

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-14>**В'ячеслав ПОЛЯНСЬКИЙ,***orcid.org/0000-0002-3071-9679**заслужений діяч мистецтв України,**професор кафедри музичного мистецтва естради**Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв**імені Павла Чубинського»**(Київ, Україна) slavaslava1945@gmail.com*

## ФОРТЕПІАННЕ ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО І МУЗИКА АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ: НОВИЙ СИНТЕЗ

Публікацію присвячено питанню взаємодії фортепіанного джазового виконавства з академічною музичною творчістю та її важливою складовою – історією фортепіанного мистецтва. Джаз – це мистецтво транснаціонального універсалізму, творчий метод якого виявляє активну тенденцію до єдності музики, взаємопроникнення і взаємообумовленості її видів. Таким чином, саме в джазі підготовлений ґрунт для створення нового синтезу, що збагачує та підвищує життєздатність музичного мистецтва в цілому, і усіх його видів окремо.

Існує цілий ряд напрямів, у яких творча думка джазових піаністів перетинається з академічною музичною традицією, пошуками майстрів фортепіанного мистецтва минулого. Це і цифрований бас в музиці XVII – XVIII віків, і ритмофактурна царина, а також потужна традиція варіаційних обробок, яка перекликається з джазовими імпровізованими обробками, тощо. В джазовому піанізмі щасливо перетнулися дві лінії – одна, від історії джазової музики, і інша, що представляє історію фортепіанного мистецтва, в цілому.

Мета роботи – розкрити взаємодію фортепіанного джазового виконання з музикою академічної традиції, проаналізувати риси схожості в моделях музичного мислення, прийнятих в академічному і джазовому піанізмі. Адже, відкритість джазу, його дивовижна сприйнятливість до певних сторін не лише фольклорного і естрадного мистецтва, але і до академічного струменя музично-історичного процесу, і визначило життєвість і творчу потужність музичного мислення джазових піаністів.

У роботі застосовано порівняльний метод дослідження.

Новизна роботи:

1. Об'єктом дослідження є малодосліджений вітчизняною музичною наукою пласт фортепіанного джазового виконавства в його взаємодії з академічною музичною творчістю.

2. Це перший досвід аналізу заломлення музичної традиції у фортепіанному джазовому виконавстві, що синтезує творчі імпульси, які витікають від різних, нерідко далеких один від одного, музичних систем.

**Ключові слова:** джаз, фортепіанне виконавство, мистецтво, академічна традиція, музика.

**Vyacheslav POLYANSKY,***orcid.org/0000-0002-3071-9679**Honored Art Worker of Ukraine,**Professor at the Department of Variety Music**Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Art»**(Kyiv, Ukraine) slavaslava1945@gmail.com*

## PIANO JAZZ PERFORMANCE AND MUSIC OF ACADEMIC TRADITION: A NEW SYNTHESIS

This article is devoted to the question of the interaction of piano jazz performance with academic music and its important component, the history of piano art. Jazz is an art of transnational universalism whose creative method exhibits an active tendency toward the unity of music, the interpenetration and interdependence of its species. Thus, it is in jazz that the ground has been prepared for the creation of a new synthesis that enriches and enhances the vitality of musical art as a whole, and all of its kinds separately.

There are a number of areas in which the creative thought of jazz pianists intersects with the academic musical tradition and the searches of the piano masters of the past. These include the digitized bass in the music of the XVII – XVIII centuries, the rhythm and texture field, and the powerful tradition of variation arrangements, which echoes jazz improvisational arrangements, etc. In jazz pianist, two lines have successfully crossed, one from the history of jazz music and the other representing the history of piano art in general.

The purpose of this article is to reveal the interaction of piano jazz performance with the music of the academic tradition, to analyze the similarities in the models of musical thinking adopted in academic and jazz pianism. After all, the openness of

*jazz, its amazing susceptibility to certain aspects not only of folk and pop art, but also to the academic direction of musical and historical process, has determined the vitality and creative power of musical thinking of jazz pianists.*

*The article is based on a comparative method of research.*

*Novelty of the work:*

*1. The object of the research is a layer of piano jazz performance in its interaction with academic musical art that has been little explored by domestic music science.*

*2. This is the first experience of analyzing the refraction of musical tradition in piano jazz performance, synthesizing creative impulses from different, often distant from each other, musical systems.*

*Key words: jazz, piano performance, art, academic tradition, music.*

**Постановка проблеми.** Джаз – мистецтво універсальне. Сформувавшись під впливом музичних традицій різних рас, етносів, національностей, він проявив дивовижну здатність до інтеграції і взаємодії їх складових, причому не лише фольклорного і легкожанрового мистецтва. Джаз виявився сприйнятливим і до академічної течії музично-історичного процесу. Саме у джазі, мистецтві вільному, відкритому на всі боки світу, був підготовлений ґрунт для створення нового синтезу, що не відводить убік від самого джазу, а тільки збагачує його культурний фонд і утверджує універсалізм його методу. Яскравий приклад – фортепіанне джазове виконавство, що виразно наслідує і синтезує творчі імпульси, вихідні від різних, нерідко далеких один від одного музичних систем. Так, одна з ранніх форм фортепіанного джазу, регтайм, поєднує компоненти, характерні для самих різних жанрових і стилістичних сфер. Від неакадемічної музики – це відгомони маршів духового оркестру і фортепіанної салонної музики XIX століття, легкожанрового музичного театру і афроамериканського фольклору, танцювальний ритм, змінюваність тематичного матеріалу, а також обмежене використання тональності. І все це при наявності всіх ознак академічного піанізму: європейської гармонії, майстерного фортепіанного викладення, зручного і фізично пластичного у фактурному відношенні.

Фортепіанне виконавство – одна з найзначніших сфер академічної музичної традиції. Ось уже три століття складання і виконання музики на фортепіано (спочатку сімейство клавійних) грає постійно зростаючу роль, як в музичній творчості, так і в розвитку музичного інструменталізму. Фортепіано – найважливіший музичний інструмент сучасного світу, що володіє величезним різноманіттям можливостей. Його найширший, буквально оркестровий діапазон звуку дозволяє виконувати твори будь-якого стилю і будь-якої епохи, практично уся музична спадщина, накопичена людством, виявилася доступною для виконання на цьому універсальному інструменті. Література для фортепіано величезна, численні видатні твори увійшли до золотого фонду світової музичної культури. Фортепіанне мистецтво стало

явищем, яке певною мірою можна порівняти з музичним мистецтвом в цілому.

Цілком логічно, що джазове фортепіанне виконавство, маючи в розпорядженні інструмент, що склав найбільшу епоху в європейській академічній музиці, не могло певним чином не відреагувати на таку багатющу спадщину. Більш того, не буде перебільшенням стверджувати, що з виникненням джазового піанізму фортепіано пережило, можна сказати друге народження. Особливо в 1940-50 роки, коли здавалося, що після приголомшливих новацій **С. Прокоф'єва**, **І. Стравінського**, **Б. Бартока**, **К. Веберна** ресурси інструменту були досліджені до можливої межі, надзвичайний зліт джазового піанізму знову значно розширив і без того великі кордони фортепіанного мистецтва.

На жаль, ми не можемо з високим ступенем достовірності говорити про міру знання і володіння європейською класикою джазовими піаністами минулого, проте опора на академічну фортепіанну традицію у них відчувається чітко. Часом буває навіть важко визначити у кого з конкретних виконавців цей орієнтир виразніше – у музикантів з міцною професійною підготовкою типу **Дейва Брубєка** (брав уроки композиції у Д.Мійо і А.Шонберга) або у геніальних самоучок на кшталт **Ерролла Гарнера**. Виняток становлять, мабуть, лише музиканти, блискучий піанізм яких з перших нот не залишає сумніву в ґрунтовній академічній освіті, як, наприклад, **Оскар Пітерсон**. Всім відомо сказане ним про музику Баха, *що поки я не зіграю кілька прелюдій і фуг Баха, я не відчуваю себе в формі.*

Тому актуальним питанням є розкриття взаємодії фортепіанного джазового виконання з музикою академічної традиції, проаналізувати риси схожості в моделях музичного мислення, прийнятих в академічному і джазовому піанізмі, що є **метою дослідження.**

**Виклад основного матеріалу.** Піаністи джазу, особливо раннього, завжди прагнули позначити свій зв'язок з академічним фортепіанним мистецтвом, бажаючи підкреслити, як їм здавалося, особливу «поважність», опору на найбільш шановані

традиції, і таким чином підняти планку «кредиту довіри». **Т. Уїлсон** з гордістю розповідав про запрошення вашингтонського симфонічного оркестру виступити в якості соліста з фортепіанним концертом **Е. Гріга**, і про свою вимушену відмову: «Я не відчував себе підготовленим. Я зацікавився цим занадто пізно» (Гнилов Б.Г., 2003: 62).

Відомий інтерес до академічної музики видатного представника стилю бібоп **Дж. Ширінга**, який серед найбільш корисних для джазового піаніста фортепіанних творів перераховував етюди **Й. Крамера** і **К. Черні**, інвенції і «Добре темперований клавір» **Й.-С. Баха**, музику **В.-А. Моцарта** і **Ф. Шопена**. «Після цього Ширінг сів за інструмент і, почавши грати двадцятку фугу з «Добре темперованого клавиру», запитав: «Ну, чим це не бібоп?» (Гнилов Б.Г., 2003: 62).

Варто зазначити, що для джазового фортепіано характерна в основному віртуозне трактування інструменту, навіть піаністи раннього джазу, не маючи елементарної професійної підготовки в більшості своїй мали неабияку техніку, блискучу здібність пристосовувати до клавіатури свого технічного «апарату». Сьогодні важко дістатися до істини як проходив процес технічного вдосконалення у джазових піаністів минулого. Відомостей про їх творчі біографії мало, та й ті, які ми маємо, уривчасті і суперечливі. Залишається лише дивуватися тому, як ці музиканти оволоділи одним з найскладніших інструментів, абсолютно розходячись з будь-якими академічними уявленнями про елементарні правила і технічні прийоми. Причому, оволоділи до абсолютної свободи.

Деякі піаністи, як наприклад **Тедді Уїлсон**, дотримувалися традиційних методів: вправи **Ш. Ганона**, етюди **Ф. Шопена**, поліфонія **Й.-С. Баха** та інші (Гнилов Б.Г., 2003: 65). Є такі, що вибирають шлях скрупульозного копіювання, можна сказати «учнівського» транскрибування композицій музикантів, які належать до попереднього покоління. Відомо, що **Хербі Хенкок**, один з лідерів сучасного джазового виконавства на клавішних інструментах, транскрибував записи **Дж. Ширінга**, а піаністка **Джоан Брейкін** стверджує, що «вивчилася» виключно на транскрипціях магнітофонних записів (Гнилов Б.Г., 2003: 65). А ось **О. Пітерсон**, один з найбільш фантастичних віртуозів, «джазовий Ліст», як його називали, спирався на академічну школу, говорив, що завжди багато грає етюди **К. Черні** та вправи **Ш. Ганона**. Крім того, у нього є блискучі власні вправи.

«Я граю сам з собою, при цьому ліва рука грає у вільному (loose) і нерівному ритмі, тоді як права грає строго ритмічно, потім навпаки. Вправля-

ючись таким чином, ви завжди вирішите проблему, як прийти з пункту А в пункт Б, граючи соло. У вас з'явиться впевненість, що ви зв'яжете (renegotiate) ту лінію, яку граєте» (Гнилов Б.Г. 2003: 66).

Багато піаністів джазу пропонують більш творчий підхід, навіть на ранньому етапі навчання, а саме – власноруч «складати» і в процесі імпровізаційної роботи нарощувати свою фортепіанну техніку. Це не що інше, як продовження традиції, символічно успадкованої від своїх академічних колег, найбільших піаністів, для яких заняття композицією були важливим, якщо не визначальним фактором зростання виконавської техніки – **Ф. Бузоні**, **Л. Оборіна**, **Е. Петрі**, **Г. Гінзбурга**, **В. Горовиця** та **С. Фейнберга**. Зайве нагадувати, що багато видатних композиторів минулого були знаними віртуозами і імпровізаторами: **І.-С. Бах**, **В. Моцарт**, **Л. Бетховен**, **Ф. Шопен**, **Ф. Ліст**, **Й. Брамс**, **А. Рубінштейн**, **О. Скрябін**, **С. Рахманінов**, **Н. Метнер**, **С. Прокоф'єв** і **Д. Шостакович**, у якого джазова сфера становить характерну особливість цілого ряду творів.

Факторів зближення піаністів джазу з пошуками майстрів фортепіанного мистецтва минулого чимало, при цьому найбільш наочно виглядає прагнення і тих та інших до демонстрації віртуозного (в широкому сенсі) володіння інструментом. Однак не тільки слава **Ф. Шопена**, **Ф. Ліста**, і взагалі досягнення видатних європейських віртуозів рухали цим процесом. Джазменів приваблювала сама ідея власним шляхом заново відкрити, здавалося б досконально розроблену техніку фортепіанної гри, і така тенденція особливо проявилася з появою стильового напрямку бібоп. Віртуозне трактування фортепіано являє собою принципово важливий момент в розумінні джазового фортепіано, хоча швидкий темп на межі можливостей, все ж не є єдиним мірилом справжньої майстерності. Висока якість віртуозності може бути досягнута тільки при виконанні, наповненому безумовною інтонаційною змістовністю і постійним оновленням імпровізаційної мелодійної лінії. Яскравий приклад – мистецтво **Ерла Хайнса**, **Арта Тейтума**, **Оскара Пітерсона**.

Зауважимо, що захоплення зовнішнім блиском і підвищеною віртуозністю не завжди знаходило розуміння, і це, як в академічному, так і в джазовому середовищі. У цьому відношенні показовим є висловлювання **А.Г. Рубінштейна**, яке можна спроектувати і на фортепіанне джазове виконавство: «Критики повстають проти тих віртуозів, які вживають віртуозність як мету, а не як засіб. Я частково проти такого ідеального погляду.



*Я знаходжу: і такі диваки потрібні. Досконалість завжди має бути шанованою, де б вона не проявлялася»* (Рубінштейн О.Г., 1991: 67).

Джазові піаністи, так само як їх попередники в сфері академічного виконавства прагнуть розширити і динамічний діапазон фортепіано: гранично контрастні звучності, невгадуваність і миттєвість виникнення звукових протиставлень і т. п., що особливо вражає в умовах переважно імпровізаційної манери гри. Це один із ключових моментів в естетиці фортепіанного джазу.

Особливе місце в джазовому фортепіанному виконавстві займають новачки в ритмофактурній області. Знаковим прикладом може служити так званий «оркестральний» піанізм, коли музикант, виступаючи *solo*, бере на себе функції оркестрових груп. **Ерролл Гарнер**, яскравий представник такого підходу, говорив, що саме любов до бігбендів визначила велику частину його стилю. «*Я люблю повноту (fulness) звучання в фортепіано. Я хочу, щоб воно звучало по можливості, як бігбенд»* (Полянський Т.В., 2015: 92). Зауважимо, що багато композиторів і піаністів академічної традиції також використовували оркестрові ефекти в грі на фортепіано.

Ще одна ритмофактурна область, яка зближує джазовий піанізм з фортепіанним мистецтвом в цілому, – особлива «тілесна» моторика, пов'язана з танцювальним рухом. І хоча представники сучасного джазу, починаючи з боперів, всіляко намагалися вивести джаз за межі танцювальності, підняти його до рівня концертної музики, проте моторності все ж надавали великого значення. Трубоч – лідер бібопу **Джон «Дізі» Гіллеспі** говорив про це: «*Моя музика призначена для слухання, але при цьому вона повинна спонукати вас похитувати в такт головою, притупувати ногою. Якщо я не бачу цього в публіці, значить я не увійшов з нею в контакт»* (Сарджент У., 1987: 172). У зв'язку з цим згадаємо моторні і танцювальні елементи в клавірних творах **Й.-С. Баха**, прийомі, характерні для гри на іспанській лютні в музиці **Д. Скарлатті**, які через 200 років переплавив **Е. Гарнер**, виробивши специфічний (гітарний) тип супроводу в лівій руці.

Зіставляючи джазовий піанізм і фортепіанне мистецтво в цілому, не можна не торкнутися такого важливого виконавського аспекту, як тембр. Відомо, що кожному творчій епоху в історії музики відрізняє індивідуальний, властивий тільки їй тембровий рельєф, за яким, часом без зв'язку з іншими елементами музичної системи, ми можемо з достатньою впевненістю говорити про приналежність музики до того чи іншого

музичного напрямку. Наприклад, про специфічно джазовий тембр фортепіано можна говорити вже з появою регтайму, буквально музичного символу певного періоду, який отримав назву «*епоха регтайму*». Перебільшена, перкусивна, плосковатогруба манера виконання цієї музики – характерний звуковий образ раннього фортепіанного джазу.

Відмінний від манери регтайму тембр рояля проявився в тріо з контрабасом і ударними (замість ударних іноді використовується гітара), згодом міцно усталеному складі. Тут рояль – лідер, виступаючи в якості ансамбля інструментів, який, поглиблюючи свій басовий регістр, і мов би «вбираючи» в себе ударні інструменти і контрабас, демонструє більш інтенсивний, соковитий і насичений тембр.

Інше ставлення до фортепіанного звуку, можливість більш тонких з ним маніпуляцій з'явилося з розвитком техніки звукозапису, практики гри в мікрофон. Виконавець отримав можливість грати на фортепіано у великих залах, в умовах оркестрового звучання досягати достатнього рівня гучності без навмисного тиску на клавіатуру, що дозволяло зосередитися на витонченості артикуляції в швидких мелодійних лініях. Сьогодні практично кожен піаніст джазу, який виступає в акустичному філармонійному залі, не відмовиться в тій чи іншій мірі «підрегулювати» тембр інструменту радіоелектронними технічними засобами, не кажучи вже про студійні записи. До речі, першим джазовим піаністом, який почав використовувати мікрофон, був **Тедді Уїлсон**.

Порівнюючи ставлення до тембру «філармонічного» і джазового піаніста, знаходимо багато спільного. І той, і інший залежні: академіст – від акустичних властивостей приміщення, пристосовуючи своє туше до того чи іншого залу, джазовий – від апаратури, та ще й від звукорежисерського уявлення про те, як повинен звучати рояль. Обидва в безлічі випадків діють на свій страх і ризик, покладаючись виключно на власний досвід. Зауважимо, що в даний час без сучасних звукозаписуючих новацій не обходиться жоден запис академічного фортепіано.

Як вже було сказано вище, джазові піаністи, як і видатні виконавці минулого, в тій чи іншій мірі тяжіли до віртуозного трактування фортепіано, що тісно пов'язано взагалі з феноменом концертної естради. Відомо яку шалену реакцію публіки викликали виступи **Ф. Шопена**, не кажучи вже про легендарну популярності концертів **Ф. Ліста**, де, як писав **А. Лоссер**, – американський піаніст і письменник – «*жінки впадали в крайню істерику. Одна дама встала перед ним на коліна, вимолюючи*

дозвіл поцілувати кінчики його пальців. Інша перелила залишки його чаю в спеціально приготовлений пузирчик як священну реліквію. Третя приховала недопалок листовської сигари і носила його потім на грудях» (Сапонов М. А., 1982: 370).

Як бачимо, «зірки концертної естради» і специфічна, екзальтована реагуюча публіка існували задовго до появи джазових зірок та джазової аудиторії. Таким чином, складається єдина лінія віртуозно-концертного естрадного інструменталізму, що йде від найбільших представників європейського фортепіанного мистецтва до завоювань школи фортепіанного джазового виконавства.

Основний елемент джазу – імпровізація. Проміж тим, джазові музиканти не були піонерами застосування цього методу в своїй творчості. Будучи одним із найбільш універсальних засобів розвитку, імпровізація має в історії музики глибокі корені, що йдуть до витоків музичного мистецтва різних географічних регіонів. Задовго до появи джазу імпровізаційність була виключно багато представлена в європейській клавирній, і в фортепіанній композиторсько-виконавській творчості. Здатність вибудувати імпровізаційну лінію на основі заданої теми, або виконати популярну мелодію в вишукано перетвореному вигляді служило мірилом майстерності як за часів розквіту поліфонії, так і в епоху бароко і віденського класицизму. Пізніше, в період романтизму, ледь не кожен поважуючий себе піаніст-віртуоз також вважав за правило завершувати концерт імпровізацією на тему, запропоновану публікою.

Важливим для розуміння імпровізації як сполучної ланки між двома далекими один від одного музичними традиціями може служити система генерал-басу, цифрованого басу (італ. *Basso numerato*) в музиці бароко, в ХХ столітті відроджена в джазі у вигляді т. зв. «цифровки», структури буквено-цифрових позначень основних акордів і співзвучностей. Унікаючи прямих аналогій між підходами до імпровізації в епоху бароко і в джазовому піанізмі, зауважимо, що елемент творчої свободи, розкутої фантазії і невимушеності, яскраво виражених у бароковій музиці, дуже близький духу джазового музикування.

Величезний пласт в історії музичної творчості – обробки, мистецтво характерне і для академічного, і для джазового піанізму. У різні епохи відношення до творів, які є за формою обробками змінювалося, відомі часи, коли поняття «композитор» і «обробник» були практично синонімічні. Наприклад, досить складні поліфонічні твори майстрів епохи Відродження – **Гійома Дюфаї**, **Жоскена Денре**, **Джованні Палестріни**, є по суті

обробками популярного музичного матеріалу, який був на той час, як кажуть «на слуху». В епоху бароко практикувалися клавирні і органні обробки вокальних творів композиторів, що творили в більш ранні часи. Так, італійський композитор і органіст **Дж. Фрескобальді** (1583-1643) написав «Обробку з пасажами» мадригала **Я. Аркадельта** (1500-1568) «Нехай погублять мене жорстокі тортури». Для німецької традиції, зокрема музики **Й.-С. Баха**, багато в чому характерні обробки популярних і добре відомих мелодій протестантських хоралів. Таким чином, якщо керуватися таким принципом обробок, то бахівська концепція жанру цілком могла б слугувати моделлю для фортепіанної джазової школи.

Справжній розквіт в жанрі інструментальної обробки настав в ХІХ столітті. Досить згадати видатні транскрипції, а по суті зафіксовані в нотах імпровізації **Ф. Ліста** на теми квартету з «Ріголетто» **Дж. Верді**, варіації **Ф. Шопена** на моцартовського «Дон Жуана», твори **Ф. Бузоні**, **Л. Годовського** і навіть **К. Черні**, який написав 304 п'єси на мелодії з 87 різних опер, а також і теоретичне керівництво – «Мистецтво імпровізації». Цікаву рекомендацію містить трактат **І.П. Мільхмайера** «Правильний спосіб гри на фортепіано»: «П'єси з варіаціями завжди повинні ґрунтуватися на таких арієтах, які відомі слухачам. При виконанні таких п'єс не треба позбавляти публіку задоволення делікатно підспівувати виконавцю» (Сапонов М. А., 1982: 165).

Варіаційно-оброблювальна тенденція має свої аналоги і в академічній музиці ХХ століття. Серед них є роботи, які тісно примикають до популярної музики, їх цілком можна розцінювати за принципом джазових стандартів (транскрипції **С. Рахманінова** вальсів **Ф. Крейслера** «Муки кохання» і «Радість любові»). Оригінальний підхід продемонстрував і видатний піаніст ХХ століття **Володимир Горовіц**, який зробив власну обробку відомого мюзиклового номера «Tea for Two». Це оригінальний підхід до відомого джазового стандарту, виражений віртуозними засобами і прийомами академічної музики, і вимагає від музиканта особливої майстерності.

Класичні традиції обробки відомих тем були блискуче засвоєні і заломлені в джазі, де сталося буквально друге народження цього мистецтва. Різниця в тому, що академічні піаністи у своїх транскрипціях користувалися традиційним набором засобів – гаммами, різного роду арпеджіо, октавами і тому подібне, а джазові виконавці застосовували прийоми і стереотипні фігури зі свого арсеналу, та ще і з урахуванням стилю.

Завдання і тих, і інших полягала великою мірою саме в оперативному управлінні напрацьованим раніше матеріалом.

Одним із прикладів такого підходу, як не парадоксально, мистецтво Відродження. *«Колоратурний імпровізатор епохи Відродження завжди має наготові вквітчасті мелодійні моделі, диминуювані фрази, «фьоретті», і може інтерполювати їх несподівано, не піклуючись про тематичну або стилістичну єдність мотиву початкового матеріалу і колоратур, що вводяться. Він завжди співає «одну і ту ж музику», хоча і користується багатим вибором лінійних варіантів і форм контрапунктування»* (Сапонов М. А., 1982: 55).

Усе це ми спостерігаємо і у джазових піаністів, багато хто з яких міг змусити виблискувати самі «заспівані» мелодії. Яскравий приклад – **Арт Тейтум**, власні композиції якого займають лише малу частину в його творчості, в основному він користувався відомими мелодіями, проте аранжував їх настільки оригінально, що вони ставали справжнім скарбом для джазових піаністів. Серед них шедеври європейської класики, зокрема *«Гумореска № 7» А. Дворжака* і *«Елегія» Ж. Масне*. І тут він є своєрідним продовжувачем мистецтва фортепіанної обробки, як бачимо, відомого ще з часів епохи Відродження. Та і **Еррол Гарнер** навряд чи лукавив, коли на питання про секрети свого мистецтва відповідав, що всього

лише грає пісні, які чує. Додамо, грає, вкладаючи надзвичайне багатство фортепіанної техніки і фарб. Порівнюючи фортепіанне джазове виконавство зі сферою академічної музичної творчості, **Г. Шуллер** вдало підмітив: *«Хоча те, що було новим в джазі, вже сорок років існувало в класичній музиці, джазмени його відкрили на власному шляху»* (Шуллер Г., 1998: 290).

**Висновки.** Таким виглядає фортепіанне джазове виконавство в зіставленні зі сферою академічної музичної творчості. Як бачимо, основні напрями, по яких йшла творча думка джазових піаністів тісно перегукуються з пошуками майстрів фортепіанного мистецтва минулого. Курс на імпровізаційність, що має в історії музики глибокі корені, на послідовну розробку рухливості інструменту, пошуки нових можливостей в гармонійній, ритмофактурній і звуковій царині – усе це основні складові, що йдуть від найбільших мислителів європейського фортепіанного мистецтва до завоювань школи фортепіанного джазового виконання. Таким чином, в джазовому піанізмі щасливо перетнулися дві лінії – одна, що йде від історії джазової музики, інша, що представляє історію фортепіанного мистецтва. На сьогодні немає сумніву, що джазовий піанізм – один з небагатьох піаністичних стилів ХХ століття, що гідно витримує зіставлення з вершинами фортепіанного мистецтва.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнилов Б.Г. Джазовый пианизм и фортепианное искусство. Москва: Московская государственная консерватория им. Чайковского, 2003. 192 с.
2. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Москва, 1991. 267 с.
3. Полянський Т. В. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с. 3.
4. Полянський В. А., Полянський Т. В. Доба регтайму. Вінниця: Нова книга, 2014. 208 с.
5. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Москва, 1982. 77 с.
6. Сарджент У. Джаз. Генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва, 1987. 296 с.
7. Schuller G. The Compleat Conductor. Oxford: Oxford University Press, 1998. 592 с.

#### REFERENCES

1. Hnilov B. Dzhazovyy pianizm i fortepiannoe iskusstvo. [Jazz pianists and piano art]. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Chaykovskoho, 2003. 192 s. [in Russian].
2. Rubinshteyn A. G. Muzyka i ee predstaviteli. [Music and its representatives]. Moskva, 1991. 267 s. [in Russian].
3. Polyanskiy T. V. Traditsiyniy dzhaz. [Traditional jazz]. Kyiv : Muzichna Ukrayina, 2015. 336 s. [in Ukrainian].
4. Polyanskiy V. A., Polyans'kiy T. V. Doba rehtaimu. [The day of ragtime]. Vinnitsya: Nova kniha, 2014. 208 s. [in Ukrainian].
5. Saponov M. A. Iskusstvo improvizatsii. [The art of improvisation]. Moskva, 1982. 77 s. [in Russian].
6. Sardzhen U. Dzhaz. Genezis, muzyikalnyiy yazyik, estetika. [Jazz. Genesis, musical language, aesthetics]. Moskva, 1987. 296 s. [in Russian].
7. Schuller G. Sovershennyiy dirizher. [The Compleat Conductor]. Oxford : Oxford University Press, 1998. 592 s. [in Russian].