

**ВНУТРИПЛАСТОВАЯ ПЕРЕХОДНОСТЬ СТИЛЯ *FUNK*
НА ПУТИ ОТ ДЖАЗА К ПОП-МУЗЫКЕ:
КОНТЕКСТ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ**

Целью данной статьи является рассмотрение переходного, «пограничного» значения эстрадно-джазового стиля *funk* в контексте проблемы переинтонирования. **Объект** исследования – специфика стилеобразования в «новой ритмической музыке», **предмет** – определение роли фанковой культуры в ее системе.

Основные результаты исследования. Джазо-стилевые явления, в том числе и стиль *funk*, выступают в контексте интонационного содержания, которым и определяется их специфика, роль в системе общественного музицирования в его соответствии потребностям и функциям общества на определенном этапе его развития. Такое понимание музыки как интонационного искусства характерно для концепции Б. Асафьева. Характеризуя смысл интонационной теории, Е. Ручьевская отмечает, что, по Б. Асафьеву, под интонацией понимается «все, что является носителем смысла, художественного содержания» [9, с. 130].

Интонация, по Б. Асафьеву, есть феномен функционального уровня, который не сводится к отдельным конкретным значениям и структурным формам, а выступает в направленности к эмоционально-смысловому выражению, «эмоциональному тону», лежащему в основе процесса музыкальной коммуникации. При этом внутри возникших систем интонирования неизбежно осуществляются процессы изменений, источником которых является преобразование в жанрово-интонационном комплексе. Это связано с самим характером художественно-творческой деятельности, которая подчинена определенным правилам, но, одновременно, тяготеет к их преодолению.

Здесь действуют закон потребности-необходимости, представленный в музыке через жанрово-интонационные конstellляции. Поясняя этот термин, Т. Чередниченко отмечает: «Желающий написать песню не обратится к симфонической интонации, и наоборот (опыты «песенных симфоний» недаром были фатально неудачными). Готовые формы деятельности в музыкальном профессионализме выступают

в облике технических правил композиции, имеющих спецификацию применительно к разным жанровым типам» [14, с. 80].

Т. Чередниченко о данных явлениях говорит в контексте ценностного анализа музыки, при котором учитывается предназначенность произведения для определенных потребностей слушательской аудитории, разнообразие ценностных ориентаций в разных слоях этой аудитории, тяготеющей к определенным жанрам, формам и пластам музыкального творчества. Однако процессуальная природа эволюции интонационного мышления в равной степени характерна для всех типов музыки и учитывается всеми типами слушателей. Поэтому музыкальное произведение выступает как «продолжение-превышение общеобязательного профессионального умения», выражаемого в его (произведения) «оригинальной законосообразности», «которая вырастает из технических норм, но не сводима к ним» [14, с. 80].

Специфика стиля *funk*, вокально-инструментального ансамбля, сложившегося в этом стиле, жанров (жанровых форм), культивируемых в данном виде популярного музицирования, состоит в его приближении к той грани, которая разделяет часто «художественную» и «нехудожественную» музыку. Маргинальная (от лат. *margo* – край, граница [10, с. 360]) основа фанковой культуры сочетается с художественным качеством, образуемым благодаря возвращению к традициям широко понимаемой музыки быта и развлечений, а также благодаря мастерству исполнителей, их профессиональному умению, основанному на культуре джазового музицирования.

В своих лучших образцах фанковые композиции отличаются достаточно высоким интонационно-художественным качеством, хотя и включают в себя эстетику маргинального, о которой Ф. Гисматов пишет следующее: «Мир искусственного детерминируется не только реальными, насущными интересами и потребностями, но и антигуманными представлениями и традициями, “сон разума рождает чудовищ” (Ф. Гойя) <...> В соответствии с неразумными целями, интересами и потребностями, рожденными головой, рука бывает вынуждена создавать такие материалы и сооружения, которые не возвышает человека, а унижают его достоинство...» [5, с. 19].

Можно по-разному относиться к *funk*’у как к музыкальному стилю, но тот факт, что этот стиль реально существует, имеет свои тради-

ции и профессиональное воплощение в направлении к художественно-эмоциональному воздействию на потребителя, вряд ли может отрицаться. Подобные *funk`у* явления, действительно, пограничны, но в оценочном плане следует рассматривать их положительные стороны, анализируя конкретные образцы музыки, а не оставлять без рассмотрения данные явления в целом, поскольку они являются составляющей системы музыкального интонирования и формируют во многом то, что Б. Асафьев называет «интонационным словарем эпохи» [3, с. 12].

Словарный запас в музыкальном языке постоянно пополняется и обновляется через музыкально-речевую деятельность в виде музыкальных произведений как носителей конкретного интонационного смысла. Наглядным примером сохранения-изменения лексического фонда музыки являются переходные периоды в эволюции музыкального мышления, к которым относятся и XX с его множественностью эстетико-поэтических установок, стилей и техник (грамматик) музыкального языка/речи. Проводя разграничение в сфере языка и речи музыки, Л. Березовчук отмечает: «Как речевая деятельность, так и сама структура языка обладают собственными периодами развития. В музыкальной речи устойчивость языка проявляется в длительном сохранении фактурно-фонического образа музыки, типа функциональности, возникающих в результате специфичной для структуры данного языка координации основных элементов музыкального искусства: высоты, длительности, тембра» [4, с. 15].

Диалектика процесса сохранения-изменения проявляется во всех пластах музыкальной культуры, но с разной степенью интенсивности и интонационно-художественной выраженности. Для стиля *funk* как явления «третьего» пласта характерен особый тип переходности, который определяется в данной диссертации как *внутрипластовый*. Этот термин обозначает специфику взаимодействия различных факторов, повлиявших на возникновение данного стиля, по своей природе «пограничного» между джазовой основой и стилистикой рок- и поп-музыки, сугубо развлекательных и в этом смысле прикладных по функциям видов музыкального творчества XX в.

Наиболее общим признаком эволюционной переходности в языке/речи является фактурно-фоническое качество, что отражено в са-

мых крупных по значению периодизациях этапов эволюции музыкальной культуры: монодического, полифонического и гомофонного. Как отмечает Л. Березовчук, «период зарождения нового фактурно-фонического качества музыки обычно связан с включением в культурные коммуникации чужеродного по отношению к господствующей традиции художественного сознания» [4, с. 15].

В музыкальном творчестве академического и «третьего» пластов, отчасти и в фольклоре, если рассматривать его движение от ритуально-обрядовых форм к ассимиляции городской культурой, процессы обновления-сохранения языковых и речевых качеств специфичны, поскольку само понятие «язык» в музыке во многом условно. Тем не менее, в музыкально-речевой деятельности факторы «географического горизонта», «этнической консолидации», «эпистемогенности», а также их социально-экономическая основа (Л. Березовчук [4, с. 15]) действуют постоянно, наглядно проявляясь в переходных, нестабильных в языковом отношении явлениях, отражающих кризисность интонационной ситуации.

В области музыкального языка/речи интонационные кризисы связаны с переинтонированием, о чем идет речь в статье Е. Ручьевской. Автор, вслед за Б. Асафьевым, отмечает, что «“музыкальное речение” (Б. Асафьев) на определенном этапе функционирования жанрово-стилевой системы и устоявшихся языковых форм выражения в рамках этой системы как бы девальвируется, консервируется, мельчает, превращает интонационные находки и достижения музыки прошлого “во вторичный прием и штамп”» [9, с. 132].

Переинтонирование как способ выхода из интонационного кризиса выражается в разных формах – от элементарных до более сложных. Отмечая этот факт, Е. Ручьевская выстраивает «лестницу убывания многозначности» форм переинтонирования, включающую 9 позиций [9, с. 131–132]: 1) звук как абсолютная многозначность; 2) звук как звучание в определенном тембре; 3) последовательные и одновременные сочетания звуков в виде «общих форм движения»; 4) звуковые фигуры, репрезентирующие определенный тип интонации – интонационные формулы; 5) обрастание «опорного стержня» новыми элементами, многозначность которых ограничивается по мере приближения «формулы» к «теме», «фрагменту текста»; 6) тему конкрет-

ного произведения, многозначность которой проявляется не только в ее развитии внутри этого произведения, но и за его пределами («цитата»); 7) фрагмент формы (текста), используемый реминисцентно как в данном произведении, так и контексте другого стиля («транскрипция», «коллаж»); 8) целостную форму произведений (текст) и ее интерпретационные варианты – композиторские (транскрипция) и исполнительские (вариант исполнения); 9) текст произведения в определенном исполнении, представленном в записи (многозначность здесь существует лишь в вариативности слушательского восприятия).

В рамках академической музыкальной традиции практически не затрагиваются первые три принципа переинтонирования, определяемые Е. Ручьевской как «досемантические», а акцент делается на интонационных формулах, интерпретациях тем и фрагментов текста, произведения в целом в транскрипциях и исполнительстве. «Третье-пластовые» формы музицирования, наоборот, тяготеют к существенным модификациям фактурно-фонических и «общелексических» элементов музыкального языка/речи. К ним относятся, в частности, пункты 2 и 3 в «лестнице» Е. Ручьевской – «звук как звучание в определенном тембре» и «последовательные и одновременные сочетания звуков в виде «общих форм движения»» [9, с. 131].

Уровень интонационных формул, содержащихся в жанрах и стилях (по Е. Ручьевской, ориентирующейся, как и Б. Асафьев, на академический пласт, интонационный кризис есть «явление стилевое и отчасти жанровое» [9, с. 132]), для «третье-пластовых» форм музицирования более стабилен, если не считать традиционных для джаза ритмических сдвигов, а также некоторого диссонантного «раскрашивания» функциональной гармонической основы гомофонных тем и их устойчивых жанровых лексем, характерных и устойчиво повторяемых в «шлягерных» темах-стандартах.

Транскрипционность и коллажность в «третье-пластовых» формах музицирования вполне могут быть использованы по аналогии с академической практикой, но не образуют в них устойчивой семантической, то есть не являются атрибутивными качествами джаза, рок- и поп-стилистики. Особое значение в импровизационных видах музицирования, стремящихся к «броской» виртуозной академизации, приобретает исполнительский фактор переинтонирования,

действующий в случае «стилевого тиражирования» (термин В. Холоповой [13, с. 229]), – когда интерпретируются уже имеющиеся исполнения (записи исполнений) либо интерпретируются стили, манеры, направления, сложившиеся в системе видов «третьепластового» искусства. В лексиконе его представителей всегда присутствуют выражения типа: «мы работаем в таком-то стиле» или «соединяем такие-то стили».

Особое значение в «третьепластовом» переинтонировании приобретает слушательский («потребительский») фактор. Если в джазе постепенно осуществлялась автономизация (по А. Соловьеву – «феноменологизация» [11, с. 49]) исполнителей-импровизаторов от публики, то другие «третьепластовые» виды музицирования, наоборот, шли в направлении активного «реалистического» привлечения слушателей к творческому процессу. Такие стили, как *funk*, *disco*, *rhythm&blues*, основанные на моторно-танцевальной пластике, создают особую атмосферу для слушательских интерпретаций, при которых реципиенты не только «вариативно воспринимают» звуковые образы, но и соответствующим образом воплощают их в танцевальных и игровых движениях.

Внутрипластовая переходность стилей «развлекательного» музицирования – также результат действия законов интонационного кризиса и переинтонирования в его рамках. Однако специфика «третьего» пласта, питающегося как фольклорными, так и академическими источниками, состоит в особом «конгломерате» факторов языка/речи, где сложно выделить устойчивые элементы семантического уровня, поскольку к ним эта музыка направлена в гораздо меньшей степени, чем к «досемантическим» (фактурно-фоническим, темброво-ритмическим). Вместе с тем здесь (в академическом и «третьем» пластах) есть и общее, проявляющееся в том, что «музыкально-речевая деятельность через формальное сходство с элементами речи прошлого, но решая проблемы, присущие языковой системе будущего, обеспечивает преемственность музыкальных языков» [4, с. 18].

Соотношение сохраняемого и изменяемого в музыке, начиная с XX века, существенно модифицируется по сравнению с предыдущими эпохами. В первую очередь, как отмечает М. Арановский, это касается новых аспектов в соотношении «классики» и «масс-жанров»: «Во второй половине века (XX века. – И. Я.) проблема раздво-

ения культуры на элитарную и массовую приобрела новые аспекты, ибо благодаря небывалому развитию техники последняя получила возможность оказывать на художественную культуру такое влияние, какого не могла иметь в прошлом веке, когда она казалась антиподом искусства» [2, с. 15]. Не случайно Ф. Ницше в свойственном ему парадоксальном стиле определял культуру XIX века как «победу искусства над жизнью» [8, с. 402].

Мысль Ф. Ницше перекликается с высказыванием М. Арановского о том, что «жизненная музыка» мыслилась в системе культуры как «антипод» академическому искусству, рассматривалась как нечто чужеродное, «низменное», чуждое художественному качеству, необходимому для искусства музыки. Вместе с тем, в музыке и предшествующих эпох, и в новой музыке (XX век), сохраняются слушательские установки, имеющие два типа выражения. По Т. В. Адорно, они не «заданы природой», а имеют историческую сущность и определяются по преобладающим в них «синдромам-характерам» [1, с. 311].

Первый тип слушания определяется как «экспрессивно-динамический», а второй – как «ритмически-пространственный»: «Первый из них происходит из пения, ориентирован на преодоление времени путем его заполнения и в своих наивысших проявлениях преобразует гетерогенное протекание времени в мощь музыкального процесса. Второй тип повинуется барабанному бою. Он нацелен на артикуляцию времени с помощью разделения его на равные доли, виртуально аннулирующие и опространствующие время» [1, с. 311].

Спатиализация (опространствливание) времени в пластико-танцевальных жанрах НРМ («новой ритмической музыки») прямо связано с фактурой, шире – с темброво-фактурным комплексом, представленным в фонике ансамблей и солистов, обращающихся к данному роду музицирования. Наряду с сохранением традиционной для жанров «третьего» пласта песенно-танцевальной основы с ее характерным «делением времени на равные доли» (Т. В. Адорно), в ритмической развлекательно-танцевальной музыке осуществляется тембровая модификация.

Стили, подобные *funk`у*, устанавливают особый тип вокально-инструментального ансамбля, где преимущество имеют синтетические формы звучания в виде объединения «естественного» (вокал) и «ис-

кусственного» (электронные инструментальные тембры). Благодаря звукорежиссуре устанавливается баланс, «стереофоника» в совокупном ансамблевом звучании, что касается в первую очередь динамики.

Обычный состав ансамбля в стиле *funk*, ставший после него эталонным для рок- и поп-музицирования, включает следующие партии: вокал (соло или ансамбль, соло и бэк-вокал), электрогитары (соло и бас), ударные, иногда электронные клавишные (синтезатор), заменяющие тембры духовых инструментов. Соотношение «живого» и «неживого» (так, кстати, называется одна из композиций С. Губайдулиной) основано на давней традиции вокально-инструментального ансамбля, связанного с соединением голоса и акустических инструментов (последние в определенной степени так же, как и электронные, отчуждены от «естественного» вокала).

Эту особенность смешанных ансамблей отмечает Е. Назайкинский, характеризуя соотношение вокальной и инструментальной интонации: «В ансамблевом музицировании было найдено много приемов объединения и размежевания стоящих за голосами и инструментами элементами двуединой музыкальной интонации. Один из них развивался в XIX и XX веках композиторами самых разных направлений. Речь идет о своеобразном расщеплении интонации, о разграничении звуковысотной стабильности и динамичности, отражающей эмоциональные колебания, движение тонуса, дрожь голоса, торопливость произнесения и т. п. Оно достигается в так называемой мелодекламации. В ансамблях функцию звуковысотного стабильного интонирования при этом берет на себя инструментальное сопровождение, функцию собственно пластичного, гибкого, подвижного реализует речевой голос, речевое интонирование текста» [6, с. 98–99].

Наиболее «отчужденными» от человека в академической музыкальной практике являются клавишные инструменты, в частности фортепиано, которое путем длительных технических модификаций стало динамически контрастным, пригодным к дифференциации громкости (отсюда и название – *piano-forte*). Второй группой «отчужденных» инструментов гармонического свойства являются струнно-щипковые, среди которых выделяется гитара, вышедшая из прикладных форм бытового музицирования (песня «под гитару») на уровень самостоятельной, самодостаточной сольно-академической практики.

Создание электрогитар в XX веке было прямым следствием не только научно-технического прогресса, но и отражением потребностей новой аудитории, для которой «слушание» музыки сводилось к фону, сопровождающему жизненные ситуации (по М. Шефферу, «шизофония»). Поясняя этот термин, Е. Назайкинский отмечает, что «буквально шизофония – это разрыв, перерыв или переброс звуковолнового процесса. На пути звуковых волн, идущих, например, от певца, встает аппаратный комплекс, заглатывающий звук в микрофоны, затем превращающий его в нечто неслышимое, в конце концов возвращающий ему вид вроде бы того же самого звука, но уже в другом месте, а часто и в другое время. Микрофон, с одной стороны, и динамик или головные телефоны (наушники) – с другой, и обозначают границы разрыва. <...> Временной процесс останавливается, превратившись в пространственную конфигурацию» [7, с. 323].

Необходимо было вернуть слушателя в атмосферу «содельвания» – так Б. Теплов [12, с. 132] обозначает процесс восприятия музыки, когда в нем «участвуют внутренние медиаторы: мышечные действия и реакции голосовых связок, органы речевой артикуляции и дыхания, тонические эффекты мускулатуры разных участков тела, проприоцептивные реакции и т. п. но также, конечно, и находящиеся на более высоких этажах психики эмоции, уже усвоенные представления о красоте и нравственные нормы» (цит. по: [7, с. 322]).

Выводы. Внутрипластовая «пограничность» стиля *funk*, возникшего из импровизационного джаза, но переводящего его стилистику в контекст НРМ (NRB – New Rhythm & Beat), позволяет рассмотреть этот стиль в общем контексте переинтонирования, где ведущую роль играют факторы тембра, фактуры, динамики, а интонационные формулы сохраняются в виде традиционных джазовых, «предджазовых» и даже академических «словарных лексем». Такая переориентация в *funk'e*, а также выросших из него стилях *disco u rhythm&blues*, рождает новые типы вокально-инструментальных ансамблей, в которых широко используются ресурсы электронных звучаний, звукоусиливающая техника, что дает возможность установить необходимый звукорежиссерский баланс, создать целостную фонику звучания, направленного не на время развертывания музыки, а на звукопространственные эффекты (Dolby Surround).

В современной эстрадно-джазовой практике (90-е – 2000-е годы) *funk* как самостоятельное стилевое образование встречается достаточно редко. Его историческая роль состоит в нахождении новой системы коммуникации и открытии нового типа ВИА, а песенно-инструментальная фанк-стилистика как бы растворяется в других формах профессиональной поп-индустрии, представляющей собой на сегодняшний день достаточно пестрый и сложный конгломерат разных истоков и способов выражения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. *Философия новой музыки* / Теодор В. Адорно ; [пер. с нем. Б. Скуратов]. — М. : Логос, 2001. — 343 с.
2. Арановский М. Г. *Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* // *Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* / *Ред.-сост. М. Г. Арановский*. — М. : Изд-во ГИИ, 1997. — С. 7–24.
3. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс* / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с. : нот. ил.
4. Березовчук Л. *О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы)* // Л. Березовчук // *Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / ЛГИТМиК ; [отв. ред. А. Л. Порфирьева]*. — Л., 1986. — С. 1–20.
5. Гисматов Ф. *Тупиковая культура* // *Идель (Казань)*. 1993. № 2. С. 12.
6. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки* / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
7. Назайкинский Е. В. *Мультимедиа: вирусы и антивирусы музыкального образования* / Е. В. Назайкинский // *Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. конс. ; Ин-т «Открытое общество» (фонд Сороса)*. — Ростов на/Д., 2001. — С. 321–327.
8. Ницше Ф. *О музыке и слове* / Ф. Ницше // *Избр. произведения : в 3 т. — М. : Наука, 1994. — Т. 3 : Философия в трагическую эпоху. — С. 386–409.*
9. Ручьевская Е. *Интонационный кризис и проблема переинтонирования* / Е. Ручьевская // *Сов. музыка. — 1975. — № 5. — С. 129–134.*
10. *Современный словарь иностранных слов : ок. 20 000 слов* / [принимали участие Н. М. Ланда и др.]. — 2-е изд., стер. — М. : Рус. яз., 1999. — 740 с.

11. Соловьев А. Парадигмы джаза / А. Соловьев // Сов. музыка. — 1990. — № 7. — С. 45–52.

12. Теплов Б. М. Способности и одаренность // Психология индивидуальных различий. Тексты // Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. — М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. — С. 129–139.

13. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

14. Чередниченко Т. Ценностный анализ музыки и поэтический текст / Т. Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М. : Композитор, 1992. — С. 79–86.

Яркина И. Ю. Внутрипластовая переходность стиля *funk* на пути от джаза к поп-музыке: контекст переинтонирования. Статья посвящена рассмотрению особенностей стиля *funk* в контексте процессов, наблюдаемых в рамках переходных явлений в системе музыки «третьего пласта» (В. Конен). С развитием массовых коммуникаций искусство джаза, начиная со второй половины XX века, синтезируется со стилистикой других форм масс-культуры – рок- и поп-музыкой. Одним из первых проявлений внутрипластового синтеза, связанного с интонационным кризисом и переинтонированием в его рамках (Б. Асафьев, Е. Ручьевская), был стиль *funk*, а также производные от него другие, сугубо развлекательные стили *disco* и *rhythm&blues*. В данной статье впервые осуществлен анализ стилистики *funk*'а в контексте процессов, затрагивающих всю систему музыкального мышления в искусстве переходного периода, к которому относится весь XX век (Л. Березовчук). Основное внимание в характеристике стиля *funk* уделено фактурно-фоническому комплексу, в частности, новому типу вокально-инструментального ансамбля, основанному на сочетании электронных инструментов и вокала с микрофонами.

Ключевые слова: интонационный кризис, переинтонирование, джаз, поп-музыка, внутрипластовая переходность стиля *funk*, специфика вокально-инструментального ансамбля в стиле *funk*.

Яркина І. Ю. Внутрішньопластова перехідність стилю *funk* на шляху від джазу до поп-музики: контекст переінтонування. Статтю присвя-

чено розгляду особливостей стилю funk у контексті процесів, які спостерігаються в рамках перехідних явищ у системі музики «третього пласта» (В. Конен). З розвитком масових комунікацій мистецтво джазу, починаючи з другої половини ХХ сторіччя, синтезується зі стилістикою інших форм мас-культури – рок- і поп-музикою. Одним з перших проявів внутрішньо-пластового синтезу, пов'язаного з інтонаційною кризою і переінтонуванням у її рамках (Б. Асаф'єв, К. Руч'євська), був стиль *funk*, а також похідні від нього суто розважальні стилі *disco* та *rhythm&blues*. У даній статті вперше здійснено аналіз стилістики *funk* у контексті процесів, що торкаються всієї системи музичного мислення в мистецтві перехідного періоду, до якого належить усе ХХ сторіччя (Л. Березовчук). Основну увагу в характеристиці стилю *funk* приділено фактурно-фонічному комплексу, зокрема, новому типу вокально-інструментального ансамблю, заснованому на поєднанні електронних інструментів і вокалу з мікрофонами.

Ключові слова: інтонаційна криза, переінтонування, джаз, поп-музика, внутрішньопластова перехідність стилю *funk*, специфіка вокально-інструментального ансамблю в стилі *funk*.

Yarkina I. U. Intra sheeted transitivity of funk style on a way from the jazz to pop music: reintoning context. Article is devoted to consideration of features of *funk* style in a context of the processes observed within the transitional phenomena in system of music of the «third layer» (V. Konen). With development of mass communications jazz art, since the second half of the XX century, is synthesized with stylistics of other forms of a mass culture – rock and pop music. *Funk* style, and also derivative of it other, especially entertaining *disco* and *rhythm&blues* styles was one of the first manifestations of the intra sheeted synthesis connected with intonational crisis and a reintoning in its framework (B. Asafyev, E. Ruchyevskaya). In this article the analysis of stylistics of *funk* in a context of the processes mentioning all system of musical thinking in art of a transition period to which the all the XX century (L. Berezovchuk) belongs is for the first time carried out. The main attention in the characteristic of *funk* style is paid impressive phonic to a complex, in particular, to the new type of vocal and tool ensemble based on a combination of electronic tools and a vocal with microphones.

Key words: intonational crisis, reintoning, jazz, pop music, intra sheeted transitivity of *funk* style, specifics vocal-instrumental ensemble of *funk*.