

# РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE



И. Ю. ЯРКИНА

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского*

### СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ ФАНК: С. СТОУН И ЕГО ДЕБЮТНЫЙ АЛЬБОМ «A WHOLE NEW THING»



Альбом, о котором пойдёт речь, явился «официальным» дебютом группы С. Стоуна («Sly & The Family Stone») и, одновременно, полномасштабной презентацией стиля фанк для широкой аудитории. Из доступных нам свидетельств, принадлежащих участникам данного проекта, можно заключить, что «A Whole New Thing», в отличие от позднейших альбомов С. Стоуна, записывался на студии (лейбл «CBS Records») «вживую», без повторений и специальной обработки звука. Название альбома – «Совершенно новая вещь» – говорило о стремлении С. Стоуна подчеркнуть оригинальность представляемого стиля, «дистанцировавшегося» от коммерческих тенденций тогдашней поп-музыки. Это был, по существу, танцевальный соул, который, однако, тяготел к усилению моментов звуковой красочности, импровизации, психоделического воздействия. С точки зрения исполнительского состава упомянутый альбом надлежало рассматривать как традиционный проект джазового «ансамбля солистов», где каждый музыкант имеет возможность продемонстрировать своё мастерство.

Песни, отобранные для альбома, были сочинены С. Стоуном, аранжировки – создавались коллективными усилиями исполнителей, участвовавших в записи. Вероятно, благодаря этому «A Whole New Thing» характеризовался достаточно пёстрой вокально-инструментальной тембровой палитрой (вокальные партии: С. Стоун, Ф. Стоун, Л. Грэм, С. Робинсон; инструменты: С. Стоун – орган, фортепиано, гитара, губная гармоника; Ф. Стоун – гитара; изобретатель слэпа Л. Грэм – бас-гитара; С. Ро-

бинсон – труба; Дж. Мартини – саксофон; Г. Эррико – ударные). В состав группы входило также трио бэк-вокалисток под названием «Сестрёнка» («Little Sister» – В. Стоун, М. Мак-Крири, Э. Моутон).

За вычетом упомянутых бэк-вокалисток, саксофона, ударных и частично трубы (в данной партии присутствовали вокальные фрагменты *ad libitum*), участники проекта стремились к универсализму в плане совмещения вокального и инструментального саунда на протяжении импровизаций. Сам по себе такой универсализм произрастал из традиционных джазовых форм, однако песенный материал, используемый С. Стоуном, коренным образом отличался от джазовых стандартов. Основой этого материала служили церковные госпелс и спиричуэлс, которые излагались в танцевальных ритмах с обилием синкоп и повторов-возгласов, близких «не-инструментальному» скэту. Ансамбль в целом, условно говоря, балансировал между типовыми схемами джазовых комби-составов и новых направлений рок-н-ролльной музыки, в которой общее преобладание вокала «уравновешивалось» многочисленными инструментальными импровизациями.

Центральное место в «некоммерческом», «чистом» психоделическом фанке (так его именовал С. Стоун) принадлежало песне, которая, впрочем, являлась отправным моментом для разнообразных – вокальных и инструментальных – импровизационных модификаций. В указанном плане выглядят весьма характерными тексты песен, чьё содержание угадывается благодаря соответствующим названиям.

Первоначально альбом состоял из 12 треков; к ним в последующих релизах (1995, 2007) С. Стоун добавил ещё несколько. Приведём названия «основных» песен альбома «A Whole New Thing» (версия 1967 года) с указанием времени звучания:

– первая сторона пластинки: 1) «Underdog» («Неудачник») – 3:59; 2) «If This Room Could Talk» («Если бы эта комната могла говорить») – 3:00; 3) «Run, Run, Run» («Беги, беги, беги») – 3:14; 4) «Turn Me Loose» («Отпустите меня») – 1:52; 5) «Let Me Hear It From You» («Позволь мне узнать от тебя») – 3:35; 6) «Advice» («Совет») – 2:22;

– вторая сторона пластинки: 1) «I Cannot Make It» («Я не могу сделать этого») – 3:20; 2) «Trip to Your Heart» («Путешествие к твоему сердцу») – 3:43; 3) «I Hate to Love Her» («Мне не хочется любить её») – 3:30; 4) «Bad Risk» («Отчаянный риск») – 3:04; 5) «That Kind of Person» («Такой человек») – 4:25; 6) «Dog» («Крутой парень») – 3:10.

Тексты вышеупомянутых песен достаточно стандартны. В них безраздельно господствует любовная тематика, через призму которой, однако, всё же просвечивают социальные моменты. Как правило, развитие песенного сюжета основывается на повторах инициальной фразы, представленной в различных вариантах: вокальном (обычно с добавлением экспрессивных «шаутов»), реже – «инструментальном» скэте или в собственно инструментальных версиях (с периодическими «вкраплениями» вокала). Композиционное строение песен обуславливается не строфическим принципом, а блюзовой гармонической квадратностью, где после троекратного (с вариантами) повтора рефрена следует импровизационный четвёртый хорус, попеременно исполняемый разными участниками вокально-инструментального ансамбля.

Наряду с ведущей ролью солиста-фронтмена (самого С. Стоуна), взаимоотношениям исполнителей – участников записи 1967 года – свойствен некий «паритет» ключевых партий, при этом вокальное и инструментальное начала стремятся к «единению» в общем саунде. Заслуживает внимания особое качество ансамбля, который ассоциируется с духовными антифонами, идущими от спиричуэлс и госпелс (в последних наблюдается чередование развёрнутых песенных высказываний солиста-проповедника и хоровых бестекстовых припевов, чаще всего – на традиционных слогах «do-war»).

Целостность песенной композиции обеспечивается регулярным чередованием стабильных по фактуре «припевов» и мобильных импровизационных «запевов». Отметим, к примеру, многократные сопоставления песенных и инструментальных хорусов, в которых гибко

оттеняются метроритмические различия: для «песен» характерна акцентировка на вторую и четвёртую доли такта, для инструментальных разделов – на первую и на третью. Тем самым джазовый свинг взаимодействует с рок-н-ролльным песенным вокалом, произрастающим из ритмизованного блюза.

Принадлежащие С. Стоуну песенные тексты, как правило, не отличаются особой оригинальностью и художественным изяществом. Здесь господствует типично «шлягерная» стилистика с многочисленными сленговыми идиомами, предназначение которых – отнюдь не психологическая углублённость или речевая индивидуализация высказывания, а прямолинейное «вдалбливание» нарочито упрощённых «слоганов» (Т. В. Адорно по этому поводу употреблял английский термин *plugging* – букв. «навязывание, вбивание в голову, рекламирование» [1, с. 37]).

А. Евгеньев отмечает, что «текстово-содержательная сторона джазовых песен (это относится и к фанку – стилю, производному от джаза. – И. Я.) явно уступает музыкальной. Здесь редко используется большая поэзия, слова для песен обычно пишут специалисты-текстовики, тематика – любовно-лирическая, и хотя здесь встречаются интересные, тонкие образы, всё же средний уровень стихов – в пределах ремесленной “складности”» [2, с. 329]. Отличительная особенность песен С. Стоуна – параллельное создание словесных текстов и музыки самим исполнителем. Указанная «синкретичность» чрезвычайно важна для понимания роли и значения музыкально-текстовых формул, положенных в основу композиций альбома «A Whole New Thing». Начальные строфы всех без исключения песен выполняют функцию своеобразных эмоционально-психоделических программ, настраивающих аудиторию на определённые переживания вкупе с идеомоторными реакциями (ритмичные движения, танцы «под песню»).

Как отмечает Е. Назайкинский, любое музыкальное произведение «...оказывается своего рода напластованием разнообразных исторических слоев, объединённых компонентов, “прочтение” которых опирается на знание различных, достигнутых историей и культурой языков жизни и музыки. Исторические связи схватываются мгновенно, но требуют от слушателя знания музыки и истории...» [5, с. 29]. Для фанка С. Стоуна как особого стилистического «конгломерата» афроамериканской музыкальной и языковой культуры характерно подобное «напластование» целого ряда «слоёв», включающее в себя: 1) духовные гимны – спиричуэлс, госпелс, джубилис, сонг-сермонс (песни-прославления

и песни-проповеди, в основе которых – многократные повторения темы, постоянно варьируемой подголосками, мелизмами); здесь главенствует ещё не импровизация, но вариантная повторность, свойственная фольклору; 2) ринг-шаутс – песни-танцы; в процессе их исполнения поющие и танцующие участники движутся по кругу, сопровождаемые выкриками (шаутами); композиционное строение таких песен-танцев определяется чередованиями-переключками солиста и хора, образно-эмоциональная специфика – предельной степенью экзатичности, вплоть до состояния массового транса; 3) блюз – важнейший «предшественник» джаза, сугубо вокальный (песня под гитару) сольный жанр, где формировалась типовая структура джазовых стандартов как основы для импровизации; из вокального блюза в дальнейшем произрастает джазовый инструментальный саунд, определяемый, по Дж. Коллиеру, стремлением соответствующих музыкантов (прежде всего, духовиков) «...имитировать звучание человеческого голоса с помощью специфического интонирования, используя сурдины, глиссандо и тона, характерные для блюзового пения» [3, с. 15].

Уже в первой песне («Underdog») представлена своего рода эклектическая «смесь», образуемая элементами соула, джубили и эстрадного джаза. Заставкой композиции является прямая цитата – знаменитый канон «Дядя Яков» (или «Братец Мартин»), символизирующий основное содержание текста. Герой песни – фатальный «неудачник»: его амбициозная карьера завершилась крахом, бывшие друзья и любимая девушка сторонятся «отверженного»; и всё же герою не следует впадать в отчаяние, – присоединившись к общему движению-танцу, он воспримет жизнь как закономерный процесс мирового развития, обратится к «вечным» мотивам бытия.

Композиционное строение песни обусловлено взаимодействием нескольких тем: цитата канона служит обрамлением, появляясь в начале и в конце; за ней сразу же следует тема солиста, выдержанная в духе джубили, с типичными мелизмами и антифонными вокально-ансамблевыми сопоставлениями; далее следует унисонный рефрен, исполняемый без текста всеми участниками ансамбля (здесь образуется вокально-инструментальное тембровое «сопряжение»); этот унисон-рефрен, чередуемый с вокальными вариациями солиста, краткими возгласами ансамбля и бэк-вокалисток, повторяется в общей сложности три раза. Примечательной особенностью рассматриваемой песенной композиции является отсутствие им-

провизационных разделов, заменяемых вариантными повторами (наподобие духовных песнопений-гимнов). Вместе с тем, вариантному развитию, особенно в партии солиста, присуще активное ритмическое обновление, предопределяемое несомненным влиянием свинговых «риффов». В результате песня приобретает облик своеобразного «микста» джаза и фанка, что представляется характерным и для последующих номеров рассматриваемого альбома.

Вторая песня, «If This Room Could Talk» («Если бы эта комната могла говорить»), обозначает иную сферу в стилистике песен С. Стоуна. Данная сфера в общем плане соотносится с моторно-эмоциональными реакциями на любовно-лирические переживания (герой вспоминает о несостоявшейся любви). Сохраняя в целом композиционную структуру вариантного повтора с фрагментарными «вкраплениями» импровизаций либо инструментальных отыгрышей, упомянутый выше тип ансамбля с чётким разделением на песенный вокал (солист-фронтмен), духовые (трубы с сурдинами как «диалогическое продолжение» вокала), ударные (в основном – малые барабаны), фоновый бэк-вокал (в этой песне как бы отодвигаемый на задний план), ансамбль во главе с С. Стоуном демонстрирует ряд новых черт фанк-стилистики: 1) выдержанный ритм босса-новы, сочетаемый с более определённой звуковысотностью вокала (последний в данном случае тяготеет к «завышенной» блюзовой интонации); 2) определённое возрастание роли скэт-импровизации, которая умышленно вводится в код песни; упомянутый эпизод исполняется С. Стоуном на «глухом» ударном слоге «пумб», предвосхищая технику «голоса-оркестра» Б. Макферрина. Характерная особенность ритма в данной песне – наличие переменного размера, создающего динамику особого типа (подразумеваются «мнимые нарушения» регулярной пульсации танцевальных шагов, впоследствии активно используемые М. Джексоном).

Третья песня («Run, Run, Run») в целом продолжает линию первой, но с привлечением элементов фолк-стилистики: в ансамбле представлены партии банджо и губной гармоники (ей виртуозно владел сам С. Стоун). При этом большая роль отведена струнно-щипковым инструментам, выступающим в качестве ритмической основы единого саунда. Типично танцевальная, непритязательная мелодия многократно подвергается вариантному обновлению, формируя тем самым «остов» рондальной композиции. Рефрен-припев чередуется с разнообразными микроэпизодами, среди которых – вокальный скэт, исполняемый в технике

двухголосного контрапункта (4-й эпизод-вставка). Вокально-инструментальный состав здесь интенсивно обновляется, причём инструменты и голоса постоянно имитируют звучание друг друга. Всё это претворяется в условиях нетривиально воссоздаваемого танцевально-песенного жанра, близкого ранним образцам рок-н-ролла (Э. Пресли).

Рок-н-ролльная линия обретает продолжение в четвёртой песне – предельно краткой (она длится менее двух минут) и как бы проносящейся на одном дыхании. Основой мелодического развития становится здесь многократно повторяемая интонация-возглас «Turn me loose» («Отпустите меня»), которую исполняет преимущественно фронтмен («речь от первого лица»). В «передышках» эту же фразу воспроизводят засурдиненные духовые под аккомпанемент ударных. В ритмике подчёркивается акцентная функция 2-й и 4-й долей, что вызывает параллели со свинговым саундом, но экзотическое нагнетание с использованием «вторгающихся» возгласов, а затем – ритмизованного говора явно идёт от афроамериканских госпелс (использованы даже характерные хлопки в ладоши на упомянутых акцентных долях).

Пятая и шестая песни альбома – «Let Me Hear It From You» («Позволь мне узнать от тебя») и «Advice» («Совет») – демонстрируют, соответственно, две магистральных сферы, присущих стилю С. Стоуна и его группы: 1) сольную, песенную, «проповедническую», опирающуюся на декламационные элементы; 2) моторно-танцевальную, с явно ощутимыми чертами фолк-стилистики, связанную с использованием диалогических сопряжений фронтмена и других участников ансамбля. В пятой песне представлена любовно-лирическая тематика (герой обращается к девушке, скрывающей от него свои чувства), но в построении композиции и целенаправленном использовании вокально-инструментальных ресурсов здесь явно ощущается гомилетическая традиция, пришедшая из госпелс. Песня, исполняемая в медленном темпе, характеризуется практически «акапелльным» солированием фронтмена. Характер вокальной мелодики здесь – вариантно-импровизационный; развитие сопровождается постепенным нарастанием экспрессии, кульминационным фрагментам сопутствуют типичные «шауты» (крики, возгласы). Однако в срединных эпизодах заданный «проповеднический» пафос оттеняется танцевальностью – безошибочно узнаваемой приметой стиля фанк. В ритм-секции утверждается вальсовая формула, символизирующая совпадение лирического чувства и адекватной ему жанровой «модели» (вальс-

бостон с типичной мелодикой импровизационного характера и ритмическими сдвигами на слабых долях).

Шестая песня – типично танцевальная, с «дробной» артикуляцией – основывается на диалоге солиста, бэк-вокалистов и инструменталистов. Показательная черта этой песни, сочетающей в себе шуточные мотивы и социальный подтекст (совет героя: «Будь самим собой, самоутверждайся»), – приоритет моторики над собственно песенностью. Ансамблевая стилистика «Advice» насыщена элементами диско: ритмическая скороговорка фронтмена чередуется с нисходящими *glissandi* бэк-вокалистов в духе спиричуэлс.

Следующая группа песен рассматриваемого альбома (вторая сторона пластинки) репрезентирует стиль фанк в его подлинном виде, с обилием «спецэффектов», коллективной и сольной импровизационностью, опирающейся на выдержанную оstinатную ритмоформулу, повсеместным доминированием ритма как своеобразного композиционного «стержня», отодвигающего гармоническую пульсацию на задний план. Типичным образцом такого «чистого» стиля фанк являются седьмая и восьмая песни – «I Cannot Make It» («Я не могу сделать этого») и «Trip to Your Heart» («Путешествие к твоему сердцу»). Содержание текстов обеих песен – любовно-лирическое, но соответствующее чувство запечатлено С. Стоуном через экспрессию различных типов вокального и инструментального саунда, объединяемых общей ритмической моторикой.

Интонационной основой, как и в предшествующих случаях, здесь выступает краткая оstinатная мелодическая формула, представленная разнообразными вариантами и многократно повторяемая. С указанными повторами чередуются вокальные скороговорки, в которых «словое» интонирование приближено к манере скэта (своего рода вербальный скэт-вокал). Не порывая с песенной традицией, С. Стоун и его ансамбль стремятся показать «живую», как бы сиюминутную импровизацию на заданную вербально-музыкальную основу. При этом соответствующий материал зачастую произрастает из сонорно-алеаторического комплекса, где в принципе отсутствует фиксированная звуковысотность.

К примеру, в начале восьмой песни все участники ансамбля интонируют *ad libitum*, и лишь затем вводится мотив-формула фронтмена (характерная деталь – доминирующие здесь уменьшённое трезвучие и уменьшённый лад в целом, благодаря чему линейный принцип фактурной организации приобретает ведущую

роль, а гармонические сочетания в большинстве случаев оказываются производными). Подобная специфика саунда и музыкальной ткани вытекает из содержания текста указанной песни (где впервые отчётливо слышен бас-гитарный слэп Л. Грэма): речь идёт о неких космических источниках земной жизни, о любовном круговороте, в котором пребывает главный герой, пытающийся найти выход из замкнутого пространства с помощью «движения-пения», воплей, призывов, иступлённых, языческих по истокам обращений к «высшим силам» («Lord, please»).

Одной из важнейших черт музыкального мышления С. Стоуна, наглядно представленных в освещаемом альбоме, является тяготение к сюжетной театрализации. Рассматривая соответствующую тенденцию в историко-культурном контексте, Т. Курышева пишет о «духе театральности», который «витает в воздухе XX века», «пронизывает художественное мышление», проявляясь в разных видах искусства, что находит отражение в музыковедческих терминах – таких, как «театральный подход», «театральное мышление», «театральность, кинематографичность материала и композиции» [4, с. 5]. Театральность в полной мере свойственна и джазу, от его истоков до последующего утверждения в качестве автономной сферы «третьего» пласта. Новые тенденции театральности обнаруживаются в эстрадном джазе, который был несомненно близок фанку и развивался параллельно с ним.

На указанной «театральной» основе строится девятая песня – «I Hate to Love Her» («Мне не хочется любить её»). Общий метод коллажности, характерный для «третьепластовой» культуры, достигший особенного размаха примерно к 1970–1980-м годам (несколько ранее утвердившийся и в академической музыке – см.: [8, с. 289–291]), претворяется С. Стоуном, да и стилем фанк в целом, довольно своеобразно. Ведь любой стиль, указывает В. Холопова, – «двуликий Янус» [7, с. 228], что подразумевает сопряжение индивидуально-характерного и некоей совокупности «объективно существующего» к моменту формирования этого индивидуально-го. Независимо от «пластовой» принадлежности, музыкальный стиль всегда определяется взаимодействием двух упомянутых начал.

Между тем, как отмечает А. Соловьёв по поводу радикально-феноменологической парадигмы джаза, «коллажность не следует путать с полистилистикой, которая широко распространена на современной джазовой эстраде. <...> Пользуясь и современным, и традиционным джазовым языком, соединяя архаические элементы с новаторскими находками, художник

становится создателем своеобразного повествования, выстраивает сюжет по законам драматического действия (независимо от того, творит ли он как «кабинетный автор» или как участник спонтанно-импровизационного действия <...>» [6, с. 51]. Стремясь обозначить способы создания полистилистических произведений такого рода, В. Чекасин предложил термин «оперативная композиция», призванный заменить традиционный термин «импровизация» [9, с. 29]. По отношению к фанку подобный термин применим лишь отчасти. С. Стоун в освещаемом альбоме 1967 года выстраивает «оперативные композиции» не внутри отдельных песен, а по мере их чередования, ориентируясь, как пишет А. Соловьёв, на «...действенность логических законов, признание информативности языка и основных ожиданий здравого смысла» [6, с. 51].

Если сравнить с этих позиций №№ 9 и 10 в альбоме С. Стоуна (№ 10 называется «Bad Risk» – «Отчаянный риск»), мы обнаружим сопоставление двух стилистических информативно-языковых моделей. Песня «I Hate to Love Her» («Мне не хочется любить её») выдержана в театрально-сюжетной манере и даже при отсутствии гипотетического видеоряда напоминает фрагмент из рок-оперы – жанра, который именно тогда (конец 1960-х – первая половина 1980-х годов) формировался не без влияния фанка и других родственных ему «третьепластовых» ответвлений. В песне «I Hate to Love Her» средствами вокально-инструментального ансамбля воссоздан развёрнутый музыкальный сюжет со многими «действующими лицами». В роли последних выступают голоса и инструменты, характерные тембры, группируемые вокруг партии «главного героя», поющего «рок-арию». Благодаря этому возникает динамичная музыкальная сценка, где сочетаются важнейшие приёмы фанк-стилистики и авторского стиля С. Стоуна (рефренная попевка, постоянно повторяемая в инструментальных партиях, бэк-вокальные «вставки» между сольными эпизодами фронтмена, выразительные эффекты в инструментальном и вокальном саунде – *glissando*, слэп, игра на одной высокой струне у солирующей гитары, звучание синтезатора, соло ударных, засурдиненные трубы и т. д.).

Две заключительных песни альбома – «That Kind of Person» («Такой человек») и «Dog» («Крутой парень») – подводят итог репрезентации двух основных стилистических линий, характерных для С. Стоуна и его ансамбля. Эти линии условно могут быть названы блюзовой и рок-н-рольной. Собственно же фанк-стистика в процессе отбора и развёртывания песенного материала выступает неким связующим зве-

ном между обозначенными линиями. В № 11 представлен, образно говоря, «просветлённый» блюз, на протяжении которого ладоинтонационная сфера и «плачевый» саунд смещаются на второй план, тогда как центральное место отводится принципу экспрессивной динамики, реализуемой солистом с помощью обширного «арсенала» вокальных средств и приёмов. Здесь подразумеваются пение закрытым ртом, многочисленные кадансовые распевания слогов, скэт-вокальные элементы (на мягком слоге «у»), речитация и мелодекламация, дуэтное изложение (с привлекаемым женским сольным вокалом) и т. д.

Три песенных куплета отличаются единообразным драматургическим нарастанием: от сдержанного повествования до «шаутов» в духе фанка – стиля, характеризуемого полной свободой в проявлении эмоций. Общий характер музыки при этом остаётся более сдержанным, чем во многих предшествующих песнях альбома. Отметим, в частности, медленный темп блюза, использование солистом достаточно высокой тесситуры, большую роль блюзовых гармоний, подолгу выдерживаемых инструментальным саундом (духовые, синтезатор) и создающих выразительный фон для солиста, оттеняющих ключевые изменения в его эмоциональном состоянии (музыка говорит больше, чем словесный текст песни).

Завершающий, двенадцатый номер альбома («Dog») опирается на рок-н-ролльную стилистику. Для этого номера характерна синтезирующая направленность развития, что прослеживается на образно-смысловом и музы-

кально-стилистическом уровнях песенной композиции. Примечателен подтекст рассматриваемой песни: слово «Dog» на афроамериканском сленге имеет несколько значений – прямых и переносных («крутой парень», «босс», «авторитет», «состоявшаяся личность»). Лаконичная распевная фраза, служащая основой композиции, в каждом из четырёх куплетов подвергается вариантному обновлению. Данный процесс охватывает импровизации солиста, общую динамику тембрового и фактурного изложения. В целом здесь концентрируются все выразительные средства, использовавшиеся С. Стоуном ранее: «миксты» инструментальных и вокальных тембров (духовые, в основном – засурдиненные трубы, саксофон, синтезатор, бэк-вокал), чередование прозрачной фактуры аккомпанирующих построений (сольные эпизоды фронтмена) с ансамблевыми tutti – приём антифонных взаимодействий, идущий от госпелс, и т. д.

Описываемый фактурно-тембровый комплекс подчинён единой логике развёртывания ритмической горизонтали, утверждающей «смешанную» (фанк – рок-н-ролл) стилевую концепцию С. Стоуна. Тем самым воплощается оригинальный авторский замысел, который предопределяет своеобразие альбома «The Whole New Thing»: формирование художественно убедительного «сплава» различных стилевых тенденций, присущих фанку (афроамериканские истоки – адаптируемая версия «белой» эстрады, «голубоглазый фанк»), и гендерных «антитез» (органичная сопряжённость мужского и женского вокала) на «интегративной» основе ритмики.

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1998. 448 с.
2. Евгеньев А. Вокал в джазе: Советские джазовые вокалисты // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. С. 328–335.
3. Коллиер Дж. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.
4. Курьшева Т. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
6. Соловьёв А. Парадигмы джаза // Советская музыка. 1990. № 7. С. 45–52.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
8. Шнитке А. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.
9. Michailu V. Vladimir Chekasin: The art of absurd // Jazz Forum. 1988. No. 6. С. 27–34.



### REFERENCES

1. *Adorno T. V. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected Works: Sociology of Music]. St. Petersburg: Universitetskaya kniga Press, 1998. 448 p.
2. *Evgen'ev A. Vokal v dzhaze: Sovetskie dzhazovye vocalisty* [Vocal in Jazz: Soviet Jazz Vocalists]. *Sovetskiy dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera* [Soviet Jazz: Problems. Events. Masters]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. P. 328–335.
3. *Kollier Dzh. Stanovlenie dzhaza* [Formation of Jazz]. Moscow: Raduga Press, 1984. 390 p.
4. *Kuryшева T. Teatralnost' i muzyka* [Theatricality and Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1984. 201 p.
5. *Nazaykinskiy E. Logika muzykal'noy kompozitsii* [A Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 320 p.
6. *Solov'yov A. Paradigmy dzhaza* [Paradigms of Jazz]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1990. No. 7. P. 45–52.
7. *Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie* [Music as a Kind of Art: educational supply]. St. Petersburg: Lan' Press, 2000. 320 p.
8. *Shnitke A. Stat'i o muzyke* [Articles on Music]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 408 p.
9. *Michaiu V. Vladimir Chekasin: The Art of Absurd*. *Jazz Forum*. 1988. No. 6. P. 27–34.

### СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ ФАНК: С. СТОУН И ЕГО ДЕБЮТНЫЙ АЛЬБОМ «A WHOLE NEW THING»

В статье рассматривается один из наиболее ранних образцов стиля фанк – феномена, относимого к «третьему пласту» и оказавшего значительное влияние на различные течения и направления в области джаза, рок- и поп-музыки. Прослеживаются истоки названного стиля, который возник на гребне социально-культурных процессов, характерных для Америки 1960-х годов и утверждавших идею свободы и права на самовыражение афроамериканцев. Определены роль и значение творческой фигуры С. Стоуна, создавшего ансамбль «Sly & The Family Stone» и выступившего в качестве автора и исполнителя песен дебютного альбома «A Whole New Thing» (1967). В статье впервые с научно-музыковедческих позиций освещена специ-

фика вокально-инструментального ансамбля в стиле фанк, даны аналитические описания композиций названного альбома. Автором обозначены переходные черты данного стиля, ассимилировавшего почвенные афроамериканские традиции (спиричуэл, госпел, соул), а также влияния эстрадного джаза и «белой» рок-н-ролльной культуры. Отмечается, что подобные взаимодействия в дальнейшем способствовали интенсивному развитию молодёжной электронной песенно-танцевальной музыки в стилях диско и ритм-энд-блюз.

*Ключевые слова:* культура «третьего пласта», стиль фанк, С. Стоун, группа «Sly & The Family Stone», альбом «A Whole New Thing», вокально-инструментальный ансамбль в стиле фанк, молодёжная электронная музыка.

### FUNK STYLE FORMATION: S. STONE AND HIS DEBUT ALBUM «A WHOLE NEW THING»

One of the earliest examples of funk style as phenomenon of the «third layer» which had considerable impact on various currents and directions in area of both jazz, and rock, and pop music is considered in the article. Sources of funk style which arose on a climax of social-cultural processes, typical for America of the 1960s when freedom and the right for self-expression of the Afro-Americans was the main idea are tracked. The role and value of a creative figure of S. Stone which founded «Sly & The Family Stone» ensemble and acted as the author and performer of songs which entered the debut album «A Whole New Thing» (1967) are defined. In the article first specificity of vocal-instru-

mental ensemble in funk style is elucidated from musicological positions, the analytical descriptions of compositions from the named album are given. The author emphasizes transitional features of this style which incorporated soil Afro-American traditions (spirituals, gospels, soul), and also influences of the light jazz and «white» rock-and-roll culture. She marks that interactions furthered intensive development of a youth electronic song and dance music in disco and R&B styles.

*Key words:* culture of the «third layer», funk style, S. Stone, «Sly & The Family Stone» group, album «A Whole New Thing», vocal-instrumental ensemble in funk style, youth electronic music.

**Яркина Ирина Юрьевна**

соискатель кафедры теории музыки

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

*Украина, 61003, Харьков*

*e-mail: irinkakrip@rambler.ru*

**Yarkina Irina Yu.**

applicant of the Department of Music theory

Kharkiv I. Kotliarevsky National University of Arts

*Ukraine, 61003, Kharkiv*

*e-mail: irinkakrip@rambler.ru*

