

УДК 78.036.9

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ ФЬЮЖН В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

*Лубяная Е. В.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Будёновский пр-кт, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Сложившееся в джазовом исполнительстве во второй половине 1960-х годов направление фьюжн оказало важное влияние на формирование новых норм в отношении джазового инструментария, саунда и репертуара. Целью исследования являлось выявление роли фьюжн в процессах смены джазовой музыкальной парадигмы конца 1960–70-х. Задачи сконцентрированы на определении особенностей данного направления и исторического значения фьюжн в динамике развития джазовой культуры. В процессе исследования были привлечены источники на английском языке. Статья содержит важные выводы о роли фьюжн в истории развития джаза и его значении для мировой музыкальной культуры.

Ключевые слова: история джаза, джазовое искусство, фьюжн, джаз-рок, поп-культура.

TO THE QUESTION OF DEFINITION OF FUSION IN THE HISTORY OF JAZZ ART

*Lubyanaia E. V.*¹

¹ Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov, 23, Budennovskiy Ave.,
Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation.

The article examines the significance of the fusion movement in the history of jazz art. Having emerged during the crisis period in jazz performance in the second half of the 1960s, fusion had an important influence on the formation of new norms regarding jazz instrumentation, sound and repertoire. The aim of the study was to identify the role of fusion in the processes of changing the jazz musical paradigm of the late 1960–70s. The objectives are focused on determining the features of this movement and the historical significance of fusion in the dynamics of jazz culture. In the process of the research, sources in English of such authors were used. The article contains important conclusions about the role of fusion in the history of jazz development and its significance for world musical culture.

Keywords: history of jazz, jazz art, fusion, jazz-rock, pop culture.

Джазовое искусство на протяжении всей истории своего развития сочетало в себе множество элементов различных стилей — как джазовых, так и заимствованных из других видов музыкального искусства. Развитие джазового исполнительства конца 1960–70-х годов было представлено несколькими значимыми, но не родственными друг другу течениями. Среди них — постбоп, фри-джаз, джазовый ренессанс, джаз-рок, позже фьюжн. Некоторые из них переживали творческий кризис, а другие предлагали в это же время новые музыкальные нормы и смыслы, новое звучание и новые подходы к главным составляющим джаза.

Фьюжн (от англ. — «сплав») — направление, первые опыты которого датируются 1965 годом, спорно в плане его идентификации¹. Первоначально фьюжн, использовавший элементы рок-музыки и джаза, нашел отклик среди музыкантов и аудитории. Это было во многом связано с электрификацией инструментов, которая придала мощный импульс для переосмысления актуального саунда. Молодые джазмены охотно принимали вызов от рок-музыкантов и переходили на электронные версии гитар, фортепиано и др. Также охотно они интегрировали в исполнительство находки рокеров. В результате фьюжн оставил обширный массив музыкального материала и еще больше неопределенности в отношении его принадлежности, миссии и музыкальных ценностей.

Несмотря на относительно активное творчество джазовых музыкантов в актуальных направлениях конца 1960-х, роль фьюжн оказалась ведущей для того, чтобы заявить о смене музыкальной парадигмы на рубежах джаза и поп-культуры² США. Такое пограничное положение музыка «фьюжн» заняла, поскольку отчасти использовала наработки джазовой практики, отчасти взяла на вооружение электронные новшества и некоторые особенности построения музыкальных композиций молодого направления рок-музыки. Но в процессе развития фьюжн все сложнее было относить эту музыку к существующим течениям из-за ее синтетической природы и разнопланового,

¹ В исследованиях американских авторов между жанрово-стилевыми категориями не проводится столь четких граней, как в отечественном музыкознании. Это во многом связано со спецификой более широкого исследовательского подхода, ориентированного на междисциплинарный и социокультурный ракурсы.

² Поп-культура (популярная культура) США — процесс индустриализации различных видов культуры и искусства США, в том числе музыки, проходивший примерно с 1880-х по 1930-е. Итогом процесса стало позиционирование творческих продуктов как товаров и включение их в потребительскую систему общества. Подробнее об этом см.: S. Hall, W. Leach, T. Lears, Ch. McGovern, D. Taylor, S. Fox и др.

но имеющего определенные опознавательные факторы звучания. В итоге компромиссным значением для данной музыки стало: «не джаз и не рок»³.

Ввиду того, что фьюжн явился сплавом из нескольких и без того неоднородных направлений, в 1970-е годы невозможно было найти для него четкого определения. Исследователи спорили о том, следует ли считать джаз и рок — вместе или каждый в отдельности — стилями популярной музыки? Пострадали ли джаз от слияния с рок-музыкой и фанком? Как повлияла электрификация инструментария на аутентичность джазового саунда? Возможно ли, чтобы новые веяния были способны вывести джазовое исполнительство из жанрового кризиса? Какое место в этом сплаве занимает фанк? И является ли он равноценной единицей по отношению к джазу и року?

Значимые и фундаментальные работы относятся к более поздним периодам (от 1980-х и далее) и дают возможность взглянуть на уже сформировавшийся синтез джаза и других направлений музыки 1960–80-х годов. Авторы таких работ, являясь современниками процессов, предоставили комплексное видение проблемы, что приближает нас к ее более глубокому пониманию сегодня.

Вопросы определения принадлежности фьюжн по отношению к параллельно существующим направлениям напрямую связаны с терминологическими обозначениями и понятиями, фигурировавшими в исследовательской и журналистской среде, начиная с конца 1960-х. Учитывая, что фьюжн часто позиционируется как вторичный после джаз-роковых опытов продукт синтеза элементов джаза и популярной музыки США, авторы проводят параллели между джаз-роком и фьюжн, а иногда используют их в качестве синонимов. Данный подход недостаточно оправдан, поскольку для направления «джаз-рок» существуют более четкие характеристики, чем для музыки «фьюжн» во временном, звуковом, репертуарном аспектах, а также в отношении инструментария, аранжировок и смысловой направленности музыкального продукта.

Несмотря на это, исследователи использовали различные варианты в поисках определений для музыки того времени. Джаз-рок, джаз-фьюжн, поп-джаз, фьюжн, джаз-фанк, джаз-рок-фьюжн — самые распространенные из них. Непосредственное участие джазовых элементов в этом слиянии осмыслялось учеными в двух направлениях: фьюжн явился продолжением развития джазового искусства; фьюжн отрицал идиомы джаза. М. Уильямс, обратившийся одним из первых в 1980-е к подробному изучению явления, предложил называть

³ Понятие «не джаз и не рок» курсировало в научной литературе, начиная с 1970-х, но подробное описание оно получило в фундаментальном исследовании К. Фелижа «Birds of fire: jazz, rock, funk and the creation of fusion» [4]. Оно, несмотря на позицию автора, так же, как и большинство терминов для обозначения фьюжн, не отражало вклада фанка и других направлений в данный синтез, но способствовало уменьшению противостояния джаза и других элементов синтеза в музыке «фьюжн».

такой синтез «джаз-рок» или «фьюжн». Уравнивая два значения в правах, он размышлял об этом сквозь призму развития джаза: «...мы собираемся оглянуться на недавнее прошлое джаза⁴, но есть одно явление, которое, похоже, стоит на пути — фьюжн, джаз-рок — называйте это как хотите» [2, р.46].

В 1990-е ряд авторов обратил внимание на описание музыки фьюжн. С. Николсон, поддерживая термин «джаз-рок», писал, что он был так же популярен в то время, как и термин «фьюжн» [3]. Тем не менее подразумеваемое привилегированное положение джаза относительно рока усложняло проблему. Это было позже нивелировано позиционированием фьюжн как «не джаза и не рока». Партнер Николсона Б. Ласвэлл в предисловии к книге презентовал мнение о том, что музыканты фьюжн намеренно отказывались от причастности к джазу: «Для этого им пришлось выбраться из ловушки представления традиции того, что тогда называлось “джазом”. Результату было присвоено название “фьюжн”» [3, р. ix].

Отделил фьюжн от джаза Скотт Дэво, который утверждает: «фьюжн — это “не джаз”, так как в погоне за коммерческим успехом он вобрал в себя некоторые черты (использование электроинструментов, звукозаписи, особое ритмическое чувство, ориентированное на рок или фанк), которые нарушают основную природу джаза» [4, р. 528]. Это категоричное мнение требует дополнительного доказательства, поскольку компоненты, которые фьюжн заимствовал из джазового искусства, как раз и принадлежат к джазовым основам. Среди них — расширенные импровизационные разделы, сложные нестрофические формы, акцент на технически сложном, концептуальном исполнительстве и др. К моменту формирования музыки фьюжн в конце 1960-х в арсенале джазменов эти компоненты имели большое значение, несмотря на отсутствие однородности в джазовом искусстве.

Возможно, кардинальное разделение с джазом было результатом процессов, которые произошли в период становления фьюжн. «Не джаз и не рок» не оправдал жанровых ожиданий слушателей и критиков, так как эта музыка не коррелировала ни с одним из существующих течений. Б. Мильковски пишет о фьюжн как о смешении компонентов музыки того времени и акценте на джазовой эстетике, стоящей выше популярных течений того времени: «Фьюжн амбициозно объединил инструментальную виртуозность на уровне Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи с явными децибелами *The Who* и психоделикой альбома *The Beatles* “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, попутно обратив поколение стойких рокеров к джазу» [5, р. 502].

⁴ Здесь автор высказывается в контексте связи джазовых традиций и «джазового ренессанса» под эгидой У. Марсалиса в 1970-е гг.

Исполнители были уверены в том, что их «новая» музыка не уступает в виртуозности и профессионализме непосредственно джазу. Джей Беккенштейн из группы *Spyrogyra* говорил: «Наша музыка станет мэйнстримом 1980-х. Время это покажет» [6, р. 21]. Саксофонист Кенни Джи отметил: «Мы — молодые музыканты, создающие нечто новое и необычное, называемое до этого времени джазом» [7, р. 6–18]. Хэрби Хэнкок «Джаз-рок, джаз-фьюжн, джаз-фанк — еще одна идиома, использующая элементы джаза и популярных форм, которая устанавливает собственные нормы» [1, р. 15].

Группа мнений о музыке «фьюжн» через принадлежность или несоответствие ее центральной линии развития джаза со временем сменилась на более глубокое погружение в жанровые аспекты этого явления, поскольку существующие результаты исследований становились неактуальными и не отражали полной картины развития этого явления. Вслед за сменой научного курса в рассмотрении данной проблемы постепенно нивелировалась ценность джаза как эталона, и границы фьюжн были размыты еще больше.

Когда направление окрепло и прошло несколько этапов преобразований, взгляды исследователей в 2000-е изменились. Ф. Холт высказал мнение о том, что термин «фьюжн» более адекватно представляет множественность и гибридность явления, чем любые сочетания слов, написанные через дефис (например, джаз-рок-фьюжн). Таким образом, автор выразил лояльную точку зрения на синтез джаза и других видов американской музыки.

К. Фелиж, предложивший характеристику «не джаз и не рок» и не поддерживавший синонимичность джаз-рока и фьюжн, также предостерегал от чрезмерной ориентированности фьюжн только лишь на рок, поскольку тогда могут остаться за пределами фьюжн-контекста фанковые опыты Х. Хэнкока, соединения с блюграсс в творчестве группы *Dixie dregs* и транскультурные слияния проекта *Shakti*, которые также рассматривались современниками как фьюжн. Его понимание данных процессов звучит, как «не джаз и не рок, но фьюжн, как набор музыкальных практик» [1, р. 19].

Как было отмечено ранее, позиция фьюжн была результатом научных дискуссий авторов, рассматривающих это явление в контексте понятия жанра в музыке.

Для всестороннего взгляда на проблему формирования музыки фьюжн необходимы уточнения параметров, которые призваны классифицировать джаз, рок, фанк и другие элементы смешения. В связи с гибридной природой фьюжн по этому пути идет большинство исследователей: прежде, чем найти определяющие компоненты для этого направления, изучаются вопросы жанровых категорий в контексте развития джазовой, популярной и рок-музыки. Ряд авторитетных исследований на тему музыки фьюжн в начале 1980-х открывает работа Ф. Фаббри, который рассматривал ее в призме процессов развития

популярной музыки. Он изложил механизмы объединения музыкальных и идеологических факторов посредством правил жанров, отметил исполнение центральным событием в эстетике популярной музыки, а также обозначил пять определений: формальные, технические, семиотические, социальные, идеологические, коммерческие и юридические правила [8, p. 52].

В следующем десятилетии, когда практики фьюжн укрепились в исполнительстве, появился целый ряд работ, уточняющих предыдущие идеи. С. Фрит сократил список Ф. Фаббри до звуковых (слышимых) условностей, условностей исполнения (видимых), условностей упаковки музыкальных продуктов (как продается данный тип музыки) и воплощенных ценности (идеология музыки).

Рассуждая о границах жанров, С. Фрит писал: «Жанры определяются не только музыкальными характеристиками, но и ритуалами исполнения, внешним визуальным видом, типами социальных и идеологических коннотаций, а также связанными с этим материальными категориями» [9, p. 94].

Исследователь процессов, происходящих в музыке 1970–80-х, Ф. Холт отметил, что жанры определяются не только музыкой, но и культурными ценностями, ритуалами, практиками, территориями, традициями и группами людей [10, p. 3].

Подобное мнение со сдвигом к маркетинговым технологиям высказывает К. Негус, размышляющий о жанрах как о «кодифицированных правилах и условностях не только в контексте музыкальных компонентов (мелодия, ритм, саунд и др.), а также в отношении ожиданий аудитории, рыночных категорий и привычек потребления» [11, p. 27].

Основное понимание жанров в научных кругах того времени лежит между их способностью передавать информацию о музыкальных продуктах и функциональностью в рамках законов существования социума. Так, целый ряд исследователей высказывается о жанрах как инструментах аппарата корпоративной музыкальной индустрии и правительственных институтов. Для выполнения данных функций приемлемы только легализованные жанры; именно поэтому музыка нуждается в категоризации.

Рассуждая о том, что общей музыки не существует, а есть лишь конкретная, созданная людьми с определенным способом мышления, вышеупомянутый Ф. Холт уточняет: «Жанровую категорию можно установить только в том случае, если у музыки есть название. Дать название музыке — это способ узнать о ее существовании и отличить ее от других видов. Имя становится точкой отсчета и делает возможными определенные формы коммуникации, контроля и специализации на рынках, в канонах и дискурсах» [10, p. 3].

Саймон Фрит отмечает, что жанр — лишь «способ определения музыки на ее рынке или, альтернативно, рынка ее музыки ... важность этого вопроса

в том, что он объединяет вопрос о музыке (как она звучит) с запросом о рынке (кто ее будет покупать)»⁵ [9, р. 76].

Соответственно, если музыкальный продукт гибридный, то он может претендовать на более широкую аудиторию (составные или перекрестные рынки), которая интересуется направлениями, составляющими эту гибридность.

Развивая идеи понимания жанров как точки пересечения формального, технического описания музыки и ее социальных функций, Д. Брекетт обращается к рассмотрению смыслового поля жанров. Он отмечает: «В жанрах содержатся смысловые коннотации о музыке (например, актуальные для искусства того времени бунтарство, коммерциализм, конформизм и др.)» [13, 67].

Сформированные (легализованные) жанры также кодируют эмоции от прослушивания музыки: например, грусть от прослушивания кантри отличается от грусти при прослушивании блюза или поп-баллады. Таким образом, слушатели размещают смыслы отдельных композиций в более широкие смысловые поля — жанровые категории. «В жанрах курсируют смыслы и объекты, к которым эти смыслы прикреплены» [там же]. Продолжая ход мыслей исследователей, для размещения информации об отдельных композициях необходимы легализованные индустрией и властью жанры. Эти же структуры и формируют у слушателей чувство «джаза» или «фанка», предлагая записи данных направлений.

Многосторонние отношения в рамках существования жанровых категорий способствуют конкретизации параметров от предыдущего объекта взаимодействия к следующему объекту. То есть вновь созданная композиция не имеет такого спектра смыслов, какой она демонстрирует на этапе популярности у слушателей. Далее, через многообразие музыкальных композиций происходит расширение смыслов самой жанровой категории. Но, несмотря на достаточную обширность диапазона звуковых возможностей жанра, они не бесконечны.

В условиях культурной перестройки, длившейся на протяжении 1960-х-1970-х годов, было создано бесчисленное количество вариаций сочетания компонентов джаза, рока, фанка и других направлений — своего рода многообразие «фьюжн»-вариантов внутри «фьюжн». Это было связано с тем, что музыканты не ставили перед собой цель в аккуратном сочетании жанровых источников, а брали на вооружение различные наборы составляющих. Тем более, что каждый из значимых исполнителей изначально был ориентирован на определенные виды искусства, как выделенные К. Фелижем в исследовании

⁵ Музыканты фьюжн отзывались о маркетинговой ценности музыки порой презрительно. Джо Завинул в одном из интервью заметил, что ему предлагали написать еще один “Birdland” для продажи еще миллиона пластинок, на что он ответил: «Мы будем делать только то, что хотим делать» [12, р. 8–9].

инструменталисты Дж. Маклафлин, Т. Уилльямс, Х. Хэнкок — на джаз, а певица Джонни Митчелл — на рок-музыку.

Описывая вариативность музыки фьюжн и расширяя пространство музыкальных сочетаний, М. Уильямс отметил: «Уэйн Шортер, Джо Завинул и “Weather Report” выбрали джаз и электрический рок, Джон МакЛафлин и его “Mahavishnu Orchestra” — версию психоделического рока, которая склонялась к восточному мистицизму, Херби Хэнкок увлекался разнообразностью джазового R&B, Чик Кория — объединением джаза и сальсы» [2, р. 47]. Соответственно, фьюжн можно воспринимать не как объединение исполнителей, соединяющих джаз с не-джазом, а пространство, в котором музыканты продвигали свое творчество вопреки социальным ограничениям, условностям музыкальной индустрии и требованиям жанров.

Музыка фьюжн своим влиянием с течением времени преобразовала все элементы, участвующие в рождении нового музыкального продукта 1970-х. Если принять эти элементы за противоположности, то идея нахождения фьюжн между жанрами может стать основой их взаимодействия, возможно, с частичным изменением исходных параметров, а возможно, с их безвозвратной трансформацией.

«Музыканты фьюжн артикулировали неравномерные и разнообразные музыкальные слияния, которые не вытесняли полностью данные жанровые термины (джаз, рок, фанк), но позволили термину “фьюжн” оспаривать данные категории. Фьюжн, как “не совсем жанр”, указывает на неустойчивость жанровых обозначений того времени и подчеркивает изменчивость музыкальных практик, которые используют названия этих жанров» [1, р. 16].

Что касается ее роли в контексте развития джазового искусства, то рождение музыки фьюжн стало переломным моментом в определении традиционности и новаторства в джазе, став базисом для возникновения новой традиции и ее последующего развития в джазовой практике конца XX века. Здесь речь идет не о трансформации имеющегося джазового опыта, а о создании новых форм музыкальной практики. Джазовое искусство, оказавшееся в кризисной ситуации, о котором упоминало множество авторов конца 1960-х, получило новые возможности для развития с использованием устоявшихся норм звучания, подходов к созданию музыкальных композиций, взаимодействий музыкантов и др.

Позиционирование фьюжн вне жанровых категорий принесло много положительных результатов в осмысление процесса становления этой музыки. В первую очередь были минимизированы споры о принадлежности или несоответствии музыкальным направлениям, которые вошли в синтез в качестве компонентов. Также были смягчены жесткие рамки рассмотрения фьюжн как этапа развития джаза и дискуссии о традициях и новациях в русле развития

джазовых стилей. Благодаря мощному развитию музыкального маркетинга и массовому росту продаж различных музыкальных продуктов, коммерческий успех уже не был противопоставляем творческой значимости фьюжн. Также ослабили расовые споры, поскольку социокультурная ситуация, достигнув определенных позиций, развивалась не так революционно.

Позже, в 1980-е, возрастающая популярность фьюжн-музыки сдвинула акцент в ее принадлежности, скорее, к поп-культуре, нежели к джазу. В 1990-е фьюжн сменился компромиссным направлением *Smooth jazz*, которое утратило конкурентоспособность относительно чистых джазовых направлений (например, постбопа), но продолжило линию альтернативного, легкого для восприятия стиля, основанного на джазовых компонентах.

Глобализация музыкального исполнительства избавила ведущих музыкантов фьюжн от многих условностей и ожиданий. Они творчески соединяли музыкальные практики джаза, рока и фанка, а также других актуальных направлений того времени, расширив границы и закрепив инновации. Музыкальные продукты такого рода сильно подорвали традиционные представления о компонентах творчества исполнителей. Эти представления, ранее являвшиеся выгодными и удобными для большинства музыкантов, критиков и аудитории, в 1970-е были окончательно заменены новой музыкальной парадигмой. Несмотря на статусность музыкантов фьюжн в джазовом мире, это направление не стало продолжением эволюции джазового искусства. С появлением фьюжн произошло окончательное разделение джазовой, популярной и рок-музыки, а фьюжн как пограничное явление, став рубежом для этого важного разделения, выполнил свою роль и занял достойное место в мировой музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham, London: Duke University Press Books, 2011. 312 p.
2. *Williams M.* Jazz in its time. First Edition. New York: Oxford University Press, 1989. 288 p.
3. *Nicholson S.* Jazz Rock: A History. New York: Schirmer, 1998. 472 p.
4. *DeVeaux S.* Constructing the Jazz Tradition // Black Music Research Journal. 1991. Vol. 25. №. 3. P. 525–560.
5. *Milkowski B.* FUSION. The Oxford companion to jazz. New York: Oxford University Press, 2000. 864 p.
6. *Santoro G.* Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus. New York: Oxford University Press, 2001. 480 p.
7. *Stein S.* Kenny G: Songbird in full flight // Downbeat. 1988. Vol. 55. № 1. P. 16–18.

8. *Fabbri F.* A Theory of Musical Genres. Two Applications // *Popular Music Perspectives* / ed. by D. Horn and P. Tagg. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981. P. 52–81.
9. *Frith S.* Performing Rites: On the Value of Popular Music. London: Harvard University Press, 1998. 362 p.
10. *Holt F.* Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 221 p.
11. *Negus K.* Music Genres and Corporate Cultures. London: Routledge, 1999. 224 p.
12. *Henderson B.* Meteorology and Me: The Joe Zawinul Interview // *Black Music & Jazz Review*. 1978. Vol. 6. № 12. P. 8–9.
13. *Brackett D.* (In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover in Popular Music Studies / ed. by D. Hesmondhalgh and K. Negus. London: Arnold-Oxford University Press, 2002. p. 65–83.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лубяная Е. В. — канд. искусствоведения, ст. препод.; mselen@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7280-8629

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lubyanaya E. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; mselen@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7280-8629