

Коваленко Алексей Николаевич

заместитель директора по учебно-воспитательной работе

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

городского округа Балашиха «Детская школа искусств № 3»

Россия, Московская область, городской округ Балашиха

## **К ВОПРОСУ ОБ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ РЕАБИЛИТАЦИИ СОВЕТСКОГО ДЖАЗА В 1930-Е ГОДЫ**

1929 год — «год великого перелома», начало периода мирного «культурного и промышленного строительства», это был год начала Первой пятилетки. Все силы государства были брошены на развитие промышленности. Результатами быстрого промышленного роста, достигнутого ценой разорения крестьянства стали первые позиции в рейтинге мирового индустриального производства. Советская культура и искусство явились второй после промышленности областью, где государственная власть планомерно и масштабно проводила свою политику. «Включённость искусства в единое массовое социальное действие была отличительной чертой культурного и промышленного строительства предвоенного десятилетия в СССР», — пишет И. Резник [5, с. 79].

Джаз, включённый в пространство официальной культуры, должен был принять её «правила игры». В чём они заключались? Джаз в условиях постоянно усиливающегося идеологического прессинга со стороны власти мог выжить только при условии его скрещивания с массовой песней, которая в 1930-е годы оказалась на вершине музыкально-жанровой системы. Причиной такого спасительного для джаза симбиоза во многом стала критика джаза, громогласно звучащая со страниц печати с конца 1920-х годов. Основоположником отрицательно-критической мысли о джазе явился великий советский писатель А.М. Горький, опубликовавший в 1928 году в «Правде» свое известное эссе. «О музыке толстых» Горького — весьма показательное,

«культовое», как сегодня бы сказали, эссе о джазе: «... в чуткой тишине начинает сухо стучать какой-то идиотский молоточек — раз, два, три, десять, двадцать ударов и вслед за ними, точно кусок грязи в чистойшую, прозрачную воду, падает дикий визг, свист, грохот, вой, рёв, треск; врываются нечеловеческие голоса, напоминая лошадиное ржанье, раздаются хрюканье медной свиньи, вопли осла, любовное кваканье огромной лягушки... Это радио в соседнем отеле утешает мир толстых людей, мир хищников, сообщая им по воздуху новый фокс-тrott в исполнении оркестра негров. Это — музыка для толстых... Раскачивая жирные бедра, шаркают и топают тысячи, десятки тысяч жирных ног» [3, с. 2].

Несмотря на едкий сатирический тон, «О музыке толстых» — весьма содержательное эссе, яркий образец по-рапмовски социально-вульгаризированного понимания сущности джаза. Подобного рода многочисленным критическим «вариациям», написанным «на тему» Горького о буржуазности джазовой музыки сами джазовые музыканты противопоставляли свои аргументы. Например джазмен и аранжировщик Георгий Ландсберг, пытаясь «стряхнуть» с джаза буржуазную «пыль» и взывая читателей к демократическим чувствам, писал: «Как не существует единого западного искусства, так нет и единого западного джаза. За годы кризиса в джазе укрепилось левое крыло, смыкающееся с радикальной интеллигенцией Европы и особенно Америки, группирующееся вокруг пианиста и дирижера Дюка Эллингтона» [4, с. 22]. Когда джаз активно зазвучал в разного рода «отелях» и «кабаках», Леонид Утёсов попытался реабилитировать джаз музыкально и идеологически. В программе «Джаз на повороте» (1930) им был придуман следующий ловкий ход: первое отделение называлось «Джаз на западе», в нем оркестр честно исполнял западные «хиты»: «У камина» Рэя Нобла, «Штормовую погоду» Гарольда Арлена, «Несколько тех дней» Шелтона Брукса. Идеологическим контрастом вступало второе отделение концерта, гордо именовавшееся «Джаз в СССР». Здесь уже оркестр, переодетый в белые

брюки и темно-голубые джемперы с эмблемой «ГД» («Теа-Джаз»), исполнял Русскую, Украинскую, Еврейскую и Советскую рапсодии на темы песен народов СССР Дунаевского и Джазовую сюиту Животова. Апелляцию к национальным истокам Утёсов объяснял так: «Если у американского джаза негритянский фольклор, то почему у нас не может быть грузинского, армянского или украинского?» [6]. Пройдут годы, и саксофонист утёсовского оркестра А. Котлярский скажет, что Утёсов «был, пожалуй, единственным артистом-сатириком, который словом и музыкой открыто боролся с рапмовским мракобесием» [7, с. 13]. Говоря о стремлении отечественных джазменов реабилитировать джаз, необходимо также вспомнить о попытках придать джазу академический облик, проявившийся не только во внешнем виде и поведении музыкантов на сцене, как в случае в утёсовском «Теа-Джазом», но и непосредственно на музыкальном уровне.

Как известно, джаз в 1920-е годы распространялся не столько в среде любителей, сколько в первую очередь в среде профессиональных музыкантов, имеющих за плечами солидную академическую выучку. Это не могло не сказаться и на характере репертуара, и на качестве аранжировок, часто написанных довольно искусно. Особенно стоит отметить аранжировочное наследие Леонида Дидерихса, выпускника Петербургской консерватории, инструментаровавшего для оркестра Утёсова. Затейливые контрапунктические комбинации оркестровых групп, аллюзии и прямые цитаты из наследия классиков пронизывают практически все его аранжировки. Это в равной степени относится и к оркестровому вступлению (занимающему едва ли не половину композиции) к незатейливой детской песенке В. Кручинина «Борода» с аллюзией на начальную тему глинкинского «Марша Черномора», и к изящному этюду для саксофонов «Солнечные пятна» американца Фр. Трумбауэра, одного из солистов уйтмановского оркестра.

Однако примечательным остается тот факт, что Утёсов, изобретатель термина и советской жанровой джазовой разновидности под названием «песенный» джаз,

не принимал джаз в его инструментальной разновидности. Более того, он даже не присутствовал при записи на пластинки инструментальных композиций, хотя они способствовали увеличению популярности его коллектива. В написании и записи инструментальных пьес на пластинки участвовали высокопрофессиональные джазовые концертмейстеры и аранжировщики, такие как Дидерихс, Воловац, Островский, Минх, Людвиковский, Кауфман.

Музыканты-инструменталисты приносили с собой из симфонических и оперных оркестров свой репертуар. Трубач Яков Скоморовский, прославившийся исполнением вступительного соло из «Золотого петушка» Римского-Корсакова в Мариинском театре, исполнял это соло и в джазе — в составе фокстрота-фантазии «Золотой петушок», сочинённого Николаем Игнатьевым. На примере адаптации сочинений композиторов-классиков к новым танцевальным ритмам в статье будет рассмотрено отражение моделей академической музыки в джазе, редко затрагивающееся в исследованиях академического типа.

В 1933 году в репертуаре коллектива Утёсова появляется пьеса «Музыкальный магазин» (авторы Н.Р. Эрдман, В.З. Масс), представляющая собой ряд небольших комических эпизодов, происходящих в музыкальном магазине в течение рабочего дня. В одной из сцен оркестр пародировал механизированный, бездушный джаз, исполняя переложённые Дунаевским в ритме фокстрота арию индийского гостя из «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, «Сердце красавицы» из «Риголетто» Дж. Верди и некоторые темы из «Евгения Онегина» П.И. Чайковского.

В чисто джазовом отношении «Риголетто» имеет мало ценности, демонстрируя типичную эксцентрику: тема Верди исполняется в трех «национальных вариантах» (как говорит на пластинке сам Утёсов): первый — интернациональный (отличий от оригинала нет), второй — испанский (в ритме трёхдольного танца, часто называемого пасодобль, уанстеп), третий — кавказский (исполняется обычная лезгинка, гармоническая схема и

мелодическое наклонение которой неожиданно обнаруживает родство с первыми двумя тактами песенки Герцога).

«Евгений Онегин» более интересен: темы Чайковского (первый квартет «Слыхали ль вы» в крайних разделах формы, ариозо Ленского «Я люблю вас» — в среднем) изложены чрезвычайно изобретательно (в частности, тема ариозо Ленского — в виде имитации у солирующих трубы и тромбона с характерными глиссандирующими аттаками, напоминающей гротесковые диалоги уайтмановских солистов). Гротесковые приёмы, однако, вновь оказываются на первом плане — особенно в сочетании с театрализацией, следы которой остались в оригинальной записи (при переиздании в 1982 году запись подверглась перемонтажу, и гротесковые диалоги персонажей Утёсова и его дочери, изображающих, вероятно, посетителей магазина — надменных иностранцев оказались выброшены). Успех джазовой интерпретации классических произведений во многом определил содержание следующей программы оркестра — «Кармен и другие», в которой комически обыгрываемые эпизоды известной оперы сопровождалась аранжированной в духе джаза музыкой Ж. Бизе.

На одном из представлений «Музыкального магазина» побывал заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров Б. Шумяцкий. Представление ему очень понравилось, и он предложил перенести «Музыкальный магазин» на экран. Успех «Музыкального магазина» (режиссёр А. Арнольд, музыка И. Дунаевского) подал идею создания музыкальной кинокомедии «Весёлые ребята» (1934), в которой Утесов сыграл главную роль. С его голоса такие номера, как «Марш веселых ребят» и «Сердце...» запела вся страна.

Джазовые обработки классики, принадлежащие коллективу Утёсова в своё время вызвали широкий резонанс у критики. В своём «дискуссионном фельетоне» критик Юрий Бирюков писал: «Фокстроты на тему “Песни индийского гостя” из “Садко”, на темы из “Золотого петушка”, “Евгения

Онегина” — популярнейшие номера джазовой программы... Подобные обработки на джазовом языке мило называются “музыкальными шутками”. И такие “шутки” музыкальных заправил, фокстротирующих джазом классическую музыку, претендуют на массовость! Плохие это шутки, уважаемые дельцы от джаза!» [2, с. 71]. Многие слушатели, особенно ревностно относящиеся к неприкосновенности классического наследия, прослушав эти композиции «академическим слухом», действительно оценят их как «плохие музыкальные шутки». Но при прослушивании этих пьес без академической предвзятости могут предстать весьма оригинальные в музыкальном и художественном отношении джазовые обработки классики. Подобные обработки положили начало сложному процессу обратного влияния академической музыки на джаз, который в полной мере раскроет себя во второй половине XX века в мировом и, в частности, отечественном джазе.

Весьма показательный пример обратного влияния академической музыки на джаз представлен в репертуаре оркестра Якова Скоморовского. Это композиция «От Шопена до...», которая издавалась на пластинках под названием «Шопениана» (1933). Она представляет собой поурри на темы известных произведений композитора. Контрастно-составная безрепризная форма композиции состоит из следующих разделов: Полонез A-dur (играет роль вступления) — Вальс cis-moll — романс «Очи черные» — трио из Фантазии-Экспромта cis-moll.

Из полонеза аранжировщик Александр Скоморовский, - пианист оркестра, - использовал только первые четыре такта, к которым приписал сочинённый модуляционный переход. Вальс был переделан им в соответствии с ритмическими признаками фокстрота на 4/4. В четвёртом такте (и во всех подобных) мелодия лишилась женского окончания (задержание с запаздывающим разрешением). В конце первого предложения аранжировщик ввёл более удобный для трубы и интонационно элементарный завершающий мелодический ход взамен хроматического в оригинале со скрытыми

интонациями ламенто. Поэтому тема вальса получает более решительный, поджазовому напористый характер. Такая манера претворения оригинала чем-то напоминает игру романтиков Прокофьевым, который позволял себе пропускать «лишние» украшающие детали. Но в данной аранжировке эти изменения являются попыткой придать известному романтическому вальсу джазовый колорит. В тактах, где у Шопена форшлаг с переченьями, в аранжировке пунктирный, а затем триольный ритм, которые у слушателя, по замыслу аранжировщика, должны были ассоциироваться с джазовым свингом.

«Очи чёрные» — это оригинальная находка Скоморовского, не лишённая остроумия и, в определённой степени, художественного вкуса. Аранжировщик обнаружил, что гармонический остов романса совпадает со вторым коленом Вальса, представляющим собой период с ощущением более частой смены гармоний. Однако почему-то он отказался от трезвучия шестой ступени в прерванном обороте, которое в романсе выражает тоску и надрыв чувства и который есть и в вальсе тоже. Вальс уже не звучит (нет его мелодической темы), но остаются его структура и гармоническое содержание. Поэтому парадоксальным образом не возникает ощущения внутреннего конфликта материала «цыганщины», как сказали бы рапмовцы, и высокой классики. Это, равно как и сопоставление оригинальных тактов Полонеза со всем последующим фокстротным материалом, рождает ощущение гротеска, пронизывающего всю пьесу. А введение цыганского романса очевидно обнаруживает сходство с кинематографическим приемом наплыва — одной из разновидностей монтажа. Конечно, с практической точки зрения соседство романса и вальса можно объяснить неудобством исключительно фортепианной фактуры второго колена вальса, плохо ложащегося на джазовый состав, но это опровергают иностранные переложения (например, переложение Берта Шефтера для джазового октета под названием «Тень Шопена»). Несомненно, как и в парафразах Дунаевского (инструментованных, кстати, тем же

Скоморовским) подобный приём применён здесь совершенно сознательно. К такому парафразу Дунаевского-Игнатьева также необходимо обратиться.

Это упомянутая выше «Песня индийского гостя» из утёсовской программы «Музыкальный магазин». В анализе этой аранжировки следует остановиться, главным образом, на трактовке джазовым аранжировщиком формы академического оригинала. «Песня индийского гостя» базируется на куплетной форме, но последняя предстает в оригинальном виде. Экзотичность персонажа, по замыслу Римского-Корсакова, требовала соответствующей манеры выражения, — как гармонической, так и формальной. С точки зрения гармонии вся Песня построена на тоническом органном пункте *g*, который иногда перекрашивается красками одноименной и переменной тональностей. В целом лад получает два гармонических истолкования: параллельно-переменный (*G-e*) и одноименно-переменный (*G-g*). Преобладает, конечно, параллельно-переменный лад (*G-e*), характерный для русской музыки и для русской музыки о Востоке. А элементы *g-moll* воспринимаются, как распространенный у романтиков и русских композиторов прием ладовой «светотени», основанный на гармоническом перекрашивании терции лада. Интересное гармоническое решение Песни, которая являет нам посланца заморских краёв, облекается в не менее интересную форму. Эта форма представляет собой вариант куплетной формы, где последовательность разделов приобретает симметричное строение. В результате получается следующая форма: Запев — Припев (*G-g*) — Отыгрыш с вокальной партией (пребывание на доминанте) — Припев (с гармонически варьируемым первым предложением) — Запев.

При первом проведении запева композитор «маскирует» квадратность (шеститакт: 2211), которая восстанавливается при его симметричном репризном проведении, где последние два однотокта увеличиваются до двутактов.

Какое звучание получает песня индийского гостя в своей джазовой аранжировке?

Во-первых, у Песни появляется развёрнутое по форме вступление, представляющее собой большое предложение (считая такт на 4/4). В аранжировке вступление основано на материале припева Римского-Корсакова. Во-вторых, форма приводится в более традиционный вид. Скрытая у Римского-Корсакова квадратность становится определённой. Это становится возможным благодаря некоторым манипуляциям: размер меняется с 3/4 на 4/4, припев Песни «прокручивается» в два раза быстрее. Поскольку припев делается практически равновеликим запеву (хотя его шеститактовость сохраняется) функциональное соотношение разделов формы несколько меняется. Припев в форме Римского-Корсакова у аранжировщика является вторым предложением первой части простой двухчастной, а отыгрыш Римского-Корсакова (участок пребывания на доминанте, с учетом органного пункта) аранжировщиком превращается в середину простой двухчастной формы, он звучит, как у Римского-Корсакова (без «ускорения» в два раза). А за ним звучит, опять припев Римского-Корсакова в «ускоренном» виде и ещё в масштабном сокращении (в два раза короче), который становится в аранжировке репризой двухчастной формы, так как вместо последнего проведения запева у Римского-Корсакова в аранжировке идёт повторение двухчастной формы. Получается, что симметричная куплетная форма Римского-Корсакова здесь формально и ритмически модифицируется: превращается в повторенную двухчастную форму с репризой на материале второго предложения. Её строение: ABCB, где А и В, «ускоренное» в два раза, — запев и припев у Римского-Корсакова, а С — отыгрыш с вокальной фиоритурой. Таким образом, получается, что аранжировщик разгадывает квадратную подоснову формы Римского-Корсакова с её «экзотической» симметричностью и как бы неквадратностью и преобразует её в обычную песенную форму, пригодную для фокстрота — для жанра танцевальной музыки. Однако это кажущееся впечатление, так как в действительности форма не становится квадратной, хотя и заметно приближается к ней. Неквадратно построенный запев Римского-Корсакова

здесь становится единственным вариантом формы, так как на месте повтора запева у Римского-Корсакова в аранжировке начинается повтор двухчастной формы и, следовательно, первого неквадратного запева. Мешает квадратности также повторение второго предложения (припева у Римского-Корсакова), которое по своим масштабам должно или быть равным неквадратному первому или его превзойти, а также масштабное сокращённое проведение репризы (второго припева у Римского-Корсакова). Результатом подобной метрической «игры» с неквадратным первоисточником становится диспропорция масштабов формы, вызванная значительным масштабным превышением первой части. В итоге форма приобретает следующий вид:

Вступление (на материале В)	Первая часть		Вторая часть	
	А	В	С (развитие)	В
8 тактов	6 тактов	8 тактов	4 такта	4 такта
22112	222	2222	22	22

Среди других изменений можно назвать неизбежное изменение оркестровки, так как джазовый «Садко» — пьеса инструментальная, а также изменение гармонии, остающейся в целом в рамках гармонического остова Песни Римского-Корсакова, но высвобожденной от «пут» органного пункта. И, конечно, варьируется ритм, которому джазовые музыканты стремились придать свинговое «звучание», разумеется, насколько это было возможно в 1930-е годы, когда пришедшие из академических филармоний музыканты учились играть по-джазовому.

Рассмотренные в статье джазовые обработки с одной стороны демонстрируют непосредственную близость первых отечественных джазменов культуре академического типа, с другой стороны в определенном смысле являлись вынужденной мерой. Вынужденная мимикрия джаза была, однако, только началом напряженного периода его борьбы за своё существование, в процессе которой джаз неизбежно испытывал трансформации, сводившиеся к усилению влияния чужеродных (академических, песенных, фольклорных) элементов за счёт ослабления собственно джазовой составляющей. Стремясь

реабилитировать себя в глазах власти и социума, джазовые музыканты были вынуждены постепенно уходить от истоков своего искусства. Если А. Цфасман и А. Варламов даже в первых своих ансамблях старались, порой интуитивно, следовать специфике джаза, то Л. Утёсов с самого начала исполнял наряду с джазом эстрадную музыку, а вскоре и полностью на неё переключился, несмотря на то, что в его оркестре были задействованы высококлассные музыканты. Такова была судьба раннего советского джаза, песня которого была прервана многочисленными официальными гонениями на джаз 1930-х годов. Лишь в послевоенные годы джаз вновь возвратился на авансцену советской музыкальной культуры.

#### Список литературы

1. Баташёв А. Советский джаз. М.: Музыка, 1972. – 175 с.
2. Бирюков Ю. Ещё о джазе (дискуссионный фельетон) // Советская музыка, 1934, № 11 – с. 68–71.
3. Горький М. О музыке толстых // Правда, 1928, 18 апреля, с. 2.
4. Ландсберг Г. На путях к джазовой культуре // Рабочий и театр, 1935, № 22, с. 22.
5. Резник И. Государственный социальный заказ в советском музыкальном искусстве 1930-х годов. Дис. ... кандидата искусствоведения. Екатеринбург, 2005. – 187 с.
6. Утесов. Л. Биография. Интернет. Сайт «Музыкальные истории: известные и не очень...», <http://histmusic.ru/biografiya-leonida-utesova>
7. Хентова С. Странные сближения. К 100-летию Л.О. Утесова // Музыкальная жизнь, 1995, № 3, с. 12–14.