

## Джаз-банд и современная музыка

"Academia" Ленинград, 1926  
Сборник статей  
под редакцией и с предисловием  
С. Гинзбурга

### Предисловие

Всякому искусству, а музыкальному - в особенности, свойственно сторониться улицы. Тщательно противопоставляя быту "художественность" (которая, в сущности, у большинства определяется не больше, чем одними только личными вкусами!), охранители старых устоев музыкальной культуры кладут штамп "вульгарно" на все то, что не входит в систему господствующего миропонимания и что естественно грозит ей неизбежной гибелью.

Между тем, история давно уже должна была показать, как властно идет внедрение в искусство всех тех элементов, которые социологически оправданы распространением и потреблением в быту, уйти от которых - значит отказаться от всего живого и продолжать обольщаться иллюзиями и миражами прошлого.

Трудно предугадать, по каким путям сможет дальше пойти эволюция музыкального искусства. Но симптоматично уже то, что композиторы, параллельно явно-эксперессионистским тенденциям чисто художественного выражения, не связанных никакими условностями априорных формальных законов и схем, впитывают в себя звучащие элементы окружающего быта и претворяют их, в процессе своего творчества, в органически стройные, хотя и ошеломляющие сразу непривычностью и "наглостью" подхода, музыкальными произведениями. Укажу, например, что выдающийся современный итальянский композитор Альфредо Казелла - да и не он один - использовал в своих "Пяти пьесах для струнного квартета" венский вальс и фокстрот, тем приблизив свое задание к инструментальным сюитам XVII-XVIII столетий. И, конечно, никакого принципиального различия здесь нет, поскольку прежде и менуэт был бытовым (но только в обстановке иного быта) танцем!

Влечение молодых композиторов к джаз-банду, с этой точки зрения, вполне понятно.

Джаз-банд характерен в двух отношениях: в отношении своей мелодики и ритмики. Мелодически важно, что в состав джаз-банды входят, кроме ударных, преимущественно те инструменты, на которых можно осуществлять "глиссандо", т.-е. плавное, а не скачкообразное скольжение: скрипки, тромбоны и т.д. (Ниже я отмечаю появление даже аналогичного ударно-глиссирующего инструмента - "флексстона"). Это связано с тем, что джаз-банд - насколько можно сейчас судить - перестает тяготеть к определенной лестнице тонов и приближается к натуральному непрерывному звукоряду. Иными словами, джаз-банд не связывает ряд твердо фиксированных тонов, но выделяет некоторые из них, в качестве ясно различимых устоев, противопоставляя им все остальные, как переходные; принцип, имевший место, между прочим, и в древне-греческой музыкальной системе, и с достаточным остроумием примененный в наши дни Стравинским в его знаменитом диалоге контрабасов и тромбонов из "Пульчинеллы".

Еще своеобразнее ритмика джаза. Колоссальный аппарат ударных инструментов явно выдает его африканское происхождение. Любопытны так называемые "джаз-дрем" и "traps", представляющие собой целую батарею, на которой играют не только руками, но и ногами: сильное время отбивается ногой на большом барабане "дрем", в то время как остающиеся свободными руки выполняют всю ритмическую фигурацию, подчас достигающую исключительной сложности, на системе малых барабанов, тамбуров и т.п.

Общая напряженность, извилистость и, вместе с тем, поразительная четкость ритмико-мелодического рисунка - вот, что характеризует джаз-банд с музыкальной стороны. Большинство негрово-родоначальников джаза, исполняющих даже самые сложные фигуры, вовсе не знает нот; однако, здесь дело отнюдь не в случайном и бессмысленном наборе звуков. Каждый исполнитель может бесчисленное число раз повторить сыгранное, без каких бы то ни было, даже самых незначительных отклонений. Нас, европейцев, эта своеобразная чеканка импровизации всегда поражала у всех "малоцивилизованных" народностей. Но можно ли говорить, как о нестоящем примитиве, о том, чему нужно и должно учиться, и что мы безвозвратно потеряли?

Современная музыка не случайно впитывает в себя элементы джаза. В момент решительной борьбы с реакционным вертикально-гармоническим мышлением, она в джазе находит наглядный пример изумительной полиритмической фактуры и образец графической изощренности и линейной напряженности мелодического рисунка. Естественное тяготение к нему таких мастеров-новаторов, как Стравинский (напомню, хотя бы, только финал "Истории солдата"), Мило, Казелла и друг. И это не одурманивание себя пресыщенных модернистов наркотикой пряной и пикантной ритмики, как обычно говорят и будут говорить все те, кто за внешней и преходящей оболочкой не умеют видеть живой музыки. Это - одна из форм естественной реакции на прежнюю гармоническую изысканность и плодотворного стремления к углублению и утончению гибкости средств музыкальной выразительности.

Цель настоящего сборника - более, чем скромная. Если ему удастся ответить на первый запрос широких музыкальных и немusикальных кругов относительно сущности и значения джаза для современной музыки, а следовательно, и пробудить вдумчивое и серьезное отношение к одной из наиболее горячих проблем музыкальной современности, - его задача будет вполне достигнута. В сборник поэтому включены лишь четыре ориентирующие статьи выдающихся поборников новых течений - австралийского композитора и пианиста Перси Олдриджа Грэнджера, американского композитора Луиса Грюнберга, французского композитора Дариуса Мило и английского критика и журналиста Сезара Серчингера. К ним пишуший эти строки счел небесполезным добавить свою сжатую характеристику некоторых малоизвестных у нас инструментов джаз-оркестра, снабдив ее, в целях наглядности, соответствующими иллюстрациями.

Джаз и будущее музыки

Луис Грюнберг, Нью-Йорк

Вначале был Ритм.

Этот ритм проявлялся сперва в ударах барабана и раскачивании тела, сопровождающий всякий, без исключения, экстаз.

Вместе с прогрессом цивилизации, усложнялись и совершенствовались средства музыкального выражения. Они развивались постепенно, в течение столетий, пока не были созданы, наконец, те чудесные произведения, которые теперь представляют достояние всех культурных народов.

Различные народности из которых состоит американская нация, принесла с родины наследственные музыкальные инстинкты; таким образом, наша музыка образовалась из английских, французских, русских, ирландских, немецких, итальянских и других влияний. Все эти элементы не внесли ничего нового; они были лишь отголосками искусства Старого Света - искусства, стоящего на очень высокой ступени развития. Американскому искусству не хватало необходимой жизненной силы для новой, свежей формы выражения. Насколько известно, первый американский композитор жил во времена Вашингтона; но он еще всецело находился под английским влиянием. Среди пришельцев, однако, особенно значительную роль сыграли негритянские рабы.

Они не имели никакой связи с европейской цивилизацией; их первобытная музыка сохранила неприкосновенность, найдя свое выражение в двух совершенно различных формах: в духовных гимнах (Spirituals) и раг-тайме. Но эти две формы часто переходят друг в друга, ибо ритмические движения всегда играли большую роль в религиозном экстазе. Когда же из раг-тайм'а развились определенные формы, как например - кэк-уок, белый человек, с его усовершенствованной техникой, напал на блестящую идею использовать их; он создал музыку для масс, которая наводнила Америку, а затем и Европу своими своеобразными, легко воспринимаемыми ритмами. Естественно, что с течением времени они усложнялись и уточнялись и, наконец, были названы новым английским словом "Jazz". Без сомнения, это - сокращение фразы "Валяй, ребята", начинающаяся, именно, со слова "Jazz", очень популярного в "дансингах" и вышедшей из недр Нового Орлеана и других южных городов с многочисленным негритянским населением. Настоящего происхождения этого слова мне так и не удалось открыть. \*)

Я уже не раз писал, что мне давно стала совершенно ясной необходимость развития в Америке своей собственной формы выражения, свободной от старых приемов техники, мелодий и композиций; только так и могло-бы образоваться подлинное, характерное национальное искусство. Я указывал также на различные возможности его осуществления, на влияние старейших пришельцев, как например, французов в Луизиане и на северной границе Канады, англичан в Новой Англии и

Виргинии, испанцев в Калифорнии и т.д. Но я всегда настаивал на том, что необходимы отнюдь не обработки чужих мелодий, но что должна быть найдена настоящая американская музыка, которую признал бы весь свет.

Теперь я пришел к убеждению, что важнейшим элементом современной американской музыки является так называемый "джаз". Мой вывод основан на том, что это - единственный элемент, корнящийся в первобытных импульсах, еще не развитый и ждущий нашей обработки. Ни один другой, доступный нам, материал не обладает этим свойством. Джаз важен нам не потому, что он негритянского происхождения, но потому, что он обладает той жизненностью и свежестью, которая наиболее соответствует американскому духу. Вся Европа признает за нами эти характерные качества, а не только мы сами. Я глубоко убежден, что современное искусство нуждается в привнесении элементов джаза: свежести, молодости, первобытности, жизненной силы и радости физического наслаждения.

Все это, конечно, прекрасно, но я должен подчеркнуть, что я (в противоположность многим моим уважаемым коллегам) не испытываю никакого наслаждения от обыкновенного джаза, хотя он часто действует опьяняющим образом. Непрерывный танцевальный ритм, с вечным "м-та, м-та" банджо, надоедает, пренебрежение к новейшей гармонии, нюансировке и конструктивности часто слишком сильно дает себя чувствовать, а хваленые оркестровые эффекты повторяются слишком часто, что совершенно пропадает ощущение неожиданности. Мне в джазе не хватает слишком многого из того, что требуется, вообще, от произведения искусства.

Из чего состоит произведение искусства? Как мне кажется, вдохновение, знание, умение, визионерство, юмор и человечность - все причастны к возникновению произведения искусства. Но все это оказывается бесполезным, когда нет хотя бы частицы индивидуальности.

Если теперь обыкновенно считается - хотя это и не совсем и не всегда правильно - что все современные композиторы в совершенстве владеют техникой композиции (как, например, игрой контрастов, группировкой оркестровых тембров, тематической разработкой, в нужные моменты - ускорением и замедлением, и необыкновенно важным умением создать возрастающее напряжение, достичь кульминационного пункта и удержаться на нем, и т.д.), то всего этого недостаточно для создания действительно великого произведения: в нем все это мастерство, конечно, должно проявляться, но только в новой, индивидуальной форме. Я еще раз повторяю, что лишь художественная индивидуальность и свобода, в соединении с мастерством, могут создать подлинное произведение искусства.

Для большинства современников бывает чрезвычайно трудно определить настоящую ценность нового произведения. Нехватает известной временной перспективы для оценки. Только последующие поколения или еденичные музыканты, обладающие особым даром провидения, могут вынести вполне беспристрастный приговор, свободный от личных интересов и предубеждений.

В наши дни стало модно отзываться с неуважением о своих собственных произведениях, если они имеют хотя бы двухлетнюю давность. Я сам чувствую себя в этом отношении безупречным. Но если произведение не может устоять при наших быстро сменяющихся "школах" и "направлениях" больше недели (!), то это - не произведение искусства!

Перголези или - если угодно - даже Дебюсси не могут быть названы выражением самого современного искусства; тем не менее, некоторые из их произведений останутся навсегда шедеврами, так как они смогут выдержать огненный искус повторения.

Почему же я считаю вышеперечисленные качества джаза предназначенными стать основой для создания будущих музыкальных шедевров специфически-американского характера?

Сейчас музыка для джаза сочиняется людьми, которые не в состоянии полностью использовать его возможности. Из этого логически следует, что за дело должен взяться солидно образованный музыкант, и, по моему мнению, он должен сделать следующее.

Во-первых, он должен стараться освободиться от танцевальной подосновы, ибо чисто танцевальная форма не дала еще ни одного действительно великого произведения искусства. Не сюиты, а месса H-moll и Страсти составляют вершину творчества Иоганна Себастьяна Баха. Я мог бы привести целый ряд подобных примеров, но не считаю это нужным.

Во-вторых: он должен быть во всеоружии современно техники, во всех ее проявлениях, и использовать инструменты, как сольные, а не группами. Это является неизбежным следствием растущей потребности в произведениях для камерного оркестра и в камерной опере, которые все более и более выступают на передний план, хотя бы уже по одним экономическим причинам (это - одна из моих излюбленных теорий). Оркестр будущего будет, несомненно, иначе сконструирован, чем наш: иначе группирован, более индивидуализован и характеристичен.

В третьих: опера, как и симфония, нуждается в новом архитектурном построении, так как то, что из европейского духа, не может выражать истинную сущность Америки. Не будучи музыкальным шовинистом, я, тем не менее, утверждаю, что наша нация полна оптимизма и бодрости духа; такова должна быть и наша музыка. И, именно, в джазе эти качества наличествуют столь явно и неоспоримо. Грядущая музыка должна быть счастливой, и это требование должно быть основной и характерной чертой ее построения.

В четвертых: господствующие теперь шумы и ритмы должны быть применяемы с осторожностью; содержание должно быть более одухотворено. Это будет музыка для всех, сотворенная мастером. Только таким образом сможет возникнуть и развиваться новое искусство.

В самое же заключение я хотел бы еще сказать, что прослушав многочисленные "джаз-эксперименты" современных европейских композиторов (а кто мог устоять против этой опасной соблазнительницы?), я пришел к убеждению, что только американец сможет написать эту новую музыку - американец по крови, воспитанию и сердцу.

\*) Американский музыкальный издатель Роджер Грэхем в Чикаго несколько иначе (хотя, по существу, весьма сходно) объясняет происхождение этого слова: "В 1914 году, на Тридцать Первой улице, в кафэ "Шиллер", принадлежавшем Сэму Хэр, Джазбо Браун и его пятьдесят музыкантов, составлявших то, что с помощью воображения можно было назвать оркестром, услаждали слух клиентов Сэма Хэр. Джазбо играл одновременно на пикколо и на кларнете. Если Джазбо предварительно не выпивал, он играл обычную музыку; но после двух или трех стаканов можжевелевой водки Джазбо имел обыкновение извлекать из пикколо яростно-веселые и варварские звуки. Странно сказать, но посетители мистера Хэр обычно заставляли Джазбо пить. Они любили волнующее впечатление от беспорядочных звучаний пикколо, а когда Джазбо приставлял коробку от томатов к раструбу корнета, казалось, что эта музыка с дрожащей пульсацией, доносилась из другого мира. Посетители все больше и больше спаивали Джазбо можжевелевой настойкой, спрашивая при этом: "еще, Джазбо?", подразумевая жажду негра, и затем, просительно, намекая на музыку чернокожего: "еще, Джазбо?!" или совсем просто: "еще джаза".

## **Народные истоки джаза**

### **Перси Олдридж Грэнджер, Австралия**

Вполне естественно, что пламя джаза впервые вспыхнуло в горне Америки, и столь же естественно, что оттуда оно распространилось по всему миру. Действительно, по своему существу и социологическому значению джаз ничем не отличается от повсеместно распространенной танцевальной музыки всех времен, ибо целью и задачей последней всегда были возбуждение и нервный подъем. С этой точки зрения, джаз ничем не отличается от танцевальной музыки китайцев или индусов, от норвежского халлинга, итальянской тарантеллы, венского вальса, испанских танцев или венгерского чардоша.

Говоря о джазе, я подразумеваю прежде всего, те исключительно искусные обработки народных тем с чеканным ритмом, которые многократно исполнялись в течение последнего времени и часто писались музыкантами с чрезвычайно обширным практическим опытом. Лично я считаю эту форму джаза красивейшей из всей, известной мне, народной музыки, которая создавалась где-либо, как в прошлом, так и в настоящем. Ее заслуги состоят, преимущественно, в удачном соединении северного мелодического богатства с ритмической полифонией негритянских племен, также как в хорошей музыкальной утонченности и юморе, которые обрела эта музыка, благодаря множеству хороших, космополитически настроенных музыкантов-исполнителей джаза. Никогда еще не существовало столь "классической" народной музыки. Многое в джазе берет начало в импровизациях китайских и других дальневосточных музыкантов. Так называемых "развращающих" экзотических и антисоциальных элементов, которые приписываются джазу, просто не существует. Внимание музыканта останавливают скорее следующие его отличительные черты: цельность, сила, утонченность, эмоциональная насыщенность, теплота. В качестве музыки, джаз представляется мне

значительно менее страстной и чувственной, чем всякая другая.

Что же, в таком случае, нового в джазе? Все его ритмы существовали до него; новы лишь его комбинации. Крепкий англо-саксонский элемент перемешивается с не менее мужественными ритмическими тенденциями негров. Иначе говоря, негр не бывает от рождения мелодически одарен. Его мелодии чаще всего являются развитием напева, который он заимствовал у своих белых соседей. Его музыкальный инстинкт, прежде всего, проявляется ритмически. Этому, несомненно, способствует и просачивающиеся через Сан-Франциско азиатские влияния. Восточная же музыка всегда имеет исключительно унисонный характер. Обычно множество людей играет одну и ту же мелодию одновременно или, по крайней мере, пытаются это делать. Факт тот, что они редко играют вполне в одинаковой тональности, следствием чего бывает очень странное впечатление. Это, правда, вносит в мелодии джаза значительную и случайную нестройность, но придает им яркую индивидуальность. Своеобразием многих диких племен, вроде Маори из Новой Зеландии, является то, что при унисонном пении некоторые участники поют на четверть тона выше или ниже других. Результат - в особенности, если слушать издали - и менее всего можно назвать неинтересным; это - все тот же род вибрации вокруг тона, который преднамеренно практикуется американскими джаз-бандами.

Музыкантов интересует, главным образом, инструментовка современных джаз-бандов. Она примечательна во всех отношениях. Я считаю ее таким шагом вперед в технике оркестровки, который можно сравнить по размаху лишь с расстоянием, пройденной последней в другой области от Бетховена до Вагнера. Она таит в себе блестящие возможности. Меня изумляет то, что саксофон - это совершенное создание великого инструментального мастера Адольфа Сакса (изобретателя бас-кларнета) - принужден был ждать до наших дней, пока, благодаря американской народной музыке, он не получил достойного признания. Гений, равный гению Сакса в отношении духовых инструментов, обнаружился в таких американских ударных, как различные ксилофоны, вроде маримбы, которые я включил в партитуру моей симфонической поэмы "Воины". Эти инструменты заимствованы из Африки, Азии и Южной Америки и, определенно настроенные, могут применяться и в симфонической музыке. Их наиболее характерные предки хранятся в таких крупных собраниях, как этнографический музей в Лейдене (Голландия) или собрание Кросби-Браун в Нью-Йорке.

Джаз-банд показал нам, насколько ударные инструменты усиливают отчетливое ведение оркестровой линии. Инструменты традиционных симфонических оркестров нуждаются в резких, решительных звуковых качествах ксилофона или маримбы; которые, при умелом распределении оркестровых красок, выделяются, как масло, плавающее в воде. Русские композиторы правильно оценили в своей симфонической музыке выразительные возможности колоколов. Колокола и ударные как-бы "прорезают" звуковую массу, однако, не разрушая ее. Они как-бы находятся в иных измерениях звукового пространства.

Другим усовершенствованием джаза является введение вибрации в игру на духовых инструментах. На всех духовых следует играть, вибрируя не меньше, чем это делается при игре на смычковых.

Джаз не окажет большого влияния на "классическую" музыку. Мы живем в эпоху, которая по музыкальности не слишком отличается от эпохи, например, И.С.Баха. Огромное количество в высшей степени сложных музыкальных течений слилось воедино, и джаз образует лишь одно из них. Но он вряд ли сможет оказать очень плодотворное воздействие на современную "классическую" музыку, от которой, однако, многое заимствовал сам. Публика любит джаз за сжатость форм и малые интеллектуальные требования, предъявляемые им слушателю. Музыка не может быть действительно народной, если она слишком растянута и сложна. Наоборот, способность к овладению крупными и сложными музыкальными формами есть неизменный признак действительно большого таланта. Отсюда следует, что правила джаза никогда не смогут быть применены к музыке, претендующей на "глубину" и "значительность". Впрочем, мои слова нельзя понимать, как намерение унижить джаз или иную народную музыку: людям нужна народная музыка, и мы должны быть лишь благодарны за то, что раг-тайм превратился, с течением времени, в современный джаз.

## **Развитие джаза и северо-американская негритянская музыка**

### **Дариус Мило, Париж**

В 1918 году джаз-банд приехал из Нью-Йорка и был представлен парижской публике в "Casino de Paris". Едва ли нуждается в напоминании то потрясение, которое было вызвано его появлением. Вряд ли нужно напоминать и о ритмическом богатстве, увлекшим всех нас за собой; о неслыханном то до тех пор соединении звуковых элементов; о значении ритмики и мелодики основанном на неумолимой

закономерности, не менее существенной для нас, чем биение сердца и кровообращение; об образовании набора ударных, в котором участвуют все ударные инструменты, упоминающиеся в наших учебниках оркестровки, упрощенные, систематически сгруппированные и представляющие единый комплекс исключительно совершенных инструментов (так, например, соло на ударных, исполнявшееся барабанщиком [drummer] м-ром Бедди, представляло собой замечательно сконструированное произведение, в котором, благодаря соединению различных тембров, достигнуто необыкновенное богатство изменений выражения). Я не буду также говорить ни о новой инструментальной технике, сообщившей роялю отчетливость и холодность, свойственные барабану и банджо; ни о возрождении саксофона и тромбона, glissando которых сделалось одним из самых распространенных средств выражения, и которым, как и трубе, поручаются нежнейшие мелодии; ни о частом употреблении сурдин и vibrato кулисы, клапанов и язычков на этих инструментах; ни об использовании верхнего регистра кларнета, с его сильным и резким звуком; ни о применении основанной на принципе glissando техники, столь приводящей в смущение наших рутинеров-инструменталистов; ни о появлении банджо, звуки которого, по сравнению с арфой и pizzicato струнного квартета, богаче тембром, более сухи, нервны и остры; ни об особой скрипичной технике, использующей более пронзительные, острые звуки, и в которой главную роль играют широкие vibrati и медленные glissando...

Могущество джаз-банды заложено в новизне его техники, во всех областях. С точки зрения ритмики, изучение всех возможностей, возникающих из постоянного применения синкопы, осуществимо при передаче этой музыки самыми простыми средствами, не прибегая к помощи пышной оркестровки. В 1920-21 г.г. мы слышали в баре Гайа, на улице Дюфо, Жана Вьенер за роялем и Ванса Лаури на саксофоне или банджо; этими минимальными средствами достигалась передача джаз-музыки в полной чистоте ее формы.

Что касается оркестровки, то применение всех перечисленных выше инструментов и особое усовершенствование их техники делает возможным необыкновенное разнообразие выражения. Чтобы получить об этом правильное представление, нужно услышать настоящий джаз-банд, состоящий из солидных музыкантов, которые регулярно сыгрываются, подобно нашим хорошим струнным квартетам; если их оркестровка действительно хороша (как, например, у Ирвинга Берлина), она не может встретить возражения. В посредственных джаз-бандах, существование которых и вызвало бесчисленные недоразумения и заблуждения, зачастую инструментальная техника является недостаточной, а ударные инструменты поручались исполнителям, лишенным вкуса, введяшим новые элементы, как например, автомобильные рожи, сирены, хлопушки и т.д. Но замечательно, что эти инструменты быстро выходили из моды, - в том числе даже сигнальный водяной свисток, который обладает довольно приятным тембром, средним между сигнальным свистком и человеческим голосом. Но в настоящем, хорошо организованном джаз-банде, как например - у Билли Арнольда или Поля Уайтмена, ничто не бывает случайным: все строго соразмерено, все говорит о вкусе музыканта, в совершенстве знающего возможности каждого инструмента. Стоит только послушать игру Билли Арнольда на одном из его вечеров в казино Канн или Довилля. Он пользуется то четырьмя саксофонами, то опять скрипкой, кларнетом, трубой и тромбоном; короче сказать, здесь может быть применено неограниченное количество инструментальных комбинаций, которые смешиваются с звуками рояля и ударных, при этом обладая своей собственной логикой и смыслом, своим тембровым воздействием и своими выразительными возможностями.

Со времени первого услышанного здесь джаз-банды, его развитие идет вперед быстрыми шагами. За этим каскадом тембровых впечатлений последовало значительное усиление мелодического элемента: мы вступаем в период "блюз" \*). Мелодия появляется обнаженной, поддерживаемая только четким, незначительным ритмическим рисунком. Ударная группа также отступает на второй план и приобретает большую интимность. Развитие направляется по пути от чисто механического, жесткого, как сталь, исполнения Поля Уайтмена в Пале-Рояле Нью-Йорка, к пока едва ощутимой звучности джаз-банды отеля Брусвик в Бостоне.

Северная Америка нашла в джаз-банде особую, одной ей свойственную, форму художественного выражения, и ее крупнейшие джаз-банды достигают такого совершенства исполнения, что достойны разделять известность с такими нашими музыкальными организациями, как, например, концерты Консерватории, "Общество игры на духовых инструментах" или же наш лучший квартет Капа.

Итак, Северная Америка выдвинула совершенно новые, составляющие ее специфическую самобытность, тембровые и ритмические элементы. Но как обстоит дело с возможностями их применения? Пока оно не выходит из сферы танцевальной музыки, и композиции для джаз-бандов ограничиваются сферой раг-таймов, фокстротов, шимми и т.д. Но грубой ошибкой является переложение для джаз-банды, взяв за основу его мелодические элементы, известных пьес, начиная с

молитвы из "Тоски" и кончая "пер-Гюнтом" и "Колыбельной" Гречанинова, в качестве танцевальных тем. Это - такое же безвкусие, как применение автомобильных рожков, кроме обычных ударных инструментов. Этим чудесным оркестрам не хватает одного: настоящего концертного репертуара. Жан Вьенер в одном своем концерте в 1921 году показал нам джаз-банд Билли Арнольда. Было чрезвычайно приятно услышать этих выдающихся музыкантов в обстановке настоящего концерта; но еще более приятно было услышать исполнение камерных произведений, написанных специально с целью использовать оркестровые комбинации джаз-банды. Под влиянием этих американских танцев появился раг-тайм из "Пакетбота на параде" Эрика Сати и "Прощание с Нью-Йорком" Орика. В этих произведениях мы видим отражение раг-тайма и фокстрота в рамках симфонического оркестра. В "Piano Rag Music" Игоря Стравинского ритмические элементы рага заключены в форму концертной пьесы для фортепиано. "Синкопированная соната" Жана Вьенер - камерное произведение, все элементы которого взяты из джаза, но написанное в сонатной форме. Это уже - шаг вперед. Остается только дать джазу инструментальную камерную музыку, написанную для его нормального состава. Гармоническая сторона репертуара джаз-банды развивается гораздо медленнее, так как он состоит исключительно из танцевальной музыки, но, тем не менее, направляется по той же кривой, что и наша современная гармония. Последовательность доминантсептаккордов и нонаккордов, так поражавшие еще в 1900 году, теперь постоянно встречаются в современных новых танцах, вроде "Иви" Джонса и Джимми Джонсона. Без всякого сомнения, через несколько лет политональные и атональные гармонии войдут в область тех танцев, которые последовали за шимми. Так, например, мы встречаем одновременно звучащие чистые мажор и минор в "Кошечке на клавишах" ("Kitten on the Keys") Зеза Конфрей \*\*).

В Соединенных Штатах имеется уже целый ряд технических сочинений по джазу, учебники и школы для тромбонов (где даны все наиболее употребительные glissandi и лучшие способы их применения), школы для саксофона и кларнета (с обзором всех технических возможностей для джаза); затем, в Нью-Йорке существует особая "Школа народной музыки" ("The Winn-School of popular music"), опубликовавшая три методических учебника, представляющих значительный технический интерес и в которых все специфические элементы этого рода музыки изложены в логически законченной форме. Эти три учебника - "How to play popular music" ("Как исполнять народную музыку"), "How to play Rag-Time" ("Как играть раг-тайм"), "How to play Jazz and Blues" ("Как исполнять джаз и блюз").

Только что названные сочинения ценны не только со стороны изучения техники исполнения джаз-музыки, но и со стороны элементов импровизации и самой композиции, сообщающей этой музыке ее особый характер, вроде пропусков, диссонансов в пассажах, разбитых аккордов, арпеджий, трелей, украшений, орнаментаций, вариаций и каденций, которые вводятся ad libitum в различных инструментальных голосах, при условии сохранении правильности ритма. Наряду с этой механизированной, точной как машина, музыкой, которая обязана этими своими качествами ясной композиционной фактуре и тому абсолютно единому ансамблю, какого достигают американские джаз-оркестры, мы встречаем и другую отрасль музыки, хотя возникшую из того же источника, но развившуюся у северо-американских негров совершенно иначе.

Очевидно, что происхождение джаз-музыки следует искать в музыке негров. Чернокожие Соединенных Штатов сохранили еще первобытный африканский характер, и именно в нем надлежит искать источник этой колоссальной ритмической силы, а также и мощи этих выразительных мелодий, исполненных глубокого лиризма, свойственного только поработанному расам. Первые опубликованные произведения негритянской музыки были духовные песни ("Spirituals") очень древнего народного происхождения. Они были собраны и записаны Гарри Белеем \*\*\*). Эти песни полны чувства, как бы предугадывающего те мелодии, которые возродились теперь в "блюз".

Так, например, в "блюз святого Людовика" или "Блюз детей тетки Агари" мы слышим ту же нежность, печаль и веру, которая воодушевляла рабов, когда они сравнивали свою участь с рабством евреев в Египте и когда они от всей души призывали Моисея спасти их ("Go down Moses") \*\*\*\*).

Помимо танцевальной музыки, импровизационный элемент которой придает ей выразительную живость, свойственную одним только чернокожим, джаз нашел себе весьма удачное применение также в театре. Имеются очень музыкальные оперетты, например - "Shuffle along" Сайзля и Блэка или "Лиза" Пинкарда, в которых джаз-банд аккомпонирует солистам, хору и танцам. В "Лизе" оркестр состоит из флейты, кларнета, двух труб, тромбона, набора ударных инструментов для одного исполнителя, рояля, струнного квартета (в котором альт заменен саксофоном) и контрабаса.

Этнические элементы сохранились у негров до наших дней. Если в американских джаз-бандах исполнение доведено до полного совершенства, и каждое место тщательно изучено, то у негров гораздо более значительную роль играет импровизационный элемент. Но какая огромная

музыкальность и сила воображения требуется при этом для безошибочного исполнения. С технической стороны - у них гораздо больше легкости: каждый инструмент ведет свою мелодическую линию и импровизирует, согласуясь с общей гармонической нитью всего целого. Мы встречаемся здесь с линейностью, поражающей своим многообразием, с применением одновременного звучания мажорных и минорных аккордов с четвѣтитонами, получающимися, благодаря расширению техники glissando и vibrato (изменение длины цуга у тромбона, сильная вибрация клапанами на трубе и незаметные отклонения пальцев на струнах скрипки). Четвѣртьтоны обладают своеобразным характером выражения, в диатонической гармонической системе играющим такую же роль, как проходящие хроматические альтерации; они совершенно не имеют отношения к четвѣтитоновой системе, о которой сейчас идет спор в Европе, и которая основана на удвоении двенадцати ступеней нашего звукоряда и связана с атональной гармонизацией.

В негритянской музыке мы, вообще, выходим из области чисто светской музыки, в рамках которой несколько односторонне заключен американский джаз. У негров танец еще сохранил свой дикий, африканский характер; убедительность и сила его ритмов и мелодий сообщает ему трагический характер отчаяния. В небольшом "дансинге", вроде "Капитолия" на Леннокс-Авеню около 140й улицы, можно нередко слышать, как негритянка поет в течении часа и более одну и ту же мелодию, полную захватывающей силы и такого же тонкого рисунка, как любой прекрасный классический речитатив; ей аккомпанирует джаз-банд, из которого струится постоянно обновляющийся мелодический поток. Вариации разрастаются почти достигая мощи симфонии. Какдалеко мы здесь от элегантных модных танцев Бродвея, которые мы слышим в отеле Клэридж! Здесь мы соприкасаемся с самими первоисточниками музыки, с той стороной человеческой души, которой она обязана своим происхождением; и эта музыка волнует нас не менее глубоко, чем какое-нибудь всеми признанное гениальное художественное произведение.

\*) "Blues" - также термин, заимствованный из жаргона и первоначально обозначавший душевное состояние, граничащее с меланхолией: прямой продукт ощущения беспочвенности своего существования среди стремительного бега окружающей жизни современного американского города.

\*\*) Джордж Гершуи уже написал подобное произведение под названием "Rhapsodie in Blues", исполненное Полем Уайтмэном. См. о нем ниже, в статье Серчингера.

\*\*\*) Harry Thacker Burleigh (род. 1866) - известный американский певец-негр, еще дед которого был рабом. Это - первый негр, выступивший также и в качестве композитора.

\*\*\*\*) Это духовные гимны, певшиеся чернокожими рабами во время их работы на плантациях (своеобразное дополнение для коллекции Бюхера!), по внешней своей форме подчас весьма близки к джазу; особенно этому способствует частое употребление синкопы. Однако, они - гораздо более архаичны: весьма нередко, например, встречаются мелодии, основанные на звукоряде без полутонов (вроде "Deep River"). Главное же их отличие, конечно, заключается в том, что это - чистая вокальная импровизация, лишенная каких бы то ни было элементов танца.

## **Джаз-банд**

### **Сезар Серчингер, Лондон**

В какое бы время дня в Америке ни приблизить к уху радио-приемник - а кто в Америке не имеет радио-аппарата - можно, за весьма редким исключением, при волнах любой длины, услышать всегда одно и то же замечательное произведение.

Так по крайней мере кажется тем, кто недостаточно тонко разбирается в различиях репертуаров джаз-оркестров. Непосвященный, вообще, не воспринимает это в качестве музыки: из Нью-Йорка и Чикаго, Индианаполиса и Вако в Техасе доносится к нему одинаковый ритмический шум, так что ему легко принять американцев за своеобразную туземную расу, повсеместно в одно и то же время приводящую себя в экстаз выполнением единообразного обряда.

Это - джаз. Америка пребывает под знаком джаза. Правда, Европа собирается ей следовать и в этом, и Европа, приблизительно знает, что собой представляет джаз. Но Европа получает только созревший плод; ей чужда история развития этого достижения культуры, и поэтому она вряд ли может представить себе его будущее. В Америке к джазу относятся серьезно; может быть, скоро и не без оснований к нему начнут серьезно относиться и немецкие профессора и станут писать объемистые исторические исследования по этому вопросу. А пока что, я хотел бы остановиться на некоторых,



чисто внешних, сторонах этого явления.

Джазу предшествовал раг-тайм, а раг-тайм зародился у негров. В негритянской духовной песне (так назыв. "Spiritual"), распевавшейся рабами на плантациях, уже имелась синкопа, это замечательное ударение на короткой ноте, или даже на паузе. Исследователям джаза удалось установить, что прообразы негритянского ритма продолжают и сейчас существовать в Африке, потому что полудикие племена отбивают его на своих примитивных барабанах. Когда же в 1913 году в трущобах Сан-Франциско начали культивировать прекрасные неоварварские танцы, музыку к ним создавали, именно, негры. Следовательно - эта музыка подлинно народная. Оставим исследователям вопрос о том, откуда появились первые мелодии и танцы, а об их плодотворном расцвете позаботились затерянные племена Израиля, кочующие по нью-йоркскому Бродвею.

Все излюбленные уличные песни того времени, одна за другой входившие в моду, были использованы новой танцевальной литературой. Песнь, предназначенная для пения, уступила место инструментальной песне (как это однажды уже произошло в истории музыки, скажут ученые), а вместе с новым видом инструментальной музыки родился и новый оркестр, выросший из случайных группировок негритянских музыкантов. Превым "гвоздем" новой эпохи явился "Alexander Ragtime-Band" Ирвинга Берлина, и вскоре рагтайм-оркестры, состоявшие преимущественно из негров, наводнили страну.

Историки джаза датируют его зарождение появлением "Pack up your Sins" Ирвинга Берлина - чисто-инструментального фокстрота, которому уже присуще сгущенное, чрезмерное шумовое синкопирование и контрапунктические экстравагантности законченного джаза (и то, и другое берет свое начало в импровизациях черных музыкантов). Другие композиторы - в сущности, это звание звучит по отношению к ним преувеличением - усовершенствовали этот стиль. Появился Винсент Розе со своим "Linger Awhile", возникли "Limehouse Blues" Брагма и множество других "блюзов", с их меланхолическим отпечатком, множество "Medleys" и бесчисленные фокстроты в мажоре и миноре. Между тем, появились и джаз-оперетты Ирвинга Берлина, Джерома Керна и других, и знаменитое "Music-Box Revue" Берлина, с постоянным театром в Нью-Йорке.

Выйдя за пределы вышеуказанного, джаз (он уже стал "сверх-джазом" и "симфоническим синкопированием", но ему не к лицу утонченные названия!) получил чисто-звуковое развитие, которое, следовательно, связано с историей джаз-оркестра. Все дело теперь не в композиторах, а в дирижерах и аранжировщиках. Им одним доподлинно ведомы новые особенности, новые утонченности звукоокраски, а в этом, именно, и кроются одновременно тайна и слабость джаза.

Джаз-оркестр наших дней - нечто неслыханно новое и чарующее. Он нов потому, что его происхождение не имеет ничего общего с классическим оркестром; потому, что появление его отвечало вкусам девственно-наивного слушателя. Здесь экзотическая подкладка была дана изначально, а не привнесена литературой или рассудком. Это - оркестр тихоокеанского, а не атлантического мира.

Первые негритянские джаз-банды (впервые я услышал их в одном из ресторанов Нью-Йорка в первый год войны) состояли из фортепиано, скрипки, корнет-а-пистон, кларнета, тромбона, банджо и набора ударных. Ударные (так называемые "traps") составляли основу оркестра, и негр, ведавший всеми этими барабанами, тарелками, колоколами, деревянными ящичками, наждачной бумагой и т.п., был демоном со сверхчеловеческими способностями.

Неслыханным образом вплетал он свои фантазии в причудливые узоры замысловатого ритма, все же составляя хребет целого. Такой же импровизационный характер носили выступления "духовиков", но только в области контрапункта. Совершенно непринужденно кларнетист или корнетист прерывал свою мелодию веселыми каденциями или экстравагантными шалостями, не нарушая при этом цельности ритмического построения пьесы. Медь никогда не употреблялась открытой, а всегда засурдиненной, так что она издавала мычащие звуки, а кларнет играл обыкновенно в небывало высоком регистре. Glissando тромбонов было уже узаконенной практикой. Только скрипка не покидала мелодии, и фортепиано давало гармоническую и ритмическую основу. Общая звучность была, большей частью, неприятной, но новой, вварварской и все же восхитительной.

Таково было ядро джаз-оркестра. Впоследствии к нему прибавились саксофон, со всеми своими разновидностями, а также волторны, трубы и контрабасы; стали выравнивать целое путем удвоения состава. Затем развилась неслыханная сольная техника отдельных исполнителей и ошеломляющая утонченность оттенков звуко-окраски. Ныне употребляют уже не одну, а шесть различных сурдин к одному инструменту, для извлечения разнообразнейших оттенков. Набор ударных - раньше, главный

элемент оркестра - теперь окончательно укрощен и оказывает большее влияние на краску, чем на ритмику. Современный джаз-оркестр мог бы отказаться от своих литавр, при этом ничего не теряя в ритмической пикантности.

В настоящее время джаз-оркестры организуются по известному шаблону. Классический пример - оркестр Поля Уайтмена (Whiteman), состоящий из двадцати трех музыкантов и тридцати шести инструментов. Уже это факт сам по себе указывает на разницу между джазом и старым оркестром: здесь каждый участник является солистом и, большей частью, не ограничивается одним инструментом. Росс Горман, первый саксофонист Уайтмена, играет на одиннадцати инструментах, в том числе на гобое, бас-гобое, геккельфоне, кларнетах в В и Еs, бас-кларнете, бассетгорне и "октавионе". Каждый из трех саксофонистов пользуется тремя саксофонами различного строя. Вот состав оркестра Уайтмена:

2-3 скрипки (лишь в известных случаях и в целях достижения определенных эффектов число их доводится до 8),

2 контрабаса (также и тубы),

1 банджо,

2 трубы (чередующаяся с саксгорном-сопрано),

2 тромбона (один чередуется с эвфониумом),

2-3 валторны,

3 саксофона (в трех строях, от сопрано до баса, также чередуясь с кларнетом и т.п.),

2 тубы (как указано выше),

Саррюсофон,

Сузафон,

2 рояля (один чередуется с челестой),

Литавры и набор различных ударных (один исполнитель).

Как видно из перечня, это - вопреки обыкновению - оркестр духовых инструментов, дополненный смычковыми. Такое примечательное сопоставление медных инструментов, при исполнении всем ансамблем, сообщает ему характерную звучность. Особенно ярко окрашивает звучность и определяет ритмический уклад - банджо. Совершенно исключительное своеобразие приобретает оркестр, благодаря неслыханной виртуозности исполнителей, их глубоко выразительной игре, вследствие имитации человеческого голоса и подражания реву зверей, благодаря приему "портамента", отлично удающемуся даже на стучащих инструментах, и наклнец - употреблению высоких регистров (у труб и т.п. и новых видов сурдин. Во всяком случае, все эти качества свойственны еще далеко не всем, и такого оркестра, как Уайтменовский, я до сих пор больше не слышал.

Поль Уайтмен, вначале - альтист одного из симфонических оркестров, постепенно подобрал своих "ребят" ("Boys") и развивал их технику ежедневными репетициями. До недавнего времени они играли каждый вечер в "Palais Royale", фешенебельном Нью-Йоркском ресторане. 12 февраля 1924 года - дата, может быть, историческая в музыке - они дали первый концерт в Эолизн-Холле, а неделю спустя, при переполненном зале - в большом Корнеджи-Холле. С тех пор они разъезжают, как "концертный оркестр Поля Уайтмена" (уже больше не "джаз-банд"! ) по всему континенту, в качестве сенсации дня. Тысячи и тысячи слушают их в граммофоне.

Что же они играют? Это - большое место Уайтмена. Старые "боевики" имеют лишь "историческое" значение. Их воспроизводят, как "примеры", иной раз в прежнем виде, иногда - подновленными. Затем идут аранжировки и переложения. Фредди Грофе, аранжировщик Уайтмена - волшебник, делающий все старое новым. Он берет "любимых классиков" - простые песенки и фортепианные пьесы - и придает им пышное облачение; в отчаянии он хватается за популярные русские мотивы - песнь бурлаков, cis-moll-ную прелюдию Рахманинова, "Гимн солнцу" из "Золотого петушка" - и превращает их в джаз (он называет это "придавать аромат попури, с помощью заимствованных тем"). Он не умеет только сочинять. Умей он и это делать, он был бы вождьленным Мессией джаза.

Напротив, другим, "законным" американским композиторам этот характерный оттенок остается чуждым. "Сюита из серенад" Виктора Герберта, написанная для джаз-оркестра и исполненная Уайтменом в певом концерте, задумана еще в старом оркестровом стиле. "Три американские музыкальные пьесы" Иствуда Лена, недавно слышанные мной в Нью-Йорке у Уайтмена - уже приближение к чему то характерному. Первая из них - "Permission Pucker", обладает своеобразной прелестью, последний, "Sea Burial" - музыкальными достоинствами. Все-же, оба - только "закуска", равно, как и картинная "Zouaves'Drill" Мана-Цукка.

Наиболее успешным экспериментатором доныне остается, несомненно, Джорж Гершуин, исходящий не от классиков, а из традиции Бродвея. Он написал род одночастного фортепианного концерта:

"Рапсодия из блюз" ("Rhapsody in Blues"), в котором он влил в quasi-симфоническую форму ритмику и мелодику джаза. Произведение это обладает чисто американскими особенностями: гротескным юмором, наивной сентиментальностью и техникой фортепианного изложения, напоминающей причудливость знаменитой "Кошечки на клавишах" Зеэ Конфрей. И хотя, по всей вероятности, оркестровая часть принадлежит скорее Грофе, нежели Гершуину \*), все же она была "услышана" композитором на языке саксофонов, а не скрипок и, во всяком случае, знаменует собой какое то начало.

Кто же его продолжает? Попробовал это своим "Syncopate" Лео Сауэрби, скрипичная соната которого произвела на Интернациональном празднестве в Зальцбурге впечатление большой искренности автора. Этой пьесы я, к сожалению, еще не слышал. Следовало бы изучить джаз-оркестровку Зеэ Конфрей, "Шопену джаза", дабы показать нам целые музыкальные джунгли вместо "музыкальных кошечек". Ибо если джаз не обретет своего Мессии, он осужден на гибель мертвящим однообразием своей литературы, и если американец будущего будет ежевечерне внимать своему радио-приемнику, ему неизбежно предстоит прогулка в сумасшедший дом.

\*) Со времени написания этой статьи, Дж. Гершуин создал еще более характерное произведение для фортепиано и джаз-оркестра: "Concert symphonique syncopé"

## **Об инструментах джаз-банда**

### **С. Гинзбург, СССР**

Выше, в статье Серчингера, был указан классический состав современного джаз-банда. В виду того, что в него входит ряд инструментов, мало или совершенно неизвестных в России, считаю небесполезным дать несколько пояснительных справок.

Прежде всего, банджо - инструмент американских негров, завезенный ими из Африки, где он распространен и теперь под названием "банья". Он представляет собой род гитары с длинным грифом, вместо резонансного ящика у которой служит обруч, сверху обтянутый кожей, а снизу - открытый. Банджо имеет обычно 5-9 струн; та из них, которая предназначена для исполнения мелодии, прижимается большим пальцем и расположена возле самых низких из остальных.

Саксофон, саррюсофон и сузафон - особые разновидности духовых инструментов, названные по имени их изобретателей, выдающегося французского инструментального мастера Адольфа Сакса (1814-1894), французского же военного капельмейстера Саррюса (вторая половина XIX века) американского дирижера и композитора Джона Филиппа Суза (род. 1854). Из них особенное значение приобрел саксофон, представляющий собой соединение медного корпуса с мундштуком, т.е. металлическую звучность с деревянной мягкостью звукоизвлечения. В настоящее время саксофоны существуют в виде целого семейства, включающего восемь основных типов: саксофон-пиколо ("Saxophone aigu"), сопрановый альтовый, теноровый, баритоновый, басовый, контрабасовый и субконтрабасовый (последний впервые сконструирован в 1904 г. Конном, в штате Индиана). По своему тембру они отчасти приближаются к виолончели, кларнету или английскому рожку, с теми, однако, звуковыми особенностями, которые свойственны всякому металлическому инструменту. Следует еще отметить значительную простоту техники игры, роднящую саксофон, в бытовом отношении, с флейтой или гобоем.

Совершенно исключительную роль играют в джаз-банде ударные инструменты, которые объединены в общий механизм, рассчитанный на одного исполнителя (так называемый "Schlagzeug" или "traps"). Остальные инструменты более или менее знакомы русскому читателю, а потому я на них не буду вовсе останавливаться. Сделаю лишь еще одно пояснение к статье Грэнджера. Упоминаемый им негритянский инструмент маримба представляет собой нечто иное, как ксилофон, т.е. набор звучащих деревянных палочек или пластинок разной величины и издающих, следовательно, звуки разной высоты.

Само собой понятно, что примитивные инструменты, вошедшие в состав джаз-банды, во многом усложнены и изменены в своей конструкции. На Западе существуют в настоящее время даже целые инструментальные фабрики и мастерские, избравшие своей специальностью изготовление и усовершенствование джаз-инструментов.

Так, в последних номерах французского журнала "Musique et Instruments" (официоза ряда национальных объединений музыкальной коммерции и индустрии) появились уже объявления о двух новых музыкальных инструментах - как знать - быть может, уже включенных в джаз-банд. Я говорю о

музыкальной пиле ("la Scie musicale"), по которой ударяют колотушкой или водят смычком, одновременно изменяя высоту тона, посредством ее изгибания, и о так называемом простом и двойном флекстоне ("Flaix-tone"), дающих возможность получать ударным путем скользящие хроматические гаммы в пределах двух октав, как простые, так и двойными терциями. Во всяком случае, несомненно, что развитие джаз-инструментария еще только-только начинается.