

*На правах рукописи*

**Полищук Аэлита Эдисоновна**

**ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ И ПРОГРЕССИВ  
В ЭВОЛЮЦИИ ДЖАЗА**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2019

Работа выполнена на кафедре музыковедения, композиции и методики  
музыкального образования ФГБОУ ВО  
«Краснодарский государственный институт культуры»

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, доцент  
**Шак Федор Михайлович**

**Официальные оппоненты:** **Кром Анна Евгеньевна**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Нижегородская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки,  
профессор кафедры истории музыки

**Петров Владислав Олегович**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Астраханская государственная  
консерватория,  
доцент кафедры теории и истории музыки

**Ведущая организация:** Казанская государственная  
консерватория им. Н. Г. Жиганова,  
кафедра теории музыки и композиции

Защита состоится «27» июня 2019 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, д. 23, ауд. 231.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Лобзакова Е. Э.

## Общая характеристика работы

**Актуальность темы исследования.** Проявившаяся в первой половине XX века тенденция взаимного влияния музыки академической традиции и джаза привела к целому ряду специфических явлений, связанных с большей или меньшей степенью интеграции в произведения, относящиеся к двум разным видам музыкальной практики, «инородных» языковых средств, вплоть до появления гомогенных стилистических гибридов. Со стороны академического музыкального искусства явление это проявило себя в творчестве таких композиторов XX столетия, как Дж. Антейл, Л. Бернстайн, М. Бэббит, Дж. Гершвин, К. Дебюсси, А. Копленд, Э. Кшенек, Р. Либерман, Д. Мийо, А. Онеггер, М. Равель, Э. Сати, И. Стравинский, Л. Фосс, П. Хиндемит, Г. Шуллер и других, в ряде сочинений которых с разной степенью и в различных пропорциях происходила интеграция джазовых идиом.

С другой, «джазовой», стороны процесс этот проявил себя в двух художественных стилевых направлениях: прогрессиве и в том, что впоследствии, с легкой руки Г. Шуллера, стало называться третьим течением (the third stream). Если оркестровые аранжировки прогрессива предполагали включение инструментария академической музыки (уровень оркестровки), а также расширение формальной структуры сочинений, то эстетика третьего течения являла собой более углубленное синтезирование языковых характеристик академической музыки (лад, гармония, фактура, современные техники композиции) и изменения в драматургическом и образно-содержательном аспектах. Надо понимать, что четких границ между обозначенными явлениями не было, они существовали на уровне общих тенденций. Поэтому сочинения, формально принадлежащие к «прогрессивному» периоду оркестра С. Кентона, в музыкально-критических дискурсах могли рассматриваться в рамках эстетики третьего течения, что демонстрирует целый ряд произведений, созданных талантливыми аранжировщиками Кентона – П. Руголо, Б. Руссо, Р. Греттинджером. Этот же феномен можно наблюдать, анализируя

записи Г. Эванса, сделанные совместно с М. Дэвисом. При углубленном рассмотрении ряд композиций, традиционно причисляемых к прогрессиву, обнаруживают свойства, характерные для эстетики третьего течения (альбом М. Дэвиса 1960 г. *Sketches of Spain*).

Проявившись в первой половине XX века, третье течение до сих пор, в реалиях постмодернистской современности XXI столетия, продолжает являть гибридные композиторские опусы, находящиеся на стыке двух и более языковых систем. Это обуславливает необходимость дальнейшего исследования с позиций современной науки феномена третьего течения, его рассмотрения в аспекте сравнения с прогрессивом и определяет актуальность данной работы.

**Степень разработанности темы.** Вопросы, связанные с выявлением специфики музыки третьего течения и прогрессива, затрагиваются в ряде отечественных работ, среди которых авторитетные исследования Е. С. Барбана, Ю. Г. Кинуса, О. Б. Манулкиной, В. Н. Сырова, А. М. Цукера, Ф. М. Шака.

Проблемам взаимодействия джаза и академической музыки посвящены диссертации М. В. Матюхиной, Н. И. Светлаковой, А. В. Чернышова, Н. А. Широковой. Вопросы осмысления джазового искусства в контексте культуры исследуются в диссертациях Е. Л. Рыбаковой, Е. В. Строковой.

Исследование феномена прогрессива и третьего течения представлено в ряде статей отечественных авторов: М. А. Тихоновой, Д. П. Ухова, Ф. М. Шака.

Из зарубежных исследований необходимо отметить работы идейного лидера третьего течения Г. Шуллера, монографию С. Криз; диссертационные исследования Н. Берджесс, Р. Моргана; статьи Р. Блэйка, Д. Бэнкса, объемную публикацию М. Корбелла, содержащую критический дискурс в отношении разработок Г. Шуллером идеи третьего течения.

Перечисленные отечественные и зарубежные исследования обнаруживают некоторые разночтения в терминологическом аппарате, в точном опре-

делении специфики двух рассматриваемых явлений музыки XX века, что ведет к двойственности стилистического определения ряда музыкально-художественных опусов, а также к хронологической неточности границ нового для XX века музыкального явления – третьего течения. Так, *Ebony concerto* И. Стравинского Е. С. Барбан определяет как произведение прогрессив-джаза, А. В. Чернышов – как квазиакадемическое «прогрессив-сочинение», а Ю. Г. Кинус рассматривает его в эстетических рамках третьего течения. В качестве классических примеров прогрессива Е. С. Барбан также называет *Sketches of Spain* Г. Эванса. А. В. Чернышовым данное сочинение рассматривается в контексте нового всплеска музыки третьего течения (середина 60-х годов XX века). Оркестровый опус *City of Glass* Р. Греттинджера Ю. Г. Кинус ранжирует как прогрессив-джаз, добавляя в определительный абрис термины «псевдоклассическое» и «псевдосимфонизированное», в то время как Е. С. Барбан рассматривает его одновременно и как произведение прогрессива, и как сочинение третьего течения. *Symphony for Brass and Percussion* Г. Шуллера М. В. Матюхина относит к третьему течению, самим же композитором оно определяется как академическое.

Таким образом, представляется необходимыми дальнейшая корректировка двух обозначенных терминов («третье течение», «прогрессив») и связанное с этим выявление специфики музыки третьего течения и прогрессива в творческих опусах середины XX – начала XXI века.

**Объектом исследования** является творчество (в основном – оркестровое) американских композиторов и аранжировщиков середины XX – начала XXI века, синтезирующих в своих опусах современную академическую лексику с джазовыми идиомами.

**Предмет исследования** – джазовый стиль «прогрессив» и «третье течение» как результат взаимодействия двух важнейших музыкальных культур XX века – академической музыки и джаза.

**Цель данного исследования** – определение специфических стилевых особенностей гибридных опусов композиторов и аранжировщиков середины

XX – начала XXI века, творивших в рамках эстетики третьего течения и прогрессива.

**Задачи исследования:**

– скорректировать содержательный аспект терминов «третье течение» и «прогрессив» в условиях современного понимания этих явлений;

– в контексте проблематики исследования на примере оркестровых произведений джазовых композиторов и аранжировщиков середины XX – начала XXI века выявить особенности музыкального языка, техники письма, свойств композиционной структуры;

– определить характерные черты синтеза двух различных видов музыки – академической и джазовой – в произведениях композиторов академической традиции XX века;

– показать принципы взаимодействия академической и джазовой традиций в жанровом ключе на материале месс американского и британского композиторов;

– раскрыть историческую правомерность существования явления третьего течения в середине 30-х годов XX века, тем самым скорректировав его хронологические рамки;

– разграничить присутствие в творчестве одного композитора сочинений, коррелирующих со спецификой прогрессива, с одной стороны, и с эстетикой третьего течения, с другой.

**Методологическая база исследования.** Основным методом при изучении проблем прогрессива и третьего течения является системный анализ, обуславливающий возможность выявления специфики синтеза языковых характеристик академической и джазовой практик, а также способствующий распознаванию в синтезируемом явлении иных составных частей (фламенко, рок, фанк, джаз-рок и т. п.). Сравнительный метод позволяет сопоставлять разные сочинения в аспекте их принадлежности эстетике того или иного стилового направления. Использование исторического подхода позволяет рассмотреть исследуемые явления в процессе их становления на фоне общеу-

дожественного контекста эпохи. Междисциплинарный подход предусматривает изучение исследуемых стилевых направлений в культурологическом ракурсе, учитывая, в том числе, философские дискурсы конкретного хронологического периода истории искусства (постмодернизм).

В процессе работы над обозначенной темой автор обращался к трудам отечественных и зарубежных ученых-музыковедов, в том числе по теории и истории джаза (Е. С. Барбан, А. Н. Баташёв, И. Берендт, Р. Блэйк, И. М. Бриль, Ю. Т. Верменич, Ю. Н. Кинус, Дж. Л. Коллиер, В. Д. Конен, С. Криз, М. Левайн, К. В. Мошков, Е. В. Овчинников, У. Сарджент, М. Стернс, В. Н. Сыров, Д. П. Ухов, В. Б. Фейертаг, А. М. Цукер, Ю. Н. Чугунов, Ф. М. Шак, Г. Шуллер); диссертационным искусствоведческим историко-теоретическим исследованиям (А. Е. Кром, М. В. Матюхина, Н. И. Светлакова, Е. В. Строкова, А. В. Чернышов, А. Н. Фишер), в том числе культурологической направленности (Е. Л. Рыбакова, Н. А. Широкова); трудам по гармонии, музыкальной форме, теории музыки (Т. С. Бершадская, Н. С. Гуляницкая, Л. С. Дьячкова, С. С. Скребков, Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова); исследованиям по социологии музыки и философии (Т. Адорно, П. Андерсон, В. Н. Волков, Ф. Джеймисон, Й. Ратцингер, А. В. Рыков, Ю. Хабермас).

**Новизна результатов научного исследования** связана с тем, что в нем впервые в отечественной науке рассматриваются феномены третьего течения и прогрессива в рамках системного анализа процесса стилового синтеза академической и джазовой традиций в оркестровых сочинениях композиторов середины XX – начала XXI века. Это проявляется:

– в освещении неисследованной ранее музыки американских и английских композиторов середины XX – начала XXI века, коррелирующих с эстетикой третьего течения;

– в детальном анализе произведений, синтезирующих языковые средства академической и джазовой традиций, а также иных видов музыкальной практики;

- в выявлении процессов синтеза, характерных для современной музыки, в жанрах, достаточно далеких от рассматриваемого феномена (мессы);
- во введении в научный обиход иностранной литературы, неизвестной ранее отечественному музыковедению;
- в освещении творческого наследия Г. Шуллера, являющегося практическим подтверждением его теоретических разработок эстетики третьего течения;
- в расширении хронологических границ рассматриваемого явления;
- в корректировке терминологических определений третьего течения и прогрессива.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в дальнейшей разработке в реалиях XXI века проблематики, касающейся третьего течения – специфического вида музыки, основанного на синтезировании двух и более музыкальных практик; в уточнении дефиниций третьего течения и прогрессива; в распознавании в художественном целом на основе детального анализа стилистических составляющих (идиом) разных видов музыки; в подробном рассмотрении сочинений композиторов современности, чьи опусы соотносятся с эстетикой третьего течения; в выявлении в условиях постмодернизма специфических черт третьего течения и прогрессива в рамках конкретного произведения. Выводы исследования могут стать основой для дальнейшего изучения музыкальных опусов XXI века, использующих синтез академической стилистики и джазовых идиом.

**Практическая значимость** заключается в возможности использования исследовательского материала диссертации в учебных дисциплинах: «История музыки XX–XXI веков», «История эстрадной и джазовой музыки», «Композиция» в рамках образовательных программ по специальностям «Музыковедение», «Композиция», «Эстрадно-джазовое пение».

**Материалом исследования** послужили аудио- и видеоматериалы с записями сочинений и творческих проектов американских и британских композиторов и аранжировщиков, созданных в течение более 70 лет, в период с

1945-го по 2016 г. Это сочинения И. Стравинского (*Ebony Concerto* для кларнета и джаз-оркестра, 1945), Р. Греттинджера (трехчастный оркестровый цикл *City Of Glass*, 1948; оркестровые сочинения *You Go To My Head, Everything Happens to Me, Incident In Jazz, House Of Strings*, 1950); У. Руссо (*Solitare, Halls Of Brass*, 1950; *Improvisation*, 1951; *23° N - 82° W, Egdon Heath*, 1954); П. Руголо (*Blues in Riff*, 1950; *Conflict, Mirage, Salute*, 1950-1951; сочинения, записанные на грампластинки *Reeds In Hi-Fi*, 1958; *Behind Brigitte Bardot*, 1962; *Richard Diamond & Bourbon Street Beat*, 1957–1960); Г. Шуллера, написанные с 1957-го по 1966-й, в период, ориентированный на эстетику третьего течения (*Transformation* для духовых, перкуссии, арфы и фортепиано, *Conversations* для струнного квинтета и джазового квартета, *Little Blue Devil* из *Seven Studies on Themes of Paul Klee* для оркестра, *Concertino* для джазового квартета и оркестра, *Variants on a Theme of John Lewis, Variants on a Theme of Thelonius Monk, Abstraction* для камерного ансамбля, *Variants* для джаз-квартета и оркестра, *Journey Into Jazz* для рассказчика, джазового квартета и оркестра, опера *The Visitation*); творческие проекты Г. Эванса (*Miles Ahead*, 1957; *Porgy and Bess*, 1958; *Sketches of Spain*, 1959; *The Gil Evans Orchestra Plays the Music of Jimi Hendrix*, 1974; *Gil Evans, Jaco Pastorius – Japan Select Live. Under the Sky*, 1984; *The Gil Evans Orchestra featuring Hiram Bullock – Stone – Madarao '92*); сочинение Г. Смита (*Jazz Mass for Saint Peters*, 1972), Д. Себески (*Three Works For Jazz Soloists and Symphony Orchestra*, 1979; творческие проекты *I Remember Bill: A Tribute to Bill Evans*, 1998; *Joyful Noise - A Tribute to Duke Ellington*, 1999); творческие проекты М. Шнайдер (*Evanescence*, 1994; *Coming About*, 1996; *Allegresse*, 2000; *Concert in the Garden*, 2004; *Sky Blue*, 2007; *The Thompson Fields*, 2015); сочинения У. Маккинли (*R.A.P.*, 2005); У. Тодда (*Mass in Blue/Jazz Mass*, 2003), творческие проекты Д. Глатцеля (*Take Off*, 2009; *Bum Bum*, 2012; *Live on Planet Earth*, 2014; *Vula*, 2017), Д. Д. Аргью (*Real Enemies*, 2016).

Большая часть материала, вошедшего в рамки данного исследования, анализировалась в отечественном музыковедении впервые.

## Положения, выносимые на защиту

1. Хронологически третье течение началось намного раньше введения Г. Шуллером искусствоведческого термина, то есть ранее 1957 года (Р. Греттинджер).

2. Процесс интеграции языковых средств академической музыки и джаза, ставший сутью третьего течения, изначально не был связан с оркестровыми средствами прогрессива (о чем свидетельствуют ранние образцы такого рода музыки у Р. Норво, А. Шоу). Впоследствии оба стилевых направления, активно взаимодействуя, развивались параллельно.

3. В сочинениях третьего течения проявляются специфические особенности композиционной техники, связанные с горизонтальной и вертикальной координациями при синтезировании полистилистических языковых средств. Анализ процесса смены стилистических идиом выявляет их связь с формообразованием и важными вехами музыкальной драматургии.

4. В ряде оркестровых сочинений для биг-бэнда последней четверти XX – начала XXI века, традиционно причисляемых к стилевому направлению «прогрессив», обнаруживаются характерные признаки третьего течения (Г. Эванс, М. Шнайдер).

5. Стилиевое направление «третье течение» интегрирует в процессе синтеза академических и джазовых идиом атрибуты музыки, в том числе этнической (*world music*), подтверждая расширенную интерпретацию термина Р. Блэйком.

6. Процесс смешения языковых систем музыки академической традиции и джаза проявляет себя в различных жанрах, в том числе совершенно далеких от процессов синтеза и синкретизма (мессы), где по-разному выстраиваются пропорции в дихотомии *академическая традиция – джаз*.

7. Эстетика постмодернизма XXI века оказывает ощутимое воздействие на некоторые творческие опусы прогрессива и третьего течения, обнаруживая несвойственные для предыдущих музыкально-исторических периодов черты: эклектичность приемов и музыкальных средств, использование

стилей популярной, электронной музыки, атрибутов конкретной музыки, оригинальных цитат.

8. Несоответствие эстетической и стилевой специфике третьего течения ряда исполнителей, конформистски интерпретирующих тематизм академической музыки в джазовом ключе, представляет собой характерное для постиндустриального общества явление превращения искусства в товар, ведущее к упрощению смысловой составляющей оригинала (Ж. Лусье).

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** В работе использованы достоверные источники: аудио- и видеоматериалы с записями сочинений и творческих проектов американских и британских композиторов, аранжировщиков; опубликованные монографии, имеющие прямое отношение к исследуемым темам (Е. Барбан, Ю. Кинус, С. Криз, Г. Шуллер); статьи отечественных и зарубежных авторов, посвященные третьему течению и прогрессиву. Полученные результаты соотносятся с опубликованными в научной литературе, где на другом материале отечественными и зарубежными учеными сформулированы некоторые сходные положения и выводы.

Основные положения исследования изложены в 17 научных статьях общим объемом 8,56 п. л., в том числе в 3 статьях в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК, докладах на конференциях: международных (Краснодар, 2015, 2016, 2017, 2018; Пенза, 2017; Майкоп, 2018), трех всероссийских (Уфа, 2016; Краснодар, 2016; Москва, 2018).

**Результаты исследования** прошли апробацию в рамках учебных курсов, читаемых в Краснодарском государственном институте культуры для студентов направления подготовки «Музыкальное искусство эстрады»: «Эстрадно-джазовая гармония», «Эстрадно-джазовый ансамбль», «Эстрадно-джазовое сольфеджио», «Интонационные основы эстрадно-джазовой музыки», «Методика работы с джазовым ансамблем», «История эстрадно-джазового исполнительства».

## Основное содержание работы

Исследование состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложений. В них вошли дискография, включающая использованный для написания диссертации музыкальный материал, краткие биографические очерки, перевод текста из сочинения Д. Д. Аргью *Real Enemies* и нотные примеры.

Во **Введении** обоснована актуальность темы, проведен анализ ее разработанности в научной литературе, охарактеризованы объект, предмет и цель диссертационной работы, сформулированы задачи, обоснованы методы, теоретическая и практическая значимость исследования, его научная новизна.

**Глава 1. «Третье течение и прогрессив в музыкальной культуре XX века: терминологические и творческие дефиниции»** состоит из двух параграфов.

**Параграф 1.1. «О терминологических дифференциациях третьего течения и прогрессива»** посвящен уточнениям специфики дефиниций двух важнейших музыкальных явлений музыки XX столетия. Этот процесс предполагал использование двух способов. Первый основывался на изучении высказываний, доступных в интервью и статьях авторов, наделивших явления первичными определениями (Г. Шуллер, Д. Уилсон). Второй следовал субъективным теоретическим истолкованиям, представленным в работах музыковедов, музыкальных критиков и журналистов, в том числе джазовой направленности (Е. С. Барбан, Н. Берджесс, Р. Блэйк, Д. Бэнкса, Ю. Г. Кинус, Дж. Л. Коллиер, М. Корбелла, С. Криз, О. Б. Манулкина, М. В. Матюхина, В. Ю. Озеров, В. Н. Сыров, М. А. Тихонова, Д. П. Ухов, А. М. Цукер, А. В. Чернышов, Ф. М. Шак).

В настоящей работе автором за основу взято определение феномена третьего течения, представленное теоретическими разработками Г. Шуллера. Впервые оно было вербализовано в рамках лекционных курсов, прочитанных в университете Брайденса в 1957 году, а затем расширено учеником Шуллера

Р. Блэйком. Согласно этому определению, *третьим течением* следует считать вид музыки, синтезирующий музыкальный язык, техники композиции, особенности формообразования и интонационно-тематического развития, инструментальные средства академической традиции и специфику метро-ритма, исполнительских приемов, фразировки, инструментарий и метод импровизации джазовой практики. Под прогрессивом в настоящей работе автор подразумевает направление биг-бэндовой музыки, использующей оркестровые средства академической традиции и расширенные, нетипичные для джазового канона формы.

В результате анализа фактологии, музыкальных и музыковедческих источников был сделан вывод о том, что третье течение, начавшись хронологически раньше, пройдя «насквозь» через оркестровую специфику прогрессива, получило от него мощную «подпитку». В результате можно констатировать не совпадающие по временному параметру начала двух процессов, но существующие параллельно в дальнейшем, в том числе и в XXI веке.

**В параграфе 1.2. «Стилевые, композиционные, драматургические особенности музыки третьего течения (на материале творчества Г. Шуллера)»** анализируются произведения, созданные с 1957-го по 1966 г. – в период, связанный с декларированием композитором эстетики третьего течения. К ним относятся: *Transformation* (1957), *Conversations* (1959), *Little Blue Devil* из цикла *Seven Studies on Themes of Paul Klee* для оркестра (1959), *Concertino* (1960), *Variants on a Theme of John Lewis* (1960), *Variants on a Theme of Thelonius Monk* (1960), *Abstraction* (1960), *Variants* (1961), *Journey Into Jazz* (1962) и опера *The Visitation* (1966).

Для сочинений характерен сплав академических и джазовых языковых характеристик и приемов на основе реализации трех моделей. В первой из них синтез воплощался линейно, по горизонтали; вторая модель предполагала вертикальную координацию, в рамках которой разностилевые элементы подвергались одновременному объединению в параллельных пластах фактуры, образуя ситуацию полипластовости. Третья модель опиралась на обоб-

щенную схему, предполагавшую совмещение в сочинении двух выше-приведенных подходов. В сочинениях Шуллера представлены все три типологических приема, причем вертикальный принцип синтезирования часто используется композитором на гранях разделов формы, в местах стилистического «шва», обеспечивая постепенный переход от одной стилевой модели к другой.

Использование в сочинениях разностилевого материала является мощным фактором в становлении музыкальной драматургии. Так, в ряде произведений в значимые моменты музыкального развития (кульминационные зоны, коды) Г. Шуллер использует академическую лексику, исключая важнейший параметр джазовой идиомы – метрическую регулярность. Во многих композициях, реализуя идею горизонтальной координации разностилевого материала, Г. Шуллер применяет прием резкого переключения, способствующего созданию колоритного контраста в образной сфере. Заключительным разделам сочинений, построенных на основе двенадцатитоновой серии, являющейся источником всех интонационных и гармонических структур, свойствен прием внезапной остановки метрической пульсации ритм-секции, «снятия» джазовой идиоматики, а также характерный для атональной музыки эффект напластования звуков, собирающий в многозвучный кластер тоны серии. В многочастных композициях (например, *Variants on a Theme of Thelonius Monk*) принцип образно-стилевого контраста реализуется как на уровне отдельных вариаций (на гранях формы), так и на уровне цикла в целом.

В главе 2. «Стилевые метаморфозы прогрессив-джаза» рассмотрены творческие опусы ведущих аранжировщиков оркестра С. Кентона – Р. Греттинджера, У. Руссо, П. Руголо – в аспекте выявления в музыкальной ткани характерных черт стилевого синтеза.

В параграфе 2.1. «Признаки третьего течения в творчестве Р. Греттинджера» рассматриваются сочинения композитора, созданные в «прогрессивный» период оркестра С. Кентона.

К идеям прогрессив-джаза Р. Греттинджер пришел значительно раньше, чем Кентон. Это выразилось в расширении биг-бэнда за счет включения инструментов симфонического оркестра, в смешении разнородных тембров, использовании крупных многочастных форм, нехарактерной для джазового канона стилистики исполнения.

Аналитическое исследование ряда произведений Греттинджера показало, что в конце 40-х годов композитор демонстрировал явные признаки эстетики третьего течения, явления, которое спустя десять лет будет теоретически обосновано Г. Шуллером. Образно-содержательный план его важнейшего сочинения – оркестрового цикла в трех частях *City of Glass* (1947–1948 гг.) – обнаруживает напряженность эмоционального высказывания, глубину интеллектуальной рефлексии, драматизм. Драматургия цикла, так же, как и ряда других модернистских композиций, включает в качестве важнейшего прием контраста: стилевого, динамического, фактурного, метрического, тембрового. Сочинению свойственны: атональная техника (эпизодически – додекафония); почти полное отсутствие консонансов по вертикали; метрическая нерегулярность; ярко выраженный драматургический профиль с мощными кульминациями; метод напряженной разработки тематического материала; большая роль полифонии; наличие джазовой идиоматики, в процессе синтеза с академическими композиционными техниками и лексикой создающей стилистический контраст по горизонтали и вертикали. В кульминационных зонах композитор демонстрирует моноритмическую организацию плотной фактуры, выпуклость ритмических формул, многозвучные туттийные соноры медных духовых. Использует Греттинджер и жанровый контраст, представляющий технику коллажа и усиленный контрастом на уровне звуковысотной организации: атональность – тональность – атональность.

В результате анализа было установлено, что оркестровый цикл *City of Glass*, причисляемый рядом критиков к постмодернизму, являет собой сочинение, находящееся в эстетическом поле музыкального модернизма. В нем отсутствуют эклектизм, эпатаж, внешние эффекты, стилизация (пародий-

ность, пастиш) – все то, что будет в большей степени свойственно культуре конца XX – начала XXI века.

В параграфе 2.2. «Синкретизм академической и джазовой стилистик в композициях У. Руссо» охарактеризованы оркестровые произведения композитора. Наряду с пьесами, относящимися по стилевой типологии к прогрессив-джазу, у Руссо существует ряд сочинений третьего течения с контрастной драматургией на основе смены стилевых парадигм. Автор свободно смешивает академическую лексику и джазовые идиомы, использует политональность, сложное структурное формообразование. Помимо своей работы в джазе, в посткентоновский период творчества У. Руссо создает классическую музыку: оперы, кантаты, балеты, симфонии; пишет музыку к кинофильмам, рок-оперу, книги по композиции и аранжировке.

В раннем сочинении *Solitare* (1950), ориентированном на джазовую балладу, благодаря непрерывному интонационному развитию, общей драматургической линии с кульминацией в точке «золотого сечения» реализуются музыкальные законы, присущие процессу формообразования музыки академической традиции. Сочинение *Halls Of Brass* (1950) обнаруживает ряд инновационных моментов, связанных с дальнейшим усложнением оркестрового письма, ладовых особенностей, гармонического и метроритмического параметров. В момент напряженной кульминации композитор использует технику сонорной гармонии, в коде – фатальное звучание интонаций траурного марша, скорбное полифоническое нагнетание, несущие семантику, далекую от джазовой содержательно-смысловой парадигмы. В оркестровой пьесе *Egdon Heath* (1954) Руссо смешивает джазовые ритмы и гармонию с неджазовыми композиционными техниками (минималистская репетитивность), сознательно избегая явно выраженного джазового бита. В то время как ранние работы более отчетливо разделяют языковые характеристики двух стилистически разных видов музыки, *Egdon Heath* представляет качественно новый синтез.

В параграфе 2.3. «Тенденции стилевого синтеза в сочинениях П. Руголо 1950–1960 гг.» освещается творчество ведущего аранжировщика и композитора С. Кентона. В творчестве П. Руголо выделяются работы в области оркестровой аранжировки известных джазовых тем и его собственные композиторские опусы. В этих музыкальных сферах по-разному проявлялись тенденции как прогрессива (выраженные в использовании новаторской оркестровки), так и третьего течения. Характерные признаки последнего присутствуют и в ряде музыкальных опусов, традиционно относящихся к кул-джазу.

В сочинении *Mirage* с напряженными по интонационному строю «академическими» струнными джазового компонента сравнительно мало, и касается он особенностей оркестровки и манеры исполнения. Академическая традиция проявляет себя на уровне сложности интонационного языка, трехчастности структуры композиции и образного строя произведения. Оркестровая пьеса *Salute* – показательный опус третьего течения в расширенной трактовке этого термина, представляющей синтезирование академической традиции, джаза и этнической (латиноамериканской) музыки. В сочинении *Conflict* вокализ джазовой исполнительницы Д. Кристи звучит как органическая часть ориентированной на современную академическую музыку напряженной звуковой палитры с контрастной музыкальной драматургией, диссоциирующими кульминационными зонами, насыщенными сонорной гармонией и фрагментами, близкими атональной организации. Творческий проект *Pete Rugolo and His Orchestra – Reeds In Hi-Fi* (1958), отличающийся оригинальной аранжировкой, – одна из значительных экспериментальных работ П. Руголо. В отличие от плотной оркестровки письма, столь характерной для кентоновского прогрессив-оркестра, здесь используются лишь язычковые духовые инструменты. Часть пьес представляет традицию кул-джаза, другая часть ориентирована на идеи третьего течения.

В главе 3. «Трансформация стилевых характеристик прогрессива и

третьего течения во второй половине XX – начале XXI века» рассматриваются процессы, связанные с эстетическими константами третьего течения применительно к оркестровым опусам Г. Эванса, М. Шнайдер, Д. Себески, У. Маккинли, а также к жанру мессы.

В параграфе 3.1. «От прогрессива к третьему течению: наследие Г. Эванса» исследуются творческие проекты композитора и аранжировщика, относящиеся к прогрессиву. На основе разработанной типологии идентифицируются опусы, выходящие за пределы обозначенного генерального направления в сторону эстетики третьего течения.

Аналитическое исследование музыкального материала альбома *Miles Ahead* (1957) показало, что ряд опусов Эванса, традиционно причисляемых к прогрессиву и кул-джазу, при углубленном рассмотрении обнаруживают характеристики, относящиеся к третьему течению. В этом аспекте весьма показательными являются медленные композиции (*The Maids of Cadiz, My Ship, Blues for Pablo*), но более всего *The Meaning of the Blues* и *Lament*.

*Sketches of Spain* (1960) – наименее джазовый альбом Эванса. Наполненный неторопливым эпическим повествованием, сдержанной скорбью фламенко, модальными красками и импрессионистской красочностью, он лучше всего представляет эстетику третьего течения, основанную на синтезе джаза, европейской академической традиции и стилей мировой музыки.

В конце шестидесятых джаз попадает под влияние индустрии культуры. В это время Г. Эванс отходит от художественной траектории, намеченной в последних музыкальных проектах, адаптируя свою музыку под конформистские коммерческие стандарты. Эксперименты с электронными инструментами приводят к ослаблению индивидуального композиторского стиля. Творчество этого периода в некоторой степени сохраняет характерные черты прогрессива, но более выраженной становится тенденция, связанная с джаз-роковым направлением.

В параграфе 3.2. «Между прогрессивом и третьим течением: оркестровые работы М. Шнайдер» рассматриваются творческие проекты, созданные в период с 1994-го по 2015 г.

Являясь последовательницей Г. Эванса в инструментальной аранжировке, М. Шнайдер создала собственный оригинальный оркестровый звук. Для творческого почерка Шнайдер характерны метроритмическая изощренность композиторского письма, непрерывное интонационное развитие материала, использование полифонических техник, в кульминационных зонах – сложных диссонирующих созвучий в условиях классико-романтической / хроматической тональных систем.

Творческий проект *Coming About* (1996) в целом выполнен в стилистике прогрессива, но особый акцент в звуковом решении внутреннего трехчастного мини-цикла *Scenes From Childhood* сделан на импрессионистичность музыкального языка. Развивая в начале XXI века традиции прогрессива, Шнайдер вводит в цветовую палитру партитуры *Allegresse* (2000) английский рожок, трубу-пикколо, бас-саксофон, дифференцируя акустические и электронные бас и гитару. В отличие от ранних проектов, в *Allegresse* и далее начинают проявляться идеи третьего течения. Драматургический принцип стилового контраста выявляется как на уровне отдельных пьес диска (*Hang Gliding, Nocturne, Allegress*), так и на уровне внутренних особенностей конкретной композиции (*Dissolution*). При этом у композитора отчетливо проявляется стилевая демаркация *третье течение/прогрессив*.

*Concert in the Garden* (2004), тонко претворяющий идеи третьего течения, – несомненный оммаж в сторону *Sketches of Spain* Г. Эванса. При этом ряд пьес и разделов целиком выдержаны в стилистике прогрессива. Творческий проект *Sky Blue* (2007), включающий в орбиту синтезирования фламенко, фолк-традицию, связанную с лексикой бразильской музыки, представляет третье течение в его расширенной трактовке. Последний проект Шнайдер – *The Thompson Fields* (2015) – продолжает процесс синтеза разностилевых идиом. Показательными в этом аспекте являются оркестровые пьесы *The*

*Thompson Fields* и *Lembrança*, всецело соответствующие эстетической парадигме третьего течения.

В параграфе 3.3. «Проявление эстетических принципов третьего течения в оркестровой музыке Д. Себески и У. Т. Маккинли» исследуется творческий проект *Three Works For Jazz Soloists and Symphony Orchestra* (1979) и двойной концерт *R.A.P.* (2005) для солирующих кларнета и фортепиано, баса, ударной установки и биг-бэнда.

Синтетичное в своей основе первое произведение *Three Works For Jazz Soloists and Symphony Orchestra* Д. Себески – *Bird and Bella in B* – обнаруживает влияние стиля трех выдающихся музыкантов XX века – Б. Бартока, И. Стравинского и Ч. Паркера. Музыкальный язык демонстрирует глубинную спаянность с лексикой Стравинского, цитаты из сочинений которого используются в качестве «строительного» интонационного материала и тем для импровизаций. Интонационно-тематические параллели (в том числе, цитирование) возникают и с музыкой Бартока (*Music for String, Percussion and Celesta; Concerto for Orchestra*). Драматургия сочинения основана на стилевом контрасте, создаваемом с помощью горизонтальных и вертикальных координаций элементов джазового и академического языков. В кульминационных зонах происходит контрастное вторжение стилистики и инструментария академической музыки.

Третье произведение диска – *Sebastian's Theme* – следует отнести к той «ветви» процесса синтезирования академической музыки и джазовых идиом, которая связана с упрощением музыкального языка и содержательного плана сочинения (в данном случае – баховского оригинала). В результате произведение искусства обретает свойства рыночного продукта для определенной категории слушателей, не очень взыскательной к уровню сложности музыкальной риторики. В этом же аспекте следует рассматривать творчество французского пианиста Ж. Лусье, чьи опусы представляют джазовые интерпретации музыки И. С. Баха. Представленное у него и других исполнителей

аналогичной направленности пересечение тематизма академической музыки с джазовой лексикой нередко ошибочно приравнивается к третьему течению.

Двойной концерт У. Т. Маккинли *R.A.P.* во многом обязан любви композитора к Ч. Айвзу, Э. Варезу и особенно И. Стравинскому. Учитывая, что сочинение является своеобразным оммажем *Ebony Concerto*, оба произведения рассматриваются в сравнительном аспекте, затрагивающем метро-ритмическую, ладовую и интонационную плоскости. Двойной концерт У. Маккинли, имея, бесспорно, импровизационную природу, вместе с тем органично синтезирует языковые характеристики современной академической музыки, представляя, таким образом, убедительный художественный опус третьего течения XXI века.

**Параграф 3.4. «Эстетика третьего течения в жанре мессы»** выявляет проникновение джазовой идиоматики в сочинения, специфика которых не предусматривает активных процессов интеграции «иноязычной» лексики. Рассматривая мессы американского и британского композиторов, автором ставится вопрос об отношении церкви к синкретичным музыкальным опусам, допускающим привнесение в «духовную обитель» элементов музыки джазовой традиции вместе с сопутствующими этому виду практики смыслами.

Проведенное аналитическое исследование *Jazz Mass for Saint Peters* (1972) американского композитора Г. Смита и *Mass in Blue (Jazz Mas)*; 2003) британского композитора У. Тодда показало смешение в сочинениях характерных признаков двух различных музыкальных практик: современной академической, преломленной сквозь жанр латинского богослужения, и джазовой. Причем, в дихотомии *академическая традиция – джаз* существенный крен в сторону последнего обнаруживает сочинение британского композитора. В *Jazz Mass for Saint Peters* джазовая идиоматика и академическая лексика находятся примерно в равных пропорциях. В наиболее важные моменты сюжета, а также на гранях формы композиторы используют как язык академической музыки, так и специфический арсенал выразительных средств джаза.

**Глава 4. «Третье течение в музыкальном ландшафте постмодернизма»** состоит из трех параграфов.

В параграфе 4.1. «Атрибуции постмодернистской эстетики во второй половине XX – начале XXI века» обозначены типологические особенности постмодернизма, основанные на смешении жанров, направлений, стилей, разрушении различия между элитарной и массовой (или поп-) культурой. Творческие опусы постмодернизма демонстрируют явление интертекстуальности, связанное с разными приемами цитирования; нарушение границ жанров, одним из случаев которого является перформанс; феномен пастиша – имитации стилей и жанров прошлого.

В параграфе 4.2. «Эклектизм музыкального языка в оркестровых сочинениях Д. Глатцеля» рассматриваются творческие проекты берлинского биг-бэнда *Andromeda Mega Express Orchestra (AMEO)*. Композиторскому почерку Д. Глатцеля свойственны: смешение джазовой идиоматики с лексиконом академической, популярной, электронной музыки, с атрибутами конкретной музыки (звуками будильника, фейерверка и др.); цитирование из сочинений В. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Д. Эллингтона, К. Портера; прием стилизации (барокко, классицизм). Речь в большей степени идет не о синтезе перечисленных языковых и стилевых характеристик, а об эклектизме, характерном для эстетики постмодернизма.

Драматургии оркестровых пьес *AMEO* присущи калейдоскопичность в развертывании музыкального материала, принцип контраста в сопоставлении кадров-фрагментов, отсылающих к эстетике видеоклипа. В ряде композиций использован прием многократной повторности текста (от фразы до более крупных построений) с возможными изменениями фактуры, тембров, ритмических рисунков, отсылающих к репетитивной технике минимализма. Образно-содержательный аспект сочинений демонстрирует игровое начало, веселье, доходящие до китча, эпатажа, в некоторых случаях – иронию, весьма редко – драматизм, философское размышление.

Ряд пьес диска *Live on Planet Earth* (2014) и других альбомов демонстрируют резкие стилевые контрасты (академическая традиция/джазовая идиоматика/поп-музыка), использование сонорной гармонии, алеаторики, атональности. Эстетика постмодерна проявляется в обращении композитора к пародии (пастишу) в виде имитации конкретного стиля, в использовании масштабной цитаты (*W.A. Mozart Vs Random Generator*). На диске *Vula* (2017), являющем собой эклектичную смесь стилистических моделей авангардного джаза, поп- и электронной музыки, собственно третьего течения, стилиевой контраст использован как на уровне последования отдельных треков (горизонтальная координация), так и на уровне внутренней структуры оркестровых пьес (горизонтальная и вертикальная координации).

В результате проведенного аналитического исследования было выявлено, что творческие проекты *AMEO*, репрезентируя стилистические составляющие третьего течения, представляют колоритное художественное явление постмодернистского искусства XXI века.

**В параграфе 4.3. «Концептуальные работы Д. Д. Аргью в антураже постмодернистских процессов нью-йоркской экспериментальной сцены»** исследуется синтетичный в своей основе творческий опус *Real Enemies* (2015). Идея концептуального сочинения, синтезирующего музыку, текст и изображение, связана с теорией заговора в американской жизни. Текстовый план охватывает важные политические события США середины XX – начала XXI века. В качестве исходного материала взято эссе Р. Хоофстадтера «Параноидальный стиль в американской политике» и книга К. Олмстед, давшая название всему проекту.

В сочинении, представляющем опус третьего течения, Аргью использует весь спектр прогрессивного джаза, латино, рок, электро-фанк, современную академическую музыку, постминимализм, синтезируя их составляющие и легко переходя от одного к другому. В *Real Enemies*, в соответствии с теоретическим обоснованием Г. Шуллера, наблюдается как горизонтальная координация смены стилистических моделей, происходящая, как

правило, на гранях формы, так и вертикальный аспект синтеза. Тринадцать оркестровых пьес диска могут рассматриваться как программный цикл. Он объединен продуманной музыкальной драматургией, основанной на интонационно-тематическом единстве, реализованном через систему лейттем и тематических арок. Партитура в значительной степени использует 12-тоновую технику письма.

Оркестровый цикл достаточно серьезен по замыслу и исполнению, лишен характерной для постмодернистской эстетики эклектичности, идеи разрушения дихотомии «высокое – низкое», в рамках которых происходило рассмотрение творческих проектов *AMEO*. Однако включенность в *Real Enemies* визуального ряда, а также масштабного политического дискурса, реализующих идею перформанса, синтетического спектакля, – дает основание к причислению данного опуса к постмодернистскому экспериментальному творчеству.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. *Прогрессивом* в настоящей работе автор называет направление биг-бэндовой музыки, использующей оркестровые средства академической традиции и расширенные, нетипичные для джазового канона формы. *Третьим течением* следует считать вид музыки, синтезирующей музыкальный язык, техники композиции, особенности формообразования и интонационно-тематического развития, инструментальные средства *академической традиции* и специфику метроритма, исполнительских приемов, фразировки, инструментарий и метод импровизации *джазовой практики* (с возможным участием в процессе синтеза *любой другой этнической музыки*).

Хронологически третье течение началось ранее 1957 года, до введения Г. Шуллером искусствоведческого термина. Процесс стилистической интеграции поначалу не был связан с оркестровыми средствами прогрессива. Прогрессив-джаз и третье течение, активно взаимодействуя, развиваются параллельно вплоть до начала XXI века.

На материале творчества Г. Шуллера выявлены стилевые, композиционные и драматургические особенности музыки третьего течения. Процесс смены стилистических идиом демонстрирует связь с формообразованием и важными вехами музыкальной драматургии.

Анализ оркестровых опусов аранжировщиков С. Кентона обнаружил процессы взаимной интеграции академических и джазовых выразительных средств (П. Руголо, У. Руссо). Исследование ряда модернистских сочинений Р. Гретгинджера выявило явные признаки эстетики третьего течения, явления, которое лишь спустя десять лет будет теоретически разработано Г. Шуллером.

В результате рассмотрения феномена прогрессива в творческих проектах Г. Эванса были идентифицированы специфические особенности, наличие которых в ряде композиций позволяет говорить о проявлении эстетики третьего течения. Аналогичная тенденция стилевой модуляции наблюдалась при аналитическом исследовании творческих опусов последовательницы Г. Эванса – М. Шнайдер, продолжающей экспериментировать с оркестровым саундом современного биг-бэнда. Наряду со стилевыми характеристиками академической музыки и джаза, в процесс интеграции включаются выразительные средства этнической музыки, подтверждая расширенную интерпретацию термина Р. Блэйком.

Исследуемые в диссертации сочинения американского композитора и аранжировщика Д. Себески демонстрируют горизонтальный и вертикальный типы координации разностилевых элементов, технологию, описанную в теоретических штудиях Г. Шуллера. Двойной концерт *R.A.P.*, созданный учеником Г. Шуллера У. Маккинли, имея импровизационную природу джазовой практики, органично синтезирует языковые характеристики современной академической музыки.

Процесс смешения языковой лексики музыки академической традиции и джаза проявляет себя в различных жанрах, в том числе совершенно далеких от процессов синтеза. В диссертации впервые анализируются мессы, создан-

ные американским композитором Г. Смитом и британским композитором У. Годдом. В рамках сравнительного исследования было установлено, что оба сочинения с разной степенью полноты реализуют идеи третьего течения.

Третье течение в эпоху постмодернизма представлено творческими опусами Д. Глатцеля и Д. Д. Аргью. Анализ оркестровых проектов берлинского биг-бэнда *Andromeda Mega Express Orchestra* обнаружил в музыкальных сочинениях смешение джазовой идиоматики, музыкального языка академической музыки (с большим влиянием композиционных приемов постминимализма, алеаторики), стилей популярной, электронной музыки, атрибутов конкретной музыки, а также использование оригинальных цитат. Музыкальной палитре в большей степени свойственен эклектизм приемов и музыкальных средств, характерный для эстетики постмодернизма.

Синтетическое постмодернистское сочинение нью-йоркского бэнд-лидера Д. Д. Аргью – *Real Enemies* – соединяет музыку, слово и визуальное действие. Оркестровый цикл представляет идеальный синтез между традициями и инновациями биг-бэндовой музыки. Композитор использует весь спектр современного джаза (традиции прогрессива), латино, рок, электрофанк, постминимализм, академическую стилистику. По всем признакам сочинение может быть отнесено к третьему течению. Достаточно серьезное по замыслу и исполнению, оно лишено той эклектичности, которая в целом характерна для постмодернистской эстетики.

В особом противоречии с теоретическими взглядами Г. Шуллера о феномене третьего течения находятся исполнители, конформистски интерпретирующие тематизм академической музыки в джазовом ключе. Их сочинения нередко приравниваются к третьему течению, что является ошибочным, так как они не вписываются в эстетическую и стилевую специфику, первоначально декларированную Г. Шуллером.

## **По теме диссертации опубликованы статьи**

### **в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:**

1. Полищук А. Э. Джазовая интерпретация музыки П. И. Чайковского в позднем творчестве Д. Эллингтона // Культурная жизнь Юга России. № 4, 2015. – Краснодар: КГИК, 2015. – С. 90–95. [0,5 п. л.]
2. Полищук А. Э. Преломление традиций третьего течения в жанре мессы // Культурная жизнь Юга России. № 4, 2016. – Краснодар: КГИК, 2016. – С. 60–66. [0,6 п. л.]
3. Полищук А. Э., Шак Ф. М. Третье течение и вопросы стилевой типологии // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов н/Д., 2018. – № 1 (30). – С. 85–90. [0,5 п. л.]

### **Другие публикации:**

4. Полищук А. Э. К вопросу о социокультурных функциях джаза // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Второй Международной научно-практической конференции 13 апреля 2015 года. – Краснодар: КГИК, 2015. – С. 91–94. [0,4 п. л.]
5. Полищук А. Э. Эстрадно-джазовое сольфеджио в практике подготовки студентов специальности «Музыкальное искусство эстрады» // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Первой Международной научно-практической конференции 13 апреля 2014 года. – Краснодар: КГИК, 2014. – С. 225–231. [0,3 п. л.]
6. Полищук А. Э. Метроритмическое воспитание в курсе эстрадно-джазового сольфеджио (специализация «Эстрадно-джазовое пение») // Джазовое образование в России: история и современность / Сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции «Непрерывный цикл эстрадно-джазового обучения: школа-училище-вуз» // Сост. Л. К. Кудоярова, А. Р. Сабирова. – Уфа: РИС УГИИ, 2016. Типография «Лайм». – С. 30–36. [0,3 п. л.]
7. Полищук А. Э. Двойной концерт Уильяма Томаса Маккинли в эстетических процессах третьего течения // «Массовая музыка и джазовое

исполнительство в современной культуре»: материалы Международной научно-практической конференции (30-31 марта 2016 г.) / ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». – Краснодар: Издательский Дом – Юг, 2016. – С. 148–153. [0,5 п. л.]

8. Полищук А. Э. Игорь Стравинский. «Ebony Concerto» – Уильям Маккинли. «R.A.P.» // Шестнадцатые Кайгородовские чтения. Культура, наука, образование в информационном пространстве региона: сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. Вып. 16. / гл. ред. С. С. Зенгин; редколлегия: В. П. Гриценко, С. Н. Криворотенко, В. Н. Дулатова – Краснодар: КГИК, 2016. – С. 167–171. [0,5 п. л.]

9. Полищук А. Э. Эстетика прогрессив-джаза и третьего течения в творчестве Уильяма Руссо // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Второй Международной научно-практической конференции 13 апреля 2017 года. – Краснодар: КГИК, 2017. – С. 117–122. [0,5 п. л.]

10. Полищук А. Э. Проявление эстетических принципов третьего течения во второй половине XX века // Инновационные научные исследования: теория, методология, практика: сборник статей XI Международной научно-практической конференции. В 2 ч. Часть 1. – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение». – 2017. – С. 307–312. [0,5 п. л.]

11. Полищук А. Э. Творчество Дона Себески в эстетике новых джазовых форм // Сборник материалов Шестой Международной очно-заочной научно-практической конференции «Актуальные проблемы музыкального и художественного творчества», прошедшей в рамках IX Открытого международного фестиваля-конкурса камерной музыки «Краснодарская камерата» 12.10.2017 г. С. 1 – 12 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vestnikkguki.esrae.ru/12-222> – [0,6 п. л.]

12. Полищук А. Э. Влияние постмодернизма на художественный облик сочинений третьего течения XXI века // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Пятой Международной научно-

практической конференции 17 апреля 2018 г. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 105–111. [0,5 п. л.]

13. Полищук А. Э. Аспекты стилизового синтеза в оркестровых сочинениях Г. Шуллера // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы III Международной научно-практической конференции / редкол.: С.С. Зенгин, Н.Г. Денисов, Р.З. Близняк и др. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 261–266. [0,5 п. л.]

14. Полищук А. Э. *Messa ordinarium* в современной религиозной практике: ракурсы стилизового синтеза // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире. Выпуск 3: в 2 т. Том 1. / Ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2018. – С. 645–658. [0,6 п. л.]

15. Полищук А. Э. Джазовая музыка в антураже постмодернизма: на примере творчества Дарси Джеймса Аргью // «Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре»: материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 105–123. [0,96 п. л.]

16. Шак Ф. М., Полищук, А. Э. Третье течение и прогрессив: к вопросу стилистических разграничений // *Philharmonica. International Music Journal*. 2018. № 2. С. 71–76. [http://www.nbpublish.com/e\\_phil/](http://www.nbpublish.com/e_phil/) – [0,4 п. л.]

17. Полищук А. Э. Признаки эстетики постмодернизма в современном оркестровом джазе Европы // Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика: материалы I Международной научно-практической конференции (16–17 апреля 2018 г.): сборник статей / науч. ред. Л. С. Зорилова, Е. Н. Борисова, К. В. Политковская. – М.: ООО «Издательство «Согласие», 2018. – С. 267–275 [0,4 п. л.].