## ДЖАЗ: развитие и распространение

## Содержание

## Введение

1. История развития джаза. Основные течения

1.1 Новоорлеанский джаз

1.2 Развитие джаза в США в первой четверти XX века

1.3 Биг-бэнды

1.4. Мейнстрим

1.4.1 Северо-восточный джаз. Страйд

1.4.2 Стиль Канзас-сити

1.4.3 Джаз Западного побережья

1.5 Кул (прохладный джаз)

1.6 Прогрессив-джаз

1.7 Хард-боп

1.8 Ладовый (модальный) джаз

1.9 Соул-джаз

1.9.1 Грув

1.10 Фри-джаз

1.11 Криэйтив

1.12 Фьюжн

1.13 Постбоп

1.14 Эйсид-джаз

1.15 Смуc-джаз

1.16 Джаз-мануш

2. Распространение джаза

2.1 Джаз в СССР и России

2.2 Латиноамериканский джаз

2.3 Джаз в современном мире

**Введение**

джаз музыка стиль

Джаз (англ.  Jazz) — форма музыкального искусства, возникшая в конце XIX — начале XX века в США, в Новом Орлеане, в результате синтеза африканской и европейской культур и получившая впоследствии повсеместное распространение. Истоками джаза явились блюз и другая афроамериканская народная музыка, Годы расцвета - 1930- годы. Характерными чертами музыкального языка джаза изначально стали импровизация, полиритмия, основанная на синкопированных ритмах, и уникальный комплекс приёмов исполнения ритмической фактуры — свинг. Дальнейшее развитие джаза происходило за счёт освоения джазовыми музыкантами и композиторами новых ритмических и гармонических моделей. Поджарнами джаза являются: авангардный джаз, бибоп, классический джаз, кул, ладовый джаз, свинг, смус-джаз, соул-джаз, фри-джаз, фьюжн, хард-боп и ряд других.

## 1. История развития джаза

Джаз возник как соединение нескольких музыкальных культур и национальных традиций. Первоначально он прибыл из африканских земель. Для любой африканской музыки характерен очень сложный ритм, музыка всегда сопровождается танцами, которые представляют собой быстрые притопывания и прихлопывания . На этой основе в конце XIX века сложился ещё один музыкальный жанр - регтайм. Впоследствии ритмы регтайма в сочетании с элементами блюза дали начало новому музыкальному направлению — джазу. Истоки джаза связаны с блюзом. Он возник в конце XIX века как слияние африканских ритмов и европейской гармонии, но истоки его следует искать с момента завоза рабов из Африки на территорию Нового Света. Привезённые рабы не были выходцами из одного рода и обычно даже не понимали друг друга. Необходимость консолидации привела к объединению множества культур и, как следствие — к созданию единой культуры (в том числе и музыкальной) афроамериканцев. Процессы смешивания африканской музыкальной культуры, и европейской (которая тоже претерпела серьёзные изменения в Новом Свете) происходили начиная с XVIII века и в XIX веке привели к возникновению «протоджаза», а затем и джаза в общепринятом понимании. Колыбелью джаза был американский Юг, и прежде всего Новый Орлеан. Особенность стиля джаз — неповторимое индивидуальное исполнение виртуоза-джазмена. Залог вечной молодости джаза — это импровизация. После появления гениального исполнителя, который всю свою жизнь прожил в ритме джаза и до сих пор остаётся легендой — Луи Армстронга, искусство исполнения джаза увидело новые для себя необычные горизонты: вокальное или инструментальное исполнение-соло становится центром всего выступления, меняя полностью представления о джазе. Джаз — это не только определённый вид музыкального исполнения, но и неповторимая жизнерадостная эпоха.

### 1.1 Новоорлеанский джаз

Термином новоорлеанский обычно определяют стиль музыкантов, исполнявших джаз в Новом Орлеане в период между 1900 и 1917 годами, а также новоорлеанских музыкантов, которые играли в Чикаго и записывали пластинки, начиная приблизительно с 1917-го и на протяжении 20-х годов. Этот период джазовой истории известен также как «Эпоха джаза». И это понятие также используется для описания музыки, исполняемой в различные исторические периоды представителями новоорлеанского возрождения, стремившимися исполнять джаз в том же самом стиле, что и музыканты новоорлеанской школы.

### 1.2 Развитие джаза в США в первой четверти XX века

После закрытия Сторивилла джаз из регионального фольклорного жанра начинает превращаться в общенациональное музыкальное направление, распространяясь на северные и северо-восточные провинции США. Но его широкому распространению конечно не могло способствовать только закрытие одного увеселительного квартала. Наряду с Новым Орлеаном, в развитии джаза большое значение с самого начала играли Сент-Луис, Канзас-Сити и Мемфис. В Мемфисе в XIX веке зародился рэгтайм, откуда потом в период 1890—1903 он распространился по всему североамериканскому континенту. С другой стороны представления менестрелей, с их пёстрой мозаикой всевозможных музыкальных течений афроамериканского фольклора от джиги до рэгтайма, быстро распространились повсюду и подготовили почву для прихода джаза. Многие будущие знаменитости джаза начинали свой путь именно в менстрель-шоу. Задолго до закрытия Сторивилла новоорлеанские музыканты отправлялись на гастроли с так называемыми «водевильными» труппами. Джелли Ролл Мортон с 1904 года регулярно гастролировал в Алабаме, Флориде, Техасе. С 1914 года он имел контракт на выступления в Чикаго. В 1915 году переезжает в Чикаго и белый диксилендовый оркестр Тома Брауна. Крупные водевильные турне в Чикаго совершал и знаменитый «Креол Бэнд», руководимый новоорлеанским корнетистом Фредди Кеппардом. Отделившись в своё время от «Олимпия Бэнда», артисты Фредди Кеппарда уже в 1914 году успешно выступали в самом лучшем театре Чикаго и получили предложение сделать звуковую запись своих выступлений даже прежде «Original Dixieland Jazz Band», которое, впрочем, Фредди Кеппард недальновидно отклонил. Значительно расширили территорию, охваченную воздействием джаза, оркестры, игравшие на прогулочных пароходах, ходивших вверх по Миссисипи. Ещё с конца XIX века стали популярными речные поездки из Нового Орлеана в Сент-Пол сначала на уикэнд, а впоследствии и на целую неделю. С 1900 года на этих прогулочных пароходах (riverboat) начинают выступать новоорлеанские оркестры, музыка которых становится наиболее привлекательным развлечением для пассажиров во время речных туров. В одном из таких оркестров «Шугер Джонни» начинала будущая жена Луи Армстронга, первая джазовая пианистка Лил Хардин. В riverboat-оркестре другого пианиста Фэйтса Мэрейбла, выступало много будущих новоорлеанских джазовых звёзд. Пароходы, совершавшие рейсы по реке, часто останавливались на попутных станциях, где оркестры устраивали концерты для местной публики. Именно такие концерты стали творческими дебютами для Бикса Бейдербека, Джесса Стейси и многих других. Ещё один знаменитый маршрут пролегал по Миссури до Канзас-Сити. В этом городе, где благодаря крепким корням афроамериканского фольклора развился и окончательно дооформился блюз, виртуозная игра новоорлеанских джазменов нашла исключительно благодатную среду. Главным центром развития джазовой музыки к началу 1920-х становится Чикаго, в котором усилиями многих музыкантов, собравшихся из разных концов США, создаётся стиль, получивший прозвище чикагский джаз.

### 1.3 Биг-бэнды

Классическая, сложившаяся форма биг-бэндов известна в джазе с начала 1920-х годов. Эта форма сохранила свою актуальность вплоть до конца 1940-х годов. Музыканты, поступившие в большинство биг-бэндов как правило чуть ли не в подростковом возрасте, играли вполне определённые партии, или заученные на репетициях, или по нотам. Тщательные оркестровки вместе с крупными секциями медных и деревянных духовых инструментов выводили богатые джазовые гармонии и создавали сенсационно громкое звучание, ставшее известным как «звуки биг-бэнда» («the big band sound»). Биг-бэнд стал популярной музыкой своего времени, достигнув пика славы в середине 1930-х годов. Эта музыка стала источником повального увлечения свинговыми танцами. Руководители знаменитых джаз-оркестров Дюк Эллингтон, Бенни Гудмен, Каунт Бэйси, Арти Шоу, Чик Уэбб, Гленн Миллер, Томми Дорси, Джимми Лансфорд, Чарли Барнет сочинили или аранжировали и записали на пластинки подлинный хит-парад мелодий, которые звучали не только по радио, но и повсюду в танцевальных залах. Многие биг-бэнды демонстрировали своих импровизаторов-солистов, которые доводили зрителей до состояния, близкого к истерии во время хорошо раскрученных «сражений оркестров».

Хотя популярность биг-бэндов после Второй мировой войны значительно снизилась, оркестры во главе с Бэйси, Эллингтоном, Вуди Германом, Стэном Кентоном, Гарри Джеймсом и многими другими часто гастролировали и записывали пластинки в течение нескольких следующих десятилетий. Их музыка постепенно преображалась под влиянием новых течений. Такие группы, как ансамбли во главе с Бойдом Райберном, Сан Ра, Оливером Нельсоном, Чарльзом Мингусом, Тэдом Джонсом-Мэлом Льюисом исследовали новые понятия в гармонии, инструментовках и импровизационной свободе. Сегодня биг-бенды являются стандартом в джазовом образовании. Репертуарные оркестры типа джазового оркестра Линкольн-Центра, Джазового оркестра Карнеги-Холл, Смитсоновский оркестр шедевров джаза и Чикагского джазового ансамбля регулярно играют оригинальные аранжировки биг-бэндовских композиций. В 2008 году на русском языке вышла каноническая книга Джорджа Саймона «Большие оркестры эпохи свинга», являющаяся по своей сути почти полной энциклопедией всех биг-бэндов золотого века с начала 20-х по 60-е годы XX века.

### 1.4 Мейнстрим

После окончания господствующей моды больших оркестров в эпоху биг-бендов, когда музыку больших оркестров на сцене стали теснить маленькие джазовые ансамбли, свинговая музыка продолжала звучать. Многие знаменитые свинговые солисты после концертных выступлений в болл-румах, любили поиграть в своё удовольствие на спонтанно устраиваемых джемах в небольших клубах на 52-й улице в Нью-Йорке. Причем это были не только те, кто работал в качестве «сайдменов» в больших оркестрах, такие как Бэн Уэбстер, Коулмен Хоукинс, Лестер Янг, Рой Элдридж, Джонни Ходжес, Бак Клэйтон и другие. Сами руководители биг-бэндов — Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси, Бенни Гудмен, Джек Тигарден, Гарри Джеймс, Джин Крупа, будучи изначально солистами, а не только дирижёрами, тоже искали возможности поиграть отдельно от своего большого коллектива, в малом составе. Не принимая новаторские приёмы наступающего бибопа, эти музыканты придерживались традиционной для свинга манеры, демонстрируя при этом неиссякаемую фантазию при исполнении импровизационных партий. Основные звезды свинга постоянно выступали и записывались в небольших составах, получивших название «комбо», в рамках которых было гораздо больше простора для импровизаций. Стиль этого направления клубного джаза конца 1930-х получил с началом подъёма бибопа название мейнстрим, или главное течение. Некоторых из самых прекрасных исполнителей этой эпохи можно было услышать в прекрасной форме на джемах 1950-х, когда аккордная импровизация уже получила преимущественное применение по сравнению с методом раскрашивания мелодии, характерная для эпохи свинга. Вновь возникнув как свободный стиль в конце 1970-х и 1980-х, мейнстрим впитал в себя элементы кул-джаза, бибопа и хард-бопа. Термин «современный мейнстрим» или постбибоп используется сегодня почти для любого стиля, который не имеет близкой связи с историческими стилями джазовой музыки.

#### 1.4.1 Северо-восточный джаз. Страйд

Хотя история джаза и началась в Новом Орлеане с наступлением XX века, но эта музыка пережила настоящий взлёт в начале 1920-х, когда трубач Луи Армстронг оставил Новый Орлеан, чтобы создать новую революционную музыку в Чикаго. Начавшаяся вскоре после этого миграция новоорлеанских джазовых мастеров в Нью-Йорк ознаменовала тенденцию постоянного движения джазовых музыкантов с Юга на Север. Чикаго воспринял музыку Нового Орлеана и сделал её горячей, подняв её накал не только усилием знаменитых ансамблей Армстронга Горячая Пятёрка и Горячая Семёрка, но также и других, включая таких мастеров, как Эдди Кондон и Джимми МакПартланд, чья бригада из Austin High School помогла возрождению Новоорлеанской школы. К числу других знаменитых чикагцев, раздвинувших горизонты классического джазового стиля Нового Орлеана, можно отнести пианиста Арта Ходеса, барабанщика Барретта Димса и кларнетиста Бенни Гудмена. Армстронг и Гудман, перебравшиеся в конечном счёте в Нью-Йорк, создали там своеобразную критическую массу, которая помогла этому городу превратиться в настоящую джазовую столицу мира. И в то время как Чикаго оставался в первой четверти XX века в основном центром звуковой записи, Нью-Йорк наряду с этим превратился и в главную концертную площадку джаза, располагая такими легендарными клубами, как Минтон Плейхаус, Коттон Клаб, Савой и Вилидж Вэнджуард, а также такими аренами, как Карнеги Холл.

#### 1.4.2 Стиль Канзас-сити

В эпоху Великой депрессии и сухого закона, джазовая сцена Канзас-Сити превратилась в своеобразную Мекку новомодных звуков конца 1920-х и 1930-х годов. Для стиля, процветавшего в Канзас-Сити, характерны проникновенные пьесы с блюзовой окраской, исполнявшиеся как биг-бендами, так и маленькими свинговыми ансамблями, демонстрировавшими очень энергичные соло, исполнявшиеся для посетителей кабачков с подпольно продававшимся спиртным. Именно в этих кабачках и выкристаллизовался стиль великого Каунта Бэйси, начинавшего в Канзас-сити в оркестре Уолтера Пэйджа и впоследствии у Бенни Моутена. Оба этих оркестра были типичными представителями стиля Канзас-сити, основой которого стала своеобразная форма блюза, получившая название «городской блюз» и сформировавшаяся в игре вышеназванных оркестров. Джазовая сцена Канзас-сити отличалась также целой плеядой выдающихся мастеров вокального блюза, признанным «королём» среди которых был многолетний солист оркестра Каунта Бэйси, знаменитый блюзовый певец Джимми Рашинг. Знаменитый альтсаксофонист Чарли Паркер, родившийся в Канзас-Сити, по приезде в Нью-Йорк широко использовал характерные блюзовые «фишки» разученные им в оркестрах Канзас-сити и составившие впоследствии один из отправных моментов в экспериментах бопперов в 1940-е.

#### 1.4.3 Джаз Западного побережья

Исполнители, захваченные движением кул-джаза в 50-е годы, много работали в студиях звукозаписи Лос-Анджелеса. В значительной степени под влиянием нонета Майлза Дэвиса эти базировавшиеся в Лос-Анджелесе исполнители развивали то, что теперь известно как «West Coast Jazz», или джаз Западного побережья. Как и Прохладный Джаз, Джаз Западного побережья был гораздо мягче, чем яростный бибоп, который ему предшествовал. Большинство произведений джаза Западного побережья было выписано в крупных деталях. Контрапунктные линии, часто использовавшиеся в этих композициях, казались частичками проникшего в джаз европейского влияния. Однако в этой музыке оставалось много пространства и для продолжительных линеарных сольных импровизаций. Хотя West Coast Jazz исполнялся главным образом в студиях звукозаписи, такие клубы, как «Маяк» на Эрмоза бич и «Хэйг» в Лос-Анджелесе часто представляли его главных мастеров, в числе которых были трубач Шорти Роджерс, саксофонисты Арт Пеппер и Бад Шенк, барабанщик Шелли Мэнн и кларнетист Джимми Джюффри.

### 1.5 Кул (прохладный джаз)

Высокий накал и натиск бибопа начали ослабляться с развитием прохладного джаза. Начиная с конца 1940-х и в начале 1950-х годов музыканты начали развивать менее яростный, более гладкий подход к импровизации, смоделированный по образу светлой, сухой игры тенор-саксофониста Лестера Янга, которую он применял ещё в период свинга. Результатом стал отрешённый и однородно-плоский звук, опирающийся на эмоциональную «охлаждённость». Трубач Майлз Дэвис, бывший одним из первых исполнителей бибопа, который «охладил» его, стал самым большим новатором этого жанра. Его нонет, записавший альбом «Рождение кула» в 1949—1950 годах являлся воплощением лиризма и сдержанности кул-джаза. Другими известными музыкантами кул-джазовой школы являются трубач Чит Бейкер, пианисты Джордж Ширинг, Джон Льюис, Дейв Брубек и Ленни Тристано, вибрафонист Милт Джэксон и саксофонисты Стэн Гетц, Ли Кониц, Зут Симс и Пол Десмонд. Аранжировщики также внесли значительный вклад в движение кул-джаза, особенно Тэд Дамерон, Клод Торнхилл, Билл Эванс и баритон-саксофонист Джерри Маллигэн. Их составы сосредоточились на инструментальной окраске и замедленности движения, на застывшей гармонии, которая создавала иллюзию простора. Диссонанс также играл некоторую роль в их музыке, но отличаясь при этом смягчённым, приглушённым характером. Формат кул-джаза оставлял пространство для несколько больших по составу ансамблей типа нонетов и тентетов, которые в этот период стали более привычны, чем в период раннего бибопа. Некоторые аранжировщики экспериментировали с изменённой инструментовкой, включая конусообразные медные духовые - например, валторну и тубу.

### 1.6 Прогрессив-джаз

Параллельно с возникновением бибопа, в среде джаза развивается новый жанр — прогрессивный джаз, или просто прогрессив. Основным отличием этого жанра становится стремление отойти от застывшего клише биг-бендов и устаревших, затёртых приёмов т. н. симфоджаза, введённых в 1920-е Полом Уайтменом. В отличие от бопперов, творцы прогрессива не стремились к радикальному отказу от джазовых традиций, сложившихся на то время. Они скорее стремились к обновлению и усовершенствованию свинговых фраз-моделей, вводя в практику композиции последние достижения европейского симфонизма в области тональности и гармонии. Наибольший вклад в развитие концепций «прогрессива» внёс пианист и дирижёр Стэн Кентон. С его первых работ собственно и берёт начало прогрессивный джаз начала 1940-х. По звучанию музыка, исполнявшаяся его первым оркестром была близка к Рахманинову, а композиции несли черты позднего романтизма. Однако по жанру это было ближе всего к симфоджазу. Позднее, в годы создания знаменитой серии его альбомов «Artistry», элементы джаза уже перестали играть роль создания колорита, а уже органично вплетались в музыкальный материал. Наряду с Кентоном, заслуга в этом принадлежала и его лучшему аранжировщику, Питу Руголо, ученику Дариюса Мийо. Современное (по тем годам) симфоническое звучание, специфическая техника стаккато в игре саксофонов, смелые гармонии, частые секунды и блоки, наряду с политональностью и джазовой ритмической пульсацией-вот отличительные черты этой музыки, с которой Стэн Кентон на многие годы вошёл в историю джаза, как один из его новаторов, нашедших общую платформу для европейской симфонической культуры и элементов бибопа, особенно заметных в пьесах, где сольные инструменталисты как бы противостояли звукам остального оркестра. Следует отметить также и большое внимание, которое уделял Кентон в своих композициях импровизационным партиям солистов, в числе которых следует отметить всемирно известного барабанщика Шелли Мейна, контрабасиста Эда Сафранского, тромбониста Кэя Уиндинга, Джун Кристи, одну из лучших джазовых вокалисток тех лет. Верность выбранному жанру Стэн Кентон сохранил на протяжении всей своей карьеры. Кроме Стэна Кентона, свою лепту в развитие жанра внесли также интересные аранжировщики и инструменталисты Бойд Райберн и Гил Эванс. Своеобразным апофеозом развития прогрессива, наряду с уже упомянутой серией «Artistry» можно считать и серию альбомов, записанных биг-бэндом Гил Эванс совместно с ансамблем Майлза Девиса в 1950—1960-е годы, например «Майлз впереди», «Порги и Бесс» и «Испанские рисунки». Незадолго до своей кончины Майлз Девис снова обратился к этому жанру, записав старые аранжементы Гила Эванса с биг-бэндом Куинси Джонса.

### 1.7 Хард-боп

Примерно в то же самое время, когда прохладный джаз пустил корни на Западном Побережье, джазовые музыканты из Детройта, Филадельфии и Нью-Йорка начали разрабатывать более твёрдые, тяжёлые вариации старой формулы бибопа, получившие название Хард-боп или Твёрдый бибоп. Близко напоминая традиционный бибоп в его агрессивности и технических требованиях, хард-боп 1950-х и 1960-х меньше основывался на стандартных песенных формах и стал уделять больше внимания элементам блюза и ритмическому драйву. Зажигательное солирование или мастерство импровизации вместе с сильным чувством гармонии являлись свойствами первостепенной важности для исполнителей на духовых инструментах, в секции ритма более заметным стало участие барабанов и фортепиано, а бас приобрёл более текучее, фанковое чувство.

### 1.8 Ладовый (модальный) джаз

Начиная с конца 1950-х, трубач Майлз Дэвис и тенор-саксофонист Джон Колтрейн в области подхода к мелодии и импровизации развернули новаторские эксперименты с ладами, заимствованными непосредственно из классической музыки. Эти музыканты для формирования мелодий вместо аккордов стали использовать небольшое количество специфических ладов. Результатом стала гармонически статичная, построенная почти исключительно на мелодии форма джаза. Солисты иногда рисковали, отступая от заданной тональности, но это и создавало острое ощущение напряжённости и освобождения. Темпы применялись от медленного до быстрого, но в целом, музыка имела непостоянный, извилистый характер, её отличало чувство неторопливости. Для создания более экзотического эффекта, исполнители в качестве «модальной» основы для своей музыки иногда использовали неевропейские гаммы (например, индийские, арабские, африканские). Неопределённый тональный центр модального джаза стал неким стартовым фундаментом для фри-джазовых взлётов тех экспериментаторов, которые пришли на следующем этапе джазовой истории, включая тенор-саксофониста Фароа Сандерса. Классическими примерами модального джазового стиля являются пьесы из репертуара Майлза Дэвиса «Milestones» (игра слов: «Вехи» либо «Звуки Майлза»), «So What» («Ну и что») и «Flamenco Sketches» («Наброски в стиле фламенко»), а также «My Favorite Things»(«Мои любимые вещи») и «Impressions»(«Впечатления») Джона Колтрэйна.

### 1.9 Соул-джаз

Близкий родственник хард-бопа, соул джаз представлен малыми, базирующимися на органе мини-составами, которые возникли в середине 1950-х и продолжали выступать в 1970-е. Основанная на блюзе и госпелах музыка соул-джаза пульсирует афроамериканской духовностью. Большинство великих органистов джаза пришло на сцену в эпоху соул-джаза: Джимми Макгрифф, Чарльз Эрланд, Ричард «Грув» Холмс, Лес Мак-Кейн, Дональд Паттерсон, Джек Макдафф и Джимми «Хаммонд» Смит. Все они вели в 1960-х свои группы, часто играя в небольших помещениях в составе трио. Тенорсаксофон в этих ансамблях также был заметной фигурой, добавляя свой голос в общую смесь, подобно голосу проповедника в госпелах. Такие светила, как Джин Эммонс, Эдди Харрис, Стенли Тёррентайн, Эдди «Столбняк» Дэвис, Хьюстон Персон, Хенк Кроуфорд и Дэвид «Болван» Ньюман, а также и члены ансамблей Рэя Чарльза конца 1950-х и 1960-х часто расцениваются как представители стиля соул-джаз. То же относится и к Чарльзу Мингусу. Как и хард-боп, соул-джаз отличался от джаза Западного Побережья: Эта музыка вызывала страсть и сильное чувство единения, а не одиночества и эмоциональной прохлады, свойственных уэст-коэст джазу. Стремительно закрученные мелодии соул джаза, благодаря частому использованию остинатных басовых фигур и повторяющихся ритмических семплов сделали эту музыку весьма доступной широкой публике. К числу хитов, рождённых соул джазом относятся, например композиции пианиста Рэмси Льюиса «Посвященные» («The In Crowd»-1965) и Харриса-МакКейна «По сравнению с чем» («Compared To What»-1969). Не следует путать соул джаз с тем, что теперь известно, как «соул музыка». Несмотря на частичное влияние госпела, соул джаз вырос из бибопа, а корни соул-музыки восходят непосредственно к популярному с начала 1960-х ритм энд блюзу.

#### 1.9.1 Грув

Являясь ответвлением соул-джаза, стиль грув рисует мелодии блюзовыми нотами и отличается исключительной ритмической сосредоточенностью. Иногда называемый также «фанком», грув концентрируется на поддержании непрерывного характерного ритмического рисунка, сдабривая его лёгкими инструментальными и порой лирическими украшениями. Произведения, исполняемые в стиле грув полны радостных эмоций, приглашающих слушателей танцевать, как в замедленном, блюзовом варианте, так и в быстром темпе. Сольные импровизации сохраняют строгое подчинение биту и коллективному звучанию. Наиболее знаменитыми представителями этого стиля являются органисты Ричард «Грув» Холмс и Ширли Скотт, тенорсаксофонист Джин Эммонс и флейтист/альтсаксофонист Лео Райт.

### 1.10 Фри-джаз

Возможно, самое спорное движение в истории джаза возникло с появлением свободного джаза, или «Новой Вещи», как оно впоследствии было названо. Хотя элементы свободного джаза существовали в пределах музыкальной структуры джаза задолго до появления самого термина, наиболее оригинально в «экспериментах» таких новаторов, как Коулмен Хоукинс, Пи Ви Расселл и Ленни Тристано, но только к концу 1950-х годов усилиями таких пионеров, как саксофонист Орнетт Коулман и пианист Сесил Тэйлор, это направление оформилось как самостоятельный стиль. То, что сотворили эти два музыканта вместе с другими, включая Джона Колтрейна, Альберта Эйлера и сообществ вроде «Сан Ра Аркестра» (Sun Ra Arkestra) и группы, называвшейся «Революционный Ансамбль» (The Revolutionary Ensemble), состояло в разнообразных изменениях в структуре и чувстве музыки. Среди новшеств, которые вводились с воображением и большой музыкальностью, был отказ от последовательности аккордов, что позволяло музыке двигаться в любом направлении. Другое фундаментальное изменение было найдено в области ритмики, где «свинг» был или пересмотрен, или игнорировался в целом. Другими словами, пульсация, метр и грув больше не являлись существенным элементом в этом прочтении джаза. Ещё один ключевой компонент был связан с атональностью. Теперь музыкальное изречение больше не строилось на обычной тональной системе. Пронзительные, лающие, конвульсивные ноты заполнили полностью этот новый звуковой мир. Свободный джаз и сегодня продолжает существовать, как жизнеспособная форма выражения, и фактически уже не является столь спорным стилем, каким он принимался на заре своего возникновения.

### 1.11 Криэйтив

Появление направления «Криэйтив» ознаменовано проникновением в джаз элементов экспериментализма и авангарда. Начало этого процесса частично совпало с возникновением свободного джаза. Элементы джаз-авангарда, понимаемые, как вводимые в музыку изменения и новшества, всегда были «экспериментальными». Так что новые формы экспериментализма, предлагавшиеся джазом в 50-х ', 60-е и 70-е годы были наиболее радикальным отходом от традиций, введя в практику новые элементы ритмов, тональности и структуры. Фактически, авангардистская музыка стала синонимичной с открытыми формами, охарактеризовать которые было труднее, чем даже свободный джаз. Предварительно запланированная структура изречений смешивалась с более свободными сольными фразами, частично напоминая о свободном джазе. Композиционные элементы настолько сливались с импровизацией, что уже было трудно определить, где заканчивалось первое и начиналось второе. Фактически, музыкальная структура произведений разрабатывалась так, чтобы соло являлось продуктом аранжемента, логически подводя музыкальный процесс к тому, что обычно рассматривалось бы как форма абстракции или даже хаос. Свинговые ритмы и даже мелодии могли быть включены в музыкальную тему, но это было вовсе не обязательно. К ранним пионерам этого направления следует отнести пианиста Ленни Тристано, саксофониста Джимми Джоффри и композитора/аранжировщика/дирижёра Гюнтера Шуллера. К более поздним мастерам относятся пианисты Пол Блей и Эндрю Хилл, саксофонисты Энтони Бракстон и Сэм Риверс, барабанщики Санни Мюррей и Эндрю Сирилл, а также члены сообщества AACM (Ассоциации для Продвижения Творческих Музыкантов), типа Художественного Ансамбля Чикаго (Art Ensemble of Chicago).

### 1.12 Фьюжн

Начавшись не только от слияния джаза с поп-музыкой и роком 1960-х, но и с музыкой, проистекавшей из таких областей, как соул, фанк и ритм энд блюз, фьюжн (или дословно-сплав), как музыкальный жанр, появился в конце 1960-х, вначале под названием джаз-рок. Отдельные музыканты и группы, типа «Eleventh House» гитариста Ларри Кориэлла, «Lifetime» барабанщика Тони Уильямса, а также Майлз Дэвис следовали во главе этого течения, введя в обиход такие элементы, как электроника, рок-ритмы и расширенные треки, аннулируя большую часть того, на чём «стоял» джаз, начиная с его начала, а именно, свинговый бит, и основываясь прежде всего на блюзовой музыке, репертуар которой включал, как блюзовый материал, так и популярные стандарты. Термин фьюжн вошёл в обиход вскоре после того, как возникли разнообразные оркестры, типа Mahavishnu Orchestra («Оркестра Махавишну»), Weather Report («Прогноз погоды») и ансамбль Чика Кориа Return To Forever («Возвращение В Навсегда»). Повсюду в музыке этих ансамблей оставался постоянным акцент на импровизацию и мелодичность, что прочно связывало их практику с историей джаза, несмотря на хулителей, которые утверждали, что они «продались» коммерсантам от музыки. Фактически, когда слушаешь сегодня эти ранние эксперименты, они едва ли покажутся коммерческими, предлагая слушателю участвовать в том, что являлось музыкой с очень развитой диалоговой природой. В течение середины 1970-х, фьюжн преобразовался в вариант музыки для лёгкого прослушивания и/или ритм энд блюзовой музыки. Композиционно или с точки зрения перформанса он значительную долю своей остроты растерял, а то и вовсе утратил. В 1980-е, исполнявшие джаз музыканты превратили музыкальную форму фьюжн в подлинно выразительное средство. Такие художники как барабанщик Рональд Шаннон Джэксон (Ronald Shannon Jackson), гитаристы Пат Метэни (Pat Metheny), Джон Скофилд (John Scofield), Джон Аберкромби (John Abercrombie) и Джеймс «Блад» Элмер (James «Blood» Ulmer), так же как и старый саксофонист/трубач Орнетт Коулман (Ornette Coleman) творчески овладели этой музыкой в различных измерениях.

### 1.13 Постбоп

Период постбопа охватывает музыку, исполнявшуюся джазовыми музыкантами, которые продолжали творить на ниве бибопа, уклоняясь от экспериментов свободного джаза, развивавшегося в течение того же самого периода 1960-х. Также, как и вышеназванный хард-боп, эта форма основывалась на ритмах, ансамблевой структуре и энергии бибопа, на тех же комбинациях духовых и на том же музыкальном репертуаре, включая использование латинских элементов. То, что отличало музыку постбопа, заключалось в использовании элементов фанка, грува или соул, перекроенных в духе наступившего нового времени, ознаменованного господством поп-музыки. Такие мастера, как саксофонист Хэнк Мобли, пианист Хорас Силвер, барабанщик Арт Блэйки и трубач Ли Морган фактически начали эту музыку в середине 1950-х и предвосхитили то, что теперь стало преобладающей формой джаза. Наряду с более простыми мелодиями и более проникновенным битом слушатель мог услышать здесь и следы перемешанных между собой госпела и ритм энд блюза. Этот стиль, встречавшийся с некоторыми изменениями в течение 1960-х, в определённой степени использовался для создания новых структур как композиционный элемент. Саксофонист Джо Хендерсон, пианист Маккой Тайнер и даже такой видный боппер, как Диззи Гиллеспи, создавали в этом жанре музыку, которая была и человечной, и интересной гармонически. Одним из самых значительных композиторов, появившихся в этот период был саксофонист Уэйн Шортер. Шортер пройдя школу в ансамбле Арта Блэйки, сделал в течение 1960-х записи ряда сильных альбомов под своим собственным именем. Вместе с клавишником Херби Ханкоком, Шортер помог Майлзу Дэвису создать в 1960-х квинтет (наиболее экспериментальной и очень влиятельной группой постбопа 1950-х был квинтет Дэвиса с участием Джона Колтрэйна) ставший одной из самых значительных групп в джазовой истории.

### 1.14 Эйсид-джаз

Термин «Эйсид-джаз» или «кислотный джаз» свободно используется применительно к весьма широкому диапазону музыки. Хотя эйсид-джаз не вполне правомочно относить к джазовым стилям, которые развивались от общего древа джазовых традиций, но его нельзя и совершенно игнорировать при разборе жанрового многообразия джазовой музыки. Возникнув в 1987 на британской танцевальной сцене, эйсид-джаз как музыкальный, преимущественно инструментальный стиль сформировался на базе фанка, с добавками избранных классических джазовых треков, хип-хопа, соул и латинского грува. Собственно этот стиль является одной из разновидностей джазового возрождения, вдохновлённого в этом случае не столько выступлениями живых ветеранов, сколько старыми записями джаза конца 1960-х и раннего джазового фанка начала 1970-х. Со временем, после завершения стадии формирования из этой музыкальной мозаики, совершено исчезла импровизация, что явилось основным предметом спора о том, является ли эйсид-джаз собственно джазом.

 К числу известных представителей эйсид-джаза относятся такие музыканты, как Jamiroquai, Incognito, Brand New Heavies, Groove Collective, Guru, Джеймс Тэйлор. Некоторые специалисты считают, что трио Medeski, Martin & Wood, позиционирующиеся сегодня как представители современного авангардизма, начинали свою карьеру с эйсид-джаза.

На российской сцене этот жанр представлен многими музыкантами.

### 1.15 Смуc-джаз

Развившийся из стиля фьюжн, смус-джаз отказался от энергичных соло и динамических кресчендо предшествующих стилей. Смус-джаз отличает прежде всего намеренно подчёркнутая отполированность звучания. Импровизация также в значительной степени исключена из музыкального арсенала жанра. Обогащённый звуками множества синтезаторов в соединении с ритмическими семплами глянцевый саунд создаёт гладкую и тщательно отполированную упаковку музыкального товара, в котором ансамблевое созвучие имеет большее значение, чем его составные части. Это качество также отделяет этот стиль от других более «живых» исполнений. Инструментарий смус-джаза включает электрические клавишные инструменты, альт- или сопрано-саксофон, гитару, бас гитару и ударные. Смус-джаз возможно является наиболее коммерчески жизнеспособной формой джазовой музыки со времён эпохи свинга. Это направление современного джаза представлено, пожалуй наиболее многочисленной армией музыкантов, включая таких «звёзд», как Крис Ботти, Ди Ди Бриджуотер, Ларри Карлтон, Стенли Кларк, Эл Ди Меола, Боб Джеймс, Эл Джарро, Дайана Кролл, Брэдли Лайтон, Ли Ритенур, Дейв Грузин, Джефф Лорбер, Чак Лоеб и пр.

### 1.16 Джаз-мануш

Джаз-мануш — направление в «гитарном» джазе, основанное братьями Ферре и Джанго Рейнхардтом. Соединяет в себе традиционную технику игры на гитаре цыган группы мануш и свинг.

## 2. Распространение джаза

Джаз всегда вызывал интерес среди музыкантов и слушателей по всему миру вне зависимости от их государственной принадлежности. Достаточно проследить ранние работы трубача Диззи Гиллеспи и его синтез джазовых традиций с музыкой темнокожих кубинцев в 1940-е или более позднее соединение джаза с японской, евроазиатской и ближневосточной музыкой, известные в творчестве пианиста Дейва Брубека, так же как и у блестящего композитора и лидера джаз-оркестра Дюка Эллингтона, комбинировавшего музыкальное наследие Африки, Латинской Америки и Дальнего Востока. Джаз постоянно впитывал и не только западные музыкальные традиции. Например, когда разные художники стали пробовать работу с музыкальными элементами Индии. Пример этих усилий можно услышать в записях флейтиста Пола Хорна во дворце Тадж-Махал (Taj Mahal), или в потоке «всемировой музыки», представленной например в творчестве группы Орегон или проекта Джона Маклафлина Шакти. В музыке Маклафлина, раньше в основном базировавшейся на джазе, в период работы с Шакти стали применяться новые инструменты индийского происхождения, вроде хатама или таблы, зазвучали запутанные ритмы и широко использовалась форма индийской раги.

Художественный Ансамбль Чикаго (The Art Ensemble of Chicago) был ранним пионером в слиянии африканских и джазовых форм. Позднее мир узнал саксофониста/композитора Джона Зорна и его исследования еврейской музыкальной культуры, как в рамках оркестра Masada, так и вне его. Эти работы вдохновили целые группы других джазовых музыкантов, таких, как клавишник Джон Медески, сделавший записи с африканским музыкантом Салифом Кеита, гитарист Марк Рибо и басист Энтони Коулмен. Трубач Дейв Даглас с вдохновением внедряет в свою музыку балканские мотивы, в то время как Азиатско-Американский Джазовый Оркестр (Asian-American Jazz Orchestra) появился в качестве ведущего сторонника конвергенции джазовых и азиатских музыкальных форм. Поскольку глобализация мира продолжается, в джазе постоянно ощущается воздействие других музыкальных традиций, обеспечивающих зрелую пищу для будущих исследований и доказывающих, что джаз — это действительно мировая музыка.

### 2.1 Джаз в СССР и России

Джаз-сцена зарождается в СССР в 20-е годы одновременно с её расцветом в США. Первый джаз-оркестр в Советской России был создан в Москве в 1922 г. поэтом, переводчиком, танцором, театральным деятелем Валентином Парнахом и носил название «Первый в РСФСР эксцентрический оркестр джаз-банд Валентина Парнаха». Днем рождения отечественного джаза традиционно считается 1 октября 1922 года, когда состоялся первый концерт этого коллектива. Первым профессиональным джазовым составом, выступившим в радиоэфире и записавшим пластинку считается оркестр пианиста и композитора Александра Цфасмана (Москва). Ранние советские джаз-банды специализировались на исполнении модных танцев (фокстрот, чарльстон). В массовом сознании джаз начал приобретать широкую популярность в 30-е годы, во многом благодаря ленинградскому ансамблю под руководством актёра и певца Леонида Утёсова и трубача Я. Б. Скоморовского. Популярная кинокомедия с его участием «Весёлые Ребята» (1934) была посвящена истории джазового музыканта и имела соответствующий саундтрек (написанный Исааком Дунаевским). Утёсов и Скоморовский сформировали оригинальный стиль «теа-джаз» (театральный джаз), основанный на смеси музыки с театром, опереттой, большую роль в нём играли вокальные номера и элемент представления. Заметный вклад в развитие советского джаза внёс Эдди Рознер — композитор, музыкант и руководитель оркестров. Начав свою карьеру в Германии, Польше и других европейских странах, Рознер переехал в СССР и стал одним из пионеров свинга в СССР и зачинателем белорусского джаза.

Важную роль в популяризации и освоении стиля свинг сыграли также московские коллективы 30-х и 40-х гг. , которыми руководили Александр Цфасман и Александр Варламов. Джаз-оркестр Всесоюзного радио п/у А. Варламова принял участие в первой советской телепередаче. Единственным составом, сохранившимся с той поры, оказался оркестр Олега Лундстрема. Этот широко известный ныне биг-бэнд принадлежал к числу немногих и лучших джазовых ансамблей русской диаспоры, выступая в 1935—1947 гг. в Китае.

Отношение советских властей к джазу было неоднозначным: отечественных джаз-исполнителей, как правило, не запрещали, но была распространена жёсткая критика джаза как такового, в контексте критики западной культуры в целом. В конце 40-х годов, во время борьбы с космополитизмом, джаз в СССР переживал особо сложный период, когда коллективы, исполняющие «западную» музыку, подвергались гонениям. С началом «оттепели» репрессии в отношении музыкантов были прекращены, но критика продолжилась. Согласно исследованиям профессора истории и американской культуры Пенни Ван Эсчен, Госдепартамент США пытался использовать джаз в качестве идеологического оружия против СССР и против расширения советского влияния на страны третьего мира. В 50-е и 60-е гг. в Москве возобновили свою деятельность оркестры Эдди Рознера и Олега Лундстрема, появились новые составы, среди которых выделялись оркестры Иосифа Вайнштейна (Ленинград) и Вадима Людвиковского (Москва), а также Рижский эстрадный оркестр (РЭО).

Биг-бэнды воспитали целую плеяду талантливых аранжировщиков и солистов-импровизаторов, чьё творчество вывело советский джаз на качественно новый уровень и приблизило к мировым образцам. Среди них Георгий Гаранян, Борис Фрумкин, Алексей Зубов, Виталий Долгов, Игорь Кантюков, Николай Капустин, Борис Матвеев, Константин Носов, Борис Рычков, Константин Бахолдин. Начинается развитие камерного и клубного джаза во всем многообразии его стилистики (Вячеслав Ганелин, Давид Голощёкин, Геннадий Гольштейн, Николай Громин, Владимир Данилин, Алексей Козлов, Роман Кунсман, Николай Левиновский, Герман Лукьянов, Александр Пищиков, Алексей Кузнецов, Виктор Фридман, Андрей Товмасян, Игорь Бриль, Леонид Чижик и др. )

Многие из вышеперечисленных мэтров советского джаза начинали свой творческий путь на сцене легендарного московского джаз-клуба «Синяя Птица», который просуществовал с 1964 года по 2009 г, открыв новые имена представителей современного поколения звёзд отечественного джаза(братья Александр и Дмитрий Бриль, Анна Бутурлина, Яков Окунь, Роман Мирошниченко и другие). В 70-х годах широкую известность получило джазовое трио «Ганелин-Тарасов-Чекасин» (ГТЧ) в составе пианиста Вячеслава Ганелина, барабанщика Владимира Тарасова и саксофониста Владимира Чекасина, просуществовавшее до 1986 года. В 70 - 80-х годах так же был известен джазовый квартет из Азербайджана «Гайя», грузинские вокально-инструментальные ансамбли «Орера» и «Джаз-Хорал». Первая книга о джазе в СССР вышла в ленинградском издательстве Academia в 1926 году. Она была составлена музыковедом Семёном Гинзбургом из переводов статей западных композиторов и музыкальных критиков, а также собственных материалов, и называлась «Джаз-банд и современная музыка».

Следующая книга о джазе вышла в СССР только в начале 1960-х годов. Она была написана Валерием Мысовским и Владимиром Фейертагом, называлась «Джаз» и представляла из себя по сути компиляцию информации, которую можно было получить из различных источников в то время. С этого времени началась работа над первой энциклопедией джаза на русском языке, которую удалось издать только в 2001 году в петербургском издательстве «Скифия». Энциклопедия «Джаз. XX век. Энциклопедический справочник» была подготовлена одним из самых авторитетных джазовых критиков Владимиром Фейертагом, насчитывала более тысячи имён джазовых персоналий и была единодушно признана главной русскоязычной книгой о джазе. В 2008 году увидело свет второе издание энциклопедии «Джаз. Энциклопедический справочник», где джазовая история была проведена уже до XXI века, добавлены сотни редчайших фотографий, а список джазовых имён увеличен почти на четверть.

В 2009 году коллективом авторов во главе с тем же В. Фейертагом был подготовлен и опубликован первый российский краткий энциклопедический справочник «Джаз в России»http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7 - cite\_note-9#cite\_note-9 — единственное на сегодняшний день полное собрание джазовой российской и советской истории джаза в печатном виде — персоналии, оркестры, музыканты, журналисты, фестивали и учебные учреждения. После спада интереса к джазу в 90-е годы, он снова стал набирать популярность в молодёжной культуре. В Москве ежегодно проводятся фестивали джазовой музыки, такие как «Усадьба Джаз» и «Джаз в саду Эрмитаж». Самой популярной клубной площадкой джаза в Москве является джаз-клуб «Союз Композиторов», приглашающий всемирно известных джаз и блюз исполнителей.

### 2.2 Латиноамериканский джаз

### Соединение латинских ритмических элементов присутствовало в джазе почти с самого начала смешения культур, зародившегося в Новом Орлеане. Джелли Ролл Мортон говорил про «испанские оттенки» в своих записях середины и конца 1920-х годов. Дюк Эллингтон и другие руководители джазовых оркестров также использовали латинские формы. Главный (хотя не широко признанный) родоначальник латинского джаза, трубач/аранжировщик Марио Бауса принес кубинскую ориентацию из своей родной Гаваны в оркестр Чика Уэбба в 1930-х годах, десятилетием позднее он внёс это направление в звучание оркестров Дона Редмана , Флетчера Хендерсона и Кэба Келлоуэя . Работая с трубачом Диззи Гиллеспи в оркестре Келлоуэя с конца 1930-х годов, Бауса ввёл направление, от которого уже прослеживалась прямая связь с биг-бендами Гиллеспи середины 1940-х годов. Эта «любовная интрига» Гиллеспи с латинскими музыкальными формами продолжалась до конца его продолжительной карьеры. В 1940-е годы Бауса продолжил карьеру, став музыкальным руководителем Афро-кубинского оркестра Мачито, фронтменом которого был его шурин, перкуссионист Франк Грильо по прозвищу Мачито. 1950-1960-е годы прошли под знаком продолжительного флирта джаза с латинскими ритмами, преимущественно в направление боссановы, обогатив этот синтез бразильские элементами самбы. Соединив стиль кул-джаза, развитый музыкантами Западного Побережья, европейскую классическую соразмерность и соблазнительные бразильские ритмы, босса-нова или как более правильно «бразильский джаз», получила широкую известность в США приблизительно в 1962 году.

### Тонкие, но гипнотические ритмы акустической гитары акцентировали внимание на простых мелодиях, поющихся как на португальском, так и английском языке. Открытый бразильцами Жоао Жильберто и Антонио Карлосом Жобимом, этот стиль в 1960-е годы стал танцевальной альтернативой хард-бопу и свободному джазу, значительно расширив свою популярность благодаря записям и выступлениям музыкантов с западного побережья, в частности гитариста Чарли Берда и саксофониста Стэна Гетца.

### Музыкальное смешение латинского влияния распространилось в джазе и в последующем, в 1980-х и 1990-х годах, включая не только оркестры и группы с первоклассными импровизаторами латиноамериканского происхождения, но также и комбинирующих местных и латинских исполнителей, создавая образцы наиболее захватывающей сценической музыки. Этот новый латинский джазовый Ренессанс подпитывался постоянным притоком иностранных исполнителей из числа кубинских невозвращенцев, таких как трубач Артуро Сандоваль, саксофонист и кларнетист Пакито Д’Ривера и др. , бежавших от режима Фиделя Кастро в поисках более широких возможностей, которые они рассчитывали обрести в Нью-Йорке и Флориде. Существует также мнение, что более интенсивные, более приемлемые для танца качества полиритмичной музыки латинского джаза значительно расширили джазовую аудиторию. Правда сохранив при этом только минимум интуитивности, для интеллектуального восприятия.

### 2.3 Джаз в современном мире

Современный мир музыки столь же разнообразен, как климат и география, которые мы познаём благодаря путешествиям. И все же, сегодня мы наблюдаем смешение всё большего числа всемирных культур, постоянно приближающего нас к тому, что в сущности уже становится «всемирной музыкой» (world music). Сегодняшний джаз уже не может не быть под влиянием звуков, проникающих в него практически из любого уголка земного шара. Европейский экспериментализм с классическим подтекстом продолжает влиять на музыку молодых пионеров, таких, как например Кен Вандермарк, фриджазовый авангардист-саксофонист, известный по работе с такими известными современниками, как саксофонисты Мэтс Густафссон, Эван Паркер и Питер Броцманн. К другим молодым музыкантам, более традиционной ориентации, которые продолжают поиски своего собственного тождества, относятся пианисты Джекки Террассон, Бенни Грин и Брэйд Мелдоа, саксофонисты Джошуа Редман и Дэвид Санчес и барабанщики Джефф Уоттс и Билли Стюарт.

Старая традиция звучания стремительно продолжается такими художниками, как трубач Уинтон Марсалис, работающий с целой командой помощников, как в собственных маленьких группах, так и в Джаз-Оркестре Центра Линкольна, который он возглавляет. Под его покровительством выросли в больших музыкантов пианисты Маркус Робертс и Эрик Рид, саксофонист Уэс «Warmdaddy» Эндерсон, трубач Маркус Принтуп и вибрафонист Стефан Харрис. Басист Дейв Холланд также является прекрасным открывателем молодых талантов . Среди многих его открытий такие художники, как саксофонист/М-басист Стив Коулмен, саксофонист Стив Уилсон, вибрафонист Стив Нельсон и барабанщик Билли Килсон. К числу других великих наставников молодых талантов относятся также пианист Чик Кориа, и ныне покойные — барабанщик Элвин Джонс и певица Бетти Картер Потенциальные возможности дальнейшего развития джаза в настоящее время достаточно велики, поскольку пути развития таланта и средства его выражения непредсказуемы, умножаясь поощряемым сегодня объединением усилий различных джазовых жанров.

Например, саксофонист Крис Поттер под собственным именем выпускает мэйнстримовый релиз и в то же время участвует в записи с другим великим авангардистом, барабанщиком Полом Мотианом. Аналогично, другие легенды джаза, относящиеся к различным джазовым мирам могут встречаться под одним знаменем, как это было например при совместной записи Элвина Джонса, саксофониста Дьюи Редмана и пианиста Сесила Тэйлора.