

Анатолий Вапиров

СЕРЬЕЗНО РАБОТАТЬ В ДЖАЗЕ

А. Вапиров (тс, ас, сс, бкл, кл, кпр, лидер) род. 24 ноября 1947 года в г. Бердянске. На кл. играет с 11 лет, на сакс. — с 13 лет. Джаз играет с 1960 г. Окончил ленинградскую консерваторию (класс кларнета, 1971 г.) и там же аспирантуру (1979 г.). Преподаватель Лен. консерватории (класс саксафона); ~~руководит трио~~ руководит трио — С. Курехин (р), А. Александров (фгт). Лауреат нескольких джазовых фестивалей.

Фавориты: Дж. Колтрейн, Э. Брэкстон.

Интервью получено Еф. Барбаном в июле 1981 года.

— • —

Барбан. Уже лет двадцать ты играешь джаз. За это время несколько раз менялось твоё эстетическое кредо: играл ты и традицию, и джаз-рок, но пришел к авангарду. Естественно ли это для серьезного музыканта? Было ли это результатом органичного внутреннего выбора?

Вапиров. Обычно такая эволюция зависит от множества факторов, но главное, на мой взгляд, в ней — это масштаб творческой индивидуальности музыканта и степень серьезности его отношения к джазу. Думаю, что здесь порядок изучения джаза (дикси, свинг, бибоп и т.д.) не имеет принципиального значения. Главное — найти в конечном итоге "свою игру". Многие значительные музыканты обычно переигрывают все стили, пропускают их через себя, и эта энциклопедичность в дальнейшем только помогает в работе. Что касается меня лично, то авангард более всего подходит и моей индивидуальности, и моим намерениям серьезно работать в джазе, причем не менее серьезно, ~~чем это делает композитор~~ чем это делает композитор в современной серьезной музыке; а такую возможность в джазе может предоставить только авангард. Выразительные средства иных джазовых стилей тяготеют скорее к легкой музыке.

Б. Известно, что ты не только саксофонист-практик, но и "теоретик саксофона" — занимался его историей, проблемами эволюции саксофонной техники. Помнится, ты мне что-то говорил даже о диссертации на эту тему... Каким тебе представляется современный саксофонист, стремящийся применить в своей работе достижения бурного прогресса игры на этом ин-

струменте? А может быть, и прогресса особого нет?

В. Ну, в том, что прогресс есть, сомневаться не приходится. Если сравнить, к примеру, технику игры Коулмана Хокинса и Джона Колтрейна, то становится отчетливо ясна граница прошлого и настоящего в игре на этом инструменте в джазе. Да и не только в джазе. В классической музыке, например, сравнивал произведение, написанное в самом начале появления саксофона на музыкальной эстраде (Э. Кестнер, "Тема с вариациями", 1847 г.) и произведение, созданное в 70-е годы нашего века (Э. Денисов, "Соната для альт-саксофона и фортепиано", 1972 г.), можно смело утверждать, что сегодняшний саксофон — это совершенно новый инструмент, коренным образом отличающийся от инструмента прошлого века и диапазоном звучания, и звукоизвлечением, и техникой игры. Огромное значение в этой эволюции инструмента имел джаз. Композиторы, пишущие в наше время для саксофона, представляют этот инструмент уже в том виде, который его превратили джазовые музыканты и, в частности, музыканты авангарда. Техника игры любого саксофониста (и джазового, и неджазового) немыслима сегодня без применения достижений Колмана, Колтрейна, Брэкстона. Те саксофонисты, которые этого не понимают, сознательно ограничивают свои возможности овладения этим инструментом.

Б. Мне кажется, что ты удачно сочетаешь в своей практике элементы компонирования и импровизации; музыканты неоавангарда плодотворно развивают сейчас эту тенденцию. В чем, по-твоему, преимущество такой смешанной техники?

В. Ответ свой я хочу начать с уточнения постановки самого вопроса, превратив его в вопрос о сущности лидера в современном джазовом ансамбле, в авангардном джазе. Если музыканты старого джаза брали в качестве тематической основы для своей музыки "эвергринс" — "вечнозеленые" мелодии из популярных фильмов, мюзиклов, песен, даже опер, то в авангарде возникает другая эстетика и качественно иной тематизм. И вот здесь естественно возникает вопрос: лидер, кто он? Композитор, исполнитель, аранжировщик? Или, может быть, лидер — это весь джазовый ансамбль? Мне кажется, что лидер в авангарде должен, обязан сочетать в себе все эти качества и вдобавок быть организатором в коллективе. Именно та-

кой человек сможет отвечать тем требованиям, которые новый джаз, его техника и эстетика предъявляют сейчас к джазовому музыканту, к его музыке. Смешанная техника нового джаза требует универсальной ("смешанной") творческой способности. Ну, а сама по себе такая техника, ее преимущество в авангарде, мне кажутся естественной эволюцией формы в джазе. Преимущество ее несомненно: высокая идейная содержательность композированных эпизодов в сочетании с экспрессивностью импровизированных каденций создает музыку, вбирающую в себя лучшие качества как серьезной неджазовой музыки, так и джаза. От этого созданное произведение не становится менее джазовым, потому что заимствуется не содержание и даже не эстетика, а лишь метод создания, чистая техника организации музыкального материала.

Б. У меня нередко создается впечатление случайности многих твоих ансамблей, ощущение временности, случайности многих твоих "музыкальных связей". В смысле ансамблевости, пожалуй, лишь трио с С. Курехиным (р) и В. Брусиловским (уд.) было удачным решением проблемы эстетической совместимости. Проблема ли это? ..

В. Проблема ли это для меня? Для меня это больше, чем проблема. От решения ее зависит мое творческое существование, смысл всей моей работы. И вполне может быть, что проблема эта проглотит меня целиком — со всеми моими музыкальными и немусикальными потрохами. Почему она кажется неразрешимой?

Во-первых, тем музыкантам, с которыми я хотел бы играть, я не могу предложить ничего, кроме энтузиазма и самой музыки. Концертов мало, ставки мизерные, и если говорить о том, чтобы прокормить себя этой работой, то это практически невозможно. Значит, огромное количество музыкантов отпадает для серьезной работы, их можно привлекать лишь эпизодически для грамзаписи и записи по радио. Так появились моя первая и вторая пластинки. Но, к сожалению, пластинки пишат у нас не каждый месяц и даже не каждый год. Как же существовать в течение длительного времени? Можно, конечно, воспользоваться опытом Д. Голощекина и сесть в ресторан. Но это значит изменить самой сути моей музыки, протитуировать саму суть авангарда: в ресторане ведь не бу-

дешь его играть. А играть на работе одно, а на концертах другое, противоположное — так недолго деградировать и морально, и музыкально, растерять то ценное, что по крупинкам собирал вот уже почти двадцать лет. Вокруг меня множество примеров последствий "ресторанной жизни". Выходит, выход один: заниматься нетворческой работой, а в свободное время играть то, что хочешь. Опять же — с кем? С энтузиастами, понятное дело. Где же обитает эта редчайшая разновидность музыканта? Время от времени она все же попадает и в джазовые сети. Но одни из них хотят играть, но не умеют; другие не хотят, т.к. уже не умеют, разучились. А учить — процесс долгий и неблагодарный, и главное — не дающий гарантии длительного сотрудничества. Мне же больше всего хочется играть сейчас, сегодня, в лучшем случае завтра, а не в отдаленном будущем. Вот и "усыхает" квартет до дуэта. Боюсь как бы не кончить сольными выступлениями. Б.

Мне хочется поговорить о индивидуальных особенностях твоей игры. Органичный сплав высокого эмоционального накала и хорошо разработанных структурных ("логических") элементов музыки отличает лучшие твои композиции. Безусловно, высокая содержательность музыки — главный признак серьезной импровизации. В чем ты видишь свою, индивидуальную манеру построения этой содержательности?

В. Ты уже частично ответил на этот вопрос — баланс композиции и импровизации. Мне ближе всего тот компонент музыки, который именуют иногда "лирическим началом". Но лирика у меня не созерцательная, а экспрессивная, активная, пребывающая в постоянном эмоциональном развитии, — меняющая и свои проявления, и свою интенсивность. Раньше в моей музыке было больше рациональности, сейчас, пожалуй, превалирует спонтанность, видимо, под влиянием уже сложившегося опыта. И еще. Наибольший успех у публики имели те мои композиции, в которых тематизм был близок фольклорному. Тематизм этот носил не цитатный характер, а строился на распространенных интонациях народной музыки. Сейчас я в своих пьесах больше экспериментирую, они сложнее прежних, строю я их обычно по принципу сквозного развития. Я вовсе не утверждаю, что мой путь — единственно возможный в новом жанре. Успех мо-



их последних программ меньший, чем у предыдущих. Видимо, и авангард бывает разной степени доступности, популярности.

Б. Меня всегда интересовала проблема соотношения художественных уровней музыки и публики. Оказывают ли на качество музыки влияние общий джазовый уровень в стране и представление музыканта о своих слушателях? И, кстати, видишь ли ты у нас музыкантов, о которых можно говорить по-большому (европейскому, мировому) счету?

В. Я с детства привык серьезно относиться к аудитории, перед которой выступаю. И считаю, что те музыканты, которые думают, что публика — дура, глубоко заблуждается. Сегодня уровень джазовой аудитории у нас зачастую превышает интеллектуальный и эстетический уровень музыкантов, которые перед ней выступают. Возможно, что где-то вообще еще не слышали авангард, но любая музыка, если она талантлива, может поначалу восприниматься ~~еще~~ лишь экспрессивно, и поэтому даже при таком, неполном, восприятии она может дойти до сердца слушателя. Наша аудитория явно растет художественно; у нее возникла более широкая возможность получения джазовой информации. А растут ли наши музыканты? Я хочу спросить тебя: много у нас появилось за последние годы музыкантов и ансамблей европейского класса? Всех их можно пересчитать по пальцам (и не двух, а одной руки). И это на 260 миллионов. Вель это трагедия! А вель за последние десять лет появилось множество эстрадных отделений в муз.училищах, где якобы учат джазу. Но как и кто? Видимо, причин "джазового безрыбья" несколько: плохой отбор студентов, неверно учат, нет фестивалей и конкурсов в начальных звеньях. Нет духа соперничества, соревнования. Это всегда было двигателем прогресса в музыке. А бесперспективность обучения? Окончил училище, и где работать? Концертирующих джазовых коллективов — раз-два и обчелся. Новых новоиспеченные "джазмены" не создают. Приходится идти в ВИА или эстрадный оркестр, если он есть в городе. А вель речь идет о молодом человеке 19-20 лет. Вель если в 20 лет пропадает желание играть джаз, зная, что джазом не прокормиться, то это и есть главная причина отсутствия притока новых

джазовых сил. Нет пополнения, нет смены. Три-четыре талантливых музыканта за десятилетие не решает проблем. Вот мы и варимся в своем собственном соку: Лукьянов, Ганелин, Чижик, Левиновский, и в обратном порядке.

Б. Может быть, о себе ты не отзовешься столь пессимистично. За последние год-два ты играл с несколькими музыкантами высокого европейского и американского класса (Ян Гарбарек, Джон Фишер, Гэнс Кумпф). Постарайся объективно вписать себя в европейскую панораму джаза.

В. Мне как-то неловко заниматься собственной оценкой. Может быть, мешает этому естественный и глубокий комплекс провинциальности, который, я думаю, прошел бы после пары лет жизни в джазовой столице. Не хочу себя ни с кем сравнивать, но я уверен в одном: мне есть, что сказать, и сказать нечто независимое от названных тобой музыкантов. А любая независимая мысль в джазе (да и не только в джазе) уже достижение и встречается не так уж часто.

Б. И в заключение: составь себе два ансамбля — из советских и зарубежных музыкантов.

В. Советский вариант: В. Тарасов (ул.), С. Курехин (р.), В. Волков (кбс). Зарубежный: Эндрю Сиррил (ул.), Ирен Швейцер (р.), Фред Хопкинс (кбс). Впрочем, здесь такой выбор первоклассных барабанщиков, а я так изголодался по ним, что включу в ансамбль еще одного: Хана Беннинка.

---