

ДЖАЗ И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1920-Х ГОДОВ

Коваленко А.Н.

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования городского округа Балашиха «Детская школа искусств № 3» (Россия, 143913, микрорайон Гагарина, дом 14 а), e-mail: kovalenko15405@rambler.ru

Статья посвящена восприятию джаза как самобытного вида музыкального творчества в России 1920-х годов. Вхождение джаза в пространство отечественной музыкальной культуры во многом объяснимо его гибридной природой – сочетанием европейских и афроамериканских музыкальных элементов, а также атмосферой стилистического плюрализма 1920-х годов. Другим важным фактором проникновения джаза в Европу было благожелательное и, более того, уважительное, в отличие от Америки, отношение к афроамериканским джазовым музыкантам как провозвестникам нового музыкального искусства. В статье рассмотрены основные «каналы» проникновения джаза в пространство отечественной культуры указанного периода: гастроли европейских джаз-бэндов, развитие грамзаписи, радиовещания и кинематографа. В статье сделан акцент на специфике джаза 1920-х годов – его существовании в пространстве высокой культуры в среде научной и творческой интеллигенции. Первыми отечественными джазменами (А. Цфасман, А. Варламов, Г. Терпиловский, Н. Минх и др.) стали музыканты с академическим музыкальным образованием, поэтому первые джаз-бэнды называли «джазом профессоров». В заключение статьи делается вывод о том, что отечественный джаз 1920-х годов был художественно неординарным явлением.

Ключевые слова: джаз, культура, джазмен, бэнд, 1920, Россия, Советский Союз, СССР, двадцатые годы.

JAZZ AND NATIVE MUSIC CULTURE 1920

Kovalenko A.N.

Municipal budget institution of additional education Balashikha Urban District "Children's art school № 3" (Russia, 143913, district Gagarin, 14a), e-mail: kovalenko15405@rambler.ru

The article is devoted to the perception of jazz as an original musical art form in Russia of the 1920s. Penetration of jazz in the space of national culture is largely explained by its hybrid nature - a combination of European and African-American musical elements, as well as stylistic atmosphere, kind of ideological pluralism of the 1920s. Another important factor in the penetration of jazz in Europe was favorable and, moreover, respectful, unlike America's attitude toward African-American jazz musicians as a herald of the new music. The article describes the main "channels" of penetration of jazz in the space of the national culture of this period: a tour of European jazz bands, the development of the record, radio and cinema. The article focuses on the specifics of jazz of the 1920s - it exists in a space of high culture in an environment of scientific and creative intelligentsia. The first domestic jazzmen (A. Tsfasman, A. Varlamov, G. Terpilovsky, N. Minh, etc.) were musicians with academic musical education, so the first jazz bands called «jazz professors». In conclusion of the article: the domestic jazz of the 1920s was an extraordinary artistic phenomenon.

Keywords: jazz, culture, jazzman, band, in 1920, Russia, the Soviet Union, the USSR, the twenties.

В первой половине 1920-х годов джаз ещё не являлся идеологически запрещённым видом музыкального творчества. После провозглашения в 1922 году новой экономической политики (НЭП) начало развиваться мелкое частное предпринимательство, в том числе индустрия досуга и развлечений, стал формироваться средний класс (так называемые «нэпманы»), который был одним из основных потребителей джаза. Феномен быстрого закрепления джаза в пространстве отечественной музыкальной культуры явился следствием атмосферы стилистического плюрализма в Советском Союзе 1920-х годов.

Джаз в условиях новой экономической политики был востребован не только эстетически, но и финансово. Модное американское эстрадное шоу Сэма Вуддинга на музыку Нобла

Сиссла под названием «Шоколадные ребята», гастролировавшее в СССР в 1926 году, оказалось коммерчески выгодным проектом. По информации С. Старра, Российское филармоническое общество (Росфил) заплатило С. Вуддингу баснословный для 1920-х годов гонорар – 1200 долларов. В Ленинграде специально для концерта Вуддинга даже перестроили внутреннее сценическое помещение цирка. Вуддинг с восторгом вспоминал свой российский тур и назвал его самым успешным.

Другой причиной быстрого распространения джаза был ряд его генетических признаков. В своем динамичном развитии джаз «очертил» своеобразный круг. Он родился благодаря взаимодействию европейской традиционной гармонии (и некоторых признаков формообразования), а также черт своеобразной мелодики, несущих в себе приметы в основном европейского происхождения, и афроамериканской ритмики (также включившей в себя англо-кельтские, иберийские, африканские элементы). Именно так возникли такие формы, как рэгтайм (чей ритм близок фокстроту), который своим происхождением обязан маршу, французской кадрили, завезённой в Америку французскими колонистами, и афроамериканской по происхождению ритмике, изобилующей синкопами и переименованием ритмических групп (по сути, сведённой в горизонталь полиритмией). Среди других заимствований из европейской традиции оказались, как известно, и традиционные инструменты джазового оркестра.

Джаз возвратился в Европу и, в частности, в СССР 1920-х годов уже сложившимся видом музыкального творчества. Американцы привезли в Европу джаз и научили европейцев играть его. Однако, как только европейцы ассимилировали джаз, они стали его модифицировать, «очищать» от элементов афроамериканского фольклора. Поэтому европейский джаз представляет собой явление не идентичное, а подобное американскому джазу в обеих его разновидностях – «подлинной» (по преимуществу «чёрной») и «эстрадной» («белой»). Ф. Софронов для обозначения европейских форм джаза вводит термин «джазоподобные формы», или «родственные джазу формы», под которыми он подразумевает «наследие тех европейских музыкантов, которые более или менее удачно копировали манеру американцев» [5, с 2-3]. К такому джазу с полным правом можно отнести и немногочисленные, сохранившиеся в патефонных записях образцы советской джазовой музыки 1920х – начала 1930-х годов.

Другим важным фактором проникновения джаза в Европу явилось благожелательное и, более того, уважительное, в отличие от Америки, отношение к афроамериканским джазовым музыкантам в Европе. Афроамериканские джазмены, попав на европейский континент, были оценены по достоинству, как своего рода провозвестники нового музыкального искусства. Они несли с собой часть той культуры, которая должна была вернуться в Старый свет. Когда афроамериканские джазмены возвратились обратно в Америку, то сразу поняли, что в Европе они были истинными артистами и что цвет их кожи был достоинством, а не недо-

статком. В СССР 1920-х годов это обстоятельство усиливалось и официальной советской мифологией, рассматривавшей почти априорно чернокожего как угнетённого раба капитала. Таким образом, не только одни хорошие заработки привлекали в СССР многих джазовых и не только джазовых артистов (вспомним, например, много лет прожившую в СССР и России чернокожую певицу Коретту Арле-Тиц). Однако, помимо декларируемого расового аспекта нового вида искусства, был ряд причин, отличных от общеевропейских, способствовавших проникновению и распространению джаза в 1920-е годы в СССР.

Прежде всего, здесь стоит выделить парадигму взаимоотношений «власть – художественная культура». Историки искусства в отечественной культуре советского периода выделяют 1920-е, 1960-е и 1980-е годы как основные вехи развития культуры, плюрализма и инакомыслия, борьбы с тоталитаризмом и прорыва к общечеловеческим ценностям. В истории советской эпохи двадцатые годы с характерной для них эстетической полифонией стали богатой почвой для поисков и экспериментов. Радикально настроенные представители творческой интеллигенции, ориентированные на современный Запад, вслед за своими западными коллегами, с воодушевлением открыли для себя мир джаза, мюзик-холла, такое направление, как урбанизм. Явления подобного рода могли проникнуть только в относительно свободный и демократичный период НЭПа, принёсшего с собой видимость возвращения в цивилизованное существование. В городах открывались частные кабаре и рестораны. Иностранцы музыканты стали частыми гостями на концертных эстрадах. Обществу было необходимо развлечение после суровых лет гражданской войны и периода «военного коммунизма».

Плюралистические взгляды декларировались даже некоторыми представителями власти. Так, например, А. Луначарский ещё в 1918 году в журнале «Искусство коммуны» в статье «Ложка противоядия» писал о том, что вкус Наркомпроса не должен влиять на существование того или иного художественного направления в искусстве, все направления получают равные права. Например, футуризм, несмотря на радикальность своей творческой платформы, стремился стать государственным искусством. Главный печатный орган футуристов, – журнал ЛЕФ, – невзирая на умеренную критику и недоверие в верхушке власти, функционировал до конца 1928 года, следовательно, в двадцатые годы между художниками и властью были более или менее доверительные отношения. Искусство стремилось стать жизнестроением, искренне хотело вступить во взаимодействие с властью. Ещё не было той внутренней конфронтации искусства по отношению к власти, и не было давления власти на искусство, которое начало проявляться в следующем десятилетии.

Одной из отличительных черт раннего советского джаза было то, что он проник и очень долгое время оставался достоянием почти исключительно высоких слоёв художественной интеллигенции. Фактически джаз относился к элитарной культуре, – может быть,

лишь в меньшей степени, чем любое другое современное западное искусство в силу своей изначально развлекательной природы. С точки зрения автора, правильным было бы определение джаза не как явления высокой культуры, которой в то время была только академическая музыка, а культуры специализированной. Она занимает промежуточное положение между элитарной и массовой культурой. В. Конен относит джаз (как и рок, и эстрадную музыку) к «третьему пласту», существовавшему параллельно фольклору и «европейской оперно-симфонической традиции» [3, гл. 3]. Согласно классификации М. Сапонова, можно определить этот тип музыки как «менестрельный». О «менестрельном» типе культуры М. Сапонов пишет следующее: «В этой среде существовали свои критерии индивидуального авторства, своя система ценностей, шкала качества, локальное стилистическое многообразие и взаимодействие традиций, свои способы профессионального обучения и передачи навыков, своя публика, включающая увлечённых ценителей» [4, с. 60]. Аналогичной точки зрения придерживается и культуролог А. Гофман. Он пишет, что к специализированной культуре «относятся такие культуры, образцы которых не получают широкого распространения и постоянно функционируют в более или менее изолированных частных социальных группах и категориях (социально-демографических, социально-профессиональных, любительских и т.п.) с особой системой ценностей, норм и ритуалов, по тем или иным причинам воспроизводящихся только в их пределах и не выходящих за них» [1, с. 54]. Сходной позиции в этом вопросе придерживается и Ф. Софронов, который достаточно полно и подробно аргументирует принадлежность джаза к эстетике художественного примитива. «Искусство примитива не только занимает стабильное место между двумя уровнями культуры, – пишет Ф. Софронов, — но и постоянно взаимодействует с ними, получая от них художественные импульсы, а также заметно влияя на них самих. Так выстраивается своеобразная триада, в которой примитив занимает своё законное место, образуя свою, "третью культуру"» [5, с. 11].

Джаз двадцатых годов действительно функционировал в определённых слоях населения, это были молодые представители интеллигенции – творческой интеллигенции (литераторы, художники, музыканты) и научной (учёные, инженеры среднего и высшего звена). В среде интеллигенции джаз распространялся и был по-настоящему востребован не только «слухом», но и «разумом». Ассоциация современной музыки (АСМ) как наиболее склонная к музыкальным новациям организация поддерживала джаз, но адресовала аллюзии на него своей же аудитории, так как при всем её стремлении к демократизму она ориентировалась на образованную публику – на интеллигенцию. Таким образом, малую распространённость джаза можно объяснить его принадлежностью к высокой культуре. К тому же художественная «независимость» джаза (парадоксально обнаруживаемая в искусстве, первоначально

служебном по своему социальному происхождению) шла вразрез с официальной культурной политикой страны, ориентированной на массовость. Элитарная культура ориентировалась на часть общества, обладающую особой художественной восприимчивостью. К этой части общества можно отнести и первых советских джазменов, и их публику.

В отличие от СССР, европейский джаз по своему бытованию был более демократичным видом музыкального творчества. Джаз активно восприняла двадцатилетняя молодежь – представительница «потерянного поколения» которое, кстати, именовало себя «джазовым». По мнению прогрессивно мыслящей авангардной молодежи, джаз должен был омолодить музыкальную Европу. Так, например, американский композитор Льюис Грюнберг в вышедшем в СССР сборнике «Джаз-банд и современная музыка» писал: «Я вполне убеждён, что современное искусство нуждается в привнесении элементов джаза: свежести, молодости, первобытности, жизненной силы и радости физического наслаждения» [2, с. 11]. Авангардисты в Европе считали, что джаз будет тесно связан с профессиональной европейской школой. В нём европейцы видели источник свободы от устаревших постулатов академической музыки. Джаз должен был вступить в оппозицию к погрязшей в рутине академической музыке. Его воспринимали как символ повседневности, к которой тогда повсеместно стремились и в которой видели источник новаций. Для европейцев джаз был манифестом объективности и аналогом «новой деловитости».

Другая ситуация наблюдалась в СССР. Как указывалось выше, джаз в нашей стране функционировал в высоких слоях культуры, а потому, по сути, не представлял оппозиции академической музыке. Первыми исполнителями и пропагандистами джаза в СССР стали академические музыканты такой высокой квалификации, которую трудно было бы представить себе в США и Европе. Например, одним из высококлассных профессионалов был основатель ленинградского джаза Леопольд Теплицкий – выпускник дирижерско-хорового факультета Ленинградской консерватории, любимый ученик Александра Глазунова. Теплицкий был глубоко убеждён, что джаз должны играть профессиональные музыканты. Помимо Теплицкого, профессионалами были практически все крупные джазовые музыканты конца 1920-х 1930-х годов – Александр Цфасман, Генрих Терпиловский, Александр Варламов, Яков Скоморовский, Николай Минх, Олег Лундстрем. Особого внимания из них заслуживает Александр Цфасман. Выпускник Московской консерватории по классу специального фортепиано Феликса Blumenфельда, Цфасман восхищал своим пианистическим мастерством А. Гольденвейзера, К. Игумнова, Г. Нейгауза, Д. Шостаковича. Несмотря на большую занятость в своем джазовом коллективе, А. Цфасман продолжал некоторое время концерттировать с сольными программами и как академический пианист. Стремление профессионализировать джазовое исполнительство было присуще не только советским музыкантам, но и их зару-

бежным коллегам. Так, например, американский композитор Льюис Грюнберг в сборнике «Джаз-банд и современная музыка» писал: «Сейчас музыка для джаза сочиняется людьми, которые не в состоянии полностью использовать его возможности...за дело должен взяться солидно образованный музыкант...он должен быть во всеоружии современной техники, во всех её проявлениях» [2, с. 13-14].

Однако, несмотря на профессионализм первых советских джазменов, основателем советского джаза стал музыкант-любитель. Джаз в Советскую Россию привёз поэт-футурист Валентин Парнах. В отечественной культуре литераторы традиционно находились в авангарде поисков новых форм творческой реализации. Дату рождения российского джаза установил российский историк джаза Алексей Баташёв в первой отечественной монографии о джазе «Советский джаз». А. Баташёв обнаружил, что первое упоминание о джазе в России (тогда она стала называться РСФСР) относилось к концерту «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра – джаз-банда Валентина Парнаха». Этот концерт состоялся 1 октября 1922 года в час дня в Москве, в Малом Кисловском переулке, в только что открывшемся Государственном Институте Театрального искусства. Эта дата и является днём рождения советского, а точнее – российского джаза, так как Советский Союз ещё не существовал.

Выступления В. Парнаха оказали большое влияние на воображение современников. На первом джазовом концерте присутствовали ещё ничего не слышавшие об этой музыке Александр Варламов и Леонид Утёсов, а также Сергей Эйзенштейн и Всеволод Мейерхольд. Успешные эксцентрические выступления В. Парнаха позволили В. Мейерхольду пригласить необычного артиста в свой театр для постановки танцев. Игорь Ильинский, Мария Бабанова, Лев Свердлин и другие известные актеры-танцоры учились этому искусству под руководством Валентина Парнаха. В. Парнах подчёркивал, что эта музыка продолжает очень древнюю функцию «эксцентрического искусства». Он связывал эксцентрику, кубизм, джаз, древность и современность. Играл В. Парнах то, что услышал в своё время в Париже: негритянский оркестр Луиса Митчелла исполнял джаз в его театрализованном варианте. В своём джаз-банде В. Парнах подчёркивал его пластическую сторону, в которой он особо выделял эксцентричность, а вместо нотной партитуры он писал сценарий музыкально-сценического представления.

Каким образом джаз вошёл в пространство отечественной культуры двадцатых годов? Какова была почва, на которую упали семена нового искусства? Была ли и здесь специфика, отличающая отечественные условия от европейских? Чтобы ответить на эти вопросы, следует вспомнить, что в ещё в царской России, равно как и во многих странах Европы ко времени начала Первой Мировой войны существовала развитая профессиональная традиция развлекательной культуры. Были широко распространены бальные, салонные и духовые оркестры.

Они отчасти и подготовили почву для проникновения джаза в СССР. Исследователь советского джаза американец С. Стар указывает, что знакомство с предджазовыми формами в нашей стране состоялось ещё в девятнадцатом веке. В конце 1890-х годов в Петербург приехала американская негритянская капелла «FiskJubileeSingers», исполнявшая спиричуэлс. А в конце XIX-начале XX века в репертуар салонных, садовых духовых оркестров уже вошли «американские» танцы, в первую очередь кейк-уок (разновидность регтайма). Предджазовые формы культивировали и в частных оркестрах. В оперном оркестре графа Феликса Юсупова была включена группа из 6 саксофонов. С. Старр пишет, что по тем временам именно в России удалось создать самую большую секцию саксофонов в симфоническом оркестре [6, гл. 2]. Вероятно, группа саксофонов предназначалась для исполнения соответствующего репертуара (следует сказать, что саксофоны практически не употреблялись джазменами вплоть до рубежа 1910-х-1920-х годов и вошли в моду сначала в «белых» танцевальных оркестрах, а оттуда были позаимствованы афроамериканскими бэндами, например, оркестром Флетчера Хендерсона).

Не меньшую, а, возможно, и большую популярность в России имели бразильский матчиш (машиши) и аргентинское танго (в сильно упрощённой форме проникшее в страну через европейское «посредство» незадолго до Первой мировой войны). Именно танго стало первым феноменом заокеанской музыкальной культуры, который пытались осмыслить русские искусствоведы в терминах своей эпохи. Из вышеперечисленных примеров видно, что протоджазовые формы бытовали либо в среде военных (вспомним, что именно через офицерскую среду еще в XIX веке распространялись в обществе новые, только что придуманные танцы), либо в среде аристократов. Несомненно, следует причислить сюда и литературно-художественную богему. Более широкому распространению заокеанской музыки помешали революция 1917 года и Гражданская война, вызвавшие массовую эмиграцию аристократии и интеллигенции – потребителей новой бытовой культуры. Одновременно эти грозные события прервали на некоторое время взаимодействие отечественной музыкальной культуры с музыкальной культурой Европы, посредством которой происходило взаимодействие с культурой американской. Эта связь начала восстанавливаться только во второй половине двадцатых годов.

Процесс проникновения джаза в Россию был таким же, как и в Европе, но с некоторыми оговорками. Одной из наиболее значительных возможностей проникновения джаза были гастроли иностранных джазовых оркестров, о которых уже говорилось. Другой, не менее, а, скорее, более существенной возможностью знакомства широкой публики с джазом были заграничные поездки будущих отечественных джазменов. К уже описанным выше примерам В. Парнаха и Л. Теплицкого следует прибавить и имя Георгия Ландсберга, который впервые

услышал джаз в Праге, где его отец работал в советском торговом представительстве. Однако, несмотря на значительную роль иностранных оркестров в популяризации джаза в СССР, преобладающим каналом проникновения джаза стали граммофонные пластинки. С 1932 года регулярно начинают записываться оркестры Леонида Утёсова и Якова Скоморовского (совокупно до декабря 1933 года записавшие около сорока сторон обычных грампластинок), вновь появляется в каталоге единственная запись Ландсберга, а с начала 1933 года перепечатка иностранных пластинок начинает носить обвальный характер – поначалу без указаний не только имён авторов, но даже исполнителей.

Довольно редко современные европейские или американские грампластинки попадали официальным путем, в частности, через магазины Торгсина («Торговля с иностранцами»). Чаще всего пластинки с джазовой музыкой привозились советскими гражданами из зарубежных поездок. По воспоминаниям Л. Варпаховского, – организатора второго по времени возникновения джазового коллектива в России, — он вместе с Л. Обориным и Д. Рогаль-Левицким ещё до первых гастролей зарубежных джаз-оркестров (1926 год) слышал «настоящий» джаз на пластинках. Однако Л. Варпаховский не называет конкретных имён и коллективов, поэтому трудно судить об истинности услышанного ими джаза. Вероятно, это был салонный или шумовой оркестр. Например, известно, что в домашней коллекции И. Дунаевского были джазовые пластинки, привезённые ему Г. Александровым, И. Ильфом и Е. Петровым. Существовала практика расшифровки джазовых аранжировок по слуху. Например, транскрибированием с пластинок или непосредственно во время радиоэфира занимались Леонид Дидерихс, Аркадий Арский, Александр Цфасман. Когда на квартире музыканта Генриха Терпиловского, стихийно возникал джаз-клуб, джазовые музыканты слушали джазовые пластинки, беседовали о джазе, вместе музицировали и импровизировали, устраивая подобие того, что называется джем-сешнз. Именно в узкоспециализированных кругах энтузиастов и происходило распространение джаза.

Помимо грамзаписи, увеличению спроса на джазовые оркестры способствовал и кинематограф. Перед киносеансом джазовые оркестры давали сорокаминутные концерты в концертном зале или в фойе кинотеатров (после постановлений сороковых годов их заменили небольшими симфоническими составами). Интересно заметить, что одним из первых звуковых фильмов был короткометражный документальный фильм, где были запечатлены два музыкальных номера «Ама-джаза» Александра Цфасмана (1932). Этот короткий ролик (сегодня бы его назвали концертный видеоклип) часто показывали в кинотеатрах перед сеансами. Примером популяризации джаза посредством кино явилась известная музыкальная кинокомедия Григория Александрова «Весёлые ребята» (1934), в которой главную роль сыграл Леонид Утёсов, а второстепенные роли играли музыканты его джаз-оркестра. Музыка Дуна-

евского из «Весёлых ребят» после выхода кинокартины в прокат полюбилась зрителю и стремительно вошла в культурный обиход советского человека.

Определенную роль в пропаганде джазовой музыки сыграло и радиовещание. На коротких волнах радиолюбители имели возможность слушать зарубежные радиопередачи, посвященные джазу. Реже по радио можно было услышать отечественный джаз. Так, например, джазовый коллектив «Ама-джаз» Александра Цфасмана впервые прозвучал по радио довольно скоро после своего возникновения — уже в 1928 году.

Подводя итоги, следует отметить, что рождению отечественного джаза прежде всего способствовала особая атмосфера того времени. Стилистический плюрализм, сопутствовавший новой экономической политике, послужил важнейшим стимулом для проникновения джаза в пространство отечественной художественной культуры 1920-х годов. В этот период на равных правах сосуществуют и развиваются различные, порой взаимоисключающие направления музыкального искусства – традиционная музыка, музыкальный авангард, большой популярностью продолжает пользоваться музыка так называемого «лёгкого жанра» (бытовой романс, оперетта), в музыкальную культуру крупных городов уверенно входит отечественный джаз – новый и самобытный вид музыкального творчества. Немаловажную роль в распространении джаза в художественном пространстве отечественной культуры сыграли и такие факторы, как гастроли западных джазовых оркестров и коллективов, развитие звукового кинематографа, где звучала джазовая музыка, наконец, развитие грамзаписи и радиовещания. Однако, несмотря на свою популярность и на то, что джаз зачастую воспринимался как элемент популярной или «лёгкой» музыки, основной социальной группой потребителей джаза как художественного явления стала научная и художественная интеллигенция. Поэтому отечественный джаз 1920-х годов, в отличие от джаза американского, был музыкой для избранных, являлся неотделимой частью пространства высокой культуры, наряду с академической музыкой и музыкальным авангардом. Об этом также свидетельствует и тот факт, что первые отечественные джазовые музыканты (А. Цфасман, А. Варламов, Я. Скоморовский и др.) имели за плечами профессиональное академическое образование, нередко отечественный джаз того времени называли «джазом профессоров». Всё вышперечисленное свидетельствует о том, что отечественный джаз 1920-х годов был художественно неординарным явлением, этим и объясняется интерес к отечественному джазу со стороны многих западных и отечественных исследователей.

Список литературы

1. Гофман А. О культуре массовой и немассовой // Кравченко А. Культурология. – М.: «Академический проект», 2000. – 637 с.
2. Грюнберг Л. Джаз и будущее музыки // Джаз-банд и современная музыка. – Л.: «Academia», 1926. – 49 с.
3. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: «Музыка», 1994 – 157 с.
4. Сапонов М. Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М.: ПРЕСТ. 1996 – 358 с.
5. Софронов Ф. Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов: Дис... к.н. – М., 2003. – 215 с.
6. Starr S. Red and hot. The fate of jazz in the Soviet Union 1917-1980. – N-Y., Limelight Editions, 1985. – 368 p.

Рецензенты:

Демченко А.И., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова», г. Саратов.

Симакова Н.А., доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования (университет) «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», г. Москва.