

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ (ФРАНЦИЯ, АНГЛИЯ И ГЕРМАНИЯ)

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF JAZZ IN FRANCE, ENGLAND AND GERMANY

**O. Devyatova
V. Maukin**

Summary: The article examines the problem of the development of jazz in Great Britain, France and Germany, emphasizing both common and distinctive features. The main factor contributing to the spread of jazz in Europe is the question of the attitude towards African-American musicians, who were carriers of jazz culture and influenced the formation of European jazz styles. The conclusion is drawn about the formation of European jazz as an independent phenomenon of modern culture and the importance of the formation of national jazz schools.

Keywords: jazz, African-American culture, European culture, national traditions.

Девятова Ольга Леонидовна

доктор культурологии, профессор, Уральский
федеральный университет имени первого президента
России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург)
sonare-9@inbox.ru

Маукин Всеволод Романович

Соискатель, Уральский федеральный университет имени
первого президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург)
Vsevolod.Maukin@yandex.ru

Аннотация: В статье исследуется проблема развития джаза в Великобритании, Франции и Германии, акцентируются как общие, так и отличительные черты. В качестве главного фактора, способствующего распространению джаза в Европе, рассматривается вопрос об отношении к афроамериканским музыкантам, явившимся носителями джазовой культуры и повлиявшим на формирование стилей европейского джаза. Делается вывод о становлении европейского джаза как самостоятельного явления современной культуры и важности формирования национальных джазовых школ.

Ключевые слова: джаз, афроамериканская культура, европейская культура, национальные традиции.

Введение

Проблема взаимодействия национальных культур являлась одной из актуальных в XX веке. Особую значимость она приобрела на рубеже XX-XXI веков, в условиях глобализирующегося мира, в котором наметилась тенденция к стиранию граней между различными странами, нивелированию их национальной культурной самобытности, приводящая к некоей унификации и отрицанию отличительных признаков. Эти процессы охватили разные области культурного ареала, в том числе и музыку, особенно джаз — искусство, зародившееся на «стыке» африканской, американской и западноевропейской музыкальных культур. При всей своей актуальности эта проблематика пока исследована явно недостаточно, особенно в русскоязычных трудах и требует научной разработки в культурологическом аспекте. В данной статье анализируются основные вехи развития джаза и джазовой культуры в европейских странах (Франция, Великобритания и Германия), с целью осмысления своеобразия становления национальных джазовых школ.

В осмыслении этих вопросов мы опираемся на труды Б. Остендорфа, М.Р. Рождерса, Дж.Л. Коллиера, Л. Росса, Дж. Тойнби, В. Х. Кенни, Дж. О. Уипплингера, У. Адельта, В.Д. Конен, А.М. Цукера, О.Л. Девятовой, С.А. Беличенко, а также Т. Гартмана, А. Гюзевель, О. Зенна, Б. Свирса, Т. Уинтона. Немалое значение для нас имеют и работы М.Г.

Арановского, С.Т. Махлиной, Т.С. Ястремского, М.М. Митропольского, Е.С. Барбана.

При всей значимости многих трудов о джазовой культуре, в том числе европейской, споры о феномене европейского джаза и его природе не прекращаются до сих пор. Одни воспринимают джаз исключительно афроамериканским феноменом. Так, С.А. Беличенко пишет: «Национальные школы джаза: джаз польский, немецкий, японский, английский, австралийский и т.д. Это исключительно классификация национальной принадлежности музыкантов, играющих джаз, который по своему происхождению, сути и эстетике продолжает оставаться американским» [3, с. 322]. Другие считают, что европейский джаз стал самостоятельным феноменом, который должен порвать или, по крайней мере, ослабить связи с американской идиомой. К примеру, М.М. Митропольский пишет о том, что каждая национальная джазовая школа обладает собственной базой, «на которой строится характерный синтаксически-семантический комплекс» [7, с. 115]. В качестве примера критик приводит французскую и британскую джазовые школы. Французская объединяет академические традиции национальной музыки с творчеством переселившихся в Европу американских джазменов. В британской М.М. Митропольский видит уникальное соединение блюз-роковых элементов с «комплексом идей радикально нового джаза» [7, с. 115]. Важно в этой связи отметить, что именно в XX веке логика внеевропейской музыкальной культуры становится

все более доступной для европейских музыкантов [9, с. 5].

Однако не все джазовые теоретики соглашались с самостоятельным статусом европейского джаза. Так, на научной конференции в Люцерне (Швейцария, 2017) «Jazz between 1960 and 1980», посвященной европейской джазовой самоидентификации, развернулась дискуссия, участники которой освещали как специфические национальные феномены в рамках европейского джаза 1960-1980 годов, так и общие вопросы о «взрослении» евроджаза. Ряд современных исследователей (С. Николсон, М. Хеффли и др.) выразили мнение, что в данный период европейский джаз развивает собственную чувственность и он может разорвать связи с американской джазовой идиомой, повернувшись к своим национальным корням. Однако, по мнению одного из участников конференции и джазового исследователя Т. Уинтона, взаимодействие культур — гораздо более сложное явление, а возможность разорвать связь с американской джазовой традицией представляется ему невозможной, так как наше понимание истории построено ретроспективно в соответствии с потребностями, желаниями и ценностями сегодняшнего дня [17, р. 3].

В российской культуре сложился своего рода стереотип восприятия джаза, согласно которому европейская джазовая культура расценивается как продолжение афроамериканской. На фоне политического и культурного антагонизма СССР и стран Запада в обществе нередко складывалось впечатление, будто джаз, периодически попадавший под запреты в нашей стране, беспрепятственно прижился в странах Европы. Однако, как отмечает Б. Остендорф [13, р. 1-2] и в европейских странах распространение джаза как центрального проявления американизации культуры было предметом споров среди общественности. Традиционалисты выступали против американизации, в то время как либерально настроенное население было открыто к новым музыкальным веяниям и к джазу, как к символу свободы. Возникал вопрос и касающийся отношения европейцев к афроамериканским музыкантам, которое было разным и далеко не всегда толерантным, что серьезно повлияло на ход развития джаза в культурах европейских стран. Эти тенденции рассмотрим далее на примере Франции, Великобритании и Франции.

Результаты исследования

Как известно, джаз развивался на пересечении афроамериканской и европейской культур, соответственно огромное значение имело взаимоотношение между коренным населением страны и потомками африканских невольников. Насколько толерантны были носители этих культур? Насколько они были открыты к диалогу и взаимодействию? Ответы на эти и другие вопросы

определили, на наш взгляд, характер развития джаза в европейских странах.

Большую роль джаз сыграл в истории французской музыкальной культуры. Взаимодействие его с европейской музыкальной культурой началось еще на раннем этапе развития. Особенно эти процессы коснулись профессиональной музыки первой половины XX века. Так, М. Р. Роджерс вполне справедливо пишет, что серьезные французские композиторы заинтересовались джазом гораздо раньше американских. Французы познакомились с рэгтаймом еще во время Всемирной выставки в Париже (к сожалению, автор не уточняет год, но вероятно речь идет о самой известной выставке 1889 года). Причем, на выставке танцоры из США танцевали кекуок под характерные мелодии рэгтайма, чем и покорили французов [14, р. 56]. Важно, что к 1900 году звукозаписи рэгтайма на фонографе можно было без особенных сложностей приобрести в Европе [14, р. 56], так как тогда уже стали появляться звукозаписывающие компании, и коммерческий потенциал этого изобретения вырос. Интересно, что в Европе, как и в Америке, к рэгтайму было двойственное отношение, одним слушателям его «скачущие» ритмы и далекие от европейских ладов гармонии «резали» ухо. По мнению Б. Остендорфа, многие умы того времени находили рэгтаймы проявлением кризиса культуры, остро переживаемого современной интеллигенцией. Рэгтайм, по мысли ученого, даже воспринимался как воплощение всего аморального, вульгарного и болезненного, скопившегося в культуре на рубеже XIX–XX веков [14, р. 3]. Однако, другого взгляда придерживались французские композиторы-импрессионисты. Услышав рэгтайм на выставке или в записи, они начали экспериментировать с его мотивами. Как отмечает М.Р. Роджерс, первым среди них оказался импрессионист К. Дебюсси, который в 1908 г. написал «Golliwog's Cake-Walk». Причем такой интерес к «чистой природе», то есть в данном случае к аутентичным фольклорным произведениям различных народов мира, подпитывался философией популярного среди французских композиторов рубежа XX–XXI веков Ж.-Ж. Руссо.

Существенно, что высоким художественным уровнем своих «джазовых» сочинений К. Дебюсси опередил развитие собственно американского джаза приблизительно на 15 лет и открыл путь к джазу для своих младших современников и последователей. Вслед за К. Дебюсси преджазовые и собственно джазовые элементы в своем творчестве, нередко для придания своеобразного экзотического колорита, стали применять Эрик Сати, Игорь Стравинский, а также композиторы французской «Шестёрки», в которую входили Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Л. Дюрей и Ж. Тайефер [14, р. 59].

Значительный рост интереса к джазу во Франции произошел в 1917 году, после вступления американских

войск в Париж и выхода первой джазовой пластинки белого коллектива «Original Dixieland Jazz Band». Причем джазовые музыканты там появляются вместе с военными оркестрами. После войны афроамериканских артистов начинают привозить французские организаторы больших концертов. Однако, как отмечает Дж. Л. Коллиер, в основном это были белые американские джазмены, чье творчество и оказало влияние на формирование европейского джаза [5, с. 228].

Заметим, однако, что несмотря на рост джазовых слушателей, во Франции джаз воспринимался в основном как увеселительная музыка, а не как искусство, ведь первоначально даже само слово «джаз» воспринималось французами скорее как танец, а не как музыка. Лишь к 1930-м годам, как подчеркивает В.Х. Кенни, джаз укоренился во Франции как музыкальный феномен, там появились сообщества джазовых музыкантов, аудитория и клубы [12, р. 2].

После Второй Мировой войны чаще и дольше стали гостить во Франции афроамериканские музыканты. В 1947 году одним из первых туда приехал Рекс Стюарт. Причем, как отмечает Л. Росс, многие афроамериканские джазовые музыканты и вовсе переезжали во Францию, так как там была гораздо более благоприятная атмосфера по отношению к «темным» музыкантам, по сравнению с США и другими европейскими странами. Среди мигрировавших джазменов были также тромбонист Дикки Уэллс, кларнетист А. Никольс, барабанщик К. Кларк и многие другие [15, р. 13].

В Великобритании джазовая культура развивалась несколько иным путем. С момента появления джаза в Британии в 1919 году важную роль в развитии джаза сыграли чернокожие музыканты из числа мигрантов английских колоний (в том числе и бывших). Рождение джаза было связано с прибытием в страну уже упомянутого выше коллектива «Original Dixieland Jazz Band». Музыканты привнесли в британскую джазовую культуру значительные новшества, благодаря чему, по словам Тойнби, там «зазвучал голос африканской диаспоры» [16, р. 1].

Однако, в отношении к джазу и темнокожим музыкантам в Британии все-таки, как и во всей Европе, действовали двойные стандарты [16, р. 5]. На «туманном Альбионе» расовый вопрос оказался даже более острым, чем в континентальной Европе, отчего в стране сложилась несколько особенная джазовая культура. Расизм в Англии проявлялся не только в общественных настроениях, но и затрагивал законодательную сферу. Так в течение 1920-х годов были наложены серьезные ограничения на работу в стране для афроамериканских музыкантов и введен визовый режим.

Но в то же время, начало XX века ознаменовалось в Британии увеличением численности чернокожего населения, главным образом за счет миграции моряков из Вест-Индии и Африки. В Вест-Индии, как и в целом в Латинской Америке, отношение к африканским рабам и впоследствии к их потомкам было гораздо гуманнее, чем в Северной Америке. Отчего африканские культуры и их представители смешались с местными и европейскими культурами органичнее, чем в США. В результате, мигранты из Вест-Индии быстро перенимали джазовую музыку и ее новшества в виду соседства стран Карибского бассейна с США и культурной близости с афроамериканцами. Приезжая в Британию, мигранты способствовали распространению там джаза. При этом, для выходцев из британских колоний ограничений в работе, как для афроамериканцев, не было [17, р. 6-7].

Мигранты развивали в консервативной Великобритании самые новые течения джаза. В 1940-е и 1950-е годы произошло возрождение такого стиля, как диксиленд. В Европе возрождение диксиленда продлилось дольше, чем в США. А в Великобритании — дольше, чем в других странах Европы. Зачастую возрождение новоорлеанской музыки увлекало более старое поколение белых американцев и европейцев. Молодые афроамериканцы, как и выходцы из Вест-Индии, не хотели разделять эту ностальгию и больше увлекались бибопом.

Вслед за бибопом и кул-джазом возник фри-джаз, который получил распространение и в европейских странах. Примечательно, что параллельно с фри-джазом Орнетта Коулмана в Америке, выходец из Вест-Индии Джо Хэрриотт разработал в Англии собственную джазовую идиому, которую он назвал игрой в «свободной форме». Кто из них открыл новое течение в джазе, согласно Дж. Тойнби, остается не известным, и вероятно, оба просто уловили саму идею, которая словно «виталя в воздухе». Но, несмотря на мировое признание (хотя и в узких кругах) альбома Джо Хэрриотта «Abstract», в самой Британии столь новаторскую работу не оценили ни слушатели, ни музыканты [16, р. 11].

В отношении европейского «свободного джаза» примечательно и то, что движение получило большое распространение в Европе, хотя его отцы-основатели видели в этой музыке наибольшее проявление африканской культуры, отрицая влияния на джаз европейской музыки. При этом Е. Барбан отмечает, что сам «свободный джаз» оказывается по своей сути достаточно близок к европейской авангардной музыке [2, с. 24-26].

В Германии история развития джаза началась, как во многих других странах, в 1917 году, однако с 1933 года он развивался в совершенно иных социокультурных обстоятельствах, в связи с приходом к власти нацистов. Причем, согласно исследованию Дж.О. Випплингера,

джаз получил достаточно мощное распространение еще во времена Веймарской Республики. Тогда профессиональные композиторы, такие как К. Вайль, П. Хиндемит и Х. Эйслер, уже начинали использовать джазовые элементы в своих произведениях. Примечательно также, что один из главных и крупнейших джазовых лейблов в мире «Blue Note» основал А. Лайон, немец еврейской национальности, совместно с американским музыкантом М. Маргулисом. [18, р. 2]. А в 1928 году в Германии был организован первый в истории курс по джазовой музыке в высшем учебном заведении. Эта инициатива принадлежала Б. Зеклезу, директору консерватории Хоха во Франкфурте. Событие было очень резонансным и встретило критику среди консерваторов не только в Германии, но и Европе, а также стало большой новостью и в Америке [18, р. 141].

Однако, если в остальных европейских странах в 1930-е годы джаз уже обрёл свою аудиторию и своих профессиональных джазменов, то в Германии, с приходом к власти нацистов, начинается антиджазовая пропаганда. Афроамериканцам запрещали выступать, а в 1938 году в Мюнхене прошла выставка «Дегенеративная музыка», где были представлены карикатуры на афроамериканских и еврейских музыкантов. Но, все-таки, полностью истребить джаз в Германии фашистскому режиму не удалось. В 1939 году в Гамбурге сформировалась молодежная организация, под названием «Swingjugend», представлявшая собой андеграундную джазовую субкультуру. А во время Второй Мировой войны, даже само нацистское правительство развлекало солдат танцевальной музыкой, очень напоминавшей джаз, хотя секция духовых инструментов там была заменена скрипками.

В послевоенное время джаз в Западной Германии набирал все большую популярность. Молодые западные немцы воспринимали джаз как антифашистскую музыку, что привлекало к ней внимание многих слушателей. А. Ульрих пишет, что большой вклад в популяризацию джаза в ФРГ внесли два джазовых промоутера Ф. Рау и Х. Липпманн, которые, как и молодежь, видели в джазе способ либерализации немецкого общества после Второй Мировой войны. В 1969 году в Мюнхене М. Айхером был основан лейбл «ECM Records», аббревиатура которого расшифровывается как «Издание Современной Музыки». Постепенно лейбл выработал собственное узнаваемое звучание. Как отмечает Т. Уинтон, оно со временем стала в определенной мере синонимом к термину «европейский джаз» [11, р. 3]. В Восточной Германии джаз набирал популярность в 1945–1949 годах, там продолжали развиваться такие стили, как блюз, диксиленд, свинг и даже спиричуэлс. Вместе с тем, в стране началась массовая критика современного бобопа, рок-н-ролла как дегенеративной буржуазной музыки, из-за чего многие джазовые музыканты уехали из ГДР в ФРГ [10, р. 957].

Вторая волна джазовой экспансии была во многом обусловлена присутствием американских войск в Европе и прочно связала джаз с ощущением освобождения и антифашистскими настроениями. В это время отношение к джазу в Европе стало значительно серьезнее. Если в первую волну европейская молодежь видела в джазе в основном танцевальную музыку и способ преодолеть строгость танцевальных традиций, то во вторую волну европейская общественность, согласно Э. Хобсбауму, восприняла «джаз как высокохудожественную музыку, созданную в форме популярной» [цит. по 13, р. 3]. Она была готова увидеть в джазовых композициях произведения искусства и слушать его в филармонических залах.

Этим серьезным подходом и спецификой музыкального мышления и отличается такое явление, как «европейский джаз». Европейцы с самого знакомства с джазом пробовали соединять его с академической музыкальной традицией. Не случайно, что и первые исследования джаза появились не в США, а во Франции, как и упомянутый ранее первый джазовый учебный курс, который читался в Германии. В европейской джазовой музыке меньше афроамериканской дионисийской энергии, а типичная для джаза «эстетика несовершенства» [8] кажется более сглаженной. Европейская музыка больше напоминает отстраненный и интеллектуальный кулджаз, с большим влиянием академической школы. При этом европейский джаз часто взаимодействует с различными этническими традициями и филигранно включает его элементы в свое полотно. Но что остается общим и непоколебимым качеством, как для европейского, так и для афроамериканского джаза — это ценность свободы и эстетическая мощь импровизации. Ведь в обоих случаях джаз ассоциировался со свободой, как у афроамериканцев, сопротивлявшихся угнетению расистского общества, так и у европейцев, сражавшихся против немецкого национализма.

Мы полагаем, что, несмотря на особенности музыкального менталитета, присущие каждому этносу и нации, джаз в любой стране ориентируется на традиции афроамериканской музыки. Конечно, национальные джазовые школы обладают своим особым стилем, но различия между ними гораздо менее существенны, чем в академической музыке. Главной причиной тому, на наш взгляд, являются, во-первых, появление звукозаписывающих технологий, а во-вторых, значительное упрощение путешествий в XX веке, по сравнению с предыдущими. Представители музыкальных культур европейских стран постигали джаз часто от первоисточников — на виниловых записях или живых концертах «носителей» джазовой музыкальной культуры. Третьим и возможно важнейшим аспектом было то, что джаз воспринимался как принципиально другая музыка. Соответственно игра американцев и, в первую очередь, афроамериканцев виделась европейцам как некий эталон.

Современный джаз также приобрел новое звучание в виду технологического развития и также заимствовал мелодические и ритмические элементы из других музыкальных языков, поэтому нельзя ограничивать джаз одной эпохой. Вместе с развитием джаза некоторые региональные или национальные джазовые особенности («акценты») могут в перспективе стать самостоятельными стилями (в понимании стиля эпохи). Среди претендентов на становление европейского джазового стиля мы назовем: Esbjorn Svensson Trio, Jacky Terrasson, John McLaughlin, John Surman Project, WDR Big-Band Koln и многие другие. В России музыкантов, исполняющих «европейский» джаз, не так много, но и те немногие, кто есть, создают музыку высокого художественного уровня. К ним относятся Квартет Аркадия Шилклопера, Квартет Сергея Проня, «Круглый бэнд» Алексея Круглова, Трио Андрея Кондакова и другие. Помимо разработки собственно «европейского джаза» музыканты из Европы создали и другие джазовые стили. Так, в 1930-е годы в Европе развивалось направление «барокко-джаз», одним из наиболее ярких представителей которого был джазовый скрипач С. Граппелли. Музыканты сочиняли авторские джазовые аранжировки произведений эпохи барокко. В 1937 году скрипачи записали совместный

концерт с джазовыми интерпретациями произведений Баха. Как отмечают О.Л. Девятова и О.П. Никова, «музыканты осуществляли параллельно и обратное действие, в результате которого в джаз они приносили черты классической музыки» [4, с. 17]. Однако, пожалуй, самым заметным достижением европейских джазменов в 1930-е годы стало появления цыганского джаза — направления, разработанного виртуозным гитаристом Джанго Рейнхардтом. В его музыке свинг смешался с цыганскими музыкальными традициями, а также заимствовал что-то неуловимое от французской музыки.

Выводы

Итак, подобно М.Р. Роджерсу, мы воспринимаем джазовую культуру в целом как масштабное явление, одним из направлений которого является джаз, созданный в странах Европы. Как научное понятие «европейский джаз» мы трактуем как самостоятельный музыкальный стиль, на который оказали влияние, наряду с афроамериканскими элементами, кул-джаз, академический музыкальный стиль, авангардизм, этническая музыка этих стран, в том числе и внеевропейская, а также и современная массовая музыкальная культура.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М.Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М.Г. Арановский. - М.: Изд-во ГИИ, 1997. - С. 7-24.
2. Барбан, Е.С. Черная музыка, белая свобода / Е.С. Барбан. - СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. - 284 с.
3. Беличенко С.А. Мегаджаз 1975–2020 гг. / С.А. Беличенко. - Новосибирск – Москва: Сибирский институт джаза, 2022. - 471 с.
4. Девятова, О.Л. Межкультурные взаимодействия американской и европейской культур в скрипичной музыке эпохи свинга / О.Л. Девятова, О.П. Никова // Человек в мире культуры. - 2015. - Т. 2, № 1. - С. 15-19.
5. Коллиер, Дж.Л. Становление джаза / Дж.Л. Коллиер. - Москва: «РАДУГА», 1984. - 411 с.
6. Махлина, С.Т. Язык искусства в контексте культуры: специальность 17.00.08 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Махлина Светлана Тевельевна. - Санкт-Петербургский, 1992. - 337 с.
7. Митропольский, М.М. Реальность российского джаза в мировом контексте (к постановке проблемы) / М.М. Митропольский // Современный джаз в музыкальной культуре. - СПб: Композитор. Санкт-Петербург, 2013. - С. 112-124.
8. Резанцева, М.С. Джаз как "несовершенное" искусство: импровизация в контексте диалектики прекрасного и безобразного / М. С. Резанцева // Вестник МГУКИ. - 2019. - № 2 (88). - С. 107-112. - ISSN 1997-0803.
9. Ястремский, Т.С. Танцевальная электронная музыка в художественной культуре рубежа XX - XXI веков: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ястремский Тимур Сергеевич. - Санкт-Петербург, 2006. - 29 с.
10. Adelt, U. Germany Gets the Blues: Negotiations of 'Race' and Nation at the American Folk Blues Festival. / U. Adelt // American Quarterly. - 2008. - vol. 60, no. 4, - pp. 951-974. - URL: <http://www.jstor.org/stable/40068557>. (Accessed 9 Feb. 2024).
11. Growing up: Jazz in Europe 1960-1980 / T. Gartmann, A. Güsewell, O. Senn, B. Sweers // European journal of musicology. - 2017. - vol. 16, no. 1. - pp. 7- URL: <https://doi.org/10.24451/arb.6835>. (Accessed 27 April 2021).
12. Kenney, W.H. Le Hot: The Assimilation of American Jazz in France, 1917-1940. / W. H. Kenney // American Studies. - 1984 - vol. 25, no. 1. - pp. 5-24. - URL: <http://www.jstor.org/stable/40641828>. (Accessed 15 Feb. 2024).
13. Ostendorf, B. Subversive Reeducation? Jazz as a Liberating Force in Germany and Europe. / B. Ostendorf // Revue Française d'études Américaines. - 2001. - pp. 53-71. - URL: <http://www.jstor.org/stable/20874822>. (Accessed 12 Feb. 2024).
14. Rogers, M.R. Jazz Influence on French Music / M.R. Rogers // The Musical Quarterly. - 1935. - vol. 21, no. 1. - pp. 53-68. - URL: <http://www.jstor.org/stable/738965>. (Accessed 27 April 2021).
15. Ross L. Jazz Musicians in Postwar Europe & Japan. - pp. 55. // academia.edu - URL: https://www.academia.edu/9001687/Jazz-_Musicians_in_Postwar_

- Europe_and_Japan (Accessed 27 April 2021).
16. Toynbee, J. Race, History, and Black British Jazz / J. Toynbee // *Black Music Research Journal*. – 2013. – vol. 33, no 1. – pp. 1–25. – URL: <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.33.1.0001>. (Accessed 13 Feb. 2024).
 17. Whyton, T. Moving to Higher Ground The Changing Discourse of European Jazz 1960–1980 / T. Whyton // *European journal of musicology*. – 2017. – vol.16, no 1. – pp. 13–22. – URL: <https://bop.unibe.ch/EJM/article/view/5776/8055>. (Accessed 13 Feb. 2024).
 18. Wipplinger, J.O. *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture In Weimar Germany* / J.O. Wipplinger. – Michigan: University of Michigan Press, 2017. – 311 с.

© Девятова Ольга Леонидовна (sonare-9@inbox.ru), Маукин Всеволод Романович (Vsevolod.Maukin@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»