

ПУТЬ К МАСТЕРСТВУ

Александр Варламов и его оркестр. Оркестры Я. Сноморовского и А. Цфасмана. Музыканты осваивают джаз. Джаз и другие музыкальные жанры. Зарубежные гастролеры и оценка их выступлений советской печатью. Статьи М. Друскина и Г. Ландсберга. К спорам о коммерческом джазе.

30-е годы сыграли важную роль в истории советского джаза. Именно в это десятилетие были выработаны творческие принципы, надолго определившие самостоятельный путь его развития. Этому немало способствовал подъем престижа джазовой музыки и повышение серьезного интереса к этому жанру, происшедшие в результате оздоровления художественной жизни нашей страны, которое наступило после 23 апреля 1932 года, когда было принято Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Этот документ обозначил важную веху в развитии всего советского искусства, музыки и джаза в частности. Центральный Комитет постановил ликвидировать РАПМ и образовать единый Союз советских композиторов. В свете этого постановления был предпринят также ряд организационных мер, касающихся массовых жанров. В Ленинграде, например, в 1933 году была создана городская джаз-комиссия, в которую входили И. Дунаевский, Н. Малков, Г. Терпиловский, Б. Фрейтков и Д. Шостакович. В целях улучшения руководства джаз-оркестрами эта комиссия провела конкурсный смотр ленинградских джазов. В 1935 году была организована Госэстрада, призванная руководить массовыми жанрами. И, наконец, в 1936 году учреждается Всесоюзный комитет по делам искусств во главе с П. Керженцевым. Его заместителем назначается Б. Шумяцкий (кстати, большой любитель джазовой музыки). Одно из первых постановлений комитета призывало деятелей советской музыки обратить особое внимание на развитие массовой песни и джаза.

Оркестры В. Парнаха, А. Цфасмана, Л. Теплицкого и Г. Ландсберга к началу 30-х годов на практике доказали, что джаз может быть концертным филармоническим жанром. В этих ансамблях, отдававших предпочтение чисто инструментальной, остро ритмической и синкопированной музыке, выросли первые наши джазовые исполнители, аранжировщики, композиторы. И теперь перед советскими джазовыми музы-

кантами встал ряд проблем, без решения которых невозможно было двигаться дальше.

Проблема создания собственного и оригинального репертуара еще не стала главенствующей, хотя успешные попытки в этом направлении предпринимались. Наиболее актуальной задачей было в то время овладение мастерством исполнения джазовой музыки. Без умения строить элементарные джазовые фразы не могло быть и речи об искусстве импровизации. Нужно было добиться ритмической непрерывности в групповой и сольной игре, научить (и это оказалось труднее всего!) ансамбль музыкантов, перед которыми лежат джазовые ноты, где «все написано», заиграть настоящий джаз.

Одну из ведущих ролей в освоении джаза в начале 30-х годов сыграл Александр Владимирович Варламов и его оркестр.

А. Варламов родился в 1904 году в Симбирске (ныне Ульяновск) в музыкальной и актерской семье (его прадед — А. Е. Варламов — замечательный русский композитор глинкаинской поры, автор популярных по сей день романсов, двоюродный дед — К. А. Варламов — известный актер Александринского театра, мать — оперная певица). Музыкальное и актерское дарование А. Варламова проявилось с юных лет. В 1922 году он приезжает в Москву и поступает в только что открывшийся ГИТИС на актерский факультет, где учится на одном курсе с Э. Гариным и Н. Охлопковым. Но проучился он там недолго. Музыка все больше и больше притягивала его, и вскоре А. Варламов переходит в музыкальный техникум им. Гнесиных. Именно в ту пору он и попал на концерт оркестра В. Парнаха.

— В. Парнах удивил нас чем-то новым, непривычным, — вспоминает Александр Владимирович. — Мы, слушатели, никогда не видели и не слышали ничего подобного. Спустя несколько лет, когда появилось радио, я сделал себе приемник и услышал джаз (кажется, из Венгрии). Слушая эту передачу, я вновь пережил то, что впервые открыл мне В. Парнах. Я полюбил эту музыку. А когда приехали «Шоколадные ребята» и ансамбль Уитерса и Беше, то тут уж я не только услышал, но и увидел, наконец, настоящий джаз. Кстати, негритянском джаз-банде мне первым рассказал мой педагог по инструментовке Д. Р. Рогаль-Левицкий. Он сам ходил к приехавшим в Москву музыкантам изучать их инструменты* и настоятельно рекомендовал мне послушать оркестры, в особенности ансамбль Уитерса.

Рубеж 20—30-х годов стал для А. Варламова периодом учебы у виднейших музыкальных педагогов — М. Гнесина, Р. Глиэра, Д. Рогаль-Левицкого. В 1933 году, после окончания техникума, Александр Варламов вместе с аккордеонистом Игорем Гладковым организовал небольшой эстрадный ансамбль, который «специализировался» главным обра-

* Сведения, почерпнутые из подробнейшего знакомства с негритянскими оркестрами, легли в основу большой главы о джазе в капитальной монографии Д. Р. Рогаль-Левицкого по инструментоведению [165].

зом на исполнении модного тогда танго. Вскоре ансамбль видоизменился, к нему добавились трубы, тромбон, саксофоны*.

Вспоминая об этом периоде, А. Варламов рассказывает:

— Однажды к нам на репетицию пришел известный критик и лектор Г. А. Поляновский, заведовавший в ту пору музыкальной работой в парке ЦДКА. Ему понравился оркестр, и он предложил нам выступать в Зеленом театре парка. Мы должны были исполнять чисто инструментальные номера и аккомпанировать приехавшей в СССР негритянской певице Целестине Коол**. Не без колебаний решился я пригласить на премьеру своего маститого музыкального наставника М. Ф. Гнесина: я еще не знал, как отнесется он к моему решению посвятить себя жанру, который пользовался у серьезных музыкантов «дурной» репутацией. Однако, вопреки всем сомнениям, Михаилу Фабияновичу понравилась программа нашего оркестра, и он, выражаясь высокопарно, благословил меня на избранный мною путь. Хорошо помню сказанные им слова: «Дело совсем не в том, как называют это искусство — маленькое, легкое, несерьезное и т. д. Меня привлекает во всем, что вы делаете, настоящее мастерство — и в форме, и в языке музыки. А всякое подлинное мастерство дает любому явлению право на жизнь в искусстве». Доброе слово учителя окрылило меня. Теперь я уже не сомневался в правильности сделанного выбора.

Оркестр А. Варламова сразу привлек внимание московской музыкальной общественности, несмотря на то что к тому времени в столице уже было предостаточно джаз-оркестров, в особенности всевозможных «теа-джазов» (был даже женский теа-джаз, выступавший в «Эрмитаже» одновременно с оркестром А. Варламова).

Обозреватель летних музыкальных программ в московских парках Виктор Эрманс писал в газете «Советское искусство»:

«В программе парка ЦДКА, как и в каждой садовой программе, имеется джаз. Однако в данном случае это отнюдь не бедствие. Джаз под руководством Варламова — культурный, корректный и достаточно квалифицированный ансамбль. Это, если можно так выразиться, «джазовый персимфанс». Его руководитель композитор Варламов на эстраде не присутствует вовсе и тем самым освобождает публику от набившего оскомину трокачества, положенного «по чину» дирижерам джаза с легкой руки Леонида Утесова... Тщательно изучая реакцию эстрадного зрителя, приходится отметить, что в первых программах двух крупнейших

* В 1934 году группа саксофонов состояла из «ветерана» Мстислава Капровича (он еще 10 лет назад играл у В. Парнаха), Николая Шевченко и Александра Васильева.

** Целестина Коол (Cole) — молодая американка, приехавшая в нашу страну по приглашению своего родственника, рабочего Роберта Робинсона, незадолго до этого принявшего советское гражданство. Р. Робинсон работал на одном из московских заводов, был избран депутатом Моссовета. С 1934 по 1937 год Целестина Коол училась пению в Москве и одновременно выступала с различными эстрадными коллективами во многих городах нашей страны.

эстрадных театров Москвы — «Эрмитажа» и ЦДКА — наибольшим успехом пользуются Целестина Коол и Варламов... Успех именно этих артистов знаменует собой рост эстрадного зрителя. Отметая пошлятину, он чутко отмечает, выделяет и оценивает культурность, качество и мастерство эстрадных номеров» [57].

Оркестр А. Варламова великолепно исполнял собственные аранжировки, сделанные с большим мастерством и вкусом. Об этом и сегодня можно судить по грамзаписям. Значительно возросла в ансамбле роль солиста. Вместе с тем был сохранен примат инструментального начала в исполнении. Несмотря на сильную стилистическую зависимость от зарубежного джаза (прежде всего от ведущих английских оркестров), в оркестре А. Варламова уже начали складываться свои специфические черты.

— За границей,— вспоминает А. Варламов,— репертуар джаз-оркестра обычно строился в расчете на какого-либо крупного солиста. С учетом его исполнительских возможностей специально писались аранжировки, и хозяин оркестра выжимал из музыканта все соки. Мы так не делали. Мы стремились выразительно, всесторонне представить и оркестр и солиста. Солистов было несколько — трубач Петр Борискин, тенор-саксофонист Александр Васильев, скрипач Борис Колотухин. В каждой пьесе были три-четыре соло, являвшиеся важными элементами композиции. Наряду с этим мы добивались четкости, слитности оркестровых групп: саксофоны (их было у нас и три, и четыре) и контрастирующие с ними медные должны были звучать как один инструмент, с одинаковыми вибрацией, атака, акцентами.