

implementation of the concept of the New Ukrainian School].

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ОРОС Ільдико Імрїївна – доктор філософії, доцент, президент Закарпатського угорського університету ім. Ференца Ракоці ІІ.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутніх педагогів.

БІДА Олена Анатоліївна – доктор пед. наук, професор, завідувач кафедри педагогіки, психології, початкової, дошкільної освіти та управління закладами освіти Закарпатського угорського університету ім. Ференца Ракоці ІІ.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутніх педагогів.

ГУТТЕРЕР Єва Войтехівна – координатор початкової освіти, старший викладач кафедри педагогіки, психології, початкової, дошкільної освіти та управління закладами освіти Закарпатського угорського університету ім. Ференца Ракоці ІІ.

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутніх педагогів.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

OROS Ildiko Imrievna – Doctor of Philosophy, associate professor, president of the Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian University.

Circle of scientific interests: professional training of future specialists.

BIDA Olena Anatoliivna – Doctor Pedagogical Sciences, professor, head of the chair of pedagogy, psychology, elementary, preschool education and management of educational institutions, Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian University.

Circle of scientific interests: professional training of future specialists.

HUTTERER Eva Voytehvna – primary education coordinator, senior teacher of the department of pedagogy, psychology, elementary, preschool education and management of educational institutions, Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian University.

Circle of scientific interests: professional training of future specialists.

Стаття надійшла до редакції 23.01.2026 р.

УДК 78.036.9:780.616.432

DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2026.18.116-120

ПОЛЯНСЬКИЙ В'ячеслав Анварович –

професор кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, заслужений діяч мистецтв України

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3071-9679>

e-mail: slavaslava1945@gmail.com

ФОРТЕПІАННЕ ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО У ВЗАЄМОДІЇ З МУЗИКОЮ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

ПОЛЯНСЬКИЙ В'ячеслав Анварович. ФОРТЕПІАННЕ ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО У ВЗАЄМОДІЇ З МУЗИКОЮ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Публікацію присвячено питанню взаємодії фортеп'янного джазового виконавства зі сферою академічного музично-історичного процесу. Розглядаються основні напрямки в яких творча думка джазових піаністів перегукується з пошуками майстрів фортеп'янного мистецтва минулого. Наведено ряд прикладів контактів джазового піанізму з деякими ритмофактурними прийомами класико-романтичного фортепіано, підкреслені деякі риси схожості музичного мислення в академічному та джазовому піанізмі.

Ключові слова: джаз, фортепіано, піаністи, імпровізація, мистецтво, академічна традиція, музика.

POLIANSKYI Vyacheslav Anvarovich. PIANO PERFORMANCE IN THE INTERACTION WITH AKAGEMIC MUSIC

This publication is devoted to the issue of the interaction between jazz piano performance and the sphere of the academic music-historical process.

The article examines the main areas in which the creative ideas of jazz pianists resonate with the explorations of masters of piano art from the past. A number of examples are provided illustrating the contact between jazz pianism and certain rhythmic and textural techniques of

Classical and Romantic piano music. Several points of similarity in musical thinking between academic and jazz pianism are highlighted.

Special attention is paid to the art of improvisation as an element of creative freedom and fantasy – vividly expressed in Baroque music and closely related to the spirit of jazz performance – as well as to the tradition of arrangements as a distinctive musical genre that serves as a model for the jazz piano school. The study applies a comparative research method.

This is how we see the piano jazz school in the light in which it appears alongside the sphere of academic composer creativity. Virtuoso performance, the institute of the concert stage, the tradition of improvisation, composer arrangements, the art of pianist composers provide an opportunity to take a new, deeper look at jazz, especially piano, endowing it with a wonderful variety of historical ties, perspectives, and associations. On the other hand, when compared with the principles of piano jazz performance, the well-known, seemingly «thoroughly» studied areas of academic art acquire new shades of meaning and are filled with new content.

Keywords: jazz; piano, pianists, improvisation, art, academic tradition, music.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. У музичній культурі сучасності джазу відводять особливе місце. Незважаючи на серйозні випробування часом і натиск конкуруючих видів та жанрів музики, джаз переконливо утримує низку позицій, нехай із втратою колишнього впливу та популярності. Джаз справив значний вплив на найрізноманітніші галузі духовного життя, позначився практично на всіх провідних жанрах музичного мистецтва, здавалося б, часом дуже далеких від власне джазу як такого.. Саме тому актуальними постають питання взаємодії фортепіанного джазового виконавства зі сферою академічного музично-історичного процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Світова джазова наука досить розвинена. Джаз не залишився феноменом швидко минутої моди, а утвердився як мистецтво, що заслуговує на серйозний аналітичний підхід. Джазу присвячено написано безліч книг, дисертацій, наукових досліджень, однак, знову і знову стикаємося з «білими плямами» в галузі джазового музичного мистецтва. У нашій роботі ми робимо спробу розглянути джазовий піанізм в низці традицій музичної творчості, а саме во взаємодії з академічною музикою.

Мета статті – розглядання факторів розвитку джазового піанізму у взаємодії з академічною музикою, осмислення різних підходів до цього процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Джазове музичне мислення сформувалося під впливом традицій різних рас, етносів, національностей, які, за всієї своєї самобутності, мають риси універсальної спільності. Наділена властивостями транснаціонального універсалізму, джазова музика спирається на різні традиції музичної творчості загалом, розмежовані як академічна, традиційна (фольклор) та неакадемічна музика (масова, легкожанрова, джазова, рок

тощо). Пластичні перетікання різних видів музики та музично-творчих традицій значно поглиблюють уявлення як про саму джазову музику, так і про види музичного мистецтва, що контактували з нею (може і опосередковано). Джаз глибоко ввібрав певні сторони не тільки фольклорного та популярного мистецтва, але виявився сприйнятливим і до академічного струмка музично-історичного процесу.

Протягом багатьох років джазові піаністи виконували переважно розважальну музику, музику з яскраво вираженим елементом танцювальності, в якій бачимо характерну для джазу внутрішню неоднорідність, навіть суперечливість матеріалу. Так, одна з ранніх форм фортепіанного джазу, регтайм, поєднує компоненти, характерні для різних жанрових та стилістичних сфер (у регтаймі чути відлуння маршів духового оркестру), фортепіанної салонної музики XIX століття, легкожанрового музичного театру і афроамериканського фольклору. Однак при більш ретельному слуханні, озвняченні з музикою за фортепіано вириваються ознаки інших сфер музики. Так, у регтаймі вражає глибоке пізнання секретів «піаністичності», застосування зручних та фізично приємних фортепіанних фактур. Можна сміливо сказати, що це оригінальний фортепіанний стиль, який несе відсвіт досягнень Д. Скарлатті, Моцарта, і навіть Шопена (*Етюд Ges-dur*, хоча це зіставлення може здатися надто сміливим), ввібрав контрастні і багато в чому непримиренні музично-творчі традиції джазу та академічної музики.

Існує ціла низка інших пунктів, якими ці дві сфери виразніше перегукуються: цифровий бас у музиці XVII–XVIII століть – цифрові позначення гармонії в джазі (цифрування); практика диригування оркестром, граючи на клавирі (*у Лондоні Гайдн свої симфонії виконував саме так*) – манера диригування оркестром, граючи на форте-

піано, властива Біллу «Каунту» Бейсі, Едварду «Дюку» Еллінгтону та іншим відомим музикантам.

Про характер впливу джазової музики на творчість композиторів академічної традиції відомо досить багато, і в цьому сенсі для нас важливими є кілька ключових моментів: фортепіанне виконавство в цілому, імпровізація, естрадно-концертна практика. Протягом останніх трьох століть твір і виконання музики для фортепіано (спочатку для всього сімейства клавішних інструментів) відіграло постійно зростаючу роль розвитку музичного інструменталізму. Фортепіано як музичний інструмент мав таке різноманіття можливостей, таку виразну силу, надавав такий простір для втілення найскладніших концепцій, що фортепіанне мистецтво стало явищем, певною мірою порівнянним з музичним мистецтвом зв'язаного. Більше того, можна з упевненістю сказати, що у джазовому піанізмі виразно відчувається опора на європейське композиторське фортепіанне мистецтво.

Випадки прямих контактів джазового піанізму з деякими ритмофактурними прийомами класико-романтичного фортепіано наводять у своїй книзі музикознавець У. Сарджент. А ще достатньо прислухатися до Ф. Шопену, який у своїх вальсах вельми віртуозно використовував принципи поліритмії, згодом у ХХ столітті широко розвиненої в джазі, і яка досягла апогею у І. Ф. Стравинського. Риси схожості в моделях музичного мислення, прийнятих в академічному та джазовому піанізмі, можуть бути підтверджені й іншими прикладами, як у кодї 15-ї варіації з «*Рапсодії на тему Паганіні*» С. В. Рахманінова.

У цьому сенсі зауважимо, що джазовий піанізм – один з небагатьох піаністичних стилів ХХ століття, який гідно витримує зіставлення з вершинами фортепіанного мистецтва. Джазове фортепіано прийняло від класичного і особливий тип артиста, який поєднує в собі автора та інтерпретатора власної музики, що дозволяє нам говорити про джазовий піанізм як про продовження та розвиток традицій всього фортепіанного мистецтва. Зауважимо, що джазові піаністи здебільшого мали неабияку фортепіанну техніку, особливу пристосованість до клавіатури свого технічного «апарату».

Природа, витоки джазової фортепіанної техніки – вдача матеріал для роздумів про те, як величезна когорта джазових піаністів досконало опанувала один із найскладніших інструментів. Ми не можемо з упевненістю судити, як проходив процес напрацювання техніки у піаністів джазу минулого. Можна

лише припустити, що це було принципово інше навчання, ніж те, що повсюдно практикується сьогодні. Не виключено, що вони розучували самостійно (або під керівництвом місцевого «професора») гамми, етюди, інструктивну поліфонію, але, зростання техніки, очевидно відбувалося, як це нерідко буває, ніби всупереч обраному методу

Деякі піаністи за прикладом Тедді Вілсона роблять основний наголос на традиційні методи технічного тренажу: вправи Ганона, етюди Шопена, фуги Баха [5, с. 65]. Від саксофоніста Чарлза Паркера, що спочатку заучував напам'ять з грампластини соло Лестера Янга, пішла традиція «учнівського» транскрибування композицій музикантів, що належать до попереднього покоління. Відомо, що Хербі Хенкок, один із лідерів сучасного джазового виконавства на клавішних інструментах, транскрибував запис О. Пітерсона та Дж. Шірінга [5, с. 272].

Піаністи джазу самі «напрацьовували» свою фортепіанну техніку і творчо опанували її. Нагадаємо, що багато композиторів та імпровізаторів минулого ставали і видатними віртуозами: І. С. Бах, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Ліст, І. Брамс, А. Н. Скрябін, С. В. Рахманінов, Д. Д. Шостакович.

Основні напрямки, якими йшла творча думка джазових піаністів, перегукуються з пошуками майстрів фортепіанного мистецтва минулого. Серед цих напрямів відзначимо зростаючі вимоги до швидкості пальців (дрібної техніки), соковитості та масштабності акордової фактури. Джазових піаністів приваблювала не стільки слава Шопена, Ліста чи Рахманінова (гру останнього піаністи джазу могли чути «живцем»), скільки вабила ідея заново відкрити, здавалося б, розроблену техніку гри на одному з найпоширеніших інструментів. Як бачимо, основні напрямки, якими йшла творча думка джазових піаністів, перегукуються з пошуками майстрів фортепіанного мистецтва минулого.

Деякі музикознавці, які працюють у галузі джазового інструменталізму, пов'язують тенденцію захоплення швидкістю, з таким стильовим відгалуженням інструментального джазу, як бібоп. У їхньому уявленні віртуозне трактування фортепіано є принципово важливим моментом у розумінні джазового фортепіано і переважає – навіть у п'єсах повільного темпу – за рахунок вкрай дрібного дроблення тривалостей.

Ще один ритмофактурний елемент, що збагатив арсенал джазового фортепіано, – особлива «тілесна» моторика, яка хоч і досить далеко відійшла від танцю, але, як видається, не цілком з ним розірвала. Згадаймо, як

пожваблюють моторні та танцювальні елементи клавірної музики І. С. Баха, як збагачує клавірні твори Д. Скарлатті включення до них прийомів, притаманних грі на іспанській лютні. Минуло лише 200 років, і справу Д. Скарлатті символічно продовжив Ерролл Гарнер із виробленим ним гітарного типу супроводом у лівій руці.

Продовжуючи зіставлення джазового піанізму і фортепіанного мистецтва в цілому, відзначимо, що важлива паралель повинна бути проведена і в тембровому плані. Відомо, що кожна творча епоха в історії музики відрізняє індивідуальний, властивий тільки їй тембровий рельєф, по якому ми можемо з достатньою впевненістю говорити про належність музики до того чи іншого музичного напрямку. Однак справжній розквіт фортепіанного джазового тембру настає пізніше – в епоху «софістикованої» (*витончено-вишуканої*) техніки звукозапису, початок якої багатозначно збігається з початком епохи сучасного джазу.

Інженери звукозапису практикують тонкі маніпуляції зі звуком, використовуючи у концертній та, особливо у студійній обстановці, системи різних електронних пристроїв. Виконавець отримав можливість грати на фортепіано у великих залах, за умов оркестрового звучання, без надмірного тиску на клавіші. Джазовий піаніст, який отримав можливість виступати навіть в ідеальному в акустичному плані філармонійному концертному залі, навряд чи уникне спокуси «підрегулювати», «рафінувати» тембр радіоелектронними технічними засобами.

Уявлення про тембр джазового роялю залишиться неповним без урахування гри фортепіанному тріо: фортепіано, контрабас, ударні (замість ударних іноді фігурує гітара). Займаючи в такому ансамблі, як правило, лідируючу позицію, рояль як би вбирає в себе інші інструменти, збагачуючи, поглиблюючи свій басовий регістр і ефектно розвиваючи свої «генетичні» ударні властивості. Цікаво, деякі досліди з'єднання фортепіано і ударних проводилися ще на початку ХІХ століття.

Зазначимо щодо цього вальси Д. Штейбельта для фортепіано з «облігатним» тамбурином, які він виконував в концертах разом зі своєю дружиною. Крім того, деякі фортепіанні фірми випускали роялі з великою кількістю ножних педалей, призначених для отримання суто ударних ефектів. Для таких інструментів писалася програмна батальна музика з імітацією гарматних залпів, яка мала великий успіх в епоху наполеонівських воєн. У ХХ столітті перкусивні властивості фортепіано енергійно розвивав Б. Барток, проте вже без використання ударних педалей,

а за допомогою акцентних властивостей фортепіанної фактури та ритму.

До основних елементів джазової музики належить імпровізаційний розвиток але джазові виконавці виявилися далеко не першими, які поклали в основу своєї творчості метод імпровізації. Згадаймо про те, що вміння імпровізувати на подану тему було важливим елементом в оцінці масштабів обдарування того чи іншого виконавця і за часів розквіту поліфонії, і в епоху бароко, включаючи і віденський класицизм. Завершення концерту імпровізацією на запропоновану публікою тему було певним правилом гарного тону піаністів-віртуозів періоду романтизму. Зазначимо, що елемент творчої свободи, розкутої фантазії та невимуженості, яскраво виражений у барочній музиці, все ж таки дуже близький духу джазового музикування.

«Червона нитка», в історії композиторської творчості, – досить потужна традиція обробок як особливого музичного жанру. Відомі часи, коли поняття «композитор» та «обробник» були практично синонімічні. Велике місце займають хоральні обробки у творчості І. С. Баха. Зауважимо, що за таким пунктом, як концертні обробки популярних мелодій, баховська концепція жанру могла б бути моделлю для фортепіанної джазової школи. Згадаймо, наприклад, фантазію Ліста на теми квартету з «Ріголетто» Верді, варіації Шопена на моцартівського «Дон Жуана», які спонукали Р. Шумана написати крилаті рядки: «*Капельюхи геть, панове, перед вами – геній!*». Крім подібних шедеврів, існувало ще й безліч варіаційної музики середнього гатунку. Навіть К.Черні, відоміший за своїми фортепіанними етюдами, написав 304 п'єси на мелодії з 87 різних опер, залишивши також і теоретичне керівництво в цьому питанні, що фігурує під опусом 200 – «*Мистецтво імпровізації*».

Як бачимо, у різний час – і для академічного, і для джазового піанізму були характерні варіаційні обробки. Це торкнулося багатьох, навіть найбільш «знакових» композиторів-«академістів». Достатньо звернути увагу на окремі твори С. Рахманінова: «*Варіації на тему Кореллі*», «*Річодія на тему Паганіні*», його транскрипції вальсів Ф. Крейслера «*Муки кохання*» і «*Радість кохання*» – всі ці роботи, впритул підходять до принципу джазових варіацій на стандарт. У музиці джазу, паралельно до деяких тенденцій в академічній музиці ХХ століття, класичні традиції обробок були засвоєні досить міцно. Наприклад, американський джазовий піаніст Ерролл Гарнер, коли на

питання про секрети свого мистецтва відповідав, що лише грає пісні, які чує.

Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку. Такою бачиться нам фортепіанна джазова школа у тому світлі, в якому вона постає поряд із сферою академічної композиторської творчості. Віртуозне виконавство, інститут концертної естради, традиція імпровізації, композиторської обробки, мистецтво композиторів-піаністів дають можливість по-новому, глибше подивитись на джаз, особливо – фортепіанний, наділяючи його чудовим розмаїттям історичних зв'язків, перспектив, асоціацій. З іншого боку, будучи зіставленими з принципами фортепіанного джазового виконавства, відомі, здавалося б, «вздовж і поперек» вивчені області академічного мистецтва набувають нових відтінків значення, наповнюються новим змістом.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ, Музична Україна, 1980.
2. Симоненко В. Лексикон джазу. Київ: Музична Україна, 1981. 112 с.
3. Полянський Т. В. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 334 с.
4. Doran J. Erroll Garner, the happiest piano. Metuchen; New York; London, 1985.
5. Patrick J. Al Tinney, Monroe's Uptown House and the emergence of modern jazz in Harlem // Annual review of jazz studies. 1983.
6. Wildman J. M. The function of the left hand in the evolution of jazz piano Journal of jazz studies. 1979. Vol. 5. N 2.

REFERENCES

1. Horvat, I., Wasserberger, I. (1980). *Osnovy dzhazovoyi ynterpretatsiyi*. [Fundamentals of Jazz Interpretation]. Kyiv.
2. Symonenko, V. (1981). *Leksykon dzhazu*. [Lexicon of Jazz]. Kyiv.
3. Polyansky, T. V. (2015). *Tradytynnyy dzhaz*. [Traditional Jazz]. Kyiv.
4. Doran, J. (1985). *Erroll Garner, the happiest piano*. [Erroll Garner, the happiest piano]. Metuchen, New York, London.
5. Patrick, J. (1983). *Al Tinney, Monroe's Uptown House and the emergence of modern jazz in Harlem*. [Al Tinney, Monroe's Uptown House and the emergence of modern jazz in Harlem].
6. Wildman, J. M. (1979). *The function of the left hand in the evolution of jazz piano Journal of jazz studies*. [The function of the left hand in the evolution of jazz piano].

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

ПОЛЯНСЬКИЙ В'ячеслав Анварович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Наукові інтереси: фахова підготовка студентів університету у фортепіанному класі.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

POLYANSKY Vyacheslav Anvarovic – honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Instrumental-Performance Mastery at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

Circle of scientific interests: professional training of university students in the piano class.

Стаття надійшла до редакції 19.01.2026 р.

УДК 378.091.25:37.064]:378.011.3.-052

DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2026.18.120-126

ПРИТУЛИК Наталія Валеріївна –

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри дошкільної та початкової освіти
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9741-4717>
e-mail: vcristal_@ukr.net

РЕФЛЕКСИВНА СТРУКТУРА АУДИТОРНОГО ЗАНЯТТЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ СТУДЕНТА У ВИЩІЙ ШКОЛІ

ПРИТУЛИК Наталія Валеріївна. РЕФЛЕКСИВНА СТРУКТУРА АУДИТОРНОГО ЗАНЯТТЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ СТУДЕНТА У ВИЩІЙ ШКОЛІ

У статті обґрунтовується значення рефлексивної структури аудиторного заняття як чинника формування суб'єктної позиції студента в умовах студентоцентрованого підходу, визначеного Болонським процесом та сучасними українськими освітніми