

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

ГАНЕЦЫ-ТАРАСОВ-ЧЕКАСИН: НОЧНОЙ РАЗГОВОР

Вячеслав Ганецки (рояль, орган, композитор) род. 17. XII. 1944 г. в Красково, Моск. обл. На рояле играет с 4 лет. Джаз начал играть в 1961 г. Окончил Вильнюсскую консерваторию (класс композиции). Член СК ЛССР.

Владимир Тарасов (уд.) род. 29 июня 1947 г. в Архангельске. На ударных играет с 14 лет. Учился самостоятельно.

Владимир Чекасин. (альт-саксофон, тенор-саксофон, кларнет) род. 24 февраля 1947 г. в Свердловске. С 6 лет начал играть на скрипке, с 11 - на кларнете, с 1965 г. - на альт-саксофоне. Окончил Свердловскую консерваторию (класс кларнета). Джаз играет с 1967 г.

Во всесоюзной анкете джазовых критиков "Форум-78" ансамбль ГТЧ занял первое место в разделах "комбо" и "композитор", а все члены трио заняли первые места в своих инструментальных категориях.

В беседе участвует редактор журнала "Квадрат" Юрий Барбак.

"

В. Ну что ж, начнем, пожалуй, с конца. Подведем итоги нашей восьмилетней активности - срок немалый и не по нашим меркам. Есть ли прогресс в игре, есть ли проблемы в творчестве?

Г. Что касается прогресса, то здесь я затрудняюсь что-либо сказать.

Возможно, что до "падения" Чекасина (сломавшего палец 31 декабря 1978 г.) мы играли и лучше, чем сегодня. Мы три месяца не работали, не репетировали. Что же касается проблем, то все их не перечислить. Но главная - это, пожалуй, нехватка инструментов для реализации музыкальных идей.

Нам нужны трубчатые колокола, маримба, тантам, например. Мы их никогда не получим. Есть, конечно, выход: писать пластинки (благо в студии все есть), но и это проблематично. Наша вторая пластинка уже год "запускается". Для записи используем методы, невозможные в реальной жизни. В общем, запись решает ряд проблем. Кое- какие проблемы мог бы решить синтезатор. Но иметь его хочется и не хочется. Что-то у него уже есть стандартное, в связи с которым уже возникают коммерческие ассоциации, да и в звучании его мне чудится что-то дегуманизированное...

Ч. Я-то полагаю, что мы явно деградируем, играем все более дешевитскую музыку...

Г. По сравнению с 1972 г. мы, конечно, куда-то ушли. Но, возможно, что сегодня это просто более уверенные вариации все тех же идей.

В. И что-то не понимаю: откуда у вас эта тяга к звукозаписи?

Вы студийная группа или концертный ансамбль? Мне всегда казалось, что "живое" выступление перед "живой" аудиторией является органической частью самого творческого облика, что для вас очень важна обратная связь с публикой и что многое в ваших художественных принципах основано именно на возможностях спонтанного сценического поведения.

Г. Наш нынешний этап носит студийный характер скорее поневоле: у нас нет возможностей для приобретения новых инструментов. У записи есть, конечно, свои минусы, но зато и свои достоинства: там мы можем в художественных целях использовать возможности техники звукозаписи — динамические эффекты, эффекты наложения и т.п. Там наша группа фактически расширяется на несколько человек, которых у нас никогда не будет.

В. Вы и так с каждым годом вводите в свою музыку все больше новых инструментов. Может быть, лучше просто расширить состав ансамбля — вместе в него дополнительно двух-трех человек?

Г. В ансамбле большого состава очень затруднено музыкальное взаимопонимание, то "чувство локтя", которое возможно в трио, невозможно в оркестре.

В. Раз уж мы заговорили о второй вашей пластинке ("Концерто гроузе") расскажите, что с ней произошло, какова ее судьба.

Г. Генеральный директор "Мелодии" Шабанов не хотел запускать эту пластинку. Был создан художественный совет, чтобы решить ее судьбу. Председательствовал Запай. Очевидцы рассказывают, что произошла любопытная "петрушка". Сами специально послушать запись Запай еще до прослушивания сказал, что знает музыку трио и знает композитора Ганелина по его операм. Включили музыку, и у Запая глаза на лоб полезли; но тем не менее он и после прослушивания не изменил своего мнения: сказал, что ему нравится, что это — музыка будущего. Совет его поддержал. Тут встал товарищ Шабанов, улыбнулся и сказал: "Неужели мы должны быть впереди Запада еще и по авангарду? Нет, нашему народу эта музыка не нужна". В общем Шабанов придерживал наше пластинку. Пусть полежит, — сказал товарищ Шабанов.

Пластинка получилась очень эмоциональная, в ней масса эмоций и нет никакого формализма. В этом смысле это — джаз. Но это музыка возможна только на пластинке. Там даже случайности создают художественный эффект, а на целой стороне используется эффект наложения

5. Ну, а как вы "делаете" пьесу для концерта?
- Ч. Пьеса может возникнуть спонтанно во время репетиции, а затем мы уже "выращиваем" форму, а может возникнуть и "механически": берем структуру и затем обрабатываем фактурные элементы, колорит, характерные особенности. В общем это - традиционная композиторская технология.
6. А идея свободной импровизации? Каков в вашей музыке процент импровизации?
- Ч. У нас жестко контролируемая алеаторика. Но существует у нас исполнение заранее созданного камерного произведения. Все, что мы исполняем, в принципе можно потом записать, вся пьеса у нас всегда уже в голове. По сути дела у нас нет спонтанности в общепринятом смысле. Наша импровизация - это заполнение фактуры. Основные структурные элементы пьесы у нас всегда продуманы заранее.
7. Наша пьесы - это "железо" отработанные композиции. Но они рождены нами. Если их будут исполнять другие, это уже будет другая музыка. В нашей музыке индивидуальные особенности нашего трио являются частью общего художественного эффекта. У нас исполнительство - часть эстетической системы.
8. Но в русле какого стиля вы работаете? К какому жанру вы сами относите свою музыку?
- Ч. Если ее рассматривать с точки зрения западного европейского джаза, то наша музыка далековата от него.
- Наша музыка очень далека от него. Мы вовсе не находимся целиком в русле авангарда.
- Какие-то элементы мы заимствуем не только из джаза, но и из камерной музыки, фольклора и других жанров. Иногда мы используем и "нашевые" детские приемы, создающие очень интересные комбинации, смесь и "неслыханное". У детей это прекрасно получается. У них это естественно и гениально получается. Мы иногда специально берем немузикальные предметы и инструменты, вводим в пьесу якобы немузикальные элементы формы, и элементы эти прекрасно "входят" в музыку.
- И как вы называете свою музыку?
- Ч. Да это и неважно. Назовем ее "къмы" - по аналогии с "фьюги". В принципе, конечно, она лежит в русле джаза. Но мы синтезируем в ней многие разномановые элементы.
- Не лежит ли она в русле общей тенденции современной музыки к синтезу?
- Ч. Думаю, что да; конечно...

- Ч. Тенденции тенденциализировать тенденциозную трансцендентность... Хе-хе...
- В. Ну, а в качественном отношении как вы оцениваете свою музыку по сравнению с западной?
- Г. Каждый, кто делает хоть что-то в искусстве, думает стайко, что именно он делает что-то значительное и надеется, что откроет нечто досель неслыханное или незиданное.
- В. Давайте уж без ложной скромности... Мне лично многие элементы вашей музыки не кажутся "досель неслыханными"; некоторые из них можно отыскать у Брокстона, другие - у Тейлора, третья - в ансамблях Бенини-Ненгельберга. Я не думаю, конечно, что вы их сознательно заимствуете. Сходство возникает скорее за счет общих эстетических принципов, которыми вы и они руководствуетесь. И именно эти центральные, фундаментальные основы вашей музыки и объединяют всех вас в одно художественное направление - свободный джаз.
- Г. Мне кажется, что основным качеством нашей музыки является отсутствие чисто рациональных, "сухих" элементов. В ней всегда присутствует заряд органичности, естественности, и публика это отсутствие позы прекрасно улавливает. А вот у Брокстона, Чедберна, Бейли мне часто мерещится какой-то элемент позы...
- Ч. Я, когда играю, могу залезть под стол. А вот Брокстон никогда бы не полез. У него совсем другое отношение к ~~нафесу~~ музыки, слишком серьезное отношение к тому, что он делает. Все это неизбежно оказывается даже на музыкальных интонациях.
- Г. Конечно, даже поведение на сцене у нас иное...
- Т. Мне все же кажется, что поведение Чекасина на сцене вносит временами коммерческий элемент в нашу музыку.
- В. С каких это пор серьезность в искусстве стала почитаться недостатком? Если же мы имеем в виду некую претенциозность в музыке называемых вами музыкантов, то уж этого-то в ней как раз и нет. Претенциозность возникает всегда как дутое пустозвонство - философствование на мелком месте, творческая несостоятельность, неспособность художника осуществить серьезное намерение, реализовать глубокую идею с помощью оригинальной и талантливо сработанной формы. Как можно упрекать музыканта за серьезное отношение к своим эстетическим убеждениям, даже если они лишь ему одному кажутся значительными? Конечно, другое дело - реальная, объективная ценность его музыки. Если претенциозность возникает как попытка многозначительным тоном произносить банальности, то классическим примером такой музыки

могла бы быть музыка Китти Дэрретта — кумира международного про-
фессионального мещанства.

Что же касается народных-сатирических и иных подражательно-
комических (так сказать, "несерьезных") форм сценического лице-
действа, то их засилье, как показывает история искусства, обычно
возникает в кризисные моменты эволюции культуры, в эпохи эстетиче-
ской исчерпанности художественных направлений, в периоды утраты
художником или обществом духовных, идеальных предпосылок своего
развития.

Мне кажется, что ваш изысканный стиль несет ярко выраженные
шансонеристские черты: элементы жанрового смешения, намеренное сни-
жение "законного пафоса", парадоксальные и гротесковые эстетиче-
ские формулы, позиционная экспрессивность (даже экстатичность),
"музыкальный софизм", диссонантное остроумие — вообще ощущение
бегство от ясной концептуальности к темной метафоричности.

Шансонеризм как стиль европейского искусства возник на рубеже культуры
художественных направлений, вызванный потребностью искусства в
естетическом переосмыслении. Все говорит о "переходности" самого
изысканного эстетического состояния.

Довольно давно знамя Чекасина и обращалось с ним из разного рода
изысканных ситуаций, я возвышу на себя смелость объяснить его
 страсть к экспрессии на сцене. Несомненно, он — наименее буржуаз-
ный элемент вашей группы. Он инстинктивно противится шаблонам фети-
шистского буржуазного сознания. Его хепбунинг — явная попытка
распределить музыкальную пьесу как эстетическую "зернь", насмехаться
над священными ценностями буржуазного, мещанского представления
об искусстве как о серьезном художественном производстве, в котором
заняты "солидные" профессионалы, обладающие высокими социальными
престижем. Именно это буржуазное представление о музыке как о части
товарного производства ("промышлене") и о музыканте как о "здечно-
зеннем хреце" или солидном предпринимателе, успешно эксплуатирующим
свой талант, и обижает Чекасина струей из своего саксофона.

Может быть, у вас этот пафос "игры под столом" вызван тем, что
для вас джазовые концерты — нечто вроде хобби? У всех у вас есть
какая-то основная работа, концентрируете вы относительно редко,
и все это просто проявление некоего психологического климата
демагогизма (я не имею в виду техническое, ремесленное умение).
Что вам неизвестно уйти со своих служб и посвятить себя целиком джазу?
Могли бы вы на это решиться?

Г. Этого хочет один Тарасов. И лично боюсь этого. У такой жизни

- есть свои минусы. Да и программы наши нам быстро надоедают.
- Ч. Для меня такое турне — вовсе не основная работа. Для меня это не более, чем коллекционирование марок.
- Г. Я так не считаю. Сам Чекасин на основной своей работе играет на саксофоне. Может быть, для него его балаган на сцене — это хобби. Для меня это не хобби.
- Ч. А ты спроси Ганелина: сам он откажется от писания музыки, чтобы полностью посвятить себя джазу?
- Г. Никогда. Чекасин тоже не откажется от писания, преподавания в консерватории и руководства оркестром.
- Ч. Зачем жить только одним? Чем в большем количестве творческих областей человек работает, тем большим кругом проблем интересуется, тем он значительнее как личность.
- Б. Значит ты себя, Володя, джазменом не считаешь?
- Ч. В принципе нет, если джазмен — это человек, играющий только джаз.
- Г. Нас интересуют самые разные музыкальные жанры. Не может человек всю жизнь питаться одним блюдом...
- Т. Я давно их уговорил играть только тем, что мы играем. У нас программы всегда сырье, мы их не дорабатываем — все никогда...
- Г. Нам наше композиции надоедают раньше, чем мы их успеваем доработать. Хотя для меня джаз вовсе не хобби, да и для Чекасина он тоже не хобби. Здесь он спать *"заступает у изгара"*. Может быть это самое серьезное, что у него есть в жизни.
- Ч. Для меня джаз — пр сте один из многих способов самореализации.
- Б. Ну, а какие другие: секс, писание поджазовой музыки, преподавание, культивизм, руководство... Бирочен, может быть, все дело просто в золе к власти? Может быть у тебя просто неосуществим "комплекс лидерства" — вот почему ты не хочешь расстаться с побочными (или основными) службами и занятиями, где ты зеркодишь?
- Ч. Челуха. Ни то, ни другое. Никакого отношения все это к золе к власти не имеет. Я с восемнадцати лет преподаю и учю, и многие годы был лидером. Всю жизнь я страдал от того, что все то, что я пишу, никто никогда не играет красиво. И всю жизнь учю музыкантов, с которым играл, и из этого у меня и возник "преподавательский комплекс". Большинство музыкантов и ноты толком знать умеют и звук извлечь красиво не может.
- Б. Это относится и к таким коллегам по труну?

- Ч. Нет, к нам это не относится. По сути дела мое преподавание – чистейший альтруизм. Мне просто доставляет удовлетворение, что, к примеру, дети в музыкальной школе у меня чему-то научаются и начинают играть. Зарплата там мизерная, но за нее я работал.
- В. Что, собственно, за музыку ты пишешь? Чем это: джаз, авангард, классика?
- Ч. Стилистически ее трудно классифицировать. Это и инди-рок, и полустранная музыка.
- В. Покажи это на музыку трио?
- Ч. Нет, в трио у нас другой подход. Здесь Тарасов делает музыку...
- Т. Да я тебе просто аккомпанирую. Если наша музыка – сплошной аккомпанемент.
- В. Мне почудилась в наших разговорах какая-то нотка разочарования и в современном авангарде, и в новой неджаловой музике... Или показалось?
- Г. Вообще-то какой-то идейный застой чувствуется. Мне кажется, что должна появиться какая-то новая личность и возвестить новой слово. Или несколько личностей – вот как после Дениса.
- Ч. По-видимому, это временное явление. Может быть, мы не обладаем всей информацией, даже мозерное. Но мне тоже кажется, что нет нового слова, которое бы нас очень убедило. Я венду слычу использовать старых приемов. Видимо, сейчас джаз переживает период спадания мессии. Хотя, может быть, что это лишь мое ощущение.
- В. Мне кажется, что свое собственное, субъективное ощущение кризиса вы неправомерно расширяете, называете его всему новому джазу, видя в своей ситуации отражение общеджазовой. А между тем в неавангарде последние два-три года наблюдается необычайный творческий подъем. Во множестве появляются новые, оригинальные голоса, создается музыка невиданно высокого для джаза качества. По-видимому, дело в определенной "узатухости" атмосферы, в которой вы работаете, в определенном изолиционизме вашего творчества. А как вам вообще предстает ситуация в нашем джазе?
- Г. Чем старше я становлюсь, тем грустнее мне делается. Выныриваю и из нашего джазового пруда кое-какие рыбки – Чикия, Коалов, Левцовский...
- Т. Вот еще одна такая рыбка – Ганели,
- Г. ... но от этого почему-то на поверхности пруда не идут круги.
- В. В последние годы наш джаз, подлинный джаз, впервые вышел на эстраду.
- Г. Джаз наш вышел на эстраду болезненно, как после чахотки, и сказал тихим голосом: "я жив". Ему дали лекарство.

- Ч. А пообещал советский джаз сейчас находится на высочайшем подъеме: Левиновский, Голощекин, Бриль и т.п.
- Г. Все время ощущение отсутствия джазового центра. Федорация нужна. Стимула нет для джазменов, не говоря уже о стапах.
- Б. Ну что бы плакался... Да я уверен, что каждый из вас зарабатывает втрое больше среднего инженера!
- Г. Не надо преувеличивать. Основной доход в '78 году принесла моя музыка к трем фильмам. Джаз же составил одна ли десятую часть всех моих гонораров.
- Т. Я работаю в Государственном литовском симфоническом оркестре и зарабатываю меньше любого барабанщика в самом убогом ресторане. Не надо думать, что качество всегда совпадает с количеством.
- Б. Ну, хорошо, хорошо - беру свои наветы обратно. Слава, расскази лучше, что ожидает почтеннейшую публику в обозримом будущем, чем ты занят сейчас?
- Г. После Кубы никак отойти не могу, даже давление поднялось... Заканчиваю сейчас симфонию с голосом - так сказать, "симфонио". Мне заказали две оперы: одна - комический скетч, условное название "Таиро", другая - "Бунт зефир" по Малковскому. Конечно, будем обновлять и программу в трио.
- Б. И в заключение, джентльмены, что-нибудь комментирующее друг о друге.
- Г. У Тарасова страсть к дорогим ресторанам, трубке, кофе и некоторым "экстравагантным" сторонам жизни. Впрочем, он умеет находить в жизни многое.
- Т. Ганелин - гениальный лентай. Неорганизован. Ему нужно что-то несет сосредоточиться на чем-то одном. Привязанности и обязанности его ему в этом помешают. Пишет меньше, чем мог бы.
- Г. Ах, Володя, у меня чисто творческие проблемы, перелом какой-то в мыслях, идеях, чувствах...
- Б. Почтеннейшая публика выходит подробностей из тайной жизни Чкасина.
- Г. К сожалению, мы с ним мало общаемся. Он очень замкнутый человек. Верь в себе. Никогдато. Фантом. Скажу только, что нас самих он все еще не устает удивлять. Думаю, что это тема - для драматического романа.
- Б. Благодарю вас за увлекательную беседу, но времени больше нет - как бы нести не развели. Пора ехать.

Ленинград, 1979 г.