

Букреев В.А. ©

**ФЬЮЖН КАК СТИЛЕВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В МУЗЫКЕ
60–90-х годов XX века**

*Государственный джазовый оркестр имени О. Лундстрема,
Москва, Россия wbukreev@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается феномен возникновения современного музыкального стиля фьюжн (англ. fusion – «сплав», «плавка», «смесь») как органичного сочетания различных стилей и направлений поп-джаз-рок культур, а также творческого поиска музыкального диалога с традициями и различными жанрами академической, этнической и народной музыки стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки, так как в основе стиля фьюжн – опора на совмещение элементов традиций различных музыкальных культур.

Ключевые слова: постмодернизм; полистилистика; поп-культура; джаз; рок; академическая музыка; фолк-музыка; Майлс Дейвис; Джо Завинул; Херби Хэнкок; «Чик» Кория; Smooth Jazz; Гроувер Вашингтон-мл.; Дейвид Сэнборн; «Чак» Манджионэ; Джордж Бенсон; Spuga Gira; Yellow Jackets; Four Play; Chicago, Blood, Sweet & Tears, Tower of Power, Wheather Report.

Поступила: 11.05.20

Принята к печати: 25.05.20

Bukreev V.A.

Fusion as a style in music of the 60 s – 90 s of the XX century

O. Lundstrem State Jazz Orchestra

Moscow, Russia, wbukreev@yandex.ru

Abstract. The article discusses the phenomenon of the emergence of modern fusion musical style (English fusion – «alloy», «melting», «mixture»), as an organic combination of various styles and directions of pop-jazz-rock cultures, as well as a creative search for a musical dialogue with traditions and various genres of academic, ethnic and folk music of the countries of Asia, Africa, Europe, Latin America, as the basis of fusion style is the support for combining elements of traditions of different musical cultures.

Keywords: Postmodernism; polystylistics; pop culture; jazz; rock; academic music; folk music; Miles Davis; Joe Zawinul; Herbie Hancock; «Chick» Koria; Smooth Jazz; Grover Washington J.; David Sanborn; «Chuck» Manjione; George Benson; Spyra Gira Yellow Jackets; Four Play; Chicago, Blood, Sweet & Tears, Tower of Power, Wheather Report.

Received: 11.05.20

Accepted: 25.05.20

Некоторые американские исследователи современной культурной ситуации отмечают, что уже многие художники в настоящее время не осознают себя наследниками и последователями европейских традиций, более того, они не склонны соотносить собственное творчество с находками и достижениями авангарда XX в. Поскольку уже достаточно продолжительное время размываются границы между высокой и низкой культурой, американцы, «вдохновленные успехами своей популярной культуры, <...> занимаются пересмотром и переоценкой культурных традиций, пытаясь найти лучшее понимание тех форм культуры, которые до сих пор отрицались учеными» [Американская художественная культура, 1982, с. 110].

В настоящее время можно обозначить популярную культуру как господствующий тип культуры Америки в целом и в теории, и на практике. Более того, в эпоху постмодернизма ее позиции усилились

благодаря тому, что происходит диффузия авангарда и китча, массовой и академической культуры. Фредерик Джемисон пишет в своей статье по этому поводу: «Постмодернизм обнаруживается и в произведениях Энди Уорхола, и в произведениях поп-арта, и в современном фотореализме. Мы находим его не только в музыке Джона Кейджа, но и синтезе классики и популярного стиля, который наметился у композиторов типа Филипа Гласса и Терри Райли в ансамблях панков и новой волны рока» [Американская художественная культура, 1982, с. 119].

С конца 60-х и вплоть до 90-х годов XX в. границы художественных интересов американских музыкантов неакадемической ветви сильно расширяются не только в поиске диалога с традициями и различными жанрами академической музыки, но и в отношении поп-музыки, рока, обращения к этнической музыке стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки. Для определения интеграционных процессов, происходящих внутри этих художественных явлений, в рамках таких направлений, как джаз и рок широко применяется термин *фьюжн* (англ. fusion – сплав). Напомним, что впервые этот термин был употреблен в качестве ассоциации с сущностью процесса синтеза классической музыки с идиомами джаза в музыке третьего течения, в частности в композициях Гюнтера Шулера и Джона Льюиса. Возникновение фьюжн-направления в конце 60-х годов зачастую рассматривается как реакция на чрезмерное увлечение джазменами авангардным экспериментированием в области атонализма и сонористики. Приобщение к другим музыкальным культурам, музыкальным видам, течениям, направлениям, стилям стало своеобразной «здоровой инъекцией». Благодаря этому, казалось, исчерпавший себя как музыкальное явление джаз не только развеял пессимистические настроения своих поклонников, но и предъявил новые доказательства своей жизнеспособности, открыв новые пути развития не только джазовой музыки, но и новые возможности реализации творческой фантазии современных музыкантов. Такое же воздействие обнаруживается при исследовании влияния джазовых идиом на музыку рока. Сильнейшая энергетика музыки фьюжн, особенно стиля джаз-рок, имеющая безграничные возможности в поиске новых стилистических эксперимен-

тов, будет еще не одно десятилетие востребована новыми поколениями музыкантов.

Наличие стилистического сплава чаще всего выявляется уже в названии стиля, к которому принадлежит творчество того или иного композитора, исполнителя, ансамбля, либо отдельно взятое произведение. Обычно этот термин содержит как минимум два определения, как то: классик-джаз, фолк-рок, барок-рок и так далее.

Что же заставляет использовать второй и даже третий термины? Несмотря на то что в практике английского языка в таких случаях слово, стоящее последним, является определяющим, фьюжн – это всегда «нечто», которое нельзя полностью отнести к тому или иному стилю, направлению. Это не «джаз с элементами рока» и не «рок с примесью классики». Фьюжн в данном случае полностью соответствует своему прямому значению. Это не «примесь», «не добавление элементов». Фьюжн это «сплав», «плавка», «смесь», т.е. нечто неразделимое, единое, компоненты которого тем не менее всегда (при определенных знаниях) можно выявить, узнать. При изучении этого направления возникает ощущение противоречия, связанного с терминологией. Его суть в том, что и джаз-рок, и джаз-фанк, и поп-джаз и другие обозначения стилей с применением двойного названия подразумевают собой фьюжн изначально. Эти названия в рамках изучения направления фьюжн являются необходимой конкретизацией его проявлений, диапазон которых, по сути, необъятен.

В общем плане в развитии направления можно обозначить несколько периодов, на протяжении которых в стиле фьюжн обострились те или иные определяющие его развитие тенденции. С 1968 по 1975 г. – возникновение и развитие стилей рок-джаз и джаз-рок; до конца 80-х годов фьюжн предельно расширяет диапазон возможностей и проявлений, захватывая на основе джаз-рока академическую, поп-, фанк-, техно-, соул-, фолк-музыку и некоторые другие виды; в 90-е годы на основе предыдущих опытов в рамках направления возникает стиль smoothjazz (англ. smooth – «гладкий», «приглаженный», «смягченный»).

Источники фьюжн были заложены в развитии и эволюции его основных двух составляющих на момент возникновения – джаза и рока, которые к началу 70-х годов представляли собой самостоятельные,

мощно развивающиеся направления неакадемической музыкальной культуры XX в. Обе имели достаточно широко разветвленную систему течений и стилей, распространившуюся не только в Америке, но и в Старом Свете. Джаз и рок, детища музыкальной культуры XX в., за несколько десятилетий успели пройти путь, преодоленный академической музыкой в течение столетий. К концу 60-х годов в джазе наблюдается несколько основополагающих течений, среди которых – хард-боп, авангардный джаз с образцами медитативной эзотерики (Джон Колтрейн – *A Love Supreme*), соул и фанк-джаз. Американская рок-музыка в своем развитии преодолела к тому времени путь от рок-н-ролла к образцам психоделического рока, усложнению и полистилистике в направлении *progressive* (прогрессив), заимствованию элементов джаза в творчестве Вана Моррисона и классики – в группах *Yes*, *King Crimson* и других.

Западные и американские исследователи утверждают, что джаз-рок, будучи ведущим направлением конца 60-70-х годов получил широчайшее распространение и принес джазу наибольшую популярность со времен свинга [*Giddings*]. Многие джазмены воспрями духом – в джаз-роке они увидели выход из свингового тупика, практически остановившего в то время развитие джаза. То, что джаз и рок имеют в своей основе общие корни (госпел¹, блюз, рабочие песни), – факт общепризнанный. Однако на протяжении последующих десятилетий эти ветви развивались совершенно дифференцированно и на данный момент представляют собой абсолютно самостоятельные и независимые друг от друга направления неакадемической музыкальной культуры. В.Дж. Конен замечает по этому поводу, что «в период рождения рока... джаз порвал с “легкожанровостью” и эволюционировал в сторону интеллектуального искусства, чуждого и недоступного року» [Конен, 1994, с. 122].

¹ Госпел как жанр религиозной музыки возник в конце XIX в. из смешения народных мелодий и христианских гимнов. Жанр госпела получил развитие в 1930-е годы в афроамериканской церковной среде и продолжал традицию спиричуэлс. Основоположником жанра считается Чарльз Тиндли (ок. 1859–1933), методистский священник, писавший тексты и мелодии к ним. – *Прим. ред.*

В конце 60-х годов рок- и джаз-музыканты практически одновременно стали прислушиваться к своеобразным традициям друг друга и начали заимствовать их элементы в своих композициях. Так, некоторые рок-группы в стремлении к большему уплотнению звучания фактуры и расширению инструментально-красочной палитры добавляли к уже ставшему традиционным составу так называемую брасс-группу – неперенный атрибут биг-бэнда и зачастую джаз-ансамбля. Применение новых для рока тембров саксофона, трубы, тромбона повлекло изменение принципов инструментальной аранжировки рок-композиций. В репертуаре таких джаз-рок групп, как Chicago, Blood, Sweet & Tears, Tower of Power партии солирующих медных духовых или всей брасс-группы в несвойственной рок-музыке ритмике, практически равноправны относительно партии вокалиста, а нередко и нарушают баланс в свою пользу. Многие джазмены обратились к року, привлекая традиции его ритмической организации и пополняя обычный состав джаз-ансамбля электронными инструментами.

Один из вариантов предполагаемого возникновения фьюжен, а именно стиля джаз-рок, был предложен Майклом Гридли: «Чем больше “разброс” стилей, тем более жесткой и иерархичной становится система связей...» [цит. по: Пязин, 1995, с. 9]. Действительно, в явлениях фьюжен именно композиционная структура становится стабилизирующим, объединяющим началом. На ее основе музыкальное пространство организуется за счет соединения разнородных элементов в единое поле-композицию. Это заполнение основывается не на чередовании, контрастном сопоставлении, подобно известным полистилистическим методам, а на развитии заранее, предварительно «задуманного», сформированного сплава составляющих компонентов. Здесь актуальна не столько множественность временного пространства, сколько его многомерность; не столько насыщенность композиции разнообразными элементами, сколько плотность сопряженности элементов в структуре целого.

Особая стабилизирующая роль принадлежит метроритму. У истоков фьюжен как самостоятельной ветви неакадемической музыки находились стили джаз-рок и рок-джаз. Характерными составляющими их компонентами были элементы традиционной джазовой импровизации и джазовой гармонии, положенные на равномерную жесткую

ритмику рока. Возможно, это было обусловлено необходимостью придать композициям, основанным на экспериментировании, структурную и метрическую определенность.

Поскольку в основе фьюжн – опора на совмещение элементов ряда традиций различных музыкальных культур (процесса, в своей основе динамического), стабильная ритмика – необходимый компонент музыкальной ткани этого явления, придающий целостность ее развитию в рамках данного произведения. В случае его отсутствия функция стабилизирующего компонента возлагается на структуру композиции. Исследователи утверждают, что молодые поколения во все времена нуждаются в музыке ясной, простой, со строго упорядоченной ритмикой. И то, что джазовые фэны нашли в рэгтайме в начале XX в., а затем в музыке 30–40-х и 50-х годов, вылилось в увлечение музыкой «неджазовой» – «ритм-энд-блюз» (rhythm-&blues), позднее «рок-н-роллом» (rock-&roll), а в конце 60-х – начале 70-х годов – джаз-роком.

Одним из первых джазменов, обратившихся к рок-стилистике, целенаправленно введившим рок-элементы в свою музыку, был американский трубач Майлз Дэйвис. В середине 60-х годов Дэйвис уже был признанным классиком американского джаза. С самим Чарли Паркером он прошел школу бибоба, участвовал в формировании и разработке стиля «кул» (cool), работал в стилях свободного (free) и модального (modal) джаза, а также модифицированного хард-боба (hardbop). В годы расцвета рок-андеграунда и психоделического рока в Калифорнии, а затем во всех штатах США и в Европе Майлс Дэйвис первым сделал решительный шаг в сторону осмысления новой молодежной музыкальной культуры и приближения к ней. Ансамбль Майлса Дейвиса, первое время играющий роль «разогревающей» группы, начал выступать со своей собственной программой на рок-концертах в Сан-Франциско, на сцене Filmore West, завоевывая популярность среди новой аудитории. В партиях солирующих духовых он присоединяет регулярные «тяжелые» удары ритм-секции, вызывающие ассоциации с роком (экспериментальный альбом *Filesde Kilimanjaro* (1968)).

Вторым опытом для Дэйвиса и его группы стал следующий альбом *In A Silent Way* (1969), отличающийся прежде всего большим количеством электро-рок-инструментария. Идеальный баланс между

джазовыми соло, использованием электро-рок-инструментов и характерной рок-ритмикой был найден им в знаменитом альбоме *Bitches Brew* (1969).

Начиная с 70-х годов и рок-музыканты, и джазовые коллективы выходят за рамки стиля джаз-рок и рок-джаз, регулярно обращаясь в своем творчестве к традициям народной музыкальной культуры, в том числе к фольклору Кубы, Бразилии, Мексики, Гаити, Африки и Индии. Фрэнк Заппа, руководитель рок-группы *Mother of Invention*, обращается к претворению некоторых творческих идей Стравинского, Кэйджа, Вареза средствами рок-музыки.

Подобные эксперименты развивали далее в своих собственных составах бывшие участники ансамбля Майлса Дейвиса – Джо Завинул, Херби Хэнкок, «Чик» Кория. Одним из замечательных примеров достижения органичного сплава рока и джаза является творчество коллектива *Weather Report*, состав которого был истинно интернационален. Его руководитель, клавишник, ученик и последователь идей Майлса Дейвиса Джо Завинул, австриец по происхождению; на саксофоне солировал негритянский музыкант Уэйн Шортер; на барабанах играл великолепный бразильский ударник Аирто Морейра, а на контрабасе – чех Мирослав Витоуш. Каждый музыкант привнес в стиль группы опыт, приобретенный ранее, нередко тесно связанный с фольклорной или непрофессиональной музыкой своей страны.

Другим примером может послужить своеобразный стиль фьюжен ансамбля знаменитого шотландского гитариста Джона Мак-Лафлина, творческие ориентиры которого ясно выражены в названии группы – *Mahavishnu Orchestra* и *Shakty*. В этом коллективе компонентами единого музыкального сплава стали элементы рока, джаза и индийской музыкальной культуры. Имя Мак-Лафлина знакомо многим поклонникам музыки фьюжен по выступлениям в трио с гитаристами Ларри Кориэллом и знаменитым испанцем Пако де Лусиа.

Эти и последующие примеры характеризуют важнейшую тенденцию налаживания тесных контактов в рамках современной неакадемической музыкальной культуры между джазом, роком, академическим авангардом и мировым фольклором, выражающуюся в понятии «фьюжен».

Остановимся подробнее на творчестве «Чика» Кория – одного из ведущих представителей направления фьюжн.

Традиции Latin Jazz нашли свое дальнейшее развитие в 1960–1970-е годы в творчестве таких музыкантов, как Монго Сантамария, Вилли Бобо, Аирто Морейра, Гато Барбиери, а в 1980-х годах – у Нано Васконселоса. К стилю Latin Jazz обращался в своих экспериментах и Майлс Дейвис. Именно в группе кубинского барабанщика Монго Сантамария «Чик» Кория начал свою профессиональную деятельность как джазовый пианист. Исполнение им музыки Latin продолжилось при сотрудничестве с Вилли Бобо, а затем в составе группы Боба Митчелла. Стен Гетц приглашал «Чика» принять участие в записи своего альбома *Sweet Rain* (1967). С этого времени обращение к традициям музыки Latin станет постоянной составляющей творчества Кория.

В 1968 г. «Чик» становится не только свидетелем возникновения стиля джаз-рок, но и непосредственным участником ансамбля Майлса Дейвиса. Вспоминая о творческом сотрудничестве с Дейвисом, Кория говорил: «Я усвоил один из его главных уроков, надо просто наблюдать, что происходит, когда ты предоставляешь музыкантам полную свободу, возможность самовыражаться, быть естественным, идти так далеко, как они это чувствуют сами. Именно такой подход является наиболее творческим» [цит. по: Larkin, 1986, р. 67]. Опыты с рок-стилистикой, использование электроинструментов и характерной ритмики также станут компонентами индивидуального стиля «Чика» Кория, наряду с элементами Latin Jazz.

В 1970-е годы «Чик» покидает творческую лабораторию Майлса Дейвиса и организует свою собственную группу Circle, где разрабатывает идеи авангардного и свободного («free») джаза. Параллельно он записывает свои сольные альбомы *Piano improvisations Vol. 1* и *2* (1970), в которых находят воплощение его эксперименты в области свободной композиции, с использованием препарированного (электро)рояля, с обращением к атональности (*A Suit of 8 Pictures*), наряду с тональными песнями в куплетной вариационной форме, с характерными для латинской музыки приемами остинато в фактуре. Опыты работы в стиле Latin Jazz отражаются в музыкальном языке пьесы *Sometimes Ago*. Его ансамбль *Return To Forever*, созданный в 1975 г. в составе Стенли Кларка, Аирто Морейры, Флоры Пурим, Джо

Фарелла, становится выразителем идеи фьюжн, вобрав в свое творчество сплав элементов джаза, рока, электросаунда, этнической музыки Испании и Латинской Америки. Многие его сочинения, такие как *Windows*, *Crystal Silence* и знаменитая *Spain* («Испания»), приобретают огромную популярность и становятся джазовыми стандартами. В стиле джаз-рок он продолжает свою работу в сотрудничестве с Майклом Брекером (саксофон) и Херби Хенкоком (клавишные). В 1985 г. «Чик» Кория развивает стилистику фьюжн с новым составом (басист Джон Патитуччи, барабанщик Дейв Уэкл), который приобретает не меньшую славу фьюжн-коллектива, чем предыдущий. Художественные музыкальные ориентации ясно отражались в названии группы: *Electric Band*, *Acoustic Band*.

В последнее десятилетие творческие интересы музыканта были сосредоточены не только на поиске новых возможностей стилистических сплавов в рамках данного направления. Показательны, на наш взгляд, его выступления с симфоническим оркестром в качестве солирующего пианиста, в программу выступлений которого входят концертные произведения В.А. Моцарта.

Особое место в эволюции фьюжн занимают музыканты, творчество которых положило начало новому стилю, закономерно вытекающему из фьюжн и получившему название *smooth-jazz* (англ. гладкий, приглаженный джаз). Это Куинси Джонс, Джордж Бенсон, Фредди Хаббард, Боб Джеймс и Гроувер Вашингтон-мл. Их работа представляет собой по большей части облегченный вариант джаз-рока за счет внедрения элементов музыкального языка и жанров, свойственных поп-музыке. Нельзя сказать, что их творчество было направлено сугубо на достижение коммерческого успеха. Не раз композиции Куинси Джонса, Джорджа Бенсона, Гроувера Вашингтона-мл. удерживали верхние строчки хит-парадов журнала *Billboard* и других уважаемых музыкальных изданий Америки и Европы.

Стиль *smoothjazz* в последние два десятилетия ассоциировался в первую очередь с именами таких музыкантов, как саксофонисты Гроувер Вашингтон-мл., Дейвид Сэнборн, флюгергорнист «Чак» Манддионэ, гитаристы Эрл Клю, Джордж Бенсон, группы *Spyra Gira*, *Yellow Jackets*, *Four Play* и других.

Не случайно возникновение стилистических направлений, объединенных понятием «фьюжн», именно в Америке, как и не случайно появление на этом континенте джаза и других видов широко развитой, распространенной системы неакадемической музыкальной культуры. Неумолимая потребность обновления лежит в глубинах американского сознания. По мнению исследователей в области социологии в современной философии, главными чертами, отличающими духовную культуру современных американцев, является динамизм, крайняя степень подвижности и обновления, кроме того, отсутствие зависимости от традиций и эклектичность сознания «по причине незавершенности процесса синтеза целостной культуры с элементами разных культур». Потребность в новизне зачастую находит удовлетворение в «многообразии источников», что создает огромный внутренний потенциал, возможности и стимул к созданию «произведений с ярко выраженной оригинальностью (отзывчивостью ко всему новому)» [Пьязин, 1995, с. 17].

Список литературы

Американская художественная культура в социополитическом контексте 70-х годов XX века: сб. статей / АН СССР, Ин-т США и Канады; отв. ред. А.С. Мулярич, В.П. Шестаков. – М.: Наука, 1982. – 270 с.

Библер В.С. Школа диалога культур. – М.: Международные отношения, 1992. – 384 с.

Быков Ю. От молчаливого поколения к бунтующему. Трансформация молодого поколения США. – М.: Молодая гвардия, 1974. – 94 с.

Дубинку Е.А. Американская музыка второй половины XX века: (Нотация и методы композиции): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК. – М., 1996. – 170 с.

Конен В.Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Прогресс, 1997. – 445 с.

Конен В.Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

Мяло К. Под знаменем бунта. Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950–1970-х годов. – М.: Политиздат, 1985. – 287 с.

Новое мышление и диалог культур. – М.: Изд-во ун-та дружбы народов им. Патриса Лумумбы, 1990. – 328 с.

Пьязин Э.П. Взаимодействие культур в условиях современной цивилизации (на примере философских культур России и США): автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Саранск, 1995. – 19 с.

- Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции: сб. трудов. ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 81. – С. 20–34.
- Туганова О.Э. Современная культура США: Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество. – М.: Наука, 1991. – 269 с.
- Anderson P.A. Ellington, rap music and cultural difference // Musical Quarterly. – L., 1995. – Vol. 79, N 1. – P. 130–134.
- Balliett W. New York notes. A journ of jazz, 1975–1980. – N.Y.: Oxford univ. press, 1981. – 285 p.
- Charters S.B., Constant, L. Jazz a history of the New York scene. – N.Y.: Ad Capo press, 1981. – VIII, 382 p.
- Concise Histories of American Popular Culture. – Westport (Connecticut): Grand Central Publishing, 1982. – 315 p.
- Giddings G. Rhythm-a-ning: Jazz tradition and innovation in the '80 s. – N.Y.: Morgan Kaufmann Publishers, 1990. – XVIII, 291 p.
- Gridley Mark C. Jazz styles: History and analisis. – N.Y.: Greenwood Publishing Group, 1995. – XVII, 445 p.
- Berendt J.-E. The story of Jazz: From New Orleans to rock jazz. – Englewood Cliffs; N.Y.: Princeton Univ. Press, 1978. – 192 p.
- Larkin P. All what jazz: Arec. diary, 1961–1971. – L.: Experimenter Publishing Company, 1986. – 312 p.
- Litweiler J. The freedom principle: Jazz after 1958. – Brandford: Snow Lion Publications, 1984. – 324 p.
- Rock in den 70 ern: Jazzrock, Hardrock, Folkrock und New Wave. – Hamburg: Krause Publications, 1980. – 270 s.
- Wilmer V. As serious, as your life: The story of the new jazz. – L.: Continuum International Publishing Group, 1977. – 296 p.

References

- Bibler, V.S. (1992). *Shkola dialoga kul'tur*. M.: Mezhdunarodnye otnosheniya.
- Bykov, Yu. (1974). *Ot molchalivogo pokoleniya k buntuyushchemu. Transformaciya molodogo pokoleniya SSHA*. Moscow: Molodaya Gvardiya.
- Dubinku, E.A. (1996). *Amerikanskaya muzyka vtoroj poloviny XX veka: (Notaciya i metody kompozicii): dis. ... kand. iskustvovedeniya: 17.00.02. MGK*. Moscow.
- Konen, V. Dzh. (1997). *Puti amerikanskoj muzyki. Oчерki po istorii muzykal'noj kul'tury SSHA*. Moscow: Progress.
- Konen, V. Dzh. (1994). *Tretij plast. Novye massovyje zhanry v muzyke XX veka*. Moscow: Muzyka.
- Mulyarchik, A.S., Shestakov, V.P. (Eds.), (1982). *Amerikanskaya hudozhestvennaya kul'tura v socio-politicheskom kontekste 70-h godov XX veka: Sb. statej (AN SSSR, In-t SSHA i Kanady)*. Moscow: Nauka.
- Myalo, K. (1985). *Pod znamenem bunta. Oчерki po istorii i psihologii molodezhnogo protesta 1950–1970-h godov*. Moscow: Politizdat.

(Anonymous, 1990). *Novoe myshlenie i dialog kul'tur*. Moscow: Izd-vo Universiteta druzhyby narodov im. Patrisa Lumumby.

P'yazin, E.P. (1995). *Vzaimodejstvie kul'tur v usloviyah sovremennoj civilizacii (na primere filosofskih kul'tur Rossii i SSHA)*. Avtoref. diss.... kand. fil. nauk. Saransk.

Savenko, S. (1985). Zаметки о poetike sovremennoj muzyki. In *Sovremennoe iskusstvo Muzykal'noj kompozicii. Sb. trudov. GMPI im. Gnesinyh* (Vyp. 81), (pp. 20–34). Moscow: GMPI im. Gnesinyh.

Tuganova, O.E. (1991). *Sovremennaya kul'tura SSHA: Struktura. Mirovozzrencheskij aspekt. Hudozhestvennoe tvorchestvo*. Moscow: Nauka.

Anderson, P.A. (1995). Ellington, rap music and cultural difference. In *Musical Quarterly* (vol. 79), (1), (pp. 130–134).

Balliett, W. (1981). *New York notes. A journ of jazz, 1975–1980*. New York: Oxford univ. press.

Charters, S.B. & Constant, L. (1981). *Jazz a history of the New York scene*. New York: Ad Capo press.

(Anonymous, 1982). *Concise Histories of American Popular Culture*. Westport (Connecticut): Grand Central Publishing.

Giddings, Gary. (1990). *Rhythm-a-ning; Jazz tradition and innovation in the '80 s*. New York: Morgan Kaufmann Publishers.

Gridley, Mark C. (1995). *Jazz styles: History and analisis*. New York: Greenwood Publishing Group.

Larkin, Philip. (1986). *All what jazz: A rec. diary, 1961–1971*. London: Experimenter Publishing Company.

Litweiler, John. (1984). *The freedom principle: Jazz after 1958*. Brandford: Snow Lion Publications.

(Anonymous, 1980). *Rock in den 70 ern: Jazzrock, Hardrock, Folkrock und New Wave*. Hamburg: Krause Publications.

Berendt, J.-E. (1978). *The story of Jazz: From New Orleans to rock jazz*. Englewood Cliffs; New York: Princeton Univ. Press.

Wilmer, Valerie. (1977). *As serious, as your life: The story of the new jazz*. – London: Continuum International Publishing Group.