

*Букреев В.А.**

ФЬЮЖН-ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК ПОДХОД К АНАЛИЗУ МУЗЫКИ XXI ВЕКА[©]

Аннотация. В начале XXI века сопряжение и сплав «старого» и «нового» в современном музыкальном искусстве затрагивает не только отношения внутри различных областей музыкальной культуры, но и присутствует в каждом направлении, течении, стиле академической, а также поп-рок-джаз культуры. И в этом сопряжении каждый мастер-музыкант-композитор стоит перед выбором: либо остаться приверженцем традиций, отрицая все «новое», либо принять сторону авангардистов-экспериментаторов, пишущих «музыку будущего», либо найти возможности «среднего пути» – музыкального диалога между прошедшим и настоящим. Предъявление собственного видения действительности и нахождения общего языка с мастерами прошлого, с явлениями настоящего нередко помогает современному композитору «обнаружить» самого себя в противопоставлении «своего» и «чужого», и понять других. Цель данной статьи – изучение и анализ диалога, своеобразных коммуникаций, найти и провести возможные параллели, не нарушая единства исторического и культурного контекста музыкальных произведений.

Ключевые слова: полистилистика; аллегория; цитата; коллаж; интертекстуальность; контрастность; цитирование; аллюзия

**Букреев Валерий Александрович – солист Государственного джазового оркестра имени О. Лундстрема, композитор, аранжировщик, лауреат премии ЮНЕСКО. Москва, Россия; wbukreev@yandex.ru*

Bukreev Valery Aleksandrovich – Soloist of the O. Lundstrom State Jazz Orchestra, Composer, Arranger, UNESCO Prize Laureate. Moscow, Russia; wbukreev@yandex.ru

© Букреев В.А., 2026

Поступила: 08.12.2025

Принята к печати: 02.03.2026

Для цитирования: Букреев В.А. Фьюжн-полистилистика как подход к анализу музыки XXI века // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 177–194. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.09

Bukreev V.A.

Approaches to the Analysis of Modern Music of the Beginning of the 21st Century from the Standpoint of Fusion-polystylistics

Abstract. At the beginning of the 21st century, the pairing and fusion of “old” and “new” in modern musical art affects not only the relations within various areas of musical culture, but is also present in every direction, current and style of academic, as well as pop-rock-jazz culture. And in this conjunction, every master musician-composer faces a choice: either to remain a follower of traditions, denying everything “new”, or to take the side of avant-garde experimentalists writing “music of the future”, or to find the possibilities of a “middle way” - a musical dialogue between the past and the present. Presenting his own vision of reality and finding a common language with the masters of the past, with the phenomena of the present, often helps a modern composer to “discover” himself in the opposition between “self” and “other”, and to understand others. The purpose of this article is to study and analyze dialogue, peculiar communications, to find and draw possible parallels without violating the unity of the historical and cultural context of musical works.

Keywords: polystylistics; allegory; quotation; collage; intertextuality; contrast; quoting; allusion

Received: 08.12.2025

Accepted: 02.03.2026

For quoting: Bukreev V.A. Approaches to the Analysis of Modern Music of the Beginning of the 21st Century from the Standpoint of Fusion-polystylistics // Herald of Culturology. – 2026. – No.2(117). – P. 177–194. DOI: 10.31249/hoc/2026.02.09

Подходы к анализу современной музыки начала XXI века с позиций фьюжн-полистилистики

В начале XXI века заново осмысляются художественные каноны и принципы создания и построения музыкальных художественных произведений, при этом ясно ощущается направленность не на сохранение канонов, а скорее, наоборот, на их изменение, на

эксперимент. Тем не менее, каноны и принципы не отрицаются полностью, а идет процесс к их видоизменению. В новом тысячелетии композитор и музыкант работает с тем, что уже приобрело самостоятельность и накопило определенные традиции. И новаторство композитора нередко сводится к экспериментам соединения планов и частей уже известного материала: от резко контрастного, структурного сопоставления до глубокого взаимопроникновения и слияния связующих частей и композиционных музыкальных систем. Сам этот факт не отрицает новизны и ценности открытий, обретенных в синтезе находок прошлого и реально существующего настоящего. В начале XXI века сопряжение и сплав «старого» и «нового» в современном музыкальном искусстве затрагивает не только отношения внутри различных областей музыкальной культуры, но и присутствует в каждом направлении, течении, стиле академических, а также неакадемических музыкальных направлениях – поп-музыке, современных рок и джаз композициях. И в этом сопряжении каждый мастер, музыкант, композитор стоит перед выбором: либо остаться приверженцем традиций, отрицая все «новое», либо принять сторону авангардистов-экспериментаторов, пишущих «музыку будущего», либо найти возможности «среднего пути» – музыкального диалога между прошлым и настоящим. Предъявление собственного видения действительности и поиск общего языка с мастерами прошлого, а также явлениями настоящего нередко помогает современному композитору «обнаружить» самого себя в противопоставлении «своего» и «чужого» и понять других. Перед композитором и музыкантом стоит задача изучить и проанализировать музыкальный материал, вступить в диалог, своеобразную коммуникацию, найти и провести возможные параллели, не нарушая единства исторического и культурного контекста музыкальных произведений прошлого и настоящего.

Не случайна мысль, что опыты Бартока, Веберна, Стравинского, Мийо, Бернштейна, а также композиторов современного джаза – Дюка Эллингтона, Гила Эванса, Майлза Девиса, Херби Хенкока и других, свидетельствуют о «поступательном переходе к созданию новых традиций» [Anderson 1995, p. 203].

И тут уже назревает потребность дать определение процессу, ставшему «визитной карточкой» композиторского творчества XX века. В музыковедении установилась традиция при анализе подобных явлений прибегать к термину «полистилистика», а в искусстве джазовой композиции и импровизации – это термин «Fusion» (англ.

фьюжн – сплав, смешение, соединение). Открыто об этом во второй половине XX столетия стали говорить и композиторы, и музыканты.

Одним из самых популярных приемов работы с композицией, позволяющих достоверно воплощать музыкальными средствами ситуацию межкультурного диалога во второй половине XX века, становится метод «ремплиссаж – полистилистики» (фр. *remplissage* – наполнение, уплотнение и т.д.), то есть соединение частей, разнородных по составу, но при этом однородных по содержанию и внутреннему музыкальному материалу. Средствами полистилистики композитор может подкрепить диалог культур не только субъективно-индивидуальным отражением, но и документально.

Одним из распространенных способов фиксации замысла композитора является текст. Рассмотрение художественного текста в качестве объекта изучения и определение специфики его функционирования становится традиционным для ряда областей современных гуманитарных наук. Понимание текста через языковые конструкции уходит корнями к научным поискам структуралистов и постструктуралистов. Согласно выдвинутым ими положениям, язык практически определяет существование произведения искусства, его особенности, принципы мышления художника, сознание которого в данном случае отождествляется с письменным текстом. Влияние этой теории отражается на понимании языка художественной культуры в постмодернизме как устойчивой системы знаков, которая не зависит от субъекта.

Для композиторской работы в музыкальной полистилистике актуальна идея, высказанная структуралистами о триаде «знак-означавшее-значимое». Подхватив эту идею, постструктуралисты XX века высказали мнение о том, что «что ни один знак не может быть стабильным». Из-за структурной подвижности знаков, нарушения устойчивой связи между означаемым и означающим возникает особого рода драматургия, в основе которой – игра знаков, игровые комбинации. Жиль Делёз, французский философ-постструктуралист, представитель континентальной философии, трактовал текст и письмо как последовательность кодов, не несущих каких-либо знаков.

Вопреки этому утверждению, современные исследователи считают, что знак и означаемое им отстоят друг от друга настолько далеко, что слово становится не «знаком», а всего лишь «следом». При таком понимании функции знака сам текст становится лабиринтом мысли, в котором помимо идеи автора существуют еще

тысячи вариантов ее трактовки. Возникает ситуация языковой игры, где один текст находится в постоянном диалоге с другими.

Важное значение приобретает аллегория, которая в современной мировой музыкальной культуре становится своеобразным интеллектуальным правилом. Аллегория дает возможность наложения одного текста на другой, когда подразумеваются, читаются значения, отсутствующие в данном тексте. В некотором роде близка аллегории функция цитаты. В этом случае текст изымается из среды своего бытования и помещается в другой контекст, где начинаются поиски его новых значений. Подобным образом можно трактовать такие художественные приемы как коллаж и монтаж. При их использовании автор выступает посредником между различным художественным материалом, сочетая и сопоставляя порой далекие друг от друга смыслы и образы. Из этого следует, например, что всякий новый текст содержит предыдущие, а это не дает ему права полной автономии, и функционировать они могут лишь в дискуссионном поле культуры [Ивбулис, 1988, с. 51].

Перед нами – интертекстуальность, игра явлений, столь характерная для времени постмодернизма. В этом плане интертекстуальность в некотором роде перекликается с идеей диалогичности.

Интертекстуальность коллажа, монтажа, мозаики предполагает наличие всеобщей контекстности, тем самым ставя под сомнение стилевое единство произведения. Порой оно превращается в бесконечный стилиевой калейдоскоп, где разные тексты контекстны друг другу. В постмодернизме произведение рассматривается и анализируется как интертекстуальное поле, в котором собственная история культуры спроецирована на оригинальное (первоначальное, авторское) сопряжение текстов. Такое понимание предполагает в первую очередь открытость формы произведения, иллюзорность границ пространственно-временного континуума, что влечет за собой идею всеохватности содержания. Акцент на игровых комбинациях отрицает любые формы иерархичности и объясняет наличие непредсказуемости в плане драматургии. Пониманию формы содействует осознание значимости контекстного фактора синтаксиса, в котором отражается взаимодействие и взаимовоздействие элементов в рамках целого. Множественность текста в произведении постмодерна, заключенная в сопряжении и синтезе «своего» и «чужого», «известного» и «узнаваемого» создает благоприятную почву для привлечения традиций. Обращение к традициям прошлых эпох, музыкальных компози-

торских школ, авторских стилей – частое явление в музыкальной полистилистике. [Nisbet 1980, p.201].

Одним из первых внимание музыкальной общественности к проблеме полистилистики в музыке XX столетия, к новому «плюралистическому музыкальному сознанию» привлек Альфред Шнитке. В своих работах он обобщает важное значение в творческом процессе сочинения музыки неоднородных по характеру и смыслу элементов различных музыкальных стилей: «...в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой» [Шнитке 1990, с. 329].

Альфред Шнитке умел находить чрезвычайно емкие и четкие определения для тех или иных музыкальных явлений. Давая оценку этому принципу и приему, он отмечал одну важнейшую особенность претворения идеи полистилистики в профессиональном творчестве композиторов академического направления, а именно, что в XX веке «...полистилистика оформилась в сознательный прием», заблаговременно планируемый эффект [Шнитке 1990, с. 329]. В начале 70-х годов XX века Альфред Шнитке высказался крайне точно и определенно: «Неудовлетворенность всеми видами композиторской техники, тем, что делает современная музыка, неприемлемость этих техник для себя, вызывает у меня потребность найти нечто новое. Оно должно содержать все, что уже известно мне..., и было бы полистилистикой не в том смысле, что тут рядом стоят разные стили, а где бы элементы различных композиторских техник и разных стилей пластично объединялись» [Шульгин 1993, с.81].

Отметив невозможность полной классификации данного явления, Альфред Шнитке выделил два основных «полярных» принципа сочинения полистилистической композиции. Это принцип «цитирования»: от воспроизведения стереотипных микроэлементов стиля иной эпохи или иной национальной традиции до точных или переработанных цитат или псевдоцитат, адаптация («пересказ») и принцип аллюзии («намек на цитату»). Данные принципы диктуют композиторам выбор того или иного метода сочинения музыкальной композиции: коллаж, мозаика, цитата, аллюзия. Однако они не подобны, так как здесь важно наличие еще двух свойств, двух качеств. Речь идет о контрастности элементов и органичности их существования, или, если точнее – их сосуществования в конкретном произведении.

Обратимся к традиционным трактовкам этих музыкальных явлений. Коллаж – метод, основанный на механическом соединении стилистически разнородных элементов, вызывающем «впечатление парадоксальной “несовместимости”» [Музыкальная энциклопедия, 1974, с. 869–870]. Эта несовместимость является высшей степенью контрастности, влекущей за собой слабую степень органичности, независимо от мастерства композитора. Само значение словосочетания «механическое соединение» не предполагает наличия в том или ином явлении полной органичности. Тем самым под принципом сочинения в технике коллажа понимаются все те явления, в которых авторская мысль соединяет элементы, лишённые связи и перенесённые в чуждый им контекст, где существенна не только отрывочность, но и несовместимость внутри однородности [Ligeti, Gottwald, 1974, p. 288–291].

Техника цитирования отличается от композиторской техники коллажа прежде всего большей степенью контрастности и органичности избираемого материала. Распространённым был прием использования композиторами XVI–XVII веков мелодий либо фрагментов произведений своих коллег при полной органичности и минимальной фактурной, тембровой, тематической контрастности. Здесь можно говорить о полной ассимиляции чужого музыкального материала в собственных произведениях. Однако так же хорошо известны и примеры цитирования, отличающиеся резко подчеркнутой разнородностью источников. В этом случае, как правило, возникает эффект соединения несовместимого, внедрение одного материала в качественно иную среду. Тем самым достигаемый результат свидетельствует чаще всего о необходимости акцентировать внимание слушателей на совмещении двух пространств: собственно авторского и заимствованного.

Аллюзия предполагает практически полную органичность, поскольку здесь присутствует легкий намек на другой стиль, вызывающий всего лишь ассоциацию с музыкой той эпохи, творчеством определенного композитора. Этот прием в последнее время все чаще попадает в сферу внимания музыковедов, так как таит в себе возможность выявления замаскированной цитаты, что свидетельствует об особом взгляде композитора «изнутри» на фразу другого композитора, растворении ее в новом материале.

Рассмотренные нами определения прочно вошли в музыковедческую практику, однако они не исчерпывают виды композиторских техник, связанных с возможностями диалога стилей, культур, тра-

диций, подразумеваемых под термином полистилистика. Обогащение традиции, преобразование ее в новом творчестве это – синтез, сплав, это тоже полистилистика, полижанровость. Подобный процесс характерен для разных эпох, однако его характеристики всегда специфичны для каждого времени. Ситуация стилевой игры, смешения стилей не нова для XX века и была актуальна еще в эпоху барокко. Соединение, чередование, противопоставление стилей «свободы» и «порядка» было распространенным явлением в барочных музыкальных произведениях в свете теории аффектов. Однако в эту эпоху было необходимым и первостепенным выстраивание антитез, сведение воедино полюсов, крайностей, что диктовалось самим мышлением эпохи.

В музыковедческих кругах до сих пор ведутся споры о значении термина полистилистика. На наш взгляд, полистилистика представляет собой «...новую логику стиля, логику, основанную на комбинации различных стилизованных элементов внутри индивидуального стиля какого-либо автора». [Карминский, 1975, с. 7].

Полистилистика определяется здесь не только как метод, технологический процесс, но и как логика композиторского стиля, система музыкального мышления. Не всегда комбинация элементов влечет за собой их синтез, взаимопроникновение, однако и не отрицает этого в ходе развития музыкальной ткани в данном конкретном произведении, либо на стадии его подготовки – «...стремление к синтезу – это не узкопрофессиональная попытка подогнать различные виды искусств к некой внешней гармонии, а совокупное мышление» [Неизвестный Эрнст, 1992, с. 40].

«Право художника обращаться к любым стилистическим источникам, к любым жанрам, разумеется, неоспоримо» [Житомирский, Леонтьева, 1983, с. 34]. Это право во всем мире было у свободных художников всегда. Вопрос состоит в том, в каких целях происходит это обращение, в каком контексте художник, музыкант, артист будут его использовать.

Возможности полистилистических приемов, методов как совмещение разнородных компонентов в рамках единого целого в этом смысле необходимо рассматривать минимум в четырех аспектах:

- 1) наличие разнородных единиц внутри целого (...что?);
- 2) наличие определенного процесса взаимодействия между ними, а именно – противопоставления, в том числе конфликтного, сосуществования, поглощения, сплава, слияния (...что делают?);

3) насколько единицы контрастны относительно друг друга, следовательно, какова степень органичности данного процесса между ними (...как? каким образом?);

4) цель, во имя которой композиторы и исполнители обращаются к возможностям этой техники.

В 1970–1980-х годах результатом перемен в композиторской технике сочинения музыки, а также подходе композиторов и аранжировщиков к работе с новым различным порою неоднородным и разнополярным материалом стало «...большое языковое разнообразие в рамках одного произведения и большая – хотя и в определенных границах – традиционность письма» [Левая, 1985, с. 25]. Исследователи отмечают несколько этапов в развитии, эволюции полистилистики в академической музыкальной культуре второй половины XX века. Первый этап был связан с тенденцией столкновения несовместимого музыкального материала, созданием эффекта стилистического шока. Не случайно методы коллажа, монтажа, цитаты – явления, характерные для первых десятилетий описываемого периода.

На смену им пришла волна интегрирования этого несовместимого, стремление найти общее в разнородном. «...Интегрирующую и ассимиляционную по отношению к стилиевой множественности функцию выполняет в новой музыке монологический принцип, принцип философской интроспекции» [Левая, 1985, с. 27]. Уровень содержания в произведении приобрел ведущее значение, а разнородные элементы, сопряженные на том или ином уровне в произведениях, были подчинены содержанию, драматургии, композиции. «...Взаимопроникновение, ассимиляция генетически различных средств с осознанием их вторичности по отношению к содержательному уровню – важнейший показатель современного музыкального мышления» [Левая, 1985, с. 28]. Пружиной, придавшей активность и динамику этому процессу, послужила «...тяга к обобщениям, к содержательным глубинам пространственно-временной многомерности, которая так показательна для сегодняшнего искусства...» [там же, с. 27]

Третий этап, ознаменованный уничтожением всякой дистанции, – был выражен стремлением заговорить всерьез на другом, «чужом» языке.

Однако это не перечеркивает сущности явления полистилистики, смысл которого в итоге можно рассматривать в нескольких вариантах: в смысле противопоставления различных стилей и направлений друг другу, а также в смысле множественности стилей и направлений в составе целого, и, наконец, как множественность в единстве. Мно-

жественность, многомерность в условиях единства целого – важнейшее условие существования данного явления. Со второй половины XX века наблюдается тенденция всемерного расширения угла зрения на искусство и мир: вместо стиля как однородности стиль рассматривается как многомерное единство в аспекте полистилистики [Холопова, 1990, с. 46].

Теперь музыкальный стиль представляет собой разноуровневую систему художественного единства [Григорьева, 1988, с. 145].

Свободное обращение к наследию прошлого и к проявлениям культуры настоящего в художественном произведении ставит под сомнение вопрос о его стилистическом единстве, которое заменяется стилистической нейтральностью.

Отличительная черта постмодернизма конца XX – начала XXI века – равноправное существование всевозможных явлений художественной культуры, ценность которых не определяется более степенью их новизны и оригинальности.

Принцип сплавления в общий композит элементов различных направлений, течений, стилей в этот период становится ведущим в силу многих причин, определяемых широким спектром идей, господствующих в современной мировой музыкальной культуре.

Фьюжн-полистилистика в академической и неакадемической музыке начала XXI века

Академическое музыковедение, привыкшее рассматривать историю музыкальной культуры в традиционных, выработавшихся многими годами понятиях, сталкивается с проблемой трактовки нового для него музыкального материала, открывшегося и ставшего доступным именно в XXI веке.

В силу разных причин в музыкальной науке XX века произошло резкое размежевание, разведение на противоположные полюса явлений академической музыкальной культуры и неакадемической. И это в какой-то мере оправдано, так как между этими двумя направлениями музыки различия слишком сильны. Если в первой акцентируется авторство сочинения, то во второй – исполнительство, если в первой – письменная фиксация и точное следование тексту, то во второй – живое исполнение и импровизация. Объяснением подобным ситуациям становятся построения на «...динамике нединамичного перевернутого мира» [Лотман 1992, с. 125]. И это конечно вызвало

реакцию непонимания и отторжения со стороны исследователей академических направлений.

Однако в конце 60-х – начале 70-х годов XX века многие музыкальные критики осознали факт неправомочности сведения всего многообразия явлений музыкальной культуры к жестоким оппозициям высокого и низкого искусства, подлинного и ложного, уникального и тривиального, сущностного и функционального, целостно-органичного и эклектично-поверхностного [Матвеев, 1986, с. 94].

Перед исследователем прежде всего стояла задача, связанная с необходимостью адекватного восприятия, анализа и сравнения явлений музыкального искусства, художественных языков, независимо от их истоков. Это невозможно без знания общих закономерностей их формирования, развития и функционирования, которые вытекают из природы искусства и связаны прежде всего с закономерностями его строения и функционирования [Раппопорт 1980, с. 65–67].

Теоретическая наука часто не может свести огромное многообразие явлений, присущих разным этапам становления и развития музыкальной культуры, в том числе и неакадемической музыки, к четко заданным понятийным схемам. Зачастую мы сталкиваемся с проблемой невозможности дать достаточно емкое толкование того или иного явления в выбранном ключе. Обратим внимание по этому поводу на два важных фактора. Здесь мы видим наличие как минимум двух языков для отражения запредельной реальности, неспособность их перенести в мир содержания системы в отдельности, в отрыве друг от друга, но лишь во взаимосвязи, и только в их совокупности [Лотман, 1992, с. 9].

Наличие более одного языка влечет за собой их множественность и возможность по-разному толковать явление. Яркие споры ведутся по поводу языка, способного объяснить феномены в данной отрасли знаний, миграции терминов и понятий, допустимости применения тех или иных значений при анализе. Особая задача возникает не только при попытке перевода того или иного явления на язык понятий, но и при стремлении самого композитора-исполнителя отразить в музыке разнообразие образов и впечатлений от соприкосновения с окружающим миром, а также все многообразие жизненных проявлений. Композиторы, склонные к рефлексии собственного творческого процесса, отмечают, что адекватное отражение в музыке собственного видения мира возможно не иначе как в единстве нескольких языков. Если учитывать, что сам материал диктует способы его анализа, то и язык описания не сможет оставаться неизменным.

Особая картина сложилась в области неакадемической музыкальной культуры. И здесь характерными стали проявления, отражающие сущность интеграционных процессов в композиторском и исполнительском творчестве, которые во второй половине века стали определяться через понятие фьюжн. В западном музыкознании фьюжн (англ. fusion – сплав, смешение, слияние, объединение, сплавление) возник в качестве обобщенного названия ряда стилистических течений в неакадемической музыке Великобритании и Северной Америки в конце 60-х годов XX века. Он подразумевает обращение к традициям мирового музыкального наследия, их сплавление. Синтезирование в рамках музыкальной композиции становится одним из главных принципов созидания нового в искусстве и основным элементом творческого мышления. Именно такое художественное мировоззрение, логически проецирующееся на процесс сочинения музыки, наиболее полно отвечает требованиям ситуации, сложившейся в современной мировой культуре. [Such David G., 1993, p. 107].

Эти тенденции, безусловно, перекликающиеся с понятием полистилистики в традиционной теории, свойственны не только джазу, року или поп-музыке, но и опытам в академической музыкальной культуре второй половины XX века. Если попытаться в более широком плане проследить пути развития музыки вообще, то можно охарактеризовать подобный процесс межкультурной интеграции как одно из неперменных звеньев в условии существования и развития целого ряда национальных культур, стилей, видов, жанров и направлений. Фьюжн-сплав всегда присутствует там, где при анализе того или иного художественного явления или направления возникает факт размывания границ [Gammond Peter, 1991, p. 203].

Неудивительно, что фьюжн как направление, объединяющее стилистические течения, возникло именно в недрах неакадемической музыки. Следует отметить, что если на противоположном «полюсе» процесс интегрирования к концу XX века заметно ослаб, то в музыке неакадемической он набирал и набирает силу.

Термин фьюжн может иметь широкую область применения и подразумевает большой охват музыкальных явлений. В этом случае имеет смысл применять наряду с ним его синонимы, такие как сплав, смешение, слияние.

По степени значимости, удельному весу и характеру проявлений, фьюжн может быть рассмотрен в следующих трактовках:

1. Фьюжн – стилевое направление, течение в неакадемической американской, а затем и европейской музыке конца 60-х – 90-х годов

XX века, характеризующееся общей для целого поколения музыкантов идеей возможного установления диалога с последующим смешением с различными стилями, видами, традициями музыкального искусства, а также воплощением идеи создания «мировой музыки». В этом значении данный термин закреплен за творчеством таких музыкантов, как Майлз Дэвис (Miles Davis), Гари Бёртон (Gary Burton), Пэт Мэтини (Pat Metheny), Майкл и Рэнди Бреккер (Michael, Randy Brecker), Дэйвид Сэнборн (David Sanborn) и многих других, а также групп “King Crimson”, “Level 42”, “Tower of Power”, “Yellow Jackets” и других. Их творчество, на наш взгляд, заслуживает отдельного исследования, так как абсорбирует в себе важнейшие тенденции развития джаз-, рок-, фанк-музыки последних нескольких десятилетий XX столетия.

2. Фьюжн – метод сочинения композиции. В одних случаях его характеристики связаны с соединением, сплавом элементов различных стилей в рамках одного направления. В других случаях смешение элементов происходит у полярно противоположных, либо не имеющих никаких родственных истоков музыкальных традиций. Это возможно как в отношении отдельной композиции, так и при анализе метода данного автора, чьи композиции носят устойчивый признак смешения стилей.

3. Фьюжн – «плавка», «сплав». В этом наиболее расширенном смысле данный термин фигурирует как необратимый процесс взаимодействия стилей, традиций и жанров в искусстве вообще и в музыкальном искусстве в частности, в результате которого возникают новые виды искусства, новые стили, жанры, направления. В данном значении фьюжн связан с самим процессом сплавления, соединения разнородных традиций, элементов в культуре целой страны, народа, общности. От того, в каком направлении будет происходить его развитие, зависит дальнейший путь существования данных музыкальных явлений, а также и возникновение новых.

Особое значение в этом контексте приобретают характерные особенности народной музыки ряда стран и, прежде всего, тех, которые находятся на стыке континентов. Обозначим их как погранично-континентальные. Здесь практически невозможно разграничение музыкальных традиций в соответствии с государственными границами. Они взаимодействуют, переплетаются и сплавляются в некий единый конгломерат, становясь уникальным языком локальной общности. Благодаря этому процессу происходит взаимное обогащение культур, влекущее за собой возникновение новых жанров,

наполнение традиционного новым содержанием, семантикой. Немаловажно в этой связи значение исторических событий, географических завоеваний, миссионерских влияний, условий, связанных с колонизацией и, особенно, если это занимало продолжительный период времени в истории [Raju, 1982, p. 207].

Такого рода процесс, который связан с «прививанием» элементов традиций других народностей, национальных групп и общностей действительно трудно обозначить иначе как смешение, сплавление, то есть «фьюжнирование-сплавление». И тогда термин фьюжн приобретает особое значение, характеризующее процессуальность, или вообще действие и движение. «Получается, что чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полней и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше)» [Бахтин, 1979, с. 334].

Невозможно переоценить в этом плане исторические особенности заселения Северо-Американского континента, где активный сплав языков и традиций на протяжении более чем трех столетий стал фундаментом пестрой мозаики современной американской культуры. В равной степени это можно отнести как к Северной, так и к Южной территории материка. Америка становится благодатной почвой для появления новых синтетических жанров, новых направлений, видов, стилей, которые в XX веке приобретают мировую известность и оказывают сильнейшее воздействие на европейскую и азиатскую музыкальные культуры.

В своем втором значении фьюжн связан с композиторским творчеством, в котором данное явление представлено как прием, метод, поиск средств выражения замысла при помощи техники совмещения разнородных пластов. В этом плане он пересекается с методом сочинения в академических направлениях, понимаемым под термином полистилистика, а именно на третьей стадии ее развития, воплощенной в возможности существования множества компонентов в органичном неразделимом единстве.

Фьюжн как метод позволяет решать актуальные вопросы, связанные с возможностью соотнесения принципиально различных языковых систем, лексик внутри композиции. В качестве метода сочинения в неакадемической музыке, опирающегося на принципы взаимодействия разнородного музыкального материала, фьюжн может занять равноправное место в ряду с коллажем, цитатой, аллюзией, стилизацией. Это явления одного порядка, о чем свидетельствует наличие как минимум двух (поли – значит много, не один) разнородных

элементов, принадлежащих различным источникам, стилям, сопряженных в рамках того или иного музыкального произведения. В отличие от перечисленных полистилистических приемов, фьюжн характеризует полная органичность и спаянность музыкальной ткани, при возможно резком контрасте и несовместимости его источников [Hrsg Von T. Kneif, 1980, p. 145].

Произведение, написанное методом фьюжн, предстает как единое, неразрывное целое, компоненты которого при явной изначальной разнородности невозможно расчлениить. Таким образом, мы действительно имеем дело со сплавом стилей [Asriel, 1985, p. 125].

В данном понимании значения термина фьюжн как метода композиторского творчества возможно пересечение с его трактовкой как стиля. Действительно, при регулярном обращении к тому или иному методу, метод становится в какой-то мере стилистической особенностью творчества композитора. Именно «в стиле отражается музыкальное мышление композитора, а следовательно, и его творческий метод» [Музыкальная форма ... , 1965, с. 12].

Фьюжн как направление очерчивает круг стилей, объединенных единым генезисом и получивших широкое развитие в неакадемической музыкальной культуре в период с конца 60-х до середины 90-х годов XX века [Евдокимова, Назайкинский, 1983, с. 121].

В данном случае музыкальный стиль фьюжн понимается прежде всего как выражение общности и единства, присущего некоторому множеству отдельных явлений. Возникнув в конце 60-х годов XX века на пересечении джаза и рока как двух ветвей неакадемической музыки, это направление получает широчайшее распространение и завоевывает огромное число последователей и приверженцев в среде композиторов и музыкантов исполнителей. Благодаря этому фьюжн становится еще одной полноценной самостоятельной ветвью в истории развития не академической музыкальной культуры наравне с джазом, роком, популярной и эстрадной музыкой.

В направлении фьюжн нет достаточного преобладания свойств того или иного вида музыки, академической и фольклорной в том числе, которое позволит причислить его, например, к джазу с элементами классики, фольклора с элементами рока, рока с элементами электронной кибер-музыки и т.д. В нем всегда присутствует баланс, не позволяющий характеризовать данное музыкальное направление в одном ракурсе. Фьюжн как направлению присущи свойства мобильности и незамкнутости. Творчество композиторов,

работающих в данном стиле, открыто и спроецировано в идею [Неизвестный Эрнст, 1992, с. 50].

Стиль фьюжн, возникший и развивающийся в рамках неакадемической музыки, открывает неограниченные возможности для встречи и диалога культур и национальных традиций всех направлений. Сведение внешне разнородных элементов, сопряжение далеких смыслов дает прекрасный результат и бесконечные возможности для индивидуальных проявлений художника и музыканта [там же, с. 47].

Диалог и синтез возможны на уровне жанров, способов исполнения сочинений, сферы и условий бытования музыкального явления, структуры и драматургии произведения, элементов музыкального языка, присущего тому или иному течению, стилю, направлению, а именно ритма, мелодии, гармонии, на уровне использования неакадемических и необычных нетрадиционных инструментов в поиске новых звучаний и идей.

Список литературы

- Бахтин М.* Эстетика словесного творчества – Москва : Искусство, 1979. – 488 с.
- Григорьева Г.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины 20-го века в 50–80 годы. – Москва : Сов. Композитор, 1988. – 260 с.
- Евдокимова Ю.К., Назайкинский Е.В.* Актуальнейшие проблемы стиля // Советская музыка. – Москва, 1983. – № 8. – С. 119–121.
- Житомирский Д., Леонтьева О.* Миражи музыкального прогресса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. – Москва : Музыка, 1983. – С. 3–66.
- Ивбулис В.Я.* Модернизм и Постмодернизм : Идеино-эстетические поиски на Западе.. – Москва : Музыка, 1988. – 63 с.
- Карминский В.* Проблема полистилистики в современной музыке. – Москва : Наука, 1975. – 195 с.
- Левая Т.* Советская музыка : диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х гг. Стиль и стилиевые диалоги. Сб. трудов ГМПИ им Гнесеных. – Вып. 82. – Москва, 1985. – С. 9–29.
- Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. – Москва : Гнозис, 1992. – 272 с.
- Матвеев В.С.* Эволюция музыкального авангарда : от элитарной к массовой культуре : дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.04. – Москва, 1986. – 197 с.
- Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва : Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 2. – 1974. – 958 с.
- Музыкальная форма : Учебник для муз. училищ / Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник и др. – Москва : Музыка, 1965. – 395 с.
- Неизвестный Эрнст.* Кентавр : Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии : сб. эссе / сост. и авт. предисл., А. Леон. – Москва : Прогресс : Литера, 1992. – 240 с.

- Раннопорт С.* Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. – Москва : Музыка. 1980. – Вып. 4. – С. 63–102.
- Холопова В.Н.* Музыка спасет мир // Советская музыка. – Москва, 1990. – Вып. 9. – С. 46–54.
- Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В., Чигарёва В.* Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. – Москва : Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.
- Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке : Беседы с композитором. – Москва : Изд-во Деловая Лига, 1993. – 109 с.
- Anderson P.A.* Ellington, Rap Music and Cultural Difference // *Musical Quarterly*. – 1995. – Vol. 79. – N 1. – P. 172–206.
- Asriel. Jazz. Analyzen und Aspekte.* – Berlin : VEB Lied der Zeit Musicverlag, 1985. – 436 p.
- Gammond Peter.* The Oxford Companion to Popular Music. Peter Gammond. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 1991. – 748 p.
- Hrsg. Von T. Kneif.* Rock in den 70ern: Jazz Rock, Hardrock, Folk Rock und New Wave. – Hamburg, 1980. – 277 p.
- Ligeti G., Gottwald Cl.* Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. Collage // *Neue Zeitschrift für Musik*. – 1974. – P. 288–291.
- Nisbet R.* History and the Idea of Progress. – New York Published, 1980. – XI, 370 p.
- Raju R.T.* The Western and the Indian Philosophical Tradition // *Indian Philosophy : Past and Future*. Delhi, 1982. – XVII, 434 p.
- Such David G.* Avant-Garde Jazz Musicians : Performing “Out There”. – Iowa City : University of Iowa Press, 1993. – 206 p

References

- Anderson, P.A. Ellington, Rap Music and Cultural Difference. In *Musical Quarterly*. Vol. 79, no. 1, 1995, pp. 172–206.
- Asriel. Jazz. Analyzen und Aspekte.* Berlin, VEB Lied der Zeit Musicverlag, 1985. 436 p. (In German)
- Bakhtin, M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Moscow, Progress-Literatura Publ., 1979. 488 p. (In Russ.)
- Evdokimova, Yu.K., Nazaikinsky, E.V. Aktual'nejshie problemy stilya [The Most Urgent Problems of Style]. In *Sovetskaya muzyka*. Moscow, no. 8. 1983, pp. 119–121. (In Russ.)
- Gammond, Peter. *The Oxford Companion to Popular Music*. Peter Gammond. Oxford, New York Oxford University Press Publ., 1991. 748 p.
- Grigorieva, G. *Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroj poloviny XX-go veka v 50–80 gody [Stylistic Problems of Russian Soviet Music of the Second Half of the 20th Century in the 50–80 Years]*. Moscow, Sov. Kompozitor Publ., 1988. 260 p. (In Russ.)
- Holopova, V.N. Muzyka spaset mir [Music Will Save the World]. In *Sovetskaya muzyka*. Moscow, Iss. 9, 1990, pp. 39–41. (In Russ.)
- Hrsg. Von T. Kneif.* Rock in den 70ern: Jazz Rock, Hardrock, Folk Rock und New Wave. Hamburg, 1980. 277 p. (In German)

- Ivbulis, V.Y. Modernizm i Postmodernizm : Idejno-esteticheskie poiski na Zapade [Modernism and Postmodernism : Ideological and Aesthetic Search in the West]. Moscow, Musyka Publ.. 1988. 63 p. (In Russ.)
- Karminsky, V. Problema polistilistiki v sovremennoj muzyke [The Problem of Poly-stylists in Modern Music]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 195 p. (In Russ.)
- Levaya, T. Sovetskaya muzyka : dialog desyatiletij [Soviet Music: Dialogue Decades]. In Sovetskaya muzyka 70–80-h gg. Stil' i stilevy dialogi. Sb. trudov GMPI im Gnesenyh [Soviet music of the 70s and 80s. Style and Stylistic Dialogues. Collection of Works by the Gnesen]. Iss. 82. Moscow, 1985, pp. 9–29. (In Russ.)
- Lotman, Y. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Gnosis Publ., 1992. 272 p. (In Russ.)
- Ligeti, G., Gottwald, Cl. Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. Collage. In *Neue Zeitschrift für Musik*. 1974. 291 p. (In German)
- Matveev, V.S. *Evoluciya muzykal'nogo avangarda : ot elitarnoj k massovoj kul'ture : diss. ... kand. filos. nauk*: 09.00.04. [The Evolution of the Musical Avant-Garde : from Elitist to Popular Culture : Dissertation of the candidate of Philosophical Sciences: 09.00.04]. Moscow, 1986. 197 p. (In Russ.)
- Muzykal'naya enciklopediya* [Music Encyclopedia], Editor-in-chief Yu.V. Keldysh. Moscow, Sov. enciklopediya Publ. Vol. 2, 1974. 958 p. (In Russ.)
- Muzykal'naya forma : Uchebnik dlya muz. uchilishch* [Musical Form : A Textbook for the Muses. Schools], Yu. Tyulin, T. Bershadskaya, I. Pustyl'nik and other. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 395 p. (In Russ.)
- Neizvestnyj, Ernst. *Kentavr : Ernst Neizvestnyj ob iskusstve, literature i filosofii : sb. esse* [Centaur : Ernst Neizvestny on Art, Literature and Philosophy : Collection of Essays], Comp. and Author's Preface by M., A. N. Leon. Moscow, Progress, Litera Publ., 1992. 240 p. (In Russ.)
- Nisbet, R. *History and the Idea of Progress*. New York Published, 1980. XI, 370 p.
- Rappoport, S. Priroda iskusstva i specifika muzyki [The Nature of Art and the Specifics of Music]. In Aesthetic Essays. Iss. 4. Moscow, 1980. pp. 63–102. (In Russ.)
- Raju, R.T. The Western and the Indian Philosophical Tradition. In *Indian Philosophy : Past and Future*. Delhi, 1982. XVII, 434 p.
- Shnitke, A. Polistilisticheskie tendencii v sovremennoj muzyke [Polystylistic Trends in Modern Music]. In Holopova V., Chigaryova V. *Al'fred Shnitke : Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Shnitke: Essay and Creativity]. Moscow, Sov. kompozitor Publ., 1990, pp. 327–331. (In Russ.)
- Schulgin, D. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke : Besedy s kompozitorom* [Years of Unknown Alfred Shnitke : Conversations with Composer]. Moscow, Izd-vo Delovaya Liga Publ., 1993. 109 p. (In Russ.)
- Such David, G. Avant-Garde Jazz Musicians : Performing “Out There”. Iowa City: University of Iowa Press Publ., 1993. 206 p.
- Zhitomirskij, D., Leont'eva, O. Mirazhi muzykal'nogo progressa [Mirage of Musical Progress]. In Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka [Crisis of Bourgeois Culture and Music]. Iss. 4. Moscow, Musyka Publ., 1983, pp. 3–66. (In Russ.)