

3. Гёте И. В. *Собрание сочинений [Текст] : в 10 т. Т. 1. Стихотворения / И. В. Гете.* — М. : Художественная литература, 1975. — 528 с.
4. Глинка. М. И. *Письма и документы [Текст]. Том. II / М. И. Глинка / ред. В. М. Богданова-Березовского.* — Л. : Госмузиздат, 1953. — 890 с.
5. Жданько И. А. *Как погода становится явлением художественной культуры (роль климатических факторов в творческой биографии композиторов-романтиков) [Текст] / И. А. Жданько // Київське музикознавство : Історія музики: стилі, школи, персоналії.* — К., 2010. — Вип. 31. — С. 71–78.
6. Мусоргский М. П. *Письма [Текст] / М. П. Мусоргский.* — М. : Музыка, 1981. — 359 с.
7. *Новая философская энциклопедия [Текст] : в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-науч. фонд ; науч.-ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов.* — М. : Мысль, 2010. — Т. III. — 692 с.
8. Шуман Р. *Письма [Текст] : в 2-х т. / Р. Шуман / [Сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. С. Товалевой, В. Г. Шнитке].* — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 525 с.

УДК 78.03

*Ирина Яркина*

## **КЛАССИКА И ДЖАЗ В СТИЛЕ «FUNK»: МЕЖПЛАСТОВЫЙ СИНТЕЗ**

**Целью** данной статьи является исследование аспектов проблемы «классика и джаз» на примере одного из самобытных явлений «третьепластовой» культуры, возникших в рамках джаза, – стиля «funk». **Объектом** исследования выступает межпластовый стилевой синтез в явлениях джаза, предметом – стиль «funk» как одно из его проявлений.

**Основные результаты исследования.** В искусстве «третьего» пласта, отличающегося самобытной эстетикой и импровизационной природой, особенно значим коммуникативный аспект. Именно способ общения музыкантов с аудиторией в конечном итоге определяет сам характер музыки, предлагаемой этой аудитории в ответ на её насущ-

ные потребности. Система «спрос-предложение» для музыки «третьего» пласта всегда была и остается первичной в плане идейно-художественного содержания и соответствующего этому содержанию комплекса используемых выразительно-конструктивных средств.

Как и всякое музыкально-художественное явление, формы («стили музицирования») музыки «третьего» пласта подвержены эволюционным изменениям, определяемым свойствами той или иной социосистемы, в которой они функционируют. В отличие от почвенного фольклора, постепенно исчезающего из обихода и сохраняемого лишь как этноресурс, периодически возрождаемый через «третий» и академический пласты (профессиональная музыка и городская музыкальная культура), «третий» пласт отличается особой мобильностью, гибкостью в жанрово-стилистическом плане.

Если сравнивать импровизационно-развлекательную музыку быта с академическим творчеством, то здесь также обнаруживаются коммуникативно-стилистические различия, основанные, в свою очередь, на различиях в идеологии. Академическая музыка со времени своего возникновения (приблизительно XII в.) сохраняла целый ряд общих внутрислоевых признаков, прежде всего, в области содержания. По В. Конен, это, во-первых, «почти исключительное господство возвышенного начала как эстетической доминанты» [3, с. 75], даже тогда, когда профессиональная музыка вышла за пределы церкви. Во-вторых, это «неотъемлемый элемент композиторской практики – непрерывно развивающийся сложнейший профессионализм, все звенья которого тесно и последовательно связаны друг с другом и образуют цельную совершенную систему» [3, с. 76]. В этом плане вовсе не парадоксальной является мысль исследовательницы о том, что полифоническое искусство средневековой церкви и современная додекафония – «родственники по прямой».

Вплоть до сегодняшнего дня мировая академическая практика музыкального искусства сохраняет связь с так называемым риторическим типом творчества, означаящим, по А. Михайлову, «что художник или поэт никогда не имеет дела с самой, непосредственной, сырой действительностью, но всегда с действительностью упорядоченной согласно известным правилам», в той или иной степени истолкованной в типизированном слове-образе [5, с. 183–184]. Поэтически-ри-

торическое слово, о котором говорит А. Михайлов, обнаруживает общность и со словом музыкальным, сложившимся в практике академического общественного музицирования в «опоэтизированном» (артифицированном) виде.

Джаз как явление «третьего» пласта, возникшее на перекрестке, даже кризисном «пике» мировой музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв., впервые показал, что академический риторический тип творчества не является единственным и самодостаточным в плане прогресса музыки как вида художественно-эстетической деятельности. Джаз выступил как своеобразный конгломерат явлений и истоков как фольклора, так и академического пласта, при этом выходящих за пределы европейской традиции как основной и единственной вплоть до Новейшего времени в системе искусств, в том числе, и музыки.

Говоря об ассимиляции джаза с новой музыкой академического пласта, Э. Денисов выделяет два момента – ритм и импровизационность. Автор имеет в виду, что в первом случае академическая музыка, ставшая ритмически утончённой, утрачивает одновременно «импульсивный и динамический накал», становится «ритмически аморфной» [2, с. 164]. Ритмическая импульсивность джаза возвращает музыке динамическую пластику пространственно-временного развёртывания, облегчает восприятие музыкальных структур в среде массовой слушательской аудитории, границы которой значительно расширились благодаря масс-медиа.

По Э. Денисову, джаз показывает «один из возможных путей более многомерной организации музыкальной материи» в виде «организованной цепи ритмических структур» [2, с. 164], возвращает ритму в музыке его первичную роль организатора движения, жеста, пластики тела, танца как артифицированного варианта воплощения моторно-двигательных функций. При этом ритм в джазе специфицируется за счёт постоянного синкопирования, сдвигов опорных долей метризованных тактов, что напрямую связано с внеевропейскими (африканскими) истоками джазовой стилистики.

Второй момент, выделяемый Э. Денисовым, – импровизационность – означает ещё одну причину, в связи с которой джазом заинтересовались профессиональные композиторы. Принцип свободы в разнообразных её проявлениях – одна из стилевых доминант ака-

демической музыки Новейшего времени. В числе этих «свобод» – отказ от диктата нотного текста, вплоть до возрождения в новых условиях тех импровизационных «прототипов», которые, по Э. Денисову [2, с. 164], уже давно существуют в народной музыке, откуда они были восприняты и джазом. Возрождение импровизации и связанной с ней исполнительской культуры – несомненная заслуга джазового искусства, явление, которое нашло своё отражение в техниках академического письма, например, в алеаторике XX в.

Импровизационно-исполнительская природа джаза, идущая от первого (фольклорного) пласта, обретает в условиях новых коммуникационных систем (звукозапись, видеозапись, кино, телевидение) особое качество, которое в корне отличает джазовую эстетику и поэтику от устного фольклора. Джазовые произведения фиксируются в аудио-текстах, оставаясь импровизационными лишь потенциально. На основе этой фиксации и происходит выявление особенностей джазовых стилей, имеющих изначально тенденцию к разветвлению, отходу от сложившихся в так называемом «традиционном» джазе нормативов.

Детерминантами джазовой стилистики в её разнообразных проявлениях выступают не только конструктивно-выразительные и коммуникационные, но и эстетические факторы. Время возникновения джаза совпало с изменениями и в самом восприятии музыки. По Э. Денисову, «если в эпоху романтизма слушатель часто предпочитал элегичность музыкального высказывания (“музыка должна ласкать слух” – и она, действительно, его ласкала), то сейчас активность и импульсивность являются почти необходимым условием коммуникабельности» [2, с. 164].

Если классическая музыка, вобрав в себя элементы джазовой эстетики и технологии, довольно быстро отошла от прямых стилизаций «под джаз», что отвечает её имманентно-пластовой «риторической» эстетике и поэтике (по В. Конен, три пласта музыки, взаимодействуя, никогда не пересекаются [3, с. 115]), то джаз как достаточно противоречивый в эстетическом отношении вид музыкального творчества XX в. оказался менее стабильным, подверженным не только конъюнктуре рынка, но и сильному влиянию академических форм музицирования.

Вся история джаза показывает, что в нём действовали и продолжают действовать две противоположные эстетические тенденции: 1) к сохранению пластовой природы в виде организованной импровизационности и демократической устремлённости; 2) к усложнению языка, отходу от стабильных импровизаций-вариаций на темы-стандарты в направленности к звуковым техникам, причудливо совмещающим академические и неакадемические музыкально-парадигмальные установки. Так называемый «современный» джаз, пришедший после бибоба на смену традиционному, развивался в двух «уклонах» – в сторону академизации и в направлении ассимиляции с другими, вновь возникшими во второй половине XX в., «третьепластовыми» явлениями – рок- и поп-музыкой.

Оба этих «уклона» дают основание рассматривать джаз как парадигмально-коммуникативную систему, подверженную, как и всякое музыкально-художественное явление, интонационным кризисам. Характер изменений, происходивших и происходящих в джазовой эстетике и коммуникации, может быть раскрыт с помощью асафьевской идеи интонационных кризисов и происходящего в их рамках переинтонирования [1; 6], в опоре на аппарат парадигматики.

Как и всякая музыка, джаз выступает в общей системе культуры как проявление двух моделей коммуникации – внешней («Я – ОН») и внутренней («Я – Я»). По Ю. Лотману, «внешняя коммуникация строится по схеме: дан код, вводится текст, который кодируется в его системе, передается и декодируется. В идеальном случае текст на входе и на выходе совпадает (фактически имеет место уменьшение информации). Код составляет в системе константу, а текст – переменную» [4, с. 667]. В случае с джазом «Я» (адресант) – джазовый музыкант или музыканты, а «ОН» (адресат) – слушатель (слушатели). Код, необходимый для расшифровки сообщения (текста) – сама джазовая стилистика как языковая система, распознаваемая сразу (слушатель как бы говорит себе: «Это джаз»).

Внутренняя модель коммуникации, по Ю. Лотману, строится по схеме: «дан текст, закодированный в определенной системе, вводится другой код, текст трансформируется. Код составляет переменную, тексты на входе и выходе различны, причем происходит возрастание информации в тексте за счет взаимодействия его с новым ко-

дом» [4, с. 667]. Внутренняя коммуникация – одна из характернейших особенностей импровизационного искусства, к системе которого относится джаз. Спонтанность импровизации предполагает наличие в ней двух моментов – мнемонического, связанного с памятью, служащего целям сохранения имеющейся информации (тема-стандарт – «узелок» этой памяти) и инвенционного, по Ю. Лотману, – «сообщение себе с целью получения прироста информации» [4, с. 667].

Характерно, что в инвенционном типе внутренней коммуникации Ю. Лотман специально говорит о музыке, определяя этот тип как «медитацию под мерные удары инструментов, под влиянием мерных телодвижений, чтений или рассматривания узоров» [4, с. 667]. Если «внешний» язык строится «на основе значимых элементов (знаков), соединяемых в цепочки»; то «внутренний» язык ближе к индексам, в идеале – «к элементам, получающим значение лишь как часть некоторой последовательности (ср. музыкальные значения), элементы его эквивалентны, а синтагматика строится как присоединение одинаковых элементов. Поэтому цепочки бесконечны» [4, с. 667].

«Бесконечность цепочек» элементов составляет основу джазовой импровизации, выступающей как «открытая» форма вариаций «на тему», в конце которых ставится не «точка», а «многоточие». Не случайно в качестве принципа синтагматики внутреннего языка Ю. Лотман выделяет ритм, отмечая, что «ритмический уровень художественных текстов не находит параллели в естественных языках, что вызвало к жизни много искусственных построений» [4, с. 667].

О роли ритма, понимаемого уже как ритм «внутренний», музыкальный, в джазе, говорит Э. Денисов. Ритмизованные медитативно-импровизационные «удары инструментов» всегда остаются в «сухом остатке» в любых джазовых коммуникациях, поскольку ритм и для «адресанта», и «адресата» является наиболее естественным передаточным звеном в текстовом сообщении «для себя» или «для других». Все джазовые стили и их синтезы с рок- и поп-музыкой построены на безоговорочном признании этой функции ритма в коммуникационной системе. В некоторых из этих стилей ритмо-пластика становится едва ли не единственной областью музыкальной коммуникации, распространяясь на внемузыкальные явления – танец, ритмизованное чтение текста, что и демонстрируют такие стили, как

«фанк», «диско», «хип-хоп», «рэп». В рамках коммуникативных моделей, вышедших из джаза или напрямую связанных с ним, действуют и законы эстетического восприятия, чувственно-эмоциональной сферы, которая в музыке всегда является первичной. Эстезис (чувство) в соединении с коммуникацией рождает явление, определяемое А. Соловьевым как «парадигмы джаза» [7].

Свои рассуждения по поводу джаза автор начинает с перефразирования известной поговорки: «Скажите, кто его [джаз. – И. Я.] слушает, и из кого складывается круг его почитателей, что их волнует и зачем он им, – и я отвечу вам, что такое джаз» [7, с. 45]. Как отмечает автор, сама «объективная реальность» (т. е. сама джазовая музыка) непрерывно удваивается, умножается, отраженная в общественном сознании эпох и народов. Развитие джаза (взятое как сумма неких музыкальных феноменов и их последовательность) достаточно полно исследовано историками и музыковедами. Что же касается его восприятия – это проблема до настоящего времени не так часто оказывалась в поле зрения исследователей» [7, с. 45].

Речь идет об изучении соответствующей среды и аудитории, ценностей, идеалов и мировоззренческих установок, «которые “люди джаза” открывали в этом искусстве на его различных этапах и в различных обстоятельствах» [7, с. 45]. Формула «джаз – это музыка общения», определяющая сущность джазовой коммуникации, модифицируется в направлении от «реалистического» типа общения, откуда идёт театральность джаза как его атрибутивное качество. Однако в самой джазовой парадигме это качество состоит, по А. Соловьеву, «не в привнесении на сцену внешних и малосущественных аксессуаров театра (элементы декораций, грим, костюмированные шоу и т. п.), а в том, что само общение строится как логика поступков, которые совершают и на которые реагируют думающие, живые люди» [7, с. 45].

Уподобление джаза театру, от которого сам джаз в его мэйнстриме постепенно отходил (стиль «фьюжн» и другие разновидности так называемого «авангардного» джаза) в полной мере реализовалось в синтезах внутрисплавового типа – в поп- и рок-музыке, вобравших в себя джазовую стилистику вместе с её «классической» (академической) театральнo-драматургической составляющей. Типичным образцом выдвижения театральности на первый план являются формы «тре-

тьепластового» музицирования, которые в контексте джазовой стилистики обычно определяются как «маргинальные», отступающие от мейнстрима в сторону прикладной развлекательной, чисто танцевальной музыки. Сюда и относятся стиль «фанк» и выросший из него популярный стиль «диско», господствовавший многие десятилетия в сфере индустрии музыкальных развлечений.

Этот стиль появился в 1960-х гг. в США в результате смешения разных жанров афро-американской музыки: ритм-н-блюза, соула и бибоба. Первыми образцами стиля «фанк» принято считать песни его идеолога и разработчика Дж. Брауна «Papa's Got a Brand New Bag» и «funky Drummer» (1965). Этимология слова «фанк» («funk») указывает на его жаргонное происхождение (буквально – «танцевать так, чтобы очень сильно взмокнуть»). Это слово-призыв – *Get «funk»!*, *Get «funky»!* – джазмены начала XX в. употребляли, обращаясь к слушателям, наряду со словом «сканк» (англ. «skunk»). На этой основе, то есть из чисто прикладных функций, возник стиль джазовой музыки, который напрямую связан с танцевальностью в системе видов ритм-энд-блюза.

Композиции в этом стиле, типичными образцами которых являются альбомы групп «Sly And Family Stone» и «Wild, Earth, And Fire», демонстрируют, с одной стороны, новый тип вокально-инструментального ансамбля, характерный для развлекательной масс-культуры (поп-музыка), с другой стороны, в них можно обнаружить новые для джаза особенности, свидетельствующие о преломлении им глубинных истоков вокально-инструментального музицирования «третьего» пласта и академической практики, на основе которых возник и сам джаз.

**Выводы.** Рассмотрение тенденций развития джазового искусства, начиная от 60-х гг. прошлого века, даёт возможность обнаружить новые аспекты проблемы «классика и джаз». Как представляется, сложившийся в эти годы в системе стиля «ритм-энд-блюз» стиль «фанк» репрезентирует ряд этих тенденций, в числе которых – поворот к «до-джазовым» истокам, определившим возникновение самого джаза как явления «третьего» пласта (танцевальность, моторная пластика); синтез джазовых явлений с академическими, фольклорными и другими разновидностями (помимо джаза) «третьепластового» музицирова-



ния; формирование нового типа вокально-инструментального ансамбля, пригодного не только (и не столько) для импровизаций-вариаций, сколько для сопровождения танцев в массовой аудитории особого типа, ориентированной в своих установках на развлекательные музыкальные жанры, продолжающие многовековые традиции музыки «третьего» пласта.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Денисов Э. Джаз и новая музыка [Текст] / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 163–165.
3. Конен В. Дж. Третий пласт [Текст] / В. Дж. Конен // Советская музыка. — 1978. — №5. — С. 113–118.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров [Текст] // Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — С.-Пб. : Искусство. — 2000. — С. 150–391.
5. Михайлов Ал. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века [Текст] / Ал. Михайлов // Античность в культуре и искусстве последующих веков: материалы научной конференции / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. — М. : Сов. художник, 1984. — С. 183–184.
6. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования [Текст] / Е. Ручьевская // Советская музыка. — 1975. — № 5. — С. 129–134.
7. Соловьев А. Парадигмы джаза [Текст] / А. Соловьев // Советская музыка. — 1990. — № 7. — С. 45–52.