



**УДК 78.036.9**

**А.Э. Полищук**

**Полищук Аэлита Эдисоновна**, старший преподаватель кафедры эстрадно-джазового пения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: aelita.polischuk@gmail.com

Научный руководитель: **Шак Федор Михайлович**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой звукорежиссуры Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: fedorshak@gmail.com

### **ТВОРЧЕСТВО ДОНА СЕБЕСКИ В ЭСТЕТИКЕ НОВЫХ ДЖАЗОВЫХ ФОРМ**

В статье рассматривается творчество американского композитора Д. Себески. В рамках эстетики музыки третьего течения анализируются произведения, записанные в 1979 году на CD под общим названием «Three Works for Jazz Soloists and Symphony Orchestra».

**Ключевые слова:** третье течение, музыка академической традиции, оркестровый джаз, прогрессив, импровизация, аранжировка, музыкальная цитата.

**A.E. Polishchuk**

**Polishchuk Aelita Edisonovna**, chief lecturer (teacher) in pop-jazz singing of Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: aelita.polischuk@gmail.com

Research supervisor: **Shak Fedor Mikhailovich**, PhD (arts), associate professor, head department of sound management of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: fedorshak@gmail.com

## **DON SEBESKY'S CREATIVITY IN THE AESTHETICS OF NEW JAZZ FORMS**

The article deals with the work of the American composer D. Sebesky. In the aesthetics of the music of the third stream, the works recorded in 1979 on CD under the title of *Three Works for Jazz Soloists and Symphony Orchestra* are analyzed.

**Keywords:** third stream, music of academic tradition, orchestral jazz, progressive, improvisation, arrangement, musical quote.

Говоря о немногочисленных опусах XX века, представляющих музыку третьего течения, обратим свое внимание на некоторые работы американского композитора Дона Себески, записанные в рамках творческого проекта *Three Works for Jazz Soloists and Symphony Orchestra* в 1979 году<sup>1</sup>.

Дон Себески – американский композитор, джазовый тромбонист, клавишник и аранжировщик для многих продюсеров Creed Taylor's Verve, A&M и СТИ. Его работы были одними из самых замечательных в своей области, отражая прочное знание оркестра, опирались на джазовый биг-бэнд, рок, этническую музыку, классическую музыку всех эпох и даже на идеи авангарда<sup>2</sup>. Однажды он упомянул Бартока как своего любимого

---

<sup>1</sup>*Three Works for Jazz Soloists and Symphony Orchestra*. 2 LP, Album / Gryphon US 1979. Переиздание: CDJazzHeritage 1993.

<sup>2</sup>Себески был аранжировщиком для сотен артистов, включая Barbra Streisand, Tony Bennett, Christina Aguilera, Britney Spears, John Pizzarelli, Michael Buble, Liza Minnelli, Seal, Prince и многих других. Некоторые из самых интересных примеров его работы для джазовых хедлайнеров включают *Bumpin' U*. Монтгомери (1965), *The Shape of Things to Come* Д. Бенсона, *From The Hot Afternoon* П. Дезмондаи *First Light* Ф. Хаббарда.

композитора, но в его произведениях, входящих в круг нашего исследования, прослеживается также большое влияние музыкального языка Игоря Стравинского.

Еще будучи в Манхэттенской музыкальной школе, Себески начал свою исполнительскую карьеру в качестве тромбониста, работая с Кай Виндингом, Клодом Торнхилом, группой Томми Дорси, Мэйнардом Фергюсоном и Стэном Кентоном. В 1960 году он отказался от исполнительства, чтобы целиком сконцентрироваться на аранжировке и дирижировании. Себески работал с лучшими оркестрами мира<sup>3</sup>. Кроме джазовых аранжировок, сочинений, выполненных в рамках эстетики третьего течения, Себески написал целый ряд классических произведений, а также книгу «Современный аранжировщик».

Когда в 1979 году Дон Себески записал *Three Works for Jazz Soloists and Symphony Orchestra*, идея объединения джаза и европейской академической музыки была далеко не новой. Дюк Эллингтон, Луи Армстронг, Джелли Ролл Мортон и другие находились под влиянием классической музыки еще в 1920-х годах, а в конце 1940-х и в 1950-х смешение двух музыкальных идиом в своих творческих опусах демонстрировали *Modern Jazz Quartet*, Роберт Греттинджер, Гюнтер Шуллер, Гил Эванс, Билл Руссо, Пит Руголо и другие композиторы. Тем не менее синтез джаза и академического искусства был идеей, которая все еще имела множество возможностей (о чем в свое время писал Г. Шуллер [1, с. 115], и Себески исследует некоторые из них в этом, казалось бы, случайном (в контексте всего его обширного творчества) и не до конца равнозначном проекте. *Three Works* объединяет Королевский филармонический оркестр с такими джазменами, как гитарист Джо Бек, трубач Джон Фаддис и тромбонист Боб Брукмейер. Работа подчеркивает

---

<sup>3</sup> Среди них – Чикагский, Торонтский, оркестр Boston Pops и Нью-Йоркской филармонии, Королевский филармонический оркестр Лондона. Себески был номинирован на 31 премию Грэмми. Он плодотворно работает для телевидения и кино, имеет многочисленные Бродвейские постановки.

беспорное преклонение Себески перед великими классическими композиторами – И.С. Бахом, И. Стравинским и Б. Бартоком<sup>4</sup>.

Первое произведение диска<sup>5</sup>, написанное для джазовых солистов, джазового квинтета и симфонического оркестра, не случайно названо *Bird and Bella in B*. Оно звучит как дань уважения кумирам разных эпох, разных видов музыки, обнаруживает явные влияния стиля трех выдающихся музыкантов XX века – Чарли Паркера («*Bird*»), Белы Бартока и Игоря Стравинского<sup>6</sup>. Оно состоит из трех частей (*movements*): *Bird and Bella in B – 1<sup>st</sup> Movement, Bird and Bela in B – 2nd & 3rd Movements*. Формально такие определения могут представлять произведение, написанное в форме концерта. Однако надо заметить, что *1<sup>st</sup> Movement* по длительности более чем в пять раз превышает *2nd & 3rd Movements* и сама включает три части, каждая из которых состоит из нескольких разделов. Все это делает структуру *1<sup>st</sup> Movement* близкой к форме оркестрового концерта. По нашему мнению, наибольшее влияние на композитора в период создания этого произведения оказали два сочинения Бартока. Это *Music for String, Percussion & Celesta* (1936 г.) и пятичастный *Concerto for Orchestra* (1943 г.).

Первый раздел первой части *1<sup>st</sup> Movement*, репрезентирующий музыку академической традиции, обнаруживает несомненное влияние венгерского композитора, начиная с тематизма (цитирование<sup>7</sup>), особенностей инструментовки (низкие струнные, чередование оркестровых групп струнных и духовых в начале композиции по аналогии с *Concerto for Orchestra*) до темповых характеристик. Себески использует фугированное

---

<sup>4</sup>В нашем дальнейшем анализе, выявляя эстетическую сущность третьего течения, мы будем выделять те позиции, которые связаны, с одной стороны, с академической музыкой, с другой – со специфическими свойствами джазовой традиции.

<sup>5</sup> Анализ звучащего материала и указания хронометража произведены по CD Jazz Heritage 513283M US 1993.

<sup>6</sup> Хотя в программном названии Себески не акцентирует имени Стравинского, при детальном анализе звуковой материи нам удалось установить его беспорное влияние, вплоть до прямого цитирования.

<sup>7</sup> При цитировании изменена высота тонового ряда: вступительная тема у Себески  $E_1 - A_1 - D - C - G_1 - F$ , фугированный ответ:  $f - b - es^1 - d^1 - a - gis^1$ ; у Бартока в *Concerto for Orchestra*:  $Cis_1 - Fis_1 - H_1 - A_1 - E_1 - Fis_1 - Cis_1$ . Заметим, что по такому же фугированному принципу строится начало *Music for String, Percussion & Celesta* Бартока.

изложение с дальнейшим полифоническим развертыванием тематического материала – композиционным приемом, также широко используемым в сочинениях Бартока. Третье проведение фугированного моноритмического «восхождения» струнной группы (CD 1.56 – 3.06) реализует прием динамического предкульминационного нагнетания, практически атонального по звуковысотной организации музыкальной ткани. Итог первой кульминации – тема высокой трубы, своеобразная лейт-тема *1<sup>st</sup> Movement*, на протяжении которой она встретится еще не один раз, обнаруживая интонационное родство с подобными кульминационными темами Бартока<sup>8</sup> (CD 3.07 – 3.36):  $f^1 - f^1 - b^1 - f^1 - f^2 - e^2 - g^2 - f^2 - e^2 - es^2$ . Вторая волна развития (CD – 4.06) приводит к внезапному переключению на джазовую стилистику с ведущим альт-саксофоном (CD 6.05), звучащим в привычном окружении джазового квинтета<sup>9</sup> в условиях политональности. Наплывы академических по языку и оркестровому саунду вертикалей, еще более расшатывающих тональный центр, способствуют созданию ситуации свободной атональности. В кульминации Себески использует характерные для музыкального языка Бартока наслаивающиеся нетерцовые вертикали восходящие ходы медных духовых по чистым консонансам (CD 7.38 – 7.48).

Второй раздел первой части *1<sup>st</sup> Movement* (Duple-tempo), ориентирующийся на джазовую стилистику, отмечен быстрым бибопом, техничной сольной трубой (CD – 7.50 – 9.10). На пике кульминации (CD 10.34 – 11.05) – контрастное вторжение академического языка и оркестровки (струнные, деревянные, перкуссия) с кульминационным проведением измененного интонационного ряда темы первого раздела у струнной и медной духовой групп:  $des - c - as - a - h - b$  (CD – 11.20 – 11.35). В финальных тактах части – варьированная лейт-тема высокой трубы:  $h^1 - h^1 -$

<sup>8</sup> См., например, финал его *Concerto for Orchestra* (CD 3.01 – 3.10). Любопытно, что тема эта имеет явное сходство с первым лейтмотивом петушка из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок»  $des^2 - des^2 - f^2 - des^2 - as^2$ ; кроме интонационных влияний очевидно и ритмическое сходство.

<sup>9</sup> Если вступительный раздел обнаруживал влияния Бартока, то здесь – исполнительской манеры Чарли Паркера.

$f^2 - h^1 - h^2 - ais^2 - cis^3$  (CD 11.52) и мощное окончание tutti на тоне  $b$  (CD – 12.04).

Первый раздел второй части<sup>10</sup> *I<sup>st</sup> Movement* (CD – 12.09) – пример произведения третьего течения в лучших традициях этого вида музыки<sup>11</sup>. Если не брать во внимание особенности оркестровки (включающей солирующий джазовый саксофон и трубу), музыкальная материя представляет собой светлую лирику академической традиции. Отметим необыкновенный объем аккордовых вертикалей группы духовых, специфический прием игры на арфе (пиццикато). На фоне оstinатного покачивающегося гармонического фона, напоминающего технику минимализма, звучит соло альтового саксофона, джазового по исполнительским приемам, к которому присоединяется лиричная, «поющая» труба. Средний раздел части (CD14.50) контрастирует предыдущему своей ориентацией на джазовую идиоматику: на фоне оstinатных репетиций духовых, мягких шагов баса с минимальной ролью ударных звучит импровизационной природы фортепианное соло. В это джазовое общение участников квинтета поначалу незаметно инкрустируются «наползания» оркестровых звучностей из арсенала академической традиции (CD 16.30), которые, пространственно расширяясь, создают тот качественно новый художественный синтез, который в свое время так восхищал Гюнтера Шуллера (CD 17.05 – 17.28)<sup>12</sup>.

Третья часть *I<sup>st</sup> Movement* вступает *attacca* (CD20.44 – 21.14) и представляет импровизирующих в дуэте альт-саксофон и трубу<sup>13</sup>. Отметим, что в важных драматургических моментах композиции (кульминационных

---

<sup>10</sup> Структуре этого раздела сочинения – трёхчастная репризная форма.

<sup>11</sup> В партитуре первого раздела второй части *I<sup>st</sup> Movement* отметим полное исключение ритм-секции.

<sup>12</sup> И далее, после этого синтеза происходит плавное «перетекание» в языковое поле академической музыки. Технически это соответствует определению Шуллера, писавшего о *горизонтальном* соотношении музыкального языка двух различных миров музыки в одном произведении [1, с. 130].

<sup>13</sup> Именно в этом разделе композиции возникает конкретная аллюзия на игру Ч. Паркера.

зонах) происходит вторжение стилистики и оркестровки академической музыки (струнные, духовые, перкуссия, мощное звучание меди). В центре части, в разработке материала композитор использует полифонический эпизод – фугу<sup>14</sup> – с участием бас-кларнета, английского рожка, флейты, флейты-пикколо, фортепиано, ксилофона, саксофонов, труб, тромбонов (CD 25.00 – 26.38). На гребне кульминации звучит подвергшаяся интонационному изменению лейт-тема высокой трубы:  $cis^2 - cis^2 - fis^2 - cis^2 - c^3 - h^2 - d^3 - b^2 - f^3 - c^3 - g^2$  (CD 26.58 – 27. 11). В коде произведения у медных духовых звучит тема кульминации второго раздела первой части *I<sup>st</sup> Movement*:  $f - e - c - des - es - d$ , придавая всей композиции тематическое единство (CD 27.18 – 27.34).

Во второй и третьей частях автор использует цитаты из «Весны священной» Стравинского: тему из Вступления I части балета «Поцелуй земли»<sup>15</sup>, а также 2 цитаты из сцены «Весенние гадания. Пляски щеголих» (трихорд в кварте и остинатный скандирующий ритмо-интонационный комплекс диссонирующих аккордов). Во второй части (*2nd Movement*) тема из Вступления звучит в тональности оригинала, в инструментовке использованы деревянные духовые<sup>16</sup> (флейта, кларнет, фагот, английский рожок), альт-саксофон, импровизирующий на тему Стравинского (далее добавляется перкуссия, ударные, фортепиано). В конце этого раздела, композиционно так же, как и в балете во Вступлении, появляется трихордовый мотив:  $des^1 - b - es^1 - b - des^1 - b - es^1 - b$  (CD 1.28 – 1.34), служащий связующим звеном к следующей части<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Пример использования этого приема в качестве разработки музыкального материала у Бартока – *Concerto for Orchestra*, I. Introduzione (CD 6.45 – 7.10) или в финале концерта (CD 2.07 – 2.15).

<sup>15</sup>  $c^2 - h^1 - g^1 - e^1 - h^1 - a^1$

<sup>16</sup> У Стравинского – только флейта.

<sup>17</sup> У Стравинского эта тема ( $des - b - es - b - des - b - es - b$ ) звучит в исполнении английского рожка в начале второй минуты (1.23). В балете она впервые появляется в исполнении пиццикато струнных в конце «Поцелуя земли» (2.57).

В третьей части *Bird and Bela – 3rd Movement*<sup>18</sup> – Себески использует цитату из «Весенних гаданий» балета (CD1.40 – 2.10). Вторжение джазового тромбона с ритм-секцией обозначает резкое переключение стилистики музыкального языка (CD2.12 – 2.19), но в каденционных зонах возвращается музыкальный материал «Пляски щеголих» (например, CD 2.19: оstinatное скандирование интонационно-ритмического ядра у струнных, динамическое синкопирование). Этот тематический материал также участвует в подготовке кульминационной зоны третьей части сочинения (CD3.14 – 3.29). Любопытно, что трихорд в кварте Себески использует в функции джазового риффа (CD3.33: *es – b – des – b – es – b – des – b*), на котором разворачивается импровизация гитары и звучат «иностилистичные» флейтовые наигрыши (CD3.40 – 4.44). Еще раз подчеркнем, что музыкальный язык *3rd Movement* обнаруживает явное влияние стилистики Стравинского.

*The Rite of Spring (Весна священная)* – вторая работа Д. Себески на представленном диске. В самом начале композиции<sup>19</sup> звучит все тот же первый элемент вступительной флейтовой темы из I части «Весны священной», в данном случае лишь изменена оригинальная оркестровка: тему проводит бас-кларнет. Думается, что данную цитату Себески интерпретирует как своеобразный музыкальный эпиграф композиции, поскольку отсутствует ее дальнейшая мотивно-интонационная разработка, а импровизационное развитие касается «Вешних хороводов», тема которых становится основой импровизации ведущего джазового фортепиано, баса и ритм-секции<sup>20</sup> (CD1.10). Композиционное развитие включает импровизационный квадрат у солирующего тромбона (CD2.25 – 3.10), трубы (CD3.10 – 4.03), проведение темы с дальнейшими изменениями у струнной и

---

<sup>18</sup> Это деление условно, поскольку части идут практически без перерыва, по принципу *attacca*.

<sup>19</sup> Поначалу форма выстраивается как тема и ряд импровизационных квадратов.

<sup>20</sup> Техника импровизационного раздела близка модальному джазу, с длительным звучанием одной гармонии, на фоне которой разворачивается сольное высказывание.



медной групп оркестра<sup>21</sup> (CD4.03 – 4.37). Заключительный раздел сочинения, отмеченный резким срывом (CD4.41), знаменует вторжение академического языка, от джазовой стилистики остается лишь ритм-секция и мощь ударных. В этом разделе в партиях медных духовых разрабатывается один из элементов вступительной флейтовой темы I части балета. Отметим, что в целом музыкальный язык этого раздела композиции обнаруживает явное влияние интонационно-ритмического языка Стравинского (прихотливая ритмика, плотная оркестровка). Завершает всю композицию финальное проведение флейтовой темы «Весны священной» (CD5.50).

Третья композиция диска названа *Sebastian's Theme*<sup>22</sup>. Композитор не указывает, какая конкретно тема лежит в основе сочинения. Нам удалось установить, что он использует музыкальный материал *Siciliano* из *Flute Sonata E-flat major*<sup>23</sup>. Но цитируется он не целиком. Как и в случае со Стравинским, композитор берет начальные фразы тем первой и второй частей *Siciliano*<sup>24</sup>, используя их как импульс, как идею для дальнейшей творческой разработки. Надо сказать, что созданная Себески музыкальная материя начального раздела композиции с большой чуткостью и трепетностью воссоздает знаковые, узнаваемые стилистические (интонационные, гармонические и ритмические) модели баховского языка.

---

<sup>21</sup> Отметим, что все проведения темы Стравинского даются в тональности оригинала – *es-moll*. В проведении темы у струнных Себески возвращает метроритм оригинала (по аналогии с джазовым формообразованием, когда в конце импровизационного развития звучит первоначальная тема).

<sup>22</sup> На наш взгляд, данное произведение можно отнести к той «ветви» процесса синтезирования академической и джазовых идиом, которая связана с некоторым опрощением музыкального языка (в данном случае, баховского исходника), в результате чего произведение искусства обретает свойства рыночного продукта (демонстрируя явление коммодификации) для определенной категории слушателей, не очень взыскательных к уровню сложности музыкальной риторики [3]. Если принять эту позицию, то, рассматривая музыкальные опусы данного диска, мы имеем дело с неравноценными тремя работами, первые две из которых полностью удовлетворяют взыскательный музыкальный интеллект подготовленного слушателя, а третий имеет совершенно другой аудиторный адрес.

<sup>23</sup> Bach J.S. *Flute Sonata in E-flat major* No. 2 BWV 1031. I ч. Allegro moderato. II ч. Siciliano. III ч. Allegro.

<sup>24</sup> Bach J.S. 10 pieces Transcribed for Piano by Wilhelm Kempff. Associated Music Publishers, Inc., New York, 1982. P. 6.

Тема, лежащая в основе оркестровой пьесы<sup>25</sup> – это, по сути, импровизация на тему второй части указанной флейтовой сонаты Баха, в ней подвергаются развитию как интонационная, так и гармоническая<sup>26</sup> основы оригинала.

По композиционной структуре *Sebastian's Theme* представляет тему со вступлением и рядом импровизаций (два квадрата у гитары на фоне фортепиано и арфы, квадрат у тромбона и, далее, у фортепиано), где в финале происходит характерное для джазовой практики возвращение первоначального материала (темы). Надо заметить, что для импровизаций Себески создает новую гармоническую последовательность, которая, учитывая контекст смешения языковых и стилистических характеристик *двух идиом*, вполне может быть интерпретирована как импровизация на свою же собственную тему<sup>27</sup>. Эта гармоническая прогрессия от квадрата к квадрату меняет свой облик, обогащаясь тритоновыми заменами, хроматизацией аккордовой вертикали, усложнением тонального движения, внося свойственные джазовой практике элементы обновления.

Заслуживает внимания вопрос отношения Себески к квадратности синтаксических структур<sup>28</sup>. Воссоздавая музыкальную стилистику баховского языка, он, наряду с использованием 2-х, 4-х, 8-ми тактовых построений, широко практикует неквадраты, чему способствуют секвенционное развитие, введение дополнительных плагальных каденций.

В оркестровой палитре большая роль отводится солирующему фортепиано, струнным, деревянным духовым (флейте, английскому рожку, гобою); в импровизационных квадратах Себески использует тембр

---

<sup>25</sup> Тема написана в двухчастной репризной форме с четырехтактным вступлением (A – g-moll: 8 т.+12 т.; B – B-dur: 8 т.+8 т.+12 т.). Форма *Siciliano* – барочная тематически однородная трехчастная репризная с трехтактовым вступлением (A – g-moll: 9 т. [4 + 5]; B – B-dur: 13 т. [4 + 9]; A<sup>1</sup> – g-moll: 11 т. [4 + 7]).

<sup>26</sup> Отметим тритоновые замены, использование больших нонаккордов, аккордов с задержанными и альтерированными тонами, яркие отклонения.

<sup>27</sup> В этой «новой» последовательности первый восьмитакт представляет несколько измененный начальный восьмитакт баховской темы, второй восьмитакт соответствует второму восьмитакту части B темы Себески (той части, которая отсутствует в исходном варианте).

<sup>28</sup> Имеем в виду характерные для джазового мейнстрима квадратные синтаксические структуры: 8, 16, 32 тактов.

акустической гитары, мягкое звучание флюгельгорна. Заметим, что аранжировщик в данной пьесе не использует саксофоны, трубы и другие инструменты медной группы, добиваясь специфического звучания оркестровой ткани, соответствующего во многих разделах формы авторским ремаркам типа *cantabile, dolce*. В импровизационных разделах проявляет себя не только джазовая идиоматика, но, также, оркестровый саунд, характерный для академической музыки с большой ролью струнной группы, деревянных духовых, арфы, различного рода перкуссии.

Особенностью импровизационных разделов *Sebastian's Theme* является использование подряд 2-х квадратов импровизаций для каждого сольного инструмента, первого – более спокойного, второго – более изощренного в плане ритмической и интонационной организации. Исключение касается сольного высказывания фортепиано, второй квадрат импровизации которого приходится на начало кульминационной зоны всей пьесы и звучит в контрапункте с репризным проведением первоначальной темы в партии струнных и, далее, деревянных духовых (CD 5.54 – 6.16). Возвращение начальной темы (и, в целом, постепенное «снятие» джазовой идиоматики и восстановление первоначальной стилистики) на фоне импровизирующего фортепиано отвечает традиции формообразования в джазовой музыке. В кульминации всей композиции у струнных и деревянных духовых гимническим апофеозом звучит мажорная тема второй части *Siciliano*, чему в немалой степени способствует роскошная оркестровка Себески (CD6.21 – 7.48), включившего столь характерный отличительный признак баховской (и, в целом, барочной) каденции – заключительную мажорную тонику<sup>29</sup>.

Альбом *Three Works for Jazz Soloists and Symphony Orchestra*, по всей видимости, остался единичным явлением в творчестве Себески. Вероятно, по коммерческим соображениям, продвигать такую музыку на музыкальном рынке было экономически не выгодно. В известных работах конца 1990-х годов (например, *I Remember Bill: A Tribute to Bill Evans* (1998) или *Joyful*

---

<sup>29</sup> В оригинальной композиции И.С. Баха окончание в тональности g-moll.

*Noise – A tribute to Duke Ellington* (1999)) композитор в большей степени обращается к синтезу оркестровых характеристик академической музыки и джаза. Несомненно, в плане аранжировки – это великолепные работы по использованию инструментальных средств, смешению тембровых красок, но в большинстве своем – в рамках джазового мейнстрима, без следования эстетическим новациям третьего течения.

Таким образом, представленный к рассмотрению творческий проект *Three Works for Jazz Soloists and Symphony Orchestra* Дона Себески отражает характерный для эстетики третьего течения процесс синтезирования языковых характеристик академической музыки и музыки джазовой традиции, с разной глубиной воссозданный в трех различных сочинениях, вошедших в аналитическое поле данной работы.

#### **Список используемой литературы:**

1. Gunther Schuller. *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford University Press, Inc. 1986. 328 p.
2. *Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty*. – University of Rochester Press, 2011. 1386 p.
3. *Шак Ф.М. Джазовая музыка в аспекте левых критических дискурсов // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Четвертой Международной науч.-практ. конф. 17 апреля 2017 года. Краснодар, изд-во КГИК, 2017. С. 122–126.*