

УДК 78.071.1(73)(092):78.036.9

DOI 10.34064/khnum1-72.03

Стецюк Роман Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: romanstetsiuk88@gmail.com
ORCID ID:0000-0002-7980-2289

**Творча постать Дж. Колтрейна
в історії джазового мистецтва**

Мета пропонованого дослідження – визначити місце та розкрити значення творчості Дж. Колтрейна в історичному процесі становлення джазового мистецтва. Виявляючи не лише впливи на його музику, але й роль видатного саксофоніста у формуванні історичних процесів у музичному мистецтві ХХ століття, робота вносить елемент наукової новизни. Комбінування загальнонаукових та музикознавчих методів дослідження (історичного, біографічного, структурно-функціонального, жанрово-стильового, інтерпретаційного) дозволило проаналізувати еволюційні процеси в джазовому мистецтві ХХ століття з акцентом на культурному і стилістичному підґрунті, що визначило формування та розвиток різних напрямів джазу. На цьому тлі Дж. Колтрейна презентовано як особистість, чия життєтворчість мала важливий вплив на розвиток мистецтва джазу. Вона була результатом не тільки впливу попередніх поколінь, а й глибокого внутрішнього розвитку, що надавало його музиці унікального характеру. Дж. Колтрейн проявляв інтерес до різних музичних напрямів, активно досліджував традиційне музичне мистецтво Індії, Африки та Латинської Америки, цікавився атональною музикою і серійною технікою, зокрема методом А. Шенберга. Творчість Дж. Колтрейна зіграла значну роль у розвитку джазу, рок-музики та ф'южн і стала джерелом натхнення для цілих поколінь виконавців та музикантів, як джазової царини, так і деяких академічних напрямів.

Ключові слова: творчість Дж. Колтрейна; історія джазу; джазовий саксофон; стиль; стилістика.

Постановка проблеми.

Існує декілька шляхів дослідження життєдіяльності творчої особистості в історичному контексті. Один з них – осмислення

певної доби, стилю, характерного для неї, тобто загального контексту та міри його впливу на творчість митця. З іншого боку, не менш істотним є визначення «зворотного зв'язку», а саме – цінності творчого здобутку конкретної особистості у розгортанні загальноісторичних процесів. Важливими при цьому є не лише магістральні зрушення, на кшталт зміни стильових настанов чи жанрової системи, а й менші за масштабом, проте дуже значущі. Саме такими були зрушення у саксофонному джазовому мистецтві, ініційовані одним з провідних його представників, Джоном Колтрейном / *John Coltrane* (1926–1967), чия творчість є не просто зразком переосмислення стилів та напрямів, які виникли у надрах джазу, але й прикладом виходу за межі джазового мистецтва, його проростання в академічні музичні пласти. Саме тому постать Дж. Колтрейна представляє значний інтерес для дослідження, що й зумовлює **актуальність** запропонованої теми.

Останні дослідження і публікації. Перш за все, необхідно згадати ґрунтовне дослідження Л. Портера «Джон Колтрейн: Його життя та музика» (Porter, 1997), що містить детальну біографію джазмена, подану в контексті мистецьких подій, що відбувалися в той чи інший період його життя. Серед останніх досліджень музичного доробку Дж. Колтрейна увагу привертають наукові розвідки Р. Консейсао «Фрідріх Ніцше та Джон Колтрейн: прояв аполоніських та діонісійських імпульсів у джазовій музичній імпровізації» (Conseição, 2022) та А. Піменти «*A Love Supreme*: джаз і контркультура у Джона Колтрейна» (Pimenta, 2023). У перший з них представлений оригінальний метод аналізу джазового мистецтва, що спирається на концепцію Ф. Ніцше, викладену у книзі «Народження трагедії». Автор другого дослідження зосереджується на одному із центральних альбомів джазмена, намагаючись визначити музичні елементи, притаманні джазовій культурі того часу. Проте поза увагою дослідників до сьогодні залишається той вплив, який творчість Дж. Колтрейна мала на розвиток не тільки джазового, але й академічного музикування. Отже, його висвітлення вносить у статтю елемент **наукової новизни**.

Мета статті – визначити місце та розкрити значення творчості Дж. Колтрейна в історичному процесі становлення джазового мистецтва.

Методологія дослідження. Використано комплексний підхід до предмету вивчення, що синтезує загальнонаукові та музикознавчі методи дослідження: історичний, біографічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий, інтерпретаційний.

Виклад основного матеріалу.

Нагадаємо, що джаз – один з найпопулярніших напрямів музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть – завойовував своє місце серед розмаїття стилів та напрямків поступово, на що вказує, зокрема, Дж. Коллієр: «У період світової війни, коли джаз Нового Орлеана і дотичних до нього районів ще був народною музикою, кількість джазових музикантів не перевищувала декілька сотень, а число слухачів, в основному представників негритянської бідноти з дельти Міссісіпі, не досягло й п'ятдесяти тисяч. До 1920 року джаз став відомим, іноді у вигляді досить невмілих імітацій, повсюди у Сполучених Штатах Америки. Через десять років його стали виконувати та слухати у більшості великих міст Європи. До 1940 року його вже знали у всьому світі, а до 1960 року він був повсюдно визнаний як самостійний музичний жанр, а можливо, і як особливий вид мистецтва» (Collier, 1978: 3). Подолавши тернистий шлях, джаз не просто набув популярності, але вже понад століття приваблює слухачів своїми запальними ритмами та терпкими гармоніями.

Відомо також, що джаз складався як явище виключно усне, яке на північноамериканському культурному ґрунті синтезувало фольклорні традиції трьох музичних етнокультур: афроамериканської, латиноамериканської, англо-кельтської, що визначило кристалізацію специфічних форм та жанрів музикування: вокальних (блюз), інструментальних (регтайм, диксиленд) та нових різновидів музично-сценічних дійств (афроамериканська менестрельна драма).

Для характеристики синтезу, притаманного мистецтву джазу, американський дослідник М. Стернс (Sterns, 1963) використовує англійське слово «*blending*», що означає «змішування». Ця визначальна для осягнення специфіки джазу якість по-різному реалізується в джазових стилях, доволі повно вивчених у джазології. Численні напрями та стилі джазу, серед них ньюорлеанський, чиказький, свінг, бібоп, хард-боп та інші, отримали різнобічний аналіз у дослідженнях

музикознавців. При цьому «*blending*» відбувається й згідно діалектичному закону «заперечення заперечення»: кожен новий джазовий стиль «відкидає» попередній і, одночасно, «реставрує», відроджує на новому витку історико-стильової спіралі напрями і течії, що виникли ще до безпосередньо «заперечуваного».

З тих часів, як з'явився звукозапис, ми можемо предметно судити про відмінності джазових і доджазових стилів, які заперечували один одного, проте зберігали певні ознаки приналежності до метасистеми. Так, ньюорлеанський джаз 1910–1920 років, що вважається першим із джазових стилів, «заперечував» фортепіанний регтайм, що був його попередником. Завдяки йому джазові імпровізації збагатилися елементами мовленнєвих інтонацій, ритмічними розгойдуваннями, «перегукками», блюзовими зворотами, що посилювало експресивність та емоційність їх звучання. Певних змін набули й звукові образи інструментів, зокрема, саксофона і труби: посилилась вокальна основа (блюз) при збереженні інструментальних зворотів (регтайм): «виконавці на духових інструментах, перш за все, мідних, стали імітувати звучання людського голосу». Ці зміни мали історичні передумови. За Дж. Колліером, однією з найважливіших «подій в історії джазу», що відбулася наприкінці XIX століття, стала спроба «виконання блюзів не тільки як вокальної, але і як інструментальної музики» (Collier, 1978: 62). За допомогою «спеціального інтонування, застосовуючи безліч сурдин, музиканти видобували зі своїх інструментів “змазані”, глісандуючі звуки і тони, характерні для блюзового співу» (там само: 63).

Вже через десять років нью-орлеанський стиль поступився свінгу. Крім танцювальності як основи свінгової стилістики, поширеної на весь комплекс мовленнєвих засобів, а не лише на ритм, цей новий в історії джазу напрям був означений тяжінням до поєднання імпровізації і композиції, що стає провідним на наступних етапах еволюції джазу. Так, бібоп, який заперечував «стандарти» свінгу, відродив у джазовій імпровізації спонтанність – константний «геном» мистецтва імпровізації взагалі. Центральними постатями стають солісти-імпровізатори, на протигагу широко розповсюджену одночасно

з бібопом естрадному джазу, де провідна роль відводилася виконавцям і аранжувальникам.

Із цього моменту в метасистемі джазу виокремлюються дві полярні царини: 1) спонтанний елітарний джаз, характерний для сольних вільних імпровізацій «неакомпанованого» типу (Berendt, 1968); 2) джазова імпровізація (іноді з елементами естрадизації), що відроджує традиційну стилістику джазу як складової масової культури (фанк-джаз, римейки диксилендових складів). При цьому обидві царини, що, відповідно, умовно позначаються термінами «*free*» і «*fusion*», підживлюються впровадженням (асиміляцією) європейських академічних традицій.

Це реалізується не тільки через «калейдоскоп» течій і напрямів, що змінюють один одного буквально в межах одного десятиліття, а й через утворення «гібридних» форм. Вже в 1950 роки виникають «синтези і конгломерати» (Stetsiuk, 2017), що вказує на інтеграційні процеси, які відбуваються в мові джазу на рівні окремих стилів і творів (груп творів). У «діалог-угоду» вступають не лише масштабні стилі, а й індивідуальні, роль яких у процесі еволюції джазу все більше зростає.

Це стосується всіх інструментальних і вокальних видових стилів джазу, в тому числі і саксофонного. Зазначимо, що саксофон є «символом» джазу та одним з головних репрезентантів джазової стилістики. Саме тому творчі стилі видатних джазменів-саксофоністів, немов у дзеркалі, відображають найважливіші «віхи» еволюції джазового мистецтва. Як приклад, згадаємо альт-саксофоніста Чарлі Паркера / *Charlie Parker* – «ікону» бібопу, у творчості якого, завдяки індивідуальній манері гри, зафіксовані найбільш характерні риси цього стилю. За словами Дж. Коллієра, їх можна помітити вже в перших записах Ч. Паркера: «... звук його інструмента був легким, майже прозорим, але в грі Паркера ще не з'явився той апломб, який згодом стане відмінною рисою його виконання. Він вже прекрасно володіє інструментом, використовує вигадливе, нерівне фразування, швидкі тріолі та шістнадцяті, характерні для його зрілого стилю. Вже присутні й складні гармонії» (Collier, 1978: 365–366).

Підкреслимо, що, на наш погляд, найбільш цілісно, й водночас, різноманітно, джазове мистецтво постає в напрямі, що позначається як *«fusion»* («злиття») й розшаровується на окремі стилеві лінії: орієнтальну, фанк-ф'южн, європеїзовану, іспанську, авангардну та інші. У *fusion* як полістилістичному феномені «сплавляються», постають у діалозі не тільки власне джазові течії та напрями, а й компоненти інших пластів музики. Особливий інтерес представляють міжвидові форми змішання в рамках «третього» пласта – джазу, рок- і поп-музики.

Узагальнюючи представлену характеристику векторів еволюції джазових течій і напрямів, зазначимо, що відбувається певний процес повернення до стилів, які були «заперечені» наступними. Нерідко старі напрями дають поштовх до створення нових. При цьому в мистецтві джазу важливим є його потенційний ресурс, в основі якого – не тільки техніка гри, а й якості особистості виконавця. Згідно Дж. Коллієру, на появу твору мистецтва «впливають багато факторів: тут і особистість художника, і особливості культури, до якої він належить, і досягнення в цій області мистецтва, що передували йому» (Collier, 1978: 489–490). Доказом тому і є *post-bop*, що яскраво демонструє принцип «змішування» різних напрямів джазу, здатність до трансформацій та перетворень. Його найяскравішим представником у саксофонному джазі є Джон Вільям Колтрейн – одна з найбільш вражаючих легенд джазу. До творчості Дж. Колтрейна зверталися практично всі дослідники джазу, погоджуючись в тому, що постать цього музиканта є однією зі знакових не тільки для джазу, але й для музики Новітнього часу в цілому¹.

¹ Творчість видатного саксофоніста виходить за межі джазу як явища «третього» пласта і претендує на роль, аналогічну академічному авангарду. Р. Гандл відзначає постійне зростання актуальності музики Дж. Колтрейна: «Від його перших записів 1940-х до проривної співпраці з Майлзом Девісом і Телоніусом Монком у 50-х, від альбомів *«Impulse!»* з його чудовим квінтетом <...> до пізніх авангардних сесій 60-х з такими музикантами, як Фараон Сандерс і Рашид Алі; від традиційного стилю ранніх стандартів через гармонічні і акордові інновації *«Giant Step»*, а потім модальну фазу під впливом індійських раг і, нарешті, радикально вільну співпрацю та останні творчі експерименти – це середовище нескінченно винахідливого звукового хаоса та алхімії все ще розмовляє з нами сьогодні» (Gangle, 2012). Як бачимо, творчість

Перш ніж перейти до розмови про вплив Дж. Колтрейна на музичні напрями ХХ століття, розглянемо підґрунтя, на якому базується стиль творчості джазмена. Дж. Колтрейн з малих років виявляв значні музичні здібності, грав на скрипці, гітарі та кларнеті. Це не дивно, адже в домі, де він ріс, постійно звучала музика, зокрема радіо-трансляції записів видатних джазменів, таких як Дж. Лансфорд / *Jimmie Lunceford*, Д. Еллінгтон / *Duke Ellington*, Л. Армстронг / *Louis Armstrong*. Професійне музичне навчання хлопця почалося у дитячому оркестрі при церкві Св. Стефана: спочатку він грав на альтгорні, потім на кларнеті, у цей же час зацікавився і саксофоном. Увагу Джона привертала творчість Каунта Бейсі / *Count Basie* та, особливо, Лестера Янга / *Lester Young*. Згодом навчання було продовжене в музичній школі Орстайна у Філадельфії, де вчителем майбутнього музиканта став Майк Гуерра / *Mike Guerra*.

Зазначимо, що музичне життя Філадельфії того часу було насичене джазовою музикою, яка повсюдно звучала у джаз-клубах. А коли під час війни популярність джазових оркестрів зменшилася, з'явився новий напрямок – бібоп, одним із засновників якого, як вже було сказано, став альт-саксофоніст Ч. Паркер. Його віртуозний, новаторський стиль гри вплинув на формування музичного мислення Дж. Колтрейна. Найбільш чітко це простежується у першому записі молодого джазмена, зробленому 1946 року на Гавайях під час несення військової служби. Композиції («*Co, Co*», «*Hot House*», «*Now's The Time*» і «*Ornithology*» та інші) засвідчують не тільки захоплення творчістю Ч. Паркера, але й тяжіння до сучасного репертуару в стилі «бібоп». Водночас, навіть у ранніх записах, виступи Дж. Колтрейна позначені неповторним, самобутнім стилем, який він розвивав і вдосконалював протягом всього життя.

Характеризуючи етапи розвитку творчого стилю Дж. Колтрейна, зазначимо, що в цілому вони збігаються з тими процесами, які визначали розвиток американського джазу того часу (1950–60 роки).

Дж. Колтрейна надзвичайно багатогранна та поєднує різноманітні стилі та напрями музичного мистецтва.

За Дж. Коллієром (Collier, 1978: 484), тут можна окреслити чотири періоди: 1) ранній у стилі «хард-боп»; 2) період стилю «звуквисотних пластів» (*sheets of sound*); 3) період модального (ладового) джазу; 4) період фрі-джазу. Характерною ознакою всіх періодів можна назвати зацікавленість у мовленнєвих новаціях, що проявлялася через використання нових технік, які доволі часто виявлялися «добре забутими» старими чи запозиченими з інших пластів музики.

Все це спостерігаємо й у творчому доробку Дж. Колтрейна, який, за словами Л. Портера, жваво цікавився музичною культурою різних країн, зокрема Індії, Африки, Латинської Америки. Дослідник зазначає: «Вплив на Колтрейна музики Північної Індії відображається у використанні фіксованих бурдонних звуків, у зацікавленості екзотичними ладами і, можливо, в манері повторювати і розвивати в імпровізаціях короткі мотиви, що нагадують імпровізаційний стиль індійських ситаристів» (Porter, 1997: 209). Найяскравішим прикладом тут є композиція «*India*», де на тлі органного пункту звучить мелодія, заснована на одноманітних мотивах. Загалом, звертаючись до індійської музичної традиції, Дж. Колтрейн працював у напрямку пошуків «універсальності у світовій музиці» (Porter, 1997: 211).

Поруч із фольклорними, не менш відчутними є впливи на творчість Дж. Колтрейна і деяких напрямів сучасної йому академічної музики: атонального письма та серіальної техніки А. Шенберга. На питання щодо використання всіх 12-ти хроматичних звуків у імпровізаціях, джазмен відповів, що головний аспект – «це відчуття (під час імпровізації). Так чи інакше, у соло ти граєш всі дванадцять нот» (цит. за: Porter, 1997: 211).

Неочікуваним відгуком на творчі пошуки Дж. Колтрейна стало формування одного з напрямів академічної музики – мінімалізму. Підкреслимо, що переорієнтація на горизонталь – знаменне явище в музиці Новітнього часу, оскільки поліфонічна будова музичної тканини виходить на перше місце у творах багатьох композиторів ХХ століття. Отже, не дивно, що поліфонічні елементи проникають й у джазову стилістику. Контрапункт в широкому сенсі цього терміну означає вільне поєднання звукових «точок», мелодичних ліній або пластів, регламентоване лише самим творцем музики – композитором

або імпровізатором. В умовах контрапунктичного мислення гармонія перестає керувати формоутворенням, що вимагає висунення на провідні позиції інших формотворчих засобів – мелодичної лінійності, поліфонічних прийомів розвитку, фактури, тембру. Саксофонні новації Дж. Колтрейна увиразнили цей загальний процес «дегармонізації», супроводжуваний висуненням на перший план модальності як музично-мовленнєвої системи, що історично передувала тональності. Імпровізації Дж. Колтрейна були, на думку С. Райха, першими в цьому напрямку. Він охарактеризував музику джазмена таким чином: «Гра багатьох нот з дуже малою кількістю гармоній» (цит. за: Steve Reich. *Biography*, 2023). Невипадково, що цей прийом привернув увагу С. Райха, адже саме такий підхід до створення композицій і є характерним для мінімалістів.

Всі зазначені С. Райхом стильові моменти характеризують «технологію» імпровізації Дж. Колтрейна, який працював з валторністом Еріком Долфі / *Eric Dolphy* та ударником Ернестом Джонсом / *Ernest Jones* над альбомом «*Africa / Brass*». Отриманий результат виявився типовим для стилістики *free jazz*'у, в якій представлено стильовий напрям *post-bop*. В естетичному вимірі це був скоріше конгломерат модального джазу і традиційних східних імпровізацій – індійського мистецтва гри на шенаї і шукрі, а також марокканських макамів. Їх впливами стиль Дж. Колтрейна збагатився в середині 1960-х, що додало ще більшої вишуканості та складності його модальним імпровізаціям.

Окрему увагу привертає ставлення Дж. Колтрейна до звуку та прийомів роботи з музично-мовленнєвими засобами. За словами Л. Портера, він «постійно прагнув покращити свій звук» (Porter, 1997: 125). Окрім ретельних тренувань, Дж. Колтрейн надзвичайно уважно ставився до вибору тростей та мундштуків, а також експериментував з різними лігатурами для їх кріплення. Наступним етапом цих пошуків стає винахід власних прийомів звуковидобування для виконання складних музичних елементів: «Колтрейн дуже точно грав навіть надскладні пасажі. Він домагався цього, змінюючи положення язика на трості. Положення пальців на клапанах також мусить бути дуже точним, і закриття клапанів має бути добре координованим

з роботою язика» (Porter, 1997: 126). Кропітка робота над звуком дозволила Дж. Колтрейну розвинути надзвичайну техніку гри, яка стала однією з ознак його стилю. Так, до характерних мелодико-інтонаційних структур імпровізації Дж. Колтрейна Л. Портер відносить широкий хід на квінту або ширший інтервал, «вишукані групетто», дроблення довгих нот за допомогою репетиційних повторювань або чергувань звуків, гамоподібні пасажи на основі «екзотичних гам» та інше (Porter, 1997: 218–221). Таке розмаїття мотивної роботи дозволяло імпровізувати протягом довгого часу, оскільки виконавець володів значною кількістю прийомів розвитку: «Під час виступів Колтрейн любив імпровізувати протягом півгодини або довше, цілком імовірно, встановлюючи в цьому відношенні новий рекорд у джазі» (Porter, 1997: 229).

Сьогодні творчість Дж. Колтрейна сприймається як свого роду історичний постулат, «зведення» новітніх правил джазової саксофонної імпровізації, що мисляться не тільки у вузькотехнологічному, а в духовно-естетичному, етико-філософському сенсі. Проте у значній кількості робіт, присвячених джазменові, більша увага приділена фактології, а набагато менша – узагальненням у сфері естетики і поезики колтрейнівської джазової мови, хоча обидві ці сторони творчого процесу виступають у тісному взаємозв'язку та взаємодії. Естетика як сукупність емоційно-художніх уявлень про світ і про себе в ньому реалізується в митця через поезику – систему прийомів створення художнього тексту. Поруч із духовно-світоглядним аспектом стилю Дж. Колтрейна, не менший інтерес викликає «поетична технологія» його творчості.

За думкою дослідників, особливістю його стилю став неперервний потік звуків. Як зазначає Дж. Коллієр, «...звуки видобуваються настільки стрімко, що їх не можна почути окремо, а лише у складі цілісної звукової лінії» (Collier, 1978: 483). Проте у Дж. Колтрейна ці звукові маси не є хаотичними. Вони базуються на акордовій системі, яку він «довів до найважчої ступені складності» (Collier, 1978: 483).

Інноваційні принципи саксофонної гри Дж. Колтрейна помічали і його сучасники. Зокрема, відомий критик Айра Гітлер / *Ira Gitler* назвав його метод гри «звуковисотними пластами» (*sheets of sound*).

Цей вираз критика був прокоментований самим джазменом таким чином: «Але насправді я став поєднувати обігравання акордів на кшталт “три в одному”, а в той час була тенденція повністю грати гаму кожного акорду. Тому їх зазвичай грали швидко, а іноді вони звучали як глісандо. Я виявив, що у відведений час можу грати певну кількість акордових послідовностей, і іноді це неможливо зробити восьмими, шістнадцятими або тріолями. Мені доводилося поєднувати ноти в непарні групи, наприклад, квінтолі чи септолі, щоб усі їх використати» (цит. за: Porter, 1997: 133). Сказане зачіпає ще один аспект стилістики Дж. Колтрейна – ритм, який виявляє певне підпорядкування гармонічній послідовності, інакше кажучи, гармонія в творах джазмена превалує над ритмом. За словами Л. Портера, Дж. Колтрейн надавав великого значення гармонії, пояснюючи «поняття “потоки звуків” і складні ритмічні групування нот з точки зору гармонії» (Porter, 1997: 133). Основою ж музичної мови Дж. Колтрейна, на яку спиралась ця фактурна техніка, був модальний джаз.

Вибудовуючи вертикаль своїх *sheets of sound*, Дж. Колтрейн, який раніше використовував лише саксофон-тенор, вважаючи його універсальним інструментом для *free*-імпровізації, на рубежі 1950–60 років звернувся до саксофона-сопрано. Вперше такий запис Дж. Колтрейна з'явився на диску 1961 року, де виконано відомий джазовий стандарт «*My Favorite Things*». На нашу думку, це звернення до високого строю, й, водночас, до «класичного» джазового стандарту, не було випадковістю для Дж. Колтрейна, адже саме сопрановий саксофон надає можливість створювати більш виразні мелодичні лінії. Як зазначає Л. Портер, соло Дж. Колтрейна «на сопрано-саксофоні склалися з довгих мелодичних ліній, що плавно струменяться, замість пасажів восьмими, які він грав на тенорі. Колтрейн добре розумів різницю між цими двома саксофонами, і для кожного у нього був свій репертуар» (Porter, 1997: 218). У одному зі своїх останніх інтерв'ю, яке митець дав японському радіо в 1966 році, він каже: «Тільки на сопрано я зміг домогтися певного ритмічного пульсу, який раніше чув всередині себе, але не міг зіграти. Звук сопрано виявився куди ближчим до того, що я чув <...> Сопрано – просто тому, що у нього стрій вище, – ввійшов у моє життя і всю мою концепцію потягнув

за собою. Тому у мене тепер тенор – це інструмент міці, а сопрано – інструмент краси звуку...» (John Coltrane, 1966).

Компендіумом стилю Дж. Колтрейна стала творчість знаменитого квартету, у складі безпосередньо його самого, барабанщика Елвіна Джонса / *Elvin Jones*, басиста Джиммі Гаррісона / *Jimmy Garrison*, піаніста Маккоя Тайнера / *McCoy Tyner*. На думку Л. Портера, записи цього квартету вирізняються особливою духовністю. Такий висновок дослідника спирається на аналіз музично-мовленнєвих засобів, які використовуються артистами. В основу музичної тканини покладено квартові мотиви, які замінюють арпеджовані акорди терцієвої структури, що зазвичай використовуються у джазі та західноєвропейській академічній музиці в цілому: «Це надає його музиці серйозне, досить абстрактне звучання та <...> вносить в неї елемент духовності. Соло, які він [Дж. Колтрейн – Р.С.] будує, поступово розвиваючи короткі ідеї, повторюючи їх в різних регістрах і переходячи до все більш і більш високих нот, звучать як проповідь» (Porter, 1997: 216–217). Асоціація, що виникає у зв'язку з висхідною направленістю мелодичного руху, виникає не випадково – згадаємо барокову фігуру *anabasis*, за якою була закріплена символіка сходження, воскресіння. Саме вона притаманна одному з найкращих альбомів, записаних квартетом в грудні 1964 року – «*A Love Supreme*» у чотирьох частинах: I – «*Acknowledgement*» («Подяка» / «Прийняття»), II – «*Resolution*» («Рішення»), III – «*Pursuance*» («Виконання»), IV – «*Psalm*» («Псалом»). Заключний «Псалом» – це не просто музика, а прямий заклик до слухачів «змінити своє життя», тобто свого роду гомілетика (проповідництво), реалізована засобами інструментальних саундів, що передають не лише емоції, але й логіку того, що не можна виразити словами.

Досягнувши «піку» успіху і слави, Дж. Колтрейн не залишає пошуків нового, досить несподівано зближуючись у середині 1960-х із представниками фрі-джазу (Орнетт Коулман / *Ornette Coleman*, Арчі Шепп / *Archie Shepp*, Елберт Ейлер / *Albert Ayler*). Цей напрям відповідав уявленням Дж. Колтрейна про новий стиль гри (фрі-джаз його представники так і називали – «*new thing*» – «нова річ»). Новий стиль у трактуванні Дж. Колтрейна постав як органічний сплав

традиційності та новаторства у сфері джазу, що яскраво втілювалося в його останньому альбомі під назвою «*Ascension*» («Вознесіння»).

Й. Берендт (Berendt, 1968) назвав цю музику «гімнічно-екстатичною», а один з учасників запису – Меріон Браун / *Marion Brown* – зауважив, що нею «можна зіграти приміщення в холодний зимовий день» (цит за: Shatz, 2021). У цих висловлюваннях, на перший погляд, «полярних», схоплено сутність універсального стилю Дж. Колтрейна: для нього фрі-джаз, до якого він звернувся на останньому етапі своєї творчості, був уособленням двох розумінь категорії «*freedom*»: як божественного, сутнісного, космічного, «свободи від ...» – і побутового, повсякденного, життєвого («свободи для ...»).

Таке зіставлення надає можливість уявити собі той гігантський за обсягом і змістом художньо-звуковий простір, в якому формувалася і реалізовувалася творчість Дж. Колтрейна. Для нього як музиканта принципово нової формації джаз був лише «середовищем побутування», «вікном» у новий музичний світ, свого роду музичним «брендом», де стираються межі між імпровізацією і композицією, «високим» (*highbrow*) і «низьким» (*lowbrow*) із виходом на комунікативну систему.

Що ж до ступеню впливу на музичну культуру його сучасників та наступних поколінь, який спричинила творчість Дж. Колтрейна, то доречно процитувати Дж. Колліера, який вважає, що «сформувалось ціле покоління виконавців, причому не тільки в джазі, але й у рок-музиці, а також у різних течіях музики ф'южн, які з'явилися в 70-ті» (Collier, 1978: 478–479). Погоджуючись із дослідником, назвемо імена таких видатних саксофоністів, як Чарльз Ллойд / *Charles Lloyd*, Радьф Мур / *Ralph Moore*, Джо Фаррел / *Joe Farrell*, Дейв Лібман / *Dave Liebman*, Майкл Брекер / *Michael Brecker*.

Втім, творчість Дж. Колтрейна стала «еталонною» не тільки для саксофоністів, а й для джазових виконавців на інших інструментах, вплинувши «загалом на всю царину джазової імпровізації, звучання джазових ансамблів і уявлення про те, що таке джаз і яким він може бути» (Porter, 1997: 295). Зокрема, за словами Л. Портера, чимало музикантів, серед яких піаніст Чік Корія / *Chick Corea*, трубач Вуді Шоу / *Woody Shaw*, саксофоністи Грег Осбі / *Greg Osby* та

Стів Колман / *Steve Coleman* стали використовувати пентатонічні моделі та різні типи акордових послідовностей, які Дж. Колтрейн застосовував у альбомі «*Giant Steps*». Серед творів, присвячених Дж. Колтрейну, можна назвати «*Pisces*» та «*Karma*» Ф. Сандерса, «*Talking 'about J. C.*» Л. Янга, «*Bridge into the New Age*» А. Лоуренса.

Висновки.

Стиль музичної творчості Дж. Колтрейна, його власний «почерк» сформувався завдяки активним еволюційним процесам. На початку творчого шляху джазмен захоплюється новітнім напрямком – стилем «бібоп» – та творчістю одного з його засновників, Ч. Паркера, цікавиться музикою різних країн та авангардними течіями. Це стало поштовхом для пошуку та створення новітніх виконавських прийомів, формування власного стилю. Така активна творча позиція дала значні результати. Все, до чого цей видатний музикант був дотичним, усі напрями, течії, жанри, прийоми гри, типи ансамблів, філософські, релігійні та етико-естетичні концепції завжди були забарвлені в «тони» його неповторної особистості. «Музика Джона Колтрейна була не чимось, що живе поза ним, а способом вираження його людської сутності» (Collier, 1978: 493).

Перспективою розвитку теми може бути інтерпретаційний аналіз композицій Дж. Колтрейна різних років життя, його сольних та ансамблевих виступів для визначення стабільних й мобільних параметрів творчого стилю музиканта.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Berendt, J.-E. (1968). *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz [The Jazz Book: From New Orleans to Free Jazz]*. Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer [in German].
- Collier, J. L. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: Dell Publishing [in English].
- John Coltrane (1966). Interview. [Interviewed by Frank Kofsky]. [Video]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=av7Ej8FGwZs> [in English].
- Conceição, R. (2022). *Friedrich Nietzsche e John Coltrane: A manifestação das pulsões Apolíneo e Dionisíaco na improvisação musical do Jazz*

- [*Friedrich Nietzsche and John Coltrane: The manifestation of the Apollonian and Dionysian drives in jazz musical improvisation*]. (PhDdiss.). Federal University of Pará. Belém [in Portuguese (Brazil)].
- Gangle, R. (2012). Concept: John Coltrane: Philosopher, Theologian. *Media Ethicist. Media Ethics*, 24(1). <https://www.mediaethicsmagazine.com/index.php/browse-back-issues/144-fall-2012/3998649-concept-john-coltrane-philosopher-theologian-media-ethicist> [in English].
- Pimenta, A. C. (2023). *A Love Supreme: Jazz e Contracultura em John Coltrane [A Love Supreme: Jazz and Counterculture in John Coltrane]*. (Master's diss.). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista – UNESP [Faculty of Human and Social Sciences, São Paulo State University – UNESP]. Franca, SP, Brazil. <https://hdl.handle.net/11449/251293> [in Portuguese].
- Porter, L. (1997). *John Coltrane: His Life and Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].
- Shatz, A. (2021). Coltrane's New 'Love Supreme'. *The New York Review*. Retrieved from <https://www.nybooks.com/online/2021/10/07/coltranes-new-love-supreme/> [in English].
- Sterns, M. (1963). *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press, Inc. [in English].
- Stetsiuk, B. (2017). Chick Corea's piano jazz: stylistic syntheses and "conglomerates". *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 46, 202–219 [in Ukrainian].
- Steve Reich. Biography. (2023). *Last.fm*. (Version 19, edited by tomer_lastfm on 24 June 2023). <https://www.last.fm/music/Steve+Reich/+wiki> [in English].

Roman Stetsiuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: romanstetsiuk88@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-7980-2289

John Coltrane's creative personality in the history of jazz art

Statement of the problem. *One of the leading figures influencing the historical development of jazz is John Coltrane (1926–1967). His work embodies not only various styles and directions that emerged within jazz but also transcends the genre into the realm of academic music. From this perspective, Coltrane's personality*

presents a significant subject for study, that determines the relevance of the proposed topic. One of the most comprehensive studies on Coltrane's work is L. Porter's book (1997). Among recent studies on Coltrane's musical legacy are the scholarly works by R. Conceição (2022) and A. Pimenta (2023). The former analyzes Coltrane's music through the lens of Friedrich Nietzsche's philosophy, while the latter focuses on one of Coltrane's central albums, "A Love Supreme".

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this article is to trace the historical stages of jazz development and define the place and significance of John Coltrane's creative output in the evolution of the jazz style. The novelty of this research lies in the perspective that it offers for Coltrane's work, identifying not only the influences on his music, but also his role in shaping historical processes within 20th-century music. The comprehensive research approach incorporates various methods: historical, structural and functional, genre and style analysis, deductive reasoning, and comparison.

Research results and conclusion. Jazz developed from the synthesis of Afro-American, Latin American, and Anglo-Celtic folk traditions integrated within the American cultural context. This process occurred through oral musical forms, such as blues and ragtime. Key jazz styles include New Orleans jazz, swing, bebop, and hard bop, which were evolved by both negating and revitalizing previous forms at new stages of development. In post-bop, represented by John Coltrane, jazz's ability to transform and "blend" different genres is apparent, leading to new forms of expression and technical innovations. One of Coltrane's defining traits is his originality, setting him apart from other jazz musicians. His music was not merely influenced by previous generations but was the result of deep inner growth, imparting his work with a unique character. Coltrane actively explored musical traditions from other cultures, including India, Africa, and Latin America that influenced him: so, he uses of drone sounds, exotic scales, and improvisational techniques reminiscent, in particular, of Indian music. This approach reflected his pursuit of a "universalism in world music". Coltrane also took an interest in atonal music and serialism, particularly A. Schoenberg's methods. He applied twelve-tone techniques in his improvisations, where the emphasis lay more on intuition during performance than on strict adherence to technique.

Coltrane's work had an enormous impact on the development of jazz, rock, and fusion, especially in the 1970s. His music became a source of inspiration for generations of performers and contributed significantly to the formation of minimalism.

Keywords: John Coltrane's work, jazz history, jazz saxophone, style, stylistics.

Стаття надійшла до редакції 3 вересня 2024 року