирской консерватории, пианист В. Исаев, «Музыкально-импровизационное трио» (Новосибирск), О. Малов и ансамбль А. Вапирова (Ленинград), джаз-группа «Архангельск» В. Резицкого (Архангельск), ансамбль В. Гайворонского (Кемерово). Практически это были ведущие советские исполнители в области современной экспериментальной музыки и свободного джаза.

Симпозиум продемонстрировал новые возможности пропаганды джазового искусства в соединении с творчеством современных композиторов.

Как же на этом фоне выглядит другое направление в джазе, условно определенное как «традиционное»? Его достижения связаны с именем Виктора Бударина. Путь от школы музыкальных воспитанников до Новосибирской консерватории, начавшийся в семье профессиональных музыкантов, был для него естествен и прям. Он получил великолепную оркестровую

подготовку во время работы в симфоническом оркестре Новосибирской филармонии. И в джазе ему везло на интересные коллективы: оркестры В. Терлецкого, О. Лундстрема и, наконец, А. Кролла, где В. Бударин выступает как солист. Здесь окончательно формируется его концепция ансамблевой игры. Молодой музыкант решает создать собственный коллектив.

Первая попытка была предпринята в 1973 году. Однако ансамбль «Новосибирск», просуществовав несколько месяцев, распался. Затем В. Бударин вместе с саксофонистом Э. Бранзбургом создает квинтет «Сибирь», воскресивший типично «зубовско-бахолдинский» стиль игры. Следующая попытка относится к 1977 году, когда в Новосибирске готовился джазовый фестиваль. На этот раз слушателям предстал нонет, и он был признан лучшим среди ансамблей, выступавших на фестивале. Вскоре по инициативе художественного руководителя Новосибирской филармонии В. Мочалова организуется филармонический джазовый абонемент, в нем выступают практически все активно действующие музыканты города. Ансамбль В. Бударина заслуженно завоевал репутацию самого профессионального по своему уровню коллектива. В ансамбле выступают опытные солисты: саксофонисты М. Евтушенко, Ф. Титаренко и И. Кулаков, трубач В. Бугайц, гитарист В. Литвинов, пианист А. Пронин, ударник Е. Перевалов, тромбонист А. Султанов. На всероссийском конкурсе «Сочи-80» коллектив получает диплом. Затем следует успех на фестивале «Джаз над Волгой». Композитор И. Якушенко писал в журнале «Музыкальная жизнь», что коллектив В. Бударина поразил «безупречным вкусом и значительным уровнем мастерства — ему свойственны редкая в больших коллективах экономность выразительных средств, графичность аранжировки, отточенность всех музыкальных фраз и линий, отличные солисты, подлинная культура ансамбля. Включенная в программу выступления «Сюита in Fa» В. Бударина позволяет судить о нем не только как о талантливом руководителе и высокопрофессиональном аранжировщике, но и как о композиторе, от которого мы вправе ожидать в будущем интересных работ»[1].

Высокая квалификация В. Бударина поддерживается и педагогической работой, которую он ведет в Новосибирской консерватории по классу тромбона.

К традиционному направлению следует также отнести и отдельные программы «Музыкально-импровизационного трио», особенно когда к ансамблю присоединяется талантливый трубач из Донецка В. Колесников.

Основная тенденция развития новосибирского джаза за последние годы — путь к профессионализму, к высотам джазового мастерства. Пример В. Бударина, В. Толкачева и других лидеров новосибирского джаза — пианис-

[1] *Якушенко И. Джаз над Волгой. — Муз. жизнь, 1981, № 12, с. 7.*

тов И. Дмитриева, И. Гулого, вибрафониста И. Уварова — подтверждает истинность этого пути. Безусловно, что любительский джаз, просветительская деятельность джаз-клубов должны существовать как начальный исток. Но без высокой профессиональной культуры исполнительства, без серьезного изучения джаза невозможно плодотворное развитие этого искусства.

У новосибирских джазовых музыкантов немало нерешенных проблем. Заметна стилистическая суженность творчества, в исполнительстве явно недостает разнообразия манер и индивидуальностей. Джаз, как ни странно, редко обращается к богатствам сибирского фольклора (хотя отдельные попытки его разработки были в ансамбле С. Беличенко).

И все же, несмотря на трудности, новосибирский джаз достойно представлен в советской джазовой панораме. Он оказывает благотворное влияние на развитие джазового музицирования в других сибирских городах — Томске, Барнауле, Кемерово, Иркутске и, особенно, в Красноярске, где создано джазовое объединение, прошли первые фестивали.

В. Калужский

Эстония

Двадцатые годы — начало эстонского джаза. Начало скромное, в чем-то наивное; «новорожденный» лишь оповещал о своем появлении на свет, еще не зная своих возможностей. Несколько ресторанных и танцевальных оркестров громко величали себя джазом, будучи весьма далеки" от него. В 30-е годы в отдельных оркестрах можно было услышать зачатки импровизационного джаза, а первые биг-бэнды утвердили популярность свинга.

В 40-х годах новое поколение музыкантов было уже значительно ближе к пониманию сути джаза. Они увлекли за собой более широкую аудиторию, нежели их предшественники. Характерный факт: в конце 40-х годов в Таллине работали пять биг-бэндов — больше, чем теперь. В 1949 году было положено начало эстонским джазовым фестивалям (Тарту, затем Таллин). С годами они становились все более представительными. Первыми нашими гостями были ансамбли из Ленинграда, позднее стали приезжать музыканты из других городов и республик нашей страны и из-за рубежа.

И все же джазовая жизнь в Эстонии на рубеже 50-х годов могла бы быть значительно интенсивнее, если бы не ряд недальновидных административных решений, отрицательно сказавшихся на развитии жанра. На фестивалях 60-х годов эстонские музыканты заметно уступали в техническом мастерстве многим приезжавшим джазменам.

Выделялось в эстонском джазе творчество Уно Найссоо, Эвальда Вайна и некоторых других музыкантов. Для них характерен был поиск нацио-

нального своеобразия в джазе. Их опыты уже не ограничивались, как это наблюдалось раньше, синкопированной стилизацией народных мелодий. Исходя прежде всего из ладовой сущности старого эстонского фольклора, они пытались органично сочетать народно-песенный материал с выразительными средствами джаза.

В 60-х годах набирали силу проходившие в Таллине джаз-фестивали. В них участвовали многие известные советские и зарубежные исполнители. Значительно увеличивали популярность джаза регулярные передачи Эстонского радио. Таково в общих чертах наследие, с которым эстонский джаз переступил порог 70-х годов.

За минувшее десятилетие произошел несомненный подъем мастерства наших джазовых музыкантов. Те, кто делал свои первые шаги на таллинских фестивалях, сегодня являются признанными солистами и руководителями ансамблей, известными далеко за пределами республики. Если музыканты прежних поколений учились играть джаз самостоятельно, приходя к нему из другой специальности (композиция, хоровое дирижирование и др.), то сейчас постоянно увеличивается число исполнителей, получивших специальное образование в музыкальном училище или консерватории. Весной 1982 года состоялся первый выпуск эстрадного отделения Таллинского музыкального училища имени Георга Отса. Здесь юноши и девушки учатся непосредственно той или иной джазовой специальности.

Кто же представляет ныне эстонский джаз? Начну с ансамблей, которые в последние годы привлекли наибольшее внимание. Первым назову

Тыну Найссоо

Рейн Раннап

коллектив, возглавляемый Тыну Найссоо. Юный пианист в шестнадцатилетнем возрасте успешно дебютировал на Таллинском джаз-фестивале 1967 года, позднее закончил Таллинскую консерваторию по классу композиции. Унаследовав от отца музыкальное дарование, любовь к джазу, он стал ярким, самобытным композитором и пианистом. Тыну играет в концертах собственные композиции с ансамблем и соло; в последнем случае особенно проявляется его богатая фантазия. Чаще всего в ансамбле с Тыну Найссоо выступает ударник Пэп Оявере (из эстрадного оркестра телевидения и радио) и контрабасист Тайво Силлар (из Государственного симфонического оркестра). Недавно в ансамбль пришел талантливый студент консерватории флейтист Тауно Савиаук.

Интересен дуэт гитариста Тийта Паулуса и саксофониста Арво Пил¬лироога (ансамбль возник в 1974 году). В их первой концертной пьесе — «Блюзе для двоих», написанной Паулусом, оригинально трактована традиционная джазовая форма, музыканты нашли новые тембровые сочетания. Им равно удаются медленные, певучие баллады и стремительные мелодии бибопа или свинга, в которых даже не заметно отсутствие баса или ударных — столь активен музыкально-ритмический пульс двух музыкантов.

Популярен в Эстонии и ансамбль Лембита Саарсалу. В 1980 году он впервые представлял советский джаз на международном фестивале в Венгрии. Лембит играет на тенор-саксофоне, на сопрано и на альте, а также на фортепиано; он часто выступает с квартетом Нильса Петерсона. В своих композициях Лембит стремится к органичному сплаву народной и джазовой музыки. Ритм-группа в ансамбле — ударник Андрус Вахт и контрабасист Тойво Унт

Лембит Саарсалу

Тийт Паулуус

Пауль Мяги

(оба из оркестра театра «Эстония»), фортепиано — Маргус Каппел, известный также в сфере рок-музыки. Часто выступает в ансамбле и молодой Пауль Мя¬ги, великолепно играющий на скрипке. Мяги — дирижер эстрадного и камерного оркестров Эстонского ТВ и радио; он также руководит биг-бэндом, составленным из таллинских музыкантов, много сочиняет и аранжирует.

Лембит Саарсалу нередко выступает в дуэте с пианистом Рейном Раннапом. Последний обратил на себя внимание в самом юном возрасте как подающий надежды джазовый музыкант. Некоторое время он возглавлял популярный в Эстонии ансамбль «Руя». Раннап занял первое место на республиканском конкурсе пианистов (1973), был награжден дипломом на Международном конкурсе в Лейпциге (1976). После окончания Таллинской консерватории он был принят в Союз композиторов, позднее стажировался в Москве, выступал с программами классической музыки.

Раннапа и Саарсалу сближает глубокий интерес к фольклору. В своем новом ансамбле «Хыйм» Рейн Раннап вдумчиво и целеустремленно разрабатывает сферу фолк-рока. Большой интерес вызывают его концерты, где он импровизирует на различных клавишных инструментах.

Известный кларнетист Александр Рябов работает с ансамблем «Синтез», исполняет камерную джазовую музыку концертного плана (одно время он сочетал джаз и хореографию). Хельмут Анико руководил биг-бэндом, который выступал на фестивале «Тбилиси-78». Трубач Яан Куман тоже стоял во главе биг-бэнда, записал много пластинок с разными ансамблями. К сожалению, из-за травмы он временно отошел от активного музицирования. Несколько хороших записей сделал со своим трио одаренный пианист Алдо Мериcто. Ансамблем «Виру» руководит пианист-органист Энн Вайн, исполняющий музыку стиля «фанки».

Хочу назвать наиболее известных джазовых солистов. Это пианисты Алар Иванов и Рейн Саммет, саксофонисты Аво Йоала, Тийт Вартс и Анатолий Криворуков, трубачи Уно Савиаук и Лойт Леплаан, гитарист Тийт Кикен, контрабасисты-бас-гитаристы Пеэп Мандре и Анти Виллентaль, ударники Энн Таммик, Владимир Потемин, Райво Ярма и Рейн Роос. Из джазовых вокалистов отмечу Эльс Химма и Сильви Врайт; многообещающе показал себя в джазе и популярный певец Иво Линна (он известен как солист ансамблей «Апельсин» и «Рок-Отель»).

В сфере джаз-рока популярны ударники Паап Кылар и Гуннар Грапс (первый из них руководил ансамблем «Психо», второй возглавляет «Магнетик Бэнд»), гитаристы Андрес Пылдроо, Нивель Клумберг, Виктор Васильев, Айн Вартс и Рихо Лилье, бас-гитаристы Прийт Куулберг, Хейго Мирка, Хейки Тарк и Вадим Шерипов, саксофонисты Арво Столцен и Мати Валдру, ударник Прийт Пихлап, на клавишных инструментах — Сергей Педерсен и Эвальд Райд¬ма.

Активно работавший Таллинский джаз-клуб в 70-х годах, к сожалению, впал в летаргию. Причина — в отсутствии авторитетного организатора. Концертирующие музыканты обычно избегают клубной работы. Правда, дворцы культуры время от времени устраивают интересные мероприятия, но они не могут заменить регулярную работу джаз-клуба. При Дворце культуры имени Я. Томпа действует биг-бэнд под управлением Антса Мериcто, здесь последние годы сравнительно регулярно проходят концерты под названием «Джаз-панорама». Заслуживают упоминания концерт-встреча со шведским биг-бэндом из города Лулеа (1976), концерт памяти Уно Найссоо (1980). Биг-бэнд Дворца культуры имени Я. Креукса под управлением Хорре Цейгера проводил тематические концерты, посвященные Глену Миллеру, Дюку Эллингтону, эстонскому композитору и джазовому музыканту Раймонду Валгре (1913—1949). Клуб профсоюза Таллинского политехнического института также устраивает джазовые концерты. Здесь выступали ансамбль «Арсенал», трио Ганелин — Тарасов — Чекасин, ансамбль Игоря Бриля, латышские музыканты Гунар Розенберг, Раймонд Раубишко, Эгил Страуме.

Нельзя не отметить Эстонского телевидения и радио в пропаганде джаза. Телевидение провело серию передач о джазе с участием лучших эстонских музыкантов, сделало видеозаписи гастрольных коллективов, выступавших в Таллине. Доброй традицией стал День музыки, проводимый 1 января. В двух больших студиях перед публикой выступают различные оркестры и ансамбли, среди них и джазовые; передачи транслируются прямо в эфир.

В 70-х годах эстонский джаз с успехом звучал в Москве, Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Донецке, Тбилиси, Ярославле, Минске.

В. Оякяэр

Латвия

В музыкальной жизни Советской Латвии джаз стал заметным явлением примерно в середине 50-х годов. К тому времени сложилась плеяда талантливых джазовых музыкантов: Ивар Мазур, Раймонд Паулс, Ивар Вигнер, Зигурд Резевский, Раймонд Раубишко, Эдуард Рожков, Всеволод Королев, Ивар Бирканс, Пауль Миерлейс, Айвар Круминьш, Эрмен Балыньш и др. Интересно писали для джаза композиторы Гедерт Раман, Рингольд Оре, чуть позднее заблистал на джазовом небосклоне превосходный аранжировщик Виталий Долгов.

Существенно повлиял на развитие джаза в республике созданный в ту пору Рижский эстрадный оркестр, в котором выделялись солисты Гунар Кушкис (тенор-саксофон), Александр Пищиков (тенор-саксофон), Борис Коган (труба), Айно Балыня (вокал). Пришли и первые успехи на фестивалях. Лучшим исполнителем в Тарту был признан ударник Зигурд Резевский, лауреатами становятся в Таллине музыканты армейского квартета «Звездочка» под

руководством Улдиса Стабулниекса (фортепиано) и Гунара Розенберга (труба). Слушатели и критики особенно отмечали исполненную этим ансамблем композицию «Хоровод» по мотивам латышских народных песен.

В середине 60-х годов на джазовой сцене выступила большая группа молодых инструменталистов: Эгил Страуме (альт-саксофон), Владимир Вайнер (альт-саксофон), Борис Банных (контрабас), Александр Банных (труба), Эйнар Райбайс (ударные), Юлий Смирнов (тенор-саксофон), Владимир Болдырев (ударные), Виктор Городянский (банджо), Виктор Авдюкевич (контрабас), Юрий Мутулис (кларнет), Харальд Киопс (контрабас) Леонид Марухно (фортепиано — банджо) и др. Итогом развития латвийского джаза 60-х стало успешное выступление на Международном фестивале в Праге Рижского эстрадного оркестра, руководимого Р. Паулсом.

Однако на рубеже 70-х годов в джазе настала трудная пора. Многие инструменталисты увлекались надвигавшимся «роком», который захватил также и интересы молодежной аудитории. Верные джазу музыканты оказались предоставленными сами себе, играли от случая к случаю. Но оптимизма им было не занимать. И в том, что в 70-е годы последовал новый подъем латвийского джаза, конечно, же, их заслуга.

...Отошел от активной исполнительской деятельности руководитель рижского диксиленда музыкант-любитель Леонид Нидбальский. Отошел, но с джазом не расстался. Человек энергичный, по профессии инженер-конструктор, он загорелся идеей создать в Риге джаз-клуб или молодежное кафе, где регулярно звучала бы джазовая музыка, где могли бы собираться музыканты и слушатели. Идею поддержал рижский горком комсомола. И вот в ян¬

Борис Коган

Зигурд Резевский

варе 1971 года открылось молодежное кафе «Аллегро». Председателем общественного совета стал Леонид Нидбальский. Начало было трудным. «Аллегро» решило начать серьезную пропаганду инструментальной джазовой музыки. Аудитория была малочисленной. Тогда джаз-секция с помощью комсомольских организаций стала распространять билеты непосредственно на предприятиях, в вузах и учреждениях. На столиках в кафе появились анкеты — изучали публику, ее интересы. Приглашали известных исполнителей из других городов страны, проводили беседы по истории джаза, знакомили с новинками грамзаписи.

Только за первые пять лет в «Аллегро» прошли более 200 тематических вечеров-концертов джазовой музыки, которые посетило 20 тысяч слушателей. В 1973 году активисты джаз-секции «Аллегро» — музыканты и слушатели — были поощрены поездкой в Польшу на международный фестиваль «Джаз-джембори» В многочисленных джем-сешн, состоявшихся в кафе, приняли участие музыканты Польши, Кубы, Австралии, ФРГ, США, Канады.

Джазовая жизнь в столице республики заметно оживилась. И вот уже с большой программой выступает в городе биг-бэнд Латвийского телевидения и радио под руководством Алниса Закиса, организуется объединение любителей джаза при клубе Рижского вагоностроительного завода, цикл лекций читается в Доме знаний, возникают джазовые секции в вузах.

Значение «Аллегро» в популяризации джазовой музыки в Латвии бесспорно.

Регулярно освещала джазовую жизнь в республике газета «Советская молодежь». Именно она подняла вопрос о необходимости создать в Риге джаз-клуб. Любителей джаза поддержали горком комсомола, министерство культуры республики, городские власти. В 1975 году приняли решение о создании клуба любителей джазовой музыки при Доме культуры «Октобрис».

Клуб, во главе которого стал неутомимый Леонид Нидбальский, широко развернул работу. Здесь родились интересные джазовые ансамбли: «Опус», «Экспрессия», квартет «2Р+2Б» (Раубишко — Розенберг — Банных — Болдырев), секстет Ю. Смирнова, молодежный диксиленд Эйнара Яунбралиса. Джаз-клуб заметно активизировал творчество музыкантов, предоставил им возможность регулярно репетировать, организовал представительные концерты, фестивали. Гостями клуба были более 150 джазовых музыкантов из 26 городов нашей страны, а также из ГДР, Чехословакии, Польши.

По инициативе клуба в течение трех дней в переполненных залах ДК «Октобрис» и Спортивном манеже проходили концерты самого крупного в Латвии фестиваля джазовой музыки «Ритмы лета-76». Это был настоящий праздник джаза! На него приехали многочисленные гости из Москвы, Ленинграда, Воронежа, Таллина, Уфы, Куйбышева. В завершение фестиваля на теплоходе, в открытом море, состоялся джем-сешн.

«Ритмы лета-76» доказали необходимость регулярных концертов джазовой музыки. В том же году Латвийская государственная филармония впервые пригласила слушателей на абонементные лекции-концерты «Джазовая панорама». Совместно с джаз-клубом филармония взялась и за организацию последующих фестивалей, проводившихся в великолепном концертном зале «Дзинтари» на берегу моря.

В эти годы на «Ритмах лета» предстал практически весь цвет советского джаза: ансамбли В. Ганелина, В. Мустафа-заде, Н. Левиновского, Д. Голо¬щекина, А. Вапирова, А. Товмасяна, С. Беличенко — В. Толкачева, И. Бриля, пианист Л. Чижик и другие музыканты. Интересно показали себя и рижские джазовые коллективы. На традиционных джем-сешн советские джазмены состязались с инструменталистами из оркестров К. Эдельхагена (ФРГ), Э. Версхорена (Бельгия), У. Дейли — Э. Уилсона (Австралия), трио Ф. Макферсона (Канада), диксиленда «Олд Таймерс» (Польша).

Тема «Джаз и академическая музыка» весьма актуальна у музыкантов Латвии. Показательна в этом плане пластинка видного латышского композитора Гедерта Рамана, на которой записаны Дивертисмент для флейты, трубы, фортепиано, ударных инструментов и струнного оркестра, Концерт для саксофона и струнного оркестра, Concerto leggiero для девяти джазовых инструментов и струнного оркестра. Раман — автор симфоний, музыкальных комедий, инструментальных концертов, эстрадной музыки — одним из первых в республике обратился к использованию фольклора в джазовой музыке. (В этом направлении работали также Р. Паулс, У. Стабулниекс и другие композиторы). В Concerto leggiero музыка развивается как бы в двух планах; струнные традиционно излагают тему, а группа джазовых солистов развивает ее в свободных импровизациях, соединяясь в итоге с оркестром уже в стиле симфоджаза.

Коротко расскажем о наиболее активных латвийских музыкантах 70-х годов.

Эгил Страуме закончил консерваторию по классу кларнета. С 1967 года работал в оркестре Латвийского телевидения и радио. Желание глубоко изучить джаз, овладеть им профессионально вновь привели молодого музыканта в консерваторию, на этот раз в класс композиции. Здесь рождаются его первые произведения: небольшие джазовые пьесы, музыка для театра и кино, Концерт для кларнета и камерного оркестра, оратория «Сквозь века идущая» на стихи О. Вациетиса.

— Джаз и академическая музыка, — говорит Эгил Страуме, — для меня неразделимы. Музыка академическая дала мне технику, а джазовая импровизация всемерно стимулировала композиторские способности. Вообще импровизация — моя стихия. Ведь она не только привилегия джаза. Импровизировали великие артисты и композиторы прошлого, импровизируют не менее великие мастера народной музыки...

Среди достижений Э. Страуме отметим концерт, посвященный творчеству Чарли Паркера, и экспериментальную программу «Джаз-пантомима», в которой музыкальные импровизации переплетались с импровизациями мимов. С этой программой Э. Страуме выступил, помимо Риги, также в Москве и Таллине.

Вскоре Эгил создает инструментальный октет. В его новых композициях органично соединились джаз, рок и современная камерная музыка.

Музыковед А. Клотынь так охарактеризовал творческую направленность ансамбля Э. Страуме:

«Творчество октета близко к так называемому авангардистскому джазу. Здесь мелодика обостренных интонаций, линеарная полифония жестких созвучий, сложные ритмика и метрика музыки. Наиболее типичное произведение такого рода — «Интраверсия». Само название композиции объясняет главную тенденцию в творчестве ансамбля: раскрыть в музыке интраверсивный (направленный внутрь) образ, рожденный внутренним миром человека, и затем конфликтную напряженность внешнего и внутреннего миров выровнять, разрядить в интенсивной динамической экспрессии. Подобная творческая направленность (ярким образцом ее является также композиция Г. Розенберга «Хорал») позволила ансамблю сказать нечто новое и свое.

Интересно и другое направление, в котором джазовая экспрессия как бы «декорирована» орнаментикой, дополнена извне. Таковы чисто литературные образные ассоциации (сказочный замок Пер Гюнта в композиции У. Стабулниекса «Zoria-Moria»), экзотический испанский колорит, специфичес-

Эгил Страуме

Эйнар Яунбралис

Ивар Галениекс

кое обыгрывание материальности и красочности звуков («Экстраверсия» Э. Страуме)».

Из других композиций Э. Страуме назовем «Книгу путешествий по Филиппинам», навеянную поездкой в эту страну, и «Видение Мескалина».

Гунар Розенберг — одаренный композитор, аранжировщик, трубач. Внешне он кажется невозмутимым, а игра его подкупает страстью, даже одержимостью. Его импровизации всегда в чем-то дерзкие, предельно откровенные... Свой путь в джазе Гунар начинал барабанщиком, но основным его инструментом стала труба. С 1963 года он играет в джазовом ансамбле вместе с известными музыкантами З. Резевским и Р. Раубишко. Первый большой успех приходит к Розенбергу на международном джазовом фестивале «Таллин-67». После службы в армии Гунар начинает работать в оркестре Латвийского телевидения и радио. Высокопрофессиональный коллектив стал прекрасной школой для молодого музыканта. Когда в кафе «Аллегро» начали регулярно выступать джазовые ансамбли, в составе первого из них был и Г. Розенберг.

У каждого музыканта есть свои исполнительские пики. Для Гунара им стал всесоюзный джазовый фестиваль «Тбилиси-78», где он выступил в составе квартета «2Р+2Б». В начале 80-х годов Г. Розенберг предстал в новой для себя роли — организатора и руководителя биг-бэнда. Он пригласил музыкантов из эстрадного оркестра Латвийского телевидения и радио, из духового оркестра «Рига» и других коллективов. Два обстоятельства определили ус-

Раймонд Раубишко

Улдис Стабулниекс

Гунар Розенберг

пех биг-бэнда: опыт джазового исполнительства большинства музыкантов и оригинальный репертуар, в котором выделялись композиции Г. Розенберга («Экспромт», «Я не сказал „нет"», «Солярис», «Буги»).

Один из самых опытных и активных джазменов Латвии — тенор-саксофонист Раймонд Раубишко. Он пришел в джаз в конце 50-х годов, участвовал в первых джазовых фестивалях в Тарту и Таллине. Его исполнение подкупало глубиной, своеобразием почерка. В 1970 году, во время выступления Рижского эстрадного оркестра на международном фестивале в Праге, Р. Раубишко, единственный из наших музыкантов, был включен в «Интерджаз», составленный из лучших европейских исполнителей. Ярко проявил себя Раймонд в квартете «2Р+2Б». Игра этого ансамбля увлекала эмоциональным накалом, необычной формой композиций. Безупречная техника, впечатляющие сольные импровизации отличали игру Р. Раубишко в его пьесах «Пирамида Хеопса» и «Полпуда соли». Руководимый им квинтет с успехом выступал в Ярославле на фестивале «Джаз над Волгой» а в составе трио он представлял латвийский джаз на фестивале в Красноярске.

Невозможно говорить отдельно о Борисе Банных (контрабас) и Владимире Болдыреве (ударные). Их творческий союз продолжался более десяти лет. Они — «пульс» любого джазового ансамбля, его ритмическая и гармоническая основа. Великолепно выступили Б. Банных и В. Болдырев на международном фестивале «Джаз-джембори-73» в Варшаве. Игра латвийских музыкантов на джем-сешн с выдающимися артистами современного джаза осталась в памяти всех, кто слышал их. В 1976 году они предложили сотрудничество Р. Раубишко и Г. Розенбергу. Так родился квартет «2Р+2Б», чье выступление стало сенсацией на всесоюзном фестивале «Тбилиси-78». Некоторое время Б. Банных и В. Болдырев выступали в джаз-рок ансамбле «МОДО». Острый ритм, неудержимый звуковой поток, яркие импровизации солистов этого ансамбля «взрывали» концертные залы Риги, Москвы, Тбилиси.

Улдис Стабулниекс начал постигать основы джаза в самодеятельном молодежном биг-бэнде под управлением Р. Паулса. Окончив в 1972 году консерваторию по классу хорового дирижирования, он работает пианистом-концертмейстером, пишет музыку к спектаклям, песни, поет в камерном хоре «Ave Sol» под руководством Иманта Кокарса. Глубокое знание латышской народной песни находит отражение в его джазовых произведениях.

Не увядает талант одного из ветеранов латвийского джаза, Зигурда Резевского. Как барабанщик, он сложился под влиянием школы Д. Крупы. Большое впечатление на Резевского произвела поездка на «прародину джаза», в Африку. В Гвинее он впервые услышал ритмы, питающие джаз, в исполнении африканских музыкантов. Его мастерство шлифовалось в совместном музицировании с Р. Паулсом, Р. Раубишко, А. Зитарисом, В. Долговым, А. Пищиковым, К. Носовым, Д. Голощекиным, А. Зубовым, К. Бахолдиным. З. Резев-

ский — непременный участник всех фестивалей «Ритмы лета», не упускает ни одной возможности выступить в джем-сешн. Его энергии могут позавидовать многие молодые джазмены.

За последние годы выдвинулись новые талантливые инструменталисты. Ярко заявили о себе Харий Баш (фортепиано), Валерий Тарасенко (ударные), Александр Акимов (ударные), Ивар Галениекс (контрабас), Марис Бриежкалнс (ударные); в диксиленде рижского джаз-клуба — Эйнар Яунбралис (труба), Янис Ирбе (тромбон), одаренная вокалистка Ольга Пирагс.

Своеобразным отчетом латвийского джаза на рубеже 80-х годов стал концерт на пленуме Союза композиторов Латвии, где выступил биг-бэнд А. Закиса. Прозвучали произведения Г. Розенберга, З. Лоренца, У. Стабулниекса, А. Закиса. Этот отчет показал, что джаз занимает все более заметное место в музыкальной жизни республики.

Ряд интересных передач о джазе подготовило Латвийское телевидение. Как всегда, интересно пишет о проблемах джаза газета «Советская молодежь» (кстати, и другие республиканские газеты и журналы стали регулярно писать о джазовой музыке). Впервые в Советском Союзе газета «Советская молодежь» провела опрос критиков и любителей джаза для определения лучших исполнителей и ансамблей. Думается, не случайно Рижский джаз-клуб в 1980 году был признан лучшим любительским объединением республики и награжден Почетной грамотой ЦК ВЛКСМ Латвии.

Музыканты и любители джаза с оптимизмом смотрят в будущее. Опираясь на традиции национальной музыкальной культуры, вбирая опыт лучших советских исполнителей, джазовые музыканты Советской Латвии работают интересно и плодотворно. Их аудитория стала многочисленной, все больший интерес к джазу проявляет молодежь.

В. Копман, В. Стешенко

Литва

Джаз в Советской Литве молод. Первое робкое обращение к джазу состоялось в начале 50-х годов в самодеятельных оркестрах Вильнюса и Каунаса, в небольших ансамблях, игравших в кафе и ресторанах. В 1957 году студенческий эстрадный оркестр Каунасского политехнического института под управлением Юозаса Тишкуса успешно выступил на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

Первый концерт собственно джазовой музыки состоялся весной 1962 года в Вильнюсе в Большом зале консерватории. В то время джаз в Литве котировался невысоко. Особенно попрекали за увлечение этой «второсортной» музыкой студентов музучилищ и консерватории. Однако молодежь, как и повсюду, любила джаз, упоенно слушала его по радио, на грампластинках.

Концерт в консерватории стал большим событием в музыкальной жизни республики. Вскоре в молодежном кафе Вильнюса был основан джазовый клуб. Он развернул активную деятельность. Каждую неделю здесь проходили вечера, читались лекции, прослушивались записи. Выступали различные джазовые ансамбли, в том числе гастролеры из республик, из-за рубежа. Аналогичные вечера стали проводиться и в Каунасе.

В 1968 году в молодом городе энергетиков Электренай прошел джазовый фестиваль, в котором участвовали лучшие музыканты Литвы. Итоговый концерт лауреатов состоялся в Большом зале филармонии Вильнюса, была выпущена пластинка с записью концерта. Тогда же несколько пластинок с джазовыми композициями записал ансамбль Каунасского радио под управлением Ромуальда Грабштаса.

Казалось, джаз в Литве и дальше будет развиваться. Однако в начале 70-х годов интерес к джазу упал. Только отдельные ансамбли сохранили верность любимому жанру. Самый известный из этих коллективов — трио композитора Вячеслава Ганелина.

В 1977 году начала работать секция джаза при вильнюсском Дворце работников искусств. Концерты джазовой музыки стали проводиться в Государственной филармонии, по радио и телевидению. Вновь начали выступать ветераны, в том числе пианист и джазовый критик Олег Молокоедов, представлявший литовский джаз на таллинских фестивалях 60-х годов. Были созданы новые музыкальные коллективы. Отметим среди них биг-бэнд Клайпедской государственной консерватории. Его организатор и руководитель — Пранас

Ромуальд Грабштас

Олег Молокоедов

Кястутис Лушас

Нарушис, профессиональный музыкант, окончивший Вильнюсскую консерваторию по классу кларнета и аспирантуру Ленинградской консерватории.

Особенно удачно выступил биг-бэнд на фестивале эстрадной музыки в Лиепае. Клайпедцам достался главный приз — «Лиепайский янтарь» и шесть других призов. Оркестр активно сотрудничает с молодыми литовскими авторами. При биг-бэнде образовался джазовый квартет под управлением выпускника Вильнюсской консерватории, пианиста Саулюса Шяучюлиса. Он играет современный и традиционный джаз, крупные концертные произведения и обработки литовской народной музыки. Квартет ярко показал себя на джазовом фестивале «Тбилиси-78» и на Таллинских днях джаза в 1979 году.

Активизировались и джазовые музыканты Каунаса. При Доме работников искусств интересный ансамбль создал Ромуальд Грабштас; содержательные программы подготовил талантливый молодой пианист Кястутис Лушас.

Большим стимулом для развития джаза в Литве стало творчество трио В. Ганелина. Выдающийся успех ансамбля на всесоюзных джазовых смотрах, широчайший резонанс его грамзаписей и выступлений за рубежом не могли не оказать влияния на музыкальную молодежь республики, на творческие поиски других джазовых ансамблей.

Осенью 1980 года, когда у всех на устах были триумфы трио Ганелина на гастролях в ГДР и Финляндии, на фестивалях в Пайце, Праге и Западном Берлине, в небольшом курортном городке Бирштонасе прошел первый в Литве республиканский джаз-фестиваль. В нем участвовали семь лучших литовских ансамблей и — вне конкурса — трио Ганелина и эстонский пианист Тыну Найссоо. Многочисленных слушателей порадовало высокое исполнительское мастерство музыкантов, их стремление к самобытному творчеству. Главный приз достался вильнюсскому трио под управлением саксофониста Александра Федотова (в ту пору аспиранта Московской консерватории), два приза получил Кястутис Лушас — как пианист и как автор лучшей композиции. Во время фестиваля демонстрировались фильмы о джазе, состоялись традиционные джем-сешн.

Успех фестиваля в Бирштонасе был столь велик, что Министерство культуры Литовской ССР, Республиканский научно-методический центр и городской отдел культуры решили проводить этот праздник джаза каждые два года.

Постепенно, шаг за шагом, возрастала роль джаза в культурной жизни Литвы. Все чаще приходится слышать, что Литва стала «самой джазовой» республикой нашей страны. В Вильнюсе, в музыкальной школе имени Б. Дварионаса, дети с семи лет учатся импровизационной игре. Начал эти занятия В. Чекасин, теперь по его стопам пошли и другие музыканты. В консерватории также введены занятия импровизацией, созданы учебные биг-бэнды и малые ансамбли. Клайпедский факультет консерватории готовит руководителей эстрад-

ных и джазовых оркестров высшей квалификации. В Вильнюсе открыто джазовое кафе «Неринга», здесь каждый вечер исполняется джаз, музыканты показывают новые программы, часто проходят джем-сешн. Значение такой «музыкальной мастерской» трудно переоценить, ведь джаз не живет вне исполнительской практики, вне активной музыкальной аудитории.

Джазовые ансамбли часто выступают по телевидению, а первая республиканская радиопрограмма каждый воскресный вечер дает большую передачу о джазе. Все эти события подробно освещает местная печать.

Летом 1982 года состоялся второй фестиваль джаза в Бирштонасе. На него съехались множество гостей из самой Литвы, из других республик. Гостеприимный Бирштонас приютил всех прибывших — их было три с половиной тысячи, примерно столько и жителей в этом городке. Пожалуй, ни на одном джаз-фестивале не было такого количества фестивальных атрибутов: значков, вымпелов, плакатов, буклетов, косынок, керамики и т. п. Все это создавало особую праздничную атмосферу.

Много новых явлений было заметно и в музыке. Ряд ансамблей, группирующихся вокруг виртуозных пианистов, слушались уже без прежнего интереса. Ансамбль Стасиса Шяучюлиса — пожалуй, единственный, сохранивший верность избранному стилю. Его успех у публики предопределили замечательная ритм-секция и нешаблонный репертуар. На глазах прогрессировали молодые музыканты. Среди них — К. Лушас, показавший с ансамблем программу собственных оригинальных композиций.

Пятрас Вишняускас

Квартет Пятраса Вишняускаса.
Слева направо:
Г. Лауринавичюс, В. Лабутис,
Л. Шинкоренко,
П. Вишняускас

Открытием фестиваля стала певица Марина Грановская, выступившая с ансамблем К. Лушаса. Будучи по профессии пианисткой, она великолепно владеет голосом, хорошо знает классический джазовый репертуар. Культурой своего вокала, импровизаторскими способностями она снискала заслуженное признание слушателей.

Кульминацией фестиваля стало выступление квартета Пятраса Вишняускаса (он работает в вильнюсском джазовом кафе «Неринга»). Саксофонисты ансамбля — сам Пятрас и Витас Лабутис — отличаются большой фантазией, играют азартно и технически безупречно. Слушателей поразил эпизод в одной из композиций, когда оба музыканта играли на четырех саксофонах — наподобие целой секции в биг-бэнде! Ансамбль получил и главный приз жюри, и приз публики. Показанные в программе композиции также удостоились дипломов.

П. Вишняускас и В. Лабутис — студенты Вильнюсской консерватории, ученики В. Чекасина. Его педагогическая деятельность сегодня весьма значительна по своим результатам. На фестивале Чекасин выступал в составе

секстета, показав большую композицию на темы литовских народных песен. Биг-бэнд, составленный из квартета Вишняускаса и студентов консерватории, исполнил другую необычную композицию Чекасина, приготовленную специально к фестивалю. Она длилась около часа, и была основана на постоянном противопоставлении традиционных джазовых тем и звучаний — коллективным импровизациям ансамбля духовых (функцию баса исполняла туба) и квартета. Дирижировал этой сложной ансамблевой системой сам автор, что придавало исполнению особый характер подлинности, музыка как бы рождалась перед публикой.

Л. Шалтянис

Узбекистан

В Средней Азии, в ее обширных регионах, на протяжении веков развивалось богатейшее народное и профессиональное музыкальное искусство устной традиции. Оно было исключительно монодийным (одноголосным). Джаз, пришедший в необычную для него среду, — явление столь же удивительное, сколь и знаменательное.

Удивительное по многим причинам. Прежде всего, в монодийном искусстве и в джазе существенно разнятся принципы внутреннего строения и развития музыки. Следуя незыблемым традициям и канонам, великие музыканты прошлого создали выдающиеся образцы устного творчества, сложившиеся в

Сергей Гилев

Константин Добровольский

Семен Мордухаев

грандиозный цикл из шести макомов, — «Шашмаком». С этим многовековым музыкальным колоссом джаз несопоставим ни в этническом, ни в эстетическом планах. В монодийном искусстве и в гомофонии (к ней принадлежит джаз) различны не только исторические формы бытования, но и психология творчества и восприятия.

Однако в этом явлении есть и другая сторона. Она существенна, знаменательна для искусства XX века. Сегодня происходит неуклонное, на многих уровнях, сближение музыкальных культур Востока и Запада, их взаимопроникновение и взаимовлияние. Процессы, прежде казавшиеся далекими, все чаще обнаруживают черты общности.

Назовем лишь некоторые из них. Кардинальный признак джаза — устойчивая ритмическая пульсация с акцентированием определенной доли — имеет своеобразный аналог в монодическом искусстве Узбекистана. Мы имеем в виду «усуль» — четкую ритмическую формулу, лежащую в основе произведения. Такой усуль, где постоянно акцентируется одна из долей, определяет ритмический пульс песни, плясовой мелодии, инструментальной пьесы, части цикла.

Узбекская народная музыка, будучи искусством устной традиции, непременно предполагает в интерпретации наличие варьирования, — в этом, прежде всего, выявляется творческая индивидуальность исполнителя. Подобное мы наблюдаем и в джазе, где исполнитель именно в вариационных разделах (импровизациях) наиболее полно раскрывает свою индивидуальность.

Еще один интересный факт. Музыковед А. Коральский обнаружил в узбекской музыке «...элементы двухголосия — в виде последовательного ряда интервалов и в виде косвенного движения, при котором мелодия звучала на фоне остинатного голоса другой струны... на дутаре или домбре». Он также доказал, что «...в узбекской монодии содержатся многие элементы полифонии, которые должны быть и действительно являются основой для создания полифонической фактуры»[1].

Кроме того, отмечает далее автор, для узбекских мелодий характерно наличие точных и неточных секвенций[2]. А секвенцирование, как один из принципов музыкального развертывания в джазе, имеет важное значение в драматургии всей формы.

Открытие в узбекской народной музыке элементов двухголосия предполагает наличие если не обычных гармонических функций (в нашем при-

[1] *Коральский А. О некоторых тенденциях к двухголосию в узбекской монодии. — В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. — М., 1972, с. 330—331*

[2] *Там же, с. 343.*

вычном понимании), то определенных созвучий, выполняющих функцию устоя и неустоя; именно эти созвучия скрепляют форму монодии.

Как видим, между узбекской музыкой устной традиции и джазом имеется ряд общих моментов. Они несомненно могут способствовать плодотворному развитию джаза на узбекской национальной почве.

* * *

Развитие джазового искусства в Узбекистане начинается с середины 50-х годов. В Ташкенте, Самарканде и других городах организуются эстрадные коллективы разного состава, которые исполняют в основном эстрадную инструментальную музыку и аккомпанируют певцам.

В то время в ташкентских эстрадных оркестрах выступало много высокопрофессиональных музыкантов. Слушатели могли познакомиться с различными стилями джазовой музыки, послушать интересные импровизации или просто инструментальное соло, исполняемое по нотам. В оркестре Д. Штерна искусством джазовой импровизации хорошо владел Лев Сухов, игравший на кларнете и тенор-саксофоне. Великолепным бархатным звуком и техникой обладал тромбонист Леонид Тельянц. В эстрадном оркестре кинотеатра «Молодая гвардия» выделялся отличный музыкант Федор Максудов (кларнет, тенор-саксофон), в кинотеатре «Родина» — тромбонист Анатолий Францкевич, пианист Зоненберг и трубач Виктор Коптевский. Игра Виктора Коптевского отличалась вдохновением и мастерством. Его блистательные импровизации и чувство свинга вызывали восхищение слушателей.

Интерес к джазу наблюдался и в других городах Узбекистана, в том числе и в древнем Самарканде. Напомним, что первый симфоджаз был организован в Самарканде в 1944 году. Руководил оркестром преподаватель музыкального училища Н. Зинин. В коллективе играли хорошие музыканты: тромбонист Л. Тельянц, тенор-саксофонист А. Брим, трубач И. Смирнов и др. Программа состояла в основном из аранжировок популярных произведений.

В 1956 году в городе начал работать эстрадный оркестр «тройного» состава со струнной группой. Первым руководителем был А. Брим, а с 1958 по 1981 год — М. Финкельштейн. Эстрадный оркестр состоял из преподавателей музыкальной школы и училища. Почти четверть века проработали в нем Е. Солдатов (орган), Ф. Мутеремов (тенор-саксофон), М. Финкельштейн (ударные). Оркестр явился практической школой для многих инструменталистов и вокалистов. Из него вышли известные музыканты: тромбонист Григорий Херсонский, лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады; композитор, пианист и скрипач Альберт Малахов, музыкальный руководитель Государственного эстрадного оркестра Узбекистана в 1963—1967 годах; Анатолий Перцев — альт-саксофонист, ныне играющий в эстрадном оркестре Узбекского радио и телевидения.

Репертуар коллектива включал произведения советских композиторов и оригинальные аранжировки джазовой классики.

В 1958 году в республике был создан Государственный эстрадный оркестр Узбекистана по типу большого биг-бэнда. Его основатели — композиторы народный артист Узбекской ССР Шариф Рамазанов и А. Двоскин. Узбекский коллектив в чем-то следовал принципам, выработанным в джаз-оркестре Л. Утесова: в программе сочетались песни, инструментальные пьесы и вставные номера других видов эстрады. Но главной его задачей был поиск национальной основы творчества. Солисты оркестра Батыр и Луиза Закировы обратились к классическому музыкальному искусству стран Ближнего и Среднего Востока. В концертах зазвучали иранская народная песня «Конец мучений», египетская «О, похитивший сон моих глаз», ливанская «Красивая девушка», песня «Очарован тобой» М. Бурханова. Эти песни приобрели в народе огромную популярность, а «Красивая девушка» стала своеобразной визитной карточкой эстрадного оркестра.

Собственно джазовой музыки в программах почти не было. В инструментовках песен употреблялись приемы джазовой аранжировки с подчеркиванием ритмических и колористических особенностей узбекской музыки — некий условный стиль восточного «песенного джаза». Для придания звучанию национального колорита в оркестр ввели рубаб.

Эту плодотворную линию продолжил Е. Живаев и другой замечательный музыкант, композитор и аранжировщик Анатолий Кролл, некоторое время проработавший в оркестре. А. Кролл создал великолепный биг-бэнд, в котором каждая группа инструментов была сыгранной и ровной по звучанию. Часто устраивались джем-сешн с музыкантами-гастролерами. Вокруг А. Кролла собрались лучшие молодые музыканты города: пианист Игорь Алешин, саксофонист Юрий Живаев, певица Тоня Ибрагимова, барабанщики Эдуард Горожанин, Михаил Гольденцвейг и др.

В 1963—1967 годах дирижером оркестра стал опытный композитор Альберт Малахов. При нем в программы вошла инструментальная музыка классического джаза. В заслугу Малахову следует поставить то, что он первым среди композиторов Узбекистана создал джазовые пьесы на национальном материале. Яркие образцы узбекского джаза — его инструментальные пьесы «Шодлик» и «Звездная дойра».

В апреле 1968 года в Ташкенте прошел первый республиканский фестиваль джазовой музыки. Организаторами выступили ЦК ЛКСМ Узбекистана, Ташкентский обком и горком комсомола, Министерство культуры, Союз композиторов.

В фестивале приняли участие самодеятельные и профессиональные коллективы: симфоджаз Узтелерадио п/у Е. Живаева, биг-бэнд «Модуль», которым руководил молодой композитор Э. Каландаров, джаз-ансамбль

Электротехнического института, квинтет ташкентского окружного Дома офицеров «Туркестанская звездочка», квартет «Шарк» И. Алешина, квартет В. Полянского (Ташкентское военное училище имени В. И. Ленина), трио И. Дмитриева и др. — всего 17 оркестров и ансамблей.

Первое место жюри единодушно отдало квинтету «Туркестанская звездочка»: Сардар Мухатов (фортепиано), Константин Добровольский (тенор-саксофон), Юрий Парфенов (труба), Сергей Гилев (контрабас) и Александр Трацевский (ударные). Второе место завоевал квартет Вячеслава Полянского (фортепиано), вместе с ним выступали Э. Мхчиян (гитара), Р. Клеблеев (контрабас) и Л. Шмуйлович (ударные). В. Полянский — студент Ташкентской консерватории — получил приз и за лучшую обработку узбекской народной песни «Дильдор». Третье место досталось квартету Игоря Алешина (фортепиано) вместе с ним выступали Г. Сакевич (тенор-саксофон, флейта), А. Шахмуров (контрабас) и Э. Горожанин (ударные). Специального приза жюри удостоился самый молодой участник джаз-форума, пианист Игорь Дмитриев — ученик Музыкальной школы имени В. Успенского. Дипломом был отмечен биг-бэнд Э. Каландарова, а также джазовая певица Тоня Ибрагимова (студентка консерватории).

Значение фестиваля трудно переоценить. Он стал важным смотром джазовой музыки в республиках Средней Азии и Казахстана, представив состояние джаза в этом крупном регионе страны.

* * *

70-е годы знаменуют новый этап в развитии узбекского джаза. Его качественные изменения — существенны; во многом они объясняются творческими достижениями всего советского джаза. Именно в этот период рождается республиканский джаз-клуб, проходят два фестиваля джазовой музыки в Фергане, активизируется пропаганда джаза по радио и в печати, расширяется концертная деятельность джазовых коллективов, наконец, открываются эстрадные отделения в Музыкальном училище имени Хамзы и республиканской студии эстрадно-циркового искусства.

Одной из центральных в творчестве становится проблема претворения фольклора в джазе. Узбекские музыканты, опираясь на богатые национальные традиции, начали активно разрабатывать фольклор, искать пути его синтеза с джазом. Поиск нового стиля, новый подход к фольклору во многом был обусловлен усилившимся взаимовлиянием национальных культур. И здесь особенно важна творческая позиция композитора и исполнителя; по мысли И. Нестьева, это самое важное в работе над фольклором. Речь идет прежде всего о способности музыканта «заново воссоздавать старин-

ные звуковые модели, отбирать в них именно то, что необходимо для верного и глубокого выражения современности» [1].

Узбекские композиторы и исполнители, стремясь сохранить особенности народного музыкального мышления, по-новому разрабатывают традиционные жанры народной музыки. Такой подход к фольклору определил поиски нового музыкального языка джаза, новой мелодики, ритмики, тембра, приемов артикуляции и фразировки.

Да и сама форма джазовых произведений претерпевает значительную трансформацию: от простой темы с джазовыми вариациями до сложной многочастной развернутой композиции, обрамленной вступлением и динамическим заключительным разделом. Стали появляться более развернутые двухчастные и трехчастные композиции, составленные по принципу драматического нагнетания: сольные импровизационные разделы, чередуясь с ансамблевой игрой, постепенно приводили к общей кульминации и структурному завершению произведения.

В 1978 году на Втором Ферганском джаз-фестивале состоялась премьера «Восточной сюиты». Это произведение во многих отношениях этапное в истории узбекского джазового искусства. Анализ ряда фрагментов сюиты представляется нам весьма актуальным.

Интересно уже само обращение к жанру сюиты. Каждая часть несет определенную смысловую нагрузку в драматургии целого; кроме того, части объединены как в мелодическом, так и в гармоническом плане. Образное и эмоциональное содержание отдельных разделов воссоздает традиционные жанры народной музыки: III часть — Алла, VI — Лапар, VIII — Марсия[2].

Сюита открывает вступление, тему которого излагают в унисон труба и тенор-саксофон [3]:

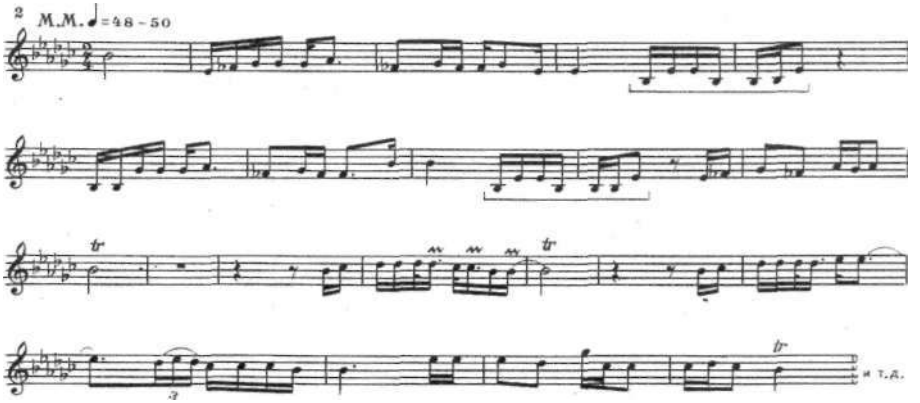
Тема состоит из двух коротких мотивов по 4 такта каждый. Звуки темы (вместе с недостающими) образуют дорийский лад: ми и соль —

[1] *Нестьев И. Пути взаимодействия. — В кн.: Советская музыка на современном этапе. М., 1981, с. 32.*

[2] *Название песенных жанров в узбекской народной музыке: Алла — колыбельная, Лапар — песня любовно-лирического содержания, Марсия (или йиги) — похоронный плач по умершему. В сюите Марсия — картина, изображающая похоронную процессию.*

[3] *За неимением нот фрагменты из сюиты расшифрованы автором статьи непосредственно с грампластинки.*

устои, до-диез — дорийская секста. Однако мелодия в гармоническом плане не замкнута, не однотональна. Из минора она модулирует в мажор. Такая гармоническая «открытость», незавершенность темы предполагают ее дальнейшее ладовое расширение, что и происходит в повторных проведениях перед третьей и восьмой частями сюиты. Тема вступления — «зерно», из которого прорастают почти все мелодические и ладогармонические комплексы сюиты.

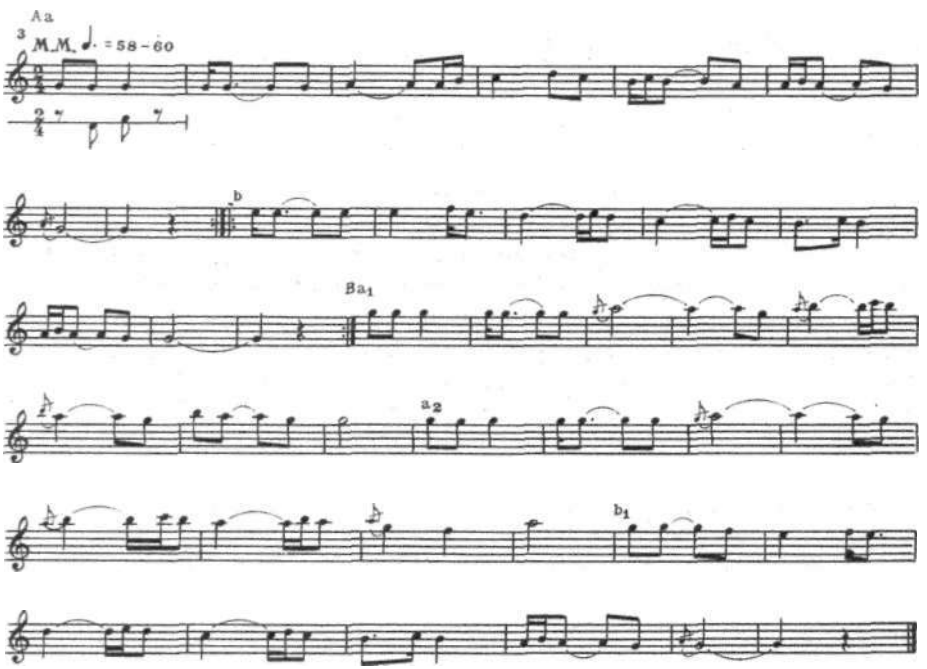
Яркий национальный колорит проявляется и в главной теме, которую излагает бас-гитара (Рустем Ильясов). Игра плектром имитирует звучание танбура [1]. Мелодия повествовательного характера вводит слушателя в образный мир произведения (отметим, что все темы сюиты оригинальны):

В основе темы лежит попевка в диапазоне кварты. Варьируясь, мелодия передает эмоциональное состояние сказителя, начинающего удивительную восточную легенду. Примечателен в конце фразы квартовый мотив, идущий шестнадцатыми нотами. Он как бы имитирует инструментальный отыгрыш после вокальной фразы, выполняя тем самым и роль цезуры в форме. Эта характерная особенность узбекского фольклора встречается как в песенном жанре ашула, так и в профессиональной вокальной музыке устной традиции [2].

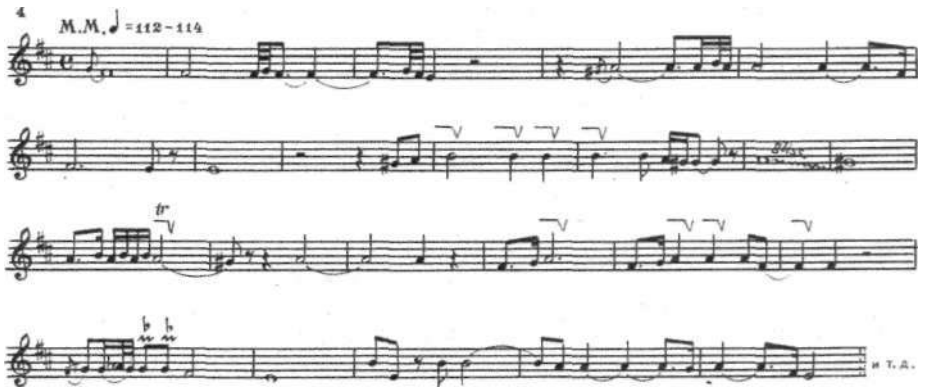
Мелодическая линия темы развертывается по законам узбекской монодии: каждая музыкальная фраза развивается поступенно, имеет свою определенную ладовую зону и диапазон. Причем диапазон музыкаль-

[1] *Узбекский народный щипковый инструмент типа лютни. Имеет три металлические струны, которые настраиваются в зависимости от исполняемого произведения.*

[2] *Такой вывод делает музыковед Ф. Кароматов на основе исследования большого числа узбекских народных песен и других жанров вокальной музыки. См.: Кароматов Ф. Основные черты музыкального строения узбекских песен. — В кн.; Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, с. 67.*

ных фраз группируется вокруг одной, реже двух нот — устоев, которые входят в тоническое трезвучие. На примере видно, что первая фраза группируется вокруг звука es, вторая — вокруг ges, третья и четвертая — вокруг b и т. д. Вариантное изложение мотива, узкий диапазон восходящих музыкальных фраз нагнетают напряжение и приводят к кульминационному разделу темы — ауджу. Зона ауджа достаточно широка; перемещаясь по звукам тонического трезвучия, она поднимается до b второй октавы и с третьей октавы. Затем следует спад напряжения.

Рассмотренные нами интонационные и формообразующие принципы развертывания музыкального материала сюиты типичны для узбекского музыкального фольклора. Примером может служить народная инструментальная мелодия «Махваш» [1]:

[1] *Узбекская народная музыка. — Ташкент, 1958, т. 4, с. 315*

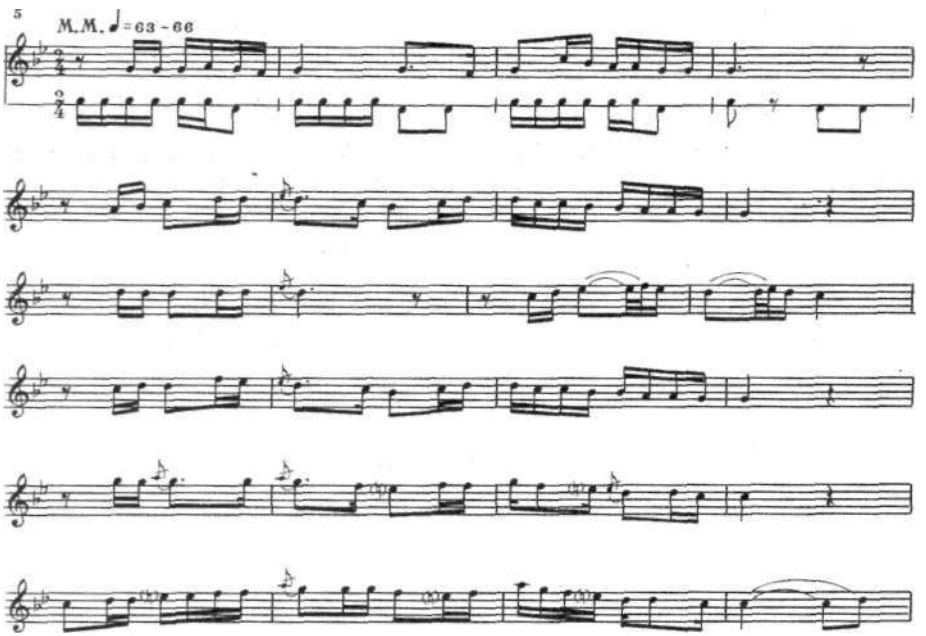
Анализируя и другие эпизоды «Восточной сюиты», легко убедиться в том, что тематизм произведения носит ярко выраженный фольклорный характер. Столь же значительным художественным достоинством «Сюиты» является фольклорность самих импровизаций солистов. Это та степень мастерства, которая говорит о музыкальной зрелости исполнителей, об их глубоком постижении сути национального мелодического мышления. Убедительным примером является импровизация трубача Юрия Парфенова в третьей части сюиты — Алла:

Исполнитель исходит не столько из формы колыбельной, сколько из ее образного содержания. Мелодия, не скованная поэтическим текстом, приобретает отчетливо выраженный инструментальный характер: обилие мелизматики, синкоп, неравномерность строения музыкальных фраз. В мягкой, одухотворенной музыке Ю. Парфенов достигает напряжения, используя тонкую мотивную работу, тембровые и динамические контрасты, необычную артикуляцию. Он интересно использует вибрато, имитирующее характерную манеру игры на народных смычковых инструментах, вибрирует звук не сразу после взятия, а чуть позже. (См. четвертый такт примера. Точно передать в нотной записи этот прием невозможно, поэтому вибрирующие звуки отмечены особым знаком ∼ .) Кроме того, выдерживая длительность звука, Ю. Парфенов иногда делает маленькие глиссандо. Новые приемы артикуляции, наряду с другими факторами, придают пьесе специфический колорит. Отметим, что большое разнообразие трелей и вибрато встречается в музыкальном фольклоре многих народов. Например, так называемая «фальшивая трель» лаутарских ансамблей в Румынии [1], а также аналогичные приемы

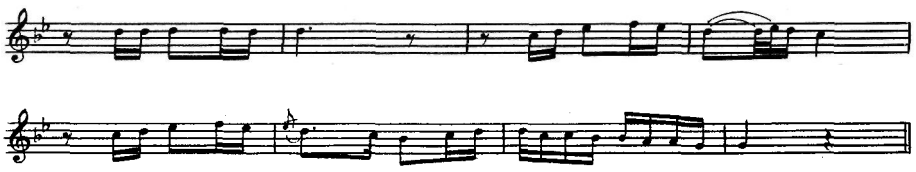
[1] *Головинский Г. Композитор и фольклор. — М., 1981, с. 200.*

в народной музыке таджиков, афганцев, азербайджанцев и других народов азиатского региона.

Исполнительская манера Ю. Парфенова, вобравшая в себя черты народного инструментального музицирования, произвела сенсацию в джазовой среде. Его игру называли «новым словом в джазе».

Большой интерес представляет ладовая основа музыки «Восточной сюиты», во многом определяющая гармонический язык произведения и импровизации солистов.

Узбекская мелодика в основе диатонична. В народной музыке, наряду с натуральным мажором и минором, часто встречаются миксолидийский, дорийский, фригийский лады. Другой характерной особенностью узбекского музыкального фольклора является полиладовость, которая проявляется в виде «хроматизма на расстоянии». Причем наиболее часто хроматически изменяются II, III, VI и VII ступени лада[1]. Ярким примером может служить народная мелодия «Сама» [2].

[1] *См. вышеуказанную статью Каироматова Ф., с. 43.*

[2] *Узбекская народная музыка. — Ташкент, 1957, т. 4, с. 318.*

В приведенной мелодии крайние части изложены в натуральном соль миноре, а средняя часть — кульминационный раздел (аудж) основан на g дорийском. *Ми-бекар* в примере, являясь «хроматизмом на расстоянии», подчеркивает полиладовый характер мелодии — синтез эолийского и дорийского ладов.

С принципом полиладовости мы встречаемся и в «Восточной сюите». Разрабатывая тематизм, создавая форму частей произведения, солисты Ю. Парфенов, Р. Ильясов и К. Добровольский исходят прежде всего из ладовой основы музыки. Характер импровизаций, основанных на тонкой мотивной работе, выявляет их ясную национальную почвенность и как нельзя лучше отвечает принципам развития узбекской монодии.

Мы рассмотрели не все компоненты музыкального языка сюиты. Однако и приведенные примеры обнаруживают глубокие национальные истоки произведения, органичность претворения национальной мелодики в импровизациях солистов.

Композиторское мастерство авторов «Восточной сюиты» заключается в создании гармоничной драматургии произведения, в раскрытии большой философской темы. Обобщенный образ Востока является здесь центральным моментом, синтезирующим взаимосвязи элементов узбекского музыкального фольклора с импровизационной сущностью джазового искусства.

«Восточная сюита» — одно из самых ярких произведений советского джаза конца 70-х годов.

Л. Юсупов

Среди
книг.
Дискография

Глава 3

Л. Утесов. **Спасибо, сердце!**

М., 1976. 480 с.

Веселая серьезность

Вышла в свет книга в ярко-оранжевой обложке, а на обложке — силуэт человека с собственным сердцем в руках. И называется эта книга не совсем обычно: «Спасибо, сердце!» — словно сама с собой говорит. Она и действительно сама с собой говорит, поскольку все автобиографии делают, в сущности, то же самое. Третье издание автобиографии народного артиста, знакомого множеству людей на нашей земле — Леонида Осиповича Утесова.

Третье издание, но не переиздание. Автор сам признается, что набирал опыт жизни в промежутке между каждым из них, — и в третьем есть то, чего нет в предыдущих: осознание этой новой «порции» опыта и соответствующие из него выводы.

Книгу многие прочтут залпом, она очень занятна, бесхитростно весела, написана сердцем человека, всю жизнь живущего этим своим большим, открытым людям, безобидным и очень добрым сердцем. В ней много зарисовок из жизни, разговоров, сценок, смешных и забавных ситуаций, особенно в первой части. Но есть и нечто очень серьезное, заставляющее думать, побуждающее взяться за перо, чтоб поделиться мыслями, рожденными этой книгой. Почти в центре ее есть глава «Дело жизни». Начинается она как бы «Эпиграфом», — большими буквами, единственными на целой странице: «Я придумал театрализованный джаз. Жанр небывалый. Собираю единомышленников. Но за новое надо бороться». Это — краткое содержание всей большой главы, где рассказывается о рождении и борьбе за место в искусстве знаменитого Теаджаза Утесова.

Я начала читать эту книгу с особенным чувством вины. Дело в том, что первое мое знакомство с джазом было где-то за рубежом, совершенно случайное. С плохим моим слухом я не восприняла самой музыки. Но когда музыканты, что-то свистя, шумя и пища на своих смешных, мне почти незнакомых инструментах, стали подходить друг к другу со странными ужимками и гримасами, — я просто «сконфузилась» за них, и мне показалось это нелепым кривлянием... Но вот, развернув книгу Утесова на главе «Дело жизни», я про-

читала: «...таких номеров, как наш Теаджаз, тогда на эстраде не было. Были джазы, созданные по образцу заграничных... Мы же предложили совершенно новый, никем еще не испробованный джаз».

Итак — совсем не то, что оглушало на заграничных эстрадах. Но тогда — что же? И вот сам Утесов дает объяснение, такое глубокое и новое, что заставляет думать и касается глубин нашего мышления и воображения. Я приведу здесь большую цитату, потому что иначе не смогу подойти к порождаемым ею важным мыслям: «Инструментальные ансамбли всегда немного кажутся составленными из абстрактных, бесплотных, бесхарактерных людей, которые воспринимаются как части большого механизма. У нас же каждый музыкант становился самостоятельным характером. Наши музыканты вступали друг с другом не только в чисто музыкальные, но и в человеческие отношения. Оркестранты не были прикованы к своему месту, они вставали, подходили друг к другу, к дирижеру и вступали в разговор при помощи или инструментов, или слова... Музыкальные инструменты как бы очеловечивались, приобретая индивидуальность, и в свою очередь окрашивали своим характером поведение музыканта». Здесь поведение музыкантов в утесовском джазе предстает не только не случайным, — оно философски осмыслено, оно делает исполнение зримо диалектичным, вскрывая связь между человеком и его инструментом, а главное, наводит на неожиданную мысль, поднимает из глубины памяти давние, полуосознанные, полузабытые образы... Быть может, именно потому немало больших музыкантов сердечно отзывались о джазе. Рахманинов, например, на вопрос, правда ли, что он написал что-то для джаза, ответил: «Нет, но написал бы с удовольствием».

Какие же полузабытые, полуосознанные образы всплывают в памяти после удивительной цитаты Утесова? Музыкальные инструменты — дело рук человека — сперва «очеловечиваются, приобретают индивидуальность», лотом, как бы в ответ своему творцу, «окрашивают своим характером поведение музыканта»... Чем-то древним веет от этих слов. Пастух сам вырезает свою свирель из тростника, да и тростник... Тютчев в одном из своих стихотворений назвал человека мыслящим тростником: «И ропщет мыслящий тростник...». А у Пушкина, в его «Музе»: «...Тростник был оживлен божественным дыханьем...». И образ пастуха не связан ли у нас с его свирелью, с его окружением — лугами, стадом, ароматом густой травы и прямым рабочим назначением свирели — призыва, зова? А если поближе к нашему времени, то гармошка, гармонь — не бродит ли она, по слову поэта, не движется ли в человечьих руках, разжимаясь и сжимаясь, не создает ли она, — этот прототип или последыш фисгармонии, — определенный образ в нашей душе? И если мы вспомним инструменты других национальностей — восточные, закавказские зурну, ду¬дуки, тар, кяманчу — вспомним, с какой величайшей любовью украшают свой саз перламутром, как страстно сотрясают шейку кяманчи, водя по ее струнам смычком, как взывает зурна к бесконечному хлопанью в такт музыке человеческими ладонями, — ведь это народное, рожденное народом, связанное с движением человека, с ритмикой его тела «окрашиванье своим характером поведения музыканта»... Характер инструмента вливается в него, сраста-

ется с ним, исторгает жест, создает настроение, — и в Теаджазе подходят друг к другу, задирают друг друга, сообщаются в музыкальном слове «человек-труба», «человек-саксофон»... Заслугой Утесова я считаю открытие в джазе его, как ни странно звучит это, народного начала.

Я коснулась только одной, серьезной стороны книги Утесова. Но жизнь его — постоянное служение радости народной, создание у народа светлого, доброго настроения, помощи и облегченья ему всюду, в часы отдыха и работы, в окопах Отечественной войны, на полевых станах и у станков, несение народу нашему той песни, с которой «никогда и нигде не пропадешь», — все это вычитывается в «веселой серьезности» сердечной и очень скромно рассказанной книге, которую Леонид Осипович Утесов, народный музыкант, назвал «Спасибо, сердце!»

Мариэтта Шагинян.

В. Конен. **Рождение джаза.**
М., 1984. 310 с.

Читатели, знакомые с многочисленными работами Валентины Конен о зарубежной музыке, выход ее новой книги «Рождение джаза» восприняли как факт естественный и закономерный. Достаточно сказать, что автор шла к этой книге почти четыре десятилетия. Тема была заявлена еще в конце 40-х годов, в докторской диссертации, легшей затем в основу известного исследования «Пути американской музыки» (первое издание — 1961). К различным аспектам джазовой истории, жанровой специфики джаза В. Конен неоднократно обращалась в 50—70-х годах, в таких интересных, важных для своего времени статьях, как «Легенда и правда о джазе», «Джордж Гершвин и его опера», «Порги и Бесс» и традиции менестрелей», «Джаз и культура Нового Света», наконец, в недавно вышедшем исследовании «Блюзы и XX век» (1980). Так, год за годом, складывалась концепция будущей книги. В. Конен всегда последовательна и целеустремленна в решении той или иной научной проблемы.

Содержание нового труда исчерпывающе определено самим автором: «Эта книга о том, как в русле неповторимо американской художественной традиции рождался джаз; как в недрах легкожанровой эстрады США формировались его основополагающие эстетические признаки и своеобразная музыкально-выразительная система; как возникал в ней тот поразительный синтез развлекательного и серьезного, европейского и африканского, старинного и ультрасовременного, который был призван занять место огромной важности в духовной жизни нашего века».

Проблематика книги многоохватна, круг исследуемых явлений огромен. Истоки и генезис джаза, становление его жанровых и стилевых особенностей автор рассматривает на широком историко-культурном и социальном фоне. Это важный момент. Дело в том, что многие работы западных музыковедов о джазе страдают своеобразной замкнутостью. Джаз зачастую предстает в них изолированным от Большой Истории —

и общественной, и собственно художественной. Метод исследования джаза в этих трудах можно назвать, пользуясь термином литературоведения, «закрытым», или, точнее, «пристальным чтением» (close reading), смысл которого состоит в том, что явление скрупулезно исследуется изнутри, вне контекста. В этом методе, ныне весьма распространенном, есть свои плюсы и минусы, своя «зоркость» и своя «слепота». Пристально изучая джаз, западные музыковеды многое в нем открыли, но столь же многое не углядели. Джаз в их книгах как бы обособлен, «герметизирован» в океане мировой музыки.

У В. Конен — все иначе. Ее книгу отличает не только высокая научная культура, энциклопедичность, но прежде всего подлинный историзм. Говоря словами А. Серова, историзм здесь — «ключ ко всему, ответ на все вопросы, пособие и опора». Для В. Конен формирование джаза — органическая часть развития всей музыкальной культуры. Процесс его возникновения и «складывания» читатель познает не просто как цепь фактов и явлений, далеко отстоящих друг от друга во времени и пространстве, а как сложнейшую систему внутренних связей и закономерностей. Исследователя в равной степени интересуют и имманентные свойства джаза, и его общекультурная значимость.

В книге отражен главным образом тот период развития джаза, когда в нем не было еще ни художественных направлений, ни творческих школ (они появились позднее), когда совершался непрерывный процесс его стилевого и жанрового становления. Поэтому особую сложность для исследователя представляло осмысление разнообразных, стремительно меняющихся предджазовых и джазовых форм, вообще всего нового, что несла в себе эта нарождавшаяся музыка.

Наконец, отметим еще одну важную особенность книги, также выделяющую ее среди других известных нам работ о джазе. Раскрывая то или иное музыкальное явление, В. Конен непременно связывает его с общим духом культуры, общими психологическими чертами, присущими данному этапу общественного развития. Она часто оперирует понятиями: «изменившееся сознание», «художественная психология», «слуховой кругозор» и т. п.; ее интересует то, что в свое время В. Каратыгин называл «массовым звукосозерцанием» (или «звукосозерцанием»). Привлечение подобных категорий для характеристики джаза, обращенного к широчайшей слушательской аудитории, представляется актуальным, методологически оправданным.

Десять глав «Рождения джаза» тематически объединены в четыре крупных раздела. Первый из них (глава «Два пути постренессансной музыки») — своего рода пролог. Здесь подробно исследуются многочисленные предпосылки и факторы, определившие эстетический облик джаза. В центре внимания автора — феномен скрещивания музыки Африки и Европы на американском континенте. Сама В. Конен отмечает, что ею избран аспект темы, который в литературе о джазе не разрабатывался (а, может быть, и не формулировался): каким образом «неизвестные ранее в Европе, но в высшей степени характерные для США художественные виды подготавливали рождение джаза; как в рамках западной цивилизации развитие музыки пошло по пути, резко отличному от того, который характерен для европейских стран, и тем не менее привело к художественным ценностям всеобщего значения».

Иной читатель может спросить: зачем в книге о джазе, то есть о музыке новой формации, автор заходит так далеко в глубь истории, в постренессансную эпоху, изучает особенности художественной психологии XVII, XVIII и первой половины XIX столетия? Ответом явится одно из принципиальных убеждений В. Конен, состоящее в том, что «вообще невозможно ориентироваться в процессах, происходящих в музыке XX века, в особенности западноевропейской, не зная доклассицистической и раннеклассицистической культуры»[1].

Последующие разделы книги посвящены трем важнейшим жанровым «составляющим» джаза: музыкальному театру менестрелей (главы 2—4), регтайму (главы 5—7) и блюзу (главы 8—10).

Менестрели — существенный этап в развитии музыки «предджазовой эпохи». В. Конен прослеживает образование в Новом Свете английской ветви музыкального театра, оторвавшейся от общеевропейского ствола и ознаменовавшей рождение американского «менестрельного шоу» (этого далекого прототипа современной «массовой культуры»), веско определив его, как «явление, устремленное в XX век». Действительно, из дешевой буффонады менестрелей, из бездумного развлечения с сильным налетом вульгарности «откристаллизовалась интереснейшая музыка, внесшая нечто существенное в позднейшее американское искусство».

Выводя менестрельный театр из демократичной по своей эстетике английской балладной оперы и, вместе с тем, отмечая последовательное снижение стиля по сравнению с высокой литературой и драмой, В. Конен высказывает глубокое и принципиальное соображение, относящееся ко всей музыке, а не только к джазу: «Было бы заблуждением думать, что снижение стиля само по себе неизбежно приводило к бездумно поверхностному облику этого искусства. Не один раз социальные низы, мыслящие на основе простейших художественных приемов, давали жизнь музыкальным произведениям большой духовной значимости (разрядка наша. — *А., О. М.*). Наглядное свидетельство тому — сама «елизаветинская баллада». Еще более впечатляющий пример — негритянские спиричуэл и блюз, возникшие на самом «дне» человеческой жизни. Вспомним, наконец, что оперный стиль Брехта — Вайля, отражающий важные идейные течения своего времени, сложился на основе принципиального снижения стиля и содержания традиционной большой оперы».

Столь же захватывает раздел книги, посвященный регтайму. В. Конен впрямую выводит этот «первый общепризнанный и широко распространившийся жанр американской эстрады» из драматической и музыкальной традиции менестрелей. Регтайм обобщил «в самостоятельной, инструментально-абстрагированной форме музыкальные образы, предварительно найденные на сцене, и зафиксировал эти находки в нотной записи, не оставляющей произвола для исполнителей». В. Конен справедливо говорит об огромной роли регтайма в расширении слухового кругозора людей западной формации, о том, что этот жанр не только в Америке, но и в Европе подготовил слушателей к восприятию джаза и всей порожденной им культуры.

[1] *Конен В. Этюды о зарубежной музыке. — М., 1968, с. 9.*

Разделы книги, посвященные менестрелям, регтайму и блюзу, построены по единому принципу: сначала рассматриваются истоки явления, затем его музыкально-выразительная система, и, как итог, проекция того или иного жанра на последующую историю джаза.

Большинству читателей музыка менестрельной эстрады и регтайма (отчасти и раннего блюза) известна мало, и потому нам хочется особо отметить познавательную ценность аналитических глав книги, где обильно представлены нотные образцы и тексты (главы «Музыка менестрельной эстрады», «Музыкально-выразительная система регтайма и ее художественная сущность», «Музыкально-выразительная система блюза»).

Заключительный раздел книги посвящен блюзу. Основу раздела составляет уже упомянутое нами исследование «Блюзы и XX век». Соотнесенное с предшествующим материалом, оно органично завершает книгу «выходом» в современность (глава 10, объясняющая место и значение блюза в музыке наших дней).

Для нас, как, вероятно, и для других читателей, раздел о блюзе представлял особый интерес. Ведь эта музыка активно звучит сегодня и, в отличие от менестрелей и регтайма, живет в сознании современных людей. Наш слух «освоил» блюз, мы воспринимаем его не остраненно, а очень лично.

Весь раздел о блюзе читается с неослабевающим интересом. Это тот редкий случай, когда глубина научно-теоретических обобщений и выводов сочетается с популярностью (в лучшем значении этого слова) и блеском изложения. В. Конен дает множество тонких и точных характеристик блюза, выявляя различные стороны этого уникального жанра. Блюз — при всей своей эстетической самостоятельности и самоценности — поистине душа джаза и, как верно замечает В. Конен, «главный носитель идей современности, воплощенных в джазе». Воздействие блюза на музыку XX века исключительно велико: от Дебюсси, Равеля, Онеггера и Гершвина до «Битлз», многочисленных разновидностей рок-музыки, ритм-энд-блюза, соул и других.

Вновь, в который уже раз в этой книге, В. Конен, следуя методу историзма, объясняет природу явления из «глубины», из общественного содержания блюзового искусства. Она пишет: блюз «отвечает каким-то фундаментально важным сторонам художественной психологии нашего времени, категорически отвергнувшего строй чувствований ушедшей эпохи». Речь в данном случае идет о том, что в блюзовом стиле сплавлены два строя художественной мысли — африканской и западной. В этом сплаве отражается не столько «конфликт рас», сколько их художественное единство. Подобная «двойственность» как раз и сообщает блюзу универсальность, всемирность звучания, о чем было сказано выше.

Книга В. Конен равно важна и для профессиональных музыкантов, и для любителей джаза. Не секрет, что в представлении многих из них джаз «начинается» где-то на заре века, с легендарных Кинга Оливера, Джелли Ролл Мортона и, разумеется, Луи Армстронга. В. Конен раздвигает эти обиходные представления о джазе вширь и вглубь. Она показывает, сколь интересна и протяженна история этого удивительного искусства, сколь необычна его судьба. Наши знания о джазе обретают историческую перспективу.

Исследуя генезис джаза, объясняя его природу, В. Конен вводит джазовое искусство в ранг общемирового явления

культуры. В этом прежде всего мы видим главную заслугу автора.

Труд В. Конен — достойный вклад в современную литературу о джазе. Советское музыкознание вправе гордиться этой талантливой, незаурядной книгой.

А. Медведев,
О. Медведева

В. Оякяэр. **Джазовая музыка**

Таллин, 1966. 243 с.
V. Ojakäär. Dzässmuusika
Tallin, 1966.

Книга В. Оякяэра «Джазовая музыка» — единственный в нашей республике фундаментальный труд об этом популярном музыкальном жанре. Могу засвидетельствовать: книга также является прекрасным учебным пособием для студентов (в 1977 году в Таллинском музыкальном училище имени Георга Отса открылось отделение эстрадной музыки).

В начале книги автор дает краткий обзор афро-американской музыки, рассматривая ее как своеобразное явление мировой музыкальной культуры, объясняет формирование джаза и его связи с фольклором многих народов (прежде всего с бытовой музыкой негров).

Отдельно представлены музыкальные направления, существовавшие до джаза и послужившие почвой, на которой он вырос (трудовые песни, спиричуэл и блюзы), а также предджазовые формы афро-американского искусства (представления менестрелей и регтаймы), которые впоследствии слились с джазом.

Далее автор разделяет историю джаза на три больших исторических раздела: традиционный джаз, свинг и современный джаз; дает описание этих стилевых разновидностей и течений. Все это подкреплено обширным нотным материалом.

Говоря о стилях свинг, бибоп, кул и свободный джаз, а также о значении афро-кубинских ритмов в современном джазе, В. Оякяэр обращает особое внимание на возможности использования в джазе элементов фольклора Индии, Африки, арабских народов. Он предсказал, что именно в этом направлении в последующие десятилетия пойдет развитие джазовой музыки. Если принять во внимание, что книга вышла в 1966 году, то мы являемся сейчас свидетелями проницательности ее автора. В настоящее время в мировом музыкальном искусстве (в том числе и в джазе) ощутим поиск новых связей, нового подхода к фольклору.

В заключительной части книги В. Оякяэр знакомит читателей с развитием джаза в Европе и в Советском Союзе; интересны и важны его мысли о перспективах развития национального советского джаза на фоне мирового джаза.

Работа В. Оякяэра не претендует на исчерпывающее объяснение всех проблем, связанных с джазовой музыкой, она прежде всего анализирует творчество основоположников этого жанра. Поскольку обучение джазовой музыке в музыкальных училищах и консерваториях нашей страны расширяется, эту работу следовало бы перевести на русский язык, дополнив ее сведениями о джазе прошедшего десятилетия.

У. Лооп

А. Баташев. **Советский джаз**

Исторический очерк / Под редакцией и с предисловием А. В. Медведева
М., 1972. 174 с.

Издательство «Музыка» выпустило интересную книгу, заполнившую одно из «белых пятен» нашей музыкальной историографии: это первое исследование джазовой музыки в СССР, своеобразная история советского джаза. Автор ее — энтузиаст и знаток жанра, московский инженер-физик Алексей Баташев. Книга, подготовленная при активном содействии музыковеда Александра Медведева (редактор и автор предисловия), вызвала живейший интерес читателей.

Убеждает серьезный, вдумчивый подход автора к изучаемому явлению: джаз для него достаточно сложный и оригинальный тип современного музицирования, требующий высокого исполнительского мастерства и изобретательности, хорошего вкуса. Баташев исследует джазовую музыку в тесной связи со смежными течениями современного театра и эстрады, с общими процессами художественной эволюции.

Автору удалось собрать громадный фактический материал. Им тщательно изучены многие книги и журналы, в которых встречались хотя бы беглые упоминания о джазе. Большую ценность представляют беседы Баташева с пионерами джазового искусства в СССР — А. Цфасманом, А. Варламовым, В. Кнушевицким, Н. Минхом и др.

По-настоящему увлекательны страницы, посвященные первым шагам джазовой музыки в СССР. Перед читателем проходят романтические фигуры «чудаков»-энтузиастов, познакомивших советскую публику с новым музыкальным жанром; среди них — поэт Валентин Парнах, балтийский моряк и литератор Сергей Колбасьев, пианист и аранжировщик Леонид Дидерихс. В числе видных деятелей искусства, проявивших живой интерес к джазу 20-х годов, были Вс. Мейерхольд, Д. Шостакович, режиссер Л. Варпаховский, киносценарист Е. Габрилович. Не без неожиданности мы узнаем, что в самодеятельном студенческом джазе играл будущий академик Л. Ландау, что этим видом искусства увлекались дирижер Н. Малько, композитор и теоретик Д. Рогаль-Левицкий, пианист Л. Оборин.

Исследователь воскрешает атмосферу острой идейной борьбы вокруг джаза: здесь было много несправедливых выпадов и необоснованной подозрительности, однако раздавались и справедливые протесты против провинциального «американизма», против дурных воздействий дилетантизма и халтуры. В разделах о джазе 30—40-х годов — периода, когда этот вид музицирования получил у нас права гражданства и вступил в тесный контакт с советской массовой песней, широко освещена деятельность Л. Утесова, И. Дунаевского, А. Цфасмана, А. Варламова. Подробно рассказано о новых явлениях, относящихся к 50—60-м годам, о выдвижении талантливых джазовых виртуозов, о попытках оригинального претворения песенного фольклора народов СССР. Автор не проходит мимо сложных политических обстоятельств времен «холодной войны» (50-е годы), когда реакционная пропаганда США рассматривала джаз как особое орудие идеологической экспансии.

Книга оформлена большим количеством иллюстраций, среди которых немало

уникальных фотодокументов. Полезна обширная библиография, охватывающая полвека советской художественной периодики.

Однако скажем и о «теневых сторонах» издания. Порой автор чрезмерно увлекается коллекционированием имен, дат и фактов из истории джаза. Особенно это касается последних разделов книги, где мелькает множество имен оркестровых музыкантов Москвы и Ленинграда. За этими обширными списками иногда, к сожалению, теряется нить исторического повествования. При подготовке новой редакции книги стоило бы сократить непомерно разросшуюся «персоналию», но зато расширить и углубить проблемную сторону исследования: больше сказать о специфически советском стиле лучших джазовых коллективов, об их национальной самобытности и творческих связях с песенным движением, о трудной и спорной проблеме импровизации. Стоило бы шире осветить деятельность композиторов, обогативших репертуар джазовых ансамблей: в книге не хватает творческих характеристик А. Островского, М. Кажлаева; не упомянуты интересные опыты Г. Попова, К. Караева.

Словом, книгу стоит переиздать, пересмотрев и дополнив некоторые ее страницы.

И. Нестьев

Мелодии джаза. Антология

Сост. В. Симоненко. — Киев, 1970:
2-е изд., расш. и доп. — 1972;
3-е изд. — 1976. 318 с.

В антологии собрано около 150 тем — законченных мелодико-гармонических периодов в 12, 16 или 32 такта. Ни одна из этих тем не представляет собой самостоятельной джазовой композиции, но каждая послужила основой для десятков и сотен известных произведений, созданных на протяжении минувшего полувека крупнейшими виртуозами-импровизаторами и аранжировщиками джаза. Изучение помещенных в антологии нотных текстов станет существенным подспорьем для музыкантов — и в исполнении, и в восприятии построенных на них произведений. Известно, что, подбирая тему на слух, музыкант не всегда способен схватить тонкие нюансы ее строения: порой упрощается гармония, а это неизбежно обедняет фактуру возможных импровизаций. В свою очередь и слушатели, постигая художественные достоинства того или иного произведения, должны хорошо знать не только мелодию, но и аккордовую структуру темы, постоянно соотнося ее в своем сознании с характером импровизируемых вариаций.

Нотные примеры расположены по принципу хронологической последовательности и смены основных фаз развития джазовой музыки — от ее фольклорных истоков через новоорлеанский стиль, свинг, бибоп и кул к последним течениям, связанным с деятельностью ведущих зарубежных и советских мастеров джаза. Это дает читателю определенную систему исторических ориентиров. Каждому разделу антологии предпослан краткий очерк важнейших событий соответствующей эпохи джаза; в примечаниях к нотным примерам указываются время и обстоятельства создания данной темы, а также имена наиболее известных ее интерпретаторов.

Все это ставит рецензируемое издание значительно выше многочисленных сборников «тем для импровизаций», уже давно выпускаемых на Западе и отражающих, по существу, либо репертуар какого-нибудь известного исполнителя или ансамбля, либо сезонную конъюнктуру рынка популярной музыки. Автор-составитель антологии проделал большую и сложную работу фактологического и историко-теоретического характера. Для многих читателей данный сборник в течение какого-то времени будет оставаться практически единственным источником информации о джазе.

В целом нотный материал подобран довольно ровно, однако в отдельных случаях составителю следовало бы проявить б**о**льшую осмотрительность[1]. Скудно представлены в антологии образцы джазовой музыки социалистических стран. Это досадное упущение, ибо то, что в американском джазе выглядит искусственным, нарочитым, для джаза европейского, опирающегося на традиции местного фольклора, вполне естественно (например, несимметричная метрика болгарской музыки, своеобразная «ладовая» мелодика польского и чешского джаза и т. п.).

Несколько слов о нотном материале антологии. Составитель, к сожалению, почти нигде не отступает от принятой сейчас записи джазовых тем и популярных песен: одноголосная мелодия плюс гармоническое сопровождение в виде буквенных обозначений, при полном отсутствии ритмической акцентировки. В некоторых случаях это искажает подлинный облик музыки, особенно песенный материал «неджазовых» композиторов, явно не рассчитанный на подобное упрощение нотной записи.

В примечаниях к разделу «Современный джаз» следовало бы указать, что многие из тем периода бибопа родились как результат своеобразной модификации и перекомпоновки гармонической схемы хорошо известных тем популярных песен — создания «контрмелодии», своеобразного контрапункта. Так, прототипом для «Антропологии» (с. 189) послужила аккордовая последовательность мелодии Дж. Гершвина «Я чувствую ритм» (с. 110), а для «Орнитологии» (с. 188) — мелодии «Как высока луна» (с. 177). Кстати, последняя тема по своему происхождению не принадлежит к бибопу.

Все эти замечания могут показаться ненужными придирками, но нельзя забывать, что рецензируемая антология, будучи первой в своем роде, неизбежно станет образцом, своего рода ориентиром для авторов последующих работ подобного типа. А пока можно помечтать о выпуске ее нового расширенного издания, куда были бы включены не только известные темы, но и наиболее яркие примеры их импровизационной разработки.

Л. Переверзев, Д. Ухов

[1] *Ряд замечаний, в свое время высказанных нами, был учтен составителем при переиздании «Мелодий джаза». К сожалению, на некоторые из них В. Симоненко не обратил внимание. В частности, по-прежнему мало места занимает джаз социалистических стран, почти полностью отсутствует тематический материал так называемого «модального джаза» и др.*

Д. Л. Коллиер. **Становление джаза**

Пер. с англ. Предисловие и общая редакция А. В. Медведева
М., 1984. 390 с.

Наверное, нет в искусстве явления, подобного джазу, — явления столь необычного, во многом парадоксального, в чем-то даже трагического. Очаровывая одних, отпугивая других, то принимая форму развлекательно-эстрадную, то углубляясь в сферу утонченных экспериментов, джаз живет бурной, насыщенной жизнью. Он постоянно привлекает внимание исследователей, стремящихся с разных эстетических позиций объяснить его сущность.

Сделать это сложно. В джазе все еще нет четких эстетических ориентиров, позволяющих выявить суть этого подвижного, непрерывно развивающегося вида искусства. Не сформулировано отличие джазового музицирования от традиционных форм исполнительства. Если путем исторических сравнений, пользуясь нотными примерами, можно объяснить подготовленному читателю суть оперной реформы Глюка или симфонизм Брамса, их влияние на развитие музыкальной культуры, то в джазе это сделать гораздо труднее. Ни один нотный пример не определит существо джазового отрывка. Джаз надо слушать, но и само слушание следует понимать как своеобразный творческий акт. Однажды музыкальный критик показал Дж. Колтрейну нотный текст, записанный им (критиком) с пластинки, наигранной самим Колтрейном. Взглянув в ноты, Колтрейн не узнал своей музыки! Он отказался ее играть, сказав, что это для него слишком трудно. Как объяснить природу творчества Майлса Девиса, Арта Тейтума, Эррола Гарнера, Луи Армстронга, Джона Колтрейна? (Я сознательно привожу такой пестрый список.) Потребностью осмыслить творчество джазовых музыкантов и обусловлено появление многих книг о джазе, исторических и теоретических.

«Становление джаза» Джеймса Л. Коллиера — труд интересный, серьезный. Автор прекрасно знает предмет исследования. Ступень за ступенью он раскрывает эволюцию джаза — от самых ранних до новейших его форм.

Книге свойствен как общеисторический, так и музыкально-аналитический взгляд на различные явления джаза. Автор прослеживает связь африканской и афро-американской культур, объясняет происхождение африканской музыки, ее ритуальность, ее внеличностный характер. Несколько выпадает из контекста глава о блюзе. В ней недостает рассказа о выдающихся исполнителях — «Биге» Билли Брунзи, Ледбелли, Сэме Уошборде и других. Ведь раскрепощенность джаза — прямое наследие блюза, этого уникального жанра афро-американской музыки.

Увлекательно рассказано о регтайме. На русском языке до сих пор еще не появились труды о нем. Интересными подробностями изобилует глава о музыкальной культуре Нового Орлеана; мне прежде не встречались в литературе столь веские суждения о роли креолов в создании джаза.

В большинстве случаев Д. Коллиеру удаются краткие, емкие характеристики музыкантов джаза, многие из которых у нас не известны. Правда, с автором не всегда можно согласиться. Так, на мой взгляд, переоценена роль Сиднея Беше в развитии джаза. А вот портреты Джелли Ролл Мортона, Томаса «Фэтса» Уоллера, Джека Тигардена и Луи Армстронга — превосходны!

Д. Коллиер подробно пишет об инструментах джаза. Он показывает, как специфика тембра, технические приемы, индивидуальные особенности исполнителей, играющих на том или ином инструменте, оказывали влияние на развитие джаза в целом. Это ценные наблюдения. Впечатляет глава о пианистах — серьезное историко-теоретическое исследование джазового исполнительства на фортепиано. А раздел книги, посвященный саксофонистам, объясняет, почему сравнительно «поздний» джазовый инструмент завоевал столь прочные позиции и открыл дорогу великим артистам, создателям музыкальных концепций — таким, как К. Хокинс, Л. Янг, Ч. Паркер, О. Коулмен и Д. Колтрейн.

Обстоятельно написаны главы, в которых разбираются особенности джазовых стилей «свинг» и «боп». У Д. Коллиера есть свои привязанности в джазе, но есть явления, к которым он относится с меньшей симпатией. Например, он оспаривает некоторые суждения авторитетного американского теоретика джаза Гюнтера Шуллера, но не всегда убедительно. Заниженной представляется данная в книге оценка оперы Скотта Джоплина «Тримониша», поставленной Г. Шуллером на Бродвее в 1975 году. Вряд ли справедливы скептические высказывания Д. Коллиера о Поле Уайтмене; есть утомляющие читателя «протокольные» перечисления джазовых ансамблей и исполнителей.

Трудно согласиться и с отдельными суждениями автора о творчестве Дюка Эллингтона. Анализ исполнения и принципов композиции, характерных для его оркестра, выполнен чересчур общо. Следуя своим убеждениям, Д. Коллиер вообще отрицает право джаза на большую форму. Но ведь именно в творчестве Эллингтона такая форма утвердилась и приобрела важнейшее значение! Несмотря на то, что сам Эллингтон называл свои большие композиции «народной негритянской музыкой», по сути это был джаз, хотя и непривычный, усложненный. Джазовую музыку Эллингтона не спутаешь ни с чем, и не только из-за «jungle style», гроул-эффектов, типа аранжировок или знаменитого glissando Джонни Ходжеса. Эллингтону свойствен совершенно особый эстетический подход к творчеству.

Хотелось бы заметить, что в популярной книге, пожалуй, многовато узкотеоретических рассуждений, не всегда понятных широкому читателю. Сомнительно, так ли уж нужно знать читателю, что «блюзовая» VII ступень несколько устойчивее «блюзовой» III ступени. Порой Д. Коллиер слишком прямолинеен, утверждая, например, следующее: «подлинный джаз начинается примерно в 1923 году» (с. 83). Несомненно удалась автору заключительная часть книги, посвященная современному джазу. Литературы о нем у нас практически нет. Д. Коллиер во многом восполняет этот пробел. Книга написана в 1979 году, и чувствуется, что автор идет «по горячим следам» событий современного джаза. Его оценки творчества Майлса Девиса, Чарли Мингуса, Сонни Роллинса, Сесила Тейлора, Орнетта Коулмена, Арчи Шеппа вдумчивы, убедительны. Пониманием и любовью проникнута глава, посвященная великому Джону Колтрейну.

Хочется отметить большую редакторскую работу А. Медведева. Он всемерно стремился приспособить книгу для нашей аудитории, расширить круг ее читателей. Предисловие А. Медведева — настоящая профессиональная преамбула к книге.

К сожалению, не обошлось без ошибок в терминах на английском языке: «enterteiner» вместо «entertainer»; «shaf--le» вместо «shuffle»; «Horus» вместо «Chorus», и др. Есть ряд неточностей и в переводе отдельных глав третьей части «Эра свинга» (переводчик М. Руд¬ковская).

Выход труда Д. Коллиера — явление отрадное. Едва появившись, книга «Становление джаза» вызвала огромный читательский интерес и заняла достойное место в музыковедческой литературе о джазе.

В. Терлецкий

Ю. Панасье. **История подлинного джаза**

Л., 1978, 130 с.

«Для советского читателя, знающего подлинный негритянский джаз несистематично, понаслышке, по обрывочным и часто противоречивым сведениям (а то и просто по слухам!), эта популярная и последовательная книга может представить значительный интерес», — так заключает В. Чистяков свое предисловие к изданию.

Казалось бы, сам факт перевода и публикации популярной монографии о джазе можно только приветствовать. Однако приходится предупредить любителей музыки, чтобы они с возможно большей осторожностью подходили к некоторым оценкам и теоретическим обобщениям как самого Ю. Панасье, так и автора предисловия.

Имя Юга Панасье (1911—1974) вызывает глубокое уважение у всех, кто хоть немного знаком с историей развития и распространения джаза за пределами США (о чем справедливо говорится в предисловии). Ю. Панасье — основатель первого в мире джаз-клуба — был неутомимым популяризатором раннего джаза. Его привязанность к традиционной джазовой музыке, глубокое проникновение в негритянское народное искусство общеизвестно. Но в этом же кроется и его серьезная ограниченность как исследователя, не позволившая ему в дальнейшем принять новые стили джаза. Его наивные, но искренние рассказы о музыкантах раннего джаза по прошествии времени воспринимаются как курьез.

К неоспоримым достоинствам книги относятся: насыщенность реальной информацией, искренняя преданность искусству новоорлеанского джаза, стремление проникнуть во внутреннюю жизнь описываемых явлений, наконец, живость изложения. Читатель, несомненно, почувствует это в очерке истории традиционного джаза — его и только его автор называет подлинным! Отметим также ярко написанную главу о негритянском фольклоре, убедительную критику расистских порядков, духа коммерции в мире западной эстрады, интересные соображения об идущем из Африки пластическом характере джазовой ритмики. Запоминаются некоторые меткие наблюдения, например, «Слушая музыку Дюка Эллингтона, иногда невозможно отличить, где кончается тема и начинается аранжировка».

Однако точка зрения Панасье: «Джаз никуда не идет. Ему хорошо там, где он есть» — вообще сомнительна по отношению к любому подлинному искусству. Согласиться с нею невозможно. Она абсолютно не применима к современным течениям джаза, да, в сущности, и ко всему джазу в целом. Ю. Панасье занимает крайне ограниченную и, несомненно, ошибочную позицию,

отрицая всякое развитие джазовой музыки и вклад в нее ненегритянских музыкантов.

Вместе с тем необходимо отметить, что такая точка зрения основывается, в сущности, на верных социально-эстетических предпосылках.

В начале 30-х годов, когда Ю. Панасье начинал свою деятельность, в Европе (и, как это ни парадоксально, в США) джаз воспринимался как нечто вроде модной музыкально-цирковой эксцентрики, щекочущей нервы буржуазии или отвечающей низкопробным вкусам посетителей притонов. Тогда особенно важно было выявить народные, негритянские истоки этой музыки. Одним из первых это сделал Ю. Панасье. Однако в силу целого ряда обстоятельств (в том числе и таких преходящих, как личные вкусы, дружеские и деловые связи с музыкантами) он не принял дальнейшего развития джаза из народного творчества новоорлеанского периода — в высокопрофессиональное, хотя и не всегда с четко выраженными идейно-эстетическими критериями, интернациональное искусство. Узость подобной концепции не могла не отразиться на содержании книги Ю. Панасье. В полном соответствии со своими взглядами он превращает историю джаза в историю сопротивления «подлинных» джазменов экспансии разнузданных «прогрессистов», искажая тем самым действительную историческую картину.

В самом деле, как только автор выходит за пределы «героических» 20-х годов, его искренняя преданность джазу оборачивается сектантством, знание предмета — простым перечислением имен и названий, реальная информация уступает место субъективным оценкам и натяжкам, повествование порой становится грубым и бестактным по отношению к отдельным музыкантам. Преувеличена роль второстепенных джазменов стиля свинг — Арнетта Кобба, Кэба Кэллуэя, Плэса Джонсона, Эрла Бостика; зато автор «не замечает» таких крупных музыкантов, как Майлс Девис, Оскар Питерсон, Джерри Малиген, Джон Льюис. Заурядный Мезз Меззроу выглядит академиком рядом с «подмастерьем» Бенни Гудменом, а пренебрежительно описанные Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи, оказывается, играли джаз лишь тогда, когда переставали дурачиться.

Представления Ю. Панасье настолько идут вразрез с реальной практикой джаза, что он вынужден замалчивать даже великие для джаза и для всей музыки имена Дюка Эллингтона, Каунта Бейси, Коулмена Хокинса, Лестера Янга, Пи Ви Рассела, Вуди Германа и многих других. А ведь эти ярчайшие представители традиционного джаза не только испытывали влияние столь не любимых Ю. Панасье «прогрессистов», но вместе с ними принимали участие в формировании новых течений джазовой музыки!

Ю. Панасье исказил действительную картину развития джаза. Отмахиваясь от реальных фактов, он утверждает, будто бы вторым после США центром джаза является Франция (что неверно даже в отношении традиционного стиля диксиленд: на его европейское первенство вполне обоснованно могли бы претендовать Англия, Польша, ГДР). Автор уверяет читателя, что падение интереса к новоорлеанскому джазу объясняется интригами «прогрессистов» в концертных организациях. Подобную аргументацию, не имеющую ничего общего с музыкальной критикой, не стоит и опровергать; достаточно сказать о том, что даже превозносимые авто-

ром якобы за чистоту стиля Л. Армстронг, М. Л. Уильямс, Л. Хэмптон, Э. Хайнс, Ст. Граппелли сотрудничали и сотрудничают с представителями новейших течений джаза — от Д. Брубека до С. Тейлора.

На всех этих крайне наивных положениях Ю. Панасье можно было бы не останавливаться, если бы не предваряющее книгу предисловие В. Чистякова. Позиция Ю. Панасье вполне ясна, объяснима, но вот точку зрения автора предисловия трудно понять. Попытка подвести под позицию Ю. Панасье теоретическую основу сразу вызывает настороженность. Пытаясь замаскировать очевидные трещины в кривом зеркале французского автора, В. Чистяков сам впадает в вопиющее противоречие — в том, что он сам называет «некоторыми элементами социального анализа и краткой характеристикой современного состояния джазового искусства». Однако эти «анализ» и «характеристика» удивляют своей легковесностью и неточностью (из трех упомянутых советских книг о джазе — две названы неверно!), ничем не оправданной претенциозностью. Достаточно сказать, что ни одно упомянутое В. Чистяковым явление из истории джаза не поставлено в надлежащие хронологические рамки. Так, оркестр П. Уайтмена, по В. Чистякову, порожден популярностью свинга — в действительности он процветал за десять лет до эпохи 1935—1945 годов (Поль Уайтмен был заказчиком и первым исполнителем в 1924 году знаменитой «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина). Ритм-энд-блюз появляется у В. Чистякова не раньше и не позже, а точно в 1955 году, т. е. 10 лет спустя после своего рождения. Об этом, между прочим, сказано в той самой книге, к которой написано предисловие! В. Чистяков, видимо, спутал рождение этого течения с его раздвоением на негритянский соул и белый рок-энд-ролл. Третье течение не родилось в параллель прогрессиву, а сменило его. В. Чистяков пишет о никому не ведомом стилевом течении — «52 улица»; на деле же это просто район в Нью-Йорке, где были расположены в конце 40-х годов музыкальные клубы. Стили бибоп и кул никак нельзя отнести к «раннему прогрессиву» хотя бы потому, что позднего не было вообще; прогрессивом принято называть оркестровое направление послевоенного джаза, в котором свинг 30-х годов испытал влияние бибопа и кула, а также европейской классики.

Могут сказать: все это мелкие неточности. Но как тогда быть с не меньшей путаницей в «элементах социологического анализа»? Так, называя послевоенный период джаза «временем большого бизнеса», В. Чистяков ставит все с ног на голову (нисколько не заботясь о логике, он тут же упоминает и «стремление к элитарности»). «Музыкальный бизнес» после войны практически прошел мимо джаза, ибо основой его коммерческой политики стала поп-музыка, сменившая в качестве очередной модной новинки свинг 30-х годов. Приписывая же классически стройной музыке кула (ясность, «выстроенность» как раз и отличает кул от других течений джаза) субъективно-мистическое, религиозное толкование, В. Чистяков вообще ставит под сомнение свою джазовую компетентность.

Полемика, пересмотр представлений, углубление понятий — необходимая составная часть теории. Все это должно отражаться и в практике искусства. Но не на таком уровне. Концепция Ю. Панасье просто не годится для

полемики. Не лишне напомнить, что нетерпимость, необъективность Ю. Панасье привели в конце концов к тому, что его покинули даже такие верные соратники, как Шарль Делоне, который в 1950 году организовал в Ницце джаз-фестиваль с участием ведущих артистов современного джаза.

Нам приходится напомнить об этом, так как сам факт публикации книги Ю. Панасье равносилен, в сущности, тому, как если бы вместо капитального труда А. Швейцера о Бахе вышел бы перевод антибаховских статей его современника Шейбе. А ведь сегодня существуют серьезные, основополагающие труды по истории и теории джаза — А. Одэра, И. Берендта, Л. Фезера и некоторых других исследователей; не так давно вышла книга польского музыковеда и композитора М. Свенцицкого «Джаз — ритм XX века», в которой отводится место и ВИА. Одно только перечисление интересных исследований в области джаза и легкой музыки заняло бы больше бумаги, чем сомнительных достоинств труд Ю. Панасье. Его книга может представлять только сугубо исторический интерес, да и то для читателя, который хорошо ориентируется в описываемых явлениях и имеет о них собственное суждение. Поэтому вряд ли сбудутся надежды автора предисловия, те самые, с которых мы начали эти заметки.

Д. Ухов, В. Фейертаг

Ю. Чугунов. **Гармония в джазе.**

М., 1980. 152 с.

Учебно-методическое пособие Юрия Чугунова «Гармония в джазе» — работа своевременная и нужная. В нашей учебной литературе изредка появлялись труды по отдельным технологическим проблемам эстрадной и джазовой музыки, но они касались главным образом инструментовки и аранжировки; многие теоретические и практические аспекты проблемы разработаны не были, по крайней мере, в печатных изданиях. Таким образом, пособие Ю. Чугунова — первый у нас в стране труд, полностью посвященный гармоническому языку в джазовой музыке.

Прежде всего данная работа имеет большое практическое значение. В ней в систематизированном виде даются необходимые сведения, без знания которых невозможны сколько-нибудь серьезные занятия в области джазовой импровизации и аранжировки.

Первые пять глав посвящены «условиям игры», т. е. первоначальным теоретическим и практическим сведениям. Несколько глав освещают гармонические принципы блюза (IV и VIII), баллады (XII) и босса-новы (XIII). Гармонические структуры блюза — наиболее характерной для джаза формы — рассмотрены автором более подробно. Большое место в пособии уделено технологии гармонизации. Очень важна в этом смысле пятая глава («Гармонизация») — самая обширная по объему, закладывающая фундамент для изучения следующих разделов работы, посвященных более сложным гармоническим комплексам и структурам (главы XVI — «Аккорды нетерцового строения» и XVII — «Полиаккорды. Политональность»).

Не перечисляя подробно все интересные положения этого труда, отмечу лишь несколько моментов. Заслуживают пристального внимания четвертая и десятая главы, посвященные особенностям исполнения джазовой му-

зыки на фортепиано. Не только пианист, но и любой музыкант (духовик, струнник, ударник), желающий овладеть секретами гармонии в джазе, не сможет этого сделать, если не научится воспроизводить на фортепиано наиболее типичные гармонические последовательности, причем в фактуре, которая характерна для того или иного стиля джазовой музыки. Хочу также указать на важность предложенных автором упражнений на фортепиано (во всех главах, в частности, в VII — «Модулирующие секвенции»). Несколько особняком стоит восемнадцатая глава, почти не касающаяся вопросов музыкальной технологии (она написана в виде небольшого исторического очерка). Здесь прослеживаются основные стили джазовой музыки, увязанные автором с эволюцией гармонического языка. Значительную ценность представляют многочисленные музыкальные примеры, подобранные из образцов джазовой классики и современной джазовой музыки.

К положительным сторонам работы нужно отнести стремление автора связать специфические приемы джазовой гармонизации с законами академической гармонии, в частности, в области голосоведения. Недаром в предисловии указано, что пособие рассчитано на «учащихся, знакомых с начальным курсом классической гармонии». Кстати, очень важно, чтобы изучение гармонии классической и джазовой не носило взаимоисключающих моментов. Безусловно, требуется серьезная теоретическая разработка данной проблемы.

Большой практический опыт автора — композиторский, исполнительский и педагогический — позволил ему осуществить этот интересный труд, посвященный предмету, в нашей учебно-методической литературе еще недостаточно разработанному.

Ю. Саульский

И. Бриль. **Практический курс джазовой импровизации для фортепиано**

Ред. Ю. Холопов — М., 1979. 112 с.

Не раз приходилось убеждаться в том, что не только любители джаза, но даже некоторые музыканты и теоретики, так или иначе связанные с джазом, заблуждаются по поводу слова «импровизация». Большинство людей видит за ним лишь его буквальный смысл (impro¬visus — неожиданный, внезапный). Они наивно полагают, что джазовые музыканты всегда импровизируют спонтанно, следуя лишь вдохновению, внезапно осеняемые идеями, которые выплескиваются наружу, поражая и восхищая слушателей. Конечно, вдохновение непременно должно сопутствовать настоящей импровизации (если не на всем ее протяжении, то хотя бы в отдельные моменты). Но опытные джазовые музыканты знают, что в основе импровизации лежат упорный труд, бесконечный отбор вариантов, мучительные поиски стиля. Импровизация в джазе немыслима без овладения всем богатством выразительных средств музыки. Чем выше класс музыканта, тем качественнее его импровизация. Импровизатору необходимо обладать блестящей техникой, быть подлинным виртуозом на своем инструменте, ибо импровизация не терпит ни малейшей неуклюжести, она должна создавать впечатление легкости, естественности. Все это

джазовый музыкант находит заранее, проверяет на практике. В редких случаях импровизация может быть заучена и сыграна без больших отклонений. Это обычно делается для ответственных концертных выступлений, а также в том случае, если пьеса исполняется часто, и удачный вариант выкристаллизовался в процессе отбора.

До последнего времени наши джазовые музыканты овладевали искусством импровизации, полагаясь на интуицию, на слух. Они внимательно вслушивались, перекладывали на ноты и изучали импровизации выдающихся мастеров джаза. Никаких работ, посвященных методике импровизации, у нас не существовало. После 1974 года, т. е. с момента открытия во многих музыкальных училищах страны отделений эстрадной специализации, возникла острая необходимость в пособиях, которые осветили бы проблемы джазового языка, специфику его выразительных средств — мелодии, гармонии, ритма — в их взаимодействии. Эту потребность восполнило учебное пособие И. Бриля «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано». Работа одного из ведущих советских джазовых пианистов адресована студентам музыкальных училищ и музыкантам-практикам, работающим в эстрадных жанрах.

Пособие состоит из трех разделов: «Гармония», «Мелодия и ритм», «Хрестоматия». В первых двух изложены принципы джазовой технологии, связанной с искусством импровизации. В разделе «Гармония» — 21 урок, и по количеству содержащейся в нем информации он явно превышает раздел второй (7 уроков). Это может показаться неожиданным, поскольку пособие посвящено именно импровизации, т. е. в основном мелодическому элементу джаза. И все же такой «перевес» объясним: гармония в джазе — это «не только необходимый импровизатору трамплин, но также и каркас, без которого изобретательская мысль не может полностью расцвести (по крайней мере, при современных условиях в джазе) и достичь того минимума формы, которого требует музыка любого жанра»[1].

Действительно, атонализм (связанный с течением «фри-джаза», развившимся на рубеже 60—70-х годов) оказался для истории жанра преходящим эпизодом. В большинстве джазовых стилей импровизация опирается на гармонию, а конкретно — на аккорд, на гармонический оборот, а еще уже — на септаккорд. Септаккорд — основа джазовой гармонии; осознав это и научившись оперировать септаккордами, музыканту не составит особого труда перейти к более сложным аккордам — с добавленными тонами и альтерациями. Эта мысль последовательно отражена в книге И. Бриля. Первые одиннадцать уроков, посвященных гармонии, представляют интерес для музыканта-импровизатора на любом инструменте, тогда как последующие десять обращены к пианисту и раскрывают в основном специфику изложения гармонии на фортепиано («Аранжированные аккорды», «Открытая позиция», «Блок-аккорды» и т. д.).

Второй раздел, «Мелодия и ритм», содержит сведения, касающиеся собственно импровизации, ее мелодического и ритмического строения. На уроки № 23 («Лады. Диатоническая система»)

[1] *Одэр А. Человечество и проблемы джаза. — Париж. «Фламмарион».*

и № 24 («Лады. Хроматическая система») следует обратить особое внимание. Неверно взятые в пассаже ноты всегда режут слух — а это обычно является плодом поверхностного отношения музыканта к употреблению ладов в джазовой импровизации и их соответствия аккордам. Вообще, по сравнению с традиционным джазом, где в основном с помощью арпеджио обыгрывалась гармоническая вертикаль, современная импровизация гораздо чаще основывается на гаммообразных пассажах. Вот почему здесь необходимо знание определенных законов. Конечно, встречаются люди с острым слухом, которые интуитивно избегают фальшивых нот, находят правильные решения, но ведь, увы, это дано не каждому!

Занятия по курсу И. Бриля (особенно самостоятельные) следует сочетать с активным, т. е. аналитическим прослушиванием музыки. Это даст учащемуся реальное подтверждение прочитанного и усвоенного.

И, наконец, третий раздел — «Хрестоматия» (по размерам это ровно половина книги). Здесь представлены несколько композиций выдающихся джазовых пианистов — К. Бейси, Б. Пауэлла, Д. Брубека, О. Питерсона и др. Учитывая полное отсутствие таких публикаций, этот раздел, несомненно, является ценным дополнением к пособию.

Убежден, что работа И. Бриля будет с благодарностью принята не только учащимися, но и любителями музыки, которые серьезно интересуются джазом.

Ю. Чугунов

У. Найссоо. **Джазовая гармония и оркестровка**

Таллин, 1969, 152 с.
U. Naissoo, Dzässilik Harmoonia ja orkestratsioon

Tallinn, 1969.

Важной гранью многосторонней деятельности народного артиста Эстонской ССР Уно Найссоо была педагогическая работа. Сразу после окончания консерватории в 1952 году он стал преподавать теоретические дисциплины, главным образом, гармонию, в Таллинском музыкальном училище. Вскоре его назначают заведующим теоретическим отделением училища. В 1977 году по инициативе У. Найссоо здесь создается специализированное эстрадное отделение. Естественно, что потребность в учебных пособиях осознавалась им непосредственно. В 1959 году У. Найссоо подготовил «Методические указания в помощь руководителю эстрадного оркестра», а еще через два года вышла его книга «Основы гармонии».

Работа «Джазовая гармония и оркестровка» была задумана как пособие аранжировщикам эстрадной и джазовой музыки. Она, в сущности, развивала и углубляла аналогичное издание, вышедшее десятью годами раньше.

Исходя из того факта, что аранжировщик обычно в виде исходного материала имеет только мелодию, автор подробно рассматривает проблему джазовой гармонии (попутно говоря о взаимосвязях различных видов легкой музыки, не перегружая, впрочем, читателя излишними подробностями). Много внимания уделено именно тем вопросам, с которыми аранжировщики сталкиваются постоянно: функциональность аккордов, голосоведение, альтерация, фортепианная фактура и гармония

и т. д. В третьей главе идет речь о специфически джазовых приемах в гармонии: разные изложения от трех- до шестиголосия, формирование басового голоса, политональная гармония, как особый эффект. Далее автор характеризует типичные составы ансамблей и оркестров, а также инструменты, используемые в этих составах. Многочисленные нотные примеры хорошо иллюстрируют смысл указаний автора. Отдельная глава посвящена вокальным изложениям — от соло до октета и камерного хора. Квартет, как самый распространенный вид ансамбля, рассматривается особенно детально.

Поскольку в начале книги были описаны многие элементы практической оркестровки (голосоведение, особенности инструментов, распространенные ритмы и т. д.), глава, посвященная непосредственно оркестровке, ограничивается четырьмя разделами: оркестровка-набросок (интродукция — тема — кода с импровизацией на тему), оркестровка на основе фортепианной записи, драматургия оркестровки и партитура. Последние две главы касаются джазовой импровизации; автор не забывает и о приемах аккомпанемента в импровизации.

Многие примеры в книге взяты из произведений автора.

Книга вышла тиражом в 6000 экз. Она широко используется музыкантами-практиками как первоначальная школа эстрадной и джазовой оркестровки.

В. Оякяэр

Ю. Саульский. **Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра**

М., Мин. культуры РСФСР, ГМПИ им. Гнесиных, 1977. 127 с

Данная работа подготовлена Центральным научно-методическим кабинетом при Министерстве культуры РСФСР и предназначена для учащихся музыкальных училищ.

Книга содержит основные практические сведения по инструментовке и аранжировке для различных по составу джазовых и эстрадных оркестров.

В первом разделе, после краткого исторического обзора, автор определяет задачи инструментовки и аранжировки, их отличие и сходство. Четко обозначен круг проблем, которые должен решить учащийся, приступая к изучению предмета: знание возможностей инструментов и чувство оркестра, развитие гармонического и полифонического мышления, анализ формы, знакомство с различными стилевыми направлениями в эстрадной и джазовой музыке.

Далее характеризуются группы оркестра — ритм-секция, группа саксофонов и группа медных духовых инструментов. Начав с обзора инструментов, определив особенности аранжировки для ритм-секции, автор переходит к общей для всего оркестра и крайне важной для современной эстрадной и джазовой музыки проблеме исполнительских штрихов, некоторых специфических приемов исполнения на духовых инструментах (глиссандо, трели и т. д.) и, как обобщение, следует обзор основных особенностей написания партитуры по отдельным оркестровым группам.

Подробно разобрана группа духовых в оркестре (глава о саксофонах написана В. Хорощанским). Отмечу ясность изложения способов аранжировки группы медных инструментов, тщательную отработку многочисленных вариантов расположения инструментов в партитуре. В этом же разделе рассмотрены воп-

росы формы произведений для джазового и эстрадного оркестра, особенности плана инструментовки.

Далее автор обращается к практической работе по аранжировке для большого джазового оркестра (без струнных). Он приводит основные способы сочетания групп оркестра, приемы изложения tutti, дает примеры использования групп оркестра в аккомпанементе и ряд практических советов по инструментовке.

Достоинства пособия Ю. Саульского несомненны. Оно разработано по четкой методике, учитывает степень подготовки учащихся и крайне последовательно по характеру изложения материала. Серьезное внимание уделено историческому аспекту стилевых проблем и направлений, а также комплексу выразительных средств, характерному для основных направлений эстрадной и джазовой музыки.

Обилие практических сведений, нотных примеров позволяет пользоваться книгой и в качестве справочника.

Г. Гаранян

Г. Гаранян. **Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей**

Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР
Вып. 1. — М., 1979. Вып. 2 — М., 1980. 237 с.

Современная эстрадная музыка — это не только многообразие сложившихся традиций и лишь зарождающихся направлений, национальных стилей и манер исполнения. Неоднородна эта музыка и по своему предназначению. Наряду с большими эстрадными оркестрами, выступающими на концертной эстраде, гораздо более скромные по составу инструментальные и вокально-инструментальные ансамбли буквально пронизывают широкую сферу музыкального быта. Они звучат на школьных вечерах и в молодежных кафе, на танцевальных площадках и подмостках открытых концертов, в комфортабельном дворце культуры и «на выезде» — в колхозе или на стройке.

Составы таких ансамблей разнородны. Это объясняется не только широтой стилистики современной эстрады, но и гораздо более «земными» причинами — местными исполнительскими возможностями, наличием одних инструментов и отсутствием других. Учитывать эту пестроту в композиторском творчестве не всегда возможно, да и не целесообразно. И здесь большое значение получает качественная аранжировка: создание партитуры сочинения применительно к составу и творческим возможностям каждого данного ансамбля.

Пособие «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей» принадлежит перу известного мастера эстрадной и джазовой музыки, композитора Георгия Гараняна. Ранее вышедшие пособия были посвящены в основном инструментовке для оркестровых составов, в настоящем издании автор раскрывает специфику именно ансамблевой аранжировки. Состоящее из двух выпусков издание рассчитано в первую очередь на руководителей самодеятельных коллективов. Вместе с тем оно содержит немало ценных практических сведений для музыкантов-профессионалов, работающих в различных жанрах музыкальной эстрады.

Г. Гаранян рассматривает утвердившиеся ритмические стили — такие, к примеру, как диксиленд, диско и латиноамериканские ритмы. Подробно характеризуются выразительные возможности вокальной группы в эстрадных ансамблях, основные функции духовых, клавишных и струнных смычковых инструментов, сочетание гармонической и полифонической ткани в партитуре.

Хорошо, что в издании подобного рода впервые дается сводная таблица основных систем буквенно-цифровых обозначений аккордов для гитары (неточность и недостаточная детализация этих обозначений обычны для малоопытных аранжировщиков). При этом, исходя из стилевого разнообразия художественной практики, автор указывает на необходимость во многих случаях точной нотной записи, верно замечая, что «нежелательно пользоваться символами при необходимости совершенно определенного расположения ступеней в аккорде».

Пособие хорошо иллюстрировано нотными образцами аранжировки. В первом выпуске преобладают «учебные» примеры, во втором — даны образцы художественной аранжировки, принадлежащей известным советским и зарубежным музыкантам. Хочется пожелать автору продолжить работу над пособием, уделив больше внимания индивидуальной стилистике аранжировки.

В. Блок

И. Горват, И. Вассербергер. **Основы джазовой интерпретации** (на укр. языке) Пер. со словацкого Л. Лирниченко Специальная ред., предисловие и словарь В. Симоненко. Київ, 1980. 120 с.

І. Горват, І. Вассербергер. **Основи джазовоі ітерпретаціі** Київ, 1980.

«Основы джазовой интерпретации» Ивана Горвата и Игоря Вассербергера — ценное пополнение библиотеки джазовой педагогической литературы. В отличие от исследований И. Бриля, Ю. Чугунова, В. Манилова и В. Молоткова, в которых внимание авторов либо сосредоточено на определенных аспектах джазового музицирования (импровизация, гармония), либо ограничено теми или иными инструментами (фортепиано, гитара), «Основы» являются попыткой осветить некоторые коренные проблемы джазового творчества с универсальных позиций. Именно поэтому в книге рассматриваются не только общие вопросы джазовой фразировки, мелодики, гармонии, но и специальная техника игры, различные приемы исполнения джаза практически на всех инструментах, прочно укрепившихся в джазовом арсенале (и входящих в классический состав биг-бэнда).

Джаз — искусство исполнителя, а следовательно, искусство выдающихся индивидуальностей. Всякое педагогическое исследование должно основываться на материале, который является чем-то более устойчивым, нежели индивидуальный исполнительский опыт незаурядного импровизатора, обладать общезначимостью. Ни один стиль классического джаза от диксиленда до бибопа (изучение данной традиции составляет основу джазовой педагогики) в чистом виде этого «объективного» материала не дает. И если возможны обобщения в плане изучения основ гармонии и импровизации (которые и были сделаны И. Брилем и Ю. Чугуновым),

то с разрешением трудностей освоения джазового ритма, свинга, специфического «саунда» дело по-прежнему нередко упирается в личные привязанности учащегося, выбирающего себе за образец либо К. Хокинса, либо Д. Гиллеспи, либо кого-то еще.

Авторам «Основ» удалось, на наш взгляд, найти такое явление, а именно язык джазового оркестра, где особенности индивидуального исполнения отображаются с максимальной объективностью, где субъективное и неповторяющееся трансформируется в систему законов и правил. Разделы «Фразировка», «Технические проблемы групп», «Критерии зрелости джаз-оркестра» как раз и представляют собой изложение этих правил, описание основных приемов игры и джазовых эффектов, содержат исходные положения к расшифровке условностей джазовой партитуры (синкопирование, триольность, акценты).

Выработке правильного звукоизвлечения и грамотной фразировки помогает приведенное в книге вокально-слоговое интонирование. Это может послужить толчком к созданию курса сольфеджио для учащихся эстрадно-джазовых отделений.

Книга содержит также главы, в которых кратко раскрываются особенности джазовой мелодики (форма джазового произведения, ее разновидности, логика импровизации по квадрату) и гармонии (септаккорды диатонической шкалы, основные аккордовые модели, ступени терцовой системы и их альтерация). Завершает главу о гармонии параграф, в котором конспективно излагаются закономерности гармонического и ладового развития импровизации, их взаимосвязь и дается анализ гармонической схемы и тональных отклонений классической джазовой темы «All the Things You Are» Дж. Керна.

Столь же лаконична и глава об ударных. Эта группа инструментов всего лишь перечислена, о ее применении речи нет. Между тем запись и прочтение ритмических фигур в современном оркестре остается сложной практической проблемой.

Последний раздел книги можно было бы назвать «Антологией джазовой импровизации». Здесь приводятся расшифрованные соло великих музыкантов классического (Л. Армстронг, Л. Янг, Ч. Крисчиан), современного (Ч. Паркер, Д. Гиллеспи, П. Дезмонд, Дж. Эддерли) и авангардного джаза (О. Коулмен).

Авторы правы, когда пишут, что без усиленной практики все теоретические рекомендации окажутся чистой схоластикой. Но их установка, что «...при достаточных и целенаправленных усилиях даже музыкант средних способностей может стать хорошим оркестровым исполнителем», представляется нам спорной (с. 5). Наверное, музыкант средних способностей успешно сыграет лишь в среднем оркестре, в коллективе высокого класса он будет все-таки помехой.

Авторы «Основ джазовой интерпретации» адресуют книгу прежде всего музыкантам-любителям. Но, как нам кажется, она принесет пользу и профессионалам, работающим в смежных жанрах: здесь немало здравых советов, которые необходимо усвоить прежде, чем встать за дирижерский пульт джаз-оркестра или писать для него аранжировку.

А. Соловьев, В. Фейертаг

Дискография советского джаза (1960—1984)

Дискография содержит все виды дисков («миньон», «гранд», «гигант»), сольные и сборные, выпущенные Всесоюзной фирмой «Мелодия» за период с 1960 по 1984 годы. В нее вошли также диски эстрадно-инструментальной музыки, запись которых проводилась с участием известных джазовых музыкантов.

Дискография состоит из двух частей:
1 часть — записи 1960—1970 годов,
2 часть — записи 1971—1984 годов

В дискографии тот или иной альбом помещен по фамилии руководителя или по названию ансамбля (по алфавиту).

Если в ансамбле нет официального лидера, то диск следует искать по:
1) первой букве слова, содержащего наиболее полную информацию об ансамбле (например, Ленинградский джаз-ансамбль);
2) фамилии участника ансамбля, первая буква которой ближе к началу алфавита (например, трио Ганелин — Чекасин — Тарасов)

Так как в каталогах и нарядах Всесоюзной фирмы «Мелодия» не ставится точной даты записи, то в дискографии приводится дата запуска в производство той или иной пластинки.

Названия пьес и фамилии авторов не унифицированы и даны в соответствии с каталогом.

И. Косолобенков
А. Соловьев

Принятые сокращения

аккордеон — акк
альтгорн — аг
альт-саксофон — ас
банджо — бж
бас-гитара — бг
бас-кларнет — бкл
бассетгорн — б-н
баритон-саксофон — бс
валторна — вл
вибрафон — вб
вокал — вок
гитара — г
гобой — гоб
кларнет — кл
контрабас — кб
перкашен — перк
синтезатор — синт
скрипка — ск
сопрано-саксофон — сс
тенор-саксофон — тс
тромбон — тб
труба — тр
туба — ту
ударные — уд
фагот — фаг
флейта — фл
продольная флейта — пфл
цуг-флейта — цфл
флюгельгорн — фг
фортепиано — фп
электроорган — эо
электрофортепиано — эфп

Эстрадный оркестр Азербайджанского радио п/у Тофика Ахмедова

Концертная пьеса (Р. Гаджиев).
Соло Т. Ахмедов (ас).
Д00010799 (2.X.1962)
Ритмические миниатюры (Т. Кулиев); Три пьесы (Ф. Амиров).
Д00010809—10 (2.X.1962)
Рапсодия на тему мугама «Баяты Шираз» (Э. Газаров).
Соло: Э. Газаров (акк.)
Д00013920 (8.VI.1964)
Эстрадная миниатюра (К. Караев).
Д00014071 (3.VII.1964)
Попурри из азербайджанских мелодий (В. Мустафа-заде).
Соло: В. Мустафа-заде (фп).
Д00015072 (3.VII.1964)
Поэма для. трубы (Г. Канчели)
Соло: Э. Хмырев (тр.)
Д00021263 (4.I.1968)
Воспоминание о Праге (Т. Ахмедов).
Соло: Т. Ахмедов (кл.)
Д00021264 (4.I.1968)
Рапсодия в стиле азербайджанского мугама «Хайраты».
Д00021646 (26.II.1968)

Эстрадный секстет Армянского радио п/у Э. Багдасаряна

Берекамутян пар (А. Шахбазян).
Д00013215 (15.I.1964)
Ноктюрн (М. Мависаклян).
Д00013288 (28.I.1964)

Квартет Рафика Бабаева:
А. Шабашов — тб, Р. Бабаев — фп, А. Ходжа-Багиров — кб,
А. Дадашьян — уд.
Мелодия из к/ф «Черный Орфей» (Л. Бонфа); Кукла (Д. Эллингтон); Что нового (Б. Хэгарт).
Д00017477—8 (12.IV.1966)

Квартет Рафика Бабаева и квартет «Гая»

Колыбельная из оперы «Порги и Бесс» (Дж. Гершвин).
Д00017478 (12.IV.1966)

Квартет Рафика Бабаева:
Ю. Сардаров — г, Р. Бабаев — фп, А. Ходжа-Багиров — кб, А. Дадашьян — уд.
Песня горцев (А. Ходжа-Багиров). (См. «Таллин-67»).
Д020843 (10.X.1967)

Три «ля», сюита (К. Караев); Импровизация на тему мугама (Р. Бабаев). Запись из концертного зала джаз-фестиваля «Таллин-67».

Д00021643-4 (26.II.1968)

Инструментальный ансамбль п/у Рафика Бабаева

Джазовые композиции на темы оперетт Р. Гаджиева «Куба — любовь моя», «Четвертый позвонок».

СМ02085-6 (3.IX.1970)

Трио Игоря Бриля:

И. Бриль — фп, А. Исплатовский — кб, В. Журавский — уд.

Стань таким (А. Фляркoвский — И. Бриль); Наездники (В. Журавский); Пробуждение (И. Бриль). (См. «Джаз-65»).

С01160 (7.XII.1965)

Д017018

А не пора ли закончить? (А. Исплатовский). (См. «Джаз-66»).

Д018194 (16. VIII.1966)

С01362

Трио Игоря Бриля:

И. Бриль — фп, В. Смоляницкий — кб, В. Журавский — уд.

Ах, не растет трава зимою (русская нар. песня, обр. И. Бриля). (См. «Джаз-68»).

Д024296 (5.II.1969)

Квартет Игоря Бриля:

А. Кузнецов — г, И. Бриль — эо, А. Исплатовский — кб, И. Левин — уд.

Осень в Серебряном бору (И. Бриль); Туманно (Э. Гарнер); Девушка из Ипанемы (А. К. Жобим).

Д00026335-6 (13.X.1969)

Джаз-ансамбль «Рококо» п/у Анатолия Быканова

Рококо (А. Быканов).

Д00019158 (17.I.1967)

Джаз-оркестр Иосифа Вайнштейна:

К. Носов, А. Антонов, А. Смирнов, А. Гиневский — тр, В. Мусоров, Б. Кузнецов, Б. Винокуров, А. Иванов — тб, Г. Гольштейн, В. Горбовский, В. Левенштейн, Ф. Запольский, Ю. Кельнер — сакс, Р. Минков — ту, Д. Голощекин — фп, В. Смирнов — кб, С. Стрельцов — уд.

Музыкальная шкатулка (Г. Миллер); Улица грез (С. Каневский); Медленный вальс (обр. М. Виноградова); Все для тебя (Р. Роджерс); В пути (Г. Миллер); Маленький экспресс (Г. Джеймс); Сентябрьская песня (К. Вайль); Дозорный (Дж. Грэй); Если б ты была со мной (Дж. Керн).

Д10879-80 (1959)

Где же тут любовь? (А. Эшпай, обр. Г. Гольштейна); Полуночный блюз (Н. Хефти, обр. Ф. Запольского); Прогулка (Р. Карпентер, обр. Г. Гольштейна); Композиция (К. Джонс, обр. В. Груза); Прекрасный мир (Р. Роджерс); Атласная кукла (Д. Эллингтон, обр. В. Груза); Туманное утро (Н. Хефти, обр. Ф. Запольского); Я шагаю по Москве (А. Петров, обр. Г. Гольштейна).

Соло: К. Носов (тр), В. Мусоров (тб), Г. Гольштейн (ас), Д. Голощекин (фп).

С1413-4 (9.I.1967)
Д19159-60 (9.I.1967)

Карнавал (К. Влах); Все для вас (обр. В. Милевского).

Д0009786 (10.III.1962)

Инструментальный ансамбль п/у Александра Варламова

А. Варламов: Безоблачный день, Мечтаем вдвоем, Солнечный зайчик, Золотая осень.

С000189-90 (23.X.1961)
Д0009055-6

А. Варламов: На новоселье, Дальний путь, Приятная прогулка, Серьезный разговор.

С000215-6 (1.XII.1961)
Д000934-4

А. Варламов: Когда наступает вечер, Остров ландышей, Пой со мной, До свидания.

Д00010469-70 (21.VII.1962)

Ансамбль Иварса Вигнера

В день рождения (И. Вигнер); Медитация (У. Найссоо); В воскресное утро (И. Вигнер), Размышления (Р. Паулс).

Д00019689-90 (3.V.1967)

Беззаботная песенка (В. Каминский); Первое свидание (И. Вигнер), Подарок (А. Круминьш), Печаль (Р. Паулс)

Д00019801-2 (15.V.1967)

Ленинградский оркестр «Метроном» п/у Владимира Вилона

Веселые голоса (Х. Альперт, ар. В. Игнатьева); Прелюд (А. Кальварский); Интермеццо (К. Джонс, ар. А. Кальварского); Хмурое утро (А. Кальварский).

Д00023583-4 (23.X.1968)

Квартет:

С. Виноградов — фп, Б. Росицкий — г, В. Родионов — кб, А. Козловский — уд.

Ночь и день (К. Портер); Белые хризантемы (И. Берлин).

Д0009785 (20.III.1962)

Джаз-ансамбль Владимира Виттиха (Новосибирск):

П. Панов — вл, И. Широков — фаг, Б. Захаревич — тс, В. Виттих — фп, В. Дворников — кб, С. Беличенко — уд.

Пьеса из детского альбома (В. Виттих). (См. «Таллин-67»).

Д020844 (10.X. 1967)

Эстрадный оркестр Ленинградского радио п/у Александра Владимирцова

Ракета (К. Мартьянов); Навстречу ветру (Л. Токарев); Ноктюрн (О. Хромушин).

Д0008081-2 (8.V.1961)

Концертный марш (О. Хромушин); Тройка (А. Петров).

Д00011471-2 (8.II.1963)

Море и город, фантазия из музыки к к/ф «Человек-амфибия» (А. Петров).

Д 17315 (17.III.1965)

Ленинградские этюды, сюита (О. Хромушин); Юность, увертюра на темы молодежных песен; Экспромт (А. Владимирцов); Весенняя капель, парафраз на русские темы (Г. Фиртич).

Д24321-2 (6.II.1969)

В оркестре новый скрипач (А. Петров, обр. М. Левина); Румба (А. Петров, обр. М. Левина); Радуга (обр. С. Чебушева).

Соло: М. Левин (ск), В. Игнатьев (тр),

Д 26817 (8.XII.1969)

Диалог, Воспоминания, Превращение, Невский проспект, Голубые дали (Л. Балай); После дождя (С. Чебушев).

Д 26818 (8.XII.1969)

Джаз-трио Вячеслава Ганелина:

В. Ганелин — фп, И. Румелайтис — кб, А. Мельник — уд.

Композиция на тему колыбельной Э. Бальсиса (В. Ганелин); Композиция на тему С. Роллинза (В. Ганелин). (См. «Молодость-68»).

Д025706 (23.VII.1969)

Секстет Георгия Гараняна:

Г. Гаранян — ас, А. Зубов — тс, К. Бахолдин — тб, В. Прудовский — фп, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.

В народном духе (У. Найссоо); Баллада (Г. Гаранян); Когда не хватает техники (К. Бахолдин). (См. «Джаз-65»).

С01159 (7.XII.1965)

Д 01717

Квартет Георгия Гараняна:

Г. Гаранян — ас, Н. Громин — г, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.

Терем-теремок (Г. Гаранян); Здравствуй (Н. Громин).

С0001485-6 (13.IV.1967)

Д00019855-6

Ночь на Плещеевом озере (Н. Громин). (См. «Джаз-67»).

Д020984 (3.XI.1967)

СМ 01886

Инструментальный ансамбль «Три плюс два» п/у Леонида Гарина

В. Кузьмин — ас, Л. Гарин — вб, В. Прудовский — фп, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.

Фантазия на темы песен советских композиторов (Л. Гарин); Эстафета (Л. Гарин); На орбите (Л. Гарин).

Д00017809-10 (17.VI.1966)

Квартет Леонида Гарина:

Л. Гарин — вб, В. Прудовский — фп, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.

Колыбельная Светлане (Т. Хренников); Экспромт (Л, Гарин), (См. «Джаз-65»),

С01157 (6.XII.1965)

Д017009

Хороши вечера на Оби (А. Фаттах). (См. «Джаз-67»)

Д020985 (4.XI.1967)

СМ 01887

Джаз-оркестр «Дніпро» п/у Гиви Гачечиладзе

Фантазия на темы песен И. Шамо (Г. Гачечиладзе); Африканский вальс (Д. Эддерли); Элегия (К. Джонс).

Д00016651-2 (5.XI.1965)

С0001189-90

Концертно-эстрадный ансамбль Грузинского радио п/у Гиви Гачечиладзе

Варсклавианта гамес (Д. Аракишвили, перел. Г. Гачечиладзе); Скерцо (М. Фергюссон, перел. Г. Гачечиладзе); Тбилиси—Варшава (Т. Прайзнер, перел. М. Резницкого).

Соло: М. Резницкий (ас).

Д00024837-8 (14.IV.1969)

Аранжировки Г. Гачечиладзе: Девушка с голубыми глазами (М. Чарли), Маленькая Теа (М. Чарли), Свадебный подарок (Г. Гачечиладзе).

Соло: В. Енукидзе (тс), М. Резницкий (ас).

Д25723-4 (25.VII.1969)

Вокальный квартет «Гая»:

Т. Мирзоев, Р. Бабаев, Л. Елисаветский, А. Гаджиев.

М. Кажлаев: Вокализ, Нам весело.

Д00013024 (7.XII.1963)

М. Кажлаев: Сосна, Подруге.

Д00026582 (13.XI.1969)

Восточная песня (М. Кажлаев); Песня всадников (П. Руголо).

Д 26813-4 (8.XII.1969)

Квартет Геннадия Гольштейна и Константина Носова:

Г. Гольштейн — ас, К. Носов — фг, В. Смирнов — кб, С. Стрельцов — уд,

На завалинке (Г. Гольштейн). (См. «Джаз-67»).

Д020986 (4.XI.1967)

СМ 01888

Ансамбль Вадима Горовица (Хабаровск):

В. Захаров — ас, В. Горовиц — фп, О. Кичигин — кб, А. Цигальницкий — уд.

Олео (С. Роллинз). (См. «Таллин-67»).

Д020844 (10.X.1967)

Диксиленд Владислава Грачева:

В. Грачев — тр, И. Воронов — кл, М. Царев — тб, Б. Васильев — бж, В. Данилочкин — фп, М. Терлицкий — кб, В. Столпер — уд.

Садовое кольцо (В. Грачев); Раздумье (Б. Васильев). (См. «Джаз-66»).

Д018193 (16.VIII.1966)
С01361

Диксиленд Владислава Грачева:

В. Грачев — тр, Л. Лебедев — кл, М. Царев — тб, Б. Васильев — бж, В. Данилочкин — фп, Л. Шитов — кб, В. Лакреев — уд.

Старый дом (Ю. Мутуль). (См. «Джаз-67»).

Д020988 (4.XI.1967)
СМ01890 (19.II.1970)

Диксиленд Владислава Грачева:

В. Грачев — тр, Л. Лебедев — кл, М. Царев — тб, Б. Васильев — бж, М. Кулль — фп, Л. Высоцкий — кб, В. Лакреев — уд.

Однозвучно гремит колокольчик (Русск. нар. песня, обр. В. Грачева); Импровизация на тему увертюры к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль». (См. «Джаз-68»).

Д024283 (4.II.1969)

Квартет Николая Громина:

Н. Громин — г, М. Пуриченко — ас, А. Исплатовский — кб, В. Журавский — уд.

Летите, голуби (И. Дунаевский); Коррида (Н. Громин); Настанет день, мой принц придет (Ф. Черчилл). (См. «Джаз-65»).

С 01158 (6.XII.1965)
Д 017010 (17.I.1966)

Инструментальный квартет п/у Владимира Дмитриева

Шутка (В. Салманов); Белая сирень (А. Ашкенази); Танец африканского шута из балета «Спартак» (А. Хачатурян); Скерцо и галоп из сюиты «Комедианты» (Д. Кабалевский).

Д 0008167-8 (24.V.1961)

Джаз-квартет Винцаса Жилениса (Вильнюс)

Композиция на тему Г. Джеймса (В. Жиленис). (См. «Молодость-68»).

Д 025705 (23.VII.1969)

Ансамбль п/у Леонида Зайдермана (Киев)

Элегия (Ф. Вудс).

Соло: И. Литвинский (ас).

Д 00027800 (27.III.1970)

Армейский квартет «Звездочка» (Рига):

Г. Розенберг — тр, У. Стабулниекс — фп, В. Эглитис — кб, Д. Бекерис — уд.

Хоровод (по мотивам латышск. нар. песен, обр. У. Стабулниекса). (См. «Таллин-67»).

Д 020845 (10.X.1967)
С 01827 (24.X.1969)

Аби Зейдер — тр. и оркестр Эмиля Лаансоо

Песня без слов (А. Эшпай).

Д 00010498 (30.XII.1962)

Серенада (А. Бабаджанян); Луна не светит (Дж. Гершвин); Только тебе (Ю. Раудмяэ); Песня Мекки (К. Вайль).

Д 00010513-14 (1.VIII.1962)

Праздник трубача (П. Стоун); Мелодия (К. Портер); Дезафинадо (А. Жобим); Весенняя серенада (У. Найссоо); Мне весело (Ф. Мандре); Ты уехала (груз. нар. песня, обр. Э. Лаансоо); Из-за залива (эст. нар. песня, обр. Х. Хиндпере); Наманганские яблоки (узб. нар. песня, обр. Э. Лаансоо); Конакабана (К. Рибейра); Прощальная песня (В. Оякяэр).

Д 18285-6 (27.VIII.1966)

Инструментальный ансамбль Виктора Игнатьева

В. Лебедев: Встреча, Счастье, Осень.

Соло: Н. Фокина и др. (вок.)

29071-2 (27.X.1970)

Джаз-трио «Кавказ»:

В. Мустафа-заде — фп, Г. Надирашвили — кб, Ф. Шабсис — уд.

Утро, Нефтяные камни, Встреча в Тбилиси (В. Мустафа-заде); Опавшие листья (Ж. Косма); В полночь (В. Мустафа-заде); Боржомский парк (Г. Надирашвили).

Д 17591-2 (5.V.1966)

Любимый мой (Дж. Гершвин); Характер (В. Мустафа-заде).

Д 00017701-2 (27.V.1966)

Таллин в мае (В. Мустафа-заде). (См. «Таллин-67»).

Д 020844 (10.X.1967)

Инструментальный ансамбль п/у Мурада Кажлаева

М. Кажлаев: Танцуй со мной, Юмореска, Наш город у моря, Ворчуны, Играй с утра до вечера, Другу, Не спеши, Ясный день.

С 969-70 (10.III.1965)

М. Кажлаев: Танцуй со мной, Наш город у моря, Играй с утра до вечера, Другу.

Д 00015413-4 (17.III.1965)

М. Кажлаев: Карусель, Не спеши, Прогулка, Юмореска, Грустный мотив, Менуэт, Ворчуны.

Д 19345-6 (1.III.1967)

Вокально-инструментальный ансамбль «Гуниб» п/у Мурада Кажлаева

Не ревнуй (негр. нар. песня); Нам весело (М. Кажлаев), Горская песня (М. Кажлаев), Желтые листья (М. Кажлаев), Африка (М. Кажлаев).

Д 15831-2 (1.VI.1965)

С 1009-10

Инструментальный квартет «Камертон»:

Ю. Рейтман — фп, эо, Ю. Соколов — кб, В. Изотов — г, В. Кириченко — уд.

Музыканты улыбаются (В. Дмитриев); Блюз (О. Питерсон); Вальс из к/ф «Берегись автомобиля» (А. Петров); Всегда с вами (Д. Брубек).

Д 00025157-8 (22.V.1969)

Квинтет Виталия Клейнота и Андрея Товмасяна:
В. Клейнот — тс, А. Товмасян — тр, В. Котельников — фп, В. Чернов — кб, А. Салганик — уд.
Сказка для Аленушки (В. Клейнот). (См. «Джаз-67»).
СМ 01889 (19.II.1970)
Д 020987

Квартет Виталия Клейнота:
В. Клейнот — тс, В. Котельников — фп, А. Исплатовский — кб, М. Бранзбург — уд.
Весна идет (И. Дунаевский). (См. «Джаз-68»).
Д 024283 (4.II.1969)

Квартет Алексея Козлова:
А. Козлов — ас, В. Сакун — фп, А. Егоров — кб, В. Буланов — уд.
Сюита в трех частях (А. Козлов); Пять шагов в космос (В. Сакун). (См. «Джаз-65»).
С 01157 (6.XII.1965)
Д 017009

Квартет Алексея Козлова:
А. Козлов — ас, И. Бриль — фп, В. Смоляницкий — кб, В. Журавский — уд.
Черное и голубое (А. Козлов, И. Бриль). (См. «Джаз-67»).
СМ 01889 (19.II.1970)
Д 020987

Инструментальный ансамбль «Нева» п/у Александра Колпашникова.
В. Королев — тр, Г. Лахман — кл, А. Морозов — тб, Б. Ершов — бж, А. Колпашников — кб, В. Колпашников — уд.
Восточная тема, Эхо-блюз, Забытый блюз, Охота (Б. Байдербек), (Н. Ларокка).
С 0001489-90 (27.IV.1967)
Д 00020453-4

Квинтет «Крещендо»:
А. Зубов — тс, К. Бахолдин — тб, Б. Фрумкин — фп, А. Исплатовский — кб, В. Буланов — уд.
Вариации на тему азербайджанского мугама «Чаргях» (А. Зубов). (См. «Джаз-67»).
СМ 01885 (16.II.1970)
Д 020983

Квартет «Крещендо»:
А. Зубов — тс, Б. Фрумкин — фп, А. Исплатовский — кб, В. Буланов — уд.
«Былины-старины», Сюита на русские темы (А. Зубов). (См. «Джаз-68»).
Д 024284 (4.II.1969)

Квартет «Крещендо» и Леонид Гарин:
Л. Гарин — вб, А. Зубов — тс, Б. Фрумкин — фп, А. Исплатовский — кб, В. Буланов — уд.
Русский наигрыш (А. Гарин). (См. «Джаз-68»).
Д 024296 (5.II.1969)

Квартет Анатолия Кролла (Тула):

А. Пищиков — тс, А. Кролл — фп, С. Мартынов — кб, Ю. Генбачев — уд.
Движение из композиции в трех частях (А. Кролл). (См. «Таллин-67»).
Д 020844 (10.X. 1967)

Трио Алексея Кузнецова:

А. Кузнецов — г, А. Соболев — кб, И. Левин — уд.
Заводные игрушки (А. Кузнецов). *(См.* «Джаз-67»).
СМ 01890 (19.II.1970)
Д 020988

Трио Алексея Кузнецова:

А. Кузнецов — г, И. Васенин — кб, В. Сосунов — уд.
Алеша (А. Кузнецов). (См. «Джаз-68»).
Д 024284 (4.II.1969)

Квартет Владимира Кулля:

А. Кузнецов — г, В. Кулль — фп, В. Смоляницкий — кб, А. Салганик — уд.
Вечерняя песня (В. Соловьев-Седой). (См. «Джаз-65»).
С 01159 (7.XII.1965)
Д 017017

Квартет Владимира Кулля:

А. Ильин — фл, В. Кулль — фп, Е. Бурд — кб, В. Новиков — уд.
Второе решение (В. Кулль). (См. «Джаз-67»).
СМ 01885 (16.II.1970)
Д 020983

Квартет Владимира Кулля:

А. Сухих — тб, В. Кулль — фп, Е. Бруд — кб, В. Ветхов — уд.
На посиделках (Русск. нар. песня, обр. В. Кулля). (См. «Джаз-68»).
Д 024283 (4.II.1969)

Квинтет Михаила Кулля:

М. Кулль — фп, М. Царев, И. Заверткин — тб, Л. Шитов — кб,
В. Маганет — уд.
В часы «пик» (М. Царев). (См. «Джаз-67»).
СМ 01886 (16.II.1970)
Д 020984

Куут Марью

«Времена года»: Июнь в январе (Р. Рейнджер); Грустный февраль (Б. Бекерэк); Меланхолический март (С. Саундерс); Апрель — месяц шуток (У. Уэстерн); Тем, кто родился в мае (Б. Брент); Июньский день (Х. Кармайкл); Танцевальная песня в июле (О. Френкер); Ты пришел в августе (Дж. Расселл); Осенний романс (У. Найссоо); Октябрь (Т. Троуп), Ноябрьские сумерки (О. Кинг); Декабрь (Дж. Расселл).
Д 26689-90 (22.XI.1969)

Оркестр легкой музыки Латвийского радио

Всегда мечтаю о тебе (Ф. Кутс); Пожелтевшие листья (Р. Оре); Ты волнуешь меня (К. Портер); У костров (Г. Подэльский).

Соло: Р. Круминь (тр.).

Д 00010127-8 (21.IV.1962)

Весенний вальс (О. Гравитис); Лора (Раскин), Песня без слов (Р. Оре); Фантастический танец (Р. Раманис).

Д00010543-4 (4.VIII.1962)

Ленинградский вокальный джаз-ансамбль

Е. Новикова, Н. Фокина, Н. Рубина, Л. Алахвердов, Ю. Воронцов — вок., Ф. Шампал — фп, В. Исаков — кб, В. Дубовик — уд.

Вчера (Дж. Керн); Тень твоей улыбки (Д. Мендел).

Соло: Е. Новикова, Н. Фокина (вок.).

Д 00020169-70 (3.VII.1967)

Скоморохи (Ф. Шампал). (См. «Таллин-67»).

Д 020845 (10.X.1967)

С 01827

Скоморохи (Ф. Шампал); Я шагаю по Москве (А. Петров). (См. «Джаз-67»).

СМ 01889 (19.II.1970)

Д 020187

Ленинградский диксиленд:

В. Королев — тр, А. Усыскин — кл, Э. Левин — тб, Б. Ершов — бж, Ю. Мирошниченко — кб, А. Скрыпник — уд.

Когда святые маршируют (традиц. тема). (См. «Таллин-67»).

Д 020846 (10.X.1967)

С 01828 (24.X.1969)

Русская плясовая (В. Королев). (См. «Джаз-67»).

Д 020984

СМ 01886 (16.II.1970)

Русская плясовая (В. Королев); Моя любимая (М. Блантер); За дальнею околицей (Н. Будашкин); Я хочу идти рядом с тобой (негр. нар. песня); Регтайм 12-й улицы (Э. Боумен), Сент-Луи блюз (У. Хэнди); Мороженое (Д. Уоткинс); Приятное письмо (Д. Робинсон); Александр Регтайм Бэнд (И. Берлин).

Д 21485-6 (22.II.1968)

Ленинградский диксиленд:

В. Королев — тр, А. Усыскин — кл, А. Чимирис — тб, Э. Левин — фп, Б. Ершов — бж, Б. Мирошниченко — кб, А. Скрыпник — уд.

Обработки коллектива: Песня о Ленинграде (Г. Носов); Светит месяц; Вечерний звон; Веселый ветер (И. Дунаевский); Русская плясовая (В. Королев); Высшее общество, Блюз Савой (Кид Ори); Прогулка по реке (К. Оливер); Панама (лат.-америк. тема).

Д 27113-4 (10.I.1970)

Трио Германа Лукьянова:

Г. Лукьянов — фг, Л. Чижик — фп, В. Васильков — уд.

Бесполезный разговор («Молитва»; Г. Лукьянов). (См. «Джаз-66»).

Д 018194 (16.VIII.1966)
С 01362

Трио Германа Лукьянова:

Г. Лукьянов — фг, А. Никитин — фп, Ю. Ветхов — уд.

Третий день ветер (Г. Лукьянов). (См. «Джаз-67»).

СМ 01888 (17.II.1970)
Д 020986

Эстрадный оркестр п/у Олега Лундстрема

Юмореска (О. Лундстрем); Проповедник (Х. Силвер).

Д 5640-41 (14.X.1959)

Три ноктюрна на стихи Л. Хьюза: Устал я, Летняя ночь, Мулат (К. Караев); Ноктюрн «Гарлем» (Э. Хэйген).

Соло: А. Голов (тс).

Импровизация на тему песни И. Дунаевского «Весна» (Г. Гаранян); Интерлюдия (О. Лундстрем); Добрая земля (Н. Хефти).

Д 5794-5 (17.XII.1959)

Сюита в трех частях (У. Найссоо), В народном духе, День без начала, Каприс,

Соло: Ю. Коврайский (тр), Г. Гаранян (ас).

Песня без слов (О. Лундстрем); Новоселье (Б. Троцюк).

Д 018325 (2.IX.1966)
С 01333

Не грусти (В. Мурадели, обр. Г. Гараняна); Экспромт (О. Лундстрем); Благодарю (И. Якушенко); Признание (А. Кролл); Музыкальный привет (А. Баунс, обр. Г. Гараняна).

Соло: К. Бахолдин (тб), Ю. Коврайский, И. Лундстрем (тс), Н. Капустин (фп), А. Зубов (тс).

Д 018326 (2.IX.1966)
С 01334

Концерт (И. Якушенко); Аквариум (Н. Капустин); По Новому Арбату (И. Якушенко); Вариации для фортепиано (Н. Капустин); Мираж (О. Лундстрем); Крокет (В. Груз); По улице Зеленого дельфина (Каперс и Вашингтон).

Соло: Н. Капустин (фп), С. Григорьев (тс), В. Гусейнов (тр), А. Шабашов (тб), И. Юрченко (уд), С. Мартынов (кб).

Д 027931-2 (9.VI.1970)

Ансамбль солистов п/у Вадима Людвиковского

А. Эшпай: Медленный фокстрот, Забытый мотив

Д 6892 (10.IX.1960)

В. Людвиковский: Марш-фокстрот, Грустный напев.

Д 0007391-2 (3.I.1960)

В. Людвиковский: Веселый мотив, Прелюд в стиле блюз, Первый вальс, Лирическая самба.
Соло: Л. Гарин (концертино)
Д 00010019-20 (28.IV.1962)
А. Бабаджанян: Приезжайте в Ереван, Ритмический танец.
Д 00010743-4 (10.IX.1960)
Б. Рычков: Каждый грустит по-своему, Я спешу на стадион, Мелодия.
Д 00011147-8 (7.XII.1962)
Г. Подэльский: Фокстрот, Липси.
Д 00012031-2 (6.VI.1963)
В. Людвиковский: С добрым утром, Весельчак, Малыш, Беспокойные тромбоны.
Д 00013275-6 (24.I.1964)
В. Гамалия: Танец с тобой, Я еду домой, Шутник.
Д 00013617-8 (13.II.1965)
Д. Львов-Кампанеец: Ты и я, Вокализ.
Д 00015185 (13.II.1965)
В. Людвиковский: Салют, В пути, Веселый карнавал, Это твой вальс.
Д 00015367-8 (12.III.1965)

Концертный эстрадный ансамбль п/у Вадима Людвиковского

Г. Гаранян, В. Еремин — ас, А. Зубов, Я. Гафт — тс, Г. Албегов — бс, Ю. Иванов, Г. Петров, Р. Макаров — тр, К. Бахолдин, В. Гринберг, В. Мотов, Л. Черняк — тб, Б. Фрумкин — фп, А. Бухгольц — г, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.

Солнечная дорога (В. Кудрявцев); Баллада (Г. Гаранян); Маршрутное такси (В. Свешников); Снежные вершины (С. Мелик); Озорная девчонка (А. Цфасман); Разговор с сурдиной (П. Лайн); Музыкальный момент (В. Гамалия); Фуга (В. Федоров); Игрушки моей дочери (К. Бахолдин).

Соло: Б. Фрумкин. В. Гамалия (фп), К. Бахолдин (тб), А. Зубов (фл).
Д 19367-8 (3.III. 1967)

Музыкальное вступление. Апрель, Попрыгунья-стрекоза, Наш Костя (В. Людвиковский).
Д 00019585-6 (19.IV.1967)

Весенний репортаж (Б. Троцюк); Акварель (В. Людвиковский), Икарийские игры (В. Людвиковский); Жаркое лето (Б. Пэдж).

Соло: Г. Гаранян (ас), А. Зубов (тс), Б. Фрумкин (фп), А. Гореткин (уд).
С 155960 (13.IX.1967)
Д 020735

На яхте (А. Дидерихс); Знойный полдень (В. Людвиковский); Олимпийская звезда (Д. Бейкер); Далекая звезда (Д. Львов-Компанеец).

Соло: А. Зубов (тс), Г. Гаранян (ас), К. Бахолдин (тб).
Д 20736 (22.IX.1967)

Дивертисмент в трех частях: Аллегро нон троппо, Эпизод, Празднества (Г. Гаранян). (См. «Джаз-67»).
СМ 01890 (19.II.1970)
Д 020988

Всегда вдвоем (И. Петренко); Талисман (Г. Гаранян); Ритм большого города (Б. Фрумкин);

Акварель (В. Людвиковский); Вечер в Париже (К. Джонс), Погоня, Я спешу (В. Людвиковский); Радостный вальс (В. Махлянкин); Комета (А. Дидерихс); Уходит лето (В. Кудрявцев); Светает (А. Цфасман); На яхте (А. Дидерихс); Осенняя любовь (Б. Фрумкин).

Д 022261-2 (13.IV.1968)

Грустный вечер (А. Цфасман).

Д 026205 (24.IX.1969)

М. Кажлаев: Экспромт, Полифоническая пьеса.

Д 00026581

Ансамбль п/у Вадима Людвиковского

В. Долгов: Наш ритм, Черный амулет, Приятный вечер, Я всегда думаю о тебе.

Д 00023633-4 (30.X.1968)

Диксиленд Альберта Мелконова:

А. Мелконов — тр, И. Заверткин — тб, А. Джангиров — кл, В. Рагозин — фп, Г. Бондарев — бж, Ю. Михеев — кб, В. Пятигорский — уд.

Дикая лошадь (Г. Бондарев). (См «Джаз-67»).

СМ 01887 (17.II.1970)
Д 020985

Колыбельная (И. Дунаевский, ар. А. Мелконова), Когда святые маршируют (трад. тема). (См. «Джаз-68»).

Д 024295 (5.II.1969)

Квартет Евгения Малышева (Калинин):

Е. Малышев — ас, В. Школяр — фп, Я. Красильников — кб, В. Цыпляев — уд.

Левый марш, посвящение В. Маяковскому (Е. Малышев). (См. «Джаз-67»).

СМ 01887 (17.II.1970)
Д 020955

Эстрадный оркестр Эстонского радио п/у Ростислава Меркулова

Хабанера (Х. Юрисалу)

Д 0009152 (24.IX.1961)

Капризный (Э. Вайн), На этот раз так (Э. Вайн)

Д 0009301-2 (18.XII.1961)

Мотогонки (Ф. Мандре); Новелла (Р. Рацявичюс); Рождение блюза (Ф. Хендерсон); Импровизация (У. Найссоо).

Соло: А. Зейдер (тр), В. Оякяэр (ас).

Д 0009323-4 (21.XII.1961)

Медвежонок пляшет (Ю. Винтер); Песня без слов (В. Оякяэр); Прядильщица (Э. Вайн), Быстрым шагом (Э. Вайн)

Соло: А. Зейдер (тр)

Д 00013303-4 (1.II.1964)

Туман над Таллином (Ю. Саульский)

Соло: Г. Гаранян (ас).

Д 00013307 (2.II.1964)

Трио Виктора Мисаилова:
В. Мисаилов — фп, В. Чернов — кб, В. Аматуни — уд.
Вальс (М. Блантер), Рассказ (Б. Тиммонс). (См. «Джаз-65»).
СО 1158 (6.XII.1965)
Д 017010

Юрий Мухин — гитара
Первые шаги (Ю. Мухин), Фантазия на тему песни «Клен ты мой опавший» (Ю. Мухин).
Д 00026681-2 (21.XI.1969)

Квинтет п/у Юрия Мухина
Спешу к тебе (Ю. Мухин)
Д 00026681-2 (21.XI.1969]

Инструментальный ансамбль «Трубадуры» п/у Тимура Мынбаева:
И. Давид, Э. Шапиро, А. Яковлев, В. Лавров, А. Петров, — тб,
Т. Мынбаев — фп, Э. Москалев — кб, В. Кольке — уд.
Отзвуки (А. Андреев); Колесо (негр. нар. песня, обр. Т. Мынбаева); Не для меня (Дж. Гершвин, обр. Д. Голощекина); Фуга на русские темы (В. Федоров).
Д 00023357-8 (25.IX.1968)

Инструментальный ансамбль «Метроном» п/у Уно Найссоо
Метрономия, Концертная фантазия (У. Найссоо), Импровизация на эстонскую тему (У. Найссоо)
Д 00012225-6 (13.XII.1963)

Трио Тыну Найссоо:
Т. Найссоо — фп, А. Самохвалов — кб, Т. Тийтс — уд.
Супер «до» (Т. Найссоо). (См. «Таллин-67»).
Д 020845 (10.X.1967)
С 01827

Инструментальное трио Тыну Найссоо:
Т. Найссоо — фп, Ю. Плисник — кб, Е. Тандре — уд.
Т. Найссоо: Старт, Туманный залив, Мальчик и девчонка, Хаапсалу
Д 26687 (22.XI.1969)

Трио Тыну Найссоо и Аво Йоалла — фл.
Т. Найссоо: Финиш, Две болтуньи
Д 26688 (22.XI.1969)

Инструментальный ансамбль (диксиленд) п/у Геримантаса Нарияускаса
Не плачь девушка (Н. Вайткявичюс); Петушки поют (Б. Шидишкис); Не уходи из села (Н. Вайткявичюс); Тысяча шагов (Г. Пауга).
Д 00020267-8 (15.VII.1967)
Диксиленд (Б. Шидишкис)
Д 027088 (16.I.1970)

Гос. эстрадный оркестр Армении п/у Константина Орбеляна
Солнечная долина (Г. Ахинян).
Соло: Г. Петросян (тр.)
Д 10531 (2.VIII.1962)

Армянская тема (Э. Багдасарян).
Д 10532 (2.VIII.1962)
Интермеццо (М. Фергюссон).
Д 00024305 (5.II.1969)
Полифонический прелюд (К. Орбелян); Космические вариации (А. Курылевич).
Д 028015 (15.VI.1970)

Раймонд Паулс — фортепиано
Мой Ереван (А. Бабаджанян); Вечерний час (Р. Оре); Фантазия на темы латышских эстрадных мелодий (Р. Паулс).
Д 13937-8 (9.VI.1964)

Трио Раймонда Паулса:
Р. Паулс — фп, А. Тимшс — кб, Г. Гайлитис — уд.
Из цикла «Впечатления» (Р. Паулс): Старинный мотив, Весеннее настроение, Дурной сон, Спор.
Д 00017515-6 (16.IV.1966)

Эстрадный оркестр Грузии «Рэро» п/у Константина Певзнера
Веселый проспект Руставели (К. Певзнер).
Д 00018604 (17.X.1966)

Гамма-джаз п/у Александра Петрова:
С. Виноградов — тр, А. Драчев — кл, А. Петров — тб, В. Тоубин — фп, И. Залуцкий — кб, Ю. Лагутенок — уд.
Импровизации на традиционные темы; Марш из к/ф «Веселые ребята»; импровизация на тему И. Дунаевского; «Зачем тебя я, милый мой, узнала», импровизация на тему русской народной песни; «За окошком свету мало» (Э. Колмановский); Где ж ты, мой сад (В. Соловьев-Седой), обработки А. Петрова.
Д 21473-4 (8.I.1968)

Трио Виктора Прудовского:
В. Прудовский — фп, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.
Не грусти (В. Мурадели). (См. «Джаз-65»).
СО 1160 (7.VII.1965)
Д 017018

Эстрадный оркестр Белорусского радио п/у Бориса Райского
Сюита на темы белорусских народных танцев (В. Чередниченко).
Д 10746 (12.IX.1962)
Серенада для тромбона (Е. Глебов).
Соло: А. Шварцман (тб).
Д 00015612 (10.IV.1965)
Фантазия на тему белорусской народной песни «Бульба» (Д. Каминский).
Соло: Д. Погосов (фп).
Д 15812 (13.III.1965)

Эстрадный оркестр Литовского радио п/у Римвидаса Рацявичюса

Сумерки (Р. Рацявичюс); Любопытство (Ф. Байорас); Экспромт (Б. Горбульскис), Всадник (Р. Жигайтис); Вечерние настроения (В. Телкснис); Прогулка (Р. Рацявичюс).
Д 9907-8 (10.VI.1962)

В путь (В. Боглонас); Экспромт (В. Ганелин).
Соло: Р. Азгуридис (кл)
Д 00011861-2 (7.V.1963)

Мелодия (В. Ганелин); Скрипки в хорошем настроении (Б. Горбульскис).
Д 00011863-4 (7.V.1963)

Борис Рычков — фортепиано

Доброе утро, Размышление (Б. Рычков).
Д 13937-8 (9.VI.1964)

Трио Бориса Рычкова.

Б. Рычков — фп, А. Гравис — кб, А. Гореткин — уд.
Доброе утро (Б. Рычков).
Д 00013619 (7.IV.1964)

Трио Бориса Рычкова:

Б. Рычков — фп, С. Мартынов — кб, Н. Гончаров — уд.
Песня (С. Мартынов). (См. «Джаз-66»).
Д 018193 (16.VIII.1966)
С 01361

Трио Бориса Рычкова:

Б. Рычков — фп, Е. Бурд — кб, Г. Турабелидзе — уд.
Странная любовь (Б. Рычков). (См. «Джаз-67»).
СМ 01888 (17.II.1970)
Д 020986

Оркестр легкой музыки Эстонского радио п/у Александра Рябова

Фуга (Э. Вайн); Хочу стать звездой (Ф. Черчилл).
Д 14259 (6.VIII.1964)

Юмореска (Р. Нобл); Я создал ритм (Дж. Гершвин); Миниатюра (Э. Вайн).
Соло: И. Шагал (ск), М. Лилле (фп).
Д14260 (6.VIII.1964)

Чероки (Р. Нобл).
Соло: И. Шагал (ск).
Д 00018403-4 (8.VIII.1966)
Д 00018472

Блюз (Г. Глебанов), Импровизация на тему Паганини (Г. Глебанов).
Д 00018405-6 (14.IX.1966)

Два характера (Э. Вайн); Интермеццо (Дж. Макхью).

Соло: И. Шагал (ск), А. Рябов (кл).
Д 00018965-6 (15.XII.1966)

Трио Вагифа Садыхова:
В. Садыхов — фп, А. Сакпанян — кб, В. Багирян — уд.
Весенняя мелодия (Дж. Ширинг)
Д 00016528 (15.X.1965)

Квинтет Вадима Сакуна
Движущиеся (В. Сакун). (См. «Джаз-67»).
СМ01886 (16.II.1970)
Д020984

Квинтет Вадима Сакуна:
Песня из к/ф «Карьера Димы Горина» (А. Эшпай, обр. В. Сакуна). (См. «Джаз-68»).
Д024295 (5.II.1969)

Эстрадный оркестр п/у Юрия Саульского
А. Эшпай: Музыкальный момент.
Д6891 (10.X.1960)
Ю. Саульский: Кузнечик, На отдыхе, Ясный день.
Д 00012747-8 (19.X.1963)
С000737-8
Б. Рычков: Воспоминание, Весенний вальс, Озорник.
Д 00013619-20 (7.IV.1964)

Вокально-инструментальный оркестр «ВИО-66» п/у Юрия Саульского
Баллада и вальс (Ю. Чугунов). (См. «Джаз-67»).
СМ01887 (17.II.1970)
Д020955

Вокально-инструментальный оркестр «ВИО-66» п/у Юрия Саульского
Знакомство с оркестром (Ю. Саульский); Композиция (К. Портер, обр. А. Мажукова); Посвящение (И. Петренко); Весенний блюз (Г. Манчини); Элегия (Ю. Саульский); Самба (Ч. Ллойд, обр. Ю. Чугунова); Композиция (Дж. Роланд).
Соло: В. Ткалич (тс), В. Карасев (ас), А. Гордеев (тр), И. Бриль (фп), В. Журавский (уд).
Д26097-8 (11.IX.1969)
День за днем (А. Мажуков).
Д00028630 (7.IX.1970)

Эстрадно-симфонический оркестр Всесоюзного радио п/у Юрия Силантьева
Концертная пьеса (О. Гордели).
Д0009531 (3.II.1962)

Каприччио (А. Бабаджанян).
Д00010743 (12.IX.1962)
Из сюиты «Цирк» А. Эшпая: Увертюра, Медленный фокстрот, Вальс, Фокстрот.
Д00011489-90 (9.II.1963)
С000509-10
Романс для саксофона с оркестром (Р. Леденев).
Соло: Т. Геворкян (ас).
Д00012794 (28.X.1963)
М. Мирзоев: Азербайджанский марш, Фестивальное каприччио.
Д00015427 (18.III.1965)
Любимые ритмы (А. Лукиновский).
Соло: А. Лабко (ск).
Д00015433 (18.III.1965)
Джаз-симфония в трех частях (Б. Троцюк); Концерт для джаза (М. Кажлаев); Концерт для кларнета с оркестром «Эбони кончерто» (И. Стравинский).
Соло: Г. Карась (фл), Т. Геворкян (ас), Р. Багдасарян (кл).
Д017485-6 (13.IV.1965)
С01217-8
Фантазия на темы Дж. Гершвина (А. Норченко); А. Цфасман: Концерт для фортепиано с оркестром, Снежинки, Лирический вальс, Быстрое движение.
Соло: А. Цфасман (фп).
Д026205-6 (24.IX.1969)
Ноктюрн (М. Кажлаев); Экспромт (В. Людвиковский); Баркарола (Е. Крылатов).
Соло: Г. Карась (фл).
Д25647-8 (17.VII.1969)

Ансамбль п/у Мирослава Скорика (Киев)

Арабески (М. Скорик); Кетти-вальс (Д. Брубек).
Д00027799 (27.III.1970)
Пьеса в народном стиле, Навязчивый мотив (М. Скорик); Не шепчи (Б. Голсон).
Д00029173 (11.XI.1970)

Владимир Тартаковский (труба) с различными эстрадными оркестрами

Акварель (А. Норченко); День рождения (В. Тартаковский); Голос трубы (Л. Печников); Ноктюрн (А. Бабаджанян).
Д00010213-4 (4.VI.1962)

Эстрадный оркестр п/у Владимира Терлецкого

Доброй ночи (А. Эшпай); Мягкий ритм (В. Терлецкий), Ироническая румба (В. Терлецкий).
Д00011491-2 (9.II.1963)
С000515-6
В. Терлецкий: Приветствие, Размышление, Листопад, Скерцо.
Д00012743-4 (18.X.1963)
С000733-4

Блюз для гитар (А. Юлина).
Соло: Ю. Мухин (г).
Д00026682 (21.XI.1969)
В. Терлецкий: Лирическая сюита для ф-но с оркестром, Еврейская сюита.
Соло: П. Изотов (фп), А. Лобко (ск), В. Коновалов (кл), В. Кузьмин (ас), И. Королев (фп), А. Самойлов (уд).
Д027051-2 (9.I.1970)

Квартет Андрея Товмасяна:
А. Товмасян — тр, А. Мартынов — фп, Л. Вартанов — кб, В. Багирян — уд.
Песня о Москве (А. Петров, обр. А. Товмосяна). (См. «Джаз-68»).
Д024296 (5.II.1969)

Эстрадный оркестр Узбекистана
Бахор (М. Мирзаев).
Д6865 (5.IX.1960)

Ансамбль «Вариола» п/у Хильмара Хиндпере
В кубинском ритме (А. К. Жобим).
Соло: А. Рябов (кл, ас), А. Зейдер (тр), М. Лилле (фп),
Д00013737 (5.V.1964)
Сумерки (Э. Гарнер); Гротеск (Л. Альмейдо).
Соло: Р. Йоонасе (фл), А. Рябов (кл), Х. Хиндпере (вариола).
Д00013773-4 (7.V.1964)

Квинтет Бориса Фрумкина:
А. Товмасян — тр, В. Клейнот — тс, Б. Фрумкин — фп, В. Антошин — кб, В. Аматуни — уд. Аза (А. Товмасян). (См. «Джаз-66»).
Д018193 (16.VIII.1966)
С01361

Квартет Бориса Фрумкина:
Б. Фрумкин — эо, А. Бухгольц — г, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.
Солнце (Б. Фрумкин); Тень твоей улыбки (Д. Мендел); Вчера (Дж. Леннон и П. Маккартни); Надоедливая мартышка (Б. Фрумкин).
Д00024807-8 (22.IV.1969)

Лола Хомянц
Когда святые маршируют (Негритянская нар. песня).
Сопровождение: Гос. эстр. орк. Грузии п/у Певзнера.
Д00018603 (17.X.1966)

Александр Цфасман — фортепиано
А. Цфасман: Фантазия на темы танцевальных мелодий М. Блантера, Всегда с тобой,

Танцующие пальцы, Фантазия на тему песни Дж. Гершвина «Тот, кого люблю», Серенада, Фантазия на темы В. Соловьева-Седого, Экспромт, Я люблю танцевать.
Д6563-4 (29.VI.1960)
Фантазия на тему песни Дж. Гершвина «Тот, кого люблю», Юмореска (А. Цфасман).
Д13937-8 (9.VI.1964)

Эстрадный оркестр п/у Александра Цфасмана
М. Блантер: Сюита для голоса с эстрадным оркестром, Песенка о чемодане.
Д12659-60 (1.X.1963)

Трио Александра Цфасмана:
А. Цфасман — фп, А. Сатановский — кб, А. Гореткин — уд.
А. Цфасман: Лирическое настроение, Давай потанцуем.
Д00018793 (18.XI.1966)

Квинтет Юрия Чугунова:
Ю. Чугунов — тс, В. Арефьев — г, С. Березин — фп, В. Рахматуллин — кб, Г. Лебедев — уд.
Вальс (Ю. Чугунов). (См. «Джаз-65»).
С01160 (7.XII.1965)
Д017018

Эстрадные пианисты
Александр Цфасман: Фантазия на тему песни Дж. Гершвина «Тот, кого люблю». Юмореска (А. Цфасман), Танцевальная фантазия (Р. Роджерс); Борис Рычков: Доброе утро, Размышление (Б. Рычков); Раймонд Паулс: Мой Ереван (А. Бабаджанян), Вечерний час (Р. Оре), Фантазия на темы латышских эстрадных мелодий (Р. Паулс).
Д13937-8 (9.VI.1964)

Джаз-65 (Второй Московский фестиваль молодежных джазовых ансамблей).
Квартет Л. Гарина, Квартет А. Козлова, Трио В. Мисаилова, Квартет Н. Громина.
С01157-8 (6.XII.1965)
Д017009-10

Квартет В. Кулля, Секстет Г. Гараняна, Трио И. Бриля, Квинтет Ю. Чугунова, Трио В. Прудовского.
С01159-60 (7.XII.1965)
Д017017-8

Джаз-66 (на концертах Третьего Московского фестиваля молодежных джазовых ансамблей).
Квинтет Б. Фрумкина, Трио Б. Рычкова, Диксиленд В. Грачева, Трио Г. Лукьянова, Квартет «КМ», Трио И. Бриля.
Д018193-4 (16.VIII.1966)
С01 361-2

Джаз-67 (Четвертый Московский фестиваль молодежных джазовых ансамблей).
Квинтет «Крещендо», Квартет В. Кулля, Оркестр О. Лундстрема,

Квинтет М. Кулля, Квинтет В. Сакуна, Квартет Г. Гараняна, Ленинградский диксиленд.

СМ01885-6 (16.II.1967)
Д020983-4

Квартет Е. Малышева, Квартет Л. Гарина, Оркестр ВИО-66 п/у Ю. Саульского, Диксиленд А. Мелконова, Трио Г. Лукьянова, Трио Б. Рычкова, Квинтет Г. Гольштейна — К. Носова.

СМ01887-8 (17.II.1970)
Д020985-6

Квартет А. Козлова, Квинтет В. Клейнота — А. Товмасяна, Ленинградский вокально-инструментальный джаз-ансамбль, Диксиленд В. Грачева, Трио А. Кузнецова, Оркестр В. Людвиковского.

СМ01889-90 (19.II.1970)
Д020187-8

Таллин-67 (Международный джазовый фестиваль).

Квинтет Э. Линдстрема (Финляндия), Квартет Р. Бабаева (Баку), Квартет З. Намысловского (Польша), Секстет А. Домнеруса (Швеция), Джаз-ансамбль В. Виттиха (Новосибирск), Ансамбль В. Горовица (Хабаровск), Трио В. Мустафы-заде (Тбилиси), Квинтет А. Кролла (Тула).

Д020843-4 (10.X.1967)

Квинтет К. Ярнберга (Швеция), Вокально-инструментальный джаз-ансамбль (Ленинград), Армейский квартет «Звездочка» (Рига), Трио Т. Найссоо (Таллин), Ленинградский диксиленд, Квартет «КМ» (Москва), Квартет Ч. Ллойда (США).

Д020845-6 (10.X.1967)
С01827-8

Джаз-68 (Пятый Московский фестиваль молодежных джазовых ансамблей).

Диксиленд В. Грачева, Квартет В. Клейнота, Квартет В. Кулля, Трио А. Кузнецова, Квартет «Крещендо».

Д024283-4 (4.II.1969)

Диксиленд А. Мелконова, Квартет «КМ», Квинтет В. Сакуна, Квинтет А. Зубова — Л. Гарина, Трио И. Бриля, Квартет А. Товмасяна.

Д024295-6 (5.II.1969)

Джаз-ансамбль «Аллегро», п/р Николая Левиновского:

Н. Левиновский — фп, электропиано, синтезатор, В. Коновальцев — тс, сс, В. Двоскин — кб, В. Епанешников — уд, Ю. Генбачев — конги.

Фантастический танец, Композиция на тему русской нар. песни «Отдавали молоду» (Н. Левиновский). (На пластинке «Джаз-78»)

С60-12813 (11.IX.1979)

Фантазия на тему русской нар. песни «Отдавали молоду» (Н. Левиновский). (На пластинке «Тбилиси-78»)

С60-14320 (24.VI.1980)

«Контрасты»: Волжские напевы. В народном духе (Н. Левиновский); Контрасты, концертино в трех частях (Н. Левиновский).

С60-14003-4 (8.V.1980)

Джаз-ансамбль «Аллегро» п/р Николая Левиновского

Н. Левиновский — фп, С. Гурбелошвили — сс, тс, В. Двоскин — кб, В. Епанешников — уд, Ю. Генбачев — перк.

«В этом мире». В этом мире, Легенда (Н. Левиновский)

С60-17423003 (25.II.1982)

Джаз-ансамбль «Аллегро» п/р Николая Левиновского

«Золотая середина». Фантазия соль мажор (Н. Левиновский); Композиция на тему К. Портера (Н. Левиновский); Концертная сюита в трех частях (Н. Левиновский).

С60-21795005 (30.VIII.1984)

Альперин Михаил — фортепиано

Дружеский шарж (М. Альперин) на пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки (вып. 2).

С60-19123006 (26.I.1983)

Адомавичюс Таурас — тромбон

Пьеса (Я. Цехановичюс); Верю музыке (М. Тамошюнас); Великаны (В. Кярнагис); Воспоминание (Т. Адомавичюс).

Аранжировки Т. Адомавичюса (2, 3); Т. Лейбураса (4). Орк. легкой музыки Литовского телевидения и радио п/р А. Кончюса (1, 4), инструментальный ансамбль (2, 3).

С62-20473002 (3.XI.1983)

Джаз-рок ансамбль «Арсенал» / худ. рук. Алексей Козлов

Б. Кузнецов, А. Сизонов, Е. Пан — тр, В. Ахметгареев, В. Таушан — тб, А. Козлов — ас, В. Розенберг — г, В. Горский — орган, синтезатор, фп, В. Заикин — бг, С. Коростелев, В. Демин — уд.

Композиция на тему русской нар. песни «Как при вечере» (А. Козлов); Корни лотоса (Махавишну). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-11780 (21.III.1979)

Опасная игра (А. Козлов); Дерево (Ю. Саульский); Сюита (А. Козлов — Р. Гамзатов) — М. Бади и Т. Квирквелия; Башня из слоновой кости (А. Козлов).

С60-12209-10 (17.V.1979)

Регтайм (А. Козлов). (На пластинке «Дискоклуб (II)»).

С60-16109003 (10.VI.1981)

Камерно-инструментальный ансамбль «Арсенал» п/р Алексея Козлова

Фокстрот (А. Козлов, П. Миккельборг).

А. Козлов — ас, синт, В. Горский — клавишные, В. Зинчук — г, В. Розенберг — г, А. Куликов — бг, В. Демин — уд, В. Брусиловский — уд.

Фокстрот (А. Козлов, П. Миккельберг). (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 2).
С60-19123006 (26.I.1983)

«Арсенал», ансамбль п/р Алексея Козлова
«Своими руками», Тайна, Посвящение Махавишну, Свет на пути (А. Козлов)
В. Розенберг — г, ситар, В. Зинчук — г, В. Горский — клавишные, А. Козлов — синт, А. Куликов — бг, В. Брусиловский — уд.
Сюита в фа миноре (А. Козлов).
А. Козлов — ас, С. Григорьев — тс, Д. Мамохин — тр, В. Розенберг — г, Г. Славин — фп, синт, Г. Агачев — синт, В. Лезов — бг, В. Сигал — уд, В. Демин — перк.
С60-19285004(23.II.1983)

Ансамбль «Арсенал» п/р Алексея Козлова
Генезис (А. Козлов). (На пластинке «Дискоклуб-9»).
С60-19673005 (12.V.1983)

Джаз-группа «Архангельск», рук. Владимир Резицкий:
В. Резицкий — ас, фл, В. Туров — клавишные, Ф. Багрецов — г, О. Юданов — уд, Н. Юданов — конги.
Белое и черное (В. Резицкий). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981).

С60-16255001 (7.VII.1981)

Джаз-квинтет солистов «Барометр»:
В. Садыхов (фп, эфп), В. Гусейнов (тр, фг), А. Зубов (сс, тс), И. Кантюков (бг), А. Симоновский (уд).
Каждый день ветры (В. Садыхов); Три горизонта (В. Гусейнов); Мороз и солнце (И. Кантюков); Дождь, которого не было (А. Зубов); Белое безмолвие (И. Кантюков).
С60-19675001 (17.V.1983)

Дуэт Анатолий Бабий — кб, Геннадий Хащенко — уд.
Композиция (А. Бабий). (На пластинке «Джаз-78»).
С60-12816 (11.IX.1979)

Ансамбль солистов «Джаз плюс джаз»
Си-джем блюз (Д. Эллингтон)
И. Бриль — фп, А. Кузнецов — г, А. Соболев — кб, В. Буланов — уд.
Си-джем блюз (Д. Эллингтон). (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 1).
С60-19121001 (26.I.1983)

Джазовый ансамбль Игоря Бриля:
И. Бриль — фп, А. Осейчук — ас, А. Набатов — тс, Н. Батхин — тр,

Ю. Андреев — бг, А. Гороховский — уд, А. Брыксин — конго, В. Вист — бонги.

«Утро земли» (джазовые композиции): Улица без конца (А. Осейчук), И настанет день, Балканский орнамент, В народном духе, Утро Земли, Пастораль (И. Бриль).

С60-11295-6 (19.X. 1978)

Оркестр приехал (И. Бриль). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-12815 (11.IX.1979)

«Оркестр приехал»: В кубинских ритмах (И. Бриль, К. Дорэм); Альтовое настроение (А. Осейчук); Блюз «До» (Д. Эллингтон); Чистая доска (Р. Брекер); Оркестр приехал, Зеленый трамвай, Сегодня и завтра (И. Бриль).

С60-14065 (15.V.1980)

Ансамбль «Бумеранг», рук. Тахир Ибрагимов:

Ю. Парфенов — тр, В. Николаев — сс, Я. Хан — тб, В. Назаров — клавишные, Ф. Ибрагимов — бг, уд., Т. Ибрагимов — уд.

Дервиш (Ю. Парфенов). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981).

С60-16255001 (7.VII.1981)

«Бумеранг». Джаз-ансамбль п/р Тахира Ибрагимова

Т. Ибрагимов — уд, Ю. Парфенов — тр, Ф. Ибрагимов — перк, В. Николаев — сс, К. Ли — г.

Семиречье (В. Назаров); Хайтарма (Ю. Парфенов); Мадрас (Т. Ибрагимов); Дервиш (Ю. Парфенов); Пагода «Пайя» (Т. Ибрагимов)

С60-18719001 (3.XI.1982)

«Бумеранг» анс. п/р Тахира Ибрагимова

Т. Ибрагимов — уд, Ю. Парфенов — тр, В. Николаев — сс, В. Назаров — клавишные, К. Ли — г, Ф. Ибрагимов — бг, Вторая часть из сюиты «Семиречье» (В. Назаров).

(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 3).

С60-191 25000 (26.I.1983)

Ленинградский джаз-оркестр п/у Иосифа Вайнштейна

1. Лунный вальс (импровизация на тему песни И. Дунаевского); 2. Размышление (Н. Хэфти, обр. В. Груза); 3. В ритме века (Б. Холман, обр. М. Звонарева); 4. Хорошее настроение (Б. Рич, обр. В. Бочарова), 5. Парафраз на тему «Любимый мой» (Дж. Гершвин, обр. М. Лифшица)); 6. Воздушный лайнер (В. Герман, обр. В. Бочарова); 7. Маятник (М. Роджерс, обр. В. Мусорова и Б. Кричевского); 8. Композиция (Ч. Мингус, обр. С. Чебушева); 9. Баллада для трубы (К. Портер, обр. В. Бочарова).

Солисты: М. Звонарев — с (1, 3, 4); И. Широков — тр (2), Ю. Мосеичев — фп (4—6); В. Смирнов — с, Е. Сенютин — тр (6), Р. Асадов — с, В. Исаков — уд (8), В. Варфоломеев — тр (9).

Д02823-4 (18.V.1972)

СМ 032359-60

Ты пришла из мечты (Н. Браун, обр. В. Груза); Ночь в Африке (Э. Бернстайн, обр. В. Вилона); Внезапная остановка (Т. Джонс, обр. В. Вилона); История любви (Ф. Лей, обр. В. Бочарова); Полет во вселенную (Т. Джонс, обр. Н. Звонарева); Веселые саксофоны (Ф. Боланд); Вдохновение (Б. Рич, обр. С. Ручинского); В движении (К. Джонс, обр. В. Груза); Грустно (Э. Гарнер, обр. В. Вилона); Трехчастная сюита из мелодий к/ф «Вестсайдская история» (Л. Бернстайн).

СМ 03841-2 (5.II.1973)

1. Где же тут любовь (А. Эшпай, обр. Г. Гольштейна); 2. Полночный блюз (Н. Хэфти, обр. Ф. Запольского); 3. Прогулка (Р. Карпентер, обр. Г. Гольштейна); 4. Композиция (К. Джонс, обр. В. Груза); 5. Прекрасный мир (Р. Роджерс, обр. Г. Гольштейна); 6. Атласная кукла (Д. Эллингтон, обр. И. Фридмана); 7. Туманное утро (Н. Хэфти, обр. Ф. Запольского); 8. Лирическое настроение (Д. Эллингтон, обр. И. Фридмана); 9. Я шагаю по Москве (А. Петров, обр. Г. Гольштейна).

Солисты: К. Носов — тр (1, 4—7, 9), Г. Гольштейн — ас (1, 3, 6, 9), Р. Чевычелов — с (8), В. Мусоров — тб (3, 4), Д. Голощекин — фп, С. Стрельцов — уд. Записи 1959 г.

С60-11007-8 (15.VIII.1978)

1. Мелодия любви (К. Портер); 2. Лунный блеск (Х. Хадсон); 3. Сент-Луи блюз (У. К. Хэнди); 4. Колыбельная (Е. Крылатов); 5. После полуночи (К. Бейси). 6. Луна скалистых гор (Дж. Мерсер); 7. Чероки (индейцы) (Р. Нобл); 8. От всего сердца (К. Бейси); 9. Композиция на тему русской нар. песни «Эй, ухнем». Обработки Ф. Запольского (1, 8), А. Канунникова (2—6, 9), В. Козлова (7)

С60-11469-70 (20.XI.1978)

Ленинградский джаз-ансамбль, рук. Анатолий Вапиров

Болгарское рондо (муз. нар. обр. А. Вапирова); Прелюдия, Ария, Танец (А. Вапиров) — Т. Красовицкая (пение-вокализ); Мечта, Воспоминание, Напев (А. Вапиров).

С60-07915-16 (28.X.1976)

Из перуанского фольклора (нар., обр. А. Вапирова).

(На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

С60-06656 (12.I.1976)

Ленинградский джаз-ансамбль п/р Анатолия Вапирова:

А. Вапиров — тс, сс, Б. Лебединский — г, В. Дунаевский — бг, Д. Мартин — уд.

Мистерия, джазовая композиция (А. Вапиров).

С60-13575-6 (14.2.1980)

Джаз-оркестры п/у Александра Варламова

1. Свит Су (В. Янг); 2. Луна (Р. Роджерс — Н. Коваль); 3. Вальс (Пой мне) (А. Варламов — Н. Коваль); 4. Дикси-ли (обр. А. Варламова); 5. Желтая роза, 6. Лаллабай (А. Варламов — Е. Одаровская); 7. На карнавале (Г. Уоррен — Н. Коваль); Счастливая дорога (обр. А. Варламова); 9. Ранний час (обр. А. Варламова); 10. Счастьем жизнь полна (А. Вар-

ламов — Н. Коваль); 11. Веселый час (Тамлин); 12. Игра на пальцах (Р. Роджерс); 13. Сон, 14. Веселая песенка, из к/ф «Белоснежка и семь гномов» (Ф. Черчилл); 15. Песня из к/ф «Сердца четырех» (Ю. Милютин — Е. Долматовский); 16. Уходит вечер (А. Варламов — Н. Коваль).

Солисты: А. Варламов (2, 3, 7, 10, 16), Ц. Коол (5, 6), В. Красовицкая (13, 15). Записи 30—40-х годов.

М60-37647(24.VI.1975)

Варламов Александр

Композиции в танцевальных ритмах: 1. Наилучшие пожелания; 2. Прощаясь с тобой; 3. День удач; 4. Вечер без звезд; 5. Парус в море; 6. Настроение; 7. Все проходит; 8. Маленький город; 9. Уходящий за горизонт; 10. Мы еще встретимся с вами. Эстрадные оркестры п/у Б. Карамышева (1, 2, 5, 6, 9, 10), А. Михайлова (3, 4), Г. Гараняна (7), В. Кадерского (8). Николай Капустин — фп. (2, 5, 6, 9).

С60-13717-18 (13.III.1980)

Оркестр Владимира Василевского

Острова в океане (В. Василевский). Солист — В. Коновальцев (ас)
(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 1).

С60-19121001 (26.I.1983)

Ансамбль п/у Владимира Василькова

Композиция на тему русской нар. песни «Можно признати по веселейку» (В. Кочаров). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-11425 (13.XI.1978)

Эстрадный оркестр «Вечерний Арбат», худ. рук. Владимир Кадерский

Баллада (Ю. Саульский).

Соло: О. Аваков (тр.).

Навстречу ветру (Н. Минх).

Соло: И. Бриль (фп). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-11425 (13.XI.1978)

Инстр. ансамбль п/у И. Вигнера (Латвийская ССР)

«Веселое настроение», Доброе утро (И. Вигнер); По волнам (Р. Раубишко) — вокальный ансамбль; Карусель (Г. Розенберг); Всегда вместе (А. Круминь) — вокальный ансамбль; Ты и синяя река (У. Лапсинь); Радость (А. Круминь) — вокальный ансамбль; Веселое происшествие (И. Вигнер); Ласка ветра (Э. Страуме); Поговорили (Л. Силдегс); Осенняя роза, Кукушечка (Г. Фрейденфелдс); Интимная песенка (В. Каминскис); Базарный день (Я. Силдегс); Водонос (Г. Фрейденфелдс); Колокольчик (И. Вигнер).

СМ04413-14 (2.X.1973)

Джаз квартет п/р Пятраса Вишняускаса

П. Вишняускас — ас, сс, тс, В. Лабутис — ас. фп, Л. Шинкаренко — бг, Г. Лауринавичус — уд.

Жил-был у бабушки серенький козлик (композиция на тему нар. песни).
(На пластинке Республиканский фестиваль джазовой музыки «Бирштонас-82»).
С60-19021006 (7.I.1983)

Инструментальный ансамбль п/р Пятраса Вишняускаса

Неудачное свидание (А. Цфасман). (На пластинке «Седьмой Всесоюзный конкурс артистов эстрады», Москва, 1983)
С60-20415003 (14.X.1983)

Инструментальный ансамбль п/у Юрия Воронцова

Ю. Воронцов — бс, Д. Николаенко — г, В. Киселев — фп, Н. Николаенко — бг, И. Ахундов — уд.

Композиция на тему песни И. Дунаевского из к/ф «Моя любовь» (обр. коллектива). (На пластинке «Джаз-78»).
С60-12816 (11.IX.1979)

Трио современной джазовой музыки:

В. Ганелин — фп, г, бассет, тб, и др. В. Чекасин — ас, тс, бс, кл, бкл, ск, фл и др., В. Тарасов — уд, тр, рабоб.

«Con anima» (джазовые импровизации).
С60-07361-2 (2.VII.1976)

«Ex libris» (фрагмент композиции ансамбля). (На пластинке «Тбилиси-78»).
С60-143120 (24.VI.1980)

«Concerto grosso»
С60-14433-4 (15.II.1980)

Трио современной джазовой музыки

Poi segue (В. Ганелин)

В. Ганелин — фп, бассет, г, горн, фл; В. Чекасин — ас, тс, тб, фл, уд, скр; В. Тарасов — уд. фл.
С60-17485006(11.III. 1982).

Трио Вячеслава Ганелина

В. Ганелин — фп, В. Чекасин — ас+ас. В. Тарасов — треугольник. Бис на тему «Мекки-Мессер» Курта Вайля.
(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазов. музыки, вып. 2).
С60-19123006(26.I.1983)

Вячеслав Ганелин.

В. Ганелин — фп, эфп, акк, пфл, В. Тарасов — уд б-н, кб, г, перк

Opus adue, композиция.
С60-1965108 (6.V.1983)

Вячеслав Ганелин

«Semplice» («Просто»); Трио современной джазовой музыки п/р В. Ганелина.

С60-21121009 (9.IV.1984)

Концертный эстрадный ансамбль п/у Георгия Гараняна:

Звуки джаза (А. Цфасман); Уходит вечер (А. Варламов — Н. Коваль) — Н. Никитский; Ветерок с Невы (Н. Минх), Джон Грей (М. Блантер); Если печаль придет порой (А. Цфасман); Подождите! Выслушайте меня (А. Варламов); Неудачное свидание (А. Цфасман — В. Трофимов) — вокальное трио; Элегия (Н. Минх); Джаз-лихорадка (Г. Терпиловский); Сегодня на море тихо (А. Варламов); Грустить не надо (М. Блантер). (На пластинке «В старых ритмах»).

СМ04365-6 (13.IX.1973)

Леонид Гарин

Танцевальная музыка: Рондо; Вальс для Ларисы; Балтийский пейзаж; Тревожный марш. — Инстр. ансамбль

Л. Гарин — вибрафон, ансамбль Л. Гарина (1, 4, 6), ансамбль «Крещендо», рук. А. Зубов. (2, 3, 5), аранжировки Л. Гарина (1, 3—6).

М62-36937-8(27.I.1975)

1. Хороши вечера на Оби (А. Фаттах); 2. Баллада (Б. Фрумкин); 3. Русский наигрыш (Л. Гарин); 4. Колыбельная Светлане (Т. Хренников); 5. Блюз (Л. Гарин); 6. Триптих, две части (Л. Гарин).

С60-05897-8 (13.V.1975)

Московский квартет «Гитара»

Н. Громин, А. Кузнецов — г, В. Буланов — уд. В. Чернов — кб,

Гляжу в озера синие (Л. Афанасьев, обр. Н. Громина); Миссисипи (Дж. Керн, обр. В. Чернова); Мелодия из к/ф «Мужчина и женщина» (Ф. Лей, обр. А. Кузнецова); Бразильская самба (Д. Хэнди, обр. В. Буланова).

Д00034063-4 (28.IV.1973)

Ленинградский джаз-ансамбль п/у Давида Голощекина

В старинном квартале, На солнечной стороне Невского, Полночь в Летнем саду, В погоне (Д. Голощекин); Голубая белокурая волна (В. Дунаевский); Осень (А. Петров — Л. Куклин); Ты (В. Соснов — М. Ромм) — Э. Трафова; Настанет день, мой принц придет, из к/ф «Белоснежка и семь гномов» (Ф. Черчилл); Грустные капельки дождя (Б. Бахарах — Х. П. Дэвид, русский текст М. Подберезского), Верь только мне (Д. Эллингтон — русский текст М. Подберезского) — Э. Трафова.

СМ03303-4 (5.V.1972)

Весенний ветер с Невы (Д. Голощекин); Сияние твоих глаз (П. Корнев); Я вспоминаю Чарли (Д. Голощекин); Милая Джорджия Браун (Д. Берни, обр. Д. Голощекина — М. Пинкарэ и К. Бейси), Любимый мой (Дж. Гершвин, обр. Д. Голощекина) — Э. Трафова (на англ. языке); Танцы поющего побережья (М. Костюшкин); В тумане (Э. Гарнер, обр. Д. Голощекина — Дж. Берк, русский текст М. Подберезского) — Э. Трафова; Бразильская сюита (муз. нар., обр. Д. Голощекина).

С60-05753-4 (14.III.1975)

Что такое любовь (К. Портер); Веселые голоса (В. Ефремов); Мой любимый (Барнер-Мерсер), Альбом старой бабушки (У. Осютинск-Марион) — Эльвира Трафова (на английском яз). Обр. Д. Голощекина.

С60-08087-8 (29.XI.1976)

Полночь в Летнем саду (Д. Голощекин). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»)

СМ 03843-4 (6.II.1973)

Горький сахар (Д. Голощекин). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

С60-06655(12.I.1976)

С понедельника до пятницы, Вечный источник (Д. Голощекин). (На пластинке «Джаз-ансамбли Ленинграда).

С60-14135-6 (2.VI.1980)

Давид Голощекин — фп, фг, ск, клавесин, г, кб, уд, ас, конга, бг.
Джазовые композиции: Крылья в небе (А. Петров, обр. Д. Голощекина); У меня все по-старому (Д. Голощекин); Звездная пыль (Х. Кармайкл, обр. Д. Голощекина); Горький сахар (Д. Голощекин); Нежный дождь (Дубэ, обр. Д. Голощекина); Зеленые глаза (Д. Голощекин); Белые ночи (Г. Портнов, обр. Д. Голощекина).

С60-09669-70 (11.XI.1977)

Ленинградский ансамбль джазовой музыки п/р Давида Голощекина
Д. Голощекин — тс, фп, ск, фг, Е. Губерман — уд, Д. Колесник — кб, П. Корнев — фп, А. Рябов — г, В. Щербин — бонги, конга
«Пятнадцать лет спустя»
Приятным звуком (Д. Эллингтон); Я люблю тебя, Порги (Дж. Гершвин); Это могло случиться с тобой (Дж. ван Хьюзен); Мне бы полюбить тебя (П. Уэстон); В сентиментальном настроении (Д. Эллингтон); Туманный день (Дж. Гершвин, аранжировка П. Корнева); Ты знаешь, что такое любовь (Де Пол); Аранжировки Д. Голощекина.

С60-20507007 (10.XI.1983)

Инструментальный ансамбль п/у Р. Грабштаса (Литовская ССР)
Вальс (М. Новикас, инструментовка Л. Белениса); Босса-нова (М. Тамошюнас, инструментовка Р. Грабштаса); Лирическая минута, Медленный вальс (Л. Беленис); Диксиленд (В. Телькснис, инструментовка Р. Грабштаса).

СМ0004537-8 (11.XII.1973)

Баркарола (Ф. Байорас); Босса-нова (Р. Грабштас); Одиночество, парафраз на тему Т. Мон¬ка, Парафраз на. тему Д. Брубека (Р. Грабштас) — солист Р. Бразайтис (тс).

С0004543-4 (11.XII.1973)

Олег Гоцкозик: Восточная сюита — Прелюдия, Легенда, Алла, Медитация-1, Танец дервиша, Лапар, Медитация-2, Марсия.
Джаз-квинтет: О. Гоцкозик — фп, Ю. Парфенов — тр, К. Добровольский — тс, сс, фл. Р. Ильясов — бг, С. Гилев — уд.

С60-12951-2 (5.XI.1979)

«Дипломант-Бенд» п/р Игоря Чернышева

Метроном (И. Чернышев).
(На пластинке «Дискоклуб-9»).

С60-19673005 (12.V.1983)

Оркестр второго Московского областного музыкального училища, худ. рук. Виктор Зельченко

1. Композиция на тему песни А. Эшпая «Снег идет» (В. Данилин); 2. Композиция для трубы с оркестром (В. Зельченко); 3. Диксиленд на тему песни Р. Щедрина из к/ф «Высота» (обр. В. Зельченко); Импровизация на тему песни А. Фларковского «Стань таким» (В. Данилин, В. Зельченко).

Соло: В. Данилин — фп (1,4), Г. Жарков — тр (2), А. Решетцов — кб (1), Е. Пырченков — уд (1).

(На пластинке «Джаз-78»).

С60-11426 (13.XI.1978)

Зейдер Аби (труба). Популярные мелодии:

Ты моя песня (Ч. Чаплин); Колыбельная Ямайки (А. Ойт); Теплые ветры летней ночи (К. Кикерпуу); Этюд ми мажор (Ф. Шопен); Дуэль (В. Кубичек); Мелодия из рок-оперы «Эвита» (Т. Райс, Э. Л. Веббер); Песня Мекки-ножа из «Трехгрошовой оперы» (К. Вайль). Звездная пыль (Х. Кармайкл); Мелодия фа мажор (А. Рубинштейн); Тайная любовь (С. Файн); Синяя птица (Р. Валгре). Эстрадный орк. Эстонского радио, дирижер П. Мяги.

С60-16851005(5.XI.1981)

Инструментальный ансамбль, худ. рук. Виктор Игнатьев

В. Игнатьев — тб, С. Чебушев — тс, В. Лерман — кб, В. Яковлев — уд, А. Петренко — тб.

Игрушка (С. Чебушев); Осенняя пора (В. Игнатьев); Веселая прогулка (Я. Дубравин); Ко дню рожденья (В. Игнатьев); Первые шаги (В. Лерман, обр. С. Чебушева); На озере (В. Игнатьев); Красные маки (А. Петренко); Цветущая вишня (Дж. Пизано, обр. В. Игнатьева); Золотой ключик (С. Чебушев); Синий вечер (Я. Дубравин), Раннее утро (Х. Альперт, обр. В. Игнатьева); Насмешница (С. Чебушев).

С60-05357-8 (20.XI.1974)

Голубая мечта (С. Чебушев); Ручеек (В. Игнатьев). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

СМ03843-4 (6.II.1973)

Солнечный ветер (А. Петренко). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

С60-06655-6 (12.I.1976)

Джаз-ансамбль «Каданс», худ. рук. Герман Лукьянов

Г. Лукьянов — фг, альтгорн, цугфлейта, Н. Панов — тс, фл, сс,
Ю. Юренков — ас, фл, М. Окунь — фп, В. Куцинский — кб, В. Каплун — уд.

Наш Дюк Эллингтон (Г. Лукьянов). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-11979 (21.III.1979)

Московский камерный джаз-ансамбль «Каданс» п/р Германа Лукьянова

Г. Лукьянов — фг, аг, цфл; Ю. Юренков — ас, фл; Н. Панов — сс, тс, фл; М. Окунь — фп, Б. Рукинглуз — тб, В. Каплун — уд, М. Смола — кб.

«Иванушка-дурачок»

Наима (Дж. Колтрейн); Иванушка-дурачок, Звуки памяти, Весенняя песня, Белая ворона, Ветер с моря (Г. Лукьянов).

С60-17435004 (1.III.1982)

Ансамбль «Каданс» п/р Германа Лукьянова

Золотые руки Силвера (Г. Лукьянов)

Г. Лукьянов — фг, Н. Панов — тс, М. Окунь — фп, А. Гагарин — уд, В. Ахметгареев — тб, Ю. Юренков — ас.

(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 3).

С60-191 25000 (26.I.1983)

Ансамбль «Каданс» п/р Германа Лукьянова

Звуки памяти (Г. Лукьянов). (На пластинке «Дискоклуб-9»).

С60-19673005 (12.V.1983)

Московский камерный джаз-ансамбль «Каданс» п/р Германа Лукьянова

«Путь к Олимпу»: Золотые руки Силвера (Г. Лукьянов); Любовь на продажу (К. Портер, Г. Лукьянов); Олео (С. Роллинз); Путь к Олимпу (Г. Лукьянов).

С60-20875003 (3.II.1984)

Инструментальный ансамбль солистов п/у Мурада Кажлаева

«Крутые повороты» (джазовая танцевальная музыка): На причале (слоу-бит); Голубой закат (блюз); Снова в горы (фокстрот-самба); Знойный полдень (блюз); Крутые повороты (быстрый фокстрот); Снежный человек (медленный фокстрот); Туман над заливом (свинг-блюз); Вечер (блюз-баллада); В старом ауле (вальс); Час пик (быстрый фокстрот-бит); Девушка с кувшином (босса-нова).

С-04535-6 (10.XII.1973)

Мурад Кажлаев

«Вечерний Арбат» (джазовая танцевальная музыка): 1. Вечерний Арбат; 2. Калейдоскоп; 3. Старый саксофонист; 4. На стадионе; 5. Менуэт; 6. Свадебный марш; 7. Дагестанская сюита; 8. Парафраз.

Эстрадный анс. п/у В. Кадерского (1, 2, 4) и М. Кажлаева (3, 5—8).

С60-09211-12 (21.VII.1977)

Диксиленд п/р Алексея Канунникова

Колыбельная из к/ф «Цирк» (И. Дунаевский, обр. А. Канунникова); Песенка крокодила Гены (В. Шаинский, обр. А. Канунникова). (На пластинке «Ленингр. инстр. ансамбли»).

СМ03843-4 (6.II.1973)

Ансамбль традиционного джаза, рук. Алексей Канунников

Прекрасная Сью (В. Янг, обр. Б. Локшина). (На пластинке «Джаз-ансамбли Ленинграда»),
С60-14136 (2.VI.1980)

«Капелла Дикси» Московский диксиленд п/р Льва Лебедева

Л. Лебедев — кл, Е. Баранов — тр, В. Лебедев — тб, Ю. Лаврушин — тб, О. Опойцев — бс, С. Экзусян — фп, В. Фридман — фп, В. Чернов — бг, С. Филиппов — ту, бг, Б. Кислов — бж, С. Шанин — уд, Е. Пырченков — уд.
Олимпийский сувенир (В. Рубашевский); Негритянская песня (В. Мурадели); Две забытые мелодии (Н. Минх); В раздумье (Ю. Саульский); Неудачное свидание (А. Цфасман); Я полюбил хорошую девушку (Д. Уильямс, С. Палмер); Блюз (Дж. Оливер); Помечтай немного обо мне (В. Швант, Ф. Андре); Креольский тромбон Ори (К. Ори); Джаз-оркестр на балу (Н. Ля-Рокка).
С60-19347009 (10.III.1983)

«Капелла Дикси» п/р Льва Лебедева

Неудачное свидание (А. Цфасман); Я полюбил хорошую девушку (С. Палмер, Д. Уильямс). (На пластинке «Дискоклуб-9»).
С60-19673005 (12.V.1983)

Квартет Вахтанга Кахидзе

Композиция (Э. Деодато). (На пластинке «Тбилиси-78»).
С60-14319 (24.VI.1980)

Ансамбль «Кварта» п/р Симона Ширмана

С. Ширман — тс, М. Альперин — фп, Я. Лемперт — бг, уд. Гилабауа, вариации на тему молдавской нар. мелодии (обр. С. Ширмана); Миниатюра № 3 (С. Ширман).
(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 2).
С60-19123006 (26.I.1983)

Джаз-оркестр клайпедских факультетов Гос. консерватории Литовской ССР, дирижер Пранас Нарушис

Деревянные палочки, Элегия (Э. Пуйдокас) — квинтет кларнетов джаз-оркестра; Традиционный диксиленд; Диксиленд на тему Б. Флисса.
С62-12671-2 (10.VIII.1979)

1. Тень твоей улыбки (П. Ф. Уэбстер — Дж. Мэндел); 2. Голубая этикетка (П. Ниска); 3. Жемчужное ожерелье (Дж. Грей); 4. Дамаск, блюз (традиционная тема); 5. Монгонуклеосис (Дж. Панков); 6. Золотой октябрь (И. Симелиус); 7. Любовь креола (Д. Эллингтон); 8. Ралли (З. Сиара); 9. Блюз (Т. Монк); 10. Пьеса (Я. Цехановичюс); 11. Когда я счастлив (Дж. Уэбб).

Солисты: П. Нарушис — кл (3, 4, 9), тс (6), ас (7), А. Мунтримас — тс (8), В. Грубляускас — тр (3), Ю. Баракаускас — тб (7, 9), П. Яраминас — фп (2, 6, 8, 11), Р. Багдонас — фп (3, 4), А. Иоффе — уд (8, 9), Я. Цехановичюс — г (10, 11), Р. Малинаускас — бг (9).

С60-15645002 (12.III.1981)

Инстр. ансамбль «Джаз-комфорт», рук. Валерий Корниенко

Хорошее настроение (Д. Сампл, обр. коллектива); Баллада (Р. Браун); Пробуждение (Д. Сампл, обр. коллектива).

С62-11701-2 (19.I.1979)

Трудные времена (Д. Сампл). (На пластинке «Джаз-ансамбли Ленинграда»).

С60-14136 (2.VI.1980)

Государственный джаз-оркестр СССР п/у Виктора Кнушевицкого

1. Фокстрот (А. Цфасман); 2. Катюша (М. Блантер — М. Исаковский); 3. Лунный вечер (А. Цфасман); 4. Чайка (Ю. Милютин — В. Лебедев-Кумач); 5. Этюд (М. Петренко); 6. Укротитель змей (Повель); 7. Вальс-каприс (А. Волков); 8. Наша песня (М. Блантер — В. Гранов и Н. Лабковский); 9. Караван (Д. Эллингтон); 10. Гитара (А. Титов — М. Волжанин); 11. Вечер в горах (А. Цфасман); 12. Блюз (Дональд — Миндлей); 13. Весенний вальс (М. Блантер — Я. Блантер); 14. Теплый вечер (М. Блантер); 15. Спокойной ночи (М. Блантер — Л. Давидович); 16. Фокс-марш (И. Дунаевский). Записи 30-х годов.

Солисты: В. Батинцева (2, 8), Г. Виноградов (13, 15), Л. Тимошаева (4, 10), В. Костылев — саксофон (5, 7), В. Сафонов — тр (9, 12).

М60-39761-2 (23.III.1977)

Джаз-оркестр п/у Владимира Коновалова

Композиция на тему русской нар. песни «Ноченька» (В. Коновалов); Авторалли (В. Вилиев); Предание Араратской долины (В. Коновалов). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-12814 (11.IX.1979)

Джаз-ансамбль Михаила Костюшкина

Пробуждение (М. Костюшкин). (На пластинке «Джаз-ансамбли Ленинграда»).

С60-14136 (2.VI.1980)

Эстрадный оркестр п/у К. Кримца

Солисты: И. Бриль — фп, эо, Б. Ривчун — кл, А. Кузнецов — г, Г. Гольштейн — фл.

А. Мажуков: Пробуждение; Праздник ритма; Загадочные тени; Причитание, Облака (На пластинке «Мажуков Алексей Сергеевич, песни»).

Д034233-4 (11.VI.1973)

Алексей Кузнецов (гитара)

1. Босса-нова (А. Кузнецов, обр. А. Мажукова); 2. Посвящение (Нельсон, обр. А. Мажукова); 3. Испанские напевы (нар. мелодии, обр. А. Кузнецова). Эстр. орк. п/у А. Мажукова (1, 2).

Д00030207-8 (28.V.1971)

«Голубой коралл»: 1. Со мной все в порядке (К. Портер); 2. Бейсин-стрит блюз (С. Уильямс); 3. Ты — это все (Дж. Керн); 4. Вспоминая о тебе (Х. Марвелл); 5. Голубой коралл (А. Кузнецов); 6. Мягкий дождь (Л. Бонфа); 7. Импровизация на тему Т. Хренникова

из к/ф «Верные друзья (А. Кузнецов); 8. Импровизация на тему колыбельной из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» (А. Кузнецов).

А. Кузнецов — г, И. Назарук — фп (1—5), синтезатор (6—8), А. Исплатовский — кб (1—5), бг (6—8), А. Чернышов — уд (3, 6, 8), А. Гореткин — конги (5—8).

С60-15527-8 (20.II.1981)

Алексей Кузнецов и Николай Громин (гитары)

«Джанго» (джазовые композиции): Жимолость (Ф. Уоллер, обр. Н. Громина и А. Кузнецова); Испания (А. Кузнецов), Джанго (Дж. Льюис, обр. А. Кузнецова); На высоте 500 миль (Ч. Кориа, обр. Н. Громина); Я любил однажды (А. К. Джобим, обр. Н. Громина); Сент-Луи блюз (У. К. Хэнди, обр. Н. Громина и А. Кузнецова).

С60-11247-8 (12.X.1978)

Композиция на тему песни Т. Хренникова из к/ф «Верные друзья» (А. Кузнецов). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-11425 (13.XI.1978)

Трио Юрия Кузнецова

Ю. Кузнецов — фп, А. Кучеровский эл-б, С. Зак — уд.

Одиночество вдвоем, Воспоминание о регтайме (Ю. Кузнецов). На пластинке «Свет осенней листвы».

С60-19401005 (16.III.1983)

Ленинградский инструментальный ансамбль, рук. Олег Куценко

Восточная сюита (О. Куценко); Я помню Клиффорда (Б. Голсон, обр. О. Куценко).

С62-06599-600(26.XII.1975)

На празднике (О. Куценко). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

С60-06655-61 (12.I.1976)

Джаз-ансамбль п/р Олега Куценко

О. Куценко — ас, В. Анохин — бг, В. Литвиненко — г, В. Султанов — уд, С. Липкович — фендер-пиано.

Посвящение; Контрасты (О. Куценко); Около полуночи (Т. Монк, обр. О. Куценко); Калейдоскоп, сюита (О. Куценко).

С60-11769-70 (7.II.1979)

Ленинградский диксиленд:

В. Королев — тр, А. Усыскин — кл, Э. Левин — тб, фп, Б. Ершов — бж, Ю. Мирошниченко — кб, ту, А. Скрыпник — уд, А. Чимирис — тб.

Светит месяц (импровизация на русскую тему); Веселый ветер (импровизация на тему песни И. Дунаевского); Моя любимая (импровизация на тему песни М. Блантера); Песня о Ленинграде (Г. Носов); За дальнею околицей (импровизация на тему песни Н. Будашкина); Русская плясовая (В. Королев); Регтайм (муз. традиционная); Сент-Луи блюз (У. К. Хенди, обр. В. Королева); Мороженое (Д. Уоткинс); Я хочу идти рядом

с тобой (негритянская нар. песня); Панама (импровизация на латиноамериканскую тему); Высшее общество (муз. традиционная); Александр регтайм — бэнд (И. Берлин).

СМ02787-8 (9.VII.1971)

Летите, голуби (И. Дунаевский, обр. коллектива); Джорджия Браун (муз. традиционная, обр. коллектива). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

СМ03843-4 (6.II.1973)

Ленинградский диксиленд:

А. Усыскин — кл, Э. Левин — тб, фп, Б. Ершов — бж, тб,
Ю. Мирошниченко — кб, ту, А. Скрыпник — уд, вокал, В. Воронин — тр.

Горячий корнет (Л. Хардин); Джипс блюз (Дж. Ходжес); Блюз толстогубого (Дж. Оливер); Джаз-оркестр на балу (Н. Ля-Рокка); Карело-финская полька; Молдавские мелодии (муз. нар.); Когда святые маршируют (муз. традиционная); Парад на улице Южного ополчения (Б. Хаггарт); Охота на тигра (Н. Ля-Рокка). Обработки коллектива.

С60-12439-40 (21.VI.1979)

Чунга-Чанга (В. Шаинский, обр. коллектива). Выступая торжественно вперед (Л. Хардин, обр. коллектива). (На пластинке «Джаз-ансамбли Ленинграда»).

С60-14135 (2.VI.1980)

Милая Джорджия Браун (традиционная тема). (На пластинке «Тбилиси-78»).

С60-14319 (24.VI.1980)

Джаз-оркестр п/у Олега Лундстрема

1. Бухарский орнамент; 2. В горах Грузии; 3. Мы снова вместе (О. Лундстрем); 4. Концертино для контрабаса с оркестром (А. Кролл, С. Мартынов); 5. Хоровод (А. Кролл); 6. Старинный романс (обр. Г. Гачечиладзе); 7. Неваляшки (Н. Левиновский); 8. Я один (С. Григорьев); 9. На сабантуе (А. Шабашов).

Солисты: В. Гусейнов — тр (1, 3, 6—8), С. Григорьев — сс (1, 5), тс (3, 7, 8), И. Лундстрем — гобой (1), тс (2), А. Шабашов — тб (1, 3, 9), С. Мартынов — б (4), В. Васильков — уд. (1, 7), И. Юрченко — уд. (1, 5, 7).

СМ04293-4 (17.VIII.1973)

«Серенада Солнечной долины»: В хорошем настроении (Гарланд-Разаф); Лунная серенада (Г. Миллер); Дорога на Чаттанугу (Горден — Х. Уоррен); Я знаю, почему (Х. Уоррен); Мы снова здесь (Дж. Грей); Коричневый кувшинчик (обр. Б. Финигена); Это что-то зыбкое (Дж. Макгрегор и Г. Вильямс); Утренняя серенада (Ф. Карле); В кругу друзей (автор неизв.); Нитка жемчуга (Х. Уоррен); Я очарован (С. Липман).

Солисты: К. Носов — тр (1, 5, 6), Я. Бурачевский — тр (2, 4), И. Широков — тр (9), И. Лундстрем — тс (1), С. Григорьев — тс (5, 7, 8), В. Тергалинский — ас (1), Г. Гольштейн (7, 10), Ю. Бобринский — бс (6), В. Бударин — тб (7, 11), В. Садыхов — фп (7).

С60-07077-8 (2.IV.1976)

«Памяти Дюка Эллингтона»: 1. Садись в поезд «А» (Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон); 2. В сентиментальном настроении, 3. Счастливое воссоединение, 4. В мягких тонах (Д. Эллингтон); 5. Караван (Х. Тизол, Д. Эллингтон); 6. Нет джаза без свинга (Д. Эллингтон).

Солисты: В. Садыхов — фп (1, 4, 6), С. Григорьев — сс (5), Г. Гольштейн —

ас (2), И. Лундстрем — тс (3), А. Шабашов — тб (4), В. Бударин — тб (5, 6), И. Юрченко — уд (5, 6).

С60-08473-4 (22.II.1977)

Оркестр п/р Олега Лундстрема

«В сочных тонах»

Блюз в до мажоре (Д. Эллингтон); Звездная пыль (Х. Кармайкл); В сочных тонах (Д. Эллингтон); Четыре брата (Дж. Джуффри); Стелла при свете звезд (В. Янг); Четыре плюс два (О. Нельсон)

Солисты: В. Данилин — фп, В. Колков — тс, сс, И. Лундстрем — тс, С. Григорьев — тс, А. Фишер — тр, В. Назаров — тб, Г. Гречухин — тб, В. Куцинский — кб, И. Отиева — вок.

С60-18373004 (17.8.1982)

Оркестр Олега Лундстрема.

«В наше время»

Любви дороги, Оливер (В. Долгов); Спидвей (О. Лундстрем); В наше время (В. Долгов); Звана (А. Эшпай); Письмо другу (Г. Гольштейн)

Солисты: В. Данилин — фп, С. Григорьев — тс, А. Фишер — тр, В. Назаров — тб, И. Юрченко — уд.

С60-18375009 (17.8.1982)

Оркестр Олега Лундстрема

В сочных тонах (Д. Эллингтон). (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 1)

С60-19121001 (26.I.1983)

Джаз-оркестр п/р Олега Лундстрема

Любви дороги (О. Лундстрем). (На пластинке «Дискоклуб-9»).

С60-19673005 (12.V.1983)

Лушас Кястутис

М. Грановская — вокал (2—5); К. Лушас — фп, фендер-п, б-н, уд (1—6); В. Мартишюс, Р. Каваляускас — ск (1—3, 5, 6); Д. Бараускайте, С. Бартулис — вл (1—3, 5, 6).

Джазовые композиции: В постоянном движении; Баллада (Р. Броднакс) — на англ. яз.; Грустное настроение, Композиция № 12; Быстрая босса-нова; В постоянном движении.

С60-20475003 (3.XI.1983)

Лушас Кястутис — фп, М. Грановская — вок, **Э. Малинаускас — уд.**

Композиция № 11 (К. Лушас). (На пластинке «Республиканский фестиваль джазовой музыки „Бирштонас-82").

С60-19021006 (7.I.1983)

Оркестр п/у В. Людвиковского

Л. Гарин: «Капризы погоды», танцевальная сюита; Крепкий морозец; Грустные дожди; Туманный день; Снова зима.

Д00030529—30 (5.VII.1971)

Карусель (А. Арский); Голос в ночи (М. Парцхаладзе); Майский ветерок (В. Зельченко); Розовый город (Ю. Казарян).

Д00031691-2 (21.I.1972)

Концертный эстрадный ансамбль п/у В. Людвиковского

Б. Рычков: Улыбнись, мой друг; Безоблачное небо; День рожденья; Странный парень.

Д00032397-8 (26.V.1972)

Диксиленд п/у Альберта Мелконова

А. Мелконов — тр, В. Данилочкин — бс, В. Алексеев — кл, ас, В. Лебедев — тб, А. Смирнов — фп, М. Лисицын — г, Ю. Медведев — бг, Б. Матвеев — уд.

Композиция на тему А. Цфасмана «Звуки джаза» (обр. коллектива). (На пластинке «Джаз-78»).

С60—12816 (11.IX.1979)

Инструментальный ансамбль «Мелодия» п/р Георгия Гараняна

Варламов А.: Подождите! Выслушайте меня; Сегодня на море тихо; Приходи завтра; Все проходит

Д00033979-80 (11.IV.1973)

«Ваши любимые песни»: Ходит песенка по кругу (О. Фельцман); Август (Я. Френкель); Песенка военных корреспондентов (М. Блантер); Три года ты мне снилась (Н. Богословский); А снег идет; Отчего (А. Эшпай); Я в тебя не влюблен (С. Туликов); Морзянка (М. Фрадкин); Нежность (А. Пахмутова); Не грусти (В. Мурадели); В лодке (В. Соловьев-Седой); Я тебя подожду (А. Островский); Песня из к/ф «Верные друзья» (Т. Хренников); Чертово колесо (А. Бабаджанян).

СМ04345-6 (4.V.1973)

«Популярная мозаика»: Тиана брасс; История любви; Водолей; Шарада; Шербурские зонтики; Оркестр; Почему; Испанские глаза; Черный Орфей; Я не могу тебя вернуть; Солнечный свет.

СМ04439-40 (15.X.1973)

Хризантемы, Веселый путешественник (Б. Фиготин).

М62-35727-8(5.V.1974)

Стрелки (И. Дунаевский); Увертюра к к/ф «Веселые ребята» (И. Дунаевский); У моря (О. Строк). (На пластинке «В старых ритмах»).

СМ04365-6 (13.IX.1973)

«Лабиринт» (джазовые композиции): Лабиринт (И. Кантюков); Марина (Б. Фрумкин); Ленкорань (Г. Гаранян); Огненная река (К. Носов).

С60-05277-8 (18.X.1974)

Солнечный день, Интродукция, Вальс из к/ф «Звезда экрана» (А. Эшпай). (На пластинке «Андрей Эшпай „Солнечный день"»).

С60-09229-30

Произведения Дюка Эллингтона: Садись в поезд «А» (Б. Стрейхорн, обр. Г. Гараняна); В сентиментальном настроении (обр. И. Кантюкова); Это ничего не значит (обр. А. Зубова) Дневные мечты (обр. Б. Фрумкина); Хлопок (обр. Г. Гараняна).

С60-09261-2

Танцевальная музыка советских композиторов: Старый бульвар (Ю. Саульский); Вечерние встречи (С. Туликов); Солнечный город (Б. Фиготин); Признание (Д. Львов-Компанеец); Грибной дождь (И. Якушенко); Сновидение (Н. Минх); Дорога к счастью (Б. Троцюк); День добрый (З. Бинкин); Путешествие (Б. Рычков); Весенняя песенка (Е. Макаров); Глядя на звезды (А. Варламов).

С60-1309-20 (18.X.1979)

«Концерт в Бомбее»: 1. Праздник (Н. Левиновский); 2. Опус № 2 (Б. Фрумкин); 3. Старая крепость (В. Гусейнов); 4. Водоворот (Г. Гаранян); 5. Вспоминая друга (Б. Фрумкин); 6. Птички на окне (Г. Гаранян).

Соло: Б. Фрумкин — фп, минимуг, полимуг (1, 2, 5), В. Садыхов — полимуг (1), А. Симоновский — уд (1), А. Пищиков — тс (2, 4), В. Гусейнов — тр (3, 5), Г. Гаранян — ас (6).

С60-14933-4 (23.X.1980)

Ансамбль «Мелодия» п/р Бориса Фрумкина

C'est si bon! Хорошо (А. Бетти); Мое сердце принадлежит ему (К. Портер); Вернись в Сорренто (Э. де Куртис); Колыбельная (Дж. Ширинг); Ревность (Я. Гаде); Летаю (Д. Модуньо); Голубая река (Г. Манчини); Два сольди (Д. Панки); Караван (Д. Эллингтон, Х. Тизол). Обработки и аранжировки И. Кантюкова.

Солисты: Б. Фрумкин — фп (2, 6, 7), гармоника (8); В. Садыхов — фп (1, 4); В. Гусейнов — тр (1, 2, 9), В. Избойников — тр (5, 9); С. Гурбелошвили — сс (5); тс (9); К. Бахолдин — тб (9); И. Кантюков — бг (4); А. Бухгольц — г (3); А. Симоновский — уд (9).

С60-20281002 (1.IX.1983)

Ансамбль «Мелодия» п/р Бориса Фрумкина

C'est si bon! Хорошо! (А. Бетти); Два сольди (Д. Панки). Обработки и аранжировки И. Кантюкова.

С62-20139004 (18.VIII.1983)

Ансамбль Юрия Маркина

В. Преображенский — тс, В. Воробьев — тб, А. Ростоцкий — бг, Р. Галиуллин — уд, А. Брыксин — конга.

Парафраз на тему симфонической сказки Сергея Прокофьева «Петя и волк» (Ю. Маркин).

(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 3).

С60-19125000 (26.I.1983)

Оркестр Юрия Маркина

Древнерусские картины: Наигрыши, Пляс-перепляс (Ю. Маркин).

Солисты: Э. Курчаков — ас, В. Преображенский — тс, А. Гороховский — уд. (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 3).

С60-19125000 (26.I.1983)

Ансамбль «Медео» п/р Валерия Баннова

В. Баннов — тр, Ю. Парфенов — тр, Г. Геллер — тс, Я. Хан — тб, Л. Липлавк — клавишные, К. Ли — г, В. Ощепков — бг, М. Джураев — уд.

Сад ветров (В. Стригоцкий). (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 2).

С60-19123006 (26.I.1983)

Николай Минх

1. Загородная прогулка, фокстрот; 2. Только с ней, вальс; 3. В пути, фокстрот; 4. Воспоминание о Монмартре, вальс

Оркестры п/у Б. Карамышева (1, 2, 4) и В. Людвиковского (3)

Д00031695-6 (21.I.1972)

«Московские картинки», танцевальная сюита; Вокруг Садового кольца; У Москвы-реки; Вечереет; Завтра праздник. Орк. «Голубой экран» п/у Б. Карамышева.

Д0003361 -2(14.II.1973)

Джаз-оркестр п/у Николая Минха

1. Праздник струнных (Д. Розе); 2. Небо, негритянская песня (обр. С. Воскресенского — русский текст С. Болотина и Т. Сикорской); 3. Приходи (Оливьери — русский текст С. Болотина); 4. Ослиная серенада (Р. Фримль — русский текст Н. Лабковского); 5. Вальс (В. Миронов); 6. Далеко — далеко (Г. Носов — А. Чуркин); 7. Краковяк (К. Мартьянов); 8. Гитара (В. Миронов); 9. Песня из оперетты «Мариэтта» (В. Коло — В. Михайлов); 10. Буду ждать тебя (Б. Мокроусов — В. Харитонов); 11. Медленный фокстрот (Ф. Хендерсон); 12. К нам в Саратов (М. Фрадкин — Л. Ошанин); 13. Я иду при зореньке (Г. Носов — А. Чуркин); 14. Карусель (обр. Ю. Шахнова).

Солисты: Е. Флакс (2—4), А. Харитонова (6), Л. Кострица (10), И. Морозов — г (8); 3. Рождественская (12—13), Л. Чернина (9), Ю. Шахнов — аккордеон (5, 14). Записи 40-х годов.

М60-38617-18 (17.II.1976)

Трио Виктора Мисаилова (Ташкентский джаз-клуб):

В. Мисаилов — фп, С. Гилев — уд, М. Розенблюм — бг.

И снова солнцу удивлюсь (П. Бюль-Бюль оглы); Я тебе весь мир подарю (Е. Мартынов), Владимирская баллада (В. Мисаилов); Песенка Паганеля из к/ф «Дети капитана Гранта» (И. Дунаевский); Девушка из Ипанемы (А. К. Жобим); Сомбреро Сэма (негр. нар. песня); Время пришло (Ч. Паркер).

С60-15767005 (2.IV.1981)

Трио Виктора Михайлова

Генерал (Д. Эллингтон), Атласная кукла (Д. Эллингтон, Х. Тихол); Блюз «До» (Д. Эллингтон).

В. Мисаилов — фп, Л. Петросов — уд, С. Гилев — кб, уд.

С62-17601003 (2.IV.1982)

Семен Мордухаев — тс, Семен Шмин — фп

Воспоминание древней Согдианы (С. Мордухаев). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981)

Инструментальный ансамбль «Модо», худ. рук. Раймонд Паулс:

З. Лиепинь — эо, В. Болдырев — уд, Б. Банных — бг, В. Митрохин — г.

Девятый вал (З. Лиепинь).

С62-08961-2 (30.V.1977)

Трио Юрия Мосеичева

Маленькие гвоздики (П. Вестон, обр. Ю. Мосеичева). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

СМ 03843-4 (6.II.1973)

Свидание с сентябрем (Ю. Мосеичев); Иди, иди (М. Дэвис, обр. Ю. Мосеичева). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

С60-06655-6 (12.I.1976)

Вагиф Мустафа-заде

Джаз-трио: В. Мустафа-заде — фп, Д. Койфман — кб, А. Дадашьян — уд.

Играю я с удовольствием, Семьдесят шесть, Я и мои друзья (В. Мустафа-заде); Импровизация (К. Караев); Не гордись (Т. Кулиев); Грустный Даниэль (Ф. Рассолино); Одно и то же (В. Мустафа-заде).

Д030777-8 (27.VIII.1971)

Джазовые композиции: Азиза; При свидетелях; Клавиши, щетки, струны; Весной; Кавказ; Импровизация; На рассвете; Смотри, не ошибись; Всего шесть тактов.

С04593-4 (4.I.1974)

В. Мустафа-заде — фп, эо.

Джазовые композиции: Ритм; Бакинец; Со временем в ногу; Характер; Ночной прелюд; В Москве; На репетиции; Март месяц; Восемнадцатого числа; Севиль; Сколько возможностей; Неожиданно.

С60-06407-8 (3.XI.1975)

Джазовые композиции: 1. В ожидании Азизы; 2. Совсем один; 3. Рига в июне; 4. Мугам; 5. Любимые интонации; 6. Чувство подсказывает; 7. Появление луны; 8. Сила воли; 9. Природа родного края.

В. Мустафа-заде — фп, Т. Курашвили — б (1, 3—9), В. Болдырев — уд (1, 8).

1. Настойчивость; 2. Стремление (З. Алиева); 3. В саду, 4. Чернобровая (азербайджанские нар. песни); 5. Самый жаркий день в Баку (Т. Курашвили);

6. Концерт № 2; 7. Опавшие листья (Ж. Косма); 8. Бемша свинг (Т. Монк)

В. Мустафа-заде — фп, Т. Курашвили — б (1—3, 5, 6, 8), Э. Мустафа-заде — на азерб. яз. (3, 4).

С60-12277-80 (25.V.1979)

Джазовые композиции на темы произведений Т. Кулиева: 1. Не гордись; 2. Баллада; 3. Зибейда; 4. Фантазия; 5. Экспромт.

В. Мустафа-заде — фп, Э. Мустафа-заде — вокал (1—4).

С60-14811-12 (21.X.1980)

Вагиф Мустафа-заде, анс. «Мугам». Воспоминание о Тбилиси (В. Мустафа-заде). (На пластинке «Тбилиси-78»).

С60-14320 (24.VI.1980)

Эльза Мустафа-заде

Азербайджанские песни (обр. В. Мустафы-заде): 1. В саду, 2. Чернобровая, 3. Ты красивая (нар. песни); 4. Карие глаза (С. Рустамов — З. Джаббар-заде).

С62-12431-2 (18.VI.1979)

Трио Валерия Мысовского

Салют (В. Мысовский). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

С60-06656 (12.I.1976)

Танцы в «Савое» (Э. Сэмпсон, обр. В. Мысовского). (На пластинке «Джаз-ансамбли Ленинграда»)

С60-14135 (2.XI.1980)

Инструментальное трио:

И. Назарук — фп, А. Исплатовский — кб, М. Ковалевский — уд.

Джазовые композиции: Мы шагаем, Вечер, Утро, Полдень (А. Эшпай). (На пластинке «Андрей Эшпай „Солнечный день"»).

С60-09220-30

Джаз-квартет:

И. Назарук — фп, А. Кузнецов — г, А. Исплатовский — кб, М. Ковалевский — уд.

Воспоминания (А. Эшпай). (На пластинке «Андрей Эшпай „Воспоминания"»).

М60-42636 (2.VII.1980)

Джаз-квартет:

И. Назарук — фп, А. Кузнецов — г, А. Исплатовский — кб, А. Чернышев — уд.

«Утверждение» (джазовые композиции): На причале (М. Кажлаев, обр. И. Назарука); Н. и А. (И. Назарук); Это останется с нами, композиция на тему Вагифа Мустафы-заде, «Клавиши, щетки, струны» (И. Назарук); Столкновение (В. Монтгомери, обр. А. Кузнецова); Элфи (Б. Бохарах); Утверждение (Ж. Фелисиано, обр. И. Назарука).

С60-10897-8 (19.VII.1978)

Назарук Игорь

И. Назарук — фп, клавишные, А. Зубов — сс, тс, А. Исплатовский — кб, А. Чернышев — уд, М. Пекарский — перк, А. Укупник — бг.

Коляда (карпатское новогодье) (И. Назарук).

С60-18667003 (25.I.1982)

Трио Тыну Найссоо:

Т. Найссоо — фп, Т. Силар — кб, П. Оявере — уд.

Эхо воспоминаний (Т. Найссоо). (На пластинке «Тбилиси-78»).

С60-14319 (24.VI.1980)

«Поворотный пункт»: Поворотный пункт, Ты сам, Разбитые грезы, Эхо воспоминаний, Карусель дня (Т. Найссоо); Одинокая (О. Коулмен); Росинки. Тусклый блеск (Т. Найссоо).

С60-16147004 (16.IV.1981)

Трио Тыну Найссоо

Т. Найссоо — фп, Т. Силлар — кб, П. Оявере — уд.

«Поворотный пункт»

Поворотный пункт, Ты сам, Разбитые грезы, Эхо воспоминаний, Карусель дня (Т. Найссоо); Одинокая (О. Коулмен); Росинки, Тусклый блеск (Т. Найссоо).

С60—16147004(16.VI.1981)

Эстрадная музыка Уно Найссоо

1. Цветок родины, из телефильма «Начало пути»; 2. Каприс, из джазовой сюиты № 4; Марш — экспромт, из джазовой сюиты № 7, Вальс приморцев, из телефильма «Начало пути», «Воспоминания о детстве», из джазовой сюиты № 6; 5. Контрасты; 6. Пастораль, из джазовой сюиты № 7; 7. Диалоги, из джазовой сюиты № 4; 8. Вальс-гротеск и Эхо, из джазовой сюиты № 6. Инстр. анс. п/у Я. Кумана (1—4, 7, 8) и Т. Паулуса (5).

Солисты: Л. Габрал — вокал (1, 8), Я. Куман — тр (1, 2, 4, 5, 8), Л. Лепалаап — тр (1, 2, 4), Х. Анико — фл (3—5), Л. Саарсалу — саксофон (2, 6—8), Т. Веепре — ск (4), Т. Найссоо — фп (2, 6), Т. Паулус — г. (7), Т. Силар — б (7).

С60-09439-40 (29.IX.1977)

Татевик Оганесян — вокал и трио п/р Игоря Бриля

И. Бриль — фп, А. Соболев — б, Е. Казарян — уд.

Наша любовь должна остаться здесь (Дж. Гершвин). (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 1)

С60-19121001 (26.I.1983)

Ансамбль саксофонистов п/у Александра Осейчука

Твои глаза, баллада (У. Найссоо). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-12813 (11.IX.1979)

Ирина Отиева

Вокализ (Ч. Паркер). (На пластинке Седьмой всесоюзный конкурс артистов эстрады. Москва, 1983).

С60-20415003 (14.X.1983)

Ирина Отиева

Двое (Р. Майоров — Т. Кузовлева); Песня о синей птице из к/ф «Синяя птица» (А. Петров — Т. Харрисон, русский текст Т. Калининой); Четверо (М. Девис).

С20-20629005 (12.XII.1983)

Раймонд Паулс

«Мелодия, импровизация, ритм» (попурри эстрадных мелодий): 1. Слово; 2. Стаккато; 3. Заронi в меня сердце; 4. Ненастной порой; 5. Кареглазая моя; 6. Просьба; 7. Письмо девушке; 8 Ай-дундур-дундур-дун-дун-дун; 9. Трясогузка; 10. Мелодия; 11. Видение; 12. В ожидании; 13. Простота.

Р. Паулс — фп (1—13), инстр. ансамбль п/у Р. Паулса (2—8, 10, 12), эстрадный оркестр Латвийского радио и телевидения п/у А. Закиса (1, 9, 11, 13).

С60-05369-70 (23.XI.1974)

Раймонд Паулс

Инструментальные произведения: Беспокойный пульс; Печаль; Осенние краски; Все твое; Воспоминания; Музыкальный антракт; тема из мюзикла «Таинственное похищение»; Я не виноват, тема из кинофильма «Блюз под дождем»; Тапер.

Раймонд Паулс — фп (1—5, 7—10), Эстрадный орк. Латвийского радио и телевидения п/р Р. Паулса.

С60-20375006 (13.X.1983)

Тийт Паулус

«Тийт Паулус и друзья»: 1. Интродукция «Воскресенье» (Т. Паулус); 2. Аранхуэс, из «Аранхуэсского концерта» для гитары с оркестром (Х. Родриго); 3. Бездельник Моозе (Ч. Паркер); 4. Пастораль (У. Найссоо); 5. Топи (Т. Паулус); 6. Бесполезный разговор (Г. Лукьянов); 7. Янне (Т. Найссоо).

Т. Паулус — г, А. Пиллироог — саксофоны (1, 2, 4, 5), кл (3), Л. Саарсалу — тс (5), Т. Найссоо — эфп (4, 5, 7), П. Оявере — уд (4, 5, 7), Т. Унт — б (4, 5), бг (7).

С60-15457-8 (12.II.1981)

Арво Пиллироог — тс, сс, **Тийт Паулус — г**

Блюз для двоих (Т. Паулус); Элегия (В. Оякяэр).

С62-12371-2 (11.VI.1979)

Блюз для двоих (Т. Паулус). (На пластинке «Тбилиси-78»).

С60-14319 (24.VI.1980)

Ленинградский джаз-ансамбль, рук. А. Поляков

Босса-нова (А. Поляков); Нежно (С. Ромберг); Блюз, Попевки (А. Поляков).

С62-07103-4 (5.V.1976)

Джаз-оркестр «Радуга», рук, Аркадий Шацкий

Дай единицу (М. Фергюсон). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981).

С60-16255001 (7.VII.1981)

«Радуга» Джаз-оркестр п/р Аркадия Шацкого

Одиночество (Д. Эллингтон), Блюз (Х. Силвер); Сент-Луи блюз (У. К. Хенди); Лицо свинга (Б. Холмен); С настроением (М. Фергюсон); Буги для труб (Р. Энтони); В движении (Б. Тиммонс); Композиция (К. Джонс).

Солисты: В. Давыдович — тр, В. Гостем — тб, Ю. Парменов — тс, В. Добрынин — ас.

С60-19069006 (12.I.1983)

Джаз-оркестр «Радуга» п/р Аркадия Шацкого

Одиночество (Д. Эллингтон). (На пластинке «Дискоклуб-9»).

С60-19673005 (12.V.1983)

Раннап Рейн — фортепиано

Две эстонские нар. песни (обр. Р. Раннапа). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981).

С60-16255001 (7.VII.1981)

Раннап Рейн — фортепиано

Свободная импровизация (Р. Раннап). (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 2.)

С60-19989001 (12.VI.1983)

Раннап Рейн — фортепиано

Восемь импровизаций (Р. Раннап).

С60-191 23006 (26.I.1983)

Джазовое трио п/р Раймонда Раубишко

Р. Раубишко — тс. сс; И. Галениекс — кб; М. Бриежкалнс — уд. «Картины Древнего Египта» (Р. Раубишко): Пирамида Хеопса, Большой сфинкс, Пирамида Хефрена, Пирамида Микерина

С60-20651000 (1.12.1983)

Ривчун Александр — альт-саксофон

Вчера (Дж. Леннон и П. Маккартни); Полуденное солнце (К. Джонс); Колыбельная (Дж. Гершвин); Импровизация (М. Духач) Гос. эстрадный орк. РСФСР, худ. рук. Л. Утесов, дирижер В. Старостин.

Д00031867-8 (23.XII.1972)

Джаз-оркестр «Ритм», рук. Виктор Авдеев

Фантазия на темы из репертуара оркестра Глена Миллера (обр. В. Авдеева). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981).

С60-16255001 (7.VII.1981)

Гунар Розенберг — тр

1. Лаура (Д. Раскин), 2. Сверкающие капли, 3. Диско роза, 4. Танец, 5. Таллин-76, 6. Слалом, 7. Кривой квадрат (Г. Розенберг), 8. Однажды летом (М. Легран), 9. Лучи звучат, 10. Вместе с ветром (Г. Розенберг). Инстр. ансамбль п/у Г. Розенберга, вокальный анс. (8, 10), С. Озаште — вокализ (3), Э. Страуме — ас (5—7).

С60-11229-30 (10.X.1978)

Джаз-ансамбль Гунара Розенберга:

Г. Розенберг — тр, Р. Раубишко — тс, И. Вигнер — фп, И. Галениекс — б. М. Бриежкалнс — уд.

Хромой блюз (Г. Розенберг). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981).

С60-16255001 (7.VII.1981)

Джаз-оркестр Гунара Розенберга

Рок-н-ролл в стиле блюз (А. Франклин), Тайная любовь (С. Файн).

Солисты: О. Пирагс — вок, Э. Страуме — ас, Ю. Смирнов — тс, Г. Розенберг — тр.

(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 1)

С60-19121001 (26.I.1983)

Рябов Александр и ансамбль «Синтезис»

А. Рябов — кл, М. Тампере — скр, А. Загорулько — скр, М. Альпертен — виола, Т. Паулус — г, Л. Саарсалу — ас, Т. Найссоо — фп, П. Паэмурру — виолончель, Я. Ыун — фл, П. Оявере — уд. Т. Унт — с, Э. Росс — фп. Ожидание, Феникс, Танец москито (Дж. Джуффри), Солариус, Солдат Тадеуш (Р. Кюн), Дорогая Мари (эстонская нар. песня, обр. А. Рябова), Видение, Аукание и танец (У. Найссоо), Диалоги (Э. Мяги)

С60-18903002 (14.XII.1982)

Вокальный квартет п/у Александра Рязанова

Рыбаки (А. Рязанов — В. Белышев); Эхо, болгарская песня (П. Хаджиев, обр. А. Рязанова); Мышата (А. Рязанов — Г. Немчинский); Песенка джаза (А. Рязанов — Н. Коваль); Вот ведь как (румынская нар. песня, обр. А. Рязанова); Кукушка (швейцарская нар. песня, обр. А. Рязанова, перевод Е. Манучаровой).

Архивные записи.

М62-39927-8 (26.V.1977)

Джаз-ансамбль Лембита Саарсалу

Счастливое лето (В. Оякяэр) (На пластинке «Песни и эстр. музыка В. Оякяэра»).

С60-07941-2 (2.XI.1976)

Джаз-квартет Лембита Саарсалу

Л. Саарсалу — саксофоны, М. Каппел — фп. орган, Т. Унт — кб, А. Вахт — уд.

«Двойной лабаялг»: 1. Откройте Вирусские ворота! (водская нар. песня, обр.

Л. Саарсалу; 2. Хороводная, 3. Двойной лабаялг (Л. Саарсалу); 4. Детство (эстонская нар. песня, обр. Л. Саарсалу); 5. Знакомство (Л. Саарсалу, М. Каппел); 6. Не мне (Дж. Гершвин); 7. Импровизация на тему Л. Бонфа; 8. Святоши (спиричуэл); 9. Заключительный блюз (Л. Саарсалу).

Д. Трофимова — пение (1), Р. Лильс — г (2, 4, 8), П. Мяги — ск (4).

С60-13563-4 (13.II.1980)

Джаз-квартет «Таллин» п/у Лембита Саарсалу:

Л. Саарсалу — тс, Т. Паулус — г, Т. Унт — кб, П. Оявере — уд.

Малыш (А. Мериcто); Сельская вечеринка (Т. Паулус); Лунные лучи (Дж. ван Хеусен); Безмятежное детство (Л. Саарсалу); Меланхолический вальс (Т. Паулус); Вера Крус (М. Насименто); Сентиментальное настроение (Д. Эллингтон) Текут воды (У. Найссоо).

С60-19783007 (2.VI.1983)

Саульский Юрий

Сюита из музыки к спектаклю «Вся королевская рать»: Вступление; Наивное прошлое; Злая фея, Иронический марш; Печальная баллада; Финал. Вокальный ансамбль, концертный эстрадный ансамбль Всесоюзного радио и телевидения.

С60-04733-4 (4.III.1974)

Воспоминание (Ю. Саульский) Эстрадно-симф. орк. Всесоюзного радио и Центрального телевидения п/у Ю. Саульского.

Дорога, Драматический этюд, Печальная баллада (Ю. Саульский) Эстрадный орк. Чешского радио п/у Ю. Саульского. (На пластинке «Песни и инстр. музыка Ю. Саульского»).

С60-09135-6 (7.VII.1977)

Саульский Юрий

«Джазовый калейдоскоп»

Джазовый калейдоскоп (сюита из музыки к спектаклю «Крамнэгел») — Грустный мотив, Буги-марш, Блюз, Движение, Баллада, Эпилог, импровизация на тему «Дети спят», Диалог, Предчувствие.

Солисты: С. Гурбелошвили — сс (1,9), тс (5, 9); В. Гусейнов — тр (2, 6, 8); Н. Левиновский — клавишные (9); В. Садыхов — фендер-пиано (3); Л. Чижик — фендер-пиано (7);

ансамбль «Мелодия» п/р Б. Фрумкина (1—6); оркестр «Современник» п/р А. Кролла (8); джаз-ансамбль п/р Левиновского (9).

С6021107000 (5.IV.1984)

Эстрадно-симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио, дирижер Ю. Силантьев

Концерт-рапсодия для скрипки и симфоджаза (В. Рубашевский) — Г. Жислин (скрипка); Игра тембров, Симфония № 2 (Е. Адлер).

С60-06453-4 (17.XI.1975)

«Памяти друга» Эстрадно-симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио, дирижер Юрий Силантьев (1919—1983)

Праздник в ауле (Ю. Силантьев); Ноктюрн (Ш. Бяшаров); Автородео (В. Рубашевский); Парафраз на тему песни Дж. Гершвина «Тот, кого люблю» (М. Маковский) — Л. Чижик — фп; Миг удачи (А. Пахмутова) — анс. советской песни Центр. тел. и В. радио; Я танцую с тобой (Л. Афанасьев); Танго для скрипки (Г. Балаев); Концертная увертюра (З. Бинкин); Концертный вальс (Ю. Силантьев). Записи 1972—1982 годов.

С60-20235005 (11.XI.1983)

Джаз-оркестр под управлением Якова Скоморовского

Моя красавица (Секунда, Ш. Брукс); Блюз (М. Феркельман); Я видел звезды (обр. И. Жака); Вальс-бостон (С. Митин); Румба из к/ф «Вратарь» (И. Дунаевский); Не забудь (В. Сидоров — А. Уманский) — К. Шульженко; Прекрасный день (Лоренс); Первый поцелуй (обр. И. Жака); Лунный свет (И. Жак); Песня из к/ф «Девушка спешит на свидание» (И. Дунаевский — В. Лебедев-Кумач) — Е. Флакс, хор, дирижер И. Дунаевский; Дайна, Лунные тени, К солнцу (обр. И. Жака); Выходной марш из к/ф «Цирк» (И. Дунаевский) — дирижер И. Дунаевский. Записи 30—40-х годов.

М60-39677—8 (21.II.1977)

Оркестр «Современник» п/у А. Кролла

Здравствуй, современник (А. Кролл); Таинственный остров, Московские улицы (А. Кролл), Посвящение (М. Цуриченко); Ритм идет вперед (Тед Джонс).

С60-05279-80 (11.X.1974)

«Современник» — оркестр п/у Анатолия Кролла

Пинеколяда (Ч. Манджоне)

Солисты: А. Звягинцев — тс, Л. Янков — фг, С. Коростелев — уд,

(На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 3).

С60-19125000 (26.I.1983)

Музыка из кинофильма «Мы из джаза»

Регтайм; Улыбка старой Москвы, Рэг-дикси, Эрмитаж (А. Кролл); Старый рояль (М. Минков — Д. Иванов); Блюз старого Арбата (А. Кролл); Кейк-уок (Смит, Грой, Вильямс); Моя добрая, старая развалина (Смит, Балкан); Я буду играть джаз, В беседке, Румба, Путешествие в джаз, Там, где живет мечта (А. Кролл); Спасибо, музыка, тебе (М. Минков — Д. Иванов).

Аранжировки А. Кролла.

Солисты: Л. Долина (7, 8); О. Пирагс (14); О. Пирагс и И. Скляр (5); Е. Семенов — кл (6), ас (11); Г. Гаранян — ас (12, 13); Л. Гугняев — тр (9); В. Гусейнов — тр (13); орк. «Современник» п/р Анатолия Кролла.

С60-20243007 (5.X.1983)

Джаз-ансамбль «Старый Арбат», рук. Федор Левинштейн:
Ф. Левинштейн — ск, В. Гороховский — фп, И. Балашов — г, С. Балашов — бг, В. Сигал — уд.
Песенка о капитане (И. Дунаевский). (На пластинке «Джаз над Волгой», Ярославль, 1981).

С60-16255001 (7.VII.1981)

Джазовый ансамбль п/у Эгила Страуме:
Э. Страуме — кл, сс, ас, К. Рутенталс — эо, М. Бриежкалнс — уд. Х. Киопс — бг, У. Стабулниекс — клавишные, И. Бирканс — фл, бс, П. Миерлейс — тб. Г. Розенберг — тр, фл. фг, гармоника.
«Фиеста»: Экстраверсия (Э. Страуме); Хорал (Г. Розенберг); 1:07 (У. Стабулниекс); Интраверсия, Фиеста (Э. Страуме); Zozia-Moria (У. Стабулниекс); Aditi (Г. Розенберг).

С60-10237-8 (9.III.1978).

Инструментальный ансамбль п/у А. Тартаковского
В новой квартире (А. Тартаковский); Грезы (Д. Брубек) Дождливая осень (А. Норченко); Красная роза (Дж. Керн); День рожденья (А. Тартаковский); Вальс (В. Кузьмин);

Путешественник (А. Ильин); Грибной дождь (В. Кузьмин); Воспоминание (Ю. Рычков); Танго (А. Тартаковский); Маугли (В. Кузьмин); Алабама (И. Берлин); Босса-нова (А. К. Жобим).

ДО 34217-18 (7.VI.1973)

Терентьев Сергей — фортепиано
Час пик, Свет осенней листвы, Композиция на тему Дж. Бенсона (С. Терентьев). На пластинке «Свет осенней листвы».

360-19401005 (16.III.1983)

Эльвира Трафова
Караван (Д. Эллингтон и Х. Тизол, обр. Д. Голощекина); Когда распускаются цветы (Д. Голощекин). Давид Голощекин — фп, ск, фг, клавесин, бг, конга, уд.

Анс. «Трубадуры»
Метаморфозы (обр. Т. Мынбаева), Песни из к/ф «Моя любовь» (И. Дунаевский, обр. Т. Мынбаева). (На пластинке «Ленинградские инстр. ансамбли»).

СМ03843-4 (6.II.1973)

Леонид Утесов
Записи 30-х годов: Марш из к/ф «Веселые ребята» (И. Дунаевский — В. Лебедев-Кумач); Лейся, песня, на просторе (В. Пушков — А. Апсолон); Пароход (обр. Н. Минха — А. Д.'Актиль); Негритянская любовь (обр. Л. Дидерихса — А. Д.'Актиль); Му-му

(М. Воловац — А. Д.'Актиль) — Леонид и Эдит Утесовы; Джаз-болельщик (обр. О. Кандата — В. Лебедев-Кумач); Добрая ночь (обр. Н. Минха — А. Д.'Актиль); Пока (обр. Н. Игнатьева — Л. Давидович); Два друга (С. Германов — В. Гусев); Утро и вечер (М. Блантер — В. Лебедев-Кумач) — Леонид и Эдит Утесовы; Дядя Эля (Н. Пустынник — Е. Полонская); Борода (В. Кручинин — И. Приблудный); Все хорошо, прекрасная маркиза (обр. Н. Минха — русский текст А. Безыменского) — Леонид и Эдит Утесовы; Каховка (И. Дунаевский — М. Светлов); Раскинулось море широко (сл. Г. Зубарева); Баллада о неизвестном моряке (Е. Жарковский — В. Винников).

Записи 30—40-х годов: То не тучи, грозовые облака (Дм. и Дан. Покрасс — А. Сурков); Прощальная комсомольская (Дм. и Дан. Покрассы — М. Исаковский); Парень кудрявый (Г. Носов — А. Чуркин) — Леонид и Эдит Утесовы; Казачья кавалерийская (В. Соловьев-Седой — А. Чуркин); Улыбка (обр. О. Кандата — М. Вольпин) — Леонид и Эдит Утесовы; Лунная рапсодия (О. Строк — Н. Лабковский); Песня старого извозчика (Н. Богословский — Я. Родионов); Луч надежды (И. Дунаевский — Э. Утесова); Если любишь, найди (К. Листов — Л. Ошанин); Дождь (К. Листов — С. Щипачев); Любовью все полно (муз. и сл. Л. Утесова); Коса (Н. Богословский — Б. Ласкин); В метель (муз. и сл. М. Фрадкина); Три внука (В. Соловьев-Седой — А. Софронов); Танго и фокстрот «Сильва», пародия-шутка (И. Кальман, обр. А. Островского — В. Михайлов).

Записи 40-х годов: Мишка-одессит (М. Воловац — В. Дыховичный); О чем ты тоскуешь, товарищ моряк (В. Соловьев-Седой — В. Лебедев-Кумач); Партизанская тихая (М. Воловац — А. Арго); На Унтер ден Линден (обр. О. Кандата — Л. Давидович) — Леонид и Эдит Утесовы; Барон фон дер Пшик (обр. О. Кандата — Фидровский); Песня военных корреспондентов (М. Блантер — К. Симонов); Случайный вальс. Дорога на Берлин (М. Фрадкин — Е. Долматовский); Шел старик из-за Дуная (Л. Бакалов — М. Рудерман); Солдатский вальс (Н. Богословский — В. Дыховичный); Днем и ночью (Н. Богословский — В. Дыховичный и М. Слободской) — Леонид и Эдит Утесовы; Сторонка (А. Островский — С. Михалков); Под звездами балканскими (М. Блантер — М. Исаковский); Матросская гитара (М. Табачников — Я. Зискинд); Ласточка-касаточка (Е. Жарковский — О. Колычев).

Д033307-12 (22.XI.1972)

Государственный джаз-оркестр СССР п/у Леонида Утесова

1. По волнам (обр. Н. Минха); 2. Одиночество (Д. Эллингтон); 3. Песня парашютистки (З. Левина — Т. Спендиарова); 4. Пожарный (Л. Дидерихс — В. Лебедев-Кумач); 5. Черноморочка (Е. Жарковский — П. Панченко); 6. Конго (обр. Н. Игнатьева); 7. У окошка (обр. Л. Утесова — В. Лебедев-Кумач); 8. Искушение (обр. Л. Дидерихса); 9. Расстались мы (Б. Майзель — Э. Утесова); 10. Всеми любимая (обр. Н. Минха); И. Песня о неизвестном любимом (В. Сидоров — А. Д'Актиль); 12. Домик (К. Портер); 13. Летняя песенка (А. Лепин — А. Жарков); 14. Дуниада (И. Дунаевский). Записи 30—40-х годов.

Эдит Утесова (3—5, 9, 11, 13), Леонид Утесов (7, 13).

1. Блюз (А. Ашкенази); 2. Мой герой (И. Миклашевский — И. Ардвин); 3. Солнечные пятна (Ф. Трумбауэр); 4. Синеглазая морячка (Е. Жарковский — И. Флеров); 5. Нет спасенья от любви (обр. О. Кандата — Э. Утесова); 6. Ночь и день (К. Портер, обр. А. Островского — русский текст Э. Утесовой); 7. Тропинка (М. Блантер — М. Исаковский); 8. Долли (Л. Брюне); 9. Музыканты (М. Воловац — Тадди); 10. Воро-воро (обр. О. Кандата); 11. Наш ритм (обр. О. Кандата) Эдит Утесова (2, 4—7, 9—11), Леонид Утесов (4, 10).

М60-40307-10 (20.X.1977)

Памяти Леонида Утесова

«Музыкальный магазин» (первая пластинка): Где бы ни скитался я (А. Леман, обр. Н. Игнатьева — В. Мителев), Морской блюз (обр. Н. Игнатьева), Лимончики (обр. Л. Дидерихса — В. Лебедев-Кумач); Контрабандисты (обр. О. Кандата — Э. Багрицкий); Украинская рапсодия, Русская рапсодия (И. Дунаевский); Джаз-болельщик, Папочка и мышки (обр. Л. Дидерихса — В. Лебедев-Кумач); Сердце красавицы (обр. И. Дунаевского); Две парафразы на темы оперных мелодий (И. Дунаевский); Ваше прошлое! (обр. Н. Игнатьева); Счастливый путь (И. Дунаевский — В. Масс, Н. Эрдман). Записи 1931—1939 годов.

М6044997001 (4.IV.1983)

Памяти Леонида Утесова

«От всего сердца» (вторая-пластинка); Десять лет (джаз-фантазия) (Н. Минх); Полюшко (Л. Книппер — В. Гусев); Краснофлотская (М. Блантер — Д. Долев, Ю. Данцигер); Раскинулось море широко (А. Гурилев — Г. Зубарев), Караван (обр. О. Кандата); У самовара (обр. Л. Дидерихса — В. Лебедев-Кумач); Портрет (обр. Н. Минха — М. Орцеви); Родная (обр. Донаса — П. Герман); Сулико (В. Церетели, обр. О. Кандата — русский текст — М. Улицкого); Дядя Эля (Н. Пустыльник — Е. Полонская); Фильмиада (Фантазия) (А. Островский, Г. Удинг)
Записи 1937—1942 годов.

М60-4499906 (4.IV.1983)

Памяти Леонида Утесова

«Песня — наш спутник» (третья пластинка): Лейся, песня (В. Пушков — А. Апсолон); Партизан Железняк (М. Блантер — М. Голодный); Тачанка (К. Листов — М. Рудерман); Теплоход «Комсомол» (В. Соловьев-Седой — Белов); Мишка-одессит (М. Воловац — В. Дыховичный); Барон фон дер Пшик (обр. О. Кандата — А. Фидровский); Заветный камень (Б. Мокроусов — А. Жаров); Коса (Н. Богословский — Б. Ласкин); Нет, не забудет солдат (М. Табачников — Я. Зискинд); Я — демобилизованный (А. Островский — И. Фрадкин); Спустилась ночь (Л. Утесов — И. Фрадкин); Старушки-бабушки (М. Табачников — В. Дыховичный, М. Слободской); Дорогие москвичи (И. Дунаевский — В. Масс, М. Червинский)
Записи 1937—1948 годов.

М60-45001006 (4.IV.1983)

Б. Фрумкин и группа солистов

Б. Фрумкин — фп, Г. Лукьянов — фг, А. Козлов — ас, В. Епанешников — уд. В. Двоскин — кб и др.

Когда не хватает техники (К. Бахолдин). (Фрагмент джем-сешн. На пластинке «Джаз-78»).
С60-12816 (11.IX.1979)

«Александр Цфасман (1906—1971) — композитор, пианист, дирижер»

Первая пластинка: 1. Однажды, 2. У водопада (обр. А. Цфасмана); 3. Полевой цветок, 4. Солнечный день (А. Цфасман); 5. Попурри вальсов и фокстротов из оперетт И. Кальмана (обр. А. Цфасмана); 6. Танец из к/ф «Сердца четырех» (Ю. Милютин); 7. Фантазия на темы музыки к к/ф «Король джаза» (А. Цфасман); 8. Неудачное свидание (А. Цфасман — В. Трофимов); 9. Хорошо; 10. Краковяк (обр. А. Цфасмана); 11. В дальний путь (А. Цфасман — И. Альвэк); 13. Роз-Мари; 14. Мне грустно без тебя (обр. А. Цфасмана); 15. Звуки джаза (А. Цфасман)
А. Цфасман — фп (1—7), инстр. анс. (1—6), джаз-орк. п/у А. Цфасмана (8—1 5), вокальный квартет (8), П. Михайлов (11, 12)

Вторая пластинка: 1. Первый снег (Я. Вейвода); 2. Сеньорита (обр. А. Цфасмана — А. Лучин); 3. Юнга Джим (А. Варламов — Б. Тимофеев); 4. Джозеф (обр. А. Цфасмана); 5. Мне бесконечно жаль (А. Цфасман — Б. Тимофеев); 6. Ты моя (Хенри — С. Болотин и Т. Сикорская); 7. Чем больше вижусь (Х. Уоррен — С. Болотин); 8. Голубое небо (И. Берлин); 9. Джонни (А. Цфасман); 10. Мне так грустно (И. Яффе — В. Крылов); 11. Вечно (И. Берлин, обр. А. Цфасмана); 12. Дым (Дж. Керн — С. Болотин), 1 3. Приятная встреча (А. Цфасман); 14. Фантазия на темы музыки к к/ф «Серенада Солнечной долины» (А. Цфасман) А. Цфасман — фп (13, 14), джаз-орк. п/у А. Цфасмана (1—12), вокальный квартет (2), К. Малахов (3), Р. Сикора (10), Е. Флакс (12), И. Шмелев (5—7). Записи 30—40-х годов.
М60-36589-92 (30.IX.1974)

А. Цфасман (1906—1971) — композитор, пианист, дирижер.

Первая пластинка: 1. Веселая прогулка (обр. А. Цфасмана); 2. Триольский вальс. 3. Кубинская румба (А. Цфасман), 4. Я не прощаюсь (А. Цфасман — В. Бронсбург); 5. На берегу моря (А. Цфасман — П. Бурычкин); 6. Последний летний дождь, 7. Анна (А. Цфасман); 8. Песенка дятла (обр. А. Цфасмана), 9. Мечты (обр. А. Цфасмана — П. Бурыкин); 10. Я в хорошем настроении (А. Цфасман); 11. Я сегодня грущу (А. Цфасман — С. Болотин); 12. Любовь, как песня (В. Кручинин — О. Фадеева); 13. Веселый случай (обр. А. Цфасмана). 14. Спокойной ночи (М. Блантер — Л. Давидович).
Солисты: Г. Виноградов (14), П. Михайлов (4, 5), И. Шмелев (11, 12), вокальное трио (9), джаз-оркестр п/у А. Цфасмана. Записи 30—40-х годов.

Вторая пластинка: 1. Начало танца (К. Портер), 2. Звездный свет (Ю. Слонов — А. Жаров); 3. Никто вас не заменит, 4. Лучшие пожелания, 5. Попурри вальсов-бостонов (обр. А. Цфасмана); 6. Нет, нельзя (обр. Т. Ходоровского — В. Крылов); 7. Я не миллионер (Р. Монахо — Т. Сикорская); 8. Румба, 9. Фантазия на темы Блантера, 10. Танцующие

пальцы, 11. Веселый вечер, 12. Всегда с тобою, 13. Я люблю танцевать, 14. Ожидание (А. Цфасман).
Исполнители: Р. Сикора (2), Е. Флакс (6, 7), А. Цфасман — фп (7—14), Джаз-орк. п/у А. Цфасмана (1—7, 10) инстр. ансамбль (8, 11—14).
Записи 30—50-х годов.

М60-40409-12 (29.XI.1977)

Трио Леонида Чижика

Л. Чижик — фп, В. Заседателев — уд, А. Егоров — кб.

Вступление (Л. Чижик); Фантазия на темы песен И. Дунаевского (Л. Чижик); Неудачное свидание, Радостный день (А. Цфасман); Самба (Л. Чижик), Душа и Тело (Б. Грин); Улица зеленого дельфина (Кейфорд); Ты — это все (Дж. Керн); Заключение (Л. Чижик).

С60-05777 (25.III.1975)

Трио Леонида Чижика

Л. Чижик — фп, А. Кузнецов — г, А. Исплатовский — кб.

Популярные мелодии Дж. Гершвина: Лебедь; Не для меня; Присмотри за мной, мой пастушок; Будьте добры; Обнимаю тебя; Хлопайте в ладоши; Колыбельная.

С60-08625-6 (23.III.1977)

Леонид Чижик — фортепиано

«Реминисценции»
Первая пластинка: Пролог, Монолог, Эпилог, Композиция на тему Г. Уоррена «Сентябрь в дожде», Композиция на тему Ф. Уоллера «Разве я плохо себя веду?» (Л. Чижик).
Вторая пластинка: Реминисценции, Причастность, Посвящение, композиция на тему Д. Эллингтона «Зов креолки» (Л. Чижик). Запись из концертного зала, 1980 г.

С60-16155006 (17.VI.1981)

Ансамбль «Шаги времени» п/у Юрия Маркина

Д. Мамохин, Р. Хусанков — тр, А. Шеглов — вл, В. Воробьев, В. Лебедев — тб, М. Рожков — ас, фл, Д. Вайсенберг — тс, В. Тырин, В. Вахрушев — г, О. Солодухин — бг, Ю. Маркин — фп, С. Тришанков — уд.

Композиция на тему русской нар. песни «Нас пугали Пугачем», Колесо (Ю. Маркин). (На пластинке «Джаз-78»).

С60-12815 (11.IX.1979)

Джаз-ансамбль п/у Саулюса Шяучюлиса (Литовская ССР)

«Credo»: 1. Туманный день (Дж. Гершвин); 2. Россета (Э. Хайнс); 3. Блюз (С. Ститт); 4. Традиционная тема (Д. Гиллеспи), 5. Баллада, 6. Credo (С. Шяучюлис)

В. Игнатов — тс (1, 2, 4), Р. Бразайтис — тс, сс, фл (5, 6), В. Каплан — г (3), В. Швабас — г (5, 6), Р. Малинаускас — бг, А. Иоффе — уд, конги, бонги. С. Шяучюлис — фп, Г. Яутакайте — вокал (6).

С60-14569-70 (12.VIII.1980)

Джаз-квартет п/р Саулюса Шяучюлиса

С. Шяучюлис — фп, А. Дунис — г, Р. Малинаускас — бг, А. Иоффе — уд.

Путешествие девушки (Х. Хэнкок)

(На пластинке «Республиканский фестиваль джазовой музыки «Бирштонас-82»).

С-60-19021006 (7.I.1983)

Трио гитаристов: А. Якушев, Ю. Грещенко, В. Миронов.

Л. Горский — вб, Л. Лубенский — уд, Н. Истратов — кб.

В. Миронов: Бумеранг; Тихий вечер; Веселая дорога; Голубые дали.

Д00032621-2 (21.VII.1972)

Ансамбль п/у Игоря Якушенко

И. Якушенко — фп, И. Кантюков — кб, А. Симановский — уд.

Первый день осени; В подражание Цфасману; Разговор вполголоса; Цветы москвичам (И. Якушенко).

М62-38309-10 (28.X1.1975)

Ансамбль п/у Игоря Якушенко:

А. Кузнецов — г, Л. Гарин — вб, И. Якушенко — фп, В. Двоскин — кб, В. Михалин — уд, В. Якушенко — бонги.

Читая Межелайтиса, Горный серпантин (И. Якушенко) (На пластинке «Джаз-78»)

С60-11979 (21.III.1979)

Якушенко Игорь — фортепиано

Синематограф (И. Якушенко). (На пластинке «Джаз-82», Восьмой Московский фестиваль джазовой музыки, вып. 3).

С60-19125000 (26.I.1983)

Джазовые программы

Ленинградские инструментальные ансамбли:

Ленинградский диксиленд, Квартет «Камертон», Ансамбль «Трубадуры», Ансамбль п/р Д. Голощекина, Ансамбль п/р В. Игнатьева, Диксиленд п/р А. Канунникова, Инстр. трио Ю. Мосеичева.

СМ03843-4 (6.II.1973)

Ансамбль п/р А. Вапирова, Ансамбль п/р Д. Голощекина, Ансамбль В. Игнатьева, Ансамбль О. Куценко, Трио Ю. Мосеичева, Трио В. Мысовского.

С60-066655-6 (12.I.1976)

«Джаз-78».

По страницам VI Московского фестиваля советской джазовой музыки

Ансамбль п/у В. Василькова, А. Кузнецов и Н. Громин, Эстрадный оркестр «Вечерний Арбат» п/у В. Кадерского, Оркестр II областного музыкального училища п/у В. Зельченко.

С60-11425-26 (13.XI.1978)

Джаз-ансамбль «Каданс» п/у Г. Лукьянова, Ансамбль п/у И. Якушенко, Джаз-рок ансамбль «Арсенал» п/у А. Козлова.

С60-11979-80 (21.III.1979)

Ансамбль «Аллегро» п/у Н. Левиновского, Ансамбль саксофонистов п/у А. Осейчука, Джаз-оркестр п/у В. Коновалова.

С60-12813-14 (11.IX.1979)

Ансамбль «Шаги времени» п/у Ю. Маркина, Джазовый ансамбль п/у И. Бриля. Инстр. ансамбль п/у Ю. Воронцова, Диксиленд п/у А. Мелконова,
Дуэт А. Бабий — Г. Хащенко, Б. Фрумкин и группа солистов (фрагмент джем-сешн).

С60-12815-16 (11.IX.1979)

Джаз-ансамбли Ленинграда

Ленинградский диксиленд, Ансамбль п/у Д. Голощекина, Инстр. трио п/у В. Мысовского, Инстр. ансамбль «Джаз-комфорт» п/у В. Корниенко, Ансамбль традиционного джаза п/у А. Канунникова, Джаз-ансамбль п/у М. Костюшкина.

С60-14135-6 (2.VI.1980)

«Тбилиси-78».

Всесоюзный джаз-фестиваль Ленинградский диксиленд, Т. Паулус и А. Пиллироог (Таллин), Трио Т. Найссоо (Таллин), Квартет В. Кахидзе (Тбилиси), В. Мустафа-заде и ансамбль «Мугам» (Баку), Трио В. Ганелина (Вильнюс), Ансамбль «Аллегро» п/у Н. Левиновского (Москва).

С60-14319-20 (24.VI.1980)

«Джаз над Волгой»

Всесоюзный джаз-фестиваль в Ярославле, 1981
Джаз-оркестр «Ритм», рук. В. Авдеев (Калининград), Джаз-группа «Архангельск», рук. В. Резицкий, Джаз-ансамбль п/у Г. Розенберга (Рига), Джаз-оркестр «Радуга» рук. А. Щацкий (Рыбинск), Ансамбль «Бумеранг», рук. Т. Ибрагимов (Алма-Ата), Р. Раннап (Таллин), М. Мордухаев и С. Шмин (Ташкент), Джаз-ансамбль «Старый Арбат> рук. Ф. Левинштейн.

С60-16255001 (7.VII.1981)

«Первые шаги» (из серии «Антология советского джаза»)
Вечер в Неаполе (Саместник); Американский фокстрот, Аллилуя (В. Юманс); Шанхайская колыбельная (В. Юманс); Вау-Вау (В. Юманс); Гавайское эхо (обр. А. Цфасмана); Я хотел бы знать (обр. Г. Ландсберга); Матлот (Хейман); Арабелла (Т. Фиорито); Блюз для троих (обр. Н. Игнатьева); Сюита (Д. Мейер); Еврейская рапсодия (И. Дунаевский); Конго (К. Оливер); Три поросенка (Ф. Черчилл); У окошка (обр. Л. Утесова — В. Лебедев-Кумач).

Первый инстр. ансамбль «Джаз-банд» п/р А. Львова-Вениаминова (1); Джаз-оркестр п/р С. Корта (2); АМА-джаз п/р А. Цфасмана (3—5); Д. Данкер — гавайская г., А. Цфасман — фп (6); Ленинградская джаз-капелла п/р Г. Ландсберга (7, 8); Теаджаз п/р Л. Утесова (9—15).
Записи 1926—1934 годов.

М60-45827006 (16.III.1984)

«Осенние ритмы-83»

С концертов Ленинградского джазового фестиваля

Бегство из Нью-Йорка (Ч. Паркер); Нет другой такой, как ты (Г. Уоррен); Мой грустный возлюбленный (Э. Бернет); Что такое любовь (К. Портер) Т. Оганесян и джаз-ансамбль п/р И. Бриля (1); В. Колесников — тр, и трио п/р В. Мысовского (2); А. Кузнецов — гитара и В. Колесников — труба (3); Прибалтийский джаз-квартет (4).

Записи по трансляции из концертного зала ДК им. Капранова 16—20 ноября 1983 г.

С60-21539005 (3.VII.1984)

Около полуночи (Т. Монк); Наигрыш (У. Найссоо); Фрагмент композиции «Воспоминание» (В. Чекасин).

Ансамбль «Каданс» п/р Г. Лукьянова (1); Л. Саарсалу — тс, Т. Найссоо — клавишные (2); квартет п/р В. Чекасина (3).

Записи по трансляции из концертного зала ДК им. Капранова 16—20 ноября 1983 г.

С60-21540005 (3.V.1984)

Дождливое лето (И. Чернышев); Июльская песня (В. Зуйков); Бархатный сезон (Г. Икрамов)

Джаз-оркестр «Дипломант» п/р И. Чернышева (1); Квинтет п/р В. Зуйкова (2); Джаз-комфорт (3). Запись по трансляции из концертного зала ДК им. Капранова 16—20 ноября 1983 г.

С60-21537000 (3.VI 1.1984)

Фрагмент композиции «Поиски и открытия» (П. Вишняускас); Старомодные нравы (А. Вапиров); Lento (В. Ганелин); Квартет л/р П. Вишняускаса (1); Джаз-ансамбль п/р А. Вапирова (2); Трио п/р В. Ганелина (3).

С60-211538000 (3.VIII.1984)

Джаз-ансамбли Ленинграда

«Коллаж»

Блюз россомахи (Дж. Р. Мортон); Если бы ты была со мной (Т. Шапиро); Вокализ (И. Чернышев); Экзерсис (Л. Молтенинова); Фантазия на темы В. Соловьева-Седого (К. Дюбенко); Прекрасная Адыгенэ (О. Куценко).

Невская восьмерка п/р В. Смирнова (1, 2); «Дипломант-бэнд» п/р И. Чернышева (3); вок. группа джаз-клуба «Квадрат» п/р Ларисы Молтениной и анс. п/р. В. Панкевича (4); трио — К. Дюбенко — фп, А. Глонти — уд, И. Ильин — 6 (5); анс. п/р О. Куценко (6).

С60-20671003

Краткий словарь основных джазовых терминов

Авангардный джаз

(Free jazz, Abstract jazz, New jazz, New thing, New wave) — направление, зародившееся в 60-е годы. Для него характерно стремление сделать джаз программной музыкой, освободить от «оков» гармонии, ритма, метра, традиционной структуры и т. д. Авангардный джаз, с его опорой на новые выразительные средства и технические приемы, полностью подчинен целям исполнительского самовыражения, индивидуального и коллективного. Наиболее известные представители — Орнетт Коулмен, Сесил Тейлор, Дон Черри, Арчи Шепп.

Аранжировка

(Arrangement) — обработка мелодий, тем, популярных мотивов для исполнения их оркестром или малым ансамблем. Отличие аранжировки от инструментовки (оркестрового переложения без каких-либо изменений композиторского сочинения, записанного в клавире) — прежде всего в активном творческом начале. В аранжировке оно проявляется в значительном развитии музыкальной ткани, иногда даже с изменением первоначальной мелодической основы, гармоний и ритма.

Баллада

(Ballad) — форма, широко распространенная в джазе. Баллада, как правило, основана на мелодиях лирического характера, нередко с элементами драматизма; исполняется в медленном темпе и в четырехдольном размере (преобладающая структура AABA).

Биг-бэнд

(Big band) — буквально: большой оркестр. Тип джазового инструментального ансамбля, количество музыкантов в котором обычно от десяти до семнадцати. Сложился в конце 20-х годов. Биг-бэнд состоит из трех оркестровых групп: саксофоны-кларнеты (Reels), медные духовые инструменты (Brass, в дальнейшем выделились группы труб и тромбонов), ритм-секция (Rhythm section — фортепиано, контрабас, гитара, ударные). В 30-е годы биг-бэнды культивировали главным образом стиль свинг. Позднее, вплоть до настоящего времени, биг-бэнды исполняли и исполняют музыку самых разных стилей.

Бит

(Beat) — буквально: удар, пульс. В джазе употребляется в двух значениях: 1. ударная доля ритмической «сетки», доля такта (например, восьмая или четверть); 2. музыкально-стилистический признак, особенно в раннем периоде поп-музыки, рождавшейся на основе рок-н-ролла. Иногда употребляется термин «биг-бит» (Big beat).

Блюз

(Blues) — уникальный, присущий только афроамериканской музыке песенно-инструментальный жанр, корни которого — в негритянском фольклоре. Применительно к джазу, блюз — двенадцатитактовое мелодическое построение (структура AAB), которому соответствует установившаяся, иногда с некоторыми изменениями, гармоническая схема (см. квадрат).

Словарь составили Г. Гаранян и А. Медведев.

Блюзовые тоны

(Blue notes) — свойственные народной негритянской музыке и джазу пониженные III и VII ступени в натуральном мажорном звукоряде (например, в до мажоре — ми-бемоль и си-бемоль). Блюзовые тоны в джазе создают эффект скользящего, «колеблющегося» звучания, со слегка завышенной интонацией при исполнении («блюзовый оттенок»).

Боп, бибоп

(Bop, Bebop) — звукоподражательное слово. Стиль джаза 40—50-х годов, пришедший на смену свингу. Боп исполняли преимущественно малые джазовые ансамбли (комбо). Его родоначальники — Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи. Характерные черты бопа: ритм без акцента на сильных долях, усложненная мелодика, содержащая фразы с так называемым скрытым контрапунктом, хроматизированная по сравнению с предыдущими джазовыми стилями гармония, включающая сложно альтерированные аккорды.

Брейк

(Break) — буквально: прорыв. Сольная, наподобие крошечной каденции, импровизационная вставка в джазовой пьесе, длительностью в один, два, реже — четыре такта.

Буги-вуги

(Boogie-woogie) — звукоподражательное слово. Стиль фортепианной игры, связанный в первую очередь с интерпретацией блюза. Сложился в конце XIX века. Жесткая ритмическая основа буги-вуги возникает из фраз ostinato в левой руке и импровизированных пассажей в правой.

Бэкграунд

(Background) — буквально: задний план. Аккомпанемент, сопровождение ведущей мелодической линии, исполняемой солистом.

Граунд-бит

(Ground beat) — буквально: основной удар. Ритм, главенствующий в исполняемом произведении.

Джаз-рок

(Jazz-Rock) — стиль, возникший в конце 60-х годов. В нем сплавлены мелодические и ритмические элементы джаза и гармоническая основа рок-музыки. Позднее появился термин фьюжн (Fusion — буквально: раствор, слияние). Он означал более широкий стилевой спектр, в котором объединились джаз, рок, народная, симфоническая, камерная музыка и т. п. В обиходе под фьюжн подразумевают тот же джаз-рок и его разновидности.

Диксиленд

(Dixieland) — сказочная страна Дикси, о которой повествуют многие народные негритянские песни. С момента появления белого оркестра «Original Dixieland Jass Band» словом диксиленд стали обозначать особенности джазового исполнения 20-х годов и, одновременно, сами ансамбли подобного типа. Типичный состав диксиленда: труба, тромбон, кларнет и ритм-секция.

Драйв

(Drive) — буквально: движение. Термин, которым определяют чисто джазовый характер исполнения: волевой посыл, раскрепощенную энергию музыки, создающую у слушателя впечатление нарастающего темпа, — тогда как он остается неизменным.

Импровизация

(Improvisation) — процесс музицирования, в котором функции композитора и исполнителя слиты воедино в искусстве музыканта-импровизатора. Импровизация встречается во всех жанрах музыки, но особенно характерна для фольклора и джаза. В отличие от авторской музыки, закрепленной в нотах, импровизация не имеет нотного текста, она спонтанна, единственна. Импровизация может быть свободной, не связанной с какой-либо темой. Она также может строиться на заранее выбранном музыкальном материале; в этом случае исполнитель, идя от мелодии, гармонии и ритмики первообраза, создает собственное произведение на основе «чужой» темы. Импровизация в джазе — главный фактор развития формы.

Квадрат

(Square) — метрическая и гармоническая структура одного законченного проведения джазовой темы. Основываясь на этой структуре, музыкант выстраивает импровизацию, которая может длиться один или несколько квадратов. Известно и другое (менее распространенное) название квадрата — корус (Chorus).

Классический джаз

(Classic jazz) — общепринятое суммирующее обозначение ранних джазовых стилей, существование которых обычно датируют с конца

XIX века до второго десятилетия XX века, т.е. до момента появления «белых» оркестров, игравших в манере диксиленд.

Комбо

(Combo, сокращенное от Combination — комбинация, сочетание). Небольшой джазовый ансамбль. Самые распространенные его виды — трио, квартет, квинтет; иногда разрастается до 8—9 музыкантов. Термин комбо утвердился в период расцвета бопа.

Кул джаз

(Cool jazz) — буквально: прохладный джаз. Стиль в джазе получил развитие в конце 40-х и 50-х годах. Кул — своего рода реакция на чрезмерно экспрессивный характер бопа. Для кула типичны рациональный характер музыки, сдержанная манера исполнения, возросшее значение композиции, особая изысканность формы. Многие черты кула позднее проявились в стилевом облике «Третьего течения». Наиболее известные музыканты, игравшие в стиле кул, — Лестер Янг, Джерри Маллиген, Джон Льюис, Стен Гетц, Пол Дезмонд, Джимми Джуффри.

Модальный джаз

(Modale jazz) — направление, возникшее в 60-х годах. В его основе лежит ладовый принцип организации музыки. В отличие от традиционного джаза, в модальном джазе гармоническая основа заменена ладами — дорийским, фригийским, лидийским, пентатоническим и другими звукорядами как европейского, так и неевропейского происхождения. В соответствии с этим в модальном джазе сложился особый тип импровизации: стимулы развития музыканты ищут не в смене аккордов, а в подчеркивании особенностей лада, в полиладовых наложениях и т. п. Это направление представляют такие выдающиеся музыканты, как Телониус Монк, Майлс Дэвис, Джон Колтрейн, Джордж Рассел, Дон Черри.

Мейнстрим

(Mainstream) — буквально: главное течение. Этим термином в джазе принято называть стили, для которых характерны неизменность, незыблемость коренных джазовых традиций, — в противоположность свободному и модальному джазу, джаз-року, стоящих «в стороне» от этого главного направления. Понятие мейнстрим во многом условно.

Новоорлеанский стиль

(New Orleans style) — основополагающий стиль классического джаза сложился в конце XIX века. Новый Орлеан считается географической родиной джаза. В этом городе на Юге США возникли «марширующие оркестры», появились первые негритянские джазовые ансамбли, с которых взял пример белый «Original Dixieland Jass Band». В обиходном значении новоорлеанский стиль олицетворяет самый типичный образец классического джаза (более поздний чикагский стиль считается вторичным).

Офф бит

(Off beat) — буквально: неударный. Манера исполнения, при которой музыкант берет синкопированные звуки и фразы как бы «вразрез» основному метру, перенося акценты с сильных долей на слабые.

Прогрессив

(Progressive) — стиль, в котором соединились свинг, боп и элементы европейской симфонической музыки новейшего склада (Б. Барток, Д. Мийо, А. Онеггер, И. Стравинский и др.). Основу прогрессива, часто именуемого концертным джазом, заложил в середине 40-х годов композитор и руководитель оркестра Стен Кентон.

Регтайм

(Ragtime) — буквально: рваное время. Фортепианный жанр сложился в США в конце XIX века, получил широкое распространение в начале XX века. Регтайм породил особый тип пианизма с оригинальной, только ему присущей техникой: остро синкопированная, подчас изощренная по ритму мелодика сочетается с метрически четким и простым (попеременное чередование баса и аккорда) аккомпанементом.

Ритм-энд-блюз

(Rhythm and Blues) — современная урбанизированная модификация блюза. От классического блюза отличается б**о**льшей экспрессивностью, подчеркнуто танцевальным ритмом. Преобладающим сольным инструментом в ансамблях ритм-энд-блюза является электрогитара.

Рифф

(Riff) — лаконичная мелодическая фраза в один, два или четыре такта, исполняемая ostinato группой инструментов или всем оркестром. Многократное повторение риффа

сообщает музыке дополнительную динамику, как бы «подстегивает» импровизирующего солиста.

Рок-музыка

(Rock music) — суммирующее название различных видов современной песенно-танцевальной музыки, развившейся из рок-н-ролла (Rock'n-roll) — основного стиля поп-музыки 50-х годов. Возникновение рок-н-ролла связывают с именем певца Элвиса Пресли. Музыка рок-н-ролла — упрощенная, вульгаризированная белыми исполнителями в коммерческих целях версия ритм-энд-блюза. Из Америки рок-н-ролл попал в Европу. Талантливые молодые музыканты-любители (в частности, английская группа «Битлз») придали ему новые черты и во многом изменили облик молодежной поп-музыки 60—70-х годов, которая получила название рок-музыки или просто — рок.

Саунд

(Sound) — буквально: звучание. Термин, которым определяют неповторимое индивидуальное звучание отдельного исполнителя, ансамбля или оркестра. Саунд — особая «звуковая атмосфера», «звуковая аура», заключенная в той или иной джазовой пьесе и выявляемая при исполнении.

Свинг

(Swing) — буквально: качание, вращение. Этим термином обозначают присущую только джазу полиритмию, несовпадение ритмических акцентов мелодической линии и акцентов основного метра пьесы. Напряжение и расслабление звуковой материи, «раскачивание» ритма и противосложение ему придают джазовой музыке упругость, неуклонную «пульсацию».

Симфоджаз

(Simphojazz). Впервые это определение употребил в 20-х годах известный американский дирижер Пол Уайтмен. Оно означало сплав легкожанровой симфонической музыки с джазом. В большинстве случаев это была танцевальная музыка с налетом «салонности». Однако тот же П. Уайтмен стал инициатором создания и первым исполнителем знаменитой «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина, где слияние джаза и симфонической музыки оказалось на редкость органичным. Попытки воссоздать подобный синтез в новом качестве случались и в более позднее время.

Скэт

(Scat) — способ вокального (без текста) исполнения джазовой музыки с использованием отдельных слогов или звукосочетаний для получения сходства с артикуляцией звуков на духовых инструментах.

Соул

(Soul) — буквально: душа. Термин относится к одной из разновидностей ритм-энд-блюза. В широком смысле — это стиль вокальной негритянской музыки, своим происхождением связанный с религиозными песнопениями (госпел). Как самостоятельное явление сложился в 60-е годы. Оказал влияние на джаз (известен термин «Soul jazz»).

Спиричуэл

(Spiritual) — хоровые духовные песни американских негров. Образовались в результате слияния двух культур — европейской (точнее англо-кельтской) и африканской музыки.

Третье течение

(Third stream) — направление в джазе, возникшее в 50-е годы. Связано с новым этапом поиска синтеза джаза и академической музыки, классической и современной. Представители Третьего течения ставили своей целью обогатить джазовую палитру, привнести в джаз элементы современной симфонической музыки. Наиболее известные музыканты — Джон Льюис, руководитель «Модерн джаз квартета», Гюнтер Шуллер, Джордж Рассел, Тео Масеро, Джимми Джуфри.

Фанки

(Funky) — одна из разновидностей стиля боп, сложилась в 50—60-е годы. Музыку фанки отличают подчеркнуто негритянские интонации, упрощенный, жесткий ритм и гармонии, непрерывно нагнетаемая экспрессия. Наиболее известные музыканты, игравшие в этом стиле, — Арт Блейки, Хорас Силвер.

Эвергрин

(Evergreen) — буквально: вечнозеленый. Образное выражение, которое относят к самым популярным мелодиям американских песен 30—40-х годов, ставших тематической основой творчества джазменов последующих поколений.

Указатель имен *

Абрамов Г. А. 343
Абрамян А. А. 427
Авдеев В. Л. 437, 446
Авдюкевич В. 474
Аветисян Х. 382
Агур У. 370
Аджемян А. 382
Адлер Е. С. 121, 129
Адорно Т. 176
Азаров В. 352
Азриэль А. 136
Айвазян А. С. 378
Айвз Ч. 119, 120
Айлер А. 152
Айрумян Ш. 382
Акиеши Т. 156
Акимов А. 480
Акимов Н. П. 339
Аксельрод Д. 137
Аксенов В. 464
Албегов Ю. 374
Александрийская Н. П. 343
Александров Г. В. 340
Алешин И. 488, 489
Альперин М. Е. 301, 304, 305
Амброзетти Ф. 158
Амирханян Р. Б. 382
Амосов Н. 421
Андроников И. Л. 86
Анико Х. Х. 333, 430, 472
Анненский И. Ф. 68
Аносов Н. П. 343
Анохин В. 456
Антейл Дж. 120, 126
Апергис Г. 130
Аранов Ш. Б. 302
Арановский М. Г. 121, 123
Арапов Б. А. 121
Аргамаков К. 194
Арендс А. Ф. 338
Армстронг Л. 86, 89, 207, 213, 310, 407, 420, 455, 504, 509, 513, 521
Артемьев Э. Н. 425
Арутюнян А. Г. 382
Асафьев Б. В. 44, 82, 85, 87, 125, 195
Атабеков Л. 429
Ахметгареев В. Х. 217

Бабаджанян А. А. 345, 382
Бабаев Р. Ф. 292
Бабенко К. 217
Бабий А. С. 322, 335, 439
Багрецов Ф. 289
Бакланов В. Е. 414
Балакина Е. 462
Балахнин В. 466
Балыньш Э. 473
Балыня А. 473
Баннов В. 442
Банных А. 474
Банных Б. Е. 474, 475, 479
Барбан Е. С. 409, 430, 446, 467
Баренбойм Л. А. 338
Барков В. 451
Барнет Ч. 374
Барский П. 406
Барток Б. 44, 45, 116, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 288, 289, 302
Баташев А. Н. 29, 35, 92, 398, 399, 430, 446, 467, 506
Батхин Н. Л. 264
Бах И. С. 41, 68, 117, 196, 205, 250, 266, 278, 281, 309, 374, 442, 451, 464, 514
Бахолдин К. И. 374, 385, 413, 420, 452, 479
Бахтин М. М. 43, 105, 121, 180
Бачеев И. А. 399
Бачинский С. 450
Баш Х. 480
Безродный А. 343
Бейбутов Р. 378
Бейдербек Б. 131
Бейси К. 59, 60, 83, 131, 153, 156, 163, 185, 277, 315, 324, 333, 374, 381, 389, 397, 420, 455, 512, 517
Белинов В. 448
Белинский В. 402
Беличенко С. А. 406, 448, 464, 466, 467, 469, 476
Беллсон Л. 156
Беляев В. 439
Бенсон-Брукс Дж. 118
Бенуа А. Н. 68
Берг А. 127, 458
Бережной 437
Березовский 397, 398
Берендт И. Э. 97, 140, 146, 238, 514
Берио Л. 121
Берлин И. 33, 160
Берлинский В. А. 343
Берман Б. 466
Бернс Р. 128
Бернстайн Л. 129
Бертон Г. 64, 69, 160, 449
Бетховен Л. ван 278, 309
Беше С. 158, 347, 509
Бирих В. 424
Бирканс И. В. 473
Бишук С. 465

* *Составили А. К. Модин и Т. С. Дре¬мова.*

Блайт А. 1 58
Блантер М. И. 35, 371, 395, 442
Блатны П. 117, 118, 130, 137, 139
Блахер Б. 119, 126
Блей К. 134, 141
Блейк Р. 134
Блейки А. 160
Блуменфельд Ф. М. 338
Блюйетт Х. 158
Богатырев С. С. 373
Боголюбов 312
Болдырев В. В. 293, 407, 474, 475, 479
Боллинг К. 134, 360
Борискин П. Д. 348
Бородин А. П. 249, 250, 258, 293
Бостик Э. 51 2
Босх Х. 388
Брамс Й. 509
Бранзбург Э. 465, 468
Браун Л. 160
Брауэр Л. 130
Брехт Б. 126, 503
Бригнола Н. 158
Бриежкалнс М. Н. 448, 480
Бриль И. М. 40, 80, 200, 216, 217, 261—267, 272, 335, 375, 376, 412, 414, 415, 420, 424, 428, 430, 432, 441, 446, 448, 473, 476, 516, 517, 520
Брим А. 487
Бродовский П. 293
Бром Г. 136, 316, 375
Брубек Д. 148, 464, 513, 517
Брукмейер Б. 63, 189
Брунзи Б. 509
Брусиловский В. 458
Брэкстон Э. 102, 134, 141, 158, 288
Бугайц В. 468
Бугич Д. 130
Бударин В. Г. 40, 322, 424, 437, 438, 446, 465, 466, 467, 468
Будашкин Н. П. 399, 403
Букстехуде Д. 118
Буланов В. Ю. 412
Булез П. 231
Бунчиков В. А. 343
Бурмистров А. 446
Бурханов М. М. 488
Бутман И. М. 40, 284, 440
Быков В. 8. 343, 348
Бэббит М. 133
Бэр С. 129
Бялик М. Г. 33

Ваганов Н. Н. 343
Вагнер Р. 278
Вайль К. 126, 503
Вайн Э. 369, 469, 472
Вайнер В. И. 474
Вайнштейн И. 279, 322, 359, 375, 453, 459, 460
Валгре Р. 473
Валдру М. 472
Вапиров А. П. 424, 445, 458, 461, 467, 476
Варез Э. 120
Варламов А. В. 34, 53, 213, 345—349, 360, 371, 396, 399, 400, 429, 442, 506
Варламов А. Е. 345
Варламов К. А. 345
Варпаховский Л. В. 506
Варс Г. 348
Вартазарян М. Ц. 382
Вартс А. 472
Вартс Т. 472
Василевский В. А. 272, 437, 438
Васильев А. П. 348
Васильев В. В. 338, 472
Васильков В. И. 215, 415
Васин А. 320
Вассербергер И. 148, 520
Вассерман Д. 381
Вахт А. 471
Вациетис О. 476
Веберн А. 231
Вебстер Б. 146, 228
Векки О. 118
Велебны К. 118
Венути Д. 281
Веремьев А. 217
Верменич Ю. 406
Версхорен Э. 420, 476
Ветров М. С. 395
Вигнер И. 473
Виеру А. 128
Виллеталь А. 472
Вильямс Дж. 141
Винаров Р. 406
Виноградов Г. П. 399
Виноградов С. 455
Винцкевич Л. В. 428, 430, 446—447
Вист В. 272
Витлин В. 352, 399
Виттих В. 462, 464, 465, 466
Вихарев Ю. 279, 460
Вишневский Вс. В. 352
Вишняускас П. З. 440, 445, 448, 450, 484, 485
Влах К. 364, 375
Воан С. 328
Волков В. 440, 447, 459
Воловац М. 395
Вольман Б. Л. 356
Воронин В. 455, 456
Врайт С. 472
Врублевский Я. 360, 420
Втюрин Е. 463
Вудинг С. 356
Вудс Ф. 155, 158
Вэебел П. 369, 441

Габрилович Е. И. 506
Гаврилов И. 406
Гагарин А. Н. 217
Гайворонский В. Б. 423, 445, 447, 459, 467
Галениекс И. Ф. 448, 480
Галлиулин Г. 320
Гамзатов Р. Г. 246
Ганелин В. Ш. 40, 59, 69, 71—73, 81, 93, 141, 223—232, 233—239, 257, 293, 359, 407, 410, 412, 415, 421, 428, 437, 439, 441, 448, 455, 467, 473, 476, 481, 482
Гаранян Г. А. 40, 55, 65, 74, 185, 242, 254, 261, 272, 287, 358, 368, 374, 375, 383—391, 410, 411, 431, 452, 519, 520
Гарбарек Я. 368, 432
Гарин Э. П. 345
Гарнер Э. 278, 509
Гаспаров Б. 467
Гаук А. В. 338
Гачечиладзе Г. Г. 185, 189, 316
Геворгян Е. 423
Геворкян Т. 399
Гейгнер Э. Д. 341, 343
Генбачев Ю. Б. 255, 322
Гердт З. 430

Герман В. 53, 127, 128, 153, 324, 381, 512
Германов С. 397
Гершвин Дж. 33, 91, 116, 129, 131, 190, 270, 271, 277, 278, 310, 329, 333, 334, 343, 403, 424, 504, 508, 513
Гессе Г. 221
Гетц С. А. 137, 155, 390
Гиббс М. 133
Гилев С. А. 406, 489
Гилинец А. 445
Гиллеспи Д. 38, 53, 136, 153, 155, 163, 335, 512, 521
Гинзбург А. 464
Гинзбург М. З. 343
Глинка М. И. 75, 256
Глиэр Р. М. 345
Глюк К. В. 509
Гнесин М. Ф. 345
Гнесина Е. Ф. 345, 347, 373
Гойя Ф. 259
Голейзовский К. Я. 352, 355
Голиа В. 158
Голованов Н. С. 343
Головинский Г. Л. 493
Голощапов Н. 445
Голощекин Д. С. 74, 89, 279—284, 334, 407, 415, 428, 439, 441, 456, 461, 476, 479
Голубятников И. 445
Гольденвейзер А. Б. 339
Гольденцвейг М. 488
Гольц Б. 399
Гольштейн Г. Л. 141, 281, 315, 316, 318, 415, 453
Гончаренко С. 467
Гонюх Д. 406
Горват И. 520
Гордон Д. 155, 158
Гореткин А. Б. 385, 452
Горовиц В. С. 338
Городянский В. 474
Горожанин Э. 488, 489
Горский В. Л. 250
Горький А. М. 336
Грабчак А. 414
Грабштас Р. П. 481, 482
Гравис А. 310, 312
Грановская М. 484
Граппелли С. 281, 513
Грапс Г. 472
Грачев В. П. 412
Гречухин Г. 319
Григорович А. 214
Григорьев С. П. 316, 319, 322, 415
Грикис Я. 422, 448
Гринберг М. И. 338
Гринденко Т. 467
Гриффин Дж. 158
Гришин А. 464
Громин Н. Н. 40, 261, 270, 375, 385, 412, 415, 428
Губайдулина С. А. 130
Губерман Е. А. 284, 440
Гудмен Б. 53, 83, 86, 128, 156, 163, 185, 207, 214, 339, 343, 374, 411, 512
Гулан 237
Гулд М. 130
Гулый И. 465, 469
Гульда Ф. 114, 115
Гурбелошвили С. И. 40, 255, 407
Гуссейнов В. А. 40, 316, 322, 390, 415
Гутман Н. 425
Гутман Т. 266

Давид И. П. 343
Дадашьян А. 293
Дамм ван А. 368
Данилин В. Н. 319, 412
Дарбинян Б. 381
Дворжак А. 116
Дворников В. 464
Двоскин А. А. 488
Двоскин В. Б. 40, 255, 322, 376, 407, 412
Дебюсси К. 32, 116, 231, 504
Девис М. 38, 53, 71, 90, 117, 133, 148, 152, 153, 155, 213, 299, 376, 386, 464, 509, 510, 512
Дегтярева В. 334, 428, 461
Дезмонд П. 158, 521
Дейли У. 420, 476
Делоне Ш. 514
Денисов Э. В. 118, 125
Джайкишан 140
Джамал А. 63
Джапаридзе Д. 272, 428, 443
Джарман Дж. 158
Джаррет К. 133, 160, 277, 278, 292
Джонс К. 185, 324
Джонс Т. 71, 156, 186, 324, 381, 410
Джонсон Дж. Дж. 137
Джонсон Дж. П. 131, 512
Джоплин С. 91, 510
Дзержинский И. И. 396
Диденко Н. 400
Дидерихс А. 358
Дидерихс Л. А. 352, 360, 395, 396, 506
Диксон Б. 141
Диксон Р. 287
Дмитриев А. Н. 402
Дмитриев И. К. 424, 439, 448, 465, 466, 469, 489
Добровольский К. 489, 495
Долгов В. В. 135, 185, 189, 190, 192, 316, 318, 319, 473, 479
Долдингер К. 158
Долина Л. А. 324, 335
Долинце Г. 421
Долфи Э. 158
Домнерус А. 158
Доннер Х. О. 130
Драчев А. 455, 456
Древо К. 158
Друскин М. С. 126
Дубильер В. 406
Дугашвили Н. 333
Дудзяк У. 329
Дунаевский В. 284, 456
Дунаевский И. О. 33, 207, 276, 310, 352, 371, 373, 395, 403, 442, 506
Дьяконов В. 343
Дюк Дж. 382

Евтушенко М. 465, 468
Елинек Х. 127
Еолчян Р. А. 381
Епанешников В. А. 40, 255, 322, 412
Ермолов М. А. 446
Ерофеев 311
Ерохин В. 74
Ершов Б. 455
Есенин В. 464, 466

Жарковский Е. Э. 395, 402
Жеромский А. 376
Живаев Е. 488
Живаев Ю. 488

Животов А. А. 358
Жобим А.-К. 270
Жоливе А. 128
Журавский В. Н. 261, 376

Завинул Дж. 360, 381
Загс Л. 237
Закирзянов Я. 464
Закиров Б. 488
Закирова Л. 488
Закис А. В. 475, 480
Залуцкий И. 455
Зарапин А. Ф. 343
Заринь М. О. 121
Захаревич В. 464, 465
Захаров В. П. 343
Захарян А. 381
Звягина Р. 408
Зейдер А. 369
Зельченко В. З. 374, 385
Земцов О. 466
Зинин Н. 487
Зинчук В. 249, 250
Зисер И. 406
Зитарис А. 479
Зозуля В. 445
Золотарев Б. Л. 434, 446
Зоненберг 487
Зотов В. П. 343
Зубов А. Н. 80, 216, 242, 254, 257, 259, 261, 263, 368, 374, 385, 386, 388, 413, 420, 432, 441, 449, 452, 479

Ибрагимов Т. Д. 80, 429, 435
Ибрагимов Ф. 435
Ибрагимова Т. 488, 489
Иванов А. 472
Иванов Д. 456
Иванов Н. 320
Игнатьев В. 442, 457
Игумнов К. Н. 339
Идельсон В. 424
Ильясов Р. 491, 495
Имянитов И. 92
Ингве В. 167
Ирбе Я. 440, 480
Исаев В. 439, 467
Исаков В. 460
Исплатовский А. В. 261, 270, 376

Йоала А. 472
Йоханссон Я. 368

Кабаков А. 378
Каган М. С. 82
Кадомцев М. П. 402
Кажлаев М. М. 121, 134, 135, 333, 375, 387, 403, 415, 507
Казанцева Н. А. 343
Казьянский Я. 439
Каландаров Э. 488, 489
Калиновский М. 399
Калнынь И. 123
Калужский В. М. 467
Кальварский А. В. 36, 453
Кальман И. 127
Кальниц Ю. 465
Кангро Р. 123
Кандат О. О. 358, 395, 453
Кантюков И. В. 322
Канунников А. Д. 407, 412, 456, 460
Канчели Г. А. 46, 121, 375
Капецкий Ю. 396
Каплун В. 217
Каппел М. 472
Капустин Н. Г. 185, 374, 385, 403, 431
Караев К. А. 47, 61, 116, 134, 507
Карамышев Б. П. 401
Карапетян Э. 382
Каратыгин В. Г. 502
Карминский В. 41
Карнаухов В. 423
Кароматов Ф. 491
Карпенко Ю. 399
Картер Р. 155, 157
Кахидзе Д. 428
Кацнельсон В. С. 432, 446
Кейдж Д. 141
Кемлин Г. 343
Кемпер Э. 398
Кентон С. 59, 61, 71, 127, 133, 139, 374, 381
Керби Дж. 132
Керк Р. 236
Керн Дж. 33, 190, 521
Кернер А. 406
Кестнер Ю. 322
Кикен Т. 472
Киляр В. 129
Киопс Х. 474

Кирби Дж. 369
Кириленко И. 399
Кириченко В. 284, 456
Клас Э. 369
Клеблеев Р. 489
Клее П. 141
Клейнот В. Е. 410, 433
Клейтон Б. 185
Клементи М. 94
Климчук Б. 376
Клотынь А. 477
Клумберг Н. 472
Ключарев А. С. 312, 316
Ключинский И. А. 399
Клявин В. 74
Книппер Л. К. 396, 397
Кнушевицкий В. Н. 34, 35, 352, 371, 402, 429, 506
Кобб А. 512
Коган Б. 473
Козлов А. С. 40, 59, 80, 120, 135, 200, 240—251, 257, 261, 263, 332, 359, 375, 376, 414, 415, 420, 432, 433, 439, 449, 452
Козловский И. С. 343
Козырев Ю. П. 406, 415, 446, 467
Койфман Д. 293
Кокарс И. 479
Колбасьев С. 358, 506
Колесников В. В. 40, 406, 407, 412, 420, 468
Колков В. С. 319
Коллер Г. 158
Коллиер Дж. Л. 509, 510, 511
Колотухин Б. М. 341, 343
Колпашников А. 453, 460
Колпашников В. 453, 460
Колтрейн Дж. 41, 64, 86, 112, 117, 133, 135, 152, 156, 158, 213, 214, 244, 252, 299, 455, 464, 509, 510
Колтрейн Э. 299
Компе В. 369, 441
Конен В. Д. 30, 31, 47, 80, 114, 126, 127, 501, 502, 503, 504, 505
Конитц Л. 158
Коннов В. 406
Коннор К. 63
Коновалов В. 414
Коновальцев В. Ф. 80, 255, 256, 322, 412, 413, 432
Коол Ц. 398

Копленд А. 129
Копман В. 436
Копп Р. 406, 454
Коптевский В. 487
Коралли В. 400
Коральский А. 486
Корбюзье Л. 124
Кориа Ч. 64, 69, 133, 258, 259, 270, 277, 335, 386, 449
Корнев П. 284, 456
Корнель Я. 369
Коровин К. А. 347
Королев А. 447
Королев В. П. 455, 473
Коростелев С. В. 40, 217
Кослоу С. 333
Косолобенков И. 406
Костылев В. Н. 399
Костюшкин М. 284, 456
Косько О. И. 407, 442, 451
Котек Й. 119
Котельников В. 464
Котлярский А. М. 358
Котяков А. 310, 312, 314
Коул Н. 132
Коулмен О. 41, 89, 156, 158, 214, 510, 521
Коуэлл Г. Д. 120
Кохонен Т. Р. 343
Красовицкая В. И. 343
Крейнис М. 445
Кремер Г. 450
Криворуков А. 472
Кримян М. Г. 343, 411
Кристалинская М. 374
Крисчиан Ч. 521
Криш Ф. 342, 371
Кролл А. О. 40, 185, 266, 316, 321—327, 332, 333, 335, 380, 433, 442, 468, 488
Крон А. А. 352
Кросби Б. 117
Круминьш А. 473
Круп Д. 479
Крупышев Б. 402
Круус Э. 442
Круц Л. 352, 399
Кручинин В. Я. 395
Крылов Н. Н. 343
Ксенакис Я. 228
Кувайцев О. 460
Кудряшов М. Е. 413
Кудряшов Ю. В. 446
Кузнецов А. А. 40, 263, 266, 268—272, 276, 412, 428, 439, 441, 443, 448, 452
Кузнецов-старший А. 268
Кузнецов Ю. А. 434, 445
Кулаков И. 468
Кулиев Т. 378, 402
Куликов А. 250
Куличков Е. Н. 343
Кульм Х. 369, 441
Куман Я. 472
Куперен Ф. 196
Купрявичюс Г.-А. В. 123
Курашвили Т. Б. 40, 73, 272, 293, 294, 428, 443
Курехин С. А. 238, 435, 439, 445, 458, 459
Курмаев С. 406
Курцбах П. 129
Куулберг П. 472
Куц А. 448
Куценко О. С. 415, 456, 457, 459
Куцинский В. В. 40, 217, 319, 376
Кучинский Н. 402
Кушкис Г. 473
Кшенек Э. 126
Кылар П. 472
Кылар Э. 367
Кырвер Б. В. 369
Кэллуэй К. 512

Лабутис В. 440, 448, 484
Лаврентьев Г. 399
Лавровский С. 453
Лайонс Дж. 158
Ландау Л. 506
Ландсберг Г. В. 32, 352, 358, 392, 398, 453
Лебедев Л. 272, 407
Лебединский Б. 284, 460
Левин Э. 455
Левиновский Н. 40, 59, 80, 135, 185, 189, 252—260, 316, 359, 390, 412, 425, 432, 433, 442, 449, 476
Леви-Стросс К. 114
Легран М. 360
Ледбелли 509
Лейк О. 158
Лейси С. 158
Лейтес Н. 406, 454
Лемешев С. Я. 343
Лемперт Я. 301, 304, 305
Леплаан Л. 472
Лерман В. 457
Летов С. 74
Либерман Р. 128, 130, 133, 139
Либман Д. 158
Лилье Р. 472
Линна И. 430, 472
Липкович С. 456
Лист Ф. 339, 340
Листов К. Я. 395
Литвинов В. 468
Лихачев Д. С. 43
Лишенко Е. 400
Ллойд Ч. 275, 292
Логутенок Ю. 455, 456
Локвуд Д. 141
Локшин Г. 456
Лолашвили Э. Г. 428
Лоренц З. 480
Лотман Ю. М. 82, 88, 100, 102
Лоу Ф. 158
Лукьянов Г. К. 40, 55, 59, 80, 88, 135, 200, 211—222, 254, 257, 261, 263, 275, 331, 332, 359, 368, 376, 385, 413, 415, 425, 431 — 432, 446, 448, 449, 455, 465
Луначарский А. А. 400
Луначарский А. В. 400
Лундстрем И. Л. 307, 309, 310, 311, 312, 318
Лундстрем Л. Ф. 307
Лундстрем О. Л. 40, 55, 59, 83, 134, 135, 136, 184, 185, 189, 190, 254, 300, 307—314, 315—320, 322, 335, 359, 368, 375, 380, 385, 389, 415, 439, 468
Лушас К. 450, 482, 483, 484
Лыткин В. 457
Льюис Дж. 133, 134, 137, 139, 270, 360, 512
Люба Б. 238
Любимов А. 425, 467
Любченко А. 451
Людвиковский В. Н. 36, 55, 56, 59, 71, 216, 333, 360—364, 380, 385, 402, 411, 415, 449
Люис М. 71, 156, 324, 381, 410
Лютославский В. 68, 228
Лядов А. К. 376

Мадатов Т. 381
Мажуков А. С. 376, 442
Мазовецкий А. 442
Мазур И. 473
Макаренко А. С. 421
Макаров В. 402, 446
Макарян Э. 382
Макеба М. 115
Маклоклин Дж. 80, 133, 160, 246, 386
Макович А. 69, 264
Макрэй К. 328
Максудов Ф. 487
Макферсон Ф. 476
Малахов А. 487, 488
Малер Г. 136, 278
Малинаускас В. 430
Маллиген Дж. 63, 143, 148, 154, 155, 360, 512
Малов О. 467
Малько Н. А. 506
Мальцев С. М. 196, 199, 446
Мамедбейли Э. 293
Мамиконов Г. 376
Мангельсдорф Э. 158
Мандельштам О. Э. 68
Манджоне Ч. 258
Мандре П. 472
Манилов В. 520
Манн Т. 121
Манукян С. 335, 440
Манчини Г. 360
Маркарян С. 382
Маркин Ю. И. 428, 433, 437, 438, 448
Маррей Д. 158
Мартен Ф. 127
Мартину Б. 119
Мартынов В. 467
Мартынов И. И. 45, 116
Мартынов С. Б. 316, 322, 415
Марухно Л. 474
Марховский В. 407, 412
Матвеев Б. В. 373
Матевосян Р. 382
Матисс А. 277, 278, 429
Маттус З. 130
Мацуорек Г. 364
Маяковский В. В. 211
Медведев А. В. 375, 433, 506, 510
Медушевский В. В. 47, 446
Мездриков А. 406, 464
Меззроу М. 512
Мейерхольд Вс. Э. 58, 506
Мелконов А. А. 412
Меллерс У. 118
Мемхес А. 460
Мендельсон Ф. 94
Ментлер М. 134
Мериcто А. 370, 472, 473
Меркурьев Ю. 376
Мессерер А. М. 338
Мессиан О. 117
Миерлейс П. П. 473
Мийо Д. 32, 125, 126
Миллер Г. 71, 163, 315, 317, 367, 473
Мильян Е. 130
Мингус Ч. 141, 157, 510
Минх Н. Г. 34, 35, 345, 350—355, 358, 360, 404, 411, 431, 442, 506
Мирзоян Э. М. 380
Мирка Х. 472
Миркин В. 456
Миров Л. Б. 354
Мирошниченко Ю. 455
Митчелл Р. 158
Михайлов Л. 425
Мкртчян Р. 382
Моисеев А. 460
Моисеев И. А. 338
Моисеев Ю. 456
Мокроусов Б. А. 353
Молокоедов О. П. 238, 446, 481
Молотков В. А. 520
Монигетти И. 425
Монк Т. 249, 390, 464
Морозов А. 460
Моррис Ч. 176
Мортон Д. Р. (Ла Мант Ф. Ж.) 155, 504, 509
Мосеичев Ю. 460
Москалев Э. 457
Мосолов А. В. 120
Мотов В. 320
Мохоло Л. 115
Моцарт В. 94, 250, 266
Мочалов В. 468
Мошелес И. 94
Муравьев С. 465
Мурадели В. И. 311, 401
Мусоргский М. П. 77, 293, 395
Мустафа-заде В. А. 134, 257, 263, 271, 290—295, 427, 428, 430, 476
Мутеремов Ф. 487
Мутулис Ю. 448, 474
Муур А. 370
Мухатов С. В. 489
Мхчиян Э. 489
Мысовский В. С. 457
Мяги П. А. 441, 472

Набатов А. 265
Набережный В. 433
Надирашвили Г. 292
Назайкинский Е. В. 167
Назаретов К. А. 422, 437
Назаров В. С. 40, 316, 319, 415
Назарук И. Н. 270
Найссоо Т. У. 266, 335, 369, 370, 430, 471, 482
Найссоо У. Я. 36, 46, 134, 365—370, 469, 473, 517
Налимов В. В. 82
Намысловский З. 275, 368, 420
Нарушис П. П. 437, 482
Невенчаная Т. С. 161
Нейгауз Г. Г. 339
Некрич М. 443
Нелсон О. 156, 324
Немен Ч. 248
Немирович-Данченко Вл. И. 347
Немудров А. 466
Неппер Дж. 390
Нестеров А. Ю. 341
Нестьев И. В. 46, 124, 127, 401, 489, 490
Нечаев В. А. 343
Нидбальский Л. 406, 474, 475
Нижниченко Ю. 423
Николов В. 158
Ниязи 294
Нобл Р. 362, 371
Новиков А. Г. 403
Новицкий М. В. 354
Новоселова Е. 466
Носов В. 464
Носов Г. Н. 353, 403
Носов К. Г. 281, 315, 388, 412, 415, 420, 453, 479
Няга Ш. 303

Обозов Ю. 456
Оборин Л. Н. 345, 506
Образцов С. В. 339

Овчинников Е. В. 39
Оганесян С. 399
Оганесян Т. Н. 266, 334, 335, 381, 382, 428, 430
Одэр А. 42, 116, 118, 130, 131, 136, 146, 160, 514, 516
Озеров В. Ю. 39
Ойт А. 367
Окунь М. М. 40, 217, 222, 415
Олах Л. Д. 287, 343, 411, 452
Оливер К. 504
Онеггер А. 121, 504
Оприца А. 301
Орбелян К. А. 36, 40, 334, 378—382, 420, 427
Оре Р. 473
Осейчук А. В. 40, 264, 266, 414
Осипов О. 312
Осколков Г. 312
Островский А. И. 345, 395, 507
Отиева И. А. 190, 320, 335
Отс Г. К. 367, 368,
Охлопков Н. П. 345
Оявер П. 471
Оякяэр В. М. 36, 430, 441, 505

Павлишин С. 119
Павлова М. 211
Паламарчук Ю. 466
Пан Е. 248
Панасенко С. 466
Панасье Ю. 161, 511, 512, 513, 514
Панкевич В. 460
Панкратов В. 148
Панов Н. А. 217, 222, 415, 432
Панов П. 464
Паркер Ч. 91, 100, 153, 155, 163, 220, 329, 374, 383, 477, 510, 512, 521
Паркер Э. 158
Парнах В. Я. 32, 81, 345, 435, 449, 506
Парфенов Ю. В. 40, 80, 296—300, 435, 489, 493, 494, 495
Паузер Р. 456
Паулс Р. В. 141, 473, 474, 476, 479
Паулус Т. Э. 471
Пауэлл Б. 517
Пауэлл Дж. 116
Певзнер К. Г. 378, 402
Педерсен С. 472
Пекарский М. И. 425, 467
Пендерецкий К. 288
Перадзе И. 334, 428
Перевалов Е. 468
Переверзев Л. Б. 409, 430, 467
Перцев А. 487
Песков А. 434
Петерсон Н. 471
Петренко И. С. 279, 376
Петров А. 455
Петров А. Е. 293, 432
Петров А. П. 121, 281, 403
Петрович Э. 129
Петровский И. С. 312
Петросов Л. 428
Петроченков А. 238
Петрухин П. 421
Пикассо П. 388
Пиллироог А. А. 471
Пирагс О. Г. 480
Питерсон О. 60, 71, 277, 278, 420, 512, 517
Пихлап П. 472
Пищиков А. И. 322, 386, 473, 479
Плотников В. 287
Плотников О. В. 424, 437
Подлипьян Б. 423, 459
Подэльский Г. В. 367
Покрасс Дан. Я. 371, 395
Покрасс Дм. Я. 371, 373, 395
Покровский Д. В. 92, 248, 288, 425, 432
Поляков А. 460
Полянский В. 489
Пономарева В. Д. 238, 333, 407, 428, 435, 436, 461
Попов В. 320
Попов Г. Н. 507
Порталь М. 141
Портер К. 33, 190, 329, 334, 448
Потемин В. 472
Превэн А. 408
Прицкер Д. А. 353, 403
Прокопец В. 456
Прокофьев С. С. 41, 44, 46, 119, 120, 131, 134, 218, 248, 250, 273, 288, 289, 345, 448
Пронин А. С. 468
Пушкин А. С. 55, 500
Пушков В. 396
Пылдроо А. 472
Пэйн Дж. 362

Рабинович Н. С. 352
Равель М. 32, 60, 116, 119, 121, 125, 428, 504
Раевский С. 460
Раздобурдин В. 448
Райбайс Э. 474
Райдма Э. 472
Рамазанов Ш. 488
Раман Г. Г. 123, 473, 476
Рампаль Ж.-П. 134
Раннап Р. Х. 141, 430, 472
Рассел Дж. 133, 152
Рассел П. В. 512
Раубишко Р. Э. 448, 473, 475, 478, 479
Раудмяэ Ю. 369
Рахлин Н. Г. 343
Рахманинов С. В. 132, 347, 500
Редман Д. 158
Резевский З. К. 473, 478, 479
Резицкий В. П. 285—289, 412, 448, 467
Резник А. 456
Рекашюс А. В. 130
Ренский Б. Б. 287, 397, 400
Риверс С. 158
Ривчун А. Б. 343
Римский-Корсаков Н. А. 205, 256, 451
Рихтер С. Т. 397
Рич Б. 156
Роббинс Л. 115
Робсон П. 359
Рогаль-Левицкий Д. Р. 345, 347, 506
Родд В. 324
Роджерс Р. 33, 334
Роджерс Ш. 154
Родионов А. 412
Рождественская З. Н. 403, 404
Рождественский Г. Н. 65, 74, 77, 284,415
Рождественский Н. 403
Рожков М. 434
Рожков Э. 473
Розанов И. 196, 199
Розенберг В. 250, 478

Розенберг Г. Э. 40, 59, 335, 430, 437, 438, 448, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480
Розенвассер А. 343
Розенгрен Б. 158
Розенфельд Я. 398
Рознер Э. И. 373
Рой Г. 343
Роллинс С. 155, 156, 157, 510
Роос Р. 472
Росс Э. 328
Роуч М. 163
Рубашевский В. Г. 36, 121, 129, 354, 403, 442
Руббах А. Г. 338
Руголо П. 133, 360
Руденко Ю. 456, 460
Рудковская М. А. 511
Рукингруз Б. 217
Руссо У. 133
Рустамбеков П. 373
Рыхлик Я. 129
Рычков Б. Н. 333, 374, 385, 432, 452
Рэйберн А. Б. 127
Рюпдаль Т. 134, 141
Рябов А. И. 368, 472
Ряжский К. 439
Рязанов А. 402
Ряэтс Я. 121

Саарсалу Л. В. 430, 471, 472
Савиаук Т. 471
Савиаук У. 472
Савинов В. 464, 465
Савыкин М. С. 343
Садыков Р. З. 414
Садыхов В. Э. 266, 412, 415
Саката А. 158
Сакевич Г. 489
Сакун В. 375, 452
Салганик А. 374
Салманов В. Н. 121, 129, 213
Саммет Р. 472
Сапонов М. А. 93
Сарманто Х. 368
Сати Э. 32, 116
Сатян А. А. 382
Саульский Ю. С. 36, 55, 71, 134, 261, 263, 283, 354, 371—377, 383, 403, 442, 519
Сахаров Г. 406, 467
Сац Н. И. 340
Свенцицкий М. 514
Сегал В. 453
Селиванов А. 465
Сеничев В. 456
Сервантес М. 259
Серебряков 310
Серов А. Н. 502
Сизов В. 406, 412, 428
Силантьев Ю. В. 136
Силлар Т. 471
Сильвер Х. 249
Симановский А. М. 40
Симмондс Н. 130
Симоненко В. С. 89, 143, 145, 146, 148, 149, 152, 154, 155, 156, 160, 161, 408, 508
Скоморовский Я. Б. 371, 401, 429, 453
Скороходов Г. А. 349
Скрыпник А. 455
Скрябин А. Н. 278, 376
Славе Я. 146
Славкин В. 452
Слонимский С. М. 46, 116, 121, 123, 128, 129, 130, 284, 415, 465
Слонов Ю. М. 402
Случевский К. 246
Сметанов Б. 428
Смирнов И. 487
Смирнов Н. К. 399, 400
Смирнов Ю. Д. 474, 475
Смирнов-Сокольский Н. П. 354
Смит Б. 131
Смит Л. 299
Смит С. 281
Смола М. 217
Смолянинов В. 466
Смоляницкий В. 376
Смучинская Г. 335, 456, 461
Смыслова Т. 432
Снегуров Ю. 456
Соболев А. В. 272, 376, 412, 413
Соколов-Камин А. 399
Солдатов Е. 487
Солин Л. Л. 354
Соловьев-Седой В. П. 353, 399, 403
Сондецкис С. 425
Сотер Э. 127, 137
Спасов И. 130
Спенсер Э. 194
Стабулниекс У. В. 415, 474, 476, 477, 479, 480
Станиславский К. С. 347
Степанов В. 465
Стернс М. 97, 154
Стивин 237
Стил У. Г. 131
Ститт С. 101
Столцен А. 472
Стравинский И. Ф. 32, 44, 63, 71, 119, 121, 125, 127, 128, 129, 257, 277, 288, 289, 465
Страуме Э. М. 438, 455, 473, 474, 476, 477, 478
Стрейхорн Б. 185, 189, 360
Стрельцов С. 453
Султанов А. 468
Султанов В. 456
Сурменев Е. 434
Сухов Л. 487
Сущенко Е. 400
Сьюбер Ч. 97
Сэндерс Ф. 299
Сэпир-Уорф 176

Табакин Л. 156
Тайлер Ч. 158
Талас Г. 238
Тамбре У. 442
Таммик Э. 472
Тарасенко В. 440, 480
Тарасов В. П. 40, 141, 223—232, 233—239, 288, 407, 423, 473
Таривердиев М. Л. 333
Тарк Х. 472
Тевлин А. 343
Тевлин Б. Г. 263, 424
Тейлор С. 89, 152, 156, 510, 513
Тейтум А. 132, 292, 509
Тельянц Л. 487
Темперли Дж. 240
Теплицкий Л. Я. 32, 453
Терентьев Б. М. 353, 402, 403
Терентьев М. 214
Терентьев С. В. 445
Терлецкий В. Е. 36, 121, 354, 442, 468
Тернер Б. 368
Терпиловский Г. Р. 32, 352, 356—359, 392, 411
Терри К. 316
Терян С. 381

Тигарден Дж. 509
Тизол Х. 188
Типпет М. 116
Титаренко Ф. 468
Титов А. 447
Тишкус Ю. Ю. 480
Товмасян А. Е. 242, 261, 263, 368, 375, 412, 452, 476
Толкачев В. Н. 423, 446, 448, 466, 467, 468, 476
Томсон В. 120
Топалян А. 382
Торнхилл 127
Тосканини А. 132
Тоубин В. 455
Трафова Э. А. 334, 439, 461
Трацевский А. 489
Тредгилл Г. 158
Триллинг А. Г. 395
Троцюк Б. Я. 130, 403
Туров В. 289
Тшасковский А. 118, 360
Тынянов Ю. Н. 37, 68
Тюлин Ю. Н. 202
Тютчев Ф. И. 500
Тяжов Э. 376

Уайтмен П. 131, 132, 136, 510 513
Уваров И. Н. 439, 469
Узинг Г. О. 395
Уилсон Дж. 156
Уилсон Э. 420, 476
Уильямс К. 125
Уильямс М. Л. 513
Уитерс Г. 347
Уланов Б. 114
Уляшкин Г. 414
Унт Т. Э. 471
Уоллер Т. «Фэтс» 509
Уоллер Ф. 270, 273
Уошборд С. 509
Усыскин А. Л. 455
Утесов Л. О. 32, 33, 34, 53, 56, 287, 342, 348, 350, 352, 355, 358, 362, 363, 371, 375, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 409, 411, 429, 442, 443, 445, 449, 453, 488, 499, 500, 501, 506
Утреже Р. 160
Ухов Д. 430, 467

Файн Г. А. 446
Фалья М. де 119
Федотов А. 482
Феза М. 115
Фезер Л. 86, 118, 148, 214, 514
Фейертаг В. С. 136, 392, 394, 396, 397, 398, 400, 402, 403, 404, 410, 420, 430, 454, 455
Фельдман Б. 343
Фергюсон М. 156
Фиготин Б. С. 383, 442
Филатова Г. Л. 335, 439
Филипп Г. 207
Филиппенко А. 452
Филоненко Н. 465
Финберг М. 422
Финкельштейн М. 487
Финнеган Б. 127
Фирсов В. 428, 437
Фицджеральд Ф. С. 31
Фицджеральд Э. 328, 333, 334, 382, 397
Фишер А. Э. 40, 190, 316, 319
Фишер-Дискау Д. 397
Флакс Е. Б. 343
Форд Р. 158
Фрадкин М. Г. 353
Францкевич А. 487
Фрейдков Б. М. 359
Френкель Я. А. 345, 354
Фрескобальди Д. 118
Фрид А. 134, 364
Фриман Ч. 158
Фрумкин Б. М. 40, 388, 389, 390, 420
Фурсиков М. Ф. 343

Хаббард Ф. 382
Хайнс Э. 513
Хала К. 364
Халлберг Б. 368
Хаммер Я. 237, 368, 385
Хармс Д. И. 211
Харпер Б. 158
Харрисон Дж. 38
Хачатурян А. И. 39, 46, 52—56, 213, 312, 345, 354, 380
Хведкевич О. 348
Хвилько В. 424, 439
Хекман Д. 86
Хемфилл Дж. 158
Хендерсон Дж. 158
Хендерсон Ф. 185
Хенце Х. В. 130
Херсонский Г. 487
Хефти Н. 185
Хикмет Н. 211
Хилько С. 456
Химма Э. 334, 472
Хиндемит П. 32, 121, 124, 125, 128
Хлебников В. В. 37, 211
Ходжес Дж. 329, 396, 510
Ходорковский Т. Е. 343
Хокинс К. 510, 512, 521
Холидей Б. 190
Холл Г. 343
Холлигер У. 67
Холлигер Х. 67
Холман Б. 360
Холопов Ю. Н. 426, 467
Холопова В. Н. 124
Холостяков Г. 400
Хома И. 412
Хомский Н. 164
Хомянц Л. 382
Хорощанский В. В. 518
Хренников Т. Н. 345
Хромушин О. Н. 403
Хьюз Л. 359
Хэмптон Л. 71, 513
Хэнди Дж. 390
Хэнди У. 131, 270
Хэнкок Х. 38, 258, 381, 386
Хяме О. 368

Цвейг С. 359
Цветаева М. И. 47
Цейгер Х. 370, 473
Циммерман Б. 129
Цуриченко М. М. 376
Цфасман А. Н. 32, 34, 35, 53, 71, 207, 213, 276, 336—344, 348, 360, 371, 373, 375, 399, 400, 411, 429, 442, 449, 506
Цыгуткин М. 451
Цын М. И. 312

Чайковский П. И. 205, 235, 250, 309
Чаплин Ч. 373
Чаплыгин Н. П. 402
Чарльз Р. 71
Чебышев С. 457
Чевычелов В. 453

Чекасин В. Н. 40, 141, 158, 223—232, 233—239, 288, 333, 423, 435, 436, 437, 445, 446, 448, 450, 467, 473, 482, 484, 485
Чекин С. 430
Чернецкий С. А. 399
Чернов-Пэн А. 33, 124
Чернышев А. 270
Чернышев С. 272
Черри Д. 80, 299
Чижик Л. А. 40, 83, 141, 215, 238, 270, 273—278, 412, 414, 420, 430, 432, 439, 449, 455, 476
Чимирис А. 460
Чистяков В. П. 511, 513
Чистяков Д. 74
Чохели Г. Н. 332, 333, 374, 428
Чугунов Ю. Н. 89, 376, 432, 442, 514, 520

Шабсис Ф. 292
Шакарян С. Г. 382
Шалтянис Л. 415
Шаляпин Ф. И. 347
Шанкар Л. 80
Шанкар Р. 140
Шапиро Г. 133
Шаповал А. И. 407, 412, 421
Шапорин Ю. А. 312
Шахмуров А. 489
Шахназарова Н. Г. 47
Шахов И. М. 354
Шацкий А. 437
Швейцер А. 514
Швен К. 128
Шевченко Т. Г. 421
Шейбе И. 514
Шейбер М. 127
Шенберг А. 63, 125, 131
Шепп А. 152, 158, 510
Шерипов В. 472
Шеффер Б. 129, 130, 140
Шиллингер И. 358
Ширман Г. 302
Ширман С. Г. 301—305, 434, 448
Широков И. А. 376, 464
Шифрин Л. 137, 360
Шишкин А. В. 335
Шкловский В. 68
Школьник В. 320
Шлиппенбах А. 133
Шмелев И. Д. 343
Шмуйлович Л. 489
Шнитке А. Г. 46, 84, 129, 415, 447
Шопен Ф. 132, 276, 340
Шортер У. 158
Шостакович Д. Д. 41, 71, 120, 129, 134, 136, 273, 278, 312, 340, 341, 345, 374, 402, 465, 506
Шоу А. 132
Шпигель Л. 451
Штерн Д. 487
Штокхаузен К. 140, 141
Шуберт Ф. 397
Шуллер Г. 118, 120, 131, 137, 153, 447, 510
Шульженко К. И. 400
Шяучюлис С. Б. 450, 482, 483

Щеголев С. 434
Щедрин Р. К. 46, 121, 122, 250, 257, 345
Щедровицкий Г. П. 82
Щепков В. 284

Эванс Б. 136, 155
Эванс Г. 53, 71, 156, 292, 324, 464
Эддерли Дж. 521
Эддерли Н. 376
Эдельман Г. Я. 338
Эдельхаген К. 128, 360, 375, 476
Эйслер Х. 126
Эллер Х. 365
Эллингтон Д. 53, 59, 64, 71, 83, 117, 125, 127, 131, 132, 153, 156, 185, 189, 192, 207, 249, 277, 284, 309, 315, 317, 318, 329, 334, 343, 360, 371, 388, 389, 396, 409, 410, 449, 454, 455, 473, 510, 511, 512
Эллингтон М. 318
Эллис Д. 80, 87, 118, 156, 375
Эллис Р. 190
Эмброуз Б. 371
Эмерсон К. 77
Эппель А. 246
Эрм А. 421
Эрманс В. К. 347
Эшпай А. Я. 46, 77, 121, 122, 129, 135, 190, 267, 345, 375

Юданов Н. 289
Юданов О. 289
Юзбашян Э. 382
Юзелюнас Ю. А. 116
Юкечев Ю. П. 446, 448
Юлдыбаев М. Х. 430
Юманс В. 33
Юренков Ю. Н. 217
Юрусов 311
Юрченко И. М. 319, 322
Юрченков В. 406

Яворский Б. Л. 82, 195
Якобс П. 160
Якобсон Р. О. 176
Яковлев В. 74, 457
Якон М. И. 41
Якушенко И. В. 121, 130, 135, 185, 403, 436, 442, 468
Яначек Л. 119
Янг Л. 510, 512, 521
Янков Л. И. 414
Янс В. 453
Ярви В. 367
Ярма Р. 472
Ярошевский Л. 434
Ярустовский Б. М. 127
Яунбралис Э. 440, 448, 475, 480

В книге помещены фотографии В. Аркашева (с. 393), В. Бабаева (с. 23, 25, 195, 196, 198, 433), М. Биржакова (с. 458), М. Боташева (с. 406), А. Забрина (с. 9—17, 19—21, 24, 25, 218—283, 287, 297, 305, 313—330, 332, 346—353, 384—388, 412—414, 422, 427—441), А. Конькова (с. 372), Ю. Лунькова (с. 331, 425), А. Смирнова (с. 454), Г. Шакина (с. 18, 291, 411, 423, 424, 458)

Советский джаз

Редакторы-составители

Александр Викторович Медведев
Ольга Рахмиловна Медведева

Редакторы И. Бобыкина, М. Смородинская

Художник А. Кузнецов

Художественный редактор Л. Рабенау

Технический редактор Л. Курасова

Корректор К. Петрова

ИБ № 2086

Сдано в набор 05.05.86
Подп. в печать 12.04.87
Формат бум. 70X90 1/16
Бумага тифдручная № 1
Гарнитура журнально-рубленая
Печать глубокая
Печ. л. 37
Усл. печ. л. 43,29
Усл. кр.-отт. 88,34
Уч.-изд. л. 40,75
Тираж 40 000 экз.
Изд. № 7379
Заказ 122
Цена 3 р. 60 к.

Издательство
«Советский композитор»
103006, Москва,
Садовая-Триумфальная, 12—14

Ордена Трудового
Красного Знамени
Калининский
полиграфический комбинат
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли
Калинин, пр. Ленина, 5