

Е. В. ЛУБЯНАЯ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКИ ФЬЮЖН В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1960–1970-х ГОДОВ

В публикуемой статье освещается процесс становления музыки фьюжн в условиях культурных преобразований 1960–1970-х гг. в США. Джазовая сцена второй половины XX века характеризуется как стилями, преломляющими исторические традиции, так и направлениями, постулирующими новые для джазового искусства устремления. После революционных преобразований, акцентирующих элитарный потенциал джаза, музыканты в течение двух десятилетий усваивали тезаурус, предложенный бибопом, интегрируя его элементы в джазовую практику. Отличительные черты бибопа реализовались в нескольких направлениях – хард-бопе, ист-коуст-джазе и затем в постбопе. Но социокультурная ситуация, сложившаяся в США ко второй половине 1960-х, способствовала назреванию очередного кризиса в джазовой сфере, который не мог разрешиться с помощью тогдашних нововведений. Помимо развития джазовых стилей, к этому времени произошло четкое разделение джаза и популярной музыки, ярко заявил о себе рок. Все указанные факторы, наряду с обострившимися расовыми вопросами, стали источниками для зарождения новой музыки – фьюжн. В статье кратко охарактеризованы актуальные направления 1960–1970-х гг. и значимые тенденции в творчестве авторитетных джазовых музыкантов, а также освещается начальный этап становления фьюжн. Указывая на лиминальность музыки фьюжн в конце 1960-х гг., автор приходит к выводу, что данное направление лишь условно может быть отнесено к линии развития джазовых стилей. Синтетическая природа фьюжн не ограничивалась смешением элементов джаза и какого-либо другого вида музыкального искусства. Фьюжн вобрал в себя элементы рок-музыки, джаза, фанка и других актуальных направлений музыкальной культуры США. Не следуя джазовым традициям и не отрицая достижений прошлого, фьюжн сыграл важную роль в переходе к синтетическим практикам на мировой джазовой сцене.

Ключевые слова: джазовые стили, джаз-рок, фьюжн, культурная революция, джазовое исполнительство.

Для цитирования: Лубяная Е. В. Становление музыки фьюжн в условиях культурной революции 1960–1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 102–109.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_102

E. LUBYANAYA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE FORMATION OF FUSION MUSIC IN THE CONDITIONS OF CULTURAL REVOLUTION OF THE 1960s–1970s

The article traces the development of fusion music in the context of cultural transformations in the United States in the 1960s and 1970s. The jazz scene of the second half of the 20th century was represented by both styles that adopted jazz traditions and trends that postulated new norms for jazz performance. After the revolutionary transformations of bebop and the shift in emphasis from the entertainment function of jazz to the elite, jazz practice for two decades assimilated the musical thesaurus proposed by the boppers and integrated its elements into jazz practice. Distinctive features of bebop were implemented in several directions – hard bop, east coast jazz and later in post-bop. But the socio-cultural situation that had developed in the United States by the second half of the 1960s contributed to the maturing of another crisis in the jazz sphere, which could not be resolved with the help of existing innovations. In addition to the development of jazz styles, by this time there was a clear separation of jazz and popular music, and rock made a strong statement. All these factors, along with the aggravated racial issues, became sources for the emergence of new music – fusion. The article briefly describes the current trends of the 1960s–1970s and significant tendencies in the work of jazz musicians, and also traces the beginning of the path of the

formation of fusion. Pointing to the liminality of fusion music in the late 1960s, the author comes to the conclusion that this trend can be quite controversially attributed to the line of development of jazz styles. The synthetic nature of fusion is not limited to mixing elements of jazz and any other type of musical art. It includes elements of rock music, jazz, funk, as well as other current trends in the musical culture of the United States. Without following jazz traditions, but also without denying the achievements of previous stages of jazz development, fusion played an important role in the transition to synthetic practices on the world jazz scene.

Keywords: jazz styles, jazz rock, fusion, cultural revolution, jazz performing art.

For citation: Lubyayaya E. The formation of fusion music in the conditions of cultural revolution of the 1960s–1970s. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 102–109.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_102

Вторая половина XX века была ознаменована социокультурными потрясениями во всем мире. Эти процессы, инициированные молодежным движением США, вскоре проникли в Европу и распространились во многих странах Запада. Безусловно, тогдашние оппозиционные настроения молодежи были подготовлены сексуальной и психоделической «революциями» предшествующих лет. В середине 1967 г. южные штаты США впервые увидели девушек и длинноволосых юношей, которых стали называть «хиппи». Первоначально движение хиппи было воспринято обществом как очередная дань моде, но, когда в следующем, 1968 г. соответствующие акции охватили большинство студенческих городков страны, стало очевидно, что назревают глобальные перемены в устройстве американского социума. Молодежь бунтовала против господствующей системы ценностей различными средствами – митингами и демонстрациями, поклонением альтернативным философским учениям и новым направлениям музыки, в том числе року. Отозвавшись в Европе массовыми протестами и даже баррикадами в студенческих кампусах, молодежная «революция» провозгласила: «Запрещено запрещать», «Все прекрасное – на улицу», «Власть – воображению» и т. д.

На обоих берегах Атлантики молодежь позиционировала себя в качестве представителей контркультуры – антитезы, оппозиции существующим нормам. Массовый характер контркультурных акций впервые объединил элитарные и маргинальные социальные группы, придав явлению впечатляющий размах. Обострение противостояния наблюдалось с 1967 по 1973–1974 гг., после чего указанные процессы стали ослабевать, и новая парадигма интегрировалась в общественное устройство того времени.

Вторая половина 1960-х и 1970-е гг. были ознаменованы существенными и довольно масштабными преобразованиями в музыкальной культуре США. Эти процессы зависели от актуализации того или иного течения, порождая и

закрепляя в музыкальном пространстве новые нормы и легализуя результаты смешения этих течений. Нельзя достоверно утверждать, что течения сменяли друг друга, – скорее они становились катализаторами для бурного становления новых музыкальных норм, которые в дальнейшем получили активное распространение и развитие во всем мире. Вопреки революционному характеру подобных изменений, существовавшие ранее и повсеместно признанные творческие направления музыкальной деятельности 1960-х гг. продолжали свое развитие, преобразуясь под влиянием упомянутых реформ. При этом музыкальные новации, возникавшие на грани стилей в конце 1960-х гг., явно противопоставлялись традиционным явлениям – джазовому мейнстриму, фри-джазу, возрожденному традиционному джазу, более радикальному джазовому авангарду, рок-музыке, стилям популярной музыки и др. Столь парадоксальная позиция вновь создаваемой музыки, постепенно заполнявшей чарты и эфиры радиостанций, характеризовавшейся несомненным ростом популярности и создававшей «инновационную» парадигму, предопределяла ее специфическое положение в межжанровом пространстве.

Переосмысление музыкальных ценностей в 1960–1970-х гг. явилось результатом взаимодействия многообразных процессов. Формированию упомянутой парадигмы благоприятствовали такие аспекты, как осмысление роли джаза в истории развития мирового искусства, облик актуальных джазовых течений, диалог традиций и новаций, проблемы создания и потребления продуктов художественного творчества, механизмы взаимодействия между музыкантами и слушателями, расовые разногласия, небывалый рост технологий, изменчивые тенденции популярного искусства, развитие академической теории музыки и композиции, возрастающий интерес к камерному исполнительству и др.

В конце 1960–1970-х гг. ушли из жизни многие джазмены, которые задавали вектор развития

стилям и направлениям джазовой музыки: Луи Армстронг, Кид Ори, Дюк Эллингтон, Джонни Ходжес, Джин Крупа, Эрролл Гарнер, Чарльз Мингус, Стэн Кентон, Пол Дезмонд, Кэннон-болл Эддерли, Ленни Тристано и др. Учитывая их принадлежность к разным стилям, можно предполагать, что картина джазового искусства, формируемая их творческой деятельностью с 1920-х гг., могла быть переосмыслена молодым поколением. Многие аспекты традиционного джаза в 1960-х уже стали историей, что способствовало появлению коллективов, стремившихся сохранить джазовые традиции начала XX в.¹ Безусловно, подобные традиции находили отражение не только в стилях преемственного характера, но и, так или иначе, в любых музыкальных высказываниях тогдашних джазменов. «В беспорядочной суматохе экспериментальных звуко сочетаний, создаваемых молодыми музыкантами, можно было найти следы как наследия, так и будущего», – пишет об этом современный исследователь Ф. Тирро [1, р. 406].

Согласно утверждению другого специалиста, С. Дево, процесс изменений – это суть джаза, но те, что были внесены в музыкальное исполнительство на рубеже 1960–1970-х гг., едва ли можно признать легитимными и достойными рассмотрения в общем контексте истории джаза [2]. В связи с этим М. Уильямс отмечает: синтетическая природа джазовых стилей, начиная с Нового Орлеана и вплоть до творческого расцвета Телониуса Монка, не вызывала споров в исследовательской среде, но что касается музыки 1960–1970-х гг., то общего мнения исследователей относительно природы соответствующего синтеза до сих пор не сложилось [3, р. 46].

Таким образом, процесс развития джазового искусства того времени обуславливался творческими устремлениями и эстетическими воззрениями молодого поколения джазменов, их вкусами, восприятием современного саунда и чувством стиля. Несмотря на многочисленные вопросы, зачастую остававшиеся без ответов, и разноречивость суждений джазового сообщества, звуковое пространство тех лет активно и разнообразно обновлялось, представляя слушателям и критикам новаторские проекты с яркой и самобытной музыкой.

Описывая палитру джазового исполнительства того времени, следует упомянуть о некоторых явлениях, которые находились в процессе развития параллельно с зарождающимися фьюжн-тенденциями. Особого внимания заслуживает деятельность некоммерческих объединений по поддержке джазовых музыкантов. Нереализованные ожидания в условиях дискриминации и осознание заведомой ограничен-

ности собственных перспектив способствовали консолидации музыкантов для продвижения творческих идей. Первопроходцем выступила «Ассоциация содействия развитию творческих музыкантов» (AACM), основанная пианистом Мухалом Ричардом Абрамсом в 1965 г. и ориентированная на создание, запись и исполнение серьезной оригинальной музыки. Главной целью ассоциации являлось содействие преодолению острого кризиса, в котором оказалось джазовое искусство по причине возрастающей популярности рок-музыки, распространения идей Второго авангарда, Джона Кейджа и т. д. Ассоциация организовала программы обучения, затем – школу, поощряла педагогов и композиторов, соединявших авангардные течения с иными направлениями музыкальной культуры и других сфер искусства. Одним из ведущих коллективов ассоциации был «The Art Ensemble of Chicago», основанный в 1969 г. Достаточно успешная карьера данного состава (более 15 релизов) свидетельствует о его заметном влиянии на процессы развития джазового исполнительства того времени. В композициях «The Art Ensemble of Chicago» присутствовал сплав авангардных техник, современных форм джаза и элементов world music². Помимо достаточно высокого уровня музицирования, концертные программы этого коллектива характеризовались разнообразными сочетаниями костюмов, хореографии, декораций и необычных инструментов, поэзии, шумов, а также элементов спонтанности, реализуемых в сочетании с живым исполнением. Творчество данного ансамбля проложило дорогу к практикам джазовых перформансов, которые получили активное развитие значительно позже. К фьюжн-опытам участники ассоциации, как правило, не тяготели, оставаясь в условных рамках направления world music.

Уникальной в своем роде представлялась созданная в Сент-Луисе, по образцу Чикагской ассоциации, «The Black Artists' Group, Inc.», сокращенно – BAG («Группа чернокожих художников», 1968), объединявшая не только музыкантов, но и художников, деятелей театра, танцоров, писателей. Наиболее известными участниками «Группы...» были Джулиус Хэмфилл, Оливер Лейк, Лестер Боуи, Хэмиет Блюэтт, Флойд Ле Флор и др. «BAG» пользовалась активной поддержкой фондов Рокфеллера и Дэнфорта, многие ее участники переехали в Париж, а затем в Нью-Йорк. «BAG» выпустила единственный альбом «In Paris, Aries 1973», но деятельность ее приверженцев позднее нашла отражение в лофт-джазовых опытах 1980-х гг.

В целом, подобная организационная поддержка творческих экспериментов оказалась

весьма существенным фактором развития джазового искусства в указанный период. Она придала новый импульс творческой деятельности, испытывавшей большие затруднения вследствие расовой дискриминации.

Параллельно с развитием джаз-рока и фьюжн, в 1970-х гг. получил новое прочтение музыкальный материал джазовых стилей, предшествовавших свингу. Диалог с джазовыми традициями осуществлялся в двух основных направлениях – «неоклассическом» и «классицистском». Главное различие между ними было связано с подходом к прочтению традиционного материала джаза: если сторонники «неоклассического» направления стремились развивать указанный материал, используя современные средства интерпретации и импровизации, то приверженцы «классицистской» линии ратовали за сохранение традиций бибопа и хардбопа в неизменном виде. Следует заметить, что оба направления в полной мере реализовались позднее, на протяжении постмодерн-джазового периода (1980-е гг.)³.

Неоклассическое направление возглавил трубач Уинтон Марсалис. Будучи родом из Нового Орлеана – исторической «колыбели джаза», Марсалис в равной мере успешно проявил себя как в академической музыкальной практике, так и в джазе. Он объявил себя адептом традиционного джаза начала XX века, подчеркивая, что необходимо прежде всего демонстрировать знание блюзов и стандартов, многообразно претворяемых на протяжении многих десятилетий – от новоорлеанских стилей до новаторских исканий Орнетта Коулмена. Целый ряд молодых музыкантов⁴ вместе с Марсалисом обратился к композициям Кинга Оливера, Луи Армстронга, Джелли Ролл Мортон, Сиднея Беше, Бадди Болдена и др. Марсалис признавал, что формирование его стиля происходило под влиянием творчества Майлза Дэвиса, но резко критически отзывался о работах Дэвиса в рамках электронного формата (конец 1960–1970-х гг.), намекая на коммерциализацию джазовой музыки [4]. Развитие «неоклассической» ветви привело к формированию направления постбоп, весьма влиятельного в контексте эволюции джазовой музыки и сохраняющего активность в наши дни.

«Классицистское» джазовое направление, пропагандировавшее абсолютное сохранение традиций, реализовалось в неохард-бопе. Поскольку видимыми творческими достижениями указанное направление не ознаменовалось, рассматривать его в качестве значимого не представляется возможным.

В конце 1960-х гг. испытывал трудности и лидер джазового авангарда Орнетт Коулмен, чей

альбом с участием двух квартетов «Free Jazz» (1961) внес глобальные изменения в развитие джаза. Тогда концепцию, связанную с приоритетом свободной импровизации, поддерживали многие влиятельные джазовые музыканты, а само указанное направление предопределило вектор развития джазового исполнительства вплоть до конца 1960-х гг. Однако масштабная композиция Коулмена «Skies of America» (1972), созданная для Лондонского симфонического оркестра, подверглась критике и заслужила репутацию «невнятного» циклического произведения, которое включало в себя более 20 частей, мало связанных друг с другом. Осознание собственных неудач в поисках новаций и осмысление процессов разворачивающейся новой музыкальной реальности через несколько лет способствовали приходу Коулмена к электронному джазу, – в 1975 г. была организована группа «Prime Time». Проект обрел своего слушателя и был поддержан музыкальной индустрией, что позволило предпринять серию новых фьюжн-опытов в русле прогрессив-фри-джазовой концепции (1980-е гг.). Коулмен неоднократно говорил: «Этот мир эгоистичен: в нем принято рассуждать об одежде и деньгах, а не о музыке» [5, р. 53]. Однако, несмотря на столь критическое отношение к потенциальной аудитории, он был близок фьюжн-движению своими творческими работами тех лет.

Важной тенденцией явилось ярко выраженное тяготение крупных мастеров джаза к музыке, философии и духовным ценностям народов третьего мира. Одним из наиболее значимых источников вдохновения для джазовых музыкантов стала Индия. Начальные шаги к сближению были сделаны благодаря тому, что джазмены отправлялись в Индию не гастролировать, как раньше, а учиться. Они осваивали музыкальные традиции (в частности, коннакол), практиковали медитации, записывали альбомы с местными музыкантами, играющими на аутентичных инструментах – ситаре, табле, дилрубe, тамбуре и др.⁵

Среди афроамериканских джазовых музыкантов в 1960-х гг. особое значение приобрело влияние культур Центральной и Южной Африки⁶. Если в начале XX столетия подобные традиции рассматривались в качестве истоков для формирования джаза, то полвека спустя являлись источником ритмического разнообразия, мелодических идей и творческого вдохновения в целом⁷. В процессе роста популярности фьюжн эта тенденция характеризовалась видимым развитием.

Вопросы расовых разногласий на протяжении 1960–1970-х гг. обсуждались в культуре США особенно остро. Политическая ситуация,

сложившаяся в США того времени, демонстрировала стремление афроамериканцев к социально-политическому равноправию. В джазовом мире происходили значимые события, перекликавшиеся с этой тенденцией⁸. Что касается возникновения фьюжн как некой реакции на происходящее, то здесь проявилась расовая компромиссность. Если учесть, что к моменту формирования музыки фьюжн белое население преимущественно интересовалось роком, афроамериканцы – джазом, то проекты фьюжн позволяли объединить в своих проектах оба направления. Это демонстрировала, в первую очередь, группа Т. Уильямса «Lifetime», сходные принципы декларировались некоторыми другими коллективами. Надлежит заметить, что исследователями неоднократно высказывались мнения, которые указывают на проблематичность преодоления расовых разногласий путем соответствующих творческих объединений. Кроме того, у историков джаза возник вопрос: действительно ли существовало намерение фьюжн-музыкантов разрешать тогдашние расовые проблемы, подвергая сомнению фундаментальные понятия о легитимных жанрах в музыкальной культуре? Или существовало только стремление рок-музыкантов исполнять более интеллектуальный джаз, тогда как джазмены были заинтересованы в популярности и коммерческом успехе, подобно рок-музыкантам?

Ф. Холт, изучая фьюжн в контексте расовых проблем, отмечает транскультурный характер происходящего. Он полагает, что данное направление отразило расовые последствия жанрового разделения, обострив отношения между музыкальными направлениями и расовыми группами [6, р. 19].

Р. М. Радано утверждает, что «транснациональный микс не удалил расовую принадлежность из области музыки, а, скорее, реконтекстуализировал ее». И далее: «Говорить о расе и музыке – значит пересекать границы, обозревать смесь жанров и репертуара, принимая тот факт, что раса присутствует повсюду в музыке. “World music” и постмодернистские смешения⁹ вовсе не устранили расовые барьеры и не обнаружили никаких признаков маскировки тех условий, которыми порождаются эти различия» [7, р. 37].

Позитивная оценка музыки фьюжн принадлежит К. Феллсу: «...расизация музыкальных жанров продолжалась, но “Lifetime” и музыканты фьюжн в целом озвучили позицию культурного смешения и разнообразия» [8, р. 25].

Смелое предположение, которое не было поддержано в дальнейшем историками джаза, высказал Б. Ласвелл – автор предисловия к работе С. Николсона: «Фьюжн начинался как музы-

ка бунта – так же, как начинались все движения в черной музыке, – пока снисходительность и влияние различных внешних факторов не превратили его, в конечном итоге, в тиражируемый товар» [9, р. X].

Мнения исследователей разделились, при этом получила распространение компромиссная точка зрения, согласно которой, фьюжн не достиг явных кардинальных решений, однако предпринял попытки расового объединения на основе коллективного творчества.

В условиях многообразных устремлений джазменов новые требования времени и социокультурные условия явились предпосылками для появления первых опытов музыки фьюжн на протяжении второй половины 1960-х гг. Так, в 1966-м новую музыку представил квартет саксофониста Чарльза Ллойда с участием К. Джарретта (клавишные) и Дж. Де Джонетта (ударные), в 1967-м – квартет вибафониста Гэри Бертона с участием С. Своллоу (бас-гитара) и Ларри Кориэлла (электрогитара). Их композиции были первыми попытками внедрения электронных тембров музыкальных инструментов в контекст джазового исполнительства. При этом музыканты не обращались к уже существующим направлениям (фри-джаз, джазовый авангард, «неоклассицистское» и «неоклассическое» течения) с целью заимствования их элементов. Таким образом, джазовой основой для синтеза в соответствующих опытах явилась по преимуществу «облегченная» версия постбопа.

Важнейшим вкладом в процесс становления фьюжн явилось творчество Майлза Дэвиса. В 1960-х гг. его работы отчасти можно было рассматривать как очередное ответвление джазового авангарда, стремившееся оживить интерес к джазу и представить публике нечто новое, до этого не существовавшее. Подобные тенденции прослеживались у Чарли Хейдена и его «Liberation Music Orchestra», а также у «The Jazz Composers’ Orchestra Association» под руководством Карлы Блей и Майкла Мантлера (данный коллектив основал собственный лейбл «JCOA»). Вдохновляясь творчеством упомянутых музыкантов, в 1966 и 1967 гг. Дэвис выпускал достаточно сложные и абстрактные альбомы, но уже в следующем, 1968-м, счел нужным ввести в состав своих групп электронные инструменты. В этот период при обсуждении коммерческих договоров, связанных с записью новых альбомов, он рекомендовал не называть его джазменом, чтобы можно было реализовать большее количество тиражируемых копий.

Окончательным поворотом к джаз-року и фьюжн явился музыкальный материал альбомов «In a Silent Way» (1969) и «Bitches

Brew» (1970). Последний из них стал главным поворотным моментом в творчестве Дэвиса и в процессе формирования *фьюжн*.

«В процессе этой работы я думал о Стравинском – о том, как он вернулся к самым простым формам... Просто я знал, что нужная мне музыка обретет форму в процессе исполнения... На этой сессии во главе угла была импровизация, именно она и принесла славу джазу», – вспоминал позднее Дэвис [10, с. 85]. Действительно, от его предыдущей стилистики данный альбом резко отличался оригинальным саундом и отсутствием джазовых стандартов. Не случайно коллеги-джазмены и музыкальная общественность в целом критически восприняли релиз: «Дэвис провел черту на песке, за которую никогда не заходили любители джаза, и некоторые не простили ему этого» [11].

Дискуссии по поводу жанровой направленности музыкального материала альбома образовали целое поле мнений. М. Уильямс писал: «Джаз-фьюжн... берет начало в альбоме М. Дэвиса “Bitches Brew”, в котором представлена смесь джаза и всех популярных стилей того времени» [3, р. 47]. С. Дево утверждал, что рок, соул и джаз соединились в этом альбоме с авангардной гармонией и фактурой, провозгласив наступление нового этапа развития музыки, который не мог быть идентифицирован с помощью имеющихся стилевых категорий [2]. Дж. Ковач также указывал на экспериментальные смешения джаза и рока в альбомах Дэвиса «In a Silent Way» и «Bitches Brew», замечая, что участники проекта создали позднее самые влиятельные *фьюжн*-составы: Джон Маклафлин – «Mahavishnu Orchestra», Чик Кория – «Return to Forever», Тони Уильямс – «Lifetime», Джо Завинул – «Weather Report» [12, р. 95].

Заметим, что рок, в качестве элемента *фьюжн*, не отвергался Дэвисом. Видя нарастающую популярность рок-музыки, Дэвис охотно сотрудничал с рок-музыкантами – например, в 1969 г. согласился играть «на разогреве» у известнейшей рок-группы «Grateful Dead» и таким образом обрел новую аудиторию.

Дэвис на протяжении своей творческой жизни не раз актуализировал модные джазовые тенденции, открывал новые имена, преодолевал установленные границы и нормы. Для осмысления процессов, инициированных Дэвисом в конце 1960-х гг., музыковедению были необходимы новые критерии, поскольку к началу следующего десятилетия *фьюжн*-процессы обрели массовый характер как в среде музыкантов, так и среди слушателей.

Помимо Дэвиса, пионерами *фьюжн* были «Fourth Way», возглавляемые Майком Нокком (клавишные) и Майком Уайтом (скрипка), «White Elephant» Майка Майниери (гитара), а также «Dreams» – группа, основанная в 1969 г. Рэнди Брекером (труба) и его младшим братом Майклом Брекером (тенор-саксофон), Барри Роджерсом (тромбон), Билли Кобэмом (барабаны) и Джоном Аберкромби (гитара). В 1974 г. братья Брекеры сформировали «Breckers Brothers» – один из наиболее коммерчески успешных составов 1970-х гг. Эти яркие группы, а также «Eleventh House» Ларри Кориэлла (гитара), определили границы синтеза в первой половине десятилетия.

Благодаря взаимодействиям все большего количества исполнителей с музыкой *фьюжн*, ко второй половине 1970-х гг. окончательно определились лидеры этого движения, творчество которых обрело ясно различимые черты. Среди них выделялись коллективы «Weather Report», «Mahavishnu Orchestra», «Head Hunters», «Electric Band», «Return to Forever», «Shakti», «Breckers Brothers» и отдельные музыканты – Чик Кория, Джо Завинул, Херби Хэнкок, Джон Маклафлин, Ларри Кориэлл, Тони Уильямс, Джек Де Джонетт и др.

Процессы, которые происходили в 1960-х гг. на территории США, привели развитие джазовой музыки в определенный тупик. Прежние устои не могли обеспечить постоянства в творчестве джазменов, поскольку общество вступило в стадию лиминальности, выходом из которой представлялось только рождение новой музыкальной парадигмы – не сохранение традиций или переосмысление прежних норм, а создание того, чего не существовало ранее. Условиями для этого явились множественные факторы – обострение расового противостояния, кризис существовавших джазовых направлений, электрификация джазового инструментария (вслед за опытами рок-музыкантов), бурное развитие звукозаписи и музыкального менеджмента. Перечисленные факторы способствовали формированию «электрических» джазовых направлений, заимствовавших компоненты рок- и поп-музыки. Важнейшим из упомянутых направлений стал *фьюжн*. Он был не продолжением эволюции джазовых стилей, но преобразованием музыкального искусства, заложившим основы для дальнейшего развития джазовой и популярной музыки в США 1980-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «National Jazz Ensemble» Ч. Израэlsa (1973), «New York Jazz Repertory Company» (1974) Дж. Вайна.

² Мэлэкай Фэйворс (бас), Джозеф Джармен (саксофон) и Роско Митчелл (саксофон) – основатели группы – проявляли особый интерес к партитурам самого Мухала Ричарда Абрамса, сотканным из серийной и атональной музыки, африканских и других этнических мотивов. Альбом «Sound», который был записан преобразованным составом «Roscoe Mitchell Sextet» с участием Лестера Боуи (труба), вышел на лейбле «Delmark». Но свое оригинальное название музыканты заявили лишь в 1969 г., переместившись в Европу. Показательным в плане определения стилистики группы является альбом 1973 года «Fanfare for the Warriors».

³ О постмодерн-джазовом периоде в своих работах упоминает немецкий исследователь И. Берендт. Американские специалисты не акцентируют внимания на терминах «неоклассический джаз», «классицистский джаз», «постмодерн-джаз» и т. д.

⁴ Трубачи Теренс Бланшар, Рой Харгроув, Филип Харпер, Марлон Джордан; пианисты Маркус Робертс, Джеффри Кизер, Бенни Грин; саксофонисты Брэнфорд Марсалис, Кристофер Холлидей, Винсент Херринг; гитаристы Марк Уитфилд, Говард Олден; барабанщик Уинард Харпер и др.

⁵ В 1967 году молодой саксофонист Пол Хорн записал в Кашмире альбом «Cosmic Consciousness», где играл на альтовой флейте. В позднейшем его релизе «Plenty of Horn» (1978) саунд Востока сочетался с традиционным звучанием американского джаза. Этот пример не является единственным, многие джазмены в указанный период стремились к познанию восточной культуры и взаимодействию с ее носителями.

⁶ К африканским традициям обращались также музыканты вышеупомянутой ассоциации ААСМ.

⁷ Альбом пианиста Маккоя Тайнера 1972 г. «Sahara» демонстрирует эклектичное соединение образов Сахары и городского мусора, сочетание звучания акустического фортепиано с неоафриканскими звуковыми эффектами. Названия частей композиции уточняют намерение музыканта раскрыть тему Африки в джазовом преломлении: «Эбеновая королева», «Молитва за мою семью», «Долина жизни», «Возрождение» и «Сахара». Важность культуры Африки для джазового искусства воплотил в своем альбоме «Crossings» (1972) Херби Хэнкок, при этом не только музыкальный материал, но и собственно имена музыкантов указывали на заимствования из африканской традиции: Мвандиши Херби Хэнкок, Мганга Эдди Хендерсон, Пепо Мтото Джулиан Пристер, Джабали Билли Харт, Мвайл Бенни Мопин и Мчезаджи Бастер Уильямс.

⁸ В 1960 г. Макс Роуч написал сюиту в поддержку афроамериканских демонстраций Юга «We Insist! Freedom Now Suite». В 1971 г. Арчи Шепп записал альбом «Things Have Got to Change», в котором звучали слова «Отдайте мне мои деньги!», отражающие положение афроамериканцев в американском обществе того времени; музыка данного релиза восходила к африканским истокам. Несмотря на опыт взаимодействия с Джоном Колтрейном и Сесилом Тейлором, Шепп стремился переосмыслить подход к африканским моделям и намеренно использовал блюз в своем альбоме для того, чтобы разрядить накопившееся в обществе напряжение, как в XIX в. делали африканские рабы. Его композиции наглядно демонстрировали причастность к социальным проблемам, указывая на их музыкальное комментирование: «Money Blues», «Dr. King», «The Peaceful Warrior», «Things Have Got to Change» и др. Такая «публицистика в звуках» представлялась довольно смелой, однако впоследствии она утвердилась в качестве существенной тенденции джазового искусства.

⁹ Исследователь подразумевает здесь и музыку фьюжн.

ЛИТЕРАТУРА

1. Tirro F. Jazz: A history. New York–London: W. W. Norton & Company, 1993. 720 p.
2. DeVaux S. Constructing the Jazz Tradition // Black Music Research Journal. 1991. Vol. 25. No. 3. Pp. 525–560.
3. Williams M. Where's the Melody? A Listener's Introduction to Jazz. New York: Pantheon, 1966. 205 p.
4. Sancton T. Horns of Plenty // Times. 1990. 22 October. Pp. 64–71.
5. Litweiler J. The freedom principle: Jazz after 1958. New York: William Morrow and Co., 1984. 324 p.
6. Holt F. Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 221 p.
7. Radano R. M. Lying Up a Nation: Race and Black Music. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 440 p.
8. Fellezs K. Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press Books, 2011. 312 p.
9. Nicholson S. Jazz Rock: A History. New York: Schirmer, 1998. 472 p.
10. Дэвис М. Автобиография. М.: София, 2005. 544 с.
11. Meyer B. Miles Davis: The complete Bitches Brew Sessions (August 1969 – February 1970). URL: https://web.archive.org/web/20060320054511/http://www.inkblotmagazine.com/rev-archive/Miles_Davis_Bitches_Complete.htm (дата обращения: 25.08.2024).

12. *Covach J.* Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late 1970s American Progressive Rock // *Rock Music: Critical Essays on Composition, Performance, Analysis, and Reception*. New York: Garland Publishing, 1999. Pp. 113–134.

REFERENCES

1. *Tirro F.* Jazz: A history. New York–London: W. W. Norton & Company, 1993. 720 p.
2. *DeVeaux S.* Constructing the Jazz Tradition. In: *Black Music Research Journal*. 1991. Vol. 25. No. 3. Pp. 525–560.
3. *Williams M.* Where's the Melody? A Listener's Introduction to Jazz. New York: Pantheon, 1966. 205 p.
4. *Sancton T.* Horns of Plenty. In: *Time*. 1990. October 22. Pp. 64–71.
5. *Litweiler J.* The freedom principle: Jazz after 1958. New York: William Morrow and Co., 1984. 324 p.
6. *Holt F.* Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 221 p.
7. *Radano R. M.* Lying Up a Nation: Race and Black Music. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 440 p.
8. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press Books, 2011. 312 p.
9. *Nicholson S.* Jazz Rock: A History. New York: Schirmer, 1998. 472 p.
10. *Devis M.* Avtobiografiya [Autobiography]. Moscow: Sofiya, 2005. 544 p.
11. *Meyer B.* Miles Davis: The complete Bitches Brew Sessions (August 1969 – February 1970). URL: https://web.archive.org/web/20060320054511/http://www.inkblotmagazine.com/rev-archive/Miles_Davis_Bitches_Complete.htm (date of application: 25.08.2024).
12. *Covach J.* Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late 1970s American Progressive Rock. In: *Rock Music: Critical Essays on Composition, Performance, Analysis, and Reception*. New York: Garland Publishing, 1999. Pp. 113–134.

Лубяная Елена Владимировна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры эстрадно-джазовой музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629

Elena V. Lubyayaya

Ph. D. (Art), Senior Lecturer at the Popular and Jazz Music Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629