УДК 78.08; 784

# ДИСКО-ФАНК: ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

*Переверзева М. В.*[1]

[1] Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика д. 4, Москва, 129226, Россия.

В работе рассматриваются исторические и теоретические аспекты проблемы формирования и развития афроамериканского стиля диско-фанк в контексте эстрадной культуры США последней трети XX века. Путем анализа музыковедческой литературы и композиций исследуются предпосылки его становления и выявляются специфические жанрово-стилевые особенности диско-фанка, возникшего в гармоничном союзе музыки и танца. В работе развернута картина исторического развития стиля диско-фанк в контексте жанрово-стилевых перемен в эстрадной музыке западных стран, а также общих социально-культурных тенденций второй половины XX века, характерных для США и стран Европы. В процессе исследования истории становления диско-фанка было выявлено, что стиль уходит своими корнями в далекое прошлое афроамериканской культуры и связан с развитием не только джаза, но и эстрадной музыки США XX столетия. Появлению диско-фанка способствовали определенные социально-культурные события и обстоятельства. При этом тематика песен диско-фанка, адресованных главным образом чернокожей аудитории аудитории, отражала новый социальный статус афроамериканцев, который сложился к 1970-м годам, когда афроамериканские мужчины и женщины твердо стояли на своей земле, боролись за свои права и по-настоящему становились равноправными членами американского общества. Диско-фанк искренне и смело касался проблем, с которыми в Америке столетиями сталкивались черные, отразил национальную ментальность афроамериканцев и изображал картину мироздания с точки зрения чернокожих граждан США.

***Ключевые слова:*** диско-фанк, афроамериканская музыка, танец, стиль, эстрадная песня, дискотека

## DISCO-FUNK: PREREQUISITES FOR FORMATION AND GENRE-STYLE FEATURES

*Pereverzeva M. V.*[1]

[1] Russian State Social University, 4 Wilhelm Pick Str., Moscow, 129226, Russian Federation.

The work considers the historical and theoretical aspects of the problem of the formation and development of the African American disco-funk style in the context of the pop culture of the USA in the last third of the 20th century, by analyzing musicological literature and compositions, the prerequisites for its formation are investigated and specific genre and style features of disco-funk that arose in the harmonious union of music and dance are revealed. The work unfolds a picture of the historical development of the disco-funk style in the context of genre-style changes in pop music of Western countries, as well as general socio-cultural trends of the second half of the twentieth century, characteristic of the United States and European countries. In the process of studying the history of the formation of disco-funk, it was revealed that the style has its roots in the distant past of African American culture and is associated with the development of not only jazz, but also pop music of the USA of the 20th century. The emergence of disco-funk was facilitated by certain socio-cultural events and circumstances. At the same time, the theme of disco-funk songs, addressed mainly to black audiences, reflected the new social status of African Americans, which developed by the 1970s, when African American men and women stood firmly on their land, fought for their rights and truly became equal members of American society. Disco-funk sincerely and boldly touched on the problems that blacks have faced in America for centuries, reflected the national mentality of African Americans and depicted the picture of the universe from the point of view of black US citizens.

***Keywords:*** disco funk, African American music, dance, style, pop song, discotheque.

Афроамериканская музыка внесла важнейший вклад в становление национальной культуры США: популярные на протяжении XX века музыкальные жанры и стили, такие как блюз, джаз, ритм-н-блюз, кантри, фанк, рок, рок-н-ролл, рэп, хип-хоп возникли под непосредственным влиянием афроамериканских исполнителей и композиторов и во многом предопределили пути развития эстрадной музыки США и Европы. Диско-фанк отразил в себе ведущие тенденции развития не только афроамериканской культуры, но и эстрадной

музыки Запада последней трети XX века. Этот жанр танцевальной музыки соединил в себе элементы соула, фанка, поп-музыки и сальсы и получил популярность в 1970-е годы. Фанк (англ. — Funk) является одним из основополагающих течений афроамериканской музыки XX века. Этот музыкальный стиль, наряду с соулом, составил основу ритм-н-блюза, а также характерного танца афроамериканского происхождения. Диско (англ. — Disco) — жанр танцевальной музыки, возникший в начале 1970-х годов, в его основе лежит упрощенный ритмический рисунок фанка.

Афроамериканцы создали самобытную музыку, отразившую их этническую культуру, менталитет, национальные особенности, духовные устремления, религиозные убеждения, мировоззрение, жизненный опыт, историю становления народа. После гражданской войны чернокожие американцы — благодаря отмене рабства и появлению возможности выступать в качестве музыкантов в составе военных оркестров — дали толчок развитию нового стиля музыки под названием рэгтайм, который со временем превратился в джаз. Характерными особенностями жанра стали сложная полиритмическая структура и наличие синкоп, свойственных танцевальной и народной музыке народов Западной Африки.

Самые ранние джазовые и блюзовые звукозаписи были сделаны в Америке в 1920-х годах. Пионерами джазовой музыки были афроамериканцы Джелли Ролл Мортон, Джеймс П. Джонсон, Луи Армстронг, Каунт Бэйси, Флетчер Хендерсон и Дюк Эллингтон. В 1940-е афроамериканские музыканты развили стиль ритм-н-блюз; в 1960-е появился соул, а исполнители соула оказали большое влияние на эстрадную музыку США и Великобритании в целом. В середине 1960-х годов в среде черных музыкантов возник жанр фанк, и его представители становились ведущими артистами эстрады последующих двух десятилетий.

Актуальность исследования процесса развития диско-фанка обусловлена его социокультурной направленностью, включенностью в динамично развивающиеся направления эстрадной музыки XX–XXI столетий, а также устойчивым интересом к проблемам взаимодействия разных национальных культур и музыкальных традиций в современном мире. Актуальным является обращение к афроамериканским музыкальным жанрам как одному из влиятельных явлений современной массовой культуры, способствующему глобальной экспансии традиций афроамериканского искусства.

Афроамериканская музыка — сложное многосоставное явление, актуальность изучения которого обусловлена как объективной потребностью расширения знаний о мировой музыкальной культуре, так и необходимостью дать ответы на множество вопросов, возникающих при непосредственном знакомстве с различными проявлениями влияния диско-фанка и других жанров, все более активно вторгающихся в массовую культуру наших дней.

Методологической основой исследования послужили работы историков, социологов, культурологов, искусствоведов, литературоведов, музыкантов-исполнителей, а также современников рассматриваемых событий в области эстрадного исполнительского искусства в стиле диско-фанк. Афроамериканской музыке в разных ее жанрово-стилевых направлениях посвящено множество зарубежных работ. Российские исследователи рассматривали историю, теорию, специфику таких форм, жанров и стилей музыки «черной Америки», как спиричуэлс, регтайм, джаз, госпел, и ряда других, однако фанк и диско в отдельности и во взаимодействии остаются малоизученной страницей в отечественном музыкознании и культурологии.

Исследование проводилось на основе теоретических методов (сравнительно-исторический и синхронический, эволюционный, аксиоматический и семиотический, а также структурно-функциональный методы исследования социально-культурных и художественно-творческих явлений, связанных с развитием стилей диско, фанк, соул и др.) и практических (описание стилевых тенденций в развитии эстрадной музыки в США и Европе во второй половине XX века, слуховой анализ звукозаписей и видеоклипов песен и инструментальных композиций, относящихся к стилям соул, фанк, диско, диско-фанк и др.).

*Стилевые тенденции афроамериканской музыки в пространстве музыкальной культуры конца XX века*

История становления диско-фанка уходит своими корнями в далекое прошлое афроамериканской культуры и связана с развитием не только джаза, но и эстрадной музыки США XX столетия. Понятие афроамериканской музыки охватывает широкий спектр музыкальных и танцевальных жанров, сформировавшихся в афроамериканской культуре. Ее истоки лежат в музыкальных формах, которые возникли в среде черных невольников в период рабовладения в Америке до гражданской войны [1]. К началу XX века афроамериканская музыка заняла достойное место в пространстве мировой музыкальной культуры. При этом стилевые тенденции ее развития были обусловлены общими трендами в эволюции западного искусства.

Афроамериканцы создали самобытную музыку, отразившую их этническую культуру, менталитет, национальные особенности, духовные устремления, религиозные убеждения, мировоззрение, жизненный опыт, историю становления народа [2]. Популярные на протяжении XX века музыкальные стили, такие как блюз, джаз, ритм-н-блюз, кантри, фанк, рок, рок-н-ролл, рэп, хип-хоп, возникли под непосредственным или опосредованным влиянием афроамериканских исполнителей и композиторов [3, p. 208]. По мнению Майи Иглин, «каждый музыкальный жанр, который родился в Америке, имеет черные корни» [4].

После гражданской войны чернокожие американцы благодаря отмене рабства и появлению возможности выступать в качестве музыкантов, играющих европейскую музыку в военных оркестрах, дали толчок развитию нового стиля музыки под названием рэгтайм, который со временем превратился в джаз. Характерными особенностями жанра стали сложная полиритмическая структура и наличие синкоп, свойственных танцевальной и народной музыке народов Западной Африки. Этот музыкальный жанр оказал широкое влияние на развитие музыки в США и по всему миру в течение XX века.

Жанры афроамериканской музыки блюз и рэгтайм появились в конце XIX века в процессе синтеза манеры пения западноафриканских народов с использованием натурального гармонического ряда и вокально-исполнительского стиля с «блюзовыми» нотами. Характерными чертами западноафриканского фольклора, составившими основу большинства последующих жанров и стилей афроамериканской музыки, — от песен рабов, трудовых или городских песен до спиричуэлс, госпелз, блюза и джаза — служат «респонсорный принцип пения "вопрос-ответ", доминирование ударных в сопровождении музыки, преобладание ритма в изложении материала и разнообразное словосочетание акцентов в мелодии» [5].

В начале XX века по всему западному миру неизменно росла популярность афроамериканского блюза и джаза. Это привело к периоду расцвета культуры чернокожих, названного Гарлемским ренессансом. Тогда афроамериканцы ярко проявили себя и в области литературы, хореографии и изобразительного искусства. Особую популярность приобрели исполнители регтайма Скотт Джоплин и другие артисты, часто связанные с зарождавшимся движением за гражданские права. Оркестры с участием только чернокожих музыкантов начали регулярно выступать с конца 1890-х годов. В 1906 году в Филадельфии был создан первый оркестр из музыкантов-афроамериканцев. В начале 1910-х в Нью-Йорке были открыты музыкальные школы только для детей афроамериканцев, такие как Музыкальная школа для цветных (Colored Music Settlement School) и Школа музыки имени Мартина-Смита (Martin-Smith School of Music). В то время чернокожие музыканты могли учиться в консерваториях, которые были основаны еще в 1860-х годах, такие как Оберлинская музыкальная школа (Oberlin Conservatory of Music), Национальная консерватория музыки (National Conservatory of Music of America) и Консерватория Новой Англии (New England Conservatory of Music). Афроамериканцы также основывали свои собственные симфонические оркестры в таких крупных городах как Чикаго, Новый Орлеан и Филадельфия.

Афроамериканская музыка в то время считалась «этнической», а не общенациональной американской. Но со временем белые артисты и латиноамериканцы стали исполнять афроамериканскую музыку, что было характерно

для мультикультурной Америки в целом. Афроамериканская музыка, с одной стороны, адаптировалась для белой аудитории, а с другой — непосредственно влияла на музыку белых, которая к середине XX столетия уже легко принимала чернокожих исполнителей, что привело к таким кросс-культурным жанрам, как симфоджаз, прогрессив и др. При этом имело место и обратное влияние массовой музыки США на жанры и стили афроамериканцев. Еще в начале XX века на Бродвее состоялись премьеры первых мюзиклов и музыкально-театральных постановок, созданных и спродюсированных афроамериканцами. Так, в 1901 году вышла в свет первая запись чернокожих музыкантов: это была музыка бродвейских мюзиклов в исполнении Берта Уильямса и Джорджа Уокера. На американской эстраде все чаще выступают чернокожие певцы в сопровождении джазовых бендов и симфонических оркестров. В 1911 году была поставлена рэгтайм-фолк-опера Скотта Джоплина «Тримониша», ставшая первой крупной работой афроамериканского композитора и получившая мировую известность.

Триумф «черного мюзикла» на Бродвее состоялся в 1921 году на премьере «Неразбериха» афроамериканцев Юби Блейка и Ноубла Сиссла. В 1927 году в Карнеги-холле с успехом прошел большой концерт афроамериканской музыки, включавший джаз, спиричуэлс и симфоническую музыку оркестра У. К. Хэнди и знаменитого ансамбля "*Jubilee Singers*". Первым крупным киномюзиклом с черным актерским составом стала «Аллилуйя» Кинга Видора (1929). Афроамериканские исполнители участвовали в мюзикле «Плавучий театр» (в нем была партия, написанная для Пола Робсона с припевом Jubilee Singers) и особенно в таких операх о жизни афроамериканцев, как «Порги и Бесс» Джорджа Гершвина и «Четверо святых» Вирджила Томсона в трех актах (1934). Первой симфонией чернокожего композитора, исполненной оркестром Нью-Йоркской филармонии, стала Афроамериканская симфония Уильяма Грант-Стилла (1930). Симфония ми минор Флоренс Беатрис Прайс была исполнена в 1933 году Чикагским симфоническим оркестром, а год спустя прошла премьера Негритянской народной симфонии Уильяма Доусона в исполнении Филадельфийского оркестра [6].

Фанк стал настолько ярким и востребованным жанром, что на его основе сформировались многие другие, включая джаз-рок-фьюжн и диско-фанк. В 1970–80-е годы афроамериканские исполнители разработали хип-хоп, а в 1980-е — стиль танца, известный как хаус-музыка. Большая часть современных музыкальных жанров и стилей возникла под сильным влиянием традиционной афроамериканской музыки, которая во многом предопределила пути развития американской и, шире, — западной популярной музыки.

Формирование фанка началось в 60-е годы XX века в противовес тенденции коммерциализации ритм-н-блюза. Основоположниками стиля признаны Джеймс Браун и Джордж Клинтон. Название стиля произошло от слова

«funky», что на жаргоне джазовых музыкантов обозначает «причудливая, замысловатая манера исполнения». Фанк является одним из основополагающих течений афроамериканской музыки XX века, который наряду с соулом составил основу ритм-н-блюза, а также характерного танца афроамериканского происхождения. Сближение фанка и диско началось с момента появления первых танцевальных клубов в Европе и Америке.

Большую роль в развитии диско-музыки 1970-х годов сыграли ночные клубы и вечеринки, получившие название «дискотеки». Первые дискотеки прошли в 1940-е годы. Во время нацистской оккупации в ночных клубах Парижа начали ставить пластинки с джазовой музыкой, и, поскольку на таких культурно-развлекательных танцевальных мероприятиях двигались под музыку клубов, в которых начали проигрывать пластинки (диски) вместо живой музыки, их стали называть дискотеками. На первых дискотеках в основном звучала свинг-музыка. Позже в американских клубах стал популярны ритм-н-блюз и соул, которые записывались на пластинки и массово продавались в США и Великобритании, пока их в 1970-х годах не сменили глэм-рок («эффектный рок») и глиттер-рок («блестящий рок»).

Французская певица, актриса и импресарио ночных клубов по прозвищу «Королева ночи», Реджина Зильберберг признана первым клубным диджеем. В 1953 году она провела первую дискотеку в парижском клубе “Whisky à Go-Go”. Для этого мероприятия был смонтирован танцпол, подсвечиваемый цветными огнями на двух вращающихся шарах, и установлен проигрыватель, чтобы крутить пластинки, не прерывая звучание музыки. На дискотеках, в ночных клубах и частных лофт-вечеринках в стиле диско в крупных городах США (Нью-Йорк, Филадельфия, Сан-Франциско, Майами, Вашингтон, округ Колумбия) посетители катались на роликовых коньках.

Сам термин «диско» является сокращением французского слова “discothèque” («библиотека звукозаписей на дисках»), в свою очередь, производного от слова “bibliothèque”. В английском языке в 1950-е годы слово “discothèque” имело аналогичное значение. Словом “discothèque” во Франции во время фашистской оккупации называли парижские ночные клубы, в которых проигрывали пластинки; известны случаи использования некоторыми клубами слова «дискотека» в качестве названия.

В октябре 1959 года владелец “Scottish Club” в Западной Германии также установил проигрыватель, чтобы ставить звукозаписи всю ночь вместо того, чтобы нанимать коллектив исполнителей. В канун 1960 года первая дискотека открылась в Нью-Йорке в заведении “Le Club”, копирующем антураж парижских танцевальных клубов.

В 1960-е годы в Европе и Америке танцы на дискотеках стали повсеместной традицией, которую с энтузиазмом воспринимала молодежная публика.

И в этот период расцвета культуры дискотек широкую популярность приобрели такие музыкальные жанры с танцевальными ритмами, как ритм-н-блюз (зародился в 1940-х), соул (конец 1950-х – 1960-е), фанк (середина 1960-х), диско и гоу-гоу (середина 1960-х и 1970-е). (Словом «гоу-гоу» изначально обозначали музыкальный клуб.) Эти жанры, в основном афроамериканского происхождения, повлияли на раннюю музыку в стиле диско.

Стиль диско во многом сложился благодаря деятельности диджеев (диск жокеев), которые миксовали существующие песни, используя рулонные магнитофонные машины, и добавляли брейки ударных, новые звуки и звуковые эффекты. Диджеи выбирали песни и отдельные треки в соответствии с пожеланиями танцующих, переходя от одной песни к другой с помощью микшера, объявляли в микрофон следующую песню и выступали перед публикой. В базовую установку диджея входила аппаратура для звуковых манипуляций, таких как реверберация, динамическое выравнивание и эхо-эффекты.

Используя это оборудование, диджей может создавать такие эффекты, как, например, удаление всех слоев, кроме басовой линии песни; медленное микширование в начале песни с помощью кроссфейдера. Среди известных диджеев США — Фрэнсис Грассо из клуба “The Sanctuary”, Дэвид Манкузо из “The Loft”, Фрэнки Наклз из “Chicago Warehouse”, Ларри Леван из “Paradise Garage”, Ники Сиано, Уолтер Гиббонс, Карен Миксон Кук, Джим Бёрджесс, Джон «Джеллибей» Бенитес, Ричи Кулала из “Studio 54”.

Танцевали диско обычно в свободных брюках (мужчины) и струящихся платьях (женщины), позволявших легко и быстро передвигаться на танцполе. Сначала многие танцоры импровизировали на основе собственных движений и шагов, из которых и сложился танцевальный стиль диско. Затем танцовщицы добавили «свободные зависания» или «фристайл». Позднее, в период популярности диско, были выработаны новые танцевальные стили, например: «Шишка», «Пингвин», «Бунгало», «Уотергейт» и «Робот». К октябрю 1975 года сцену дискотек завоевал «хастл». Он был очень стильным, изощренным и откровенно сексуальным. Варианты танца включали в себя бруклинский хастл, нью-йоркский хастл и латиноамериканский хастл.

В эпоху диско многие танцевальные клубы проводили конкурсы исполнителей диско-танцев. В танцевальных школах учили исполнять «контактный танец», хастл, ча-ча-ча и др. Пионером в обучении диско-танцам стала Карен Люстгартен, открывшая свою школу в Сан-Франциско в 1973 году. Ее книга *The Complete Guide to Disco Dancing* [7] стала первой работой, в которой были систематизированы и описаны популярные танцевальные формы и жанры стиля диско, а также дифференцированы фристайл, партнерские и сольные диско-танцы. В год своего издания книга в течение тринадцати недель возглавляла список бестселлеров и была переведена на китайский, немецкий и французский языки.

В Чикаго при спонсорской поддержке компании “Coca-Col’a” была запущена телепередача о танцах в стиле диско “Step By Step”. Продюсировал ее Дон Корнелиус, руководитель национального танцевально-музыкального телешоу *Soul Train*. Возможно, поэтому новая передача имела успех. Ведущими в шоу стали Робин и Реджи — профессиональный танцевальный дуэт исполнителей диско. Пара обучала танцам посетителей дискоклубов. Шоу выходило в эфир каждую субботу утром, и с вечера пятницы участники дежурили у съемочной площадки до утра, чтобы вечером на дискотеке уже исполнять актуальные танцевальные движения и шаги.

Помимо телепрограмм, стиль диско процветал и на городских мероприятиях, таких, к примеру, как «Ночь диско в парке Уайт Сокс». «Король диско» Пол Дейл Робертс из Сакраменто, штат Калифорния, танцевал диско для «Книги рекордов Гиннесса» (*The Guinness Book of World Records*) в течение 205 часов, то есть 8,5 дней. Проходили многочисленные танцевальные марафоны, фестивали, соревнования: танец диско свел с ума Европу и Америку. Наиболее известными профессиональными танцевальными группами 1970-х годов были “Pan’s People” и “Hot Gossip”. Для многих танцоров диско 1970-х годов источником вдохновения послужил кинофильм «Лихорадка субботнего вечера» (1977). Он породил целую серию музыкально-танцевальных картин, таких как «Слава» (1980), «Танцор диско» (1982), «Танец-вспышка» (1983), «Последние дни диско» (1998). Интерес к танцам диско вызвал к жизни многочисленные танцевальные конкурсные программы, наиболее известной из которых стала «Танцевальная лихорадка» (1979). «Движущей силой нью-йоркской андеграундной танцевальной сцены, в которой было выковано диско, была не просто сложная этническая и сексуальная культура того периода, но и понятие сообщества, удовольствия и щедрости 1960-х годов, которое можно охарактеризовать только как хиппи, — писал Б. Костелло. — Диско-музыка содержала в себе чувство коллективной эйфории» [8, p. 113].

Кинокритик Роджер Эберт назвал танец диско «побегом из общей депрессии и сухости политической и музыкальной атмосферы конца семидесятых» [9, p. 64]. Полина Каэль писала о том, что диско содержал в себе «...нечто глубоко романтичное, заставлял двигаться все тело, танцевать и не думать о плохом, позволял забыться и быть тем, кем хочешь. Этот танец погружает в нирвану. Но когда музыка замолкает, вы возвращаетесь в серые будни» [9, p. 68]. С 1974 по 1977 год диско-музыка была на пике популярности, а песни в стиле диско возглавляли чарты по обе стороны океана. Сингл «Раскачивать лодку» в 1974 году занял первое место и преодолел планку в миллион проданных дисков. В том же году вышел «Бой кунг-фу» в исполнении Карла Дугласа, который достиг первого места в чартах Великобритании и США, стал самым продаваемым синглом года и одним из самых продаваемых синглов всех времен

с 11 миллионами дисков, проданных по всему миру. Еще одним хитом в стиле диско в том году стала песня Джорджа Маккрэя «Качайте своего ребенка», которая заняла первое место в чартах Великобритании.

В 1970-е годы самыми известными исполнителями музыки диско были артисты и группы из США и Европы: Донна Саммер, Глория Гейнор, Джорджо Мородер, Чака Хан, Тельма Хьюстон, Сильвестер Джеймс; группы "Baccara", "ABBA", "Bony M", "Bee Gees", "Earth, Wind and Fire", "Chik", "Sunshine", "Sisters Sledge" и "Village People". Яркие и талантливые исполнители привлекали к диско внимание публики и общественности, но важную роль в развитии жанра играли работавшие за сценой продюсеры и владельцы студий звукозаписи. К концу 1970-х в большинстве крупных городов США проходили модные дискотеки, а диджеи крутили пластинки с танцевальной музыкой как для знаменитостей, так и для обычных посетителей.

В начале 1980-х годов в США интерес к диско стал постепенно гаснуть (особенно после печально известной «Фугасной ночи диско» — акции высшей бейсбольной лиги, закончившейся бунтом, кульминацией которого стал подрыв ящика с диско-пластинками на поле между играми «Чикаго Уайт Сокс» и «Детройт Тайгерс»). При этом, танец сохранил популярность в Италии и некоторых европейских странах до конца 1980-х годов, а затем покорил Индию и Ближний Восток, где он соединился с региональными национальными стилями, такими как газель и танец живота. Диско как жанр танцевальной музыки и субкультуры возник в 1970-е годы, в условиях городской ночной жизни США, и в ней же погас в конце 1980-х.

Диско оказал влияние на многие музыкальные жанры и стили конца XX и начала XXI века, включая танцевальную электронную музыку, хаус-музыку, хип-хоп, новую волну, танец-панк и пост-диско. Возрождение интереса к диско началось в 2010-х в творчестве крупных эстрадных артистов, включая Сэра Элтона Джона, Кайли Миноуг и Дуа Липу.

*Специфические черты стиля диско-фанк 1970–80-х*

Диско-фанк интегрировал в себе средства выразительности, техники композиции и исполнительские приемы двух направлений афроамериканской музыки. Жанрово-стилевыми чертами диско-фанка выступают энергичный ритм (см.: пример 1) с четкой пульсацией и неизменным паттерном в исполнении басового инструмента ансамбля (см.: пример 2).

Паттерн ударных в диско-фанке состоит из четырех равных по длительности и силе удара, неизменно повторяемых на протяжении всей композиции, обеспечивающих четкость и синхронность танцевальных движений [10, p. 297]. Четырехдольный ритмический паттерн диско-фанка является упрощенной формулой фанка. Его характерными особенностями служат особый ритм и темп.

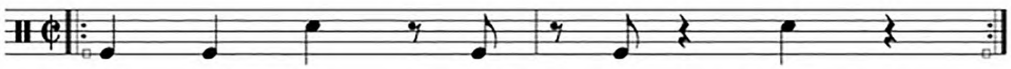
*Прим. 1.* Основная ритмическая фигура сопровождения стиля диско-фанк [10]

*Прим. 2.* Паттерн ударных в сопровождении композиций диско-фанка [10]

Как и соул, фанк основан на танцевальной музыке, поэтому «в нем так сильна ритмическая составляющая» [11, p. 254]. Ритм-секцию фанка исполняют электрическая бас-гитара, ударные и клавишные. Это трио служит ядром инструментального звучания фанка и обеспечивает его «сердцебиение». Спецификой этого звучания является наличие как относительно долгих нот, создающих «временные расстояния между долями», так и непрерывно звучащих мелких [11, p. 254]. Хотя между фанком и диско есть ритмическое сходство, фанк базируется на «...основополагающем четырехдольном танцевальном бите, который медленнее, сексуальнее и синкопированнее, чем у диско» [12, p. 7]. Музыканты ритм-секции фанка добавляют больше «фактурных слоев», делая ткань сложной и изощренной и привнося «индивидуальный акцент» в ритмический рисунок, тогда как диско следует простой и запрограммированной синтезатором формуле.

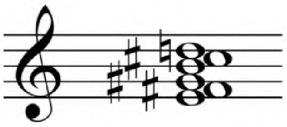
До фанка большинство композиций поп-музыки основывалось на последовательностях восьмых нот, потому что быстрый темп не позволял играть еще более мелкие ноты. Новшеством фанка стало использование (под влиянием возрождающегося в начале 1960-х годов блюза) более медленных темпов. Кроме того, фанк «...создал пространство для дальнейшего ритмического деления, поэтому размер 4/4 мог вместить 16 нот мелких длительностей» [10, p. 293]. В частности, игра на гитаре и барабанах «моторного» ритма шестнадцатыми создавала возможность для других инструментов играть «более свободный, синкопированный, разбитый ритм», облегчая переход к более «эмансипированной» басовой линии. Вместе эти «переплетающиеся слои» вводили танцующих в «гипнотическое состояние» и вызывали «прилив чувств» [13, p. 80].

Традиционный ритм фанка основан на двутактовой формуле с чередованием такта с опорой на сильные доли и такта с паузой вместо сильной доли (см.: пример 3), которая уходит своими корнями в музыкальные традиции стран

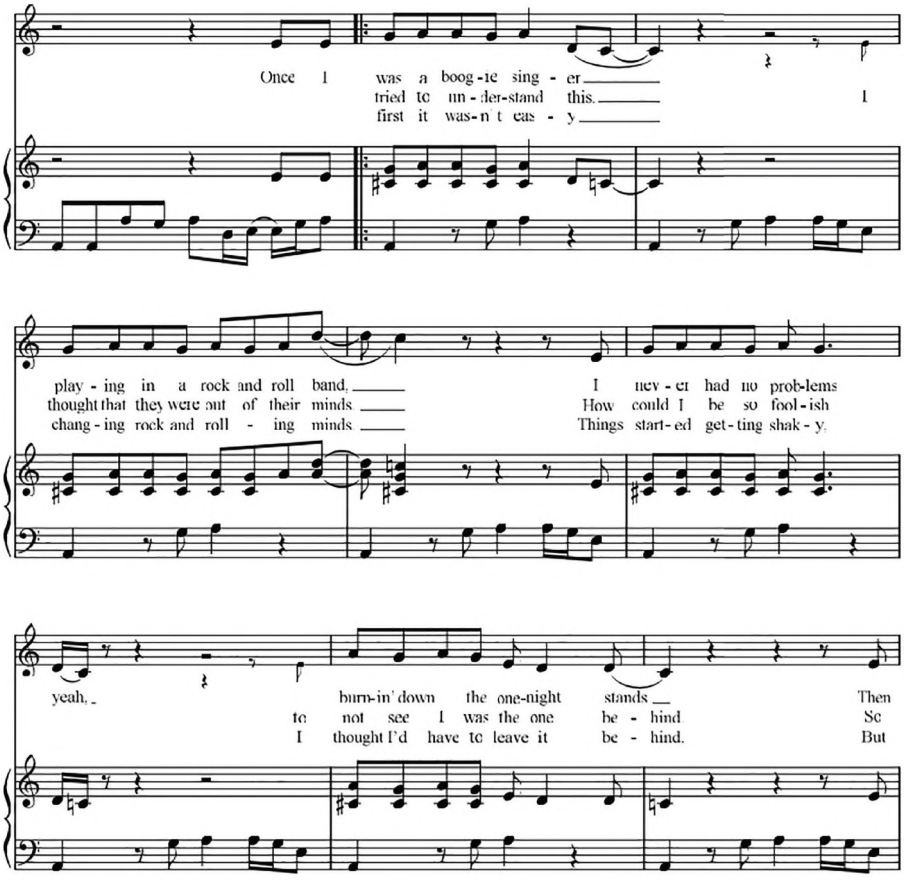
Африки, расположенных к югу от Сахары [13, p. 81]. Новый Орлеан в конце 1940-х годов передал такую двудольную формулу афро-кубинским мамбо и конга и сделал ее основной для многих афроамериканских жанров и стилей [14, p. 337]. Новоорлеанский фанк, как его называли в 1940-е годы, получил международное признание во многом потому, что простую ритм-секцию можно было использовать с большим энтузиазмом и разнообразием, как это делал Джеймс Браун [15, p. 56] (см.: пример 3).

*Прим. 3.* Двутактовая формула ритмического сопровождения фанка [14]

Это простейший ритмический рисунок фанка, включающий такт с выделяемыми сильными долями и его слабый отклик с паузой на первой доле. Сильной и относительно сильной долям затем отвечают две слабые за счет пауз. Такая формула обусловлена тем, что фанк изначально сложился как жанр танцевальной музыки, что определило особенности его музыкального языка: синкопированный ритм партий всех инструментов (синкопированный бас получил название «фанковым»), пульсирующий ритм, многократное повторение коротких мелодических фраз. Характерна также «ударная техника игры на бас-гитаре» под названием слэп (ее изобретение приписывают Лари Грэму) — отличительный признак фанка. В риффах используются «мертвые» или приглушенные ноты для усиления в игре ударного эффекта.

Гармонической основой фанка служит терцдецимаккорд, включающий пониженную септиму и нону (см.: пример 4).

Фанк использует насыщенные дополнительными и замененными тонами многозвучные аккорды, встречающиеся в бибопе: минорные трезвучия с добавленными септимой, ноной и ундецимой, или доминантовые септаккорды с альтерированными квинтой и ноной. Часто используемыми в фанке аккордами являются: минорные ундецимаккорды (мажорное трезвучие с септимой, ноной и ундецимой); стандартный доминантовый нонаккорд в мажоре и миноре или доминантовый нонаккорд с повышенной или пониженной ноной и квартой вместо терции; минорные секстаккорды с дополнительными тонами (секундой или квартой). Излюбленными у фанкеров также являются трезвучия с секстой или ноной: это мажорный аккорд с добавленной VI и IX ступенями лада. В фанке минорные септаккорды встречаются чаще минорных трезвучий, потому что последние звучат слишком блекло. Некоторые солисты исполняют фанк

*Прим. 4.* Основной аккорд в гармонии стиля фанк [11]

на основе джазового квадрата и в сопровождении джазовой гармонии. Тромбонист Фред Уэсли, саксофонисты Пи Ви Эллис и Макео Паркер входят в число наиболее известных исполнителей фанк-музыки, выступавших вместе с Джеймсом Брауном, Джорджем Клинтоном и Принцем.

В отличие от бибопа с его сложными, мгновенно меняющимися аккордами, фанк частой смене созвучий предпочитает статичные «аккордовые сталактиты» (чередования минорного септаккорда II ступени и доминантового септаккорда или покачивания DD7 и D7), плавное мелодико-гармоническое развитие и сложный, подвижный ритмический рисунок. Некоторые песни в стиле фанк основываются на одном-двух аккордах, но они щедро украшаются узорами ритм-секций, перемещаются в разные регистры, транспонируются на разные интервалы (часто на тон или полутон — для создания эффекта хроматически проходящих аккордов). Например, в песне *Play That Funky Music* Уайлда Черри в основном используется нонаккорд от звука A, оттеняемый нонаккордом от C с «мерцающей» (то повышенной, то с обычной) квартой (см: пример 5).

*Прим. 5.* Песня *Play That Funky* Music Уайлда Черри (начало) [11]

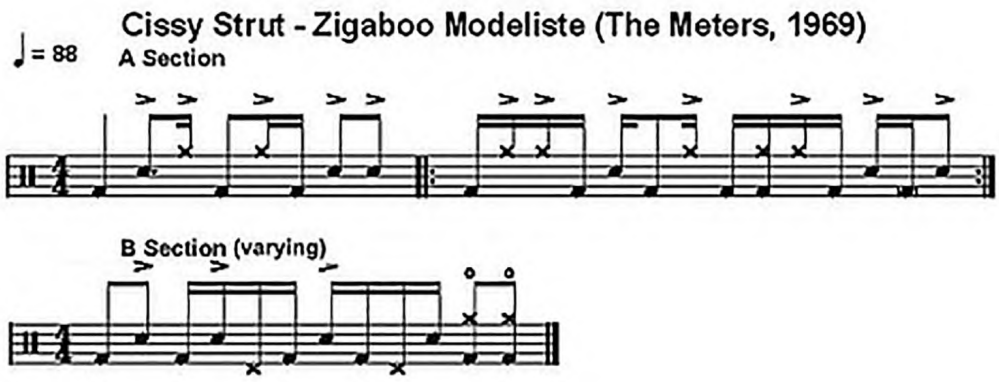
Аккорды, используемые в песнях фанка, основываются на звукорядах дорийского или миксолидийского ладов, в отличие от тональностей натурального мажора или гармонического минора большинства композиций поп-музыки. Мелодика построена на смешении мажоро-минора с блюзовым ладом. В 1970-е джазовая музыка использовала фанк для создания нового поджанра джаз-фанка, который можно услышать в исполнении Майлза Дэвиса (*Live-Evil, On the Corner*) и Херби Хэнкока (*Head Hunters*).

Фанк претворяет традиции музыкальной импровизации, характерной для африканского фольклора. Музыканты фанк-группы тонко чувствуют мельчайшие изменения в темпе и динамике игры, часто и прихотливо «гасят» темп, «оттягивают» короткие ноты и «покачиваются» на долгих. Фанк использует «коллективную импровизацию», в которой музыканты, выражаясь метафорически, непосредственно «беседуют» друг с другом, свободно обмениваясь инструментальными репликами [16, p. 51–52].

Для фанка характерен интенсивный грув — временные оттягивания сильных долей и покачивания темпа при игре гитарных риффов и басовых линий в исполнении электроники. В песнях в стиле фанк выразительные басовые линии имеют большое значение и наиболее заметны среди других слоев фактуры. В раннем фанке в басовой линии использовались основные ступени лада и синкопы (обычно на восьмых нотах), но с добавлением «ощущения драйва» в басовую линию нью-орлеанского фанка проникли блюзовые ноты и изощренная ритмическая техника [17, p. 88]. Более поздние фанк-композиции включают синкопы из шестнадцатых, скользящие блюзовые интонации и повторяющиеся ритмические фигуры, часто со скачками на октаву или большие интервалы [18, p. 25].

Грув — ритмическое «покачивание» при игре на инструментах, подчеркивающее «чувствительность и эмоциональность» исполнения и создаваемое путем «произвольных колебаний темпа», широко применяют ударники фанк-группы. Грув отчасти родственен свингу, также представляющему собой манеру игры с «раскачкой», «оттяжками» и «опаздываниями» долей в такте. Ритмический рисунок партии ударных «несложен и экономичен», он предназначается для обеспечения метрической основы и устойчивого темпа. Обычные приемы игры на барабанах дополняются приглушенным звучанием басовых барабанов и том-томов. В исполнении фанка используется одна педаль, которая «акцентирует вторую ноту и снижает резонанс ударного инструмента», что дает короткий, приглушенный ударный звук [19] (см.: пример 6).

Джеймс Браун использовал двух барабанщиков (Клайда Стабблфилда и Джона «Джабо» Старкса) в своих фанк- и соул-выступлениях. Группа смогла сохранить «мощный синкопированный ритм», который отличал их от ритма “Funky Drummer”. В игре барабанщика группы “Tower of Power” Дэвида Гари-




*Прим. 6.* Грув ударных из песни 'Cissy Strut' [11]

бальди много «приглушенных нот», приемов игры по краю барабана и эффекта «выстрела» или «хлопка». Характерным признаком стиля фанк является использование хай-хэта — педальной тарелки — в составе ударной установки, которая открывается и закрывается во время игры для создания эффекта «брызг». В фанке на хай-хэтах исполняются двойные шестнадцатые ноты, иногда с эффектом раскачивания.

Ударники фанк-групп импровизируют на основе ритмических фигур латиноамериканской музыки, повторяя остинато «лишь с незначительными вариациями», что придает «завораживающий» оттенок звучанию фанка. В этом смысле фанк можно рассматривать как рок, звучащий в более синкопированной манере, особенно с бас-барабаном, играющим паттерны с синкопой восьмых и шестнадцатых нот, которые были введены барабанщиком Клайвом Уильямсом, а затем использованы Джорджем Брауном (группа "Kool & the Gang") и Джеймсом «Даймондом» Уильямсом (группа "The Ohio Players"). В большинстве композиций в стиле фанк до сих пор преобладают фигуры с синкопой из половинной и четвертей.

Линия баса в фанке поддерживает повторяющиеся ритмические паттерны и создает тот самый грув, а также помогает в применении техники игры слэппинг и поппинг. Слэппинг и поппинг подразумевают игру «шлепками» и «щипками» большим пальцем на верхних струнах на фоне «барабанной» дроби или ритмического остинато басовых струн. Эта техника игры стала отличительной чертой фанка. Виртуозами слэппинга и поппинга считаются фанк-исполнители Бернард Эдвардс (группа "Chik"), Роберт «Коул» Белл, Марк Адамс (группа "Slave"), Джонни Флиппин (группа "Fatback") и Бутси Коллинз. Другие же известные исполнители фанка, такие как Рокко Престиа (из группы "Tower of Power"), эффектным приемам игры предпочитали традиционный способ в стиле игры Джеймса Джеймерсона (груп-

па “Motown”). Звучание басового инструмента в фанке «тяжелое, ударное и экспрессивное» отчасти из-за использования приглушенных, ритмических по своей функции нот [20, p. 19]. В басовой линии используются ударные эффекты, ритмически сложные рисунки и прием глиссандо. Некоторые фанк-басисты используют электронику для изменения звучания инструмента, например «фильтр конвертов» создает эффект педали «вау-вау», вызывающей «тягучий, хлюпающий, крякающий и приторный» звук [21, p. 28], а также имитации басовых звуков синтезатора с их эффектами «дрожания» и «вибрации». В фанке используется прием фуза, когда нота звучит как на старых фонозаписях, с призвуком треска или шуршания.

Другие распространенные эффекты в фанке — фланжер (напоминает «летящее» звучание) и басовый хорус (имитация хорового звучания путем добавления к исходному сигналу его собственной копии или копий, сдвинутых по времени на величины порядка 20–30 мс.). Коллинз также использовал разделитель мутрон — октавную педаль, которая может удвоить ноту октавой выше и ниже, создавая «футуристический и плотный звук», когда-то изобретенный Хендриксом. В фанке гитаристы часто сочетают аккорды, играемые короткими длительностями и называемые «ударами», с быстрыми ритмическими фигурами и риффами. Гитаристы, играющие ритмические партии, часто играют шестнадцатые, в том числе с ударными и «приглушенными» эффектами. Предпочитаются сложные аккорды, такие как нонаккорды и ундецимаккорды. Как правило, фактура фанк-композиции состоит из двух взаимодополняющих гитарных партий с ритм-гитаристом и гитаристом-тенором, играющим мелодический материал. Если в группе только один гитарист, полифонический эффект может быть воссоздан путем перебора струн или (в живом выступлении) способом исполнения гитаристом обеих партий в той степени, в какой это возможно [5].

В фанк-группах гитаристы обычно играют с ударными эффектами («в ударном стиле»), используя прием щипания струн, называемый «стержень» или «куриная царапина», при котором гитарные струны слегка прижимаются пальцами к деке, а затем быстро отпускаются, чтобы получить приглушенный «царапающий» звук, который достигается путем быстрых ритмических ударов рукой около моста.

Самые ранние примеры применения этой техники, которая широко используется в ритм-н-блюзе и роке, встречаются в песне Джонни Отиса *Willie and the Hand Jive* (1957) в исполнении Джимми Нолена — гитариста группы Джеймса Брауна. Технику можно разбить на три этапа: «чика», «стержень» и «заслонка». С «чикой» выходит приглушенный звук струн, прижимаемых к деке пальцами; «стержень» — это атака штрихом стаккато, осуществленная с помощью

извлечения аккорда дрожащей рукой; наконец, «заслонка» обычно касается всех струн, которые ударяются рукой и сильно приглушаются. Результатом этих действий становится ударно-гитарный звук, который оказывается между бархатным низкочастотным электрическим басом, блестящим звоном хайхэта и выразительной мелодической линией верхнего голоса. В песне *Give It Up or Turnit a Loose* Джеймса Брауна (1969) гитарная партия Джимми Нолена имеет диатоническую тональную основу. Ритмический паттерн включает акценты, паттерна высот нет. Гитара используется так, как если бы это был африканский барабан или другой идиофон. Нолен создавал чистое, трезвучное звучание, используя пустотелую джазовую гитару с однокатушечными звукоснимателями P-90, подключенную к усилителю.

Фанк-гитаристы, играющие на ритм-гитаре, как правило, избегают эффектов, искажающих звучание, и чрезмерного усиления звука, чтобы получить чистый звук; и учитывая важность звонкого тона в высоком регистре, они широко используют модели электрогитар *Fender Stratocasters* и *Telecasters* для высвечивания звонкого высокого регистра. Средний регистр гитаристами часто приглушается, чтобы помочь гитаре выделиться на фоне медных духовых, клавишных и других инструментов. Учитывая сосредоточенность гитаристов на обеспечении ритмической стабильности и снижение роли мелодических гитарных соло, ритм-гитаристы фанка не нуждаются в поддержке других инструментов. Они контролируют громкость компрессора для усиления звука приглушенных нот, добавляя «ударные эффекты к фанк-ритмам» (такой стиль игры характерен для Нила Роджерса из группы “Chik”) [22, p. 14].

Гитарист Эдди Хейзел из группы “Funkadelic” выделялся своей сольной импровизацией (особенно в композиции *Maggot Brain*) и гитарными риффами, эффектное звучание которых обеспечивала педаль Maestro FZ-1 для создания фуза (треска или шуршания звука). Хейзел вместе с гитаристом Эрни Айли из группы “Isley Brothers”, находился под сильным влиянием импровизационных соло Джимми Хендрикса, использовавшего педаль «вау-вау». Эрни Айли учился у Хендрикса, когда тот был членом бэк-группы “Isley Brothers” и временно жил в доме лидера коллектива.

Фанк-гитаристы используют звуковой эффект «вау-вау» вместе с приглушением нот, чтобы создать ударный эффект в своих гитарных риффах. В партиях гитары в фанке и ритм-н-блюзе часто используется фэйзер или фазовое вибрато — звуковой эффект, который достигается фильтрацией звукового сигнала с созданием серии максимумов и минимумов в его спектре. Примером его применения служит песня группы “Isley Brother” *Who Is That Lady*. Майкл Хэмптон, гитарист ансамбля “P-Funk”, применил его в виртуозном соло в *Maggot Brain*, добавляя фазовое вибрато в плавно изгибающую мелодическую линию в духе Хендрикса.

В фанке используются клавишные инструменты. Акустическое фортепиано звучит в песне *September* группы "Earth, Wind and Fire" и *Will It Do Round in Circles* Билли Престона. Электронное пианино можно услышать в таких композициях, как Chameleon Херби Хэнкока (Родес-пианино) и *Mercy, mercy, mercy* Джо Завинула (электропианино Вурлицер). Клавинет часто используется для ударных эффектов; его можно услышать в таких песнях, как *Superstition* и *Higher Ground* Стиви Уандера и *Use Me* Билла Уизерса. Орган Хаммонд B-3 используется в таких фанк-песнях, как *Cissy Strut* группы "Meters" и *Love the One You're With* (с вокалисткой Аретой Франклин и клавишником Билли Престон).

В своих выступлениях с "Parliament-Funcadelic" Берни Уоррелл самыми разнообразными способами использует клавишные, включая орган Хаммонда (*Funky Woman, Hit It and Quit It, Wars of Armageddon*), электронный рояль RMI (*I Wanna Know If It's Good to You?, Free Your Mind, Loose Boot*), акустическое фортепиано (*Funky Dollar Bill, Jimmy's Got a Little Bit of Bitch in Him*), клавинет (*Joyful Process, Up for the Down Stroke, Red Hot Mama*), *синтезатор* минимуг (*Atmosphere, Flash Light, Aqua Boogie*, Knee Deep, *Let's Take It to the Stage*) и синтезатор, имитирующий струнный ансамбль (*Chocolate City, Give Up the Funk (Tear the Roof off the Sucker), Undisco Kidd*).

Синтезаторы использовались в фанке как для поддержки глубокого и мощного звучания электрической бас-гитары, так и для полной замены этого инструмента в ряде песен. Басы синтезатора, чаще всего Минимуга, использовались в фанке потому, что они могли исполнять многоголосие и создавать новые электронные эффекты, которые были недоступны электрической бас-гитаре.

В фанке 1970-х годов использовалось несколько вокально-исполнительских стилей, характерных для афроамериканской музыки 1960-х, включая пение в стилях блюз, госпел, джаз и ду-воп [16, p. 53]. Из этих и других афроамериканских стилей пения фанк заимствовал «вопли, крики, восклицания, стоны, гул и мелодические риффы», а также респонсорный прием типа «вопрос – ответ» и нарративный (декламационно-повествовательный) принцип изложения, характерный для африканской устной традиции [16, p. 48]. Вопрос и ответ в фанке могут быть между солистом и участниками группы, которые выступают в качестве бэк-вокалистов.

Поскольку фанк уходит своими корнями в соул, вокал фанка близок соулу. Однако вокал фанка, как правило, «более энергичный, ритмически напористый и менее мелодически орнаментальный» [23, p. 49], а вокальная партия напоминает партию валторны и полна ритмических акцентов и толчков. Фанк-группы исполняют и многоголосные, «гармонические» вокальные партии. Джеймс Браун включал «двойной голос» вместе с «воплями, выкриками

и восклицаниями». Певцы фанка использовали «исполнительскую манеру черных», которой свойственны «яркая и живая жестикуляция, выразительная мимика, ровная осанка тела и диалоговый обмен вокальными фразами» [23, p. 49] для увлекательного исполнения.

В текстах песен в фанке говорится о проблемах, с которыми сталкивалось афроамериканское сообщество в США в 1970-е годы. Главные из них — безработица и низкий уровень жизни — возникли из-за ухода государства от промышленной к информационной политике, что отодвинуло на обочину рабочий класс Америки и нанесло вред черному населению. Группы "Ohio Players", "Earth, Wind and Fire" и Джеймс Браун в своих песнях подняли проблемы, с которыми сталкивались чернокожие американцы с низким доходом (бедность, плохие условия жизни и преступность на улицах города в черных общинах).

Песня группы "Funcadelic" «Одна нация над пропастью» (1978) посвящена острым темам, которые черные затронули во время движения 1960-х годов за гражданские права. Она включает в себя призыв к чернокожим использовать новые социальные и политические возможности, которые стали доступны в 1970-е. Песня «Борьба с властью» (1975) содержит политическое послание. Песня группы "Parliament" *Chocolate City* (1975) метафорически обращается к Вашингтону и другим городам США, в которых проживает в основном чернокожее население, повествует о гражданских правах и потенциальной власти, которыми обладают чернокожие избиратели, и предлагает рассмотреть вопрос о чернокожем президенте в будущем.

Политическая тематика фанк-песен и адресация посланий к черной аудитории перекликались с новым образом афроамериканцев из фильма Blaxploitation («Эксплуатация черных»). В нем изображались «афроамериканские мужчины и женщины, которые твердо стоят на своей земле и борются за правое дело» [16, p. 36]. Как песни фанка, так и фильм Blaxploitation касались проблем, с которыми в Америке столетиями сталкивались черные, рассказывали об истории с точки зрения афроамериканцев. Еще одна связь между фанком 1970-х годов и известной кинокартиной состоит в том, что во многих фильмах тех лет использовались песни фанка (например, Кёртис Мэйфилд спела для фильма *Super Fly*; Джеймс Браун и Фред Уэсли — для *Black Ceaser* и *War for Young Blood*).

Текст песен включал метафорический язык, который лучше понимали слушатели, знакомые с эстетикой, лексикой и этнической культурой черных. Например, в фанк-песнях звучали такие выражения, как «...вытрясите из своего босса деньги», «...фанкуйте прямо сейчас» и «...двигайтесь телом в ритме буги» [16, p. 72]. Примечательно также изменение смысла слов в песнях фанка: например, «плохо» в песне Super Bad (1970) черные слушатели воспринимали как «хорошо» или «здорово».

В 1970-е годы, чтобы обойти запрет на недопустимые и непристойные выражения на радио, фанк-исполнители использовали слова-заменители с иным, вторым смыслом. Например, у “Ohio Playars” была песня под названием *Fopp*, в которой были такие слова: «Для меня фопп — хорошо / когда его нет, мне — плохо / давайте фоппить всю ночь до утра...» Некоторые фанк-песни включали новые словообразования, которые, предположительно, были созданы «... при написании песен в постоянном марихуановом дыму» [16, p. 56–57]. Новые словообразования есть в песнях *Aqua Boogie* группы “Parliament”, которая включает в себя такие слова, как “bioaquadooloop” и др. Основная масса белых слушателей часто не могла понять такие «послания» фанка, что обусловило снижение его популярности среди белой аудитории в 1970-е годы.

В фанке нередко используются духовые инструменты, особенно медные (труба, тромбон, саксофоны), которые объединяются в группы и играют квартетами, квинтетами и секстетами. Ансамбли медных духовых обычно включают саксофон (преимущественно тенор), трубу, тромбон, большие составы (квинтеты и секстеты), добавляют саксофоны-баритоны и тромбоны. Партии духовых состоят из «ритмически-синкопированного тематизма», часто с «мотивами на слабых долях», которые подчеркивают «ритмические смещения и сдвиги» [24, p. 293].

Важную роль в песнях фанка играют вступления в исполнении ансамбля духовых. Ансамбли духовых обычно включают саксофоны и трубы. В больших составах бывают второй саксофон или труба, а также тромбон или саксофон-баритон. Духовые в фанке играют в «ритмически-ударном стиле», подобном стилю, используемому ритм-гитаристами. Духовые играют в пунктирном ритме проигрыши между вокальными куплетами, применяя «короткие стаккатные ритмические удары» [16, p. 48]. Среди известных духовиков фанк-групп выделим Альфреда Эллиса, тромбониста Фреда Уэсли и саксофониста Макео Паркера.

Помимо «фанковых» черт, диско-фанку присущи и черты танцевального стиля дискотек 1970-х годов. Четырехдольный метр — это формула, используемая в стиле диско и электронной танцевальной музыке тех лет. Это устойчивый, равномерно акцентированный бит в четыре удара, каждый в исполнении бас-барабана (1, 2, 3, 4). Эта формула легла в основу диско-музыки 1970-х годов, поэтому и появился термин «четыре удара в пол» (“four-on-the-floor”), так как в диско четырехдольный бит исполнялся бас-барабаном с педальным управлением. Гармонически диско-музыка обычно опирается на мажорные и минорные септаккорды, которые встречаются чаще в джазе, чем поп-музыке. Вокальная мелодия в диско обычно парит над фоновой ритмо-гармонической «подушкой» в исполнении электронного пианино, ритм-гитар, с их «царапающими звуками», и электрогитар. Вокал часто удваивается духовыми

и реверберируется путем постепенного уменьшения интенсивности звука. «Царапающие звуки» ритм-гитар достигаются путем легкого прижимания струн гитары к фретборду, а затем быстрого отпускания, чтобы получился слегка приглушенный звук при постоянном извлечении его близко к мостику [25, p. 56].

В диско используются и другие клавишные: акустическое фортепиано, электрический орган (в первые годы распространения стиля), синтезаторы и электромеханические клавишные, такие как рояль Фендера Роудса, электрический рояль Вурлицера и др. Широко используются в диско электронные духовые (кларнет, труба) и струнные (скрипка, виолончель, контрабас). Песня Донны Саммер 1977 года *I Feel Love*, спродюсированная Джорджо Мородером, звучит в сопровождении синтезатора Муга. Она стала одним из первых диско-треков, использовавших синтезатор.

Основной ритмический рисунок изложен в витиеватой (за счет синкоп и смены акцентов) басовой линии, дублированной тяжеловесными октавами с нотами, играемыми на бас-гитаре одна за другой; представлен партией барабанов в составе африканской/латинской перкуссии и электронных ударных типа барабанных модулей Симмонса и Роланда. Звучание ансамбля обогащается сольными мелодическими линиями и гармоническим сопровождением разнообразных оркестровых инструментов, такими как арфа, скрипка, альт, виолончель, труба, саксофон, тромбон, кларнет, флюгельгорн, валторна, туба, английский рожок, гобой, флейта (иногда альтовая флейта и изредка бас-флейта), пикколо, литавры и синтезатор, струнная секция или полный струнный оркестр.

Звучание диско характеризуется четырехдольными битами, синкопированными басовыми линиями, проигрышами струнных, духовых, электрического пианино, синтезатора и электрических ритм-гитар. В США на ранних дискотеках в конце 1960-х — начале 1970-х годов звучала музыка, популярная у итальянских иммигрантов, испано-, латино- и афроамериканцев (Филадельфия, Нью-Йорк, Чикаго). Дискотеки появлялись и как реакция контркультуры 1960-х годов на доминирование рок-музыки, и как стигматизация танцевальной музыки того времени. В период популярности диско в США было разработано несколько танцевальных стилей, в том числе «бамп» и «хастл».

Большинство песен в стиле диско звучит под ровный четырехдольный ритм-аккомпанемент, обеспечиваемый большим барабаном с хай-хэтом (педальной тарелкой), дребезжание которого дублируется голосовым вибрато и щедро синкопированной басовой партией. В звукозаписи песни 1975 года *Bad Luck* Гарольда Мелвина и группы “Blue Notes” хай-хэт ударника Эрла Янга был слишком громким, и, по мнению музыковедов, песня утвердила моду на громкие хай-хэты на дискотеке. Диско свойственны и другие ритмы, особенно латиноамериканские, такие как румба, самба и ча-ча-ча, а также

полиритмические варианты, например румба с меренгой. В диско часто используется синкопация, которая возникает в результате произвольного, порой неожиданного акцентирования нот. Кроме того, для диско, как и другой танцевальной музыки, типично дополнение или деление четырехдольной сетки восьмыми и шестнадцатыми нотами в исполнении барабанов, которым свойственны мелкие ритмические рисунки.

Оркестровое звучание диско в значительной степени обусловливается звучанием струнных и медных духовых, играющих мелодические линии в унисон с парящим, вибрирующим вокалом с инструментальными вкраплениями, в то время как электронное пианино (синтезатор) и царапающие звуки гитары создают фон для тонально-гармонического развития. Поскольку все партии дублируются какими-либо инструментами, они создают богатую «звуковую атмосферу». «Звучание» диско более богато, чем других популярных жанров и стилей 1970-х годов. В отличие от более простого саунда фанка и соула конца 1960-х или небольших джазовых композиций диско-музыка часто исполнялась большим коллективом с участием нескольких групп инструментов (гитары, струнные и духовые, клавишные и синтезатор, вокал, нередко ансамбль солистов), а также ударной установки (драмкит, латинская перкуссия, электронные барабаны) и разнообразных «классических» инструментов (например, флейты-пикколо, валторны и т. д.). Есть, однако, и минималистские диско-композиции с полупрозрачной инструментовкой.

Песни диско аранжировались опытными композиторами и оркестрантами, а режиссеры звукозаписи добавляли свои творческие штрихи к общему звучанию с помощью техники мультитрековой записи и шумовых эффектов. Для записи сложной композиции с таким большим количеством инструментов и секций требовалась профессиональная команда, в которую, помимо самих музыкантов, входили дирижер, звукорежиссеры, продюсеры и инженеры микширования (послежние играли важную роль в процессе создания диско-музыки, потому что в песнях этого стиля использовалось до 64-х партий вокала и инструментов). Инженеры по микшированию и продюсеры звукозаписи разработали тот самый характерный «диско-звук», создавая ярко звучащий, изощренный диско-микс.

Первые звукозаписи диско-фанка появились во второй половине 1960-х годов и начале 1970-х в студии *Motown*, и уже тогда несколько песен стали хитами (например, *You Keep Me Hangong On* женской группы “Supremes” (1966), *Superstition* Стиви Уандера (1972). “Supremes” тогда выступали преимущественно в стилях ритм-н-блюз, соул и диско; Стив Уандер пел соул, ритм-н-блюз, джаз, госпел, фанк и даже поп, а Эдди Кендрикс предпочитал ритм-н-блюз, соул, фанк. В дальнейшем в стиле диско-фанк выступали такие звезды, как Глория Гейнор, Дайана Росс, Мэри Уэлс, Донна Самер, Далида и многие группы 1970–1980-х годов.

Таким образом, анализ исторической и теоретической музыковедческой литературы позволил выявить предпосылки формирования и развития афроамериканского стиля диско-фанк в контексте эстрадной западноевропейской культуры 70–80-х годов XX века и рассмотреть его жанрово-стилевые черты, отражающие специфику афроамериканской музыки.

*Заключение*

История становления диско-фанка уходит своими корнями в далекое прошлое афроамериканской культуры и связана с развитием не только джаза, но и эстрадной музыки США XX столетия. Появлению диско способствовали определенные социально-культурные события и обстоятельства. В 1970-е годы исчезает ключевая контркультура 1960-х — движение хиппи. Экономическое процветание предыдущего десятилетия сменилось застоем, а уровень безработицы, инфляции и преступности резко возрос. Политические проблемы, отношение властей к движениям за гражданские права, кульминацией которой стали расовые беспорядки и гендерное равенство, война во Вьетнаме, убийства доктора Мартина Лютера Кинга-младшего и Джона Ф. Кеннеди, Уотергейтский скандал у многих вызвали разочарование и ощущение безысходности.

Начало 1970-х годов ознаменовалось сдвигом в сознании американского народа: возникли феминистское движение, политика национальной идентичности, преступные банды и т. п. Дискотека и диско-танцы позволили избежать социальных и экономических проблем. Непартнерский танцевальный стиль диско-музыки позволил людям всех рас и ориентаций наслаждаться атмосферой ночного клуба и танцпола. Корни диско-фанка лежат в контркультуре 1960-х, придавшей стилю демократизм и коммуникабельность.

В середине 1960-х годов в среде черных музыкантов в противовес тенденции коммерциализации ритм-энд-блюза возник более творческий и вдохновенный жанр фанк, а его представители стали ведущими артистами эстрады последующих двух десятилетий. Таким образом, диско-фанк отразил новый социальный статус афроамериканцев, который сложился к 1970-м годам, когда афроамериканские мужчины и женщины твердо стояли на своей земле, боролись за свои права и по-настоящему становились равноправными членами американского общества. Диско-фанк искренне и смело касался проблем, с которыми в Америке столетиями сталкивались черные, отразил национальную ментальность афроамериканцев и изобразил картину мироздания с точки зрения чернокожих граждан США.

Фанк стал настолько ярким и востребованным жанром, что на его основе сформировались многие другие, включая джаз-рок-фьюжн и диско-фанк.

Последний оказал широкое влияние на развитие музыки XX века в США и во всем мире. Присутствие диско-фанка в направлениях современной эстрадной музыки настолько значительно, что можно уже говорить о его преобладающем влиянии во многих областях массовой культуры.

ЛИТЕРАТУРА


1. *Sullivan M.* African-American Music as Rebellion: From Slavesong to Hip-Hop. Chicago, 2001 [Электронный ресурс]. URL: https://www.semanticscholar.org/paper/African-American-Music-as-Rebellion%3A-From-Slavesong-Sullivan/5f90f91bda7b35c0c56816e40c62cde58bb10e18 (дата обращения: 10.09.2022).
2. *Огородова А. В., Овчаров И. В., Оршанская Е. И.* Взаимосвязь джаза и социокультурной ситуации в США 1960-х гг. // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 9. С. 176–181.
3. *Samuel F.* The Power of Black Music Interpreting Its History from Africa to the United States. Oxford University Press, 1996. 336 p.
4. *Eaglin M.* The soundtrack of history: How Black music has shaped American culture through time [Электронный ресурс]. URL: https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/soundtrack-history-how-black-music-has-shaped-american-culture-through-n1258474 (дата обращения: 19.10.2022).
5. *Bortnick A.* Rhythm Rules: Call-and-Response Funk Guitar // Premier Guitar. 2013. March 11 [Электронный ресурс]. URL: https://www.premierguitar.com/rhythm-rules-call-and-response-funk-guitar (дата обращения: 12.09.2022).
6. *Яркина И. Ю.* Становление стиля фанк: С. Стоун и его дебютный альбом «A Whole New Think» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 1 (18). С. 66–73.
7. *Lustgarten K.* The complete guide to disco dancing. New York: Warner Books, 1978. 127 p.
8. *Costello B.* Postcards from Disco Demolition Night. Chicago Reader, 2009. 156 p.
9. *Graves J.* 30 years later: Disco Demolition Night. Bleacher Report, 2009. 130 p.
10. *Vincent R.* Funk: The Music, The People, and The Rhythm of The One. St. Martin's Press, 2014. 414 p.
11. Learn Guitar: From Beginner to Pro. Book Sales, 2017. 288 p.
12. *Himes G.* On the Difference Between Funk and Disco // The Washington Post. 1979. April 13. P. 6–7.
13. *Thompson G. E.* Black Music, Black Poetry: Blues and Jazz's Impact on African American Versification. Routledge, 2016. 222 p.
14. *Tammy L. K., Horace M., Emmett G. P.* Encyclopedia of African American Music. Greenwood, 2010. 1116 p.
15. *Slutsky A., Silverman C.* The Funkmasters-the Great James Brown Rhythm Sections. Alfred Publishing Company, 1997. 144 p.

16. *Lacy T. K.* «Funk is its own reward»: an analysis of selected lyrics in popular funk music of the 1970s // ETD Collection for AUC Robert W. Woodruff Library, 2008. 75 p.
17. *Archard C.* Building Bass Lines. Alfred Music Publishing, 1998. 198 p.
18. *Boomer T., Berry M.* The Bassist's Bible: How to Play Every Bass Style from Afro-Cuban to Zydeco. See Sharp Press, 2009. 240 p.
19. *Schlueter B.* 10 Old School Funk Grooves Every Drummer Should Know [Электронный ресурс]. URL: https://reverb.com/news/10-old-school-funk-grooves-every-drummer-should-know (дата обращения: 12.10.2022).
20. *Dickens B., Rock B.* Funk Bass and Beyond. Alfred Music Publishing, 2003. 90 p.
21. *Bogdal J.* Funk Guitar: The History, Techniques and Gear Behind the Groove. String Joy Press, 2017. 158 p.
22. *Kolb T.* Soloing Strategies for Guitar: Licks, Tricks and Riffs for a Variety of Effects. Hal Leonard; Pap/Com edition, 2009. 114 p.
23. *Harrison S. D., O'Bryan J.* Teaching Singing in the 21st Century. Springer, 2014. 314 p.
24. *Stewart A.* Funky Drummer: New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformation of American Popular Music // Popular Music. 2000. Vol. 19. No 3. P. 293–318.
25. *Aletti V.* The Disco Files 1973–78: New York's underground week by week. New York: DJ History, 2009. 256 p.

REFERENCES

1. *Sullivan M.* African-American Music as Rebellion: From Slavesong to Hip-Hop. Chicago, 2001 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.semanticscholar.org/paper/African-American-Music-as-Rebellion%3A-From-Slavesong-Sullivan/5f90f91bda7b35c0c56816e40c62cde58bb10e18 (data obrashcheniya: 10.09.2022).
2. *Ogorodova A. V., Ovcharov I. V., Orshanskaya E. I.* Vzaimosvyaz' dzhaza i sociokul'turnoj situacii v SSHA 1960-h gg. // Manuskript. 2019. T. 12. № 9. S. 176–181.
3. *Samuel F.* The Power of Black Music Interpreting Its History from Africa to the United States. Oxford University Press, 1996. 336 p.
4. *Eaglin M.* The soundtrack of history: How Black music has shaped American culture through time [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/soundtrack-history-how-black-music-has-shaped-american-culture-through-n1258474 (data obrashcheniya: 19.10.2022).
5. *Bortnick A.* Rhythm Rules: Call-and-Response Funk Guitar // Premier Guitar. 2013. March 11 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.premierguitar.com/rhythm-rules-call-and-response-funk-guitar (data obrashcheniya: 12.09.2022).
6. *Yarkina I.* Yu. Stanovlenie stilya fank: S. Stoun i ego debyutnyj al'bom «A Whole New Think» // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2015. № 1 (18). S. 66–73.

7. *Lustgarten K.* The complete guide to disco dancing. New York: Warner Books, 1978. 127 p.
8. *Costello B.* Postcards from Disco Demolition Night. Chicago Reader, 2009. 156 p.
9. *Graves J.* 30 years later: Disco Demolition Night. Bleacher Report, 2009. 130 p.
10. *Vincent R.* Funk: The Music, The People, and The Rhythm of The One. St. Martin's Press, 2014. 414 p.
11. Learn Guitar: From Beginner to Pro. Book Sales, 2017. 288 p.
12. *Himes G.* On the Difference Between Funk and Disco // The Washington Post. 1979. April 13. P. 6–7.
13. *Thompson G. E.* Black Music, Black Poetry: Blues and Jazz's Impact on African American Versification. Routledge, 2016. 222 p.
14. *Tammy L. K., Horace M., Emmett G. P.* Encyclopedia of African American Music. Greenwood, 2010. 1116 p.
15. *Slutsky A., Silverman C.* The Funkmasters-the Great James Brown Rhythm Sections. Alfred Publishing Company, 1997. 144 p.
16. *Lacy T. K.* «Funk is its own reward»: an analysis of selected lyrics in popular funk music of the 1970s // ETD Collection for AUC Robert W. Woodruff Library, 2008. 75 p.
17. *Archard C.* Building Bass Lines. Alfred Music Publishing, 1998. 198 p.
18. *Boomer T., Berry M.* The Bassist's Bible: How to Play Every Bass Style from Afro-Cuban to Zydeco. See Sharp Press, 2009. 240 p.
19. *Schlueter B.* 10 Old School Funk Grooves Every Drummer Should Know [Elektronnyj resurs]. URL: https://reverb.com/news/10-old-school-funk-grooves-every-drummer-should-know (data obrashcheniya: 12.10.2022).
20. *Dickens B., Rock B.* Funk Bass and Beyond. Alfred Music Publishing, 2003. 90 p.
21. *Bogdal J.* Funk Guitar: The History, Techniques and Gear Behind the Groove. String Joy Press, 2017. 158 p.
22. *Kolb T.* Soloing Strategies for Guitar: Licks, Tricks and Riffs for a Variety of Effects. Hal Leonard; Pap/Com edition, 2009. 114 p.
23. *Harrison S. D.,* O'Bryan J. Teaching Singing in the 21st Century. Springer, 2014. 314 p.
24. *Stewart A.* Funky Drummer: New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformation of American Popular Music // Popular Music. 2000. Vol. 19. No 3. P. 293–318.
25. *Aletti V.* The Disco Files 1973–78: New York's underground week by week. New York: DJ History, 2009. 256 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Переверзева М. В. — д-р искусствоведения, проф.; melissasea@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pereverseva M. V. — Dr. Habil. (Art), Prof.; melissasea@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4992-2738