

УДК 780.643.2.071.2(73)(092):78.036.9

DOI 10.34064/khnum2-37.09

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

**Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза:
етапи становлення**

Розглядається творчість видатного джазмена Сонні Роллінза, чимало аспектів якої все ще залишається поза дослідницькою увагою, з погляду еволюції його стилю; виявляються параметри, які вплинули на його формування і розвиток. Застосовано комплекс загальнонаукових та музикознавчих методів дослідження (жанрово-стильовий, біографічний, історичний, структурно-функціональний, інтерпретаційний). Як результат, визначено три періоди творчості С. Роллінза: перший – моностильовий з опорою на hard bop (до 1959 року, тобто до першої творчої «паузи»); другий – полістильовий або еклектичний (від початку 1970 років, коли закінчився його другий «відхід зі сцени»); третій – ретроспективний, що поєднує ознаки двох попередніх у «новому моностилі» (від 1980 років дотепер). Підсумовано, що, залишаючись самим собою, С. Роллінз зумів енциклопедично узагальнити ключові тенденції і напрямки світової музики значного за масштабами часового періоду – від 50 років минулого століття до сьогодні.

Ключові слова: творчість С. Роллінза; джазовий саксофон; стиль; стилістика; історія джазу.

Постановка проблеми.

«Жива легенда» – так називають видатного джазового саксофоніста Теодора Уолтера «Сонні» Роллінза / Theodore Walter «Sonny» Rollins (нар. 1930 р.). З його ім'ям пов'язаний важливий період становлення джазу, який можна позначити як перехідний, розмаїтий за стилістикою, що передував новаціям другої половини ХХ століття. Дж. Коллієр дає таку оцінку творчості цього видатного джазмена:

«Роллінза часто називають новатором джазу – навряд чи це відповідає дійсності» (Collier, 1978: 449). Обґрунтовуючи свою позицію, дослідник зазначає, що «його вплив пояснюється не новою виконавською інтерпретацією, а визначним талантом, який викликав захоплення музикантів» (там само). «Еклектик-джаз», що демонструється С. Роллінзом, фактично означає різноманітну палітру жанрів, які входять у його цілісний стиль. Видатний саксофоніст-імпровізатор сучасності по праву з 1973 року посідає місце в «Залі слави джазу». Він отримав дві премії *Grammy* та став лауреатом в номінації «*Lifetime achievement Award*» (2004). У 2010 році музикант був нагороджений Національною медаллю США в галузі мистецтв.

Творчість С. Роллінза позначена глибиною емоційного висловлювання, приваблює насиченим, багатим звучанням інструмента і викликає жвавий інтерес як слухачів, так і джазологів. Проте чимало творів видатного митця і певні аспекти його творчого стилю все ще залишаються поза дослідницькою увагою, що свідчить про **актуальність та новизну** запропонованої нами теми.

Останні дослідження і публікації. Творчості С. Роллінза присвячені дослідження американських музикознавців, зокрема М. Вільямса (Williams, 1993), Б. Гівана (Givan, 2014, 2016, 2023), Дж. Коллієра (Collier, 1978), Е. Леві (Levy, 2022), М. Макдоноу (McDonough, 2005), Г. Шуллера (Schuller, 1958). Більшість названих досліджень мають незначні масштаби та переважно розкривають особливості певного періоду чи ряду творів у доробку музиканта. Зокрема, робота Дж. Коллієра (Collier, 1978) містить біографічні відомості про джазмена до 1960 років та описує творчу діяльність С. Роллінза цього періоду, пов'язану із джазовим напрямом «хард-боп». На ранніх композиціях джазмена зосереджується й М. Вільямс (Williams, 1993). Г. Шуллер (Schuller, 1958) розглядає особливості джазової імпровізації на прикладі композиції «*Blue 7*». Остання з названих робіт, за словами Б. Гівана (Givan, 2014), є дискусійною, оскільки стаття не враховує культурний контекст. До того ж, Г. Шуллер, розглядаючи «*Blue 7*», стверджує, що в середині цієї композиції С. Роллінз розвинув мотивні

елементи її теми. Б. Гіван вважає цю думку хибною, оскільки мотив, названий Г. Шулером тематичним, був «імпровізаційною формулою» С. Роллінза, яка зустрічалася в багатьох його записах (Givan, 2014: 167). Значний інтерес викликають інші роботи Б. Гівана (Givan, 2016, 2023), присвячені творчості С. Роллінза. В одній з них (Givan, 2016) автор розглядає та переосмислює деякі випадки взаємодії виконавців у процесі імпровізації. Інше дослідження Б. Гівана «Музична думка Сонні Роллінза: риторика, стриманість і реальність» (Givan, 2023) осмислює суперечливу заяву С. Роллінза про те, що він вважав себе примітивним (інтуїтивним) виконавцем. Б. Гіван, спираючись на рукописи музиканта, заперечує цей факт, оскільки в 1960 роки С. Роллінз активно займався самопізнанням – записував практичні вправи, а також технічні та інтроспективні коментарі, читав літературу, що охоплювала широкий тематичний спектр: праці, присвячені теорії музики, акустиці, фізіології дихання людини тощо.

Важливою для осмислення творчості С. Роллінза є монументальна монографія Е. Леві «Саксофонний колос: життя та музика Сонні Роллінза» (Levy, 2022). Дослідження вражає деталізацією при викладенні біографічних відомостей: включено інформацію щодо походження С. Роллінза та членів його сім'ї, топографічні деталі з позначенням точних адрес, за якими проживав і працював джазмен, місць, які він відвідував, побутові подробиці, особливості характеру та поведінки «героя оповідання», точні дати тих чи інших подій та багато іншого. Такий підхід дозволяє читачеві поринути у життя і творчість С. Роллінза, досягнути риси його характеру, вподобання, особисті стосунки тощо. Однак розгорнуті аналітичні нариси безпосередньо музичного матеріалу майже відсутні.

Мета цієї статті – визначити параметри, які вплинули на формування та еволюцію джазового саксофонного стилю С. Роллінза.

Методологія дослідження. Застосовано комплекс загальнонаукових та музикознавчих дослідницьких методів, таких як *жанровий, біографічний, історичний, структурно-функціональний та інтерпретаційний*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Стиль С. Роллінза характеризується джазологами як еклектичний (Collier, 1978), де на паритетних засадах поєднувалися, комбінувалися (окремо або одночасно) свінг, боп, естрадний джаз, від якого у 1950 роки минулого століття відокремлюється рок-музика – стильовий антипод елітарного джазу як надбання, насамперед, афроамериканської мовленнєвої традиції.

Можливо, така мозаїчність стилю пов'язана з розмаїттям музичних інтересів С. Роллінза в дитинстві та юності, адже він зростав під впливом різнобічних музичних вражень. Перш за все, слід відзначити, що батьки музиканта були вихідцями з Віргінських островів, які, за словами Е. Леві / *Aidan Levy*, «охоплюють різноманітні традиції, які є колективними і поліритмічними, потребують винахідливості імпровізатора та нерозривно пов'язані з танцем» (Levy, 2022: 5). Серед танців, розповсюджених на Віргінських островах на початку XX століття, дослідник називає *карізо*, *квадриль* і *бамбулу*. Крім цього, існував напрям африканської музики – *кельбе* (рання форма *калінсо*), який виконували популярні на той час скретч-групи. До характерних рис *кельбе* належать «мелодична імпровізація, синкопований ритм та оповідальний характер» (там само). Е. Леві вважає, що джазмен успадкував всі ці традиції (Levy, 2022).

Іншим джерелом музичних вражень було місто, де народився джазмен, – Нью-Йорк – та один із найвідоміших його афроамериканських кварталів – Гарлем. Там вирувало жваве музичне життя, про що згадує сам виконавець: «Це було ідеальне середовище для когось, подібного до мене, який хотів стати музикантом. Всі мої кумири жили поблизу» (цит. за: Levy, 2022: 10). При цьому сім'я відвідувала церкву, де також звучала музика, зокрема інструментальна. Там юнак захопився звучанням труби. Одним із улюблених музикантів молодого С. Роллінза був Фатс Уоллер / *Fats Waller*. Його пісня «*I'm Gonna Sit Right Down and Write a Letter*», почута по радіо, стала «одним із моїх найбільш ранніх спогадів про джаз», – зазначає С. Роллінз (цит. за: Levy, 2022: 5). Саме тоді юнак зрозумів, що хоче стати джазовим

виконавцем. Серед музикантів, творчістю яких захоплювався Сонні Роллінз, можна назвати Дюка Еллінгтона / *Duke Ellington*, Бена Уебстера / *Ben Webster*, Нета Кінга Коула / *Nat King Cole*, Бенні Берігана / *Bunny Berigan*, Луї Армстронга / *Louis Daniel Armstrong* та інших. Проте кумирами молодого джазмена стали саксофоністи Коулман Хокінс / *Coleman Hawkins* та Луїс Джордан / *Louis Jordan*. Удосконалюючи власні виконавські навички, Сонні Роллінз надихався імпровізаціями цих джазових музикантів. За словами Е. Леві, у подальшому він «буде працювати над тим, щоб поєднати “елементарну” гру Джордана, як він думав про це, з “інтелектуальним елементом і величчю” Хокінса» (Levy, 2022: 28). Серед такого розмаїття різнохарактерної, різностилевої музики й формувався музичний світогляд С. Роллінза.

Саксофонний стиль джазмена на ранньому етапі його творчості (1940 роки) був пов'язаний із вокально-танцювальною течією «*jump band*», представленою невеликими свінговими оркестрами в складі двох-трьох солістів і ритм-групи, що виконували «популярні мелодії і блюзи, як правило, з вокалом комічного або фривольного змісту» (Collier, 1978: 449).

Свою виконавську манеру С. Роллінз, який віддавав на той час перевагу альтовому саксофону, будував на поєднанні «енергійного свінгу і блюзу» (там само), тобто в рамках типових засобів комерційного афроамериканського джазу, а експерименти бібопу, що лише виник на той час, його «мало цікавили». Найближчою в той період йому була манера К. Хокінса, під впливом якого він незабаром змінив альтовий саксофон на теноровий, на якому «опановував інтенсивне, насичене звучання» (там само). При цьому, копіюючи К. Хокінса, С. Роллінз переймав у нього і стилістику «білого» саксофонного джазу, який був визначальним для більшості афроамериканських саксофоністів аж до 1930–40 років. Манера гри К. Хокінса поєднувала вибуховість, напористість похідних від блюзу *dirty tones* афроамериканських витоків з властивою «білим» саксофоністам «гладкістю, плавністю, злитністю» виконання (там само: 219).

Важливий внесок у розвиток музичних здібностей С. Роллінза зробили два його вчителі, у яких він брав приватні уроки. Першим з них був Волтер Томас / *Walter Thomas*, у якого С. Роллінз навчився мотивному та імітаційному прийомам розвитку музичного матеріалу: «Томас був одним із перших, хто вважав, що імпровізації можна навчитися. Він підкреслював важливість повторення та варіації» (Levy, 2022: 42). Другим вчителем став Джо Наполеон / *Joe Napoleon*, який працював із Сонні Роллінзом над звуковидобуванням та правильною постановкою дихання.

Утім, як зазначає Дж. Коллієр, у 1950 роки, коли С. Роллінз став учасником ансамблю Майлса Девіса / *Miles Davis* і записав з ним 1954 року кілька своїх композицій (включаючи «*Oleo*», що стала пізніше джазовим стандартом), «вплив Хокінса на його манеру зберігся лише в найзагальніших рисах» (Collier, 1978: 451), музикант «став використовувати короткі, ламані фігури, розділені паузами», що «незабаром стало відмінною рисою його виконавської манери» (там само).

У 1956 році з'явився перший авторський альбом С. Роллінза, записаний разом із піаністом Т. Фланагеном / *Tommy Flanagan*, контрабасистом Д. Уоткінсом / *Douglas Watkins* і барабанщиком М. Роучем / *Maxwell Roach* під символічною назвою «*Saxophone Colossus*». Серед п'яти композицій альбому найбільшу зацікавленість дослідників викликала «*Blue 7*». Зокрема, М. Вільямс зазначає, що інтерпретацію цього твору «може відразу оцінити майже будь-хто: від новачка, який хоче знати, де розташована мелодія, до того, хто симпатизує класиці та може оцінити, наскільки розвиненим стало мистецтво джазмена» (Williams, 1993: 184).

Г. Шуллер вважає, що С. Роллінз застосував у «*Blue 7*» новаторський підхід до імпровізації. Загалом автор виділяє два типи джазової імпровізації: *paraphrase* (парафраз), який передбачає розвиток мелодії завдяки орнаментиці, та *chorus* – вільну імпровізацію з виходом за межі заданого тематичного матеріалу, де виконавець використовує лише акордову структуру (Schuller, 1958: 6). У джазовому мистецтві, за словами автора, перевага віддається другому типу.

Пояснюючи імпровізаційний процес у джазі, дослідник говорить про неправильне використання терміна «варіація»: «У цьому відношенні важливо відмітити, що те, що ми час від часу вільно називаємо “варіацією”, у строгому значенні не являється варіацією загалом, оскільки вона не виходить із основного заданого тематичного матеріалу, а просто відображає роздуми виконавця про незмінну послідовність акордів» (там само). Це призводило до спрощення та уніфікації виконань, недостатності загальної зв'язаності і направленості розвитку, що збіднювало джазові композиції.

За словами Г. Шуллера, саме у творчості С. Роллінза «тематична та структурна єдність нарешті досягла тієї ваги в чистій імпровізації, яку такі елементи, як свінг, мелодична концепція та оригінальність вираження вже мають багато років» (Schuller, 1958: 6). Саме композиція «*Blue 7*», за Г. Шуллером, є «прикладом справжньої варіаційної техніки. Імпровізація основана не тільки на гармонічній послідовності, але й на мелодичній ідеї» (там само: 8). У ній С. Роллінз «остаточно додав до масштабів джазової імпровізації ідею розвитку та варіювання головної теми, а не лише другорядного мотиву чи фрази, на які гравець випадково натикається під час виконання і яка сама по собі не пов'язана з “головою” композиції» (там само: 9). Таким чином, джазмену вдалося створити новий стиль «тематичної імпровізації», який вплинув на джазове мовлення в цілому: «Невдовзі тенори почали вивчати до дрібниць те, що Сонні та Колтрейн робили, зокрема їхню аплікатуру та положення пальців» (Levy, 2022: 226).

Характеризуючи детально зміст альбому «*Saxophone Colossus*», Дж. Коллієр висловлює схожу думку: «<...> основний внесок Роллінза в мистецтво джазової імпровізації – це вміння варіювати головну тему» (Collier, 1978: 451). Далі автор надає такі пояснення: «На мій погляд, правильніше було б стверджувати, що Роллінз не “варіював головну тему”, а просто будував мелодичну лінію, постійно повторюючи певну фігурацію <...>, його соло того часу [середина 1950 років] були побудовані так, немовби він розрізав на шматочки мелодичні лінії Паркера, а потім склеював їх в іншому порядку» (там само).

Йдеться про привнесення у виконавський стиль С. Роллінза елементів паркерівського бібопу в комбінації зі стилем *swing*. Тривалі, безперервні мелодії Ч. Паркера / *Charles Parker*, що стали еталоном бібопу в його саксофонній репрезентації, не могли цілковито відповідати стилю С. Роллінза, для якого варіювання головної теми означало не її рух у формі, а, швидше, немов постійне перебування в ній, як у вмістищі різноманітних фігурацій, оснований на гармонічній «сітці» в дузі свінгових хорусів, збагачених бопівською експресією.

Найбільш вираженою манерою імпровізаційної гри С. Роллінза дослідники (зокрема Дж. Колліер) вважають *hard bop*, немов «очищений» від експериментів, до яких музикант постійно тяжів, хоча вони не завжди були вдалим. Зразком втілення цієї манери можна назвати ансамблеву композицію «*The Eternal Triangle*» (14 хвилин звучання), записану С. Роллінзом спільно з Д. Гіллеспі / *Dizzie Gillespie* (труба) і С. Стіттом / *Sonny Stitt* (саксофон-альт).

В основу цієї джазової п'єси покладено тему-стандарт «*I've Got Rhythm*», представлену С. Роллінзом і його партнерами в експресивній подачі – «саксофоністи грають соло, по черзі передаючи один одному фрази по чотири або по вісім тактів, обрушуючи на слухачів цілий каскад музичних ідей» (там само: 452). Тут унаочнено нові риси саксофонного стилю С. Роллінза, які проступили в композиціях кінця 1950-х: якщо раніше імпровізатор тяжів до «рваного, ламаного фразування» (сучасники називали його «сардонічним» або «гумористичним»), то тепер він дбає про цілісність мелодичної лінії, проявляючи «винахідливість» в її розвитку (там само).

В еволюції джазового саксофонного стилю творчість С. Роллінза стала своєрідним «містком», передбачивши, з одного боку, експерименти 1960 років (Дж. Колтрейна, Е. Долфі), з іншого – убезпечивши їхній спадкоємний зв'язок зі стилями своїх «наставників» – К. Хокінса і Ч. Паркера (там само: 452). Однак продовжити цю лінію поєднання традицій і новацій С. Роллінзу тоді не вдалося. Після невеликої перерви в концертній діяльності (1959–1961) він повертається на сцену, працюючи в тому ж стилі, що і раніше, не враховуючи того факту,

що культивований ним *hard bop* вже вичерпав себе, а його мова «набридла і музикантам, і слухачам» (там само).

На наш погляд, справа не в тому, що С. Роллінз як творча особистість не відрізнявся «вишуканим смаком» і «винахідливістю» (Collier, 1978), і навіть не в тому, що актуальність бібопу на той період уже була багато в чому втрачена. Як видається, тут слід урахувувати дві такі обставини:

1) сам тип творчої особистості С. Роллінза, який досяг вершин майстерності вже на початку своєї кар'єри і тримався на цьому ж рівні далі ніби за інерцією;

2) «поточний момент» – стан джазового мистецтва в революційні для нього 1960-ті, коли найбільше цінувалися експерименти і новаторство, втілити які зумів інший представник саксофонного мистецтва, Дж. Колтрейн.

С. Роллінз же уособлював власний джазовий саксофонний стиль, який істотно відрізнявся від стилю його безпосереднього конкурента – Дж. Колтрейна. «Саксофонний колос» (так іменували тоді С. Роллінза критики та публіка) і «Месія джазу» (нагадаємо, що так Дж. Колтрейн називав Дж. Коллієра) у художньому та особистісному відношенні були антиподами, але їхня творчість живилася спільними витоками, які можна визначити за допомогою сукупного поняття «американський джаз».

В умовах радикальних змін парадигм джазового мистецтва, що виразно проявилися на межі 1950–1960 років, колтрейнівські концепції *sheets of sound* і модального джазу мали вигляд набагато більш актуальний, ніж хард-боп С. Роллінза. Отже, згадувана вище перерва в концертній діяльності С. Роллінза була пов'язана з необхідністю осмислення стильової ситуації, на яку видатний саксофоніст відреагував нестандартно, а саме – мовчанням. В одному із інтерв'ю С. Роллінз пояснює це таким чином: «Зараз я зайнятий багатьма справами, найактуальнішими з яких є писання та композиція <...> Ці зусилля вимагають більшої частини мого часу, концентрації та енергії. Найкраще вони реалізуються, якщо я зберігаю певну усамітненість

і максимально віддаляюся від своєї професійної кар'єри протягом цього періоду» (цит. за: Levy, 2022: 341–342).

Шлях, яким пішов далі С. Роллінз, можна визначити терміном «стильова еклектика». На той час цей напрям у джазі вже не сприймався негативно, оскільки, починаючи з появи фрі-джазу та модальної техніки джазової імпровізації, він став альтернативою авангарду, виконуючи свого роду охоронну функцію в системі, в першу чергу, афро-американської джазової традиції. Це не була в повному значенні полістилістика, тим більше в тому вигляді, у якому вона фігурує як техніка академічної композиції. Префікс «полі» тут означає вільне поводження зі стилями та жанрами джазової музики найрізноманітніших напрямів. Такий майстер, як С. Роллінз, ідучи власним шляхом, завжди демонструє їх оригінальне трактування, не переступаючи при цьому нормативів і сформованих канонів.

Примітна в цьому контексті назва першого альбому, виданого С. Роллінзом після «кризи мовчання», – «*The Bridge*» (1962). Основною спрямованістю наведених у ньому композицій постає, однак, не «місток» між традиціями і новаціями джазу, а ретроспекція, що поєднується з демонстрацією власного таланту саксофоніста-імпровізатора, який свідомо не працює з будь-якими авангардними віяннями.

У 1960 роки, коли джазова традиція піддається потужному впливу рок-музики (із джаз-року розпочинали тоді свій шлях такі корифеї джазу, як Ч. Коріа / *Chick Corea* та інші представники «школи» М. Девіса), С. Роллінз, перебуваючи на вершині майстерності, намагається додати до своєї музики елементи сучасної джазової мови.

Випущені джазменом альбоми наочно демонструють стильову спрямованість таких пошуків: альбом «*What's New*» (1962) виконано в стилістиці *latino jazz*; альбоми «*Our Man in Jazz*» (1962) і «*East Broadway Run Down*» (1966) демонструють техніку імпровізації *free jazz* у комбінаториці зі *swing*'ом; «*Now's the Time*» (1964) являє собою римейк популярних джазових стандартів.

Пошуки «нового стилю» у С. Роллінза відбуваються й через співпрацю з музикантами різноманітних джазових напрямів, серед яких

можна назвати «метра» саксофонного джазу К. Хокінса, гітариста Дж. Холла / *James Hall*, представника мейнстріму, трубача Д. Черрі / *Don Cherry* і піаніста П. Блея / *Paul Bley* – представників джазового авангарду. Однак, створюючи «колекцію» джазових саксофонних стилів, С. Роллінз не віддає переваги жодному з них, в дусі концепції О. Коулмана, одного з основоположників стилю *free jazz*.

У 1966 році С. Роллінз знову віддав перевагу «мовчанню», припинивши виступи і записи, захопившись натомість філософією йоги і дзен-буддизму, що тоді, під впливом руху хіпі (*hippie*), полонили більшість молодих музикантів. Він прагнув душевної рівноваги: «Людина доходить до моменту, коли хочеться мати ці умови повної гармонії. Це повертає до духовних речей. Я просто провів своє життя, намагаючись знайти себе, і там, у кінці печери, є достатньо світла, щоб я міг бачити» (цит. за: Levy, 2022: 498). І ще: «Я вирішив відправитися до Індії, тому що вірив, що це місце, де я зможу глибше поринути в духовний елемент життя і знайти спосіб впоратися з такою реальністю» (цит. за: Levy, 2022: 501). Після цієї довгої перерви С. Роллінз повернувся до творчості лише на початку 1970-х, а перший альбом, що презентує новий етап становлення музиканта, вийшов у 1972 році.

Зазначимо, що й на цьому етапі С. Роллінз не відмовляється від принципів стильової еkleктики, проте не за рахунок прямих запозичень із рок-стилістики, а через звернення до її передтеч – *funk*'у і *rhythm & blues*'у. Елітарний джаз у стилістиці *free* С. Роллінз не практикує, віддаючи перевагу поверненню до естрадизованих форм того періоду, що передував *hard bop*'у.

«Апогеєм» цих пошуків стає участь С. Роллінза у записі альбому «*Tattoo You*» культового рок-гурту «*Rolling Stones*» (1981). Крім того, до складу керованих ним тоді ансамблів включаються електрогітари, що, однак, не було усталеною тенденцією, оскільки клас гри самого С. Роллінза значно перевершував можливості рок-виконавців, яких він залучав до співпраці. Зокрема, у 1980 році був записаний альбом «*Love at First Sight*», інструментальний склад якого, поруч із фортепіано (Дж. Дюк / *George Duke*), барабанами (А. Фостер / *Al Foster*) та

перкусією (Б. Самерсом / *Bill Summers*), містив електричну бас-гітару (С. Кларк/ *Stanley Clarke*).

З огляду на цей факт, він звертається до створення сольних дисків, один з яких так і називається – «*Solo Album*» (1985). Попри високу майстерність виконавця-імпровізатора, сольні диски С. Роллінза не отримують визнання публіки та критиків у США 1980 років. Набагато ефективнішими виявляються виступи «наживо» з концертної естради, що засвідчив гастрольний тур по США, у якому С. Роллінз виступив як учасник ансамблю «*Milestone Jazzstars*», куди входили, крім нього, М. Тайнер / *McCoy Tyner* (фортепіано), Р. Картер / *Ron Carter* (контрабас), Е. Фостер (барабани). Музиканти ансамблю довели, що стиль *hard bop* у філігранному виконавському трактуванні може бути цілком затребуваним і в ситуації кризи, у якій у 1980 роки опинився «нормативний» джаз афроамериканської традиції.

У нове тисячоліття С. Роллінз вступив не лише як всесвітньо визнаний майстер – «саксофонний колос», але і як діючий учасник різноманітних джазових фестивалів, що широко практикувалися в багатьох країнах світу в 1990–2000 роки. Це був третій етап творчості С. Роллінза, для якого характерно поєднання нових стильових елементів з віднайденими раніше.

Подібні риси притаманні альбому С. Роллінза, який побачив світ у 2000 році, на межі тисячоліть. Наступного року цей альбом був удостоєним премії *Grammy* в номінації «*Best Contemporary Instrumental Album*» під показовою назвою «*This Is What I Do*» («Це те, що я роблю»). Основою стилістики тут є джазовий мейнстрим, що включає, на перший погляд, досить еклектичний «набір» жанрових форм (танцювальних – від *calypso jazz* в № 1 до *jazz waltz* в № 2 і № 6; вокальних за генезою – від *jazz ballade* в № 4 до *blues* в № 5, змішаних за стилістикою – *jazz funk* в № 3). Це не виключає того факту, що ключовим стильовим напрямом для С. Роллінза-імпровізатора є *hard bop*, що його він, незважаючи на різні «відгалуження», фактично ніколи не залишає, й до якого періодично повертається й донині. Зазначимо, що цей твір не отримав широкого висвітлення в музикознавчій сфері,

його аналітичні описи обмежуються загальними відомостями. Зокрема, його загальна характеристика представлена в монументальній монографії Е. Леві (Levy, 2022). Отже, детальний аналіз альбому «*This Is What I Do*» намічає перспективи подальших розвідок творчості С. Роллінза.

Стилістичним показником альбому є, передусім, його виконавський склад, до якого входили власне С. Роллінз (тенор-саксофон), К. Андерсон / *Clifton Anderson* (тромбон), С. Скотт / *Stephen Scott* (фортепіано), Б. Креншоу / *Bob Cranshaw* (електробас), Дж. Деджонетт / *Jack DeJohnette* (барабани), та П. Уїлсон / *Perry Wilson* (барабани). Наявність двох виконавців на барабанах пов'язана з розподілом їхніх партій по різних треках: перший із них задіяний у доріжках 1, 2, 4, 6, а другий – у 3 і 5. Привертає увагу й наявність фортепіано, яка вказує на поєднання традицій «гармонічного» *swing*'у 1930 років і «модального» *hard bop*'у 1950-х, хоча вплив останнього в цьому, фактично «легкожанровому», розрахованому на масового слухача, альбомі є мінімальним і відчувається лише в окремих моментах імпровізацій на авторські теми.

Альбом складається із шести номерів, підібраних С. Роллінзом за принципом контрасту, тобто за моделлю сюїтного циклу: № 1 – «*Salvador*» (авторська тема), № 2 – «*Sweet Leilani*» (тема-стандарт), № 3 – «*Did You See Harold Vick?*» (авторська тема), № 4 – «*A Nightingale Sang in Berkeley Square*» (тема-стандарт), № 5 – «*Charles M.*» (авторська тема), № 6 – «*Moon of Manakoora*» (тема-стандарт). Як бачимо, тут чергуються авторські теми й теми-стандарт, що із цього моменту (крім розглянутого далі унікального сольного альбому «*Without a Song: The 9/11 Concert*») стане типовим для творчості С. Роллінза. Загальна ретроспективна спрямованість альбому підкреслює прагнення С. Роллінза поєднати різні джазові стилі і напрями, показати, з одного боку, їх спадкоємність, з іншого – можливість їх актуалізації в умовах нових «екстратенденцій» (внутрішньостильових і міжпластових), характерних для авангардного джазу кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Поштовхом до нової якості саксофонного інтонування для С. Роллінза стала трагедія, яку в США називають «*nine eleven*» – жахлива подія світової історії, смертоносний терористичний акт, що відбувся 11 вересня 2001 року і забрав життя майже трьох тисяч людей, і прямим свідком якої був музикант. Усю глибину своєї скорботи він вклав у свій виступ, що відбувся в залі «*Berklee College of Music*» у Бостоні. У 2005 році запис цього концерту було видано на CD під назвою «*Without a Song: The 9/11 Concert*». Цей музичний пам'ятник жертвам трагедії сповнений надзвичайно сильною емоційною напругою.

У наступному році за композицію «*Why Was I Born?*» із цього альбому С. Роллінз був удостоєний премії *Grammy* в номінації «*Best Improvised Jazz Solo*». Статус «жива легенда джазу» чітко зафіксував ставлення до С. Роллінза публіки і критики. У 2006 році читачі престижного журналу «*Down Beat*» визнали його найкращим джазменом року, найкращим тенор-саксофоністом року, а альбом «*Without a Song: The 9/11 Concert*» був названий «диском року». Світове визнання С. Роллінза було відзначено у 2007 році присудженням йому королем Швеції Карлом XVI Густавом премії *Polar Music Prize*, яку називають музичною «нобелівською» премією.

Стосовно творчих досягнень С. Роллінза в цей період його діяльності (2000 роки) зауважимо, що, крім згаданого вище альбому, який приніс йому заслужену світову славу, видатний джазмен випустив диск під назвою «*Sonny, Please*» (2006), який був першим записом на його власному лейблі «*Doxy Records*» (свій 35-річний контракт з фірмою «*Milestone*» він того ж року розірвав, щоб мати максимальну свободу у виборі репертуару).

Цей диск, по суті, є меморіальним, присвяченим пам'яті його дружини Люсіль, яка також була його помічницею в бізнесі, організаторкою його концертів, рахувала податки, завдяки чому музикант міг вільно займатися творчістю. Отже, альбом 2006 року сповнений сумом за улюбленою дружиною та минулим життям. Сама назва альбому – це улюблений вислів дружини музиканта: «Сонні, будь ласка ...»

(Levy, 2022: 696). Цими словами була названа і одна з п'єс, і альбом у цілому. Вони щонайкраще відповідають самому характеру музики альбому: це – немов запрошення С. Роллінза самому собі продемонструвати свої таланти і майстерність.

Згадуючи пройдений шлях, С. Роллінз включає в альбом як власні п'єси, так і імпровізації на джазові стандарти своїх юнацьких років, виконані в рамках стилістики «осучасненого» *mainstream*'у (з рисами *latino-jazz*'у і *funk*'у). Основним партнером С. Роллінза був тромбоніст К. Андерсон, який неодноразово грав із ним раніше (саме він став і продюсером цього диску). У складі ансамблю були також Б. Брум / *Bobby Broom* (гітара), Б. Креншоу / *Bob Cranshaw* (електричний і акустичний бас), С. Джордан / *Steve Jordan* (барабани), К. Дінізулу / *Kimiti Dinizulu* (перкусія), Дж. Корселло / *Joe Corsello* (барабани). Як бачимо, С. Роллінз, як і у своїх роботах кінця 1950 років, відмовляється від фортепіано, але посилює групу перкусії (вплив музики Сходу), а як данину стилістиці рок-музики залучає електроінструмент.

Альбом містить сім п'єс, різні за змістом і стилістикою: №1 – «*Sonny, Please*» (авторська тема), №2 – «*Someday I'll Find You*» (тема-стандарт), №3 – «*Nishi*» (авторська тема), №4 – «*Stairway to the Stars*» (тема-стандарт), №5 – «*Remembering Tommy*» (авторська тема), №6 – «*Serenade*» (тема-стандарт), №7 – «*Park Palace Parade*» (авторська тема). Простежуються явні риси сюїтного циклу зі вступом (№1) і постлюдією (№7), де всередині послідовно чергуються імпровізації на теми-стандарти й авторські теми. За стилістикою п'єси альбому практично повністю віддзеркалюють етапи творчого шляху, пройденного С. Роллінзом-джазменом, але не в діахронії, а мовби в синхронії – у нових комбінаціях, де «минуле» часто випереджає «нове».

Перша п'єса («*Sonny, Please*») репрезентує «обличчя» С. Роллінза – його ключовий стиль *hard bop*. Соло саксофона звучить на тлі контрапунктів перкусії та баса, а імпровізаційні хоруси будуються на модально-ритмічній, а не гармонічній основі.

Другий номер («*Someday I'll Find You*») – типовий *jazz waltz* із арсеналу «нормативного» джазу свінгового напрямку,

«естрадизований» в дусі популярних пісень-танців. Хоруси тут побудовані на основі гармонічної «сітки», де опорні тони гармонії окреслюються тромбоном, унаслідок чого виникає виразний інструментальний ансамбль із поділом фактурних функцій на рельєф (саксофон), контрапункт-підголосок (тромбон), і *rhytmico* (ритм-секція) – очевидно є фактурна тріада, типова для стилістики *barocco-jazz*’у.

Наступний № 3 («*Nishi*») – блюзові імпровізації-варіації на авторську тему С. Роллінза, де після її «туттійного» викладу чергуються імпровізації гітариста, саксофоніста, барабанщика, тромбоніста, із заключним зведенням до початкової фактури, що є типовим засобом формотворення пізнього *swing*’у.

№ 4 («*Stairway to the Stars*») – джазова балада з рисами *slowly swing*’у, де виокремлюється кілька «секцій» форми: проведення теми дуєтом «саксофон-тромбон»; імпровізація саксофона з контрапунктом тромбона, гітарна імпровізація, імпровізація тромбона, повернення теми в дуєті мелодичних інструментів.

Наступний № 5 («*Remembering Tommy*») побудований за тією ж моделлю, що і попередній. Тут знову представлений *swing* в імпровізаціях-варіаціях, організованих у порядку «надання слова» кожному виконавцеві. Спочатку викладається тема (дуєт «саксофон-тромбон»), потім солюють саксофон, тромбон і гітара, а замикається все вихідним варіантом викладу теми.

№ 6, «*Serenade*», виконаний у стилістиці цього жанру з урахуванням «особистісної» (соліст, що виконує серенаду) та «ситуаційної» (обстановка, загальний антураж виконання) ознак. Особистісне начало представлено розгорнутою сольною імпровізацією С. Роллінза у стилістиці *jazz waltz*, що є типовим для подібних тем-стандартів, а ситуативне – загальною барвистою тембровою «картиною» ансамблю.

Заключний № 7 («*Park Palace Parade*») демонструє опору на інший первинний жанр, цього разу танцювальний – *calypso*. С. Роллінз, втілюючи стилістику *latino-jazz*, зумисно спрощує свою авторську тему гармонічно (вона побудована на класичній формулі *TSDT*), розвиваючи в ній ритмомелодичну складову й залучаючи для цього

ефектні виконавські штрихові й орнаментальні моменти («бендування», трелі, тремоло, «звукові розсипи» в проміжках між гармонічними опорами). Цей номер – переважно сольний саксофонний; лише на початку, після проведення теми і саксофонної імпровізації, звучить соло тромбоніста, приглушене сурдиною, яке не порушує загального спокійного і розміреного характеру простої за контурами теми.

Перебуваючи під впливом своїх східних «студій», у творчості пізнього періоду С. Роллінз здійснює своєрідні музичні «реінкарнації» – вільні переміщення з одного джазового стилю в інший. У своїх імпровізаціях, побудованих за сюїтним принципом, він віддає перевагу вільному поводженню з тематичним матеріалом, що було притаманно і його раннім композиціям, зокрема «*Freedom Suite*» (1958), де установлені принципи імпровізаторського стилю, яким С. Роллінз залишався відданим завжди, працюючи в різних джазових жанрах.

У 2011 році С. Роллінз узяв ще одну творчу відпустку, пообіцявши своїм шанувальникам випустити новий альбом до 2015 року. Створення і випуск цього альбому були продовженням розпочатого раніше проекту. Ще в 2008 році на лейблі «*EmArcy Records*» вийшов перший диск тричастинного альбому під загальною назвою «*Road Shows*» («Дорожні шоу»). Друга частина альбому вийшла 2011 року на тому ж лейблі, а третя – у 2014-му на «*OKeh Records*». Існує також і четверта частина, що вийшла 2016 року на тому ж лейблі, що і третя.

Макроцикл «*Road Shows*», що включає понад 30 п'єс, створений на основі гастрольних концертів і студійних записів С. Роллінза періоду 2000–2010 років. Тематичний матеріал, використаний у цих альбомах, вирізняється надзвичайною різноманітністю. «Дорожні враження» від країн і міст переплітаються тут зі спогадами про етапи шляху (ключове слово в назві альбому – «*road*»), пройденого автором. Зокрема, одна з композицій удостоєного «п'яти зірок» третього диску «*Road Shows*» (2014) присвячена його вчителю йоги – Патанджалі. Інші композиції цієї та інших частин альбому включають імпровізації на відомі теми-стандарти, а також власні теми С. Роллінза, сплавлені воедино в рамках його цілісного стилю, що поєднав риси бібопу і

хард-бопу. Як зразок компонування альбомів під загальною назвою «*Roud Shows*» наведемо 3-й, що включає: № 1 – «*Biji*» (авторська тема, танцювальний *swing* у поєднанні з *funk*'ом), № 2 – «*Someday I'll Find You*» (тема-стандарт, *jazz waltz*), № 3 – «*Patanjali*» (авторська тема, *jazz funk* і *funk-samba*), № 4 – «*Solo Sonny*» (авторська сольна імпровізація, сплав *swing*'у і *bebop*'у), № 5 – «*Why Was I Born*» (тема-стандарт у стилі *swing*), № 6 – «*Do not Stop the Carnival*» (авторська тема в стилі *calypso jazz*).

Висновки.

У творчості С. Роллінза можна виокремити три періоди: перший – *моностильовий* з опорою на *hard bop* (до 1959 року, тобто до першої творчої «паузи»); другий – *полістильовий* або «*еклектичний*» (від початку 1970 років, коли закінчився його другий «відхід зі сцени»); третій – *ретроспективний*, що поєднує ознаки двох попередніх у «новому моностилі» (від 1980 років дотепер).

Залишаючись самим собою, С. Роллінз зумів енциклопедично узагальнити ключові тенденції і напрями світової музики значного за масштабами часового періоду – від 50-х років минулого століття дотепер. Досконало володіючи своїм інструментом і технікою джазової імпровізації, С. Роллінз через гадану «легкість» передає цілий комплекс світовідчужань, властивих людині доби інформаційного буму, де складно переплітається й вибудовується в нові, незвичні семантичні ряди «старе» і «нове», імпровізація і композиція, масове й елітарне, академічне, «третьопластове» і фольклорне.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Collier, J. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: Dell [in English].
- Givan, B. (2014). Gunther Schuller and the Challenge of Sonny Rollins: Stylistic Context, Intentionality, and Jazz Analysis. *Journal of the American Musicological Society*, 67(1), 167–237 [in English].
- Givan, B. (2016). Rethinking Interaction in Jazz Improvisation. *Music Theory Online*, 22(3) [in English].

- Givan, B. (2023). Sonny Rollins's Musical Thought: Rhetoric, Reticence, and Reality. *Journal of Musicology*, 40(1), 1–33 [in English].
- Levy, A. (2022). *Saxophone Colossus : The Life and Music of Sonny Rollins*. New York: Hachette Book [in English].
- McDonough, J. (2005, September). Sonny Rollins – Back to the bridge. *DownBeat*, 72(9). <https://web.archive.org/web/20050829005234/http://www.downbeat.com:80/default.asp?sect=magazine> [in English].
- Schuller, G. (1958). Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation. *The Jazz Review*, 1(1), 6–21 [in English].
- Williams, M. (1993). *The Jazz Tradition*. New York: Oxford University Press [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

Sonny Rollins' jazz saxophone style: stages of formation

Statement of the problem. “*Living legend*” – this is what the outstanding jazz saxophonist Theodore Walter “Sonny” Rollins (born in 1930) is called. An important period in the formation of jazz is associated with his name, which can be described as transitional, stylistically diverse, preceding the innovations of the second half of the 20th century. “*Eclectic jazz*”, demonstrated by S. Rollins, actually means a diverse palette of genres that are part of his holistic style. His playing is marked by the depth of expressive emotionality and richness of sound, which arouses lively interest in his work among both listeners and jazz scholars. However, many of his works still remain outside the scope of research, which indicates the relevance of the proposed topic.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the study is to determine the parameters that influenced the formation of S. Rollins' jazz saxophone style in the process of its evolution. A complex of general scientific and musicological research methods, such as genre and stylistic, biographical, historical, structural and functional, and interpretative, was applied. The novelty

of the research results lies in identifying the peculiarities of the statement and development of S. Rollins' jazz style.

Research results. The researchers define S. Rollins' style as "eclectic", since his works combine different jazz styles – swing, bop, pop jazz. The album "This is What I Do" reflects a retrospective orientation that is emphasized by S. Rollins' desire to combine different jazz styles and trends, to show, on the one hand, their continuity, and on the other hand, the possibility of their actualization in the conditions of new "extra-trends". The new qualities of S. Rollins' saxophone intonation are demonstrated in the recording of the concert "Without a Song: The 9/11 Concert", in the album "Sonny, Please", a three-part album under the general title "Road Shows". The latter of the above includes more than 30 pieces and is based on touring concerts and studio recordings of the period 2000–2010.

Conclusion. In S. Rollins' work, three periods can be distinguished: the first is mono-style with a focus on hard bop (until 1959, that is, until the first creative "pause"); the second is poly-style or "eclectic" (from the beginning of the 1970s, when his second "retirement from the stage" ended); the third is retrospective, combining the features of the two previous ones in a "new mono-style" (from the 1980s to the present).

Remaining himself, S. Rollins managed to encyclopedically summarize the key trends and directions of world music over a significant time period – from the 1950s to the present.

Keywords: Sonny Rollins' creativity; jazz saxophone; style; stylistics; history of jazz.

Стаття надійшла до редакції 21 листопада 2024 року