ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Pan-Art

2025. Том 5. Выпуск 4 | 2025. Volume 5. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Специфика нью-йоркского джаза: к вопросу стилевой трансформации

Русанова Е. С.

Аннотация. Цель исследования – выявить специфику нью-йоркского джаза в аспекте стилевой трансформации. В статье освещается вопрос влияния радиоиндустрии на становление нью-йоркского джаза, анализируется трансформация джазовой музыки от танцевальных образцов до высокохудожественных композиций, а также отслеживаются предпосылки формирования нью-йоркского джаза, перечисляются отличительные черты нью-йоркского джаза (в сравнении с чикагским и новоорлеанским). Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые выявлена специфика нью-йоркского джаза, стилевые черты данного направления на примере творчества Флетчера Хендерсона и Дона Рэдмена, Дюка Эллингтона. В результате исследования установлены особенности формирования стилистических черт нью-йоркского джаза, а также основные достижения вышеупомянутых музыкантов в данном процессе.

EN

The specificity of New York jazz: on the question of stylistic transformation

E. S. Rusanova

Abstract. The aim of this research is to identify the specific features of New York jazz in terms of stylistic transformation. The article highlights the influence of the radio industry on the formation of New York jazz, analyzes the transformation of jazz music from dance forms to highly artistic compositions, and traces the prerequisites for the formation of New York jazz, listing the distinguishing features of New York jazz (in comparison with Chicago and New Orleans jazz). The scientific novelty of the research lies in the fact that it is the first one to identify the specificity of New York jazz, the stylistic features of this direction, using the works of Fletcher Henderson and Don Redman, and Duke Ellington as examples. The study established the peculiarities of the formation of stylistic features of New York jazz, as well as the main achievements of the aforementioned musicians in this process.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью расширения научно-исследовательской базы в области музыкознания. Имея высокий уровень популярности, востребованности у современного общества, джаз, в частности нью-йоркский, представляет собой направление, недостаточно изученное. В научном дискурсе в большей степени джазовое направление исследовано как культурный феномен (например, диссертации А. Э. Полищук (2019), П. К. Корнева (2012), Ф. М. Шак (2008)). Проблема, касаемая стилевых особенностей нью-йоркского джаза, впервые затрагивается в данной статье.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- исследовать исторический период становления нью-йоркского джаза (с 1910-х по 1940-е гг.);
- изучить творчество Флетчера Хендерсона и Дона Рэдмена, Дюка Эллингтона в аспекте проблемы исследования, представить основные достижения музыкантов в рассматриваемой области;
- выявить специфику нью-йоркского джаза в контексте стилевой трансформации.

В работе использована комплексная методика, обусловленная проблематикой исследования: культурно-исторический подход позволяет анализировать историю джазовой музыки в общемировом культурном контексте. При изучении творчества Флетчера Хендерсона и Дона Рэдмена, Дюка Эллингтона в аспекте проблемы исследования был применен формально-стилевой метод, который позволил отследить особенности творческой деятельности вышеперечисленных музыкантов, а также сопоставить их творческие пути и достижения; историко-типологический подход позволяет выявить основные черты направления нью-йоркского джаза.

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20250072

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Объектом исследования в статье является нью-йоркский джаз, а предметом – творчество Флетчера Хендерсона и Дона Рэдмена, Дюка Эллингтона в контексте стилевой трансформации нью-йоркского джаза.

Теоретическую базу исследования составляют работы в области истории джазовой музыки (Верменич, 2011; Кинус, 2011; Коллиер, 1983; Конен, 1990; Панасье, 1978; Сарджент, 1987; Чугунов, 2006; Шапиро, 2005), а также научная статья, посвященная исследованию вопросов становления и развития джазового искусства XX в. (Корнев, 2012).

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его материалов в практике преподавания истории зарубежной музыки, истории джаза, теории и истории культуры, мировой музыкальной литературы. Кроме того, представленный в статье обзор особенностей формирования стилистики нью-йоркского джаза на примере творчества Флетчера Хендерсона и Дона Рэдмена, Дюка Эллингтона может использоваться в практической деятельности музыкантов-исполнителей.

Обсуждение и результаты

Джазовое направление, зародившись около ста лет назад, сегодня отражает современные векторы развития мировой музыкальной культуры – эстрадной и академической, – в числе которых – импровизация, эксперимент, использование современных технологий и межкультурный диалог. Ввиду синкретической природы, составляющей его специфику, джаз можно трактовать как результат органичного синтеза не только разнообразных жанров, но и культур. Представляющие основу для первоначального формирования джазового направления европейские академические традиции, являющиеся на заре XX века структурной единицей музыкального сознания всех наций, преобразились путем наслоения иных культурных пластов. Так, в первую очередь, стоит обозначить наличие в джазе африканских и афроамериканских корней, проявляющихся в повышении роли ударных инструментов, обилии полиритмии и варьирования мелодической линии, применении тембровых модуляций. Искусство менестрелей наряду со спиричуэлами указывает на родство джаза с чисто американской традицией. Невозможно не сказать и о некоторых чертах индийской и латиноамериканской культур, также присутствующих в стилистике джаза и проявляющихся в синтезе музыкальных традиций (данное утверждение касается структурных компонентов музыкального произведения, инструментовки, ритмических и гармонических принципов).

Основываясь на вышесказанном, можно утверждать об изначальной предрасположенности джаза к отвечающим времени трансформационным процессам, преображающим его сущность разнообразными культурными элементами. Начало подобному смешению, определяющемуся как вполне закономерное явление, было положено в первой половине XX века, начиная с 1920-х годов: данный временной период отмечен появлением нового вектора развития джаза, заключающегося в проникновении последнего в традицию европейской академической музыки, в частности симфонической. В этой связи уместно упомянуть направление симфоджаза (термин введен американским дирижером и джазовым скрипачом П. Уайтменом в 1920-х годах), проявившееся в творчестве Дж. Гершвина, в частности в произведении «Рапсодия в блюзовых тонах» (1924), а также нашедшее свое отражение в творчестве многих композиторов: это, в первую очередь, Игорь Стравинский, создавший композицию под названием «Рэгтайм» (1918), а также «Черный концерт» (1945), адресованный джазмену Вуди Хэрману, специализирующемуся на игре на кларнете. Нужно упомянуть также имена Дюка Эллингтона, Дариуса Мийо как академических композиторов, предпринявших в своем творчестве попытки к смешению стилей. Среди джазменов, в чьей музыке проявилась данная тенденция, выделяется имя Арти Шоу, создавшего Интерлюдию b moll (1935) для необычного инструментального состава – струнный квартет с включением джазовой ритм-секции.

В 1920-х годах XX века описанная выше тенденция развития музыкального искусства подвергается градации, что обусловлено еще большим взаимопроникновением двух совершенно полярных жанров – классического и джазового. Этот период отмечен рождением нового термина – «музыка третьего течения», – введенного в 1950-х годах американским музыковедом Гюнтером Шулером и обозначающего новейшую музыкальную структуру. В качестве примера можно привести творчество Хьюберта Лоуза – американского музыканта, относящегося, помимо всего прочего, к универсальному типу артистов за счёт исполнительской специфики (инструменталист специализируется на игре в нескольких жанрах: джаз, фьюжн и классическая музыка). Перу музыканта принадлежит альбом под названием “Wild Flower” (в пер. с англ. – «Дикий цветок»). Созданная в 1972 году музыка, относящаяся к жанру третьего течения, подразумевает традиционное для академического произведения сопровождение классического струнного ансамбля с участием солирующей в джазовом стиле флейты. В композиционном плане музыка отмечена диалектическим единством, воплощающимся в органичном сосуществовании двух противоположных звуковых потоков. Кроме того, Лоуз также наполнил произведение элементами рок-направления, присоединив в заключительной части к ансамблю струнных партии электрогитары и фортепиано.

Конец 1950-х годов в истории джазовой музыки связан с авангардом: это проявилось в стилистическом взаимопроникновении указанных направлений искусства, что становится основой для зарождения фри-джаза – нового направления, проявившегося в творчестве знаменитых джазменов, в числе которых Орнет Коулмен, Сесил Тейлор, Энтони Брекстон. Приведем также в пример произведение под названием “Actions for free-jazz orchestra” (в пер. с англ. – «Выступления фри-джазового оркестра», 1971) польского композитора Кшиштофа Пендерецкого – величайшего новатора, стремящегося в своей музыке к максимально экспрессивному выражению. Невозможно не упомянуть имя американского джазмена Джона Колтрейна – ярчайшего

представителя направления фри-джаз, блестящего саксофониста и знаменитого композитора. Лучшие образцы рассматриваемого жанра, принадлежащие его перу, это альбомы под названием “Sun Ship” (в пер. с англ. – «Солнечный корабль», 1965) и “First Meditation” (в пер. с англ. – «Первая медитация», 1965), музыкальная ткань которых наполнена также веянием немецкого романтизма, как, собственно, большая часть произведений 1960-х годов.

Помимо вышесказанного, вторая половина XX века (1970-1980-е годы) в плане развития синтетических форм джаза отмечена смешением последнего с культурными традициями фольклора разных народов. Данная тенденция сполна проявилась в творчестве современного болгарского композитора Иво Папазова, переосмыслившего в музыке известнейшие румынские, македонские, греческие и прочие народные мотивы в сторону джазовой импровизации. Упомянем также белградского композитора Бояна Зульфикарпашича, в чьем творчестве музыкальный фольклор претерпевает радикальную трансформацию (особенно в плане использования джазового инструментария).

Отдельно стоит сказать о знаменитом представителе джазовой музыки Майлзе Дэвисе, в чьем творчестве воплотились буквально все тенденции ее развития, в том числе фри-джаз, фьюжн и джаз-хоп: в этом плане показателен альбом под названием “You are under arrest” (в пер. с англ. – «Вы под арестом», 1985), где композитор переосмысливает известнейшие мировые хиты сквозь призму собственного видения джаза (например, композиции Майкла Джексона). Здесь же обозначим и альбом “Doo-Bop” (в пер. с англ. – «Ду-боп», 1992): оставшийся незавершенным, он все же отражает стремления композитора к синтезу хип-хопа и джаза, проявляющемуся в соединении характерного бита и читки с импровизационной партией саксофона.

Можно сделать вывод, что джаз, являясь синтетическим видом искусства ввиду собственной специфики происхождения, подвергся закономерному развитию в плане соединения совершенно полярных направлений: результатом воплощения подобной тенденции стали жанры, воплотившие в рамках диалектически единой музыкальной структуры органичное соединение существующих противоположных и несовместимых, на первый взгляд, традиций, что, прежде всего, проявилось в стилевых особенностях нью-йоркского джаза.

В 1920-е годы центром джазового мира стал Нью-Йорк, где, в отличие от чикагской сцены, выступали большие группы, игравшие аранжированный джаз. Многие именитые музыканты из Чикаго, повлиявшие на развитие данного искусства, в частности Бикс Бейдербек и Луи Армстронг, играли в составе таких коллективов. Нью-Йорк представлял собой национальный центр музыкального издательства и звукозаписывающей индустрии, а также место расположения самых мощных радиокорпораций (Шак, 2008).

В первые два десятилетия XX века музыкальная сцена Нью-Йорка включала в себя несколько жанров, которые в итоге привели к появлению довольно уникальной формы джаза. Несмотря на определенные стилевые различия, два общих типа джазовой музыки стали доминировать в городе. Одно музыкальное направление было связано с оркестрами (ведущий представитель – Джеймс Юроп), которые обеспечивали музыкальное сопровождение танцев, водевильных представлений и бродвейских шоу. В отличие от духовых оркестров Нового Орлеана, эти нью-йоркские оркестры использовали преимущественно письменные аранжировки, сохраняли более крупные составы и исполняли песни, ставшие популярными благодаря нотной индустрии. Другое направление, популярное в Нью-Йорке в этот период, было сосредоточено на фортепианной игре под влиянием рэгтайма (динамичная культура игры Скотта Джоплина) (Полищук, 2019).

В период с конца с 1910-х по 1930-е годы в Нью-Йорке стали известны три пианиста – Джеймс П. Джонсон, Вилли «Лев» Смит и Фэтс Уоллер. Каждый из них представлял собой ключевое звено между регтаймом, блюзом и импровизированной джазовой музыкой. «Рэгтайм отличает богатство перкуссивных ритмических элементов, связанных с негритянской традицией» (Сарджент, 1987, с. 122). «В блюзе темп был более медленным, а мелодическая линия – более напевной (Сарджент, 1987, с. 122-123).

Джеймс П. Джонсон родился в Нью-Джерси в начале 1890-х годов и в 1910-х годах создал сложный стиль фортепианной игры, известный как страйд. Один из соперников Джонсона, Вилли «Лев» Смит, привнес в страйд более выраженную блюзовую гармоническую структуру: он объединил синкопированный стиль регтайм/страйд с блюзовыми нотами и водевилем. Томас «Фэтс» Уоллер, родившийся в 1904 году в районе Гринвич-Виллидж на Манхэттене, совершенствовал на фортепиано синкопированную смесь регтайма, блюза, популярной песни и водевиля и в итоге превзошел своего наставника Джеймса П. Джонсона.

В аспекте истории развития джаза целесообразно упомянуть, что «важный момент, определивший облик американской постренессансной музыки, – ее глубокая зависимость от законов коммерции» (Конен, 1990, с. 37). В середине и конце 1920-х годов два основных события оказали значительное влияние на передачу, восприятие и стиль джазовой музыки. Писатели Гарлемского возрождения создали широкий культурный контекст для джаза как примера творческого самовыражения афроамериканцев, а радиовещание обеспечило более широкое распространение джаза, особенно когда Великая депрессия подорвала продажи пластинок в 1930-х годах. Новый дух морального и культурного недовольства привел к интеллектуальным дебатам. В то время как радио обеспечило новую музыку более широкой национальной аудиторией, а писатели Гарлемского ренессанса позволили создать новый язык современности, джаз стал определять десятилетие, поколение и нацию (Корнев, 2009). В этой связи нужно сказать, что именно в 1920-е годы нью-йоркский джаз трансформировался из танцевальной музыки Флетчера Хендерсона и Дона Редмана в художественную музыку Дюка Эллингтона.

Флетчер Хендерсон (из Джорджии) и Дон Рэдмен (из Западной Вирджинии), родившиеся в конце 1890-х годов, стали представителями нового типа джазовых музыкантов. Они начали играть вместе в 1923 году, и их музыка возникла под влиянием иных социальных и музыкальных факторов, чем ранний джаз. Хендерсон и Рэдмен

не опирались на динамичную народную традицию, как это делали музыканты из Нового Орлеана. Непосредственными предшественниками их джаза оказались регтайм, водевиль и популярная танцевальная музыка.

Флетчер Хендерсон, определивший инструментальный состав и специфический узнаваемый саунд биг-бенда, использовал хит-парады для всех своих песен (при этом только солисты могли импровизировать материал). «Он занимает выдающееся место в джазе как катализатор идей эры свинга, как один из ведущих деятелей джаза, ибо без него по крайней мере два десятка лет были бы пустым местом в общей картине джазовой истории» (Верменич, 2011, с. 550). Рэдмен, аранжировщик, альт-саксафонист, установил модель свинговой музыки биг-бэндов 1930-х годов, работая с оркестром Хендерсона. «Рэдмен открыл главный принцип, который действует в биг-бэндах и по сей день: разделение оркестра на группы медных духовых и саксофоны и их противопоставление друг другу» (Верменич, 2011, с. 429). Дифференцировав коллектив на различные секции – духовые, язычковые и ритм, – он мог заставить каждую из них исполнять короткие мелодичные линии с целью получения плотного звука, что способствовало усложнению гармонической структуры. Так, именно эта модель предвосхитила популярную музыку на следующие два десятилетия.

В контексте выявления стилевых особенностей нью-йоркского джаза целесообразно привести результат анализа аранжировки Дона Рэдмена “Sugarfoot Stomp” (1925), подчеркивающей сходства и различия между чикагским и нью-йоркским джазом (основная мелодия соотносится со стилистикой Кинга Оливера, но инструментарий группы и ритм связывают произведение с музыкой Нью-Йорка). Начавшись с короткого стандартного вступления трубы, исполнение переходит к мелодической теме, представляемой достаточно ровно. Туба, банджо и ударные следуют тщательному ритму танцевальной группы, акценты приходятся на первый и третий такты. Короткая партия кларнета и саксофона предшествует быстрому соло тромбона Чарли Грина. Таким образом, первая половина мелодии соответствует несколько стандартной аранжировке танцевального оркестра. Вторая половина, однако, переходит в более интересное сочетание чикагского и нью-йоркского стилей. После соло Грина вступает Луи Армстронг с ярким, свингующим соло на трубе, которое оживляет всю песню. Рэдмен уравновешивает соло Армстронга тонким сопровождением саксофонов, труб и тромбонов, а Кайзер Маршалл, барабанщик Хендерсона, умело поддерживает это звучание. Хотя и не полностью импровизированные, быстрые части в конце произведения явно предвосхищают свинговую музыку с организованной какофонией различных секций, играющих контрастные мелодии, поддерживаемые партией тубы, подчеркивающей все четыре удара. Этот тонкий басовый сдвиг от акцента на первом и третьем ударах к игре на всех четырех ударах прямо предвосхищает основной ритмический элемент, имеющий решающее значение для свинговой музыки. Таким образом, “Sugarfoot Stomp” знаменует собой четкий переход от чикагского джаза к единообразию нью-йоркской танцевальной музыки.

Как и в музыкальной индустрии, в радиовещании в США доминировал Нью-Йорк. Крупнейшие компании открыли свои офисы на Манхэттене, и город быстро установил контроль над развивающейся сетевой системой радиовещания. Как новое средство массовой информации, созданное на основе творчества американцев и европейцев, мгновенно ставшее популярным среди молодежи, радио отражало культурную эволюцию джаза. Радиоиндустрия, что неудивительно, стала главным инструментом в создании джаза как национальной музыки, поскольку именно с ее помощью удалось объединить непосредственность живого исполнения с радиусом вещания в тысячи миль. По мере расцвета сетевого вещания в конце 1920-х годов одним из первых артистов, воспользовавшихся его возможностями, стал 28-летний руководитель оркестра из Вашингтона – Дюк Эллингтон, последователь Флетчера Хендерсона (Корнев, 2009).

На первый взгляд, оркестр Эллингтона напрямую связан с музыкой Флетчера Хендерсона, созданной несколькими годами ранее, поскольку оба руководителя использовали схожие формации и аранжировки танцевальных групп, а также преимущества студии звукозаписи и радиопередач. Дюк Эллингтон (Эдвард Кеннеди Эллингтон) родился в Вашингтоне в 1899 году и провел детство в городе, где проживала самая большая в стране афроамериканская община (Коллиер, 1983). Во многих отношениях ранняя жизнь Эллингтона была параллельна жизни таких людей, как Флетчер Хендерсон и Дон Рэдмен. Эти три музыканта вышли из схожих социально-экономических слоев, и рэгтайм стал саундтреком для большей части их музыкального становления.

Ранняя карьера Эллингтона вместила в себя историю джаза, а также заложила основу для будущего развития джаза в 1930-х и 1940-х годах. «В 20-х и даже 30-х годах художники и интеллектуалы Лондона и Парижа, Нью-Йорка и Чикаго преклонялись перед Дюком Эллингтоном» (Коллиер, 1983, с. 72-73). Синтез рэгтайма и фортепианной музыки, водевиля и бродвейских шоу, популярных песен типа “Tin Pan Alley” и чикагского джазового «рыка» – всё это, в совокупности с размытием африканских, европейских и американских мотивов, стало основой для увлекательной, с одной стороны, и сложной, с другой, музыки, которая привлекала слушателей разных национальностей. Этот музыкальный симбиоз положил начало формированию стиля новоорлеанского/чикагского джаза.

В десятилетие между 1925 и 1935 годами несколько музыкальных изменений сильно повлияли на звучание джаза в биг-бэндах. В начале 1920-х годов аранжировки Дона Рэдмена помогли разделить группу на секции, что позволило добиться более сложного и теплого звучания. Появление саксофона также придало новое звучание группе: к 1920-м годам этот инструмент нашел новое место в больших джазовых оркестрах и со временем вытеснил кларнет, став преобладающим джазовым инструментом. В середине 1920-х годов гитара начала заменять банджо в качестве основного ритмического инструмента, струнный бас – тубу (в качестве основного басового голоса в ритм-секции), что позволило добиться большей четкости, а барабанщики стали подчеркивать первый и третий такты легким ударом, тонким предвосхищением ритма, что помогло

придать джазу биг-бэнда импульс. Изменения в ритм-секции повлекли смену роли солиста: по мере того как ритм развивался от акцентирования двух ударов до всех четырех, у солиста оставалось все меньше пространства для определения своих мелодий (свинг должен был передать больше тонкостей на меньшем пространстве, чем ранний джаз) (Конен, 1990).

Многие из перечисленных выше преобразований составили основу творческой деятельности Дюка Эллингтона. В этом плане целесообразно выделить такие выдающиеся образцы джазовой музыки, как “The Creeper” (1926): выстроенная на цитировании материала Кинга Оливера и Флетчера Хендерсона, данная композиция звучала в авторской аранжировке (прямолинейный танцевальный характер, чередование фрагментарной мелодики с яркими инструментальными соло). Еще один образец – “Mood Indigo” (1931), где Эллингтон музыкальными средствами переосмысливает джазовую стилистику в русле модернистской традиции, создав новый джазовый язык. В частности, Эллингтон использовал перевернутую форму новоорлеанского фронтлайна. Вместо сильной трубы, обрамленной кларнетом с высоким звучанием и тромбоном с низким звучанием – главной опоры новоорлеанского джаза, – он переложил мелодию для приглушенной трубы, тромбона, играющего на октаву выше, чем обычно, и кларнета, играющего на октаву ниже. Таким образом, «в музыке Эллингтона тема, аранжировка и инструментовка являются результатом хода одной мысли и образуют единое целое. С удивительным искусством, вкусом и безукоризненным музыкальным тактом пользуется Дюк тембровой палитрой, тонко и оригинально сочетая – по сходству или контрасту – звуковые краски» (Панасье, 1978, с. 31).

В завершение можно сделать следующие выводы:

1. К началу Великой депрессии джаз превратился в доминирующую популярную музыку Соединенных Штатов.
2. Нью-Йорк представлял собой национальный центр музыкального издательства и звукозаписывающей индустрии, а также место расположения самых мощных радиокорпораций.
3. В Новом Орлеане и Чикаго джаз сформировался как форма афроамериканской народной музыки, а нью-йоркский джаз возник в другом социально-музыкальном контексте, тесно связанном с музыкальным бизнесом: большая часть джаза, исполнявшегося в Нью-Йорке, возникла на основе музыкальных тенденций, уже популярных среди аудитории.
4. Радиоиндустрия и Гарлемский ренессанс имели мало общих черт, но вместе это сочетание искусства и технологии оторвало джаз от его народных музыкальных корней и помогло превратить это направление в выдающуюся форму музыкального искусства современной Америки.

Заключение

Резюмируя результаты анализа творчества Флетчера Хендерсона и Дона Рэдмена, Дюка Эллингтона в аспекте проблемы исследования, можно сделать вывод, что Хендерсон и Редман создали архетип образованного музыканта, который активно искал новое звучание (это было аномально для джазовой сцены 1920-х годов, такое отношение стало определять квинтэссенцию бибоп-музыки 1940-х годов). Эллингтон же укоренял более современные элементы своей музыки в традиционном контексте афроамериканской народной музыки: эмоциональный тенор блюза, другими словами, подчеркивал даже самые современные композиции Эллингтона, и это сочетание сельских и городских музыкальных форм помогло создать уникальное джазовое звучание.

Специфика нью-йоркского джаза определяется экспериментальной жанровой основой, а также особенностью процесса эволюции данного направления, а именно: трансформации музыки танцевального характера в высокохудожественные произведения, сохраняющие при этом свою массовую направленность. Стилевые черты нью-йоркского джаза проявляются в четырех аспектах – ритм, мелодия, гармония, импровизация:

1. Ритм: быстрый темп с использованием приема переакцентировки и смещения акцентов.
2. Мелодия: минимальное варьирование мелодии, импровизация гармонии при соблюдении камерного характера исполнения.
3. Гармония: дополнение аккордовой структуры дополнительными нотами (надстройки), а также применение альтерированных звуков.
4. Импровизация: применение вариационного типа импровизации.

Перспективы дальнейшей разработки темы джаза проявляются в аспекте изучения соотношения «массового» и «элитарного» в данной сфере музыкального искусства.

Источники | References

1. Верменич Ю. Т. Джаз: История. Стили. Мастера. СПб.: Планета музыки, 2011.
2. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д.: Феникс, 2011.
3. Коллиер Дж. Л. Становление джаза / пер. с англ. А. Медведева. М.: Радуга, 1983.
4. Конен В. Дж. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1990.
5. Корнев П. К. Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дисс. … к. культ. СПб., 2009.
6. Корнев П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2012. № 2.
7. Панасье Ю. История подлинного джаза / пер. с фр. Л. А. Никольской. Л. – М., 1978.
8. Полищук А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: автореф. дисс. … к. н. Ростов н/Д., 2019.

9. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской. М.: Музыка, 1987.
10. Чугунов Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза. М.: Музыка, 2006.
11. Шак Ф. М. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века): автореф. дисс. … к. иск. Ростов н/Д., 2008.
12. Шапиро Н. Творцы джаза / пер. с англ. Ю. Верменича. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2005.

Информация об авторах | Author information

RU

Русанова Екатерина Сергеевна[1]
[1] Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского

EN

Ekaterina Sergeevna Rusanova[1]
[1] Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky

[1] *23011986k@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.08.2025; опубликовано online (published online): 07.10.2025.

Ключевые слова (keywords): специфика нью-йоркского джаза; стилевые черты нью-йоркского джаза; трансформация джазовой музыки; Флетчер Хендерсон; Дон Рэдмен; Дюк Эллингтон; specificity of New York jazz; stylistic features of New York jazz; transformation of jazz music; Fletcher Henderson; Don Redman; Duke Ellington.