

*Букреев В.А.**

**ИНТЕГРАЦИЯ И АССИМИЛЯЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ
КОМПОНЕНТОВ ДЖАЗОВОЙ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ США С НАЧАЛА
XX века[©]**

Аннотация. В статье рассматривается эволюция мышления американских и европейских композиторов начала XX в., расширение их музыкального кругозора в связи с рождением и появлением раннего джаза – новой ритмической музыки на Юге США. Практически все знаменитые композиторы начала столетия в той или иной степени обратились к джазу, каждый по-своему преломляя в творчестве новые ритмы и гармонии. В данном процессе исходным, основным материалом были профессиональные композиторские сочинения, а джаз способствовал ассимиляции. В статье рассматриваются эксперименты, представляющие интерес с позиции сплавления музыкальных жанров, синтеза элементов музыкального языка, предвосхитившие впоследствии рождение уникального музыкального стиля фьюжн.

Ключевые слова: Стравинский; Мийо; Пуленк; Равель; Скотт Джоплин; Джордж Гершвин; Джеймс Пол Джонсон; «Джелли Ролл» Мортон; «Дюк» Эллингтон; «Диззи» Гиллеспи; Стэн Кентон; Вуди Герман; Джордж Ширинг; Стэн Кентон; Гюнтер Шулер; Пол Уайтмен; Чарли Минус; Джордж Рассел; Гил Эванс; Альфред Шнитке; «Modern Jazz Quartet».

* *Букреев Валерий Александрович* – солист Государственного джазового оркестра имени О. Лундстрема, композитор, аранжировщик, лауреат премии ЮНЕСКО, Москва, Россия, e-mail: wbukreev@yandex.ru

Bukreev Valery Aleksandrivich – soloist of the O. Lundstrom State jazz orchestra, composer, arranger, UNESCO Prize Laureate, Moscow, Russia, e-mail: wbukreev@yandex.ru

© Букреев В.А., 2021

Поступила: 13.02.2021

Принята к печати: 28.02.2021

Bukreev V.A.

**Integration and assimilation of the musical components of jazz
and academic music in the works of US composers since the beginning
of the XX century**

Abstract. The article examines the evolution of thinking of American and European composers of the early 20 th century, the expansion of their musical horizons in connection with the birth and emergence of Early Jazz, a new rhythmic music in the South of the United States. Almost all famous composers of the beginning of the century, to one degree or another, turned to jazz, each in his own way refracting new rhythms and harmonies in their work. In this process, the initial, basic material was professional composer compositions, and jazz contributed to assimilation. The article examines experiments of interest from the perspective of fusion of musical genres, synthesis of elements of the musical language, which later anticipated the birth of the unique musical style «Fusion».

Keywords: Stravinsky; Millau; Poulenc; Ravel; Scott Joplin; George Gershwin; James Paul Johnson; «Jelly Roll» Morton; «Duke» Ellington; «Dizzy» Gillespie; Stan Kenton; Woody Herman; George Shearing; Stan Kenton; Gunther Schuler; Paul Whiteman; Charlie Minus; George Russell; Gil Evans; Alfred Schnittke; «Modern Jazz Quartet».

Received: 13.02.2021

Accepted: 28.02.2021

С джаза, именно с раннего джаза началось расширение музыкального кругозора музыкантов и слушателей в Европе, произошел важнейший переворот в самом музыкальном мышлении человека XX в. Практически все знаменитые композиторы начала столетия в той или иной степени обращались к джазу, по-своему преломляя его ритмы и гармонии. Среди них – Стравинский, Мийо, Пуленк, Равель и многие другие композиторы [Watkins, 1994, p. 194]. В деле интеграции культур, в качестве выразителя общей тенденции к слиянию неевропейского и европейского джаз открыл далеко идущие пути [Конен, 1984, с. 87]. Фактически в Европу вернулись традиции, вывезенные в течение предшествующих двух столетий в преобразованном подчас до неузнаваемости виде, обогащенные на Американском континенте

синтезом с другими музыкальными культурами. В отношении использования характерных элементов джазового языка европейскими композиторами важно то, что в данном процессе исходным, основным материалом были профессиональные композиторские сочинения, а джаз способствовал ассимиляции [Когоутек, 1976, с. 262]. Исследуя особенности становления джаза, нельзя не упомянуть композиторов, без вклада которых в развитие американской музыки не мыслится история джаза. Остановимся на творчестве некоторых из них, чьи эксперименты представляют немалый интерес с точки зрения синтеза, сплавления жанров, элементов музыкального языка, предвосхитившие впоследствии рождение уникального музыкального стиля фьюжн.

Строгая упорядоченность и структурная завершенность композиций рэгтаймов в творчестве «короля рэгтайма», пианиста афроамериканского происхождения Скотта Джоплина объясняется влиянием традиций отнюдь не афроамериканской музыки. Получив в ранние годы академическое образование, он свободно использовал европейский музыкальный язык. Ориентиром в его творчестве была музыка Грига и Дворжака. В отличие от большинства «бродячих пианистов», у Джоплина были ясно осознанные музыкальные идеалы и художественные цели. В своем творчестве он пробовал соединить традиционные европейские жанры с музыкой рэгтаймов. «Ragtime Dance» – миниатюрный балет в духе классицизма для камерного оркестра, «Почетный Гость» – его первая опера. Десять лет жизни посвятил композитор созданию оперы «Тримониша», предвосхитив появление оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс». Однако несмотря на стремление создавать произведения в высоких жанрах, современниками он воспринимался как эстрадный композитор-исполнитель. Но и в этой области Скотту Джоплину удалось создать классические образцы, которые долгое время оставались примерами для подражания и популярнейшим материалом для исполнителей в сфере как легкой, так и академической музыки.

Джеймс Пол Джонсон также шел по пути Скотта Джоплина в области соединения музыки популярной американской эстрады с нехарактерными для нее жанрами академической европейской музыки. Выступая в водевильных театрах, играя в оркестрах бродвейского шоу, в салонных ансамблях, Джеймс Пол Джонсон писал музыку к различным театральным постановкам, а также фортепианную музыку, которая представлена в его творчестве отдельными пьесами и циклами. По прозвищу, данному ему современниками, можно определить главную характерную особенность его музыкального почерка. Его

называли «отцом стиля страйд». Этот термин – «страйд пиано» – подразумевает особую манеру исполнения на фортепиано, основанную на характерной технике игры левой рукой, представляющей чередование басового тона и аккордов, разделенных большим расстоянием. Подобная манера игры возникла в жанрах кейкуока и рэгтайма и, в свою очередь, связана с главным источником – жанром марша.

Творчество Джонсона не ограничивается упомянутыми жанрами. Синтез европейских жанров с новой музыкой представлен в таких его сочинениях, как симфоническая поэма, впоследствии переработанная в «Concerto for Piano and Orchestra»; в симфонии «Harlem», композиции в которой – традиционный европейский трехчастный цикл. (Позже эту симфонию Джонсон обработал в виде балетной сюиты.) Изучая гармонию и контрапункт, Джонсон пробовал свои силы в жанре пассакальи, позже переделав ее в балет для гарлемского театра. В своей пьесе «Carpice-Rag» он обращается к технике цитирования, приводя фрагмент из Шопена, что для его современников стало своеобразным откровением: ему удалось «соединить несоединимое». «Факт переработки сочинений в серьезных жанрах в музыку для сценического действия свидетельствует о неподготовленности слушателя конца XIX в. к восприятию академических жанров, что часто вынуждало композиторов идти “на поводу” у публики» [Леонг, 1992, с. 112].

Еще более благодатную почву для исследования проблемы интеграции музыкальных традиций можно обнаружить в творчестве Фердинанда Ламента, или «Джелли Ролла» Мортонa, одного из первых провозвестников стиля «swing». Еще в 1926 г. он путем экспериментирования собрал в своем оркестре состав инструментов, который впоследствии стал характерным для классического биг-бэнда. Так, от европейского духового оркестра в этот состав вошли медные духовые: туба, тромбон, труба; деревянные – три кларнета, саксофоны; от афроамериканского – банджо или гитара.

Увлечение оркестром отражалось на манере его игры на фортепиано: нередко партия левой руки соответствовала игре на тромбоне, а правой – на кларнете. Ему принадлежат многочисленные обработки маршей Дж. Сузы для нового состава оркестра с прибавлением элементов рэгтайма, джазовой ритмики начала раннего джаза.

Экстраординарный пианист, он был одним из первых, кто начал выступать с сольными концертами. Играя в кабачках и на теплоходах полонезы, вальсы, марши, мазурки, он совместил идиомы негритянского джаза с академической европейской музыкой. Он экспериментировал с классическим материалом, обрабатывая отрывки опер

Джузеппе Верди в своей собственной, оригинальной манере. Нередко материалом для экспериментов служили французские и испанские фольклорные ритмы. Ему приписывается создание многотемной многочастной композиции. Часто в одной пьесе он совмещал несколько различных жанров. Так, например, в пьесе «Sidewalk Blues» чередуются блюз, марш-рэгтайм и траурный марш.

Каждый из этих композиторов по-своему воплотил в жизнь идею интеграции разных традиций, внося свой вклад в развитие американской эстрадной музыки. Но, пожалуй, никто не может сравниться с непревзойденным экспериментатором, генератором неординарных идей, «Дюком» Эллингтоном, на материале творчества которого можно проследить путь эволюции джаза с 20-х по 70-е годы XX в. Личность уникальная, он улавливал и использовал достижения новых стилей и был сам основоположником некоторых из них. Созданное Джеймсом Пол Джонсоном, «Джелли Роллом» Муртоном, Скоттом Джоплином стало основой для дальнейших творческих поисков в области синтеза и интеграции. Со своим первым ансамблем, в репертуар которого входили популярные вальсы, рэгтаймы и песенные аранжировки, Эллингтон выступал на танцплощадках и в кабаре. Но формирование собственного стиля было необходимо для завоевания славы и признания. Так, в процессе сочинения оркестровой музыки к танцевальным сценкам в «африканском духе» для «Cotton Club» возник новый джазовый стиль, получивший название Jungle Style (стиль джунглей). Для него характерны экзотические звучания, полиритмия, прямые гармонии и разнообразное использование сурдин в группе медных духовых. «Эта сценическая практика с требованиями, которые она на нас накладывала, была одновременно просвещающей и обогащающей. Благодаря ей мы расширили горизонты нашей музыки...» – говорил сам Эллингтон [цит. по: Колиер, 1991, с. 114]. Поиски и эксперименты велись для воплощения буйного неистовства негритянских танцев, звуков дикой природы средствами джазового биг-бэнда.

Необходимость обеспечивать зрелищные, театрализованные номера заставляла искать новые формы композиции, новые средства выразительности. Большинство оркестровых номеров такого характера построены по принципу чередования контрастных эпизодов. Новаторским был подход Эллингтона к композициям: их завершенность служила импульсом, отправной точкой для дальнейших исканий непосредственно в процессе исполнения. Не случайно его оркестр часто характеризуется как ансамбль импровизирующих солистов.

Новый стиль Mood Style, или «стиль настроения», ярче всего представлен в таких пьесах, как «Mood Indigo», «Sofisticated Lady», «Solitude». Это совершенно противоположное по манере «стилю джунглей» направление джаза характеризуется приглушенными звучаниями, мечтательным, лирическим настроением с минимальным контрастом разделов [Charters, Constant, 1981, p. 164].

В 1931 г. Эллингтон получает премию за сочинение «Creole Rhapsody». С этого произведения начинаются поиски более сложных и совершенных форм, основанных на тщательно спланированных структурах, бытующих в музыке академической, но базирующихся на джазовых идиомах. Эти идеи Эллингтон развивает в четырехчастной композиции «Black, Brown and Beige», которую современники называли «Первой симфонией Дюка Эллингтона», в программной сюите «Harlem», в монументальном симфоджазовом полотне «Мой народ», в трех духовных концертах и в других произведениях, представляющих его «концертный стиль». Для сочинений Эллингтона характерно влияние академической музыки, тяготение к красочной оркестровке, монументальность и усложненность форм, высокие требования к виртуозности солистов.

Это еще один этап на пути интеграции в джазе. Эллингтон не только обращается к другой, европейской культуре, но и к другому виду музыкального искусства, совмещающего эстрадное начало с академической музыкой.

Экспериментаторство, постоянный поиск новых идей в области композиции, инструментовки, музыкального языка – эмблема творчества Эллингтона, для которого границы джаза были слишком тесны. Его реформы, такие как опыт синтезирования джаза и симфонической музыки, введение в джаз концертных форм, новая техника композиции, развитие ряда новых стилей, трактовка вокала и голоса как виртуозного оркестрового инструмента, комбинация тембров, использование политональности, хроматики и модальных гармоний, обращение к африканским ритмам, эксперименты с мелодическими структурами и многое другое – все это в той или иной степени было подхвачено его современниками и музыкантами более молодого поколения [Such David, 1993, p. 26].

Параллельно с начала XX в. в джазе происходили не менее интересные процессы, основанные на синтезе различных элементов музыкального языка. Перейдем к истории возникновения стиля Latin Jazz. К самобытной культуре стран Латинской Америки джазовые музыканты обратились уже в 1910 г. Так, характерный ритм с иррегу-

лярной акцентуацией «Cubanola», чаще всего в партии левой руки, можно встретить в фортепианных рэгтаймах Скотта Джоплина, Нейла Монета, Джо Джордано, Эдди Мэтьюза, позднее – у У. Хенди в знаменитом «St. Louis Blues», который стал популярным джазовым стандартом. Не обошел своим вниманием необычную ритмику и «Джелли Ролл» Мортон, который не только стал использовать ее в своих произведениях и импровизациях, но и утвердил ее в качестве одного из характерных элементов джаза.

Следующий важный этап в обращении джазовых музыкантов к музыкальным традициям Латинской Америки открывает творчество знаменитого трубача «Диззи» Гиллеспи. В историю джаза этот стиль войдет под названием Afro-Cuba Jazz.

Личность Гиллеспи в своем роде уникальна. В созданном им биг-бэнде он реализовал множество стилевых идей. Музыкант стиля бибоп, он пытается воплотить бибоп идеи в биг-бэнде, для чего обратился к традициям латиноамериканской музыки. Из всего многообразия характерных для нее элементов он заимствует как готовую модель лишь усложненную ритмику «multi-rhythm» под названием «Mantuno» и вводит ее в биг-бэндные аранжировки. К традиционному составу оркестра он добавляет кубинские музыкальные инструменты и приглашает кубинских перкуссионистов «Чано» и «Чино» Позо [Пичугин, 1983, с. 67].

Под лозунгом «возвращения джаза к первоистокам» Гиллеспи экспериментировал с архаичными африканскими ритмами и инструментами (Afro-Jazz). Параллельно он работал в области соединения традиционной симфонической и джазовой музыки, исполняя сочинения, написанные специально для его биг-бэнда композиторами академического направления. Вслед за ним подобные идеи подхватят в своих экспериментах другие известные бенд-лидеры американских оркестров, такие как Стен Кентон, Вуди Герман, Дж. Ширинг и другие [Пичугин, 1974, с. 115].

В 30–40-е годы в Нью-Йорке свои биг-бэнды стали создавать и сами латиноамериканские музыканты. Еще в начале 40-х годов Мачито присоединяет к составу джаз-оркестра национальные ударные инструменты, а характерные фольклорные элементы разрабатывает в свинговых аранжировках. Для своих концертных выступлений он приглашает в качестве солистов таких знаменитых джазменов, как Чарли Паркер, Джонни Гриффин, Ховард Мак-Ги и других.

В 50-х годах зажигательные латиноамериканские мелодии и ритмы стали настолько популярны, что их можно было услышать по-

чти на всех танцплощадках Америки. Они звучали как в исполнении биг-бэндов, так и в малых составах.

Стэн Кентон, выдающийся джазовый музыкант, бэнд-лидер, интересы которого были чрезвычайно широки, в том числе и в сфере синтезирования традиций симфонической и джазовой музыки, параллельно с Гиллеспи обращался к латиноамериканским традициям.

Новая волна в истории развития стиля Latin Jazz пришла с именем знаменитого тенор-саксофониста Стэна Гетца. Музыкант-лирик, в сотрудничестве с бразильским композитором А.К. Жобимом, А. и Ж. Жилберто и Ф. Пурим, он развивает идею индивидуального solo, подобно модели одноголосного латиноамериканского пения с усложненным в метроритмическом плане инструментальным аккомпанементом. С его творчеством в джаз вошли новые жанры – Samba, Bossa-Nova, которые вскоре стали необходимым атрибутом традиционных джазовых джем-сешн (jam-session) [Sargent, 1976, p. 117].

Великолепный пример изучения интеграции джаза с музыкой академической принадлежит к иного рода направлению, в конце 60-х годов обозначенному термином «третье течение» (third stream).

Гюнтер Шуллер, американский композитор-авангардист, дирижер, музыкальный критик и педагог, в свое время получивший академическое музыкальное образование, в 1957 г. в курсе лекций о современной музыке для студентов Брандейского университета вводит новое понятие – «третье течение», обозначая им музыку, основанную на синтезе джаза и академического стиля. Пропагандируя новое направление, он пишет произведения для различных джазовых составов. Были и более ранние попытки подобного рода в творчестве музыкантов старшего поколения, но именно у Г. Шуллера эти эксперименты оформились в самостоятельное течение. В 1959 г. он сочиняет «Concertino» и «Passacalya» для джазового квартета и симфонического оркестра, а также «Conversation» для джазового и струнного кватетов, выдержанные в традициях камерной музыки.

Гюнтер Шуллер долгое время сотрудничал с Джоном Льюисом и его «Modern Jazz Quartet», внесшим свой весомый вклад в развитие этого направления. Своим возникновением этот состав обязан творческим исканиям Диззи Гиллеспи, в биг-бэнде которого он и образовался. В него вошли музыканты ритм-секции биг-бэнда: Дж. Льюис, Милт Джексон, Кенни Кларк и Рэй Браун. Первоначально они выступали как своеобразный «оркестр в оркестре», а затем как самостоятельный ансамбль, завоевавший популярность, свою аудиторию и последователей, среди них Дж.Дж. Джонсон («Poem of Brass», 1956),

Милтон Беббит («All Set», 1957), Билл Руссо («An Image of Man», 1958), Дон Эллис («Improvisation Suit», 1960), Рэн Блейк («Jim Crow», «Silver Fox», 1976), Энтони Брекстон («Composition 82», 1978) и другие [Матвеев, 1986, с. 32].

Основные определяющие компоненты джаза – импровизация и свинг – остаются визитными карточками этой ветви неакадемической музыки практически во всех вариантах ее синтеза с другими музыкальными направлениями и течениями. Это было закономерным и для «third stream», где музыканты часто достигали органического сплава классического инструментария и академических музыкальных форм с джазовой импровизацией и обязательным присутствием свинга.

Концепция возможного синтеза классической музыки с джазом к тому времени не была нова. Эта идея волновала умы многих композиторов и бэнд-лидеров и в более ранние этапы развития джаза. С разной степенью успеха ее реализовывали в своем творчестве Пол Уайтмен в 20-е годы и Арти Шоу в 30-е годы XX в. В 40-е годы в этой области экспериментировал «Дюк» Эллингтон и начинал свои поиски Джон Льюис. В 50-е годы к подобной практике обращались Стэн Кентон, Чарли Мингус, Джордж Рассел, Гил Эванс, Майлс Дейвис, и, наконец, Гюнтер Шуллер и Джон Льюис, с творчества которых за этими экспериментами закрепляется статус самостоятельного направления.

Немаловажен тот факт, что благодаря творческим усилиям музыкантов ансамбля «Modern Jazz Quartet» третье течение как самостоятельная ветвь современной музыкальной культуры выходит на подмостки академической музыкальной сцены. Именно эта группа, как одна из главных представительниц направления, в 60-е годы занимала сцены академических залов.

В настоящее время практика сплавления, синтезирования ведущих характерных компонентов джаза и академической музыки приобрела широчайшее распространение. Важно, что к подобного рода синтезу в своем творчестве обращаются не только и не столько джазовые музыканты, сколько композиторы академических направлений. Традиция идет еще с начала XX в., с экспериментов Стравинского, Равеля, Пуленка и Мийо. Ярчайший пример последних лет – Девятая симфония Альфреда Шнитке, написанная специально для традиционного состава симфонического оркестра и solo саксофона, где импровизации отводится весьма важное и особое место. Почему мастер в своей «лебединой песне» обращается к такому сплаву? Не видит ли он возможности совмещения, примирения двух противоположных, полюсных

ветвей музыки как необходимый (если не единственный) путь дальнейшего развития музыкальной культуры в целом? [Давыдов, 1994, с. 134].

Список литературы

Давыдов Ю.Н. Очерки по истории теоретической социологии XX столетия. От М. Вебера к Ю. Хабермасу, от Г. Зиммеля к постмодернизму : пособие для гуманитарных вузов. – М. : Наука, 1994. – 379 с.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века : пер. с чешского. – М. : Музыка, 1976. – 367 с., илл., нот.

Колиер Дж. Л. Дюк Эллингтон : пер. с англ. – М. : Сов. композитор, 1991. – 349 с.

Конен В. Дж. Рождение джаза. – М. : Сов. композитор, 1984. – 311 с.

Леонг А. Эрнст Неизвестный об Искусстве, Литературе, Философии. – М. : Изд. группа «Прогресс-Литера», 1992. – 240 с., илл.

Матвеев В.С. Эволюция музыкального «авангарда»: от элитарной к «массовой культуре» : дис. ...канд. филос. наук: 09.00.04 – Утв. 28.10.87. – М. : Прогресс, 1986. – 197 с.

Пичугин П. Музыка стран Латинской Америки. – М. : Музыка, 1983. – 291 с., илл., нот.

Пичугин П. Музыкальная культура стран Латинской Америки. – М. : Музыка, 1974. – 335 с., илл., нот.

Charters S.B., Constant L. Jazz A history of the New York scene. – New York : Ad Capo press, 1981. – VIII, 382 p.

Sargent W. Jazz: Hot and Hibrid // *Jornal of the American Musicological Society.* – New York, 1976. – Vol. 48, N 3. – P. 117–128.

Such David G. Avant – Garde Jazz Musicians: Performing «Out There». – Iowa City : University of Iowa Press, 1993. – 206 p.

Watkins G. Piramids at the Louver: Music, Cultural and Collage from Stravinsky to the Postmodernism. – London : Cambridg Press, 1994. – 571 p.

References

Davy`dov, Yu.N. (1994). *Oчерki po istorii teoreticheskoy sociologii XX stoletiya. Ot M. Vebera k Yu. Habermasu, ot G. Zimmelya k postmodernizmu: Posobie dlya humanitarnyh vuzov* [Essays on the history of theoretical sociology of the twentieth century. From M. Weber to Yu. Habermas, from G. Simmel to postmodernism: Manual for humanitarian universities]. Moscow : Nauka. (In Russian).

Kogoutek, Cz. (1976). *Tehnika kompozicii v muzyke XX veka* (trnsl. from Czech) [Technique of composition in the music of the twentieth century]. Moscow : Muzyka. (In Russian).

Kolier, Dzh. L. (1991). *Dyuk Ellington* (trnsl. from Engl.) [Duke Ellington]. Moscow : Sov. Kompozitor. (In Russian).

Konen, V. Dzh. (1984). *Rozhdenie dzhaza* [The Birth of jazz]. Moscow : Sov. Kompozitor. (In Russian).

Leong, A. (1992). Ernst Neizvestnyj ob Iskusstve, Literature, Filosofii [Ernst Neizvestny about Art, Literature, Philosophy]. Moscow : Izd. gruppya «Progress-Litera». (In Russian).

Matveev, V.S., Davydov, J.N. (1986). *Evolyuciya muzykal'nogo «avangarda»: ot elitarnoj k «massovoj kul'ture»* [The evolution of the musical «avant-garde»: from the elite to the «mass culture»]: Diss. ...kand. filos. nauk: 09.00.04 – Utv. 28.10.87. Moscow : Progress. (IN Russian).

Pichugin, P. (1983). *Muzyka stran Latinskoj Ameriki* [Music of Latin American countries]. Moscow : Muzyka. (In Russian).

Pichugin, P. (1974). *Muzykal'naya kul'tura stran Latinskoj Ameriki* [Musical culture of Latin American countries]. Moscow : Muzyka. (In Russian).

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

Sargent, W. (1976). Jazz: Hot and Hibrid. In *Jornal of the American Musicological Society*, (Vol. 48), (3), (pp. 117–128). New York. (In English).

Such, David G. (1993). *Avant – Garde Jazz Musicians: Performing «Out There»*. Iowa City : University of Iowa Press. (In English).

Watkins, G. (1994). *Piramids at the Louver: Music, Cultural and Collage from Stravinsky to the Postmodernism*. London : Cambridg Press. (In English).