

НОВЫЕ ГРАМЗАПИСИ СОВЕТСКОГО УДАЗа

"Джем-сесси Ленинград" (АКМ 004)

Г.Кумпф (дл), А.Вапицов (тс, ас, кл, бк), С.Курехин (р),
А.Александров (фгт)..

Задисанная в декабре 1980 г. и вышедшая в ФРГ осенью 1981 года пластинка "Джем-сесси Ленинград" (процессоры Г. Кумпф и И.Гараттони) - продукт спонтанного музанизации трио А.Вапицова и западногерманского кларнетиста Ганса Кумпфа.

Идея "джем-сесси" в авангарде довольно сомнительна, рискована, трусливо осуществима, ибо у импровизаторов практически нет споры в музыкальном материале, нет объединяющего их начала в виде стандартной темы. По сути дела "джем" в авангарде невозможен и, как правило, подменяется свободной импровизацией - искусством, требующим высокой сыгранности и идеального взаимопонимания. Ни того, ни другого, естественно, не могло быть у Ганса Кумпфа и ансамбля Анатолия Вапицова.

Эстетически перед нами фри-джазовая импровизация, технически - пантилистическая музыка "открытой" формы. Тотальный пантилизм при однообразии темпа немало способствовал ритмической монотонности исполнляемой Вапицовым и Кумпфом музыки. Понятно, что у музыкантов не было ни времени, ни возможности заняться нал проблемой музыкальной праматургии в масштабе всей пластинки, нал разработкой общепластиничной структуры их музыки - отсюда и впечатление случайности, необязательности многих эпизодов "Джем-сесси", художественная неубедительность большей части его музыки. Но-вичимому, главная ошибка, совершенная музыкантами, - неоправданный выбор пантилистической техники при создании своих пьес. Техника эта требует тщательной выверенности всех, в частности и самых минимальных, единиц музыкального текста, ибо в такой музыке содержательным значением находятся отдельные, автономно звучащие тоны и созвучия, а не только фразы или периоды. Непаром классика пантилизма (Вебери, Варез) отличается крайним лаконизмом, афористичностью музыкального мышления, а сами ее

композиции очень коротки (нередко менее или чуть больше минуты). И уже совсем художественно смертельны для такого рода музыки свойственные шести пьесам "Джем-сешн" однообразные фактуры и композиционная беспочвенность. В таком свободном джазовом высказывании, при отсутствии мелодического тематизма и тонального принципа организации материала, уберечь от бессвязности мышления может лишь структурная изобретательность и высочайшее чувство формы. К сожалению, оказалось, что даже уровень эстетического сознания некоторых участников джем-сешен не позволяет им членораздельно высказываться на фри-джазовом языке, сбиваясь на более фундаментальные для них и основательнее усвоенные иноязычные штампы (Валиров — модальность, Александров — "классичность", Кумпф — нечто "простое, дак мычание"). Курехин грамотнее других "говорит" на фри-джазовом диалекте, недаром появление рояля в музыке тотчас скрепляет форму — почти все эпизоды с роялем удачнее остальных.

.. Отдельного анализа заслуживает "феномен Кумпфа", по-видимому, не в последнюю очередь повлиявший на качество .. "джем-сешн-ленинградской" музыки. Должен признаться, что по знакомства с работой Кумпфа (трижды слушал его "живьем") я довольно скептически относился к возможности неприкрыто-го шарлатанства в свободном джазе, миф о котором особенно популярен в среде традиционных музыкантов; скептически, ибо всегда оказывалось, что незнание языка нового джаза, как правило, не дает возможности традиционалистам отличить посредственную музыку от талантливой, — для них в авангарде "все кошки серы", все там "шум да бесмыслица". В этом смысле Кумпф — непревзойденный мастер многозначительного шарлатанства. И если бы я сам своими ушами и своими глазами не слышал и не видел, как публика в ленинградском КСМ аплодировала его беспардонному музыкальному лицедейству, его новоджазовым симуляциям, ни за что бы не поверил, что такое возможно. Придя домой, я еще раз прослушал альбом дуэтов Кумпфа с Перри Робинсоном (АКМ 002) — интересно, чем был обманут один из столпов кларнетного авангарда? — итог: элементарное ремесленное неумение в сочетании с плохо развитым художественным инстинктом. Почему неплохой фотограф, посредственный репортер, расторопный "джазовый

"организатор" и приятный собеседник Ганс Кумпф воспринимается как музыкант? Как случилось, что не только снобистская аудитория, но и серьезные музыканты не избегают его партнерства (Джон Фишер, Робинсон, Валиров, Тео Йоргенсман)? Как правило, Кумпф, выступая, тотчас "устремляется в тень" — держится на втором или третьем плане полхвавая и имитируя чужие идеи. Но так как его техник владения инструментом находится на ученическом уровне, то примитивность фразировки он вынужденно прячет за экстравагантностями в обращении с "музыкальным предметом", всячески стремясь лишить его "кларнетного естества" .. (демонтируя инструмент, дуя в раструб, играл без мундштука и т.п.). Ритмические "повизгивания" Кумпфа (хорошо развитого чувства ритма у него не отнять), по-видимому, кажутся некоторым "爵士овым лицерям неплохим сонористическим фоном для собственных музыкальных упражнений, выгодно их оттеняющим. К сожалению, псевдоинноваторские "бормотания" немецкого кларнетиста изрядно подпортили музыку ленинградского альбома, пропитав ее духом творческой беспомощности, художественного бессилия. Музыка оживает лишь в последних двух пьесах ("Тинана" и "Фьюжн-фузель").

"Тинана" наполовину состоит из соло рояля, за которым вступает фагот. В пьесе, несмотря на все тот же "листрофичный" (якобы медитативный) темп, возникает контрастная, структурно интересная форма. Мерцающие в глубинах музыки язычковые создают дополнительную конфликтность, окрашивая фактуру искрящимися тембральными бликами.

Во "Фьюжн-фузель" впервые появляется подлинный контрапункт (обмен идеями), более того — даже то, чего не сыскать во всех других пьесах альбома: настроение, несущее заметно выраженную эмоцию, чувство. Здесь впервые Валиров играет два развернутых соло, его примеру следуют партнеры. Элегантный долифонизм структуры, эмоциональная напряженность выгодно отличают эту пьесу от музыки первой стороны пластинки. По-видимому, музыкантам понадобилось почти получасовое разыгрывание, чтобы сыграть 18 минут "съелобной" музыки с несколькими удачны-

ми эпизодами.

Остальную же часть альбома слушать откровенно скучно: нет ни сколько-нибудь заметных музыкальных событий, ни примечательных художественных индивидуальностей. "Мика (Восток) встречает Хаджи (Запад)" неоправданно растянута; музыка этой композиции окончилась задолго до своего акустического конца, агонизируя не менее трех минут из восьми. Открывавший эту пьесу кларнетный дуэт Вапиров-Кумпф - характерный пример "диалога глухонемых" в лжазе. Музыканты, не слыша друг друга, игнорируют саму идею дуэта. Фразировку Вапирова оживляют лишь отголоски буги-вуги из его же "Бенни Гулман за углом". Впрочем, те же реминисценции явственно проскальзывают и в "Двухкларнетной водке" (дуэт Вапиров-Кумпф). Квазивангардное мышление, соседствует здесь с откровенным музыкальным косноязычием. Трудно доказать принадлежность этой пьесы искусству.

Кстати, все названия композиций, как нетрудно догадаться, - продукт воображения Гацса Кумпфа. Для непосвященных поясню: загадочные Мика и Хаджи, олицетворяющие Восток и Запад, - вапировская и кумпфовская кошки.

Во всей этой музыкальной истории более всего жаль Вапирова, которому удивительно не везет с грамзаписью: лучшая его музыка еще не документирована, а записанные работы создают необъективную или одностороннюю картину творчества талантливого музыканта.

И в заключение - практический совет немногочисленным в нашей стране владельцам альбома "Джем-сесси Ленинград": трудновыносимую ритмическую монотонность его музыки можно частично компенсировать, проигрывая пластинку со скоростью 45 об/мин. Не разлюбившим же эту пластинку собирателям записей отечественного лжаза я не посоветовал бы прилагать чрезмерные (финансовые) усилия для ее приобретения.

Повторно прослушав альбом, я почувствовал какую-то странную неловкость, как будто невольно подсмотрел тщательно скрываемую интимную подробность чужой жизни.

ефим барбан

Анатолий Вапирос "Мистерия" ("Мелодия" С60-13575-6)
А.Вапирос (тс, сс), Б.Лебединский (г), В.Дунаевский (бг),
Дэниэл Мартин (уд).

Существуют ансамбли и музыканты, эстетическая неизменность и творческая стабильность которых позволяет практически без всякого ущерба для исторической объективности документировать любой хронологический период их деятельности – любая запись всегда будет актуальна для их художественного облика. Не то ансамбль А.Вапирова: и ансамбль в том его составе, в каком он представлен на пластинке, давно уже не существует, и сам лидер его проделал со временем записи заметную художественную эволюцию, да и записанная композиция, исполнявшаяся на концертах и запущенная в производство "Мелодией" под названием "Славянская мистерия" в процессе трехлетней "выдержки" утратила часть этого названия ("мыши съели" – уверяет один из участников записи). ..

Композиция Вапирова отличается прежде всего своей монументальностью – я не промпомню в истории отечественной п jazzовой грамзаписи примера "двухсторонней", размером с симфонию или концерт композиции (ГТЧ-шная "Концерто гроссо" вышла уже вслед за "Мистерией").

Утраченное прилагательное лишило название композиции задуманной автором концептуальности, одновременно лишив слушателя предполагавшейся этнокультурной ориентации. Но сама музыка при этом вовсе не утратила следов такого рода программной стратегии. Ставшая абстрактной, "Мистерия" (первоначально греко-римский тайный религиозный обряд, а затем средневековая европейская религиозная драма) постаточно явно хранит следы закодированного в ее музыку славянского языческого ритуала (греч. "мистерион" – тайна, таинство) – конечно, в меру авторского представления о нем. Наиболее заметны эти следы в проведении темы тенором в первой части и сопрано в пятой. Но, по-видимому, не доверяя то ли слушателю, то ли музыке, то ли себе, А.П.Вапирос решил снабдить свою пьесу более явными этническими ориентирами, введя в музыку серию вокализов, которые и несут в ней главную концептуальную (интонационную) нагрузку. Понятно, что вокальная интонация и усваивается легче и к "немузыке" (речевой интонации)

ближе. Но чрезмерная программность неизбежно снижает качество музыкальной семантики (в принципе и пищу в ресторане можно подавать уже в прожеванном виде — глотать и легче, и быстрее). А неизбежная (запрограммированная) нелажовость вокализов (да и поют не лажены) придает музыке еще и ненужную эстетическую электричность.

Первые две части "Мистерии" дают достаточно объективное представление о мастерстве Валирова-инструменталиста. Мощное, страстное звучание его тенора захватывает слушателя с первых же тактов. Здесь лидер квартета предстает первоклассным мастером, одним из ведущих продолжателей колтреиновской традиции в нашем джазе. Сейчас в его музыке уже не столь явно слышится колтреиновская многослойная пассажистика — многое из уроков Трейна он уже внутренне усвоил, переварил и переплавил в более органичный индивидуальный стиль. Но тем и хороша эта запись, что документирует один из важных этапов художественного становления незаурядного мастера. Впечатляет широкий размах, "степная несблизимость" зачина его импровизаций в первой части (справедливости ради нужно указать, что и "Спиритуэл" Колтреяна (1961г.) начинается с интонационно и структурно сходных каденций). Монодийная его импровизация в коде органично завершает разработку тематических идей. Во второй части Валиров убыстряет темп, демонстрируя выдающееся ритмическое чутье в построении фразировки. Многое в его импровизации построено на ритмическом контрасте, разнообразии эмоциональных планов сопротивления. К примеру, импровизируемое крещендо сопрано в пятой части, ее "круговые", рондообразные фразы проводятся медленному затуханию его соло в коде второй части. В напевных импровизациях Валирова особенно ярко раскрывается лирическая сторона его дарования, контрастно сочетающаяся в его музыке с жестким, агрессивным битом пассажных каденций.

Жаль, что иногда саксофону Валирова явно не хватает ритмической поддержки в аккомпанементе. Повинен в этом прежде всего барабанщик Дэниел Мартин — американский профессионал, "халтуривший", по его словам, со многими звездами джаза. К сожалению, его работа — самое слабое звено ансамбля и скорее подошла бы для фортепианного трио импрессионис-

тического толка (Бил Эванс, Пол Блей, Кит Джаррет и т.п.), чем для полиритмичных импровизаций Вапирова. В музыке столь многое напоминает Колтрейна, что ударные вызывают невольную ассоциацию с работой Элвина Джонса, сравнение которого с Мартином просто смехотворно, — достаточно вслушаться в обширное соло последнего в финале "Мистерии" — в эту бесцветную и вялую "дробь", проникнутую страхом перед музыкальным пространством (лишенную пауз и остроты ритмической конфликтности), чтобы понять степень барабанной посредственности заморского гостя.

Композиторское мастерство Вапирова в "Мистерии" еще довольно наивно, не достигая своей нынешней зрелости. В композиции не только нет единого структурного стержня — две ее части (третья и четвертая) начисто выпадают из общего музыкального сюжета. Третья часть еще раз подтверждает хорошее знание Вапировым саксофонной "литературы": дух музыки Гато Барбери воспроизведен в ней с тонким пониманием ее сути. В этой части пьесы музыканты, казалось, отбросили свой концептуальный панславизм, а может быть, по просту на время сменили туман славянской мистики на испано-аргентинскую реальность. Борис Лебединский (гитара) в своем роскошном "бананово-лимонцом" соло закрепил эту атмосферу андалузских мечтаний. Лебединский — первоклассный "акустический" гитарист, но явно без эстетического компаса в душе. Стоило Вапирову ослабить свой музыкально-этнографический пыл, и Борис тотчас заблудился в мистериальном лесу: его занесло в другую часть Европы. Изобретательное и меланхоличное соло Лебединского (частью в дуэте с В.Дунаевским) сами музыканты между собой почему-то называют "фламенко" (видимо, еще не зафиксированный фольклористами его российский вариант). Мне же в нем слышится скорее испанская гитарная классика (Сор, Таррега, Альбенис), сопряженная с техникой и манерой Джорджа Бенсона.

Четвертую часть Вапиров отдал на откуп своим партнерам (то ли в качестве платы за эстетическое долготерпение, то ли устыдившись запланированного содержания). Как только лидер "вышел из игры", его молодцы тотчас бросились вон из авангардного загона, куда их с таким трудом

удалось вовзорить. Видимо, опьянев от свободы, они упарились в разудалый джаз-рок — наружу простило то, что так долго репрессировалось, спрятывалось, сублинировалось волей их лидера. Мгновенно наши славянофилы превратились в западников. Эта часть "Мистерии" — самая плительная по времени, размер ее превышает объем первых двух (центральных по идейной насыщенности). За это время у слушателей основательно выветривается из эмоциональной памяти экспрессивная информация первых частей. Если не содержательно, то хотя бы эстетически третью часть можно все же связать с предшествующей ей музыкой, тогда как четвертая нарушает все законы композиционной архитектоники: по сути дела перед нами вставленная новелла из другой художественной субкультуры. Пятая часть возвращает нас к музыкальной концепции первых двух. И если бы не созданная звукорежиссером "акустическая воронка", куча с последними тактами вдруг засосала (как джина в бутылку) эту серьезную и значительную музыку, пятую часть можно было бы назвать самой эмоционально насыщенной и художественно значительной. Впрочем, вопреки "синтетичности", искусственности этого режиссерского трюка из акустического антуража экзотических рок-альбомов, она такой и остается в памяти.

Я не поленился прослушать вторично лишь три части композиции (убрав третью и четвертую). Восприятие оказалось более цельным и органичным, а главное — более адекватным первоначальному авторскому замыслу. Третью и четвертую части вполне можно было в виде самостоятельных пьес поместить отдельно от "Мистерии" на второй стороне альбома; музыка от этого только выиграла бы.

В любом случае, несмотря на свою эстетическую и структурную фрагментарность, "Мистерия" — одна из самых значительных удач отечественной джазовой грамзаписи, выгодно отличающейся от ~~многих~~ большей части ее продукции. Другое дело, что фон, на котором приходится оценивать этот альбом Вапириова, в значительной степени предрешает уровень этой оценки.

Ефим Барбан