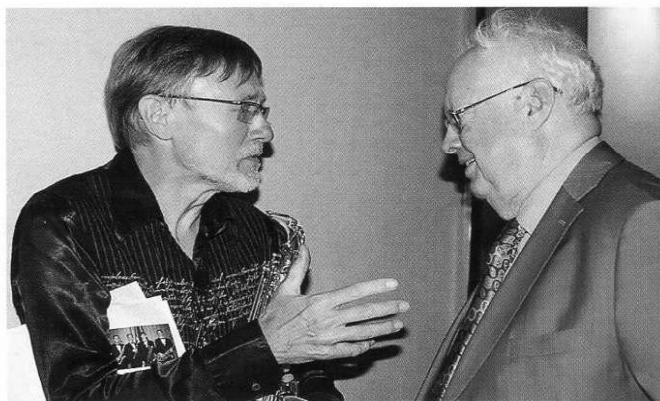




**ІМПРОВІЗАЦІЇ
В ДЖАЗОВИХ ТОНАХ**





Пётр Полтарев и Ольга Войченко

ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ:

ІМПРОВІЗАЦІЇ В ДЖАЗОВИХ ТОНАХ	2
ЖУРНАЛУ «ДЖАЗ» 10 РОКІВ!	6
ПАМ'ЯТИ ВАЛЕРІЯ КОЛЕСНИКОВА І ДЖАЗОВІЕ ЮБІЛЕІ ГОДА	10
ГРУПА ТРАДИЦІЙНОГО ДЖАЗУ «ДИКСИЛЕНД»	14
РОЖДЕСТВЕНСКИЙ КОНЦЕРТ В ШКОЛЕ ДЖАЗА ВЛАДИМИРА І ЯНИ ЖУРБИ	16
ТЕРРИТОРИЯ ТАНГО	20
MAGIC SAX ДО 30-ТИ РІЧЧЯ КИЇВСЬКОГО КВАРТЕТУ САКСОФОНІСТІВ ..	22
ФОРТЕПИАНО В ДЖАЗЕ	24
ЗВУЧАТ «ОСЕННИЕ МЕЛОДИИ»	30



Володимир Журба, Антон Журба, Яна Журба

ФОРТЕПИАНО В ДЖАЗЕ

«Изобретение фортепиано стало для музыки тем же, чем для поэзии было изобретение печатного станка».

Бернард Шоу



На рубеже XIX–XX веков в социальной и духовной жизни общества все складывалось неожиданно и революционно. Невероятный научно-технический прогресс, казавшиеся фантастическими открытия в различных областях естествознания стремительно меняли представления человека о вселенной и познании вообще. Это было время небывалого творческого подъема, настойчивого поиска новых путей и форм во многих видах искусств, которые начинают активно освобождаться от сковывающих классических канонов. Появляется новая массовая культура, а с ней и неведомые ранее, музыкальные жанры, среди которых – **джаз**, детище Нового Света, получивший беспрецедентное распространение во всем мире и, по сути, во многом изменивший художественный облик современности.

Едва появившись, эта музыка быстро проникла практически во все социальные слои общества, оказалась тем новым явлением, которого так не хватало для полноты именно повседневной жизни. Более того, гибкость и подвижность джаза позволила ему, не теряя своей неповторимой оригинальности, реализовываться в различных жанрах, направлениях и стилях, активно взаимодействовать с другими музыкальными и немusикальными видами искусств. Действительно, органично вписавшись в канву художественной культуры первых десятилетий XX века, музыка, созданная негритянскими самородками, оказала мощное воздействие на самые разные ее области: литературу, театр, изобразительное искусство, кино, и даже моду, затронула, практически, все основные музыкальные жанры, подчас весьма далекие от сферы собственно джаза как такового. В свою очередь, европейская профес-

сиональная музыка также в немалой степени повлияла на джаз, стимулировав возникновение новых синтетических жанров, таких как рэг-опера, джаз-балет, симфоджаз, кул-джаз, барок-джаз, стиль фьюжн и др.

Под влиянием джаза передовые художники создавали яркие, выразительные произведения, отражающие афроамериканские сюжеты, как например **Пикассо**, который говорил, что самые сильные художественные переживания, он испытал, «когда вдруг открылась изумительная красота скульптур, созданных безымянными художниками Африки». А известный русский живописец и теоретик **В.И. Матвей** (В. Марков) писал: «Новое поколение художников благодарит Африку за то, что она помогла им выбраться из европейского застоя и тупика».

Джазовыми мотивами были наполнены произведения многих поэтов и писателей того времени, в особенности литераторов эпохи «Гарлемского Возрождения». За относительно короткий период появились налитанные джазом работы **Карла Вэна Вэчтена**, **Джина Тумера**, **Ричарда Райта**, **Джеймса Уэлдона Джонсона**, **Алена Локка**, поэтов **Каунти Каллена** и **Ленгстона Хьюза** создателя знаменитой книги стихов «Грустные блюзы». Несколько позже, в 30-е годы была опубликована нашумевшая новелла о джазе «Юноша с трубой» («*Young Man With a Horn*») **Дороти Бэйкер**. Без музыки «Золотого Века Джаза» невозможно представить и творчество **Фр. Ск. Фитцджеральда**, автора известных романов и рассказов об американской «эпохе джаза» 1920 годов.

Симбиоз танца и джаза активно начали использовать хореографы, что привело к возникновению степа (*step dance*), в немалой степени оказавшего влияние на все танцевальное искусство XX века. В своей книге «*Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*» критик **Льюис А. Эренберг** писал: «Джаз принес спонтанную, импровизационную энергию для реализации свободы и экспрессии тела, как для настоящего времени, так и для прекрасного будущего человеческого существования».

С джазом было связано и появление звука в кино, когда 6 октября 1927 года на экраны вышел первый музыкальный звуковой фильм «Певец джаза» («*The Jazz Singer*»). В дальнейшем один за другим выходят кинофильмы с участием исполнительницы блюзов **Б. Смит**, оркестров **Ф. Хендерсона** («*St. Louis Blues*»), **Д. Эллингтона** («*Blak and Tan*»), **Б. Гудмена** («*Hollywood Hotel*»), **Д. Крупы** («*Ball of Fire*»), **Т. Дорси** («*Las Vegas Nights*»), **К. Кэллоуэя** («*International House*») и многих других.

Гармония и ритмы джаза стали неотъемлемым компонентом, по сути, основой музыкального языка нового жанра – мюзикла, а впоследствии киномюзикла, музыкального фильма. В 40-е годы оркестр **Глена Миллера** принимает участие в фильмах «Серенада солнечной долины» (1941) и «Жены оркестрантов» («Orchestra Wives») (1942), бэнд **Джимми Дорси** в «The Fleet's In» (1942), оркестры **К.Бэйси** и **Б. Гудмена** в фильме «Stage Door Canteen» (1943). В 1943 году на экраны выходит киномюзикл «Stormy Weather» с **К. Кэллоузем, Л. Хорном и Ф. Уоллером** в главных ролях. В Советском Союзе, побывавший в Америке Григорий Александров снимает кинокомедию «Веселые ребята» с оркестром **Леонида Утесова**, а позже Карен Шахназавров фильм «Мы из джаза».

Популярные анимационные студии также привлекают к озвучиванию своих рисованных историй джазовых музыкантов, в частности пианистов. Так, **А. Аммонс** записывал саундтрек к «Boogie Doodle» (1948), а **О. Питерсон** – к фильму «Begone Dull Care».

И конечно влияние джаза не обошло академическую музыку. Появляется целая когорта профессиональных композиторов, современников становления джаза, как европейских, так и американских, которые обратились к использованию нового музыкального языка в своих опусах. Прежде всего, это представители французской и австро-немецкой композиторских школ (американские композиторы подключились к этому процессу позднее). «Кекуок Голливого» и «Менестрели» К. Дебюсси, «Три рэг-каприччио» и балет «Сотворение мира» Д. Мийо, фортепианная сюита «Jack in the box» и балет «Parade» Э. Сати, «Рэгтайм» для одиннадцати инструментов и «Piano Rag Music» И. Стравинского, оперы «Джонни наигрывает» Э. Кшенека и «Воцтек» А. Берга, фокстрот из Камерной музыки № 1 П. Хиндемита и музыка К. Вайля для постановок Б. Брехта – лишь некоторые, наиболее характерные образцы использования ритмоинтонаций джаза передовыми композиторами европейской академической традиции первых десятилетий XX столетия.

В свою очередь среди определенной части джазменов также было немало таких, которые пробовали применять те или иные исходные принципы академической музыки, что иной раз приводило даже к появлению новых если не стилей, то, во всяком случае, интересных самостоятельных направлений. Так, в 20-е годы это был «симфоджаз» (**Пол Уайтмен**, который хотел «сделать леди из джаза»), в 40-е – «прогрессив» (**Стэн Кентон** и «**Вуди Герман**»), а в 60-е – «третье течение» (**Гюнтер Шулер, Джон Льюис** и др.).

Как всякое живое искусство джаз постоянно находится в процессе развития, и, как показала история, довольно стремительного. Действительно, огромную дистанцию, которая разделяет музыку уличных оркестров Нового

Орлеана начала века и электронные новации сегодняшнего дня, джаз преодолел с огромной быстротой. За свою 100-летнюю историю он сумел пройти такой путь стилиевой эволюции, на который европейской академической музыке понадобилось более четырех веков. Архаический, традиционный, свинг, би-боп, кул-джаз, модальный джаз, третье течение, и дальше до свободной импровизации фри-джаза.

В последние три десятилетия процессы глобализации значительно расширили географические рамки этого искусства, и сегодня эту музыку исполняют в самых разных уголках планеты, даже во многих, ранее инертных к нему странах. Это, прежде всего, открывает возможности для взаимодействия джаза с национальными музыкальными традициями, что в свою очередь стимулирует появление нового инструментария. В джаз стали вводить элементы этнической музыки, порой на самых неожиданных инструментах: индийском ситаре, украинской бандуре, русской балалайке, армянском дудуке и т. п. Эту музыку играют и на традиционных инструментах симфонического оркестра – валторне, фаготе, гобое, виолончели, которые, казалось, к джазу отношения не имеют.

Совершенно новые выразительные ресурсы джаза открылись с появлением музыкальной электроники. Новые технологии, энергично проникшие во все направления как развлекательной, так и академической музыки в корне изменили существующий звуковой ландшафт, пополнив нашу жизнь новыми, ещё неизвестными миру звуками. Электронные инструменты, которые появились в джазе в начале 1970-х годов, быстро стали неотъемлемой и, можно сказать, привычной частью современного исполнительства. Они активно развиваются, совершенствуются, и сегодня считаются такими же традиционными, как и акустические инструменты джазовой сферы. **Джо Завинул, Чик Кория, Хэрби Хэнкок, органист Джимми Смит** – пионеры применения электронных клавишных в фортепианном джазе. Как показывает музыкальная практика, сегодня практически нет ни одного прогрессивного композитора, не найти ни одной серьёзной музыкальной группы, вне зависимости от жанра или направления, не использующей в своём творчестве электронные инструменты.

И в таком разнообразном окружении значительное, и, пожалуй, наиболее привилегированное место (несмотря на свой солидный возраст) занимает традиционное фортепиано, важнейший инструмент с богатой историей и весьма интригующей биографией, без которого вообще невозможно представить музыку.

Вот уже три столетия фортепиано находится в самом центре музыкального мира, представляя собой, помимо всего, грандиозное технологическое чудо наших дней. В самом деле, эта полтонная конструкция из дерева и чугуна, в которой каждая струна может выдержать вес не одного

легкового автомобиля, способна создавать самые разные оттенки исполнительской экспрессии, – от изящных пассажей Моцарта и поэтической мелодики Шопена, до буйных ритмов буги-вуги и фантастической мощи импровизаций Питерсона. Его широчайший, по сути, весь оркестровый диапазон звука, от самого нижнего до самого верхнего регистра, позволяет исполнять произведения любого стиля и любой эпохи. Музыка барокко и церковные гимны, переложения сложнейших симфонических партитур, джазовые, рок-н-рольные и латиноамериканские ритмы, практически все музыкальное наследие накопленное человечеством оказалось доступно исполнению на этом удивительном универсальном инструменте.

Ежегодно такие гиганты музыкальной индустрии как *Stainway, Boston, Yamaha, Zailer, Besendorfer, Beshtain*, и др. предлагают поистине немислимый набор моделей пианино и роялей, бесконечно разнообразных, порой диковинных форм и расцветок, как сугубо акустических, так и оснащенных электроникой, выполненных из новых, суперсовременных материалов. Эти инструменты способны откликаться на любые композиторские эксперименты, реализовывать творческие намерения самых выдающихся виртуозов нашего времени. При этом надо понимать, что своего скромного предка, молоточковое фортепиано с клавиатурой всего в сорок девять нот, созданного флорентийским мастером **Бартоломео Кристофори** в 1700 году, эта звучащее великолепие напоминает лишь отдаленно. Потребовалась продолжительная и последовательная эволюция, чтобы маленькое, тихое, скорее «*piano*», чем «*forte*» изобретение Кристофори смогло далеко уйти от своих первых «младенческих» разновидностей и стать тем **фортепиано**, которое мы знаем сегодня – наиболее важным музыкальным инструментом, когда-либо изобретенным человеком.

По мере своего развития фортепиано становилось все более популярным.

Потребности культурной публики росли, спрос на инструменты увеличивался, и в результате возникла необходимость в их массовом, фабричном производстве. Поначалу гегемония в этом вопросе всецело принадлежала Англии, где к середине XIX века действовало около двух сотен производителей, а к 1870 году общее количество инструментов на Островах вообще достигло рекордных 400 тысяч. Не отставала и Вена, прославившаяся уже упоминавшейся фабрикой «*Besendorfer*», основанной в 1828 году и существующей в настоящее время. К началу XX века первенство перешло к Германии, славу которой принесли фирмы «*Beshtain*», «*Bluthner*», «*Ronisch*» и другие. Французское фабричное фортепианное производство также одно из старейших в Европе: фабрики Себастьяна Эрара (*Sébastien Erard*), Игнация Плейеля (*Ignaz Josef Pleyel*) и других крупных современных производителей имеют давние традиции. Что касается остальных европейских стран, включая родину фортепиано, то по разным причинам крупного производства там нет, и спрос удовлетворяется, в основном, за счет импорта.

А вот в Соединенных Штатах, которые начали изготов-

лять фортепиано в XIX веке, эта отрасль получила быстрое и широкое развитие. Более того, родине джаза принадлежит немало разнообразных и весьма существенных усовершенствований, в частности разработка и введение чугунной рамы, педали «*sostenuto*» и многого другого. Знаменитая фабрика «*Стейнвей и Сыновья*» (*Steinway & Sons*), основанная в 1850 году по сей день занимает особое место в мировой иерархии, выпуская первоклассные инструменты самого высокого качества.

Огромную роль в утверждении фортепиано сыграли передовые композиторы XVIII-XIX веков, и, прежде всего **Моцарт и Бетховен**, творчество которых в немалой степени мотивировало появление множества конструктивных изменений инструмента. К примеру, Моцарт впервые играл свой ре-минорный концерт на фортепиано, выполненном по спецзаказу венским мастером **Габриэлем Антоном Вальтером**, в котором по желанию музыканта была сделана дополнительная клавиатура для ног. Кстати, позже произведения для «ножного» фортепиано были и у романтиков – **Листа, Гуно, Сен-Санса и Шумана**, которому так понравился этот инструмент, что он убедил **Феликса Мендельсона** открыть даже специальный класс в Лейпцигской консерватории. Композитор **Шарль Валантен Алькан** пошел еще дальше, написав пьесу *Bombardo-Carillon* для игры «в четыре ноги», причем ноги пианистов в процессе исполнения не единожды переплетались. Известно, что по просьбе **Бетховена** лондонский мастер **Джон Бродвуд** (*John Broadwood, 1732–1812*) сделал рояль с увеличенным числом струн (четыре в хоре, вместо трех) и более крепкой рамой, способной выдерживать намного большее натяжение, следовательно, обеспечивающей большую громкость звучания. И таких примеров немало.

Первые десятилетия XIX века. Приближение поры музыкального романтизма с присущим ему значительным расширением выразительных средств и способов исполнения. Появляются блестящие виртуозы, стремящиеся брать от клавиатуры максимально возможное, использовать потенциал инструмента во всей его полноте, что, несомненно, являлось движущей силой эволюции фортепиано. Два величайших пианиста – **Фредерик Шопен и Ференц Лист** открыли перед современниками новые, неслыханные до них возможности инструмента. Гениальные творцы, они дали мощный импульс дальнейшему развитию фортепианного искусства, подготовили почву для появления таких гигантов, как **Феруччо Бузони, фон Бюлов, Антон Рубинштейн**, и других замечательных мастеров, в лице которых европейское фортепианное исполнительство достигло кульминации, и, как считали многие, даже некоторой законченности своего развития. В самом деле, к концу XIX века пианизм достиг такого уровня, что, казалось, все приемы, и способы их использования уже найдены, зафиксированы, и в дальнейшем возможна лишь эксплуатация всего этого огромного наследия.

Однако именно в это время, за океаном, в шумных кабаках и ночных салунах северного Нового Света звучала музыка, которая открывала фортепиано с другой, совершенно неожиданной стороны, при этом явно ломала

привычное представление о традиционной европейской пианистической школе. Не было в ней пиетета перед звуковой красотой, тонкостью интонирования, изяществом фразировки и другими специфическими фортепианными средствами – неотъемлемыми компонентами музыкальной культуры Европы. Одаренные чернокожие пианисты-самоучки лихо выколачивали из клавиш веселую музыку, в которой привычный ритмический баланс был нарушен усиленной синкопированием, утрированной ударностью, расстановками акцентов там, где по устоявшимся нормам их не должно быть, приемами, уходящими корнями в афроамериканский фольклор. Этой музыкой, был **рэгтайм** – специфический фортепианный стиль, удивительный синтез «белого» с «черным», стихийного с рациональным, первый и важнейший предджазовый жанр американской музыки, ставший символом целой эпохи.

Происхождение рэгтайма трактуется историками достаточно неоднозначно, но одно можно утверждать наверняка: «становым хребтом» этой музыки была необычная ритмика – остро синкопирующая, бодрая и возбужденная. Ритмика, ставшая основой всех последующих джазовых стилей. В.Конен писала: *«Рэгтайм поражал воображение не только полиритмической структурой, но и тем, что именно ритм стал главным элементом выразительности. Впервые в музыке Запада постренесансной эпохи не мелодическое, а ритмическое начало стало главным объектом композиторской мысли. Мелодия теряла свойственные ей в европейской музыке последних трех столетий плавность, завершенность, мотивную интонационную насыщенность»*.

Действительно, фортепианный рэгтайм открыл совершенно новые, еще неизведанные возможности фортепиано. Джазовые гармонии, специфическая моторика буги-вуги, сложные ритмические изыски модернистов, характерные интонации самой разнообразной этнической музыки, и, наконец, энергетика рок-н-ролла – все это оказалось доступным этому удивительно гибкому в стилистическом отношении инструменту.

К концу XIX века фортепиано были повсюду. В отсутствии грамзаписи танцевальной музыки, которая появится позже, этот инструмент был главным в клубах, барах, ресторанах, и других увеселительных заведениях, ставших в те годы средоточием фортепианной жизни американцев, независимо от степени достатка и цвета кожи. Сотни музыкантов развлекали публику по всей территории США, но центром джаза в те годы являлись клубы и салуны Гарлема, негритянского района Нью-Йорка, где и возникли ранние фортепианные стили, в частности важный для джазового фортепианного исполнительства стиль «*страйд*», названный позже «*Harlem Stride Piano*».

Работа пианистов в подобных заведениях сыграла огромную роль в становлении фортепианного джаза. Прежде всего, она открывала самое широкое поле для импровизаций, поисков и обновлений. В результате возникали новые исполнительские тенденции, композиторские решения, что в конечном итоге привело к появлению первых фортепианных стилей. Инициаторами подобных процес-

сов были талантливые негритянские самоучки, самородки, носители традиций той устной музыкальной культуры, которая и легла в основу джаза. Именно эти музыканты стали открывателями новых путей, оказали существенное влияние на формирование фортепианного джазового исполнительства. Созданные ими стили – *Гарлем страйд-пиано*, *баррел-хауз-пиано* и *хонки-тонки-пиано*, *стомп-пиано*, *фортепианный стиль трубы* и *стиль «связанных рук»* – фундамент, на котором строится весь джазовый пианизм.

В начале XX века появилась целая когорта прекраснейших пианистов, истинных творцов, подлинных мастеров этих стилей. И все же, среди них были бесспорные лидеры, которые опережали остальных, наиболее полно выражали те или иные новации, музыканты, чей творческий гений обозначил пути джазового пианизма на десятки лет вперед. **Джелли «Ролл» Мортон, Джеймс П. Джонсон, Фэтс Уоллер, Уилли «Лайон» Смит, Эрл Хайнс, Арт Тэйтум**, – эти имена золотыми буквами вписаны в почетный пантеон славы джаза. В это же время заявила о себе группа блестящих исполнителей еще одного, не менее оригинального стиля – «*буги-вуги*». **Джимми Янси и Мид Лак Льюис, Альберт Аммонс и Пит Джонсон, Биг Джо Тернер и «Пайн Топ» Смит** – музыканты, сделавшие «*буги-вуги*», пожалуй, самым зажигательным и заразительным стилем фортепианного джаза. Более того, их находки легли в основу исполнительской манеры пианистов будущей эпохи рок-н-ролла 50-х годов и ритм-энд-блюза последующих десятилетий.

К 30-м годам XX века эпоха классического джаза подходила к концу. Наступала Эра свинга, время исторической смены стилей и безраздельного господства больших оркестров, где на первое место вышла коллективная игра, с приоритетом индивидуальности тембра общего звучания в целом, так называемого оркестрового «саунда». В связи с этим сольное фортепианное исполнительство стало уходить на второй план, уступив место новой манере пианистов, которая в русле оркестрового джаза, четко должна была согласовываться с требованиями партитуры той или иной пьесы.

Достаточно вспомнить «диалоги» оркестра и упруго-насыщенных вставок **Дюка Эллингтона**, изящные аккорды-вкрапления **Каунта Бэйси**; изысканные, гибкие соло **Тедди Уилсона** в оркестре **Бенни Гудмена**, разнообразие исполнительских приемов **Бенни Пэйна из оркестра Кэба Кэллоуэя, Джо Бушкина из оркестра Томми Дорси**, и многих других. При этом фортепианные стили, предшествующие свингу не исчезли, а продолжали сосуществовать, взаимодействовать, подпитываясь новыми подходами. Обновленный *рэгтайм* и *страйд*, *буги-вуги* и *Гарлем-пиано стиль*, ансамблевая игра в диксилендовых составах и партии, написанные аранжировщиками больших оркестров – все это в арсенале пианистов этого периода.

Знаковым в творчестве джазовых пианистов стало появление нового ансамблевого состава – **фортепианного трио**. Этот инструментальный жанр хорошо известный в академической музыке, где его классический тип сложился еще в середине 18 века. Но если в академической музыке – это скрипка, виолончель и фортепиано,

то в джазе традиционно – рояль, контрабас и ударные, хотя часто встречаются трио, где вместо барабанов – гитара. Один из ярких примеров – блестящее трио **Оскара Питерсона** (ф-но) с **Нильсом Педерсеном** (контрабас) и **Джо Пасом** (гитара). Игра без ударных имела свои особенности, делала звучание более прозрачным, давала возможность дублировать роялю с гитарой мелодию, играть унисонные рифмовые ходы, поочередно аккомпанировать друг другу, создавая при этом высочайший свинговый накал.

Трудно сказать, когда пианисты стали играть в трио, однако известно, что **Джэймс П. Джонсон** играл в таком составе, и даже записывался в 1921–1929 годах, правда не с контрабасом, а с корнетистом **Джонни Данном**, барабанщиками **Эдди Догерти** или **Дани Алвином**. Надо сказать, что подобного рода ансамбль – рояль, барабанщик и какой-либо духовой инструмент не были редкостью в то время.

Игра в классическом джазовом трио (с контрабасом и барабанами) существенно изменила подходы к фортепианному исполнительству. Прежде всего, она освободила левую руку от шагающей функции «бас-аккорд» или постоянного гармонического аккомпанемента, что прекрасно мог делать контрабасист или тот же гитарист. Кроме этого пианист трио вынужден был избавиться от многочисленных тремоло, широких аккордов в правой руке, типичной манеры стиля страйд, а также отказаться от непрерывного солирования, чутко взаимодействуя с партнерами. Многие пионеры джазового фортепиано, такие как **Нет Коул**, **Арт Тэйтум**, **Фэтс Уоллер**, **Эрл Хайнс**, работали в трио. Этот оригинальный состав открыл дорогу выдающимся музыкантам следующего поколения: **Джорджу Ширингу** – белому, слепому музыканту, автору многих «вечнозеленых стандартов», один из которых – «*Lullaby Of Birdland*», наряду с «*Take the A Train*» **Дюка Эллингтона** стал поистине гимном джаза; любимцу миллионов **Эрролу Гарнеру**, а также multifunctionальному гению **Оскару Питерсону**, стиль которого считался лучшим образцом, как в свинге, так и в бопе. Удивительные музыканты, они на фундаменте опыта накопленного предшественниками создали, каждый свою собственную, мгновенно узнаваемую оригинальную манеру.

Важный вклад в сферу фортепианного джаза внесли пианисты, творчество которых заставило говорить о новой ветви в джазовом фортепианном исполнительстве.

Ахмад Джамал – утонченный минималист, «мастер музыкальной экономии», как называли его критики; **Джон Льюис** – создатель знаменитого «Модерн Джаз Квартета (МДК)», музыка которого максимально интегрирована в классические образцы, предельно приближена к стандартам западноевропейского музицирования; **Дэйв Брубек** – с его гармоническими сложностями, полифонией, использованием нечетных размеров и уходом от стандартных «вариаций на тему»; **Ленни Тристано**, экспериментатор, убежденный апологет интуитивного джаза, новой импровизационной (или свободной) музыки, окончательно порвавший с классическим направлением, и другие ищущие музыканты.

В середине 40-х годов джаз постепенно теряет свою

развлекательную функцию, все больше тяготея к серьезности, даже, можно сказать, элитарности. Кардинальные изменения, произошедшие в инструментальной исполнительской стилистике привели к появлению «модерн-джаза», музыки, резко отделившейся от всего предыдущего развития, больше ориентированной для слушания, чем для танцев (кстати, понятие «модерн-джаз» остается неизменным до сегодняшнего дня). Музыку эту открыли рвущиеся в бой молодые исполнители, которые захотели играть по новому, говорить на новом музыкальном языке, и то, что они предложили публике, получило несколько странное название «би-боп».

Сейчас невозможно, да и, пожалуй, бессмысленно говорить о происхождении этого термина. Сами музыканты объясняют это банальным звукоподражанием, сродни его вокальным вариантам («скэт»). Таким образом эта непереводимая абстрактная фраза приобрела функцию некой джазовой этикетки, и вполне допустимо, что могло быть и любое другое слого- или словосочетание. К примеру, в 1944 году **Диззи Гиллеспи** одну из своих композиций так и назвал – «*Би Боп*», а **Лайонел Хэмптон**, вибрафонист эпохи свинга и дальнейших джазовых стилей, нередко во время игры лихо подпевал примерно следующее: «*Хэй-ба-ба-риба-боп, ба-бу-ба-бу-бибоп*».

Звуки нового джаза поразили публику своей неожиданностью, казались дерзкими, излишне напористыми, и естественно, что поначалу далеко не все оптимистично встретили появление этой малопонятной музыки, казавшейся многим попросту абсурдной. Что говорить, если даже «звездам джаза» с трудом удавалось преодолевать барьер новизны и объективно оценивать начинания молодых музыкантов. Так, **Луис Армстронг**, услышав их импровизации, сказал, что «не понимает, что делают эти парни». И такое отношение объяснимо – музыкальный язык боперов резко отличался от стилей, господствовавших до середины 40-х годов, и, прежде всего, от традиционного джаза.

Действительно, эти революционеры джаза строили свои импровизации по совершенно новым правилам, в бешеных ритмах, на неведомых ранее хитроумных гармонических сетках, по-иному расставляя акценты. Они намеренно не позиционировали свою музыку как развлекательную, а поставили во главу угла исключительно исполнительское мастерство. Их соло – бурные, виртуозные, с непрерывными переходами мелодии от одного голоса к другому, насыщенными новой ритмопластикой представляли собой радикальные отклонения от всего, что было до этого. Двигаясь в сторону усложнения, новый джаз намеренно уходил от присущей предыдущему стилю свинг танцевальности, а это требовало уже иного способа существования, ровно как и более подготовленного слушателя. В результате, исполнители переместились в джаз-клубы, в аудитории университетов и колледжей, в театры и концертные залы. Джаз становится интеллектуальным искусством, выходит на концертную эстраду.

Пианисты принимают новшества бибопа. В этом стиле, который предполагает в основном ансамблевую игру,

пианист, аккомпанируя солисту, играет редкими аккордовыми вставками двумя руками, а единая пульсация полностью переходит к партии контрабаса. Фортепианное соло, как правило, состоит из быстрых импровизационных линий в партии правой руки, и коротких, синкопированных, диссонирующих аккордов в левой, «уложенных» на непрерывный пульс ритм-секции.

Одним из создателей бопы, наряду с такими титанами, как трубач Диззи Гиллеспи и саксофонист Чарли Паркер, был пианист **Телониус Монк (Thelonious Monk)** – гениальный реформатор, автор экстравагантных «вечнозеленых тем», исполнитель с оригинальной фортепианной техникой, послужившей исключительным материалом для многих музыкантов его эпохи и последующих поколений.

Среди пианистов-боперов важнейшей фигурой являлся **Бад Пауэлл («Bad» Powell)**, блистательный и оригинальный артист джаза, которому подражали и под чьим влиянием находились многие молодые исполнители бопы. Его композиции, наполненные неожиданными гармоническими и мелодическими поворотами, по сей день включают в свой репертуар лучшие современные джазмены. В числе наиболее ярких представителей, определивших развитие пианизма бопы и последующих стилей, следует отметить такие имена, как **Эл Хейг (Al Haig)**, **Элмо Хоуп (Elmo Hope)**, **Хэнк Джонс (Hank Jones)**, **Билли Тейлор (Billy Taylor)**, **Тед Дамерон (Tadd Dameron)**, а также **Дюк Джордан (Duke Jordan)**, чья композиция «Jordu» стала классикой би-бопы, и, наконец, **Билл Эванс (Bill Evans)**, семикратный лауреат премии Грэмми, навечно внесенный в Джазовый Пантеон Славы, утвержденный критиками самого престижного джазового журнала «Даун Бит».

Реформы бопы положили начало и дали мощный импульс движению, которое в каждое следующее десятилетие будет стимулировать поиски новых путей, расширять сферу экспериментов в области гармонии, метроритмики, композиции и формы. Целый ряд пианистов, вышедших на сцену во второй половине XX века получили академическое образование (в отличие от самих боперов), и, обладая необходимым профессионализмом, начали практиковать взаимодействие и синтез различных музыкально-языковых пластов: академической традиции, элементов фольклора разных стран, приемов, клише популярной музыки, и многое другое, что в итоге стало главной тенденцией всего современного джаза.

В дальнейшем освоение новой фортепианной виртуозности, привело к появлению универсальных исполнителей, проявляющих интерес к множеству стилевых моделей одновременно, органично чувствующих себя в разных, порой радикально отличных друг от друга течениях и направлениях. Наиболее яркие, занимающие лидерские позиции, владеющие широким арсеналом технических средств, часто выступают в сольном формате, и в XXI веке это активно развивающаяся область, специфическая примета современного джазового пианиста.

Среди них пианистов, начало карьеры которых приходится на 1960–1970 гг. XX в – **Ч. Кория**, **Х. Хэнкок**, **К. Джарретт**, **Б. Грин**, **М. Камило**, **Г. Рубалькаба**, **Ч. Валдес**,

Д. Грузин, **Д. Дюк**, **А. Фарао**, **Д. Сэмпл**, **К. Дрю**, **Д. Перез**, **Д. Тер-рассон**, музыканты высокого творческого потенциала, выдающиеся исполнители современной джазовой сцены. Несомненно, самые значимые – это **Чик Кория** и **Херби Хэнкок**. Именно они на протяжении десятилетий задают тон всему фортепианному джазу, определяя, по сути, вектор развития этого вида музыкального искусства.

Наряду с именитыми мастерами мощно заявило о себе молодое поколение талантливых музыкантов – **Х. Уехара**, **Э. Джангиров**, **Б. Гочиашили**, **Т. Амасян**, **В. Айер**, **М. Робертс**, **А. Л. Нусса**, **Р. Гласпер** и многие другие. Это активно концертирующие пианисты, обладающие безупречной техникой, могущей вызвать зависть у классического виртуоза, стремящиеся, прежде всего, к освобождению джазового искусства от прикладных функций и максимальному сближению его с академической музыкой. Воплощая свои идеи в проектах разного рода, они охотно взаимодействуют с представителями старшего поколения. В качестве примера приведем пользующиеся огромной популярностью выступления в формате фортепианного дуэта (**Ч. Кория** и **Х. Уехара**, **Ч. Кория** и **Ф. Гульда**, **Х. Хэнкок** и **Ланг Ланг**, **Т. Амасян** и **М. Соляль**).

Передовые пианисты новой генерации – это музыканты, как правило, получившие основательную профессиональную подготовку, включая академическую. И это реалии, так как современный джазовый пианизм невероятно сложен, строится на высоких требованиях новой виртуозной техники, поэтому без солидной образовательной базы рассчитывать на успешную исполнительскую карьеру было бы наивно, тем более в серьезной конкурентной среде.

Сегодня фортепианному джазу учатся в авторитетных высших и средних учебных заведениях, различных школах и специализированных центрах, молодые пианисты разных стран имеют возможность слушать мастер-классы выдающихся исполнителей, и даже играть с ними на многочисленных фестивалях, являющихся одной из главных форм существования джаза. Все это создает мощную музыкально-техническую базу, делает высококласное джазовое образование реальностью.

Джазовый пианизм разнообразен и многолик. Как и джаз в целом, он продолжает активно распространяться по всему миру, охватывая все больше регионов, стран, континентов. В XXI веке это искусство высочайшего профессионализма, которое взаимодействуя с академической музыкальной традицией, обогащаясь элементами других музыкальных культур, ищет новые пути развития, сохраняя при этом основные традиции и достижения предшественников. Такие не исключают друг друга тенденции характерны для всей истории этого удивительной музыки, и являются основой для развития фортепианного джаза в будущем.

Вячеслав Полянский,
Заслуженный деятель искусств Украины,
профессор Киевского университета имени Бориса Гринченка