

*П. К. Корнев*

**ДЖАЗОВОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО  
30–40-х ГОДОВ XX ВЕКА**

*Работа представлена кафедрой музыкального искусства эстрады  
Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.  
Научный руководитель – доктор культурологических наук Э. Л. Рыбакова*

**Статья содержит общие характеристики стилей джаза с 30-го по 49-й год и подробное описание творческого почерка известнейших пианистов страйда, свинга и би-бопа. Творчество исполнителей рассматривается в эпоху значительных перемен, включая боперовскую эволюцию.**

Золотой век джаза (конец 1920-х – середина 1940-х гг.) дал мощный толчок для развития джазовой и эстрадной музыки во всем мире. Представление, где главным «героем» был биг-бэнд, было хорошо отрежиссировано, с вокальными номерами, танцами и артистичными оркестрантами, в обрамлении экзотических, ярких декораций гипнотически манило к себе зрителя. Эти джазовые спектакли были сродни лучшим бродвейским и голливудским «изделиям». Конкурентами больших оркестров внутри этого музыкально-сценического жанра могли быть лишь превосходные малые свинговые составы, исполнители блюзов и пианисты буги-вуги. Музыку больших оркестров слушали по радио, покупали пластинки, интересовались нотными новинками. В репертуаре больших оркестров, малых составов (комбо), а также в исполнении солистов: вокалистов, саксофонистов, трубачей, пианистов, гитаристов – звучали «хиты» свинга. Под «хитами» мы подразумеваем огромный перечень мелодий, написанных плеядой американских композиторов в период 20–50-х гг. XX в., и называемых «вечнозелеными» темами или стандартами. В 1930-е гг. делаются первые шаги в изучении и исследовании джаза в Европе и Новом Свете, например, Библиотекой конгресса США<sup>1</sup>. Это была эпоха свинга.

Говоря о лучших оркестрах эры свинга, мы прежде всего отмечаем их невероятный пульс. Характерными особенностями этих биг-бэндов были и блистательная сыгранность, и плотность звучания секций (труб, саксофонов, тромбонов), и отличная ритм-секция (рояль, контрабас, ударные, иногда и гитара). И все же мы можем особо отметить оркестры, в которых руководителями были пианисты, каждый из которых придавал свой незабываемый шарм-

почерк оркестру. В первую очередь, Дюк Эллингтон, пианист, композитор, аранжировщик, художник, руководитель оркестра, неповторимый и особенный мастер оркестровой живописи, которому не было и нет равных. О Д. Эллингтоне написаны книги, исследования. Заметим, что известность и слава одного из лучших бэндов той поры пришли к Дюку Эллингтону в середине 1930-х гг. Пианист и руководитель другого бэнда, Каунт Бейси, возглавлял свой знаменитый оркестр почти полвека (с 1930-х до 1981 г.). Он выработал свою неповторимую манеру: в противовес мощным «риффам» и напору оркестра – изящные, почти аскетичные фразы в верхнем регистре фортепиано. В оркестре Бенни Гудмена, виртуозного кларнетиста, были пианисты, игравшие в его большом составе, – Джесс Стэйси, Билли Кайл. В его малом составе (кларнет, виброфон, гитара, ударные и фортепиано) играл знаменитый Тедди Уилсон, блистательный виртуозный пианист, которого отличала особая легкость и изящество в игре. Продолжал петь, играть и сочинять все новые хиты, зажигательно-неутомимый Томас «Фэтс» Уоллер. Пианист, руководитель бэнда, киноактер, блистательный энтертэйнер<sup>2</sup> оставался самым популярным джазовым артистом, по опросу критиков, вплоть до 1943 г., года кончины «Фэтса» Уоллера.

1930-е – 1940-е гг. характеризуются возникновением разнообразных стилей в джазовом искусстве. Этот период в истории джаза интересен, замечателен и богат исполнителями разных манер исполнения, что ярко выражено в творчестве мастеров фортепиано. Разнообразие фортепианного исполнительства 1930-х гг.: ансамблевая игра – в диксилендовых составах; партии, написанные аранжировщиками больших оркестров; сольная игра – страйд, буги-

вуги, блюзы, приводит к появлению трио – составов, в которых фортепиано занимает главенствующее положение. Наступавшая эволюция джаза не только рождала пианистов нового направления, но и формировала среди исполнителей оркестрового стиля пианистов-универсалов. Эти исполнители находили себе применение в двух ветвях джаза: свинге и би-бопе. Их было немного, но это были яркие, мыслящие музыканты: Мэри Лу Уильямс, Джо Бушкин, Джонни Гуарниери и др. В этот период совершенствуется и развивается новоорлеанское направление, в котором помимо снискавших славу (еще в 1920-е гг. Лил Хардин, Эрл Хайнса, Дж. Р. Мортон, Генри Рагаса) появляются новые имена. Исполнители в диксилендовых составах сочетают и совершенную манеру страйда и используют и приемы остросинкопированных пассажей рэг-тайма, играя в ансамбле. Это и время расцвета свинга, оно рождало другую фортепианную манеру, которую требовала от исполнителя партитура пьесы. И здесь мы встречаемся с невероятным разнообразием: сочно-колоритная переключка оркестра и фортепианно-насыщенных пассажей Дюка Эллингтона; доведенные до ювелирной точности капли-вставки сверхсвингующего Каунта Бэйси и его бэнда; изысканные, легкие и блистательные фортепианные партии солиста и ансамблиста Тэдди Уилсона (комбо Б. Гудмена); и других пианистов: Джо Бушкина из оркестра Томми Дорси, Билли Кайла из оркестра Джона Кирби, Эллиса Ларкинса, сэра Чарльза Томпсона, работавших в биг-бэнде Лаки Миллиндера и в других оркестрах – всех их объединяет особая манера исполнительства, где пианист чувствует и поддерживает игру коллег-инструменталистов и, обладая собственным почерком, точно следует оркестровой партитуре.

Особое внимание необходимо уделить творчеству пианистов эры свинга.

Новатором и первооткрывателем пути, по которому чуть позже пошли все биг-бэн-

ды эры свинга был (James) Fletcher Hamilton Jr. Henderson (1897–1952) – руководитель оркестра, пианист и аранжировщик. Как пианист, он уже в двадцатые годы много записывается на «Black Swan Company», аккомпанируя джазовым вокалистам. С 1935 по 1937 гг. Флетчер Хендерсон выступает и как аранжировщик и альт-саксофонист оркестра молодой Э. Фитцджеральд; пишет аранжировки для набирающего силу оркестра К. Бэйси (1937 г.); аранжирует для оркестра трубача Банни Беригана. В конце тридцатых Фл. Хендерсон приходит к Б. Гудмену пианистом и становится аранжировщиком этого бэнда. Позже, в сороковые, выступает со знаменитой Этель Уотерс. Переиздаются его записи с вокалистками: Идой Кокс, Бесси Смит, Хеллен Форрест. Перед нами яркая творческая личность – востребованный аранжировщик, блистательный аккомпаниатор, пианист, мультиинструменталист.

Выдающийся композитор, руководитель одного из лучших биг-бэндов за всю историю джаза Edward Kennedy «Duke» Ellington (1899–1974), сформировался как пианист под воздействием записей Джеймса П. Джонсона и «Фэтса» Уоллера. Манера представителей этого стиля легла в основу исполнительства Дюка и позднее была «расцвечена» блистательными и феерическими «всполохами» и каскадами пассажей, арпеджированных аккордов, которые Эллингтон широко использовал, играя сольные фортепианные врезки в оркестровых пьесах. Дюк Эллингтон был непревзойденным исполнителем и сольных пьес – баллад или его знаменитых сиюминутных зарисовок, набросков, своего рода поэтических натюрмортов, колоритных звуковых панно. Он внес неоценимый вклад, используя фортепиано как дополнительный голос в оркестровой партитуре своих неповторимых аранжировок. Композитор, аранжировщик, пианист в оркестре самого Д. Эллингтона, его правая рука, его гениальная «тень» – Billy (William «Sweet'-Pea») Streyhorn

(1915–1967). Манера Б. Стрейхорна была так близка к исполнительству Д. Эллингтона, что, слушая их записи, критики и знатоки этих музыкантов с трудом могли определить, кто и когда солирует. Билли Стрейхорн являлся автором многих знаменитых тем оркестра Д. Эллингтона: «Take The A Trane», «Chelsie Bridge», «Day Dream» и других, составляющих лицо этого оркестра. Б. Стрейхорн пришел в оркестр Дюка Эллингтона в конце 1930-х гг. Его манере присуща и увлеченность страйдом, беглая техника, демонстрация незаурядных и оригинальных гармонических последовательностей в авторских пьесах, и сложные тональности, которые расцветивали звучание этих тем. Один из наиболее значительных бэнд-лидеров эры свинга, пианист и композитор William «Count» Basie (1904–1984), возглавил собственный ансамбль в 1935 г. Фортепианное мастерство Каунта Бэйси формировалось под воздействием звезд страйда. С годами его манера менялась: ритмически точно пронизывающая ткань композиции, только К. Бэйси мог изящной россыпью восьмых передать «эстафету» от солиста к мощному, просвингованному риффу бэнда. В отдельных пьесах мы слышим и страйд-врезки, и целые композиции в стиле «буги-вуги», и это требует от пианиста блистательного владения той и другой манерой.

Конец 1930-х – это заключительный этап творчества великого и экстравагантного Джелли «Роул» Мортон. Он принадлежал к первому поколению джазовых музыкантов, которое, во многом интуитивно, развивало и пробивало путь новому виду искусства, построенному на коллективной импровизации и талантливых солистах. Дж. Р. Мортон были сделаны важные, первые шаги к композиционному построению, к умению использовать возможности каждого инструмента. Перед записью Дж. Р. Мортон проводил «домашнюю работу», продумывая пьесу, добавляя, удваивая инструменты, очередность соло, стоп-

таймы<sup>3</sup>, рифы-разъезды, сочетания инструментов. Именно Дж. Р. Мортон предвосхитил зарождение стиля больших оркестров в инструменталках своего ансамбля «Hot Red Peppers». От пианистов новоорлеанского джаза история нас ведет к гарлемскому стилю – раннему страйду. В мире страйд-пианистов Дж. П. Джонсон – истинный «король». Его знаменитые темы – «The Harlem Strut», «Keep Off The Grass», «Carolina Shout». Но были и другие заметные имена: Willie «The Lion» Smith, Donald Lambert («The Lamb»), Stephen Henderson («The Beetle») – любой из них был способен отстоять звание «мастера» страйда в любом соревновании. Конечно, этот стиль пианистов-одиночек широко распространялся и совершенствовался музыкантами следующего поколения (так, Ф. Уоллер – прямой последователь Дж. П. Джонсона); составлял значительную часть музыкального языка таких «столпов», как А. Тэйтума, Т. Уилсона, пианистов, привнесших в поздний страйд свинговый стиль.

Далее рассмотрим поздний рэг<sup>4</sup> и страйд. Предвестником многих идей и направлений в джазе, которым суждено было полностью раскрыться лишь десятилетие спустя, когда биг-бэнды стали популярны, оказался Jelly Roll (Ferdinand Joseph La Menthe) Morton (1890–1941). Пьесы и мелодии композитора Джелли «Роул» Мортон стали классическими примерами построения и аранжировок. Как пианист, Мортон в своих ранних работах был ориентирован на рэгтайм. Непохожий на своих современников, он расширял жесткие рамки рэга, объединяя неожиданно появляющиеся джазовые идеи, и его поздний стиль, чаще живой и задорный, указывает на предвидение многих новшеств в фортепианном джазе. Органист, пианист, композитор, певец, энтертейнер, кумир публики, Thomas «Fats» Waller (1904–1943), был выдающимся Артистом Джаза. Для Ф. Уоллера характерны яркие мелодии, которые вошли в число «вечнозеленых». Фэтс Уоллер – ученик и

продолжатель идей Дж. П. Джонсона. Его стиль игры более мягкий и сглаженный, местами задорный и базировался на джонсоновском, но все же пианист не включал в свою игру ритмические вариации для левой руки по формуле страйда, столь характерные для его учителя. И Уоллер, олицетворяющий гарлемский стиль, в «готовых пьесах» концентрировался больше на композиции, чем на импровизации. У Ф. Уоллера было много последователей. Среди них Д. Эллингтон и гениальный Арт Тэйтум, который называл Фэтса Уоллера «великим пианистом».

Неудивительно, что в музыкальном мире, охваченном рэгтаймовой лихорадкой, исполнители создавали новый стиль, отталкиваясь от рэга и новоорлеанского направления. Пианист, композитор, один из «родоначальников» страйда James P. Johnson (1894–1955) был широко образованным музыкантом. Этот пианист соединил в своей исполнительской манере рэг, блюз и все формы популярной музыки тех дней. Он был хорошо знаком и с классической музыкой. В начале 1920-х гг. он становится известным исполнителем на нью-йоркской джазовой сцене благодаря и собственным композициям («Carolina Shout», «Runnin' Wild», «The Charleston»), и демонстрации виртуозной техники. В 1930-х гг. Дж. П. Джонсон был увлечен сочинением объемных произведений (под влиянием классики) – «Harlem Symphony» (концерт для фортепиано), «Spirit Of America» (струнный квартет) и блюз-опера «De Organizer». Джэймс Прайс Джонсон, (независимо от мощного воздействия своего ученика Ф. Уоллера на манеру многих музыкантов-современников) повлиял как на большинство пианистов, работавших в Нью-Йорке в 1920-х – 1930-х гг.: К. Бэйси, Д. Эллингтона, А. Тэйтума, Т. Уилсона (старшее поколение), так и на более молодых, включая Э. Гарнера, Дж. Гварниери и Т. Монка.

В число избранных исполнителей страйда, или, как их иначе называли, «профес-

соров» или «щекотальщиков», входил Willy «The Lion» (William Henry Joseph Bonaparte Bertholoff) Smith (1897–1973). Он начинал как рэгтаймовый пианист в Нью-Йорке, участвовал в Первой мировой войне, где героически проявил себя и получил прозвище Лев. Вернувшись домой, Лайон Смит адаптировался и вскоре стал одним из лучших гарлемских «щекотальщиков». В 1930-е и 1940-е гг. много записывался, гастролировал и имел свою признательную аудиторию.

Важной фигурой в эволюции игры на джазовом фортепиано в переходный период от страйда к свингу был выдающийся музыкант Earl Kenneth «Fatha» Hines (1903–1983). В конце 1920-х гг. Э. Хайнс с Л. Армстронгом сделали ряд блистательных ансамблевых записей («Hot Five», «Hot Seven»). На этих «сессиях»<sup>5</sup> Эрл Хайнс демонстрировал новую манеру, свободную от основ страйда, – полетные пассажи правой руки, обильный аккомпанемент, виртуозную технику обеих рук. Э. Хайнс – наиболее значительный пианист, в творчестве которого прослеживается переход от страйда к свингу. Его правая рука больше не развивает синкопированных фраз вокруг основных тонов (как в рэге) или фигур «между рук» (как в страйде), а фокусирует свое внимание, направленное на мелодическую линию. Упрощение задач правой руки привело Хайнса к концепции свободной импровизации. Уже молодым Э. Хайнс был известен своей яркой, зажигательной, сверкающей игрой, которая напоминала о богатом музыкальном языке исполнителей страйда. Это был «мощный» пианист с «моторным» битом и левой рукой, соединяющей страйд и «шагающие» децимы. Все чаще пианисты, подобные Э. Хайнсу, в 1930-е гг. начинают играть в бэндах. И функция левой руки – постоянно подчеркивать ритм постепенно ослаблялась. Пианисты аккомпанировали все более спонтанно, лишь подчеркивая местами пульс пьесы. В отличие от А. Тэйтума, Teddy (Theodore Shaw) Wilson (1912–1986) в большей степе-

ни принадлежал эре свинга и был наиболее заметным пианистом. Его стиль комбинировал элементы Эрла Хайнса и стиля Арта Тэйтума, приспособленного в большей мере к игре в ансамбле. Чистая мелодическая линия и легкая фактура Тэдди Уилсона звучала изящно и мягко. В левой руке он часто использовал движение дедим, а правая рука «рисовала» воздушные мелодические фигуры в октавах. Его можно было бы поместить на доску почета пианистов как образец стиля и точности. В то время как большинство джазовых импровизаторов (до эры свинга) опирались на орнаментальность и вариационность исполняемого музыкального материала, Тедди Уилсон создавал новые мелодические линии в пьесах, выбирая звукоряды и арпеджио, которые соответствовали проходящему аккорду.

Тридцатые годы – это и начало стиля «буги-вуги»<sup>6</sup>, рожденного пианистами, игравшими простой по форме и гармонии блюзовый квадрат<sup>7</sup>, но с очень насыщенными, ритмично повторяющимися фигурами-риффами в левой руке.

Уже в середине 1920-х гг. «буги-вуги» начал распространяться на «race records» («записях для чернокожих»). Но для широкой публики этот жанр был «открыт» Джоном Хэммондом – менеджером, антрепренером, имевшего потрясающее чутье на новые имена. С его помощью в 1938 г. три «короля» буги-вуги (Albert Ammons, Pete Johnson, Meade «Lux» Lewis) продемонстрировали свое искусство на сцене Карнеги-холла. На протяжении 1930-х гг. и даже в годы Второй мировой войны вышло много пластинок с записями Jimmy (James Edward) Yancey (1894–1951), одного из основоположников этого стиля. Его считали своим наставником вышеназванные А. Аммонс, П. Джонсон и М. Л. Льюис. Модно было исполнять буги-вуги не только на фортепиано в салуне, баре, клубе или концертной площадке. Это был жанр, который активно вторгался и в репертуар

больших оркестров. Лучшие бэнды – такие, как К. Бэйси, Б. Гудмен и др. включали в свои концертные программы зажигательные буги-вуги, аранжированные для джаз-оркестра. Если в страйде мы называем одним из первых имя Дж. П. Джонсона, то, говоря о буги-вуги, таким же по значению был Джимми Янси, хотя широкой публике более известны имена его учеников. Наиболее знаменитым исполнителем буги-вуги был Meade «Lux» Lewis (1905–1964). В его творчестве произошло смешение «восточного» и «западного» направлений. И Джимми Янси и Фэтс Уоллер – оба повлияли на него. В начале 1930-х гг. многие пианисты, исполнявшие блюз и буги-вуги, могли играть страйд, а «восточные» страйд-пианисты играли блюз. Это говорило о развитии страйда от рэгтайма до объединения с элементами блюза. Среди пианистов, комбинировавших оба стиля, назовем Каунта Бэйси, Бенни Моутена, Мэри Лу Уильямс и Джэй Мак Шенна. Итак, Джимми Янси и его последователи: Мид Лакс Льюис, Альберт Аммонс, Пит Джонсон – сделали буги-вуги самым зажигательным и заразительным жанром фортепианного джаза.

Своим рождением страйд обязан Нью-Йорку. Именно здесь фигура пианиста-одиночки была востребована на любой «party»<sup>8</sup>, в ресторане, баре, отеле. Этот пианист был, по сути, «человек-оркестр». Левая рука выполняла функцию ритм-секции, а правая украшала и дополняла разнообразными приемами мелодию и ее интерпретацию. Прием «striding» в левой руке («идущий большим шагом», «шагающий» бас) пришел из рэгтайма (бас – аккорд – бас – аккорд), а вот игра правой руки значительно менялась. Позже этот стиль игры был назван «Harlem Stride Piano» или просто «страйд». Отгалкиваясь в своем развитии от рэгтайма, страйд начал свое становление во время Первой мировой войны, но особенно после ее окончания. Быстрые темпы и интенсивность (плотность звучания) приводило страйд-пианистов к плотному,

активному взаимодействию рук. Техника правой руки продвигала вперед ритмику сопровождения в левой. Творческий подъем создавал иной уровень интенсивности ритма, быстрой смены аккордов и более линейной мелодике в правой руке. В то время как основой для правой руки было сохранение фигур и многофункциональности, все большее применение находила одnogолосная мелодическая линия, становящаяся нормой. Пианисты страйда также добавляли и блюзовые ноты в свою игру, тогда как в рэге этот прием встречался крайне редко. Они перенимали, схватывали лучшие из этих так называемых «штучек» у других пианистов и, применяя их в игре, добавляли что-то свое. Страйд, впитавший многое от своих «предшественников» – рэгтайма и новоорлеанского стиля, мы условно поделим на «ранний», ярким представителем которого был Дж. П. Джонсон, и «поздний», в котором главенствующей фигурой был Фэтс Уоллер. Именно стиль Ф. Уоллера подтолкнул развитие «свинг»-стиля и способствовал появлению таких мастеров, как Т. Уилсон и А. Тэйтум. Лучшие исполнители страйда были сконцентрированы на Востоке США, в Нью-Йорке, и этот стиль чаще назывался «гарлемским» страйдом. Дж. П. Джонсон был центральной фигурой, а его предшественниками были Luckey Roberts, Eubie Blake, Richard «Abba Labba» McLean. Передача приемов «вживую» от учителя к ученику, наглядные уроки, когда начинающий музыкант стоял за спиной мастера и визуально старался запомнить специфику игры, сложилась в джазе с самого начала его истории: Луи Армстронг у Джо Кинга Оливера, Фэтс Уоллер у Джеймса П. Джонсона, Дюк Эллингтон у Уилли Лайона Смита – эти и многие другие примеры подтверждают принцип преемственности в развитии джазового исполнительства.

Удивительно, но именно в эти два десятилетия (с 1930 по 1949 г.) произошли кардинальные изменения в инструментальной исполнительской стилистике. Вторая поло-

вина 1940-х гг. принесла истории джаза боперов, которые говорили на новом музыкальном языке. Эти революционеры джаза привнесли иное осмысление гармонии, насытили новой логикой построение музыкальных фраз, изобрели новые ритмические фигуры при исполнении мелодической импровизации, по-иному расставили акценты.

Итак, поиски нового (мы говорим о боперах второй половины 1940-х) приводят позже ряд современных музыкантов к перениманию характерных особенностей стилей, «рожденных» ранее. Артисты джаза первой половины XX в. открыли миру не только новое искусство, но и создали множество находок и приемов (гармонических, ритмических), элементов шоу, «заразили» своей импульсивностью, танцевальностью, яркой ритмикой, необычным звучанием и свингом легионы поклонников джаза.

На музыке, которую играли и играют «колоссы» эры свинга: К. Хоукинс, Л. Янг, Р. Элдридж, А. Тэйтум, Э. Хайнс, и без которых не произошло бы этого эволюционного скачка, «произрастает» новый слой музыкантов. Их музыку нужно внимательно слушать, стараясь ее понять, следя за развитием пьесы. Прежде всего это музыка для малых составов – квартетов, квинтетов: ритм-секция плюс труба и саксофон. К концу 1940-х гг. появляются и более крупные составы, исполняющие модерн-джаз, – от нонета и больше, в которых важнейшую функцию выполняет аранжировщик нового направления – Кл. Торнхилл, Дж. Маллиган, Г. Эванс, Т. Дамерон. Это шаги в будущее разветвление современного джаза: бибоп<sup>9</sup>, кул<sup>10</sup>, хард-боп<sup>11</sup>, «третье течение»<sup>12</sup>. Увлечение пианистов новой музыкой выявляет яркие фигуры Телониуса Монка, Бада Пауэла, Эл Хэйга, Сонни Кларка, Додо Мармарозо, Джона Льюиса, Элмо Хоупа, Дюка Джордана.

Среди пианистов-уникумов и их трио периода 1930-х – 1940-х гг. мы называем прежде всего имя Art (Arthur Jr.) Tatum

(1909–1956). Безусловно, Арт Тэйтум является собой апофеоз, идеал джазового фортепиано, превосходящий исполнителей всех времен. Он сочетал появившийся свинг-стиль с наиболее виртуозными элементами страйда и перенес их на другой уровень. Стиль Тэйтума был новационным, с интенсивными преобразованиями в гармониях пьес. Это привлекло внимание и интерес «би-боп» модернистов, таких как Ч. Паркера и Ч. Мингуса, к его стилю, который твердо базировался на страйд-традициях. А. Тэйтум был способен играть с невероятной скоростью, беря комбинации аккордов в левой руке, в противоположность изящному бегу и тщательно разработанными пассажами в правой руке. И все это перемешивалось с так называемыми «трюками», которыми Арт Тэйтум пользовался еще в 1920-х гг. Он был и выдающимся импровизатором. А. Тэйтум разработал собственные уникальные, творческие, обновляемые способы и приемы для исполнения джазовых стандартов и популярных пьес.

В первых трио к пианисту присоединяется контрабас и гитара. Наиболее заметными были трио Нэт «Кинг» Коула и Арт Тэйтума. Игра такого состава, без ударных, позволяла делать звучание максимально прозрачным, дублировать роялю с гитарой мелодию, играть унисонные риффовые ходы, поочередно аккомпанировать друг другу, создавая при этом высочайший свинговый накал. Эти малые составы открыли дорогу музыкантам нового поколения – пианистам О. Питерсону, А. Джамалу, Э. Гарнеру, которые позже заменили гитариста на барабанщика. Творчество пианиста в таком трио – это результат от накопленного опыта страйд-исполнителей. Творчество этих трио начала 1940-х гг., помогло сделать новые шаги следующему поколению пианистов-модернистов. В игре новых трио будет превалировать линейная мелодическая импровизация, углубленно разрабатывающая гармоническую сетку пьесы и вносящая изменения, обогащая и

добавляя гармонические последовательности. Левая рука становится то пунктирно-ритмическим импульсом, то поддерживающей правую руку, то контрастно выделяющуюся ритмическими изломами. Но это взгляд в будущее.

Говоря о достижениях пианистов джаза 1930-х – 1940-х гг. XX в., необходимо отметить следующее. Когда стала подходить к концу эра свинга (начало 1940-х гг.), пианисты начали изучать другие подходы к игре. После беспрецедентной виртуозности Арта Тэйтума, куда могло двигаться исполнительство на джазовом фортепиано? Время уже было готово для новых исполнителей, и это создало условия для появления би-боперов. Эти джазовые революционеры в начале 1940-х гг. играли со значительно меньшей ритмической подчеркнутостью в аккомпанирующей линии и более угловатой, непредсказуемой импровизационной линии. Левая рука, традиционная для страйда, не подходила к боперовскому направлению игры, и джазовые пианисты в 1940-х гг. нашли новый путь: намного больше изменений и развития в игре правой рукой с ударными и контрабасом, подчеркивающим ритмический пульс. Знаменитых исполнителей страйда (как их называли, «человек-оркестр») сейчас заменили фортепианные трио современного джаза.

Что же можно перечислить за этот период?

- свинговые оркестры набирали силу (конец 1920-х гг.) – наступила «золотая эра» свинга (1930-е – начало 40-х гг.). Персоны пианистов или руководителей этих оркестров играли главенствующую роль в джазовом творчестве этого направления: Флетчер Хендерсон, Дюк Эллингтон (его «правая рука» – Билли Стрейхорн), Каунт Бэйси, пианисты оркестра Бенни Гудмена: Тэди Уилсон, Джесс Стэйси;

- до конца 1930-х гг. записывались гении фортепиано: Томас «Фэтс» Уоллер, Джелли «Роул» Мортон, Джэймс П. Джонсон, Вили «Лайон» Смит и другие «профес-



сора-щекотальщики» страйда, появились новые талантливые пианисты, играющие и развивающие этот стиль: Эрл Хайнс, Арт Тэйтум;

- целый ряд пианистов играл в небольших составах (квартетах, квинтетах: ритм + тенор + саксофон + труба);

- плеяда пианистов-исполнителей буги-вуги: Джимми Янси, Мид Лакс Льюис, Альберт Аммонс, Пит Джонсон, и пианисты-вокалисты этого стиля, делали из своих выступлений целые шоу: Моррис Рокко, Гарри «Хипстер» Гибсон, Эмос Милбурн;

- пианисты-исполнители блюза работали преимущественно с этой формой, обладали мощным «туше», играли чаще в средних и медленных темпах, акцентировали каждую долю в такте, также имели свою аудиторию слушателей. Назовем наиболее известных: Джо Тернер, Кларенс Уильямс, Слим Гэйлард, Рузвельт Сайкс, Мэмфис Слим, Лерой Кэрр;

- пианисты, сочетавшие в своем стиле и горячность свинга, страйд и ростки нового направления, которое появится во второй половине 1940-х гг. и будет названо бопом (Нэт «Кинг» Коул, Мэри Лу Уильямс);

- представители нового революционно-го направления (конец 1940-х гг.) боперы, ряд черных и белых музыкантов, заигравших по-новому, «заговоривших» на другом языке (наравне, а точнее, вслед за Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи): Ричи и Бад Пауэлы, Телониус Монк, Джон Льюис, Эл Хэйг, Сонни Кларк;

- отметим и такое направление, как трио (комбо), возлаваемое поющим пианистом. Одним из самых известных пионеров этого жанра был Томас «Фэтс» Уоллер.

Ряд известных пианистов записали свои вокальные версии «стандартов»: Джелли «Роул» Мортон, Эрл Хайнс, Оскар Питерсон, Джордж Ширинг и др. Голос, как еще один инструмент, еще один неожиданный «участник» ансамбля, усиливает эмоциональное воздействие на слушателя.

Несомненно, исполнители конца 1930-х – начала 1940-х гг. концентрировали в своем искусстве все достижения эры свинга: разнообразие и богатство мелодических линий, ритмических рисунков правой, плотного страйд-аккомпанимента левой руки. На протяжении двух десятилетий (с 1930–49 г.) в джазовом фортепианном исполнительстве изменилось многое – функционально, ритмически, гармонически. Долгое господство стайд-стиля, доведенное до изумительных высот Артом Тэйтумом, Эрлом Хайнсом, яркими фигурами пианистов эры свинга: Тедди Уилсоном, Джесс Стэйси и др. – закончилось появлением нового поколения пианистов боперов: Бад Пауэл, Эл Хэйг, Телониус Монк. И хотя направление би-боп лишь делало успешные начинания – ведь продолжение развития би-бопа и его пик впереди в 1950-х гг., – мы можем поставить четкую границу между исполнителями страйда и модерн джаза. Этот же период дает начало и ряду ярко индивидуально по манере пианистов, таких как Эррол Гарнер, Джордж Ширринг. Встречаются исполнители, в чьей игре тесно переплетены школа свинга и современная фразировка, – Нэт «Кинг» Коул. Противоположностью и в то же время продолжателем музыкальных идей А. Тэйтума называют и самого «непианистичного» Телониуса Монка. Их близость в поисках новых гармоний, изменений традиционных стандартных последовательностей аккордов. Руководители оркестров – Каунт Бэйси и Дюк Эллингтон, чья манера не изменялась, а лишь кристаллизовалась на протяжении десятилетий, остаются и солирующими пианистами. Д. Эллингтон и К. Бэйси записываются и в небольших составах, в их исполнительстве ничего не меняется, но каждый из них сохраняет свой очень яркий творческий почерк.

Совокупность достижений пианистов свинговой эпохи, гения Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи и других открывателей модерн-джаза, привела к рождению новой фортепианной манеры – би-бопа. Плотный

## ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

---

сгусток всех направлений: прошлых, новых и будущих, – вот каким представляется период 30–40-х гг. XX в. в фортепианном джазе. Это начало той сложной перспективы, которая в каждое следующее де-

сятилетие открывает новые пути, расширяет возможности исследования гармонии, метроритмики, выплескивает все новых оригинальных мастеров, искателей и гениев джаза.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> От *англ.* Library Of Congress, с 1933 г. Начала записывать исполнителей народной американской музыки, в том числе блюза – Ходсон «Хадди» Ледбеттер (1933), раннего джаза – Дж. Р. Мортон (1938) и многих других.

<sup>2</sup> От *англ.* Entertainer – эстрадный артист, конференсье, развлекатель, шоу.

<sup>3</sup> Ритмические остановки-паузы всех инструментов для подчеркивания солирующего инструмента (голоса).

<sup>4</sup> Сокращение от «рэгтайм».

<sup>5</sup> От *англ.* Session – так джазовые музыканты называли свои записи на грампластинки или радио.

<sup>6</sup> Название шага в негритянском танце, позже давшее наименование фортепианному стилю.

<sup>7</sup> В джазе так принято называть любую законченную форму от 12-тактового блюза (буги-вуги) и до пьес-стандартов (16, 24, 32 тактов) и т. д.

<sup>8</sup> От *англ.* Party – прием гостей, вечеринка.

<sup>9</sup> От *англ.* Bop, Be-bop – слэнговое слогосочетание, ставшее названием нового, революционно-го стиля 1940-х гг.

<sup>10</sup> От *англ.* Cool – «прохладный» джаз.

<sup>11</sup> От *англ.* Hard – жесткий, «твердый» боп, стиль 1950-х гг., развившийся на основе би-бопа 1940-х гг.

<sup>12</sup> От *англ.* Third stream – синтез джаза и европейской симфонической музыки, развившийся в середине 1950-х гг., основоположником и теоретиком которого является композитор, дирижер и педагог Гюнтер Шуллер.