



Розділ 4.

Сторінками джазу

УДК 780.616.432.036.9 : 78.03

DOI 10.34064/khnum2-1924

Стецюк Б. О.

ORCID 0000-0001-7854-6319

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Витоки та основні тенденції розвитку джазової фортепіанної стилістики

АНОТАЦІЯ ■ Стецюк Б. О. Витоки та основні тенденції розвитку джазової фортепіанної стилістики. ■ Статтю присвячено характеристиці тенденцій становлення фортепіанного джазу з часів його «третьопластового» (В. Конен) побутування (*ragtime* та інші «доджазові» форми) до сьогодення (авангардні та ретро-стилі кінця ХХ – початку ХХІ ст.). Основну увагу приділено стилістичній сфері, яка є сукупністю прийомів та методів джазової фортепіанної імпровізації і поєднує параметри жанру та стилю. У цьому контексті розглянуто існуючі на сьогоднішній день відомості про джазовий піанізм та його джерела (Ю. Кінус, Р. Столяр), виокремлено соціокультурні детермінанти, які сприяли виникненню та змінам стилів джазової фортепіано. З них на першому (традиційному) етапі виділяються школи та індивідуально-творчі манери, відомі під загальною назвою *stride piano*, в основі яких лежить техніка регтайму. На другому (сучасному) етапі, починаючи зі стилю *bebop*, джазова фортепіанна стилістика поступово відходить від стандартизованих фактурних формул гомофонно-гармонічного типу і на-



буває принципового різноманіття в залежності від творчих установок провідних джазових піаністів. ■ **Ключові слова:** джаз, фортепіанний джаз, джазова фортепіанна стилістика, джазовий піанізм, джазові піаністи.

АННОТАЦІЯ ■ **Стецюк Б. А. Истоки и основные тенденции развития джазовой фортепианной стилистики.** ■ Стаття посвящена характеристиці тенденцій становлення фортепіанного джазу со времени его «третьєшарового» (В. Конен) бытования (*ragtime* и другие «доджазовые» форми) до сегоднішнього дня (авангардніе и ретро-стили конца ХХ – начала ХХІ в.). Основное внимание уделено стилистической сфере как совокупности приёмов и методов джазовой фортепіанной импровізації, объединяющей параметры жанра и стиля. В этом контексте рассмотрены существующие на сегоднішний день сведения о джазовом піанізмі и его источниках (Ю. Кинус, Р. Столяр), выделены социокультурные детерминанты, способствовавшие возникновению и сменам стилей джазового фортепіано. Из них на первом (традиционном) этапе выделяются школы и индивидуально-творческие манеры, известные под общим названием *stride piano*, в основе которых лежит техника регтайма. На втором (современном) этапе, начиная от стиля *bebop*, джазовая фортепіанная стилістика постепенно отходит от стандартизированных фактурных формул гомофонно-гармонического типа и приобретает принципиальное разнообразие в зависимости от творческих установок ведущих джазовых піаністов. ■ **Ключевые слова:** джаз, фортепіанний джаз, джазова фортепіанная стилістика, джазовый піанізм, джазовые піаністи.

ABSTRACT ■ **Stetsiuk Bohdan. The origins and major trends in development of jazz piano stylistics.** ■ This article characterizes development trends in jazz piano from its origins in the “third-layer” (Konen, V., 1984) of music (*ragtime* and other “pre-jazz” forms) to the present time (*avant-garde* and *retro* styles of the late 20th – early 21st centuries). Main attention was devoted to the stylistic sphere, which represents an entirety of techniques and methods of jazz piano improvisation and combines genre and style parameters. In this context, the currently available information about jazz pianism and its sources (Kinus, Y., 2008; Stoliar, R., 2017) was reviewed, and sociocultural determinants, which contributed to the advent and changes of jazz piano styles were highlighted. Standing out



among them at the first (traditional) stage are the schools and individual creative techniques known under generic name “stride piano” and based on the ragtime technique. At the second (contemporary) stage beginning from bebop, jazz piano stylistics gradually diverge from standardized textural formulas of homophonic-harmonic type and attain fundamental diversity depending on creative attitudes of leading jazz pianists.

The question of jazz piano stylistics is one of the least studied in jazz theory. The existing works devoted to this subject address mostly the sequence of the advent and changes of jazz piano styles along with the general characteristics of their representatives. Beginning from approximately the 1920s, jazz piano styles appeared and changed so fast that they left no time for their comprehension and perception (Kinus, Y., 2008). Only in the newest stylistics of the period after bebop, which divided the art of jazz into traditional and contemporary stages, did these styles attain a certain shape in new modifications and become the components of a phenomenon defined by the generic notion “jazz pianism”. It was stated that the genesis of this phenomenon is usually seen in the art of ragtime, carried in the United States of the late 19th – early 20th centuries by itinerant pianists. This variety of “third-layer” piano music playing produced a significant impact on the art of jazz in general, which is proved by its reproduction in the Dixieland and New Orleans styles as some of the first examples of jazz improvisation.

The stylistics of ragtime influenced the entire first stage of jazz piano, which traces its origins back to approximately the 1910s. It combined mental features and esthetics of two traditions: European and Afro-American, which in the entirety produced the following picture: 1) popular and concert area of music playing; 2) gravitation toward demonstration of virtuosic play; 3) domination of comic esthetics; 4) objectivity of expression; 5) tendency toward the completeness of form; 6) inclination toward stage representation. In technological (textural-pianistic) aspect, ragtime, reproduced in the jazz stylistics of stride piano, demonstrated the tendency toward universalization of piano, which combined in the person of one performer the functions of solo and accompaniment, derived from the practice of minstrel banjoists related to the percussion-accented rhythmic of dance accompaniment (Konen, V., 1984). It was stated that ragtime as the transitional bridge to jazz piano existed simultaneously with other forms of “third-layer” music playing found in the Afro-American environment (unlike ragtime itself, which was an art of white musicians). These were semi-folklore



styles known as “barrel house” and “honky-tonk(y) piano” cultivated in Wild West saloons.

The subsequent development of jazz piano stylistic went along the lines of more vocal and specific directions related mostly to peculiarities of playing technique. Among the more global origins equal in significance to ragtime and stride pianists derivative, blues piano stylistics is worth noting. It represents an instrumental adaptation of vocal blues, which had the decisive influence over the melodics and rhythmic of the right hand party of jazz pianists (ragtime and stride piano highlighted and consolidated the typical texture of accompaniment, i.e., the left hand party). Blues piano style is a multicomponent phenomenon that shaped up as a result of efforts taken by a whole number of jazz pianists. It was developed, and continues to exist until presently, in two variants: a) as a solo piano variant, b) as a duet variant (piano and vocal). Along with blues piano, a style known as “boogie-woogie” was cultivated in jazz piano stylistics of the period before bebop as the new reminiscence of the pre-jazz era (with rock-n-roll becoming a consequence of its actualization in the 1950–1960s).

A stylistic genre known as “Harlem piano style” (its prominent representatives include Luckey Roberts, James P. Johnson, Willie “the Lion” Smith, and Thomas “Fats” Waller) became a sort of compendium that combined genetic components of traditional jazz piano. This school has finally defined jazz piano as a form of solo concert music playing, which also determined the subsequent stylistic varieties of this art, the most noteworthy of which are “trumpet piano style”, “swing piano style” and “locked hands style”. Their general feature was interpretation of the instrument as a “small orchestra”, which meant rebirth at the new volute of a historical-stylistic spiral of the “image” of universal piano capable of reproducing the “sounds” of other instruments, voices and their ensembles.

Outstanding pianists of various generations have been, and are, the carriers (and often “inventors”) of jazz piano styles. It should suffice to mention the names of such “legends” of jazz as Art Tatum, Oscar Peterson, Thelonious Monk, Bud Powell, Bill Evans, and also Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett (older generation), Gonzalo Rubalcaba, Brad Mehldau, Vadim Neselovskyi, Robert Glasper (middle generation), Eldar Djangirov, Tigran Hamasyan, Cory Henry (younger generation).

Conclusions. The description of the stages of development of jazz piano pianism made in this article proves that its polystylistic nature is preserved,



and the main representative of certain stylistic inclinations were and remain the texture. Textured formulas serve as the main objects of stylistic interpretations for jazz pianists of different generations. These readings are represented by two vectors – retrospective (revival of jazz traditions) and exploratory, experimental (rapprochement with the academic avant-garde). Of great importance are the styles of personalities, in which polystylistic tendencies are combined with the individual playing manners and improvisation, which, in general, is the most characteristic feature of the current stage of development of jazz piano art. ■ **Key words:** *jazz, jazz piano, jazz piano stylistics, jazz pianism, jazz pianists.*



Постановка проблеми. У сучасній джазології накопичено вже достатньо історико-фактологічного матеріалу щодо проблематики фортепіанного джазу, який потребує теоретичного осмислення. Саме останнє є основним завданням, що вирішується у запропонованій статті. В ній виокремлюються як глобальні (регтайм, блюз), так і більш локальні генетичні засади, що мали вплив на стилістику джазового піанізму на двох етапах його становлення – традиційному та сучасному.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. У науковому сенсі дане дослідження містить систематизацію базових засад та стилістичних ознак явища «джазовий піанізм», що означає можливість його вивчення в контексті світової фортепіанної культури. Практичні положення висновків даної статті стосуються навчальних курсів, які викладаються на відповідних кафедрах та відділеннях музичних навчальних закладів України, а також діяльності джазових піаністів-імпрровізаторів, які цікавляться основами теорії і методики свого мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання, пов'язані з дослідженням стилістики фортепіанного джазу, не є новими у джазології, але розробляються вони останнім часом за цілим рядом нових напрямів. Зокрема, по-новому розглядається історіографія даного питання, систематизуються та узагальнюються дані щодо витоків та розвитку фортепіанної імпрровізації в традиційному та сучасному джа-



зі (Кинус, Ю., 2008; Лубяная, Е., 2014; Столяр, Р., 2017). До поля зору дослідників потрапляють і спеціальні теоретичні питання, пов'язані зі специфікою фактуро- та формоутворення в джазовому піанізмі (Давидов, С., 2015), процесами його взаємодії з академічним пластом (Воропаєва, О., 2009). Проте, питання щодо стилістики фортепіанного джазу в параметрах діахронії та синхронії досі окремо не ставилися. Певним виключенням тут є дисертація автора даної статті, де в якості матеріалу обрано творчість Ч. Корія (Стецюк, Б., 2019).

Мета статті – виявити та систематизувати особливості витоків та розвитку джазової фортепіанної стилістики як складової процесів еволюції жанрово-стильового комплексу джазового мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. В сучасній джазології представлені різні підходи до мистецтва джазу, його естетики та поетики, видових стилів у вигляді інструментального, вокального та змішаного музикування. Найменш розробленим видається питання щодо історичної стилістики і похідних від неї критеріїв класифікації джазової фортепіанної імпровізації, що складає основний предмет вивчення в даній статті. Історія джазу та його фортепіанної складової свідчить, що дане мистецтво, з одного боку, стрімко розвивалося і дуже швидко набувало різних форм виразу (Лубяная, Е., 2014), з іншого боку, внаслідок такої стрімкості багато явищ (особливо, в сучасному джазі) навіть не встигали закріпитися, оскільки «не вистачало часу на відповідне засвоєння попередніх досягнень» (Кинус, Ю., 2008: 55).

Першоджерела фортепіанного джазу зазвичай пов'язуються зі стилем, означуваним терміном «регтайм» (англ. *ragtime*; буквально – «розірваний час»). Цей жанр склався в останній чверті ХІХ ст. в США на основі фольклорного музикування «під впливом деяких архаїчних різновидів афроамериканської інструментальної музики, а також менестрельних пісень (*кунсонг*) і танців (*кейкуок*)» (Коллиер, Дж., 1984: 370). Первинно цей жанр не був ще джазовим за стилем, а входив до групи «третьопластових» явищ, що розглядаються як першоджерела джазу. У такому ж ключі регтайм трактується і В. Конен (1984). Дослідниця вказує навіть на «епоху регтайму», яка тривала всього лише два десятиліття – з середини 90 років ХІХ ст. до періоду Першої Світової війни (там само: 134). Регтайм у цьому його іс-



торичному варіанті був надбанням, в основному, білих музикантів – «мандрівних піаністів» (англ. *itinerant pianist*), які були і залишаються безіменними, але про творчість яких можемо судити в наш час по роликах для механічного фортепіано. У такому «готовому» виді регтайм до 20 років ХХ ст. активно впроваджувався у власне джаз, вплинувши на всю його стилістику, зокрема, на диксиленд та новоорлеанський стиль (Коллиер, Дж., 1984: 370). Регтайм швидко набув популярності і став одним із найбільш уживаних жанрів, що зникається за стилістикою з поп-культурою. Основні параметри регтайму в сфері технології мали вагомий вплив на всю царину фортепіанного джазу, починаючи від стилю, відомого як страйд-піано, і завершуючи сучасними ретроспекціями. У сфері естетики та поетики регтайм акумулював цілий ряд характерних особливостей музики «третього» пласта, актуальної для межі ХІХ–ХХ ст. Це «естрадно-концертне призначення»; «блискуча віртуозність»; «панування гумору»; «об'єктивність вислову»; «завершеність форми»; «прийоми, спрямовані на театральну-декоративний ефект»; у регтаймі, а, надалі, і в похідному від нього стилі страйд-піано, було здійснено комплексну універсалізацію самого інструмента, що сумістив функції соло та акомпанементу в єдиній фактурі, прообразами якої були «мелодії менестрельних банджоїстів», «ударно-акцентовані ритми», «синкопування та поліритмія», запозичені з інструментального супроводу до танців (Конен, В., 1984: 150–151).

Весь цей стилістичний «конгломерат» немов переплавлявся у фактурі тодішнього фортепіанного джазу, відмінною рисою якого стало поєднання академічної концертно-салонної музики (стиль *brilliant*) з «естрадністю», що виявлялося безпосередньо в характері звучання – переважно гучному, зумисне грубуватому, динамічно-напористому, «розрахованому на миттєве сприйняття найширшою аудиторією» (там само: 165). Слід зазначити, що джазовій адаптації регтайму передували музично-творчі явища, характерні для музикування піаністів-афроамериканців, відомі під назвами «*barrel house*» (від англ. *barrel* – «діжка») і «*honky-tonk(y) piano*» (на американському слензі *honky* – «гудіти, галасувати», *tonk(y)* – «побити, побитися»). У сфері не лише фортепіанного джазу, але й всього світового піанізму, стилістика регтайму та страйд-піано вперше продемонструвала удар-



но-перкусійне трактування інструмента, що стало провідним у практиці традиційного джазу. Разом з тим, віртуозна сольна фактура, теж генетично похідна від регтайму, містила цілий ряд мелодико-ритмічних закономірностей, відмінних від принципу, сформульованому в терміні «реально-безпедальне фортепіано» (Гаккель, Л., 1990). У фортепіанній стилістиці традиційного джазу представлено й інший «образ» фортепіано – «ілюзорно-педальний» (Сирятський, В., 2003), характерний для романтичного віртуозного піанізму. Ці «образи» інструмента презентовані технікою «стрибокподібних» басів у фактурі типу «бас – акорд» (партія лівої руки піаніста), послідовностей октав та акордових паралелізмів (майбутні «блок-акорди»), різних видів арпеджіо, широко «розтягнутих» по клавіатурі інструмента (партія правої руки піаніста).

Зразком відтворення фактури регтайму є джазінг-композиція А. Тейтума – одного з фундаторів сольного фортепіанного джазу, виконана на матеріалі «Гуморески» А. Дворжака. Характеризуючи цю композицію, необхідно мати на увазі, що сам по собі джазінг – явище, яке для джазу у прямому розумінні є мало типовим. Як відзначав ще У. Сарджент (1987), якого Т. Адорно (1998) йменує одним із «найнадійніших знавців джазу», неможливо «оджазувати» фугу або симфонію, в яких діють інші, відмінні від джазу мовно-стильові норми. Зближення джазінг-композиції з оригіналом можливо лише на певних загальних підставах, що і продемонстрував у своїй імпровізації А. Тейтум. Отриманий в результаті «двоавторський» (Борисенко, М., 2005) твір сполучає риси імпровізації в стилістиці регтайму, страйд-піано та композиції в жанрі гуморески як академічної п'єси-мініатюри. Спорідненість даних жанрових форм є очевидною, що дозволяє вважати досвід А. Тейтума органічним перетворенням в джазовому фортепіанному вираженні особливого різновиду джазінга – «джазінг-обробки» (Воропаєва, О., 2009: 11). Формою цієї «обробки» слугували інструментальні «куплети-варіації», похідні від регтайму, які стали основою варіацій-імпровізацій на матеріалі «третьопластових» *evergreens*.

За рівнем вагомості, у формуванні першоджерел фортепіанного джазу, крім мистецтва регтайму та його витоків, слід вказати на



стиль, що існував на початку ХІХ ст. на півдні США під назвою «джиг-піано» і заклав підвалини стилю «бугі-вугі». Всі вказані стилі мали одну головну відмінну особливість – опору на афроамериканський «ідеал звучання» (Кинус, Ю., 2008: 27), що характеризується гучною і ритмічною музикою зі змінною акцентністю, тривалими повторами остинатних ритмоформул, ефектними тремоло та репетиціями на окремих звуках і акордах, достатньо повільними та помірними темпами у відтворенні ритмів маршів і танців. Виконувалась така музика на «розхитаних», погано настроєних піаніно і навіть роялях, які, до того ж, часто застосовувались як «приготовані», але не в академічному сучасному сенсі (Столяр, Р., 2017: 100), а в побутовому – на струни клали різні предмети, папір або картон, а якщо це був рояль, то навіть і пивні кухлі (Кинус, Ю., 2008: 29). Першим зразком вже власне джазової імплементації такого роду стилістики є композиція «*Honky Tonk Train Blues*» Мід Лакс Льюїса, записана в 1927 р. В ті роки в США сформувалася ціла плеяда афроамериканських піаністів, які працювали в цьому змішаному стилі. Серед них – Р. Перрімен («*Speckled Red*»), «*Кай-Кай*» Давенпорт, Ю. Монтгомері («*Little Brother*»), «Чемпіон» Дж. Дюпрі, а серед «білих» піаністів – Дж. Зак, Ф. Мелроуз. Характерна особливість їхньої творчості полягає в тому, що ранні формули фортепіанного джазу є багатозначними за смыслом і живаються зазвичай в досить відстороненому значенні, без чіткого уявлення про саме явище, яке джазменами-самоучками теоретично не осмислювалося, тим більш, що призначалися подібні твори для розваги найдемократичнішої за складом публіки.

До таких «розмитих» за смыслом понять відноситься стиль *stomp-piano* (англ. *stomp* – «тупотіти»), представлений в «класичному» варіанті в творчості лідера чиказьких джазменів-піаністів 1920-х «Джеллі Ролл» Мортон. Цей стиль відрізнявся тривалими повторами характерних ритмічних фігур, що реально супроводжувалися притупуванням як самих виконавців, так і танцюючої публіки. Надалі він ніби розчиняється в техніці джазового свінгу і починає означати в ньому *stomping* – прийом, спрямований на динамічне нагнітання і посилення внутрішньої метроритмічної конфліктності за рахунок тимчасової «зупинки» перед кульмінаційним «вибухом» (Кинус, Ю., 2008: 31).



Характеризуючи процеси становлення фортепіанного джазу, слід вирізняти не лише його стилістику як таку, але й ключові тенденції, представлені як внутрішні вектори формування джазової фортепіанної фактури. Зокрема, після періоду, в якому провідною була естетика регтайму, вирізняється нова хвиля, означувана як *blues piano*. Значення блюзу в фортепіанному джазі, як і в джазовому мистецтві в цілому, важко переоцінити. У ньому, по-перше, зосереджено вокальні витоки джазової мови, по-друге, технологію побудови джазових синтаксичних структур. Блюзове («співоче») інтонування на фортепіано було результатом досить тривалого становлення, в якому жоден зі стилістичних елементів не досяг «утвердження відразу», не був «відкриттям якого-небудь одного артиста» (Кинус, Ю., 2008: 33). Стиль *blues piano* є продуктом зусиль багатьох джазменів, які культивували його в двох варіантах – а) сольному, б) у вигляді акомпанементу вокалістові (або іншому інструменталістові).

У джазі, заснованому на техніці *blues piano*, склався цілий «набір» фактурних прийомів та формул (насамперед, акомпанемент), які репрезентують цей стиль у його різних модифікаціях. До їх переліку (Кинус, Ю., 2008: 36; Давидов, С., 2015: 9–10) відносить такі: 1) нефігурований «бас, що крокує» (*walking bass*) – окремі звуки або октави; 2) «ламані октави», вживані в більш швидких темпах; 3) так званий *rolling-octave bass* у пунктирному ритмі; 4) ритмічна фігурація восьмими тривалостями; 5) басові децими в плавному рівномірному русі, які утворюють контрапункт до провідної мелодії в партії правої руки піаніста.

Стиль *blues piano* є багато в чому спорідненим з *boogie-woogie*, з яким він здебільшого утворює гібрид. Термін *boogie-woogie* важко звести до певного етимологічного коріння. За витоками слово *boogie* відноситься ще до афроамериканського до-джазового *barrel house piano*, стилю, який активно впроваджувався в США на початку ХХ ст. (Кинус, Ю., 2008: 40). В подальшому стилістика «бугі-вугі» поширилася і на оркестровий джаз, а його основним «розпізнавальним знаком» стала характерна ритмічна фігура остинатного баса, перемішувана по I, V та IV гармонічних ступенях. Сам термін «бугі-вугі» став повсюдно вживаним завдяки однойменному танцю, що підтвер-



джується текстом популярної на початку ХХ ст. в США танцювальної пісні Дж. Майєра і С. Льюїса «*Syncopated Boogie-Boo*». Першим зразком фортепіанного «бугі-вугі» стала п'єса К. «Пайнтопа» Сміта «*Pinetop's Boogie Woogie*» (1928), що закріпила назву цього стилю. Початкові зразки фортепіанного «бугі-вугі» – *fast western piano* – були результатом адаптації до фактури цього інструмента блюзових гітарних імпровізацій, прикладом чого слугують фортепіанні імпровізації представників групи «*Santa Fe*» (рубіж ХІХ–ХХ ст.), які грали в привокзальних кав'ярнях і портових ресторанах. Розквіт цього стилю припадає на так званий чиказький період (друга половина 1920-х – початок 1930-х) і пов'язаний зі вставками в програмах кабаре-шоу, в яких «... піаністи повинні були розважати відвідувачів короткими виступами, дотепністю і, перш за все, співом. Тому більшість виконавців зі стильового кола бугі-вугі одночасно були і співаками» (Кинус, Ю., 2008: 40–41).

Традиція бугі-вугі відродилась в творчості музикантів нью-йоркського Гарлема, які, разом із використанням основної стилістики жанру, похідної від його фольклорних і напівфольклорних першоджерел, збагачували його досягненнями тогочасного піанізму, причому, не виключно джазового, але й академічного. В переліку таких майстрів вирізняється постать одного з корифеїв джазового піанізму – «Каунта» Бейсі, який зумів підпорядкувати стилістику «барел-хауз» та «хонкі-тонк-піано» вишуканому і витонченому авторському імпровізаційному фортепіанному джазу як мистецтву професійно-академічного гатунку.

У 50 рр. минулого століття стиль «бугі-вугі», що на певний час втратив популярність в масовій аудиторії, повернувся в новій якості. Це було пов'язано з двома чинниками: 1) відродженням бугі-вугі як модного танцю, цього разу, акробатичного; 2) формуванням шляхом акумуляції розмаїтих першоджерел стилістики нового «третьопластового» феномена – рок-н-ролу, для якого естетика і поетика бугі-вугі була однією з провідних нормативних засад. Стиль «бугі-вугі» став одним з основних в гармонічній джазовій фортепіанній імпровізації. Він легко адаптується під будь-який інший фортепіанно-імпровізаційний стиль і відповідну до цього стилістику. Достатньо лише ввести



облігатну басову ритмоформулу, представлену найчастіше восьмими, зокрема, в пунктирному ритмі (*eight-beat-playing*). До того ж, «стереотипність» басових формул у фортепіанному бугі-вугі відкриває можливість яскравого прояву техніки *off-beet* у верхньому голосі, що будується як фактурні варіації на *basso ostinato*.

Кажучи про становлення фортепіанного джазу, не можна оминати увагою і школу, відому під назвою *Harlem-piano-style*. Основною її прикметною особливістю є перехідний характер: з одного боку, її представники (Лакі Робертс і Джеймс П. Джонсон та інші) знаходилися ще в межах регтайму; з іншого боку, у ній сформувався вже власне джазовий фортепіанний стиль, який синтезував доджазові форми музикування в якості сольного імпровізаційного мистецтва. Цей новітній на той час (йдеться про початок ХХ ст.) стиль означав суміщення ознак цілого переліку джерел, що відображене навіть у його різних назвах. Разом із «Гарлем-піано-стилем», його йменують іноді «*Harlem stride style*» та «*Harlem ragtime style*». Проте, як видається, в цих назвах мова йде не про цілісне стильове явище, а лише про його основні складові. Таке розмаїття «імен стилів» у цілому є властивим джазовому лексикону, який формувався в різних регіонах і країнах, а автори вживаних термінів часто мало піклувалися про їхню наукову точність. Наприклад, термін «страйд» означає не власне стиль, а лише вид техніки лівої руки піаніста (формула «бас-акорд»).

Першим зразком фортепіанного «гарлем-стилю» був своєрідний сплав блюзу і регтайму, що здобув назву «*Harlem jump*». Це був особливий різновид свінгу, що вже тоді культивувався афроамериканськими джазовими піаністами. Сенс нової манери виконання-імпровізації полягав у своєрідному співвідношенні акомпанементу, що здійснює функцію *ritmico* (партія лівої руки піаніста) і провідної мелодичної лінії, гостро ритмізованої, однак такої, що в основі має функцію *cantabile*; про таке співвідношення говорив іще Дж. Каччіні, один із засновників опери, позначаючи його терміном *spressatura* (Вітошинський, Л., 2003). У «гарлемському» фортепіанному стилі, найвидатнішими представниками якого були У. «Лайон» Сміт і Т. «Фетс» Уоллер, набуло завершеності поєднання обох цих технік: «страйда» (функція *ritmico* в партії лівої руки піаніста) та мелодичної



орнаментики (блюзове *cantabile* в партії правої руки). Традиція такої фактурно-виконавської стилістики, доведеної Т. «Фетсом» Воллером до довершеності (він, до речі, першим став залучати децими та повні акорди в акомпанементі), була і залишається однією з найбільш знаменних «віх» в еволюції фортепіанного джазу, про що свідчить творчість таких майстрів, як К. Джексон, Дж. Тернер, Ю. Блейк, Д. Еллінгтон, Х. Дункан, Л. Робертс, Д. Лемберт, Р. Саттон. Техніка та естетика фортепіанного «гарлем-стилю», попри те, що вже до 30 рр. ХХ ст. на зміну йому прийшли інші тенденції, мала вагомий вплив на всю палітру стилістичних фарб та нюансів, що стосуються «трьох китів» музики – мелодії, гармонії, ритму. В кожній із цих сфер були віднайдені і затверджені типові якості, розвинені (а іноді і заперечувані) в таких «брендах», як *trumpet piano style*, *swing piano style* та *locked hands style*. Їхньою загальною ознакою було трактування інструмента як «малого оркестру», що означало відродження, на новому витку історико-стильової спіралі, «образу» романтичного фортепіано, здатного відтворювати палітру звучань інших інструментів.

Серед них виділялася труба, яка, завдяки Л. Армстронгу, стала уособленням блюзової інтонації як провідного джерела джазової мелодики. На цій основі наприкінці 1920-х у джазовому піанізмі і формується «стиль труби», вперше представлений в творчості піаніста груп «Hot Five» і «Hot Seven» Л. Армстронга – Е. «Фазера» Хайнса, який прагнув відтворити на своєму інструменті манеру лідера. Відмінними особливостями цього стилю є: 1) оригінальне фразування, що імітує дихання на духових інструментах із «зупинками» на тремоло наприкінці невеликих побудов; 2) переважання в партії правої руки піаніста одноголосся (або октавних дублювань) – *single note*; 3) укорінення свінгової «розкачки» – способу гри, відмінного від попередніх ударно-ритмічних технік афроамериканської генези. Подібна атрибутика виникла на основі: а) статусу джазу як мистецтва масового попиту, б) розвитку аматорського фортепіанного музикування, яке вже не могло обмежуватися академічним репертуаром, а віртуозні страйд-композиції були надто складними для любителів (Кинус, Ю., 2008).

Рух у напрямі певного редукування фактури в стилістиці «свінг-піано» компенсувався більш вишуканою гармонією та при-



мхливою ритмікою, інтенсивним використанням хроматики та навіть елементів політональності (шлях до стилістики *free jazz*). Паралельно до практики *swing piano style* починає активно залучатися аранжування у вигляді адаптованих нотних перекладень популярної джазової літератури. Типовим прикладом зближення імпровізації та композиції є «стиль зв'язаних рук» (*locked hands style*), який інакше називають *block chords style*, оскільки в ньому переважає моноритмічний «стрічковий» рух м'яко дисонуючими акордами в партіях рук піаніста. «Винахідником» цього стилю вважається М. Бакнер, а закріпив його в джазовій практиці Дж. Ширінг (п'єса «*Lullaby Of Birdland*»). Взагалі ж, нове трактування фортепіано у всіх трьох стилях 1930–40 рр. – *trumpet piano style*, *swing piano style*, *locked hands style* – було результатом переосмислення самих першоджерел джазового мистецтва, зміни його інтонаційних та етноментальних домінант. Саме тоді у фортепіанному джазі виформувалися дві досить контрастні лінії – Гарлема (афроамериканський джаз з його ритмо-ударною основою та технікою «страйд») і Канзас-Сіті (джаз «білих» музикантів, орієнтований на естрадно-розважальний напрям). Перша з цих ліній (*jump*) суттєво відрізнялась від другої (*bounce*) специфікою використання фортепіано, що походить від практики джаз-оркестрів, де на той час, завдяки творчості таких майстрів, як «Каунт» Бейсі, усталася особлива (мелодико-акомпануюча) функція фортепіано в ритм-секції (сам «Каунт» Бейсі тут іноді застосовував гру виключно правою рукою).

«Нові» тенденції в джазі, які передували появі стилю *bebop*, немов накладалися на «старі». При цьому суттєво зростала роль персоналій, які ставали об'єктом наслідування. Так, представник фортепіанного «стилю труби» Т. Уїлсон був визнаним кумиром таких музикантів, як Дж. Бушкін, Н. «Кінг» Коул, а своєї кульмінації цей стиль досягнув вже в межах бібопу – у Б. Пауелла (Кинус, Ю., 2008: 53–54). В цілому ж, середина ХХ ст. ознаменувалася в джазі не лише докорінним «зламом» в його естетиці, поезії та комунікації, але і новою імпровізаційною технікою, яку приніс із собою *bebop* в особі представників різних виконавських спеціалізацій – саксофонної (Ч. Паркер, С. Стітт), трубної (Д. Гіллеспі, К. Браун) і власне



фортепіанної (Т. Монк, Б. Пауелл). Від *bebop*'у розпочинається стиль «сучасного» джазу, що охоплює досить широкату, на перший погляд, картину явищ. У мисленні джазменів-піаністів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. поєднуються різні першоджерела та інтонаційні моделі, які створюють в результаті нову комбінаторику, новий моностиль. Важливу роль тут відіграють експерименти, спрямовані на пошук нових саундів (*jazz-rock*, *fusion* тощо), а також на залучення стилістики, похідної від імпровізаційних культур народів світу (рага, мугам тощо). Репрезентація сучасної джазової фортепіанної стилістики відбувається в умовах боротьби двох тенденцій – «доцентрової», спрямованої на збереження демократичних засад джазу, та «відцентрової», вектор якої пролягає у напрямі до академічного авангарду. Творчість провідних представників новітнього фортепіанного джазу є їхнім органічним поєднанням, що доводять такі визнані майстри, як Х. Хенкок, Ч. Корія, К. Джарретт (старша генерація), Г. Рубалькаба, Б. Мелдау, В. Неселовський, Р. Гласпер (середня генерація), Е. Джангіров, Т. Амасян, К. Хенрі (молодша генерація). Саме їхня активна творча діяльність забезпечує незгасаючий слухацький інтерес до джазової фортепіанної імпровізації, яка пройшла до сьогодні шлях розвитку довжиною вже майже у півтора століття.

Висновки. Отже, розгляд витоків та процесів розвитку джазової фортепіанної стилістики доводить її багатовимірність, насамперед, у сфері поліпластовості. Це означає, що такі доджазові фортепіанні різновиди, як *ragtime*, а ще до нього – *barrel house* та *honky-tonk(y) piano*, вже самі по собі були синтетичними явищами, де поєднувалися фольклорні, власне «третьопластові» та академічні впливи. Тому джазова фортепіанна культура змогла порівняно швидко і органічно адаптуватися до процесів загальної еволюції цього мистецтва, зайнявши у ньому одне з провідних місць.

Здійснена у даній статі характеристика етапів розвитку джазового фортепіанного піанізму доводить, що його полістилістична природа зберігалася і надалі, а головними репрезентантами тих чи інших стилістичних нахилів була і залишається фактура. Саме фактурні формули слугують для джазових піаністів різних поколінь основними об'єктами стилістичних інтерпретацій, які представлено двома векто-



рами – ретроспективним (відродження джазових традицій) та пошуковим, експериментальним (зближення з академічним авангардом). Великого значення при цьому набувають стилі персоналій, в яких полістилістичні тенденції поєднуються з індивідуалізацією манер гри та імпровізації, що, в цілому, є найхарактернішою ознакою сучасного етапу розвитку джазового фортепіанного мистецтва. **Перспективи подальших досліджень** заявленої теми полягають в екстраполяції положень та висновків даної статті на конкретні джазові фортепіанні зразки, запропоновані майстрами різних стильових уподобань та ментально-мовного світогляду. Серед них – українські джазмени-піаністи, творчість яких на сьогоднішній день лише починає вивчатися і потребує, судячи з її визнання у світі джазу, наукового узагальнення.

ЛІТЕРАТУРА

- Адорно, Т. В. (1998). Легкая музыка. В кн. *Адорно, Т. В. Избранное: социология музыки*. (Пер. с нем. А. Михайлова & М. Левиной), сс. 27–40. Москва; С.-Петербург: Университетская книга.
- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Вітошинський, Л. (2006). *Про мистецтво гри на гітарі*. (Пер. з нім. Л. Мельник). Львів: БаК, 284.
- Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Гаккель, Л. (1990). *Фортепианная музыка XX века: очерки*. (2-е изд.). Ленинград: Советский композитор, 288.
- Давидов, С. П. (2015). *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 20.
- Кинус, Ю. Г. (2008). *Фортепиано в джазе*. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 60.



- Коллиер, Дж. Л. (1984). *Становление джаза*. (Пер. с англ.). (А. Медведев. Предисл., общ. ред.). Москва: Радуга, 390.
- Конен, В. (1984). *Рождение джаза*. (2-е изд.). Москва: Советский композитор, 312.
- Лубяная, Е. В. (2014). *Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 27.
- Сарджент, У. (1987). *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 296.
- Сирятський, В. О. (2003). *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва*. Харків: Факт, 144.
- Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Столяр, Р. С. (2017). *Современная импровизация. Практический курс для фортепиано*. (Учеб. пособ.). (3-е изд.). С.-Петербург: Планета музыки; Лань, 160.

REFERENCES

- Adorno, T. W. (1998). *Legkaya muzyka [Light music]*. In *Adorno T. W. Izbrannoe: sociologiya muzyki [Selected: Sociology of Music]*. (Translated from German A. Mikhailov & M. Levina), pp. 27–40. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].
- Borysenko, M. Yu. (2005). *Zhanr transkryptsii v systemi indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [Transcription genre in the system of individual composer style]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Collier, J. L. (1984). *Stanovlenie dzhaza [The making of jazz]*. (Trans. from English). (A. Medvedev. Ed., Introduction). Moscow: Raduga, 390 [in Russian].
- Davydov, S. P. (2015). *Fakturna orhanizatsiia dzhazovoho tvoruu (na materialii fortepiannoho mystetstva) [Texture organization of jazz music (on the material of piano art)]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].



- Gakkel, L. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka [Piano music of the 20th century]*. (2nd ed.). Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 288 [in Russian].
- Kinus, Yu. G. (2008). *Fortepiano v dzhaze [Piano in jazz]*. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 60 [in Russian].
- Konen, V. (1984). *Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]*. (2nd ed.). Moscow: Sovetskiy kompozitor, 312 [in Russian].
- Lubyayana, E. V. (2014). *Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individualnosti [Piano in jazz at the turn of the XX–XXI centuries: origins, trends, personality]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V. Rachmaninoff. Rostov-on-Don, 27 [in Russian].
- Sardzhent, U. (1987). *Dzhaz: Genesis. Muzykalnyy yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]*. Moscow: Muzyka, 296 [in Russian].
- Stetsiuk, B. O. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Koria) [Jazz piano improvisation as a polystylistical phenomenon (on the example of Chick Corea's oeuvre)]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
- Stolyar, R. S. (2017). *Sovremennaya improvizatsiya. Prakticheskiy kurs dlya fortepiano [Modern improvisation. Practical course for piano]*. (Tutorial). (3rd ed.). St. Petersburg: Planeta muzyki; Lan, 160 [in Russian].
- Syriatskiy, V. O. (2003). *Modest Musorhskiy yak reformator fortepiannoho mystetstva [Modest Mussorgsky as a reformer of piano art]*. Kharkiv: Fakt, 144 [in Ukrainian].
- Vitoshynskiy, L. (2006). *Pro mystetstvo hry na hitari [About the art of playing the guitar]*. (Translated from German by L. Melnik). Lviv: BaK, 284 [in Ukrainian].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Dzhazzinh yak forma vzaiemodii akademichnoho ta «treteho» plastiv u dzhazi [Jazzing as a form of interaction between academic and “third” layers in jazz]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.11.2019 р.