

Дмитро Дмитрович ТЕРЕНТЬЄВ

**СТИЛЬ МЕЛОДИК-РОК (AOR)
В КОНТЕКСТІ ПОПУЛЯРНОЇ
МУЗИКИ 1980-Х РОКІВ:**

формування, еволюція,
музично-виразові засоби

Монографія

КИЇВ
Видавництво Ліра-К
2026

УДК 7.036:78.03+781.4"1980"

T35

DOI <https://doi.org/10.59647/978-617-8883-63-8/1>

*Рекомендовано до друку Вченою радою КМАМ ім. Р. М. Глієра
Протокол № 10 від 30.04.2026 р.*

Рецензенти:

*Сюта Богдан Омелянович – професор, доктор мистецтвознавства,
Дугіна Тетяна Євгеніївна – професор, кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри теорії музики КМАМ ім. Р.М. Глієра.*

Терентьєв Д. Д.

T35

Стиль мелодик-рок (аог) в контексті популярної музики 1980-х років: формування, еволюція, музично-виразові засоби : монографія / Д. Д. Терентьєв. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2026. – 162 с.

ISBN 978-617-8883-63-8

Монографія присвячена дослідженню процесів формування та музичних особливостей стилю Мелодик-рок – напряму рок-музики, відомого також під назвами Adult Oriented Rock, Album Oriented Rock, або ж скорочено AOR. Цей напрям рок-музики відіграв визначальну роль у західній музичній масовій культурі 1980-х років. У даній роботі здійснюється дослідження формування і особливостей цього стилю рок-музики на об'єктивних наукових підставах, позбавлених упереджених смакових оцінок і суб'єктивних спроб визначення критеріїв художньої досконалості і мистецької якості. Метою роботи є дослідити Мелодик-рок з позицій наукового музикознавства, дати серйозне, науково вмотивоване обґрунтування стилю Мелодик-рок, як типового зразка рок-і поп-музики 1980-х років. Для цього в роботі в якості методологічної основи використовуються різні типи аналізу музики, сформовані в сучасному академічному музикознавстві (функційний, системний, композиційний, мелодичний, ладово-гармонічний, звуко-тембровий та фактурний), які дозволяють охопити музичні явища в контексті епохи, стилю, естетичних і соціокультурних особливостей.

Робота відповідає актуальним тенденціям музичної науки, орієнтованим на комплексне вивчення явищ популярної музики. Результати дослідження можуть бути використані у музикознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та освітніх практиках.

УДК 7.036:78.03+781.4"1980"

ISBN 978-617-8883-63-8

© Терентьєв Д. Д., 2026

© Видавництво Ліра-К, 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТИЛЮ МЕЛОДИК-РОК (AOR) ЯК СЕГМЕНТУ ПОП- І РОК-МУЗИКИ 1980-Х РОКІВ	11
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ДИФЕРЕНЦІЙОВАНІ МЕЛОДИЧНІ ПЕРЕВАГИ КОМПОЗИЦІЙ МЕЛОДИК–РОКУ (AOR)	22
РОЗДІЛ 3. ЛАДОВО-ГАРМОНІЧНА МОВА КОМПОЗИЦІЙ МЕЛОДИК-РОКУ	80
РОЗДІЛ 4. ТИПОВІ КОМПОЗИЦІЇ МЕЛОДИК-РОКУ В ПРОЦЕСІ УТВЕРДЖЕННЯ Й ЕВОЛЮЦІЇ НАПРЯМКУ: ЗРАЗКИ ТА РОЗГЛЯД.....	118
ПІСЛЯМОВА	158
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	159

ВСТУП

Художні явища масових музичних жанрів, зокрема поп- і рок-музики, становлять значний інтерес для сучасного музикознавства. Про це свідчать дослідження, що особливо активно почали з'являтися в останні роки, зокрема на пострадянському просторі. Не оминуло стороною вивчення музики даної галузі й українське музикознавство. Так як за більш ніж півстоліття існування поп- і рок-музики, накопичився колосальний матеріал українськомовних музичних явищ, процесів і артефактів, що викликають широкий інтерес, суперечки і дискусії у різних верствах суспільства. Відповідно і професійні дослідники музики звертаються до розгляду різних часових, стильових та національних сфер рок- і поп-музики. Якщо говорити про українське музикознавство, то важливу і цілком заслужену роль в його полі зору вже зайняли вітчизняні явища рок- і поп-музики, їх взаємодія з національними музичними (зокрема, фольклорними) традиціями. Також, безсумнівно, академічне музикознавство (як в Україні, так і за кордоном) вже упродовж тривалого часу цікавиться специфікою рок- і поп-музики і проводить детальний аналіз цих явищ, які зблизилися, взаємодіяли з високим академічним мистецтвом, і збагатили виразові засоби сучасної музичної мови в цілому – Прогресив-рок, Арт-рок і т.д. При цьому слід відзначити різноманітність явищ, стилів поп- і рок-музики, які завдяки своїм як музичним, так і соціальним особливостям у певні історичні періоди викликають помітний громадський резонанс та інтерес, полеміку в глобалізованому суспільстві. Музикознавство також може бути звернено до таких явищ, адже значна увага до певного явища навіть не в суто музичній, а скажімо, соціокультурній, але безпосередньо дотичній до музики сфері може спонукати музикознавця здійснити аналіз такого явища з позицій академічної науки і з використанням професійних знань.

Проте, хочеться звернути увагу і на існування об'ємних лакун у вітчизняному музикознавстві в плані дослідження стилів поп- і рок-музики,

що було спричинено різними, як правило не іманентно музичними чинниками.

Ця робота присвячена заповненню прогалин в українському музикознавстві, якими є недостатнє наукове освітлення специфіки поп- і рок-музики 1980-х років. Зокрема одного з провідних світових комерційних стилів рок-музики – Мелодик-року, або, як його ще називають у зарубіжному музикознавстві, AOR (Adult oriented rock – рок, орієнтований на дорослих).

Актуальність цієї роботи полягає у дослідженні резонансних явищ поп- і рок-музики на об'єктивних наукових підставах, позбавлених (наскільки це можливо) упереджених смакових оцінок і суб'єктивних спроб визначення критеріїв художньої досконалості і мистецької якості. Адже безліч явищ поп- і рок-музики потребують занурення в середовище професійного музичного мовлення, чого часто бракує науково-популярній літературі. У даній роботі досліджено визначений стиль рок-музики (його мелодичні, гармонічні, темброві й фактурні якості) на базі засад традиційного академічного музикознавства.

Оскільки комерційна, зокрема американська, рок-музика 1980-х років є цілковито маловивченою сферою в академічному музикознавстві, актуальність обраної теми дослідження зростає ще більшою мірою. Адже при недостатній увазі з боку музикознавців до будь-якої епохи (періоду) в музиці, можна втратити бачення повної і цілісної картини історії мистецтва (у даному разі йдеться про поп- і рок-музику). До того ж, ті музичні процеси і метаморфози, які відбувалися упродовж цього маловивченого періоду, можуть бути подібними до інших співставних процесів, властивих іншим періодам. І це положення може допомогти проілюструвати певну картину закономірностей розвитку поп- і рок-музики. Це можуть засвідчити навіть такі специфічні особливості музики, як переходи з одного стилю в інший, характеристики типів звучання, «саунду», їх зміни, переходи, трансформації. Також – певні стильові «злиття», запозичення стилетворчих прийомів. Усе це не тільки заслуговує, а й вимагає дослідження. Крім того мусимо зазначити,

що будь-яке музичне явище сучасності – незалежно від існуючих якісних оцінок і критеріїв – уже саме по собі має право бути дослідженим і роз'ясненим. Зауважимо, що кожне музичне явище слід науково розглядати як об'єкт причинно-наслідкових зв'язків. Адже своєю появою воно зобов'язане не тільки певним музичним, але також історичним, естетичним і соціальним процесам, які постійно нуртують у людському суспільстві. Тому вивчення такого складного музично-культурного об'єкта представляє великий інтерес дослідження закономірностей художнього розвитку як свого часу, так і інших музично-історичних періодів. І це музичне явище згодом починає само впливати на інші музичні (також і соціальні, естетичні і ін.) процеси своєї і наступних епох.

У зв'язку з відмінністю об'єктів наукових інтересів, музикознавець академічного спрямування може пропустити повз увагу художню вагомість зразків певних масових комерційних стилів рок-музики (до яких зараховують і Мелодик-рок). У такій ситуації інформація про стилі такого роду буде надходити до споживача в основному не з наукових, а з масових публіцистичних і комерційних джерел і найчастіше може мати суб'єктивний або й упереджений характер. І в такому вигляді інформація може сприйматися масово вже як щось, що не піддається сумніву. І в даному ракурсі актуальність роботи полягає також у перегляді з наукових позицій оцінки вже усталених квазінаукових або й ненаукових поглядів на певні види та явища рок-музики і різновиди комерційних масових жанрів.

У силу того, що за роки існування рок-музики і величезної кількості її найрізноманітніших стилів, видів і підвидів, досить часто змінювалися і критерії оцінки якості музики (залежно від певних регіональних і етнічних потреб, або відрізків часу з певними модними тенденціями), дана робота по можливості уникає спроб встановлення абсолютної художньої цінності для характеризованих стилів рок-музики: адже кожен стиль, а також і художня епоха, період мають свою власну цінність, яка в різні часові відрізки може змінюватися.

Об'єктом дослідження є рок-музика і ширше – рок-культура 1980-х, частково кінця 1970-х і початку 1990-х років. Предметом дослідження є найхарактерніші мистецькі вияви стильового напрямку Мелодик-рок у музиці 1980-х років як періоду найбільшого художнього і комерційного розквіту даного стилю. Мета дослідження – дати серйозне, наукове обґрунтування стилю Мелодик-рок, як типового зразка звучання рок- і поп-музики 1980-х років. Також – вивчити й узагальнити його функціональні прояви, дати аналіз його соціокультурної природи і контексту, запропонувати музично мотивовану типологію різновидів і з'ясувати базові музичні, ритмічні і фактурно-аранжувальні особливості Мелодик-року. Для цього в роботі вирішується ряд завдань: виявити музично-культурні критерії виділення окремого стилю рок-музики Мелодик-рок; знайти, занотувати, проаналізувати й класифікувати відповідні зразки музики окресленого стилю; вивчити умови і головні фактори її функціонування і розвитку; з'ясувати роль комерційних чинників в її типізації та адаптації до моди і масових вподобань; здійснити комплексний музикознавчий аналіз найхарактерніших і естетично найцікавіших та найпереконливіших зразків композицій; виявити специфічно музичні особливості та риси засобів музичної виразності показових зразків стилю Мелодик-рок.

Усе це має велике значення для розвитку сучасного музикознавства. Зокрема, в силу того, що суспільний і мистецький інтерес до досліджуваного стилю серед різних вікових категорій слухачів дуже великий, а необхідної інформації (не тільки наукової, але і популярної) про дане музичне явище недостатньо. Це породжує різні міфи, необґрунтовані судження і – відповідно – вихід даного явища з поля зору середовища музикознавчих кіл, що далеко не завжди відповідає об'єктивним вимогам і потребам мистецького соціуму.

Матеріал (джерельну базу) даного дослідження представляють художні тексти музичних альбомів, окремих композицій і пісень показових для стилю Мелодик-рок груп і виконавців: Boston, Toto, Journey, Kansas, Survivor,

Foreigner, Def Leppard, Strangeways, Winger, Bon Jovi, Styx, Mr. Mister, Майкла Болтона, Ріка Спрінгфілда, Брайана Адамса, Europe, і т. д. Також – представників інших істотно відмінних спершу стилів рок- і поп-музики, активних у 80-і роки, чия творчість у даний період безпосередньо наблизилася до естетичних уподобань і характерного звучання Мелодик-року, або й сама вплинула на останній у плані збагачення музично-виразових засобів і творчих підходів: Slade, Chicago, Genesis, The Police, Тіна Тернер, Van Halen і т. д.

Методологічною основою дослідження є передусім різні типи аналізу музики, які сформувалися в сучасному академічному музикознавстві (функційний, системний, композиційний, мелодичний, ладово-гармонічний, звуко-тембровий та фактурний) і допомагають охопити музичні явища в контексті епохи, стилю, естетичних і соціокультурних особливостей. Історичний підхід дозволив простежити і проаналізувати причини виникнення музичних явищ, їх метаморфози у різні періоди існування, взаємодію (або відсутність взаємодії) з іншими однопорядковими музичними явищами, які існують або в той самий, або в певний суміжний період. Історичний підхід у комбінації з термінологічним підходом і аксіологічним методом також дозволили побачити сутність і зміни естетичних та художніх пріоритетів в соціумі, що безпосередньо заторкують формування критеріїв масової музичної творчості та її рецепції. Порівняльний метод дав змогу представити загальну музичну панораму різновидів Мелодик-року з погляду подібності чи відмінності використаних музично-виразових і композиційних прийомів. Це дозволило побачити і сприйняти співвідношення різних музичних явищ в контексті цілісної картини стилю епохи і віднести (або ж ні) певні твори до того чи іншого стилю, періоду, напрямку і т.д. Для вивчення музичного матеріалу також було використано описовий метод, який дозволяє звернутися до певного музичного твору, використовуючи ретельне фіксування його рис і особливостей, як більш загальних, так і більш конкретних. Широко використовувалися також елементи культурологічного

методу та методів текстового аналізу і моделювання. Застосовувалися також цілісний аналіз, що дозволив побачити твори на рівні художнього цілого як зумовлену змістом сукупність їх частин, та стильовий аналіз, що дозволив побачити риси того чи іншого стилю на прикладі конкретного твору та співвідносити розуміння понять «стиль» у теорії масової музичної культури та загальногуманітарній методології.

Теоретичну базу дослідження склав значний обсяг музично-наукової, музично-критичної та музично-публіцистичної літератури, а також праці науково-популярного характеру, присвячені явищам поп- і рок-музики. Оскільки тема Мелодик-року (AOR), і взагалі, поп- і рок-музики 1980-х років є не надто ґрунтовно дослідженою і в українському, і в зарубіжному музикознавстві, використаний основний масив літератури відноситься також до більш загального огляду рок-музики, або до огляду окремих стилів і видів рок-музики, які більшою чи меншою мірою пов'язані з AOR і рок-музикою 80-х рр. Також використано матеріали, що стосуються безпосередньо Мелодик-року, подані в окремих невеликих статтях і на інтернет-ресурсах.

У плані загального огляду поп- і рок-музики як соціокультурного феномена дана робота спирається на праці Р. Мідлтона [38], С. Фріта [27], Г. Бернса [20], Р. Шукера [50], Р. Уолсера [56], а також А. Ф. Мура [39] та Ф. Ауслендера [13], у яких рок- і поп-музика розглядаються як складні культурні і соціальні явища. У зв'язку з активним зверненням вітчизняного музикознавства до проблематики рок-музики, у даній роботі також враховано дослідження українських науковців, зокрема В. Откидача [3], Л. Васильєвої [2], І. Вавшко [1], А. Стойківа [6].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві реалізовано комплексний аналіз значного явища сучасної масової музики – Мелодик-року (AOR) і дотичних до неї стилів. Дослідження цієї теми в даній роботі вже є новим явищем української музикознавчої науки. Уперше дослідником був проведений аналіз мелодичних, ладо-гармонічних, звуко-тембрових (в тому числі

електроінструментальної природи) особливостей зразків стилю Мелодик-року, що дозволяють визначити дане явище як самостійний музичний стиль сучасної рок-музики. В дослідженні увагу зосереджено на порівняльних аналітичних зрізах, що вперше дало змогу представити Мелодик-рок не як регіональний, національний напрям чи хронологічно обмежений період творчості якогось представника AOR, а як загальне культурно-мистецьке явище сучасного світу рок-культури. У науковий обіг включені нові шари музики, досі незаслужено обійдені увагою музикознавців-професіоналів.

Практична цінність одержаних результатів визначає перспектива їх використання: для практичної діяльності академічних музикантів і музикознавців, осіб, які безпосередньо є частиною рок-культури; а також для музичних педагогів і музикантів-аматорів; для написання наукових аналітичних праць, створення науково-популярної літератури, критичних і публіцистичних публікацій, інформації, що розповсюджується на цифрових носіях та у Світовій Мережі; при розробці вузівських навчальних курсів історії музичної культури та спеціальних курсів, присвячених розвитку напрямків сучасної масової музики, що мають об'єктивно-науковий підхід до означеної теми; у викладанні курсів історії художньої культури у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

РОЗДІЛ 1

ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТИЛЮ МЕЛОДИК-РОК (AOR) ЯК СЕГМЕНТУ ПОП- І РОК- МУЗИКИ 1980-Х РОКІВ

Незважаючи на те, що в 1980-і роки співіснувала велика кількість стилів і напрямів поп- і рок-музики, які ілюструють велику стильову різноплановість музичної культури даного десятиліття, можна сміливо стверджувати, що музичні характеристики стилю AOR (Мелодик-рок) вкоренилися у масовій свідомості і свідомості обивателів, як певною мірою визначальні і розпізнавальні якості звучання року того періоду. Виходячи з думки численних любителів рок-музики (і взагалі популярної масової музики), можна сміливо заявити про укоріненні стилю AOR (Мелодик-рок) у масовій свідомості, як метафоричного збірною уявлення про «рок 80-х».

Цей стиль і показові якості його звучання були сформовані ще впродовж 1970-х років. Це насамперед впізнаваний мелодизм, співучість звучання і своєрідний гімнічний характер музики.

Переживаючи у 1980-і роки великий розквіт, цей стиль набуває ще й додаткових якостей виразності, властивих тільки цій декаді. Водночас із цим у досить схожому напрямку змінюються і інші стилі; як нові, так і ті, що сформувалися у попередній період: Хард-рок, Арт-рок, Хеві-метал, різні види поп-музики тощо. Це засвідчує той факт, що, незважаючи на кризовий стан деяких названих стилів (як-от Арт-рок), це десятиліття має свої власні «особливості 80-х», яким притаманне оригінальне музичне спрямування. Дані зміни змушують відчувати переважання загальної тенденції часу над стильовим розмежуванням та індивідуалізацією музики, так як історія поп- і рок-музики переконливо засвідчує, що представники одного стилю мають різні звучання залежно від епохи, впродовж якої реалізується їх творчість.

Стиль AOR (Мелодик-рок) вносить суттєву плутанину своїми найменуваннями. В середовищі фанатів і дослідників року нерідко на адресу стилю використовували такі визначення, як Софт-рок, Софт-метал, Мелодик-

рок, Мелодик-метал, котрі нерідко включали в себе зовсім інших виконавців, в залежності від часового відрізка.

З нашої точки зору найбільш доцільним буде зупинитися на таких назвах, як Album oriented rock (рок, орієнтований на альбоми) і Adult oriented rock (рок, орієнтований на дорослих). Скорочення обох назв – AOR.

Термін Album Oriented Rock історично першим увійшов у вжиток. Спочатку він означав не стільки певний музичний стиль, скільки формат радіокомпаній. Наприкінці 60-х – початку 70-х років, у зв'язку з еволюцією рок-музики, відбуваються глобальні зміни і в форматах радіостанцій, орієнтованих на трансляцію рок-музики. Велику роль в даному випадку зіграла поява стилю Прогресив-рок, котрий наприкінці 60-х – початку 70-х років переступив межі комерційних хітів-синглів, і, відповідно, простої пісенної форми, сформувавши складнішу структуру альбомів, що почали сприйматися як цілісні твори. У США це вплинуло на еволюцію форматів радіостанцій. Якщо в часи раннього Рок-н-ролу радіостанції були орієнтовані на програвання окремих пісень (синглів), то наприкінці 60-х – початку 70-х з'являється новий «прогресив-роковий» радіо-формат, який передбачав відтворення довгих прогресив-рок-композицій або програвання цілих альбомів, які в даному стилі є цілісними музичними творами. Окремі радіостанції стали суто прогресив-роковими. Проте в середині 70-х років, у зв'язку з більшою комерціалізацією американської рок-музики, прогресив-рокове радіо починає поступатися іншому радіо-формату. В першій половині 70-х з'являється ще один формат радіостанцій, який передбачав повернення до відтворення простих рокових пісень. Але ці прості пісні відтворювались вже не в форматі синглів, а в форматі цілого альбому тієї чи іншої групи, що і зумовило значення терміну «альбомно орієнтований рок». Цей термін став вживатись на початку 70-х років, а сам формат набув велику популярність у середині даного десятиліття. Так сформувався перший варіант аббревіатури AOR – «Альбомно орієнтований рок», який в більшій мірі став

характеристикою формату радіостанцій, що відтворюють рок, а не окремого музичного стилю.

В той самий час генерувалися і суто музичні якості майбутнього Мелодик-року. Мелодичні, гармонічні, темброві риси AOR (Мелодик-року) частково формувалися упродовж 70-х років у творчості групи Kansas, яка представляла американський варіант Прогресив-року. Їхня музика поєднувала ускладнену композиційну структуру, характерну для Прогресив-року із щільною, наближеною до Хард-року ритм-секцією, що відображало типову для періоду взаємодію цих стилістичних напрямів.

Водночас у творчості гурту простежуються риси, які згодом стануть характерними для AOR: виразна мелодика, вокальна багатоголосність, специфічні мелодико-гармонічні звороти, використання клавішних тембрів. Поєднання цих елементів сприяє формуванню гімнічного звучання, поєданого з певною мірою стилістичної «приглаженості» та орієнтацією на ширшу аудиторію, що відрізняє Kansas від більш концептуально орієнтованих британських представників Прогресив-року.

Подальший розвиток AOR пов'язаний із відходом від складних композиційних форм і посиленням орієнтації на компактні, мелодично виразні пісні, що відображає загальну тенденцію до комерціалізації рок-музики наприкінці 1970-х років. Внаслідок цього у другій половині 70-х років з'являється низка гуртів, що зберегли існуючі в арсеналі групи Kansas музичні риси AOR і Хард-рокову ритм-секцію, водночас нівелюючи Прогресив-рокові ускладненості музики. Нові групи тяжіли до пом'якшеного Хард-рокового звучання (у плані аранжування) із помітно простішою пісенною формою (куплетна, як правило з приспівом). У такій стильовій комбінації, починаючи з другої половини 70-х, почали створюватися хіти вже сформованого стилю AOR.

Також слід звернути увагу при розгляді цього стилю на погляд, що дозволяє бачити в ньому явище, власне «орієнтоване на дорослих», і різні рівні розуміння такого визначення. Як було відзначено, характерні риси

стилю практично повністю встоялися вже в музиці групи Прогресив-року 70-х років Kansas, і тому представники нових поколінь (зокрема – 80-х рр.) уже сприймали цей стиль, як успадкований від попередньої епохи. Слід зауважити, що в другій половині 70-х років у Великобританії спостерігається падіння популярності стилю Прогресив-рок і зростання популярності молодого бунтарського стилю Панк-рок, що ніс в собі нарочито непрофесійну, аматорську лінію звучання рок-музики. Виконавці, що так чи інакше були асоціативні з професіоналізмом і віртуозністю у рок-музиці, почали сприйматися, як явища попередньої епохи, шанувальники якої вже поступово ставали дорослими. Незважаючи на комерційне спрощення музики, групи AOR у другій половині 70-х зберегли майстерність і віртуозність виконання, що і надавало їм ореолу «музики для дорослих» на фоні Панк-року.

Тим не менш у 1980-ті роки, стилем AOR захоплювалося також багато молоді, що робить розшифрування назви AOR як визначення віку слухачів (Adult Oriented), на нашу думку, дещо суперечливим. Однак даний стиль саме завдяки своїм комерційним якостям пом'якшеної, позитивної за характером і при цьому майстерно виконаної рок-музики, став музикою, розрахованою не на якесь вузьке коло шанувальників серед молоді, а на найширшу аудиторію різного віку. У цьому плані назва Adult Oriented Rock може бути цілком виправданою. У будь-якому разі аббревіатура, що вживається для визначення стилю незмірно частіше за «розшифрування», виглядала в обох випадках однаково, що сприяло її усталенню як визнаного найменування.

У музикознавчій та популярній практиці поряд із терміном AOR широко використовується також назва «Мелодик-рок». Її застосування є виправданим, оскільки вона акцентує увагу не на індустріально-форматному, чи віковому аспектах, а на суто музичних характеристиках стилю – насамперед на провідній ролі мелодики, виразній пісенній структурі та орієнтації на емоційно насичене, доступне звучання. Терміни «AOR» і «Мелодик-рок» відображають різні ракурси одного й того самого явища.

Таким чином вважаємо можливим об'єднати перераховані музичні явища в самостійний напрямок, який можна визначити як окремий стиль зі своїм власним визначенням – AOR (або ж Мелодик-рок).

В якості витоків стилю AOR в ранні періоди історії рок-музики доцільно розглядати напрями, що тяжіли не стільки до блюзової традиції, скільки до мелодично і гармонічно орієнтованих форм, пов'язаних із європейсько-американською фольклорною спадщиною. Насамперед йдеться про Фольк-рок, представники якого акцентували увагу на наспівності мелодій, використанні вокального багатоголосся, а також помірному, часто баладному настрою композицій. В цьому контексті важливу роль відігравали такі колективи, як The Byrds та Mamas And Papas, чий хіт 1965 року California Dreamin' став прикладом мелодично орієнтованого, який згодом вплине на формування естетики AOR.

На початку 70-х років зазначені тенденції отримали подальший розвиток у стилі Кантрі-рок. Паралельно у США, Великобританії і континентальній Європі, в межах стилю Хард-рок починає формуватись окремий пласт так званих «важких балад», представлений творчістю таких гуртів, як Uriah Heep, Deep Purple, UFO, Scorpions. Ці композиції починають відрізнятися поєднанням емоційної піднесеності, мелодійної виразності і нерідко гімнічним характером виконання часто у повільних, чи середніх темпах. Вони не тільки стануть важливим елементом в творчості груп Хард-року і Хеві-металу, але й здійснять вплив на звучання стилю AOR.

Окрему роль зіграла популяризація більш естрадного і комерційного стилю Глем-рок, представленого такими гуртами, як Slade, Sweet. Їхня орієнтація на поєднання спрощеного Хард-року і важкого Рок-н-ролу, яскраві, доступні і ритмічно виразні композиції із акцентом на хорових приспівах і гімнічності сприяла закріпленню відповідних рис у комерційному рок-звучанні 70-х та 80-х років, що опосередковано вплинуло і на формування AOR-звучання.

Водночас перша половина 70-х позначена зростанням популярності стилю Прогресив-рок, який в певній мірі вплинув на тембральну сферу звучання AOR. Зокрема активне використання звучання клавішних інструментів і синтезаторів британськими гуртами Yes та Emerson, Lake And Palmer стане важливим елементом в саунді майбутнього AOR.

Значний вплив на формування естетики Мелодик-року здійснили більш масові естрадизовані форми Прогресив-року та Арт-року, в яких поєднувалися складні композиційні та гармонічні рішення з орієнтацією на широку аудиторію. Показовою у цьому плані є творчість Queen та Electric Light Orchestra, для яких характерне поєднання гімнічності, багатошарових вокальних аранжувань, яскравої мелодики та виразної хітовості. Подібний синтез складності та доступності сприяв закріпленню в масовій музиці моделі, що поєднує художню амбітність із комерційною привабливістю, і став одним із важливих передумов формування AOR-звучання.

Безпосередній процес становлення стилю AOR припадає на період другої половини 70-х років в США, в умовах змін музичних тенденцій, що відбувалися як на американському, так і на британському музичних ринках. В даному часовому відрізку в Британії відбувається певне зниження домінування Хард-року, Прогресив-року і Глем-року і стрімке зростання популярності Панк-року, який виступив реакцією як на надмірну ускладненість, так і комерційну театральність року середини 70-х років. Панк-рок запропонував більш спрощену, приземлену, мінімалістичну модель звучання рок-музики, яка передбачала відмову від піднесеності, гімнічності та мелодичності. Натомість у США Панк-рок не здобув такої масової популярності, залишившись в більшій мірі у формі підпільної музики. У цей час в галузі мейнстриму американської рок-музики посилюється роль комерційно орієнтованих звучань року, в яких все більше починають акумулюватись виразні мелодії, лаконічність, доступність і висока якість студійного звучання. Важливим фактором цього процесу стало зростання ролі FM-радіостанцій та розвиток студійних технологій, які дозволили

формувані більш «чистий», збалансований і орієнтований на широку публіку саунд.

Значну роль у формуванні передумов стилю AOR відіграли американські прогресив-рок-гурти, зокрема Kansas. В своїй ранній творчості даний гурт часто поєднував концептуальність і ускладненість, запозичену у груп британського Прогресив-року із мелодикою, що більше тяжіє до суто американських традицій Фольк-року та Кантрі-року. В другій половині 70-х років в звучанні Kansas спостерігається тенденція до певного спрощення структур композицій, посилення лаконічності музичної думки, підвищення наспівності і хітовості мелодій. Показовим прикладом стає композиція Carry On My Wayward Son, котра демонструє перехід від прогресивної складності до більш лаконічного, але водночас емоційно насиченого звучання, близького до естетики AOR.

Паралельно в США другої половини 70-х років формується нова плеяда гуртів, орієнтованих на поєднання елементів помірному Хард-року, мелодичної виразності, використання клавішних інструментів і синтезаторів, а також чіткої пісенної структури без надмірної ускладненості і прогресивних елементів, які ще залишалися в звучанні Kansas. Одним із ключових колективів цього напрямку став гурт Boston, чий дебютний альбом 1976 року став визначальним у формуванні саунду AOR. Характерною рисою цього альбому стала виняткова увага до якості студійного запису, багатшаровості аранжувань і загального «блиску» саунду. Композиції альбому поєднували енергію Хард-року із чіткою структурою, хоровими приспіваними і гімнічним характером, що забезпечило масову популярність і визначило найтипівіші музичні якості стилю AOR.

Успіх звучання дебютного альбому Boston стало однією із ознак зростання ролі якісної студійної обробки звуку і орієнтації звучання на формат радіостанцій США, що відобразилося на звучанні і інших піонерів Мелодик-року.

Група Journey, розпочавши свій шлях зі стилістики Джаз-року, перейшла до AOR-звучання в альбомі 1978 року, втіливши більш емоційно збагачену версію звучання AOR у вокальній сфері і розширивши стилістичні кордони, вийшовши із суто хард-рокового формату Boston.

У свою чергу, гурт Toto у дебютному альбомі 1978 року ще більше розширив стилістичну палітру AOR, поєднавши в аранжувальному плані елементи Хард-року, Фанку та Диско, а в гармонічному – характерні для AOR натурально-ладові моделі з більш складною джаз-роковою акордиком.

Водночас у кінці 1970-х років звукова палітра Мелодик-року ще не була повністю кристалізована. Показовою в цьому контексті є еволюція гурту Foreigner, у ранніх альбомах якого відчутний вплив популярних стилів десятиліття – зокрема пом'якшеного Хард-року з елементами впливу британського звучання і певною «рок-н-рольною» легкістю. З початку 1980-х років звучання гурту набуває все більш кристалізованого AOR-характеру: посилюється роль клавішних інструментів, зростає увага до ліричних і баладних форм, а загальна естетика стає більш гімнічною та емоційно піднесеною.

Початок і перша половина 80-х років стають періодом піку популярності і комерційного успіху для піонерів AOR. Гурти випускають успішні альбоми і влаштовують масштабні виступи на великих концертних аренах і стадіонах. Завдяки цьому фактору, а також характеру самої своєї музики, стиль AOR в ці роки також отримав епітет «Arena-rock». Крім того стиль не лише закріплює свої позиції в музичній індустрії, але й активно інтегрується у кінематограф. Показовим є успіх композиції Eye Of The Tiger групи Survivor, створеної для фільму Rocky III (1982), що сприяло популяризації жанру та закріпленню його асоціацій із героїчною та мотиваційною естетикою.

У цей період до AOR-звучання звертаються представники різних напрямів рок-музики. Серед британських виконавців Хард- і Прогресив-року – Asia, Uriah Heep, Rainbow, The Alan Parsons Project, Yes, UFO. В самому

США риси AOR здобувають представники Джаз-року та Блюз-року – Chicago, Fleetwood Mac. Також варто відзначити вплив звучання Мелодик-року на популярні гурти інших граїн. Прикладом може слугувати канадський прогресив-рок-гурт Saga. Зазначена ситуація свідчить про розширення стилю за межі його початкового середовища.

Починаючи з середини 1980-х років, AOR-композиції активно використовуються у кінофільмах жанру екшн та анімаційних серіалах, що сприяє формуванню його «кінематографічного» звучання. У цьому контексті зростає роль не тільки гуртів, але й сольних виконавців, орієнтованих на більш синтезаторну версію звучання AOR, серед яких виділяються Стен Буш (Stan Bush), Джон Парт (John Parr), Роберт Теппер (Robert Tepper), Кенні Логгінс (Kenny Loggins), Тім Фіхен (Tim Feehan), Майкл Болтон (Michael Bolton), Джон Фарнем (John Farnham), Рік Спрінгфілд (Rick Springfield). В музиці цих виконавців AOR-стилістика часто включає в себе окремі темброві елементи, запозичені зі стилів Диско, «Нової хвилі» (New Wave) і поп-музики із синтезаторним звучанням.

У другій половині 1980-х років елементи AOR активно інтегруються у творчість представників британського, американського і європейського Хеві-металу, котрі тим самим прагнули досягти більш радіоформатного саунду і розширити свою цільову аудиторію. Елементи звучання Мелодик-року проявляються у Judas Priest, Kiss, Van Halen, Saxon, Ассепт, Еліса Купера (Alice Cooper) і Оззі Осборна (Ozzy Osbourne), Інгві Мальмстіна (Yngwie Malmsteen). Риси AOR в композиціях зазначених виконавців проявляються у пом'якшені звучання, зростанні ролі середнього темпу, більш пафосному гімнічному характері, мелодизації та використанні клавішних синтезаторів. Нерідко подібні композиції мали все ж більш важке і агресивне звучання, ніж творчість груп класичного AOR, і тому вони формують проміжну стилістичну зону між AOR і Хеві-металом.

Під впливом інтеграції більш важких стилів у Мелодик-рок, у другій половині 80-х відбувається популяризація гуртів, що поєднують AOR зі

стилем Глем-метал, зокрема Bon Jovi, Def Leppard, Europe, Winger та частково Whitesnake. Завдяки акценту на іміджі, видовищності та комерційній привабливості вони наприкінці десятиліття нерідко перевершували за популярністю ранніх представників AOR.

У цей же період AOR-естетика проявляється і в творчості окремих поп-рок- і соул-виконавиць, зокрема Тіни Тернер (Tina Turner), Шер (Cher), Бонні Тайлер (Bonnie Tyler) та інших.

Наприкінці 1980-х років під впливом, з одного боку, стилістики Toto, а з іншого – синтезаторно орієнтованого звучання сольних виконавців формується більш м'який різновид стилю, відомий як Light AOR, або West Coast AOR.

На початку 1990-х років AOR поступово починає виходити з моди і втрачати актуальність як провідний напрям масової рок-музики. У подальшому його звучання набуває ретроспективного характеру і в масовій свідомості міцно асоціюється із естетикою та звуковим образом 1980-х років. Таким чином упродовж декади Мелодик-рок проходить шлях від сформованого стилю до універсальної моделі комерційного рок-звучання, що охоплює широкий спектр жанрів і медіа.

Важливою особливістю AOR є його стилістична гнучкість, що проявляється у здатності як до розширення, так і до звуження власних меж. З одного боку, у процесі розвитку 1980-х років стиль активно інтегрує елементи різних напрямів – від Хеві-металу до синтезаторно орієнтованої поп-музики, охоплюючи широкий спектр звучань. З іншого боку, у більш вузькому розумінні AOR може бути зведений до відносно стабільного комплексу ознак, характерних для його класичних представників, таких як Journey, або Boston.

Така подвійність свідчить про те, що AOR функціонує не лише як чітко окреслений стиль, але і як відкрита модель комерційного рок-звучання, що ускладнює однозначне визнання його меж і кола репрезентативних виконавців.

Водночас, попри наявність труднощів у чіткому окресленні меж стилю, AOR набуває найбільшої визначеності у тих випадках, коли в ньому концентровано проявляються характерні риси естетики 1980-х років. Саме в такому контексті – за умов поєднання гімнічності, мелодичної виразності, емоційної піднесеності та відповідного тембрального звучання – AOR постає як найбільш цілісне і впізнаване явище.

Таким чином, специфіка AOR полягає у поєднанні варіативності та стилістичної визначеності: з одного боку, він функціонує як відкрита модель, здатна до інтеграції різних музичних елементів, а з іншого – має історично сформоване «ядро», найповніше реалізоване в межах звукової естетики 1980-х років.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ДИФЕРЕНЦІЙОВАНІ МЕЛОДИЧНІ ПЕРЕВАГИ КОМПОЗИЦІЙ МЕЛОДИК–РОКУ (AOR)

Композиціям стилю AOR (Мелодик-року) найбільш притаманні фактурні і аранжувальні риси, що найбільшою мірою явили себе в 1980-х роках

Стандартна AOR-композиція найчастіше витримана в простій пісенній «куплетно-приспівній» структурі («verse-chorus form»). Це вказує на явний комерційний характер даного стилю і збереження і цілому радіоформатності композицій. Вони, як правило, мають 3-и, 4-и, 5-ти хвилинну тривалість. Побудова форми найчастіше містить: вступ – куплет – приспів – куплет – приспів – інструментальне (найчастіше – гітарне) соло – приспів – завершення. Останнього може і не бути, тому що заключне проведення приспіву може подаватися на студійному записі просто з поступовим затиханням («fade out»). Іноді також після епізоду з інструментальним соло додається третє проведення куплета перед третім (останнім) проведенням приспіву.

Крім вищеописаних складових частин, може також бути присутнім своєрідний попередній приспів, відомий як «передприспів» («pre-chorus»). Він є сполучною ланкою між куплетом і приспівом, якщо останні два дуже схожі між собою (гармонічно, мелодично, темброво) і задля єдності композиції потрібен короткий контрастний епізод.

Може бути присутнім і завершальний епізод, що часто позначається як «постприспів» («post-chorus»), котрий наприклад можна почути у пісні More Than A Feeling групи Boston.

Також іноді може бути присутнім так званий «бридж» («bridge») – протяжний розгорнутий окремий епізод, котрий часто не має повторень і який є сполучним «містком» між другим проведенням приспіву і епізодом з інструментальним соло (як у пісні Peace Of Mind групи Boston), або ж між

епізодом з інструментальним соло і останнім проведенням приспіву (пісня Can't Turn It Off Майкла Болтона).

В даному описі не брались до уваги ускладнені композиції груп Арт-року, Прогресив-року, Прогресив-металу, які в певні періоди свого існування беруть на озброєння характерну мелодику, гармонію або темброву складову AOR-у (у випадку з групою Kansas, її мелодичні AOR-ові риси простежувалися в зародковому вигляді в матеріалі вже сформованих більш складних прогресив-рокових композицій).

Слід відзначити особливості вербальної лірики аналізованого стилю. У силу достатньої комерційної стандартизованості, AOR має характерну шаблонність, як у музиці, так і у вербально-текстовій складовій композицій.

Як правило, найчастіше домінують тексти про любов. При цьому хоча й можуть проглядатися в таких текстах невеселі, або й сумні моменти, все ж основний їх характер зберігає позитивний життєвий тонус. Це, знову ж таки, робить AOR-пісні прийнятними для звучання на радіо (FM-радіо-форматними) і прослуховування найширшими верствами населення (у віковому і соціальному планах). Переважно зберігається позитивний настрій пісень. Окрім любовної тематики, в текстах можуть зустрічатися теми патріотизму, чоловічої дружби, подолання життєвих труднощів. У випадку з останнім прикладом, можна відзначити AOR-хіти, які стали саундтреками до американських фільмів-бойовиків 80-х рр. (Наприклад, Eye Of The Tiger групи Survivor, The Touch Стена Буша і т.д.). Власне у цих композиціях переважає героїчна тематика.

Також існує так званий «Християнський AOR» (це визначення ґрунтується суто на основі вербальних текстів). У ньому вищенаведені теми трактуються з позицій релігійних цінностей. А тематика віри і духовних пошуків витісняє більш «приземлені» прив'язаності традиційного AOR. Характерний приклад групи з такими текстами – Idle Cure.

Крім усього вищесказаного слід відзначити велику кількість груп і виконавців, які «прийшли» з інших стилів, і або повністю проникали в

звучання Мелодик-року, або фрагментарно використовують окремі його елементи в звучанні. Вони часто можуть урізноманітнити звучання AOR розширенням тематики, привнесеної із своїх вихідних музичних стилів (агресивна тематика металічних груп, філософська, абстрактна або науково-фантастична тематика Прогресив-року і Прогресив-металу).

Аранжувальною сферою Мелодик-року найчастіше виступає стандартний Хард-рок, що дуже часто дає підстави віднести стиль до одного з різновидів останнього, або ж до близьких стилів. У сфері ритміки найчастіше зустрічаємо розмір 8/8. При цьому такий розмір представлений в ритмічному плані досить прямолінійно, з періодичною присутністю синкопованих чвертей. Рідше, але все-таки зустрічається і «подрібнений на 16-ті частки» розмір 16/16 з більш цікавим характером ритміки і меншою прямолінійністю, адже у роздробленій на 16-ті частки ритмічній схемі присутні і синкоповані восьмі тривалості. У більш рідкісних випадках присутній тріольний ритм, на зразок розмірів 12/8 або 12/16 (ритмічна схема shuffle – «шаффл»).

Ритм-гітарі притаманна рифова структура, як у стандартному Хард-році. Частіше Мелодик-рок наближається до спрощених з інструментального боку, максимально комерціалізованих версій Хард-року, в яких гітара і бас-гітара часто переходять до ролі фону для вокалу. Рифи ж у партії ритм-гітари можуть отримати мелодичне урізноманітнення. Однак вони також, як правило, є менш важливими у пісні, ніж мелодія вокалу. Тому дуже часто в приспівках хітів AOR з потужними яскравими вокальними партіями гітара використовується більшою мірою для створення гармонічного фону. Це можуть бути просто довгі протяжні звуки «дисторшованого» тембру гітари, які змінюються залежно від зміни гармоній. Можлива і ділена на дрібніші тривалості партія гітари, яка також підтримує гармонічний фон і створює певну ритмічну пульсацію. У цьому плані не виключаємо впливу на AOR груп англійського Глем-року 70-х рр. (у музиці – «рок-н-рольний», спрощеніший варіант Хард-року), таких як Slade. Музика Хард-року такого

характеру менш імпровізаційна, аніж Хард-рок зразка Led Zeppelin. На відміну від стилістики останніх, AOR-овий варіант хард-рокової ритм-секції не перетворює рифову структуру партії гітари на самоціль, зміщуючи на неї центр уваги слухача. Швидше за все, це чиниться для того, щоб зробити центром уваги іншу сферу – мелодію у партії вокалу. Вона, як правило, є ключовою для AOR (особливо приспів). Це також робить виконання композиції найближчим до «пісенного» характеру. Серед ритмоструктур акомпануючих гітарних партій в AOR-і можна зустріти також схему «галопа» (чергування вісімки і двох шістнадцятих тривалостей). Узагалі, це більш характерно для набагато агресивніших форм важкого року (класичного Хеві-металу початку 80-х зразка Iron Maiden). У більш тихому, спокійному і повільнішому, ніж Хеві-метал, AOR-овий «галоп» представлено вже у відповідному для цього стилю характері (наприклад, Europe – The Final Countdown). Однак застосовувати в своїх піснях його могли швидше AOR-групи, які раніше виконували більш агресивний Хеві-метал (ті ж самі Europe).

Темброву сферу визначають помірної потужності ритм-гітара з ефектом «дисторшн» та стандартна ритм-секція (барабани і бас-гітара). Помірність в тяжкості також робить цей стиль найбільш масовим, розрахованим на те, щоб музику сприймали в рамках «приємного» звучання. Також це робить його масовим у силу того, що звук такої потужності нормально сприймається широкими верствами населення різних вікових груп. Це робить стиль надбанням набагато ширшого кола сприймачів, ніж представники певної молодіжної субкультури.

Для ритм-гітари, як уже було сказано, характерна типова для Хард-року рифова структура. Крім хард-рокового тембру гітари «дисторшн», у 80-х роках окремі AOR-виконавці стали вживати більш м'який тембр гітари зі спецефектом Chorus, що створює ефект звучання декількох гітар із посиленням коливань у звучанні і надає йому якийсь «космічний» або «плаваючий» ефект. Представники AOR запозичили цей ефект від групи

«Нової хвилі» The Police. У такому тембрі в гітарній партії виконувалися або акорди (це буде розглянуто докладніше в підрозділі, присвяченому гармонії), або арпеджіато.

Крім усього сказаного вище, стилю притаманне також застосування акустичної гітари. Особливо в ліричних «баладних» композиціях. Це більш характерно для періодів 70-х і 90-х років і меншою мірою – для 80-х.

Стилю властиві впровадження (частіше – у більш високих регістрах, ніж хард-рокова гітара) клавішних синтезаторів, що походять від Прогресив-року, рідше – присутній електроорган, як відгомін Хард-року початку 70-х або ж Прогресив-року. Їх роль – іноді фон, іноді – також певна рифова структура (іноді суто акордова, іноді ж здатна створювати лінії мелодій). Оскільки клавішні синтезатори, як правило, менш жорсткі, ніж гітара з ефектом дисторшн, вони ще більше пом'якшують звук. Однак і вони можуть мати свій, «у міру» жорсткий тембр. Так що стиль має значну імпульсивність.

У різні періоди популярності стилю AOR у різних груп стилю домінували і різні тембри клавіш. У другій половині 70-х, наприклад, у груп Journey, Toto або Foreigner користувався певною популярністю стандартний тембр фортепіано. До початку-середини 80-х, особливу популярність, як у вищевказаних, так і у інших груп набувають тембри з характерним «трубним» забарвленням (synth brass). Вони застосовувалися ще у прогресив-рокових груп 70-х (наприклад, Emerson, Lake & Palmer). Такі тембри завдяки AOR-групам стають своєрідним «тембральним символом» 80-х. У такому тембрі акорди граються найчастіше в середньому регістрі. Часто, послідовності таких акордів мають і свій певний ритмічний малюнок, який може також сприйматися, як «синтезаторний риф». Часто ритмічно цей риф є акордами, подрібненими за тривалістю на вісімки і синкоповані чверті. Характерний приклад – пісня Jump групи Van Halen. Але бувають і дрібніші членування на 16-ті тривалості і синкоповані вісімки. У цьому ж тембрі може зустрітися і не акордова рифова гра, а виконання будь-якої мелодії.

Характерним прикладом може слугувати пісня The Final Countdown групи Europe. Також у цьому тембрі можуть звучати якісь арпеджовані перебори окремих звуків чвертями або восьмими частками. Характерний приклад – вступ пісні Danger On The Track тих самих Europe. Синтезаторне арпеджіато зі схожим, але дещо відмінним тембром (початкова атака цього тембру подібна не стільки до «трубного», скільки до більш гострого «клавесинного» ефекту), використане і в пісні Separate Ways групи Journey. Далі, у куплеті цієї пісні, синтезатор вже з більш «трубним» тембром створює просто гармонічний акордовий фон для вокаліста, що складається з протяжних тривалостей. Якщо ж говорити про суто акордовий фон, який підтримує гармонію, то в такому самому тембрі часто застосовується дроблення тривалості акорду коротшими уривчастими вісімками або ж чвертями. В останньому випадку прикладом може послужити фонова гра синтезаторів в куплеті пісні Інгві Мальмстіна Heaven Tonight. Можна сказати, що дроблення акорду на дрібніші тривалості було популярне в AOR і в кінці 70-х рр., зокрема із застосуванням класичного фортепіанного тембру. Наприклад, у групи Тото в пісні Hold The Line. У цьому прикладі тривалість акордів роздроблена на тріольні вісімки, так як дана композиція виконується у розмірі 12/8.

Крім «трубних» тембрів синтезатора, ближче до другої половини 80-х все популярнішими стають своєрідні «кристалічні» тембри. Часто вони застосовуються у високому регістрі. Як і «трубні» тембри, вони можуть бути задіяні і в синтезаторних акордових рифах, і можуть виконуватися арпеджованими переборами. В останньому випадку прикладом може послужити приспів пісні Heart In Pieces групи Chicago. Тут арпеджіато дробиться на чверткові тривалості з періодичним синкопуванням. У «кристалічному» тембрі також застосовуються і безперервно звучать більш дрібно розділені арпеджіато. Наприклад, восьмими (пісня Abandon групи Dare) і шістнадцятими (пісня The Moment Is Here групи World Trade) тривалостями. Подібно до останнього, наприклад, схожий тембр звучить на

початку таких композицій, як «Україна» Тараса Петриненка і знаменитого благодійного хіта 80-х We Are The World.

Слід також сказати, що у 80-х характерним для AOR став тембр типу Electro-piano, який також замінив тембр звичайного фортепіано. Він вирізняється більшою реверберацією, дзвінкістю, і створює масштабніший «космічний» ефект, ніж звичайний фортепіанний тембр. Чимось такий тембр близький до «кристалічного», однак має, все ж, більшу «м'якість» початкової атаки, хоча частково й наближений до фортепіанного тембру. Характер його використання ідентичний різним характерам вищеописаних «трубних» та «кристалічних» тембрів. Характерні реєстри – середній і високий. Як приклад акордового «рифового» використання цього тембру можна навести композицію Positive Touch групи Journey.

Як вже було сказано, такі синтезаторні тембри з одного боку роблять стиль AOR м'якшою музикою, ніж класичний Хард-рок або Хеві-метал, але, з іншого боку, все ж залишають стиль у руслі активної і в міру імпульсивної музики.

Можливо, мета хітів цього стилю – створити певний баланс приємної музики для слухання і досить потужної ритмічної музики, яка змушує рухатися під неї. Що знову-таки вказує на масовість споживання такої музики. А тембри клавішних створюють ще й багатше (в плані тембрових барв) звучання. По-перше, отримується багатше темброве звучання порівняно із суто гітарним саундом. По-друге, заповнюються нові реєстри (зокрема високі і середні), так як гітара часто задіяна в низькочастотній сфері. Це, можливо, додає ймовірності захоплення такою музикою найбільш масового слухача, який, може і не бути її фанатом.

Варто ще згадати про нечасте використання в AOR інших інструментів. Але вони, швидше за все, можуть розглядатися як сторонні явища, які прийшли з інших стилів. Наприклад, наявність звучання скрипки у групи Kansas є ознакою їхньої причетності до Арт-року. Тим більше, що в деяких альбомах групи в 80-х, коли група дещо спростила звучання (відійшовши від

прогресивних віянь у бік більш простого AOR), скрипка відсутня. Використання мідної духової секції в AOR-композиціях групи Chicago є особистою «візитною карткою» цієї групи і постає як глибокий слід, залишений їх ранньою творчістю у стилі Джаз-рок. Однак у невеликих дозах мідну духову секцію в душі Chicago запозичила група Toto. Також, крім мідних духових інструментів, у окремих представників AOR можна почути соло саксофона: у Journey в пісні Positive Touch, у Foreigner в Urgent, у Idle Cure в Barter Mercy, у Toto в Make Believe і т. д.

Важливою складовою стилістики AOR є характер вокалу, який загалом орієнтований на професійно поставлене, темброво «чисте» звучання. Переважає використання високого, частіше за все тенорового регістру, що формує відчуття піднесеності та емоційної відкритості. У цьому контексті часто використовується визначення «чистий вокал», пов'язане з орієнтацією на усталені європейські уявлення про красу голосу.

У межах AOR доцільно виокремити кілька типових вокальних моделей.

Перша – гімнічно-академізований тип, представлений такими вокалістами як Бред Делп (Brad Delp) з Boston, Денні ДеЯнг (Dennis DeYoung) зі Styx, Джоуї Темпест (Joey Tempest) з Europe, що характеризується чистим тембром, мінімальним використанням вокальних спотворень і тяжінням до піднесеної манери виконання іноді із дещо «оперним» ефектом.

Друга – соулово і частково блюзово орієнтована модель, представлена такими вокалістами як Стів Перрі (Steve Perry) з Journey, Боббі Кімболл (Bobby Kimball) з Toto, Майкл Болтон (Michael Bolton), Майкл Сембелло (Michael Sembello) та частково Лу Грем (Lou Gramm) з Foreigner, для якої характерні гнучкість інтонування, темброва варіативність і контрольоване використання хриплуватості як засобу емоційної експресії.

Третя модель пов'язана із взаємодією AOR із Глем-металом і представлена, зокрема такими виконавцями, як Джон Бон Джові (Jon Bon Jovi) з Bon Jovi, Джо Елліотт (Joe Elliott) з Def Leppard, Брайан Адамс (Bryan

Adams). Вона вирізняється більшою тембровою шорсткістю, меншою академізованістю та акцентом на емоційній відвертості, поєднуючи мелодійність AOR із роковою експресією.

Водночас, у зв'язку з активною взаємодією AOR із Хард-роком і Хеві-металом, у межах стилю можуть проявлятися і більш екзальтовані вокальні манери, зокрема використання більш форсованого високого регістру, характерного для металевої традиції. Показовою є манера співу Семмі Хагара (Sammy Hagar), в якій поєднуються елементи AOR-мелодики з енергійною, майже «металізованою» вокальною подачею.

Також окремі унікальні риси можуть мати виконавці, що прийшли до AOR із інших стильових напрямів 1970-х років, зокрема Джаз-року, або Блюз-року. В цьому випадку AOR-елементи поєднуються із індивідуально впізнаваними вокальними тембрами. Так, у композиціях Пітера Сетери (Peter Cetera) та Стіва Уїнвуда (Steve Winwood) 80-х років, що тяжіють до AOR-звучання, зберігається характерна для них манера співу – більш прямий, іноді майже безвібраційний тембр із специфічним «сталевим» відтінком.

Стилю притаманне багатоголосся, що створюється через впровадження бек-вокалу (зазвичай, у приспівах). Як правило, він додається до головної мелодії основного вокалу. Це характерно як для основних груп стилю AOR, що створювали його звучання у 70-х роках, так і для більш пізніх виконавців AOR, які з'явилися у 80-х і пізніше. Трапляється і просте дублювання голосу вокаліста-лідера бек-вокалістами. Тобто – спів в унісон. Це найбільш характерно для груп, які звернулися до звучання AOR у 80-ті роки, і нерідко мали початкову стилістику Хеві-металу. Такий самий ансамблевий прийом був присутній і в Металі початку 80-х. Останній запозичив цей прийом від різновиду Глем-року 70-х, що тяжів до звучання «рок-н-рольного Хард-року» і був представлений групами типу Slade. Крім багатоголосого співу в унісон, основні (та найбільш банальні) варіанти – це додавання другого голосу на терцію, квінту, кварту вище або нижче від основного вокалу. Хоча є варіанти

з, можливо, більш складними поєднаннями голосів (Toto у пісні Africa). Проте, це також залишається у рамках подачі для наймасовішого слухача.

Оскільки, як уже неодноразово зазначалося, стиль AOR є масовим, це багатоголосся значною мірою покликане сприяти завданню бути масовим. Це створює відчуття виконання музики масою людей, і сприяє сприйняттю цієї музики масами людей. У даному разі простежується характер музики, притаманний гімну, – «гімнічність».

У плані аранжування стилю складно виокремити як незалежне від Хард-року явище. Можливою є краща впізнаваність стилю у деяких характерних тембрах клавішних. Однак в окремих знакових для стилю піснях-хітах клавішні можуть бути відсутніми. Як, наприклад, у More Than A Feeling групи Boston.

Більш визначальним для цього стилю як самостійного явища може стати гармонічний вокал. Він також притаманний і деяким іншим стилям рок-музики (Пауер-метал). Хоча часто можна зустріти взаємодії цих та інших стилів з Мелодик-роком.

Можливо, найповніше визначення стилю приховане в не надто самостійному характері поєднання «поставленого», «красивого, приємного, потужного в рамках прийнятності» вокалу і бек-вокалу з помірною хард-роковою ритм-секцією та періодичними доповненнями клавішів з характерними тембрами.

Однак можна спробувати виділити певні усталені риси в мелодіях приспівів композицій AOR. Часом ці риси виявляються у більшості найвідоміших і просто відомих колективів Мелодик-року. Частота використання цих рис в мелодії (як певних шаблонів і повторень у стилі) не повинна залишити дослідників, які визначають самобутні особливості AOR-у осторонь. Можна спробувати виокремити ці риси, що визначають цей стиль, виділяючи його в самостійний стиль поп- і рок-музики у вокальній мелодії приспіву.

Хоч описуваний стиль має велику кількість представників, деякі з яких були більш відомі, а деякі – менш, усе-таки хотілося б звернути увагу на найвідоміші хіти AOR, які стали, можна сказати, «символами свого часу», а відповідно, і самого стилю. Знамениті хіти: Bon Jovi – You Give Love A Bad Name, Livin' On A Prayer; Еліс Купер – Poison; Toto – Africa; Europe – Final Countdown; Boston – More Than A Feeling і Peace Of Mind, Рік Спрингфілд – Love Somebody, Winger – Without The Night, Survivor – Eye Of The Tiger, Майкл Болтон – Save Our Love, Journey – Be Good To Yourself, Asia – Only Time Will Tell, Шер – Emotional Fire і т. д.

У приспівач цих хітів простежується досить подібна мелодико-гармонічна лінія. Можна навіть сказати, що гармонія певною мірою задає тон руху мелодії. А так як гармонія в цих хітах дуже схожа, то це створює і схожу картину мелодики.

Однак спочатку слід розібратися, чи робить гармонія Мелодик-року цей стиль самостійним.

AOR-у властива діатоніка і модальність. Гармонії прості, зазвичай використовується іонійський мажор та еолійський мінор. Як правило, домінує поєднання паралельних мажору і мінору, що створює враження ніби «подвійної тональності».

Наведені вище приклади, швидше за все, мають приспиви з початковим натуральним мінором, де до чергування акордів підключається мажорний акорд III ступеня. Хоча у перерахованих вище піснях є винятки. Наприклад, Boston – приспів More Than A Feeling виконано в натуральному мажорі з мінорним VI щаблем (про це йтиметься в наступних розділах).

Украй важко таке акордове поєднання сприймати як самостійну рису Мелодик-року. Адже поєднання паралельних натуральних мажору і мінору не тільки було вже широко розповсюджене в європейській музичній культурі, а й достатньо широко застосовувалося в популярній комерційній американській і британській музиці. Наприклад, у таких стилях як Твіст початку 60-х рр., або ж у творчості ранніх Beatles (вони також були вкрай

модальними). Хоча прикладам із Твістом найчастіше притаманна первинність мажору з додаванням мінору. А у вищеназваних AOR-хітах, як уже мовилося, траплялася первинність, як мажору, так і мінору (частіше навіть, первинність мінору).

Якщо ж говорити про найпоказовіші зразки використання виключно мінору (еолійського ладу), то потрібно навести такий приклад з класичного Хард-року, як пісня Paranoid у групи Black Sabbath. Там звучать характерні для звучання стилю Хеві-метал акорди: T – VI – VII – T. У перерахованих раніше AOR-хітах якраз дуже характерне звучання VI і VII ступенів у натуральному мінорі. Але вони використовуються з додаванням і мажорного III щабля. Правда, деякі з приспівів вищеназваних хітів подаються узагалі без акорду III ступеня. Наприклад, Bon Jovi – You Give Love A Bad Name. Це ще більше посилює бажання назвати стиль AOR терміном «Софт-метал», так як у гармонічному плані він близько споріднений з Металом. Із проаналізованих зразків можна вивести найбільш характерну картину гармонічних послідовностей: T – VI – III (паралельний мажор) – VII. Таке поєднання, не маючи можливості претендувати на оригінальність, навряд чи може самотужки виділити Мелодик-рок у самостійний стиль. Ці гармонії виявлялися і в стилях Панк-рок та Хеві-метал у 70-х – 80-х роках.

Хоча, можливо, якщо поєднувати саме ці гармонії тільки з поставленим «чистим» вокалом і бек-вокальним багатоголоссям та з додаванням характерних тембрів клавішних, можна відрізнити Мелодик-рок від «сирих» і агресивних Панку і класичного Хеві-металу. І, таким чином, бачимо, що не один прийом робить цей стиль самостійним явищем, а певна комбінація вокалу і тембру клавішних інструментів із характерними гармоніями. Будучи непов'язаними одне з одним, ці явища розпливаються і втрачають самостійність (так як вони поодиноці характерні і для інших згаданих стилів), а от їхнє поєднання породжує феномен Мелодик-року і виділяє його як самостійний стиль. Інші стилі просто не мають таких комбінацій: саме такого вокалу в поєднанні з саме такими гармонією і тембрами.

Тобто оригінальним і самостійним стилем Мелодик-рок робить саме комбінація окремих (неоригінальних самих по собі) засобів музичної виразності.

Однак повернімося до дуже показової вокальної мелодики приспівів.

Якщо брати за основу вищезгадане найбільш характерне акордове поєднання натурального мінору: T – VI – III (паралельний мажор) – VII, то можна простежити і мелодичний хід вокалу, який прямує згідно з цими гармоніями.

В даному разі необхідно детально описати хід мелодичної лінії, так як це впливає на глибше розуміння огляду звучання стилю. У приспівах зазначених вище хітів така лінія простежується дуже чітко. І у великій кількості публіки така лінія викликає асоціацію з музикою 80-х.

Тому, хоч ця мелодична лінія і є вкрай простою, можливо, навіть, банальною, вона все ж таки вимагає докладного розгляду.

Звичайно, усі мелодії з вищеназваних пісень мають різні варіювання і чергування звуків. Але основний каркас мелодії в такому натуральному мінорі складають саме чергування V – VI – V – IV ступенів, які покладені на акорди T – VII – III (паралельний мажор) – VII ст. І вже, виходячи з цього мелодично-ступеневого каркасу, нові мелодії будуються і варіюються у різних звукових змінах. Усе це можна почути в приспівах зазначених вище хітів. Риси мелодики повторюються настільки часто і переконливо, що, дійсно, виникає думка про присутність певного стилю, в якому завжди панує такий тип «мелодичного каркасу».

Зрозуміло, не можна сказати, що навіть і цей «мелодичний каркас» є музичним прийомом, характерним тільки для цього стилю. Такий тип мелодики можна знайти і в інших стилях рок-музики, можливо навіть, у Панк-році чи в Євродиско (або, в загальних рисах, у європейській поп-музиці). Однак, як вже зазначалося вище, слід враховувати і поєднання саме такого мелодичного типу з певним тембром голосу, висотністю лінії, наявністю бек-вокалу з багатоголоссям і додаванням клавішних (про останнє

вже йшлося:цей прийом присутній не завжди, періодично). І це поєднання безпомилково створює сукупність рис самостійного стилю AOR.

Однак слід вернути увагу на ще одну рису: рівень присутності саме цього мелодичного типу і саме у рок-мелодиці перевищує його рівні вияву в будь-яких інших стилях рок- або поп-музики. Жоден інший стиль окрім AOR не використовував, не акцентував і не повторював так масовано цей мелодичний малюнок. Тому визначення присутності цього прийому у процентному співвідношенні роблять його фактично своєрідним розпізнавальним знаком AOR, виділяючи цей стиль як самостійне музично-культурне явище.

Та й, як уже мовилося, у свідомості людей, так чи інакше знайомих зі звучанням різних стилів поп- і рок-музики в різні епохи, цей мелодичний стандарт асоціюється з Мелодик-роком, і – ширше – епохою 80-х, коли цей стиль був модним.

Можна ще додати, що ці поєднання характерних типів вокалу, мелодики, гармонії і тембрів клавішних синтезаторів, що роблять AOR самостійним явищем рок-музики, згодом дозволили варіювати і змінювати характерну для AOR ритм-секцію. Якщо на початку цього розділу йшлося про те, що біля витоків існування за AOR-м закріпилося враження різновиду Хард-року (завдяки ритм-секції), то в кінці 70-х і на початку 80-х стиль міг замінювати ритм-секцію Хард- року на ритм-секцію, характерну для стилю Диско (як-от вчинила група Styx у пісні Too Much Time On My Hands). Також в кінці 70-х група Тото впроваджувала у свій варіант AOR-у ритм-секції стилів Диско і Фанк (наприклад, у пісні I'll Supply The Love).

На початку і в середині 80-х рр. з'явився новий різновид стилю – Ні-tech-AOR (Хай-тек-AOR, «Високотехнологічний AOR»). Цей стиль зберіг характерні для початкового AOR тип вокалу, мелодичні і гармонічні лінії і тембри клавішних інструментів. Але при цьому в даному підвиді AOR звучала ритм-секція, близька до Фанку, Електро-фанку, Електро-диско або ж

Синт-попу. Тобто, в аранжувальному плані відбулося зближення з «не-роковими» стилями поп-музики.

У тембральному плані почали домінувати різкі тембри електронних басів, виконувані клавішними, або ж фанковий слеп-бас (slap bass) на бас-гітарі. Нерідко застосовувалися й електронні ударні інструменти. При тому, що ритм у цьому відгалуженні AOR був більш синкопованим і найчастіше мав розмір 16/16 (позначився вплив Фанку), ритм-секція акомпанувала вокалові і була менш самодостатньою, ніж у класичному Фанку. Але так як у цьому підвиді стилю зберігалось поєднання найхарактерніших для AOR вокальних, мелодичних, гармонічних рис і тембрів клавішних інструментів, це робило його розпізнаваним, як стиль AOR (хоч і зі зміненою ритм-секцією).

Електронні басы застосовувалися ще групою Тото в 1978 році у композиції *Goodbye Girl*, що поєднує в собі «диско-фанк-рокове» аранжування і мелодико-гармонічні риси AOR. Не виключено, що явище *Nitech-AOR*-у склалося завдяки якомусь «зворотному зв'язку». Так у 1980-му році «Королева Диско» Донна Саммер (*Donna Summer*), що стала ще в 1977-му році одним із творців Електро-диско з електронною ритм-секцією, звернулася до деяких AOR-ових мелодичних, гармонічних і тембрових якостей. Наприклад, у пісні *Breakdown* у тембровому плані були застосовані характерні для AOR синтезатори з «трубним» тембром. Згодом, в 1980-82 роках, вона вже стала поєднувати характерні AOR-ові типи мелодій, гармоній і тембрів з ритм-секціями Електро-диско і Електро-фанку. У свою чергу, AOR-виконавці починають впроваджувати в свої пісні елементи електронного Диско. У пісні групи *Foreigner* 1981 року *Juke Box Hero* фрагментарно звучить електронний бас. Відомий британський гітарист і вокаліст Стів Уїнвуд у сольному альбомі 1980 року застосовував ритміку Диско і Фанку в піснях, які в музичному і вокальному плані були досить близькими до AOR. В аранжуванні пісень Стіва Уїнвуда того періоду чималу роль відігравали синтезатори. А в альбомі 1982 року Уїнвуд почав

фрагментарно застосовувати і синтезаторний бас. Певний вплив на популяризацію електронного саунду в Мелодик-році зробила і канадська група Saga з комерційно успішним альбомом 1981 року *Worlds Apart*. Починаючи приблизно з 1982 – 83 років, окремі AOR-виконавці у своїх композиціях почали використовувати крім хард-рокової ритм-секції, ще й ритм-секцію, характерну для Електро-диско і Електро-фанку. В якості прикладу можна згадати альбом 1983 року виконавця Джона О'Баніона (John O'Banion). Також група Def Leppard, котра розпочала свій творчий шлях в стилі Хеві-метал, в 1983-му році в альбомі *Ryomania* звернулася до звучання AOR, почавши при цьому застосовувати одночасно і електронні ударні інструменти.

Характерні приклади Hi-tech-AOR 80-х (саме в розмірі 16/16) – *Stay The Night* і *Niagara Falls* групи Chicago, *Stranger In The House* Піка Спрингфілда, *Tear Down The Walls* Майкла Сембелло, *Broken Wings* групи Mr. Mister, *Dance Desire* групи Haywire, різні композиції групи Toto – мають фанковий ритм і AOR-ову мелодико-гармонічну і вокальну складові. Однак також Hi-tech-AOR-м вважаються і треки, в яких ритм-секція просто близька до Фанку, не обов'язково з електронною ритм-секцією. Характерним прикладом може слугувати композиція *It Ain't Easy* Тіма Фіхена.

У кінці 80-х рр. група Dan Reed Network поєднала Мелодик-рокове звучання, схоже зі стилістикою Bon Jovi, з фанковою ритм-секцією (окремо слід відзначити їхній хіт *Ritual*).

Також до Hi-tech-AOR-у можуть бути віднесені пісні із більш прямолінійною «роковою» ритм-секцією (у розмірі 8/8), але при цьому з тембрами електронних барабанів і баса. Наприклад, *Where's The Fire* Тіма Фіхена, *Walk, Like A Man* Піка Спрингфілда. Це можуть бути і пісні в рок- (або іншому) аранжуванні, але з додаванням до ритм-секції додаткових уривчастих синтезаторних звуків, подрібнених на рівномірні ритмічні 16-ті тривалості (створюючи комп'ютерну «футуристичну» атмосферу): *Save Our*

Love Майкла Болтона, Dare Стена Буша, Walk Like A Man Ріка Спрингфілда (у приспіві цієї пісні використана синтезаторна функція «арпеджіатор»).

Складається враження, що до сфери звучання Hi-tech-AOR часто можна віднести велику кількість «співаків-індивідів». До пом'якшеного, більш ліричного звучання Hi-tech-AOR 80-х можна зарахувати Річарда Маркса (Richard Marx), Стефана Бішопа (Stephen Bishop) та ряд інших подібних виконавців. Незважаючи на застосування щільного фону хард-рокової електрогітари, все ж, у окремих треках Hi-tech-AOR-у часом на перший план настільки виходить роль синтезаторів, що істотно пом'якшує звучання і гранично віддаляє його за стилістикою від Рок-музики як такої. Щодо таких композицій іноді застосовується термін «Light AOR», бо ж «West Coast AOR».

Якщо вихідний хард-роковий варіант стилю AOR при виділенні його як самостійного явища часто губився серед іншої хард-рокової продукції, то Hi-tech-AOR так само губиться серед іншої продукції «не-рокової» поп-музики – Поп-фанку, Електро-диско і т. д. Це обумовлено тим, що AOR швидше запозичував, а не створював для себе самостійно аранжувальну базу.

При виділенні стилю AOR як самостійного стильового явища із виразними розпізнавальними рисами слід додати вже згадану раніше гімнічність, а також те, у якому загальному характері ця музика подавалася, і який загальний характер створювали всі згадані музичні компоненти стилю AOR. Тому все-таки слід докладно описати, які саме риси властиві гімну, щоб упевнено сказати про їх наявність в AOR. Уживаючи такі слова, як «гімнічність», можна зіткнутися з деякими розбіжностями. З одного боку можна сказати що композиція, яка підпадає під поняття «гімн», створює відчуття «піднесеності», «величавості», «піднесених почуттів», об'єднання людей будь-яким «вольовим началом» [11]. Однак часто можна зустріти таке словосполучення, як «Рок-гімн». Швидше за все, тут мається на увазі будь-яка композиція, яка має ключове або вагоме значення для тих чи інших любителів року взагалі, якого-небудь стилю зокрема і т. д. Але певна

композиція може стати знаменитою і, можливо, важливим комерційним хітом, але можливо і навпаки – стати культовою у «підпільному» середовищі, будучи не пов'язаною із шоу-бізнесом. Як правило, цього вже достатньо, щоб композицію називали Рок-гімном. У цьому випадку стилістика композиції може бути абсолютно довільною, а сама композиція може навіть зовсім не відповідати тим характеристикам, які ми пов'язуємо з поняттям «гімн» у загальноприйнятому розумінні. Адже вона може зовсім не створювати відчуття вищезгаданих «піднесеності», «піднесених почуттів», об'єднання людей будь-яким «вольовим началом». Типовим прикладом може слугувати композиція Satisfaction групи Rolling Stones. Її називають Рок-гімном. Однак, якщо повернутися при сприйманні до початкового розуміння гімну, у ньому часто припускають наявність набагато піднесенішого характеру, ніж того, що є насправді у даній композиції.

Для переконливішого обмірковування цієї проблеми слід виділити музичні якості й засоби музичної виразності, що відповідають поняттю гімну в музиці. У ладово-гармонічній сфері – це швидше за все діатоніка і модальність, що створюють відчуття чистоти, непохитної і при цьому розміреної сили. Також – емоційне відчуття об'єднання людей. Хроматизм створює нерівне відчуття якоїсь ясної чистої думки: тут, скоріше, відчуття «чистоти», як ідейної, так і психологічної немає. Тому, в AOR гармонічну основу моделювання образів гімнічності складають модальність і діатоніка. Що стосується ладів, то натуральні мажор і мінор є набагато придатнішими для вираження гімнічності, ніж їх гармонічні різновиди (домінанта в гармонічному мінорі створює набагато «щемливіший» характер, ніж у натуральному, що для музики гімну не надто підходить). Тому в AOR частіше застосовуються натуральні мінор або мажор, що також сприяє схожості характеру музики з гімном. Мелодії в AOR прості, плавні, такі, що запам'ятовуються. І це також притаманно гімнам.

У царині вокального тембру скоріше відсутня «чуттєва», «трепетна» складова, що реалізується через використання всіляких прикрас і фігурацій,

зате домінують більш «прямолінійні» голоси, які мають виразно «менш трепетливу» цілеспрямованість. Можливо, ключову роль для гімнічності відіграє регістр голосу, який переважно буває відносно високим, що відтворює піднесеність характеру виконання. Низький голос на відміну від високого створює швидше відчуття певної «приземленості».

Однак слід сказати, що в тембровій сфері вокалу у різних представників AOR рівень гімнічності помітно варіюється. Так він (рівень гімнічності) може зменшуватися через додавання «чуттєвості» в голосі. Це стосується, наприклад, Джона Бон Джові із занадто чуттєвим і при цьому в міру хрипливатим вокалом у середньому і високому регістрах. Такий вокал, можливо, якоюсь мірою створює враження «підліткового» тембру голосу. Мона припустити, що для гімнічності більшою мірою підходить пряміший (з дозованим додаванням хрипливатості) голос Джона Уеттона (John Wetton) в групі Asia, або наближений до «оперної» помпезності голос Бреда Делпа з Boston. До останнього частково наближений і високий голос вокаліста Стух Денніса Де Янга. Хоча в його випадку відчувається також якесь надмірне перебільшення. Його вокал має посилене прискорене вібрато, що створює до певної міри «оперетковий» ефект. Така тенденція більше стосується груп 70-х років. Однак у плані «ефекту оперетковості» не виключаємо впливу групи Queen (які зіграли велику роль у додаванні гімнічності в рок-музику).

Окремо слід відзначити роль ефекту музичних композицій із застосуванням багатоголосся, що характерно для AOR. Тут ми стикаємося з ключовим моментом психологічного сприйняття AOR, або ж Глем-металу 80-х (у даному десятилітті риси цих стилів перетиналися і були домінуючими у рок-гуртах, що виступали на стадіонах). Найчастіше, саме приспів в AOR виконується багатоголосно. Створюється атмосфера масовості. Голоси звучать форсовано, з досить сильною реверберацією. Пісня за своєю природою починає сприйматися масово. В історії чимало гімнів спочатку власне гімнами не були («Ще не вмерла Україна», «Боже великий, єдиний», «Марсельеза» та ін.). Це були пісні, які згодом поширилися серед широких

мас і отримали визнання, ставши згодом визнаними гімнами. У випадку з композиціями AOR та творами інших представників «стадіонного року», пісня, якої ще ніхто не знає, яку можливо визнають, а може і не визнають, уже із самого початку представлена на платівці, як така, що вимагає, щоб її згодом співали всі і – неодмінно – на стадіоні. Музика може і не бути офіційним гімном. Вона може до того навіть ще не стати загальновідомою як продукт поп-музики. Однак такою подачею пісня автоматично створює у слухача враження, що вона є масовою, і, відповідно, визнана масами. А оскільки визнані виконавці року (особливо у 80-і рр.), відомі за виступами на стадіонах, то таке багатоголосся створює враження, ніби пісня за характером якраз найбільш пристосована для того, щоб її виконували маси (коли публіка, вигукуючи, підспівує). Таким чином, у пісні подається якийсь більш-менш свідомий натяк на те, що вона може бути виконаною на стадіоні (великій арені). А щоб бути виконаною там, група повинна користуватися відповідним рангом. Бажано, щоб сама пісня за можливістю була хітом. Тобто, пісня «натякає» на те, що вона може бути хітом, мати масове визнання (натякає вже навіть у плані звуку) і бути виконаною на масштабному концертному майданчику. Згодом найчастіше так і траплялося. Це було винаходом даного напрямку важкого року. Потужне виспівування (вигукування) приспіву всією рок-групою хором (в унісон, або багатоголосно) згодом стало символом 80-х років.

Як уже мовилося раніше, такий ефект у стилі створює «гармонічний вокал», коли різні голоси у спільному звучанні утворюють акорди. Це було характерно для піонерів AOR у 70-ті рр. і залишилося характерним для нових AOR-зірок 80-х. Але також з часом у приспівках AOR-пісень почав застосовуватися спів кількох голосів в унісон. Цей прийом використовувався у Глем-році 70-х, зразка Slade, перейшов у Хеві-метал на початку 80-х, і з нього перейшов в AOR, у міру інтеграції Металу з AOR-му 80-ті роки. Такий вокальний прийом, притаманний AOR-групам 80-х типу Def Leppard, які мали на початку «металеве» звучання. Але якоюсь мірою він став властивим

узагалі для нових AOR-виконавців, що з'явилися у 80-ті рр., навіть не будучи тісно пов'язаними з Хеві-металом. Наприклад, для Брайана Адамса (характерний приклад – пісня *Somebody*). Або ж, для згаданих раніше Bon Jovi у пісні *You Give Love A Bad Name*. Мусимо сказати, що даний прийом у 70-х рр. також застосовувався групою Queen. Найхарактернішим прикладом цього може слугувати знаменита композиція *We Will Rock You*. У даному випадку можна побачити приклад того, як композиція, яка може бути визнана масами (а може і ні), уже заздалегідь створена в студії, ніби «вимагаючи» від публіки (завдяки багатоголосому співу великої фрази усіма учасниками групи в унісон), щоб її наспівували, причому масово. Усі ці приклади в достатній мірі заслуговують бути сприйнятими, як зразки гімнічності у рок-музиці.

Можна припустити, що при описі AOR (Мелодик-року) цілком можна застосувати таке визначення як «Хук» (Hook), що в перекладі з англійської означає «гачок». Це слово застосовується для опису деяких відмінних стилів поп- і рок-музики. Тут йдеться про певний звуковий прийом, що міг би «чіпляти» або «заманювати» слухача. Часто цей термін згадується саме в контексті комерційного року 80-х – AOR і Хайер (Глем) - металу.

Опис прийомів, які можуть потрапляти під визначення хука в поп- і рок-музиці, здійснив дослідник Гарі Бернс (Gary Burns) в статті «Типологія «хуків» у популярних записах» («A typology of «hooks» in popular records») [20]. Однак під хуками Бернс має на увазі доволі відмінні музичні прийоми. Адже таким прийомом, що «чіпляє», може послужити і певний інструментальний фрагмент (риф), і певний прийом у партіях ударних інструментів, і певні голосові або інструментальні спецефекти в пісні, як також і звукові спецефекти, створені в процесі студійної роботи.

Проте є і чіткі підстави говорити про наявність хука саме у вокалі. Найчастіше у приспіві, який, природно, особливо «піднесений» у пісні і притягує до себе особливу увагу. Це фраза мелодії (відповідно, часто, але не завжди – і текстова), яку ловить і запам'ятовує слухач.

Бернс розглядає як хук і мелодичний фрагмент, що має остинатну повторність. Але при цьому хуком може стати і будь-яка несподівана зміна (звуківисотна, динамічна і т. п.), що з'явилася в мелодії, якщо остання є досить монотонною [20].

Помітно, що при описі «хука» в комерційній рок-музиці 80-х, дослідники позначають нерідко саме наявність його у вокалі. Тим більше, що вокал приспіву в АОР і Глем-металі «піднесений» ще й динамічно, фактурно (наявністю бек-вокалу, гармонічного багатоголосся, реверберації звуку).

У випадку зі стилем АОР можна припустити, що гімнічність подачі і гімнічність характеру мелодії приспіву формують останню, як своєрідний хук. А сприйняття мелодії, як хука провокує у публіки сприйняття пісні як рок-гімну.

Така музика, фактично, не будучи гімном в прямому сенсі, сприймається психологічно як урочисто-величальна. При таких стильових музичних особливостях вербальний текст композицій повинен бути складним лише до такої міри, щоб залишатися зрозумілим для широкої аудиторії. До того ж, музична складова в даному разі має більш домінантне значення, аніж зміст словесного тексту.

У плані гімнічності можна відзначити й інструментальну складову. Окремо слід сказати про тембри клавішних інструментів. Деякою мірою «сире» звучання електрогітар не створило б такого відчуття «пафосності». Воно показує переважно агресивне і при цьому «земне» начало, так як мова йде про деформації тембру. Тобто в класичному важкому року слухач отримує задоволення від звуку, можливо й не надто приємного, але такого, що випромінює якусь «тілесну» енергетику й експресію. Та й походження, і початкове застосування цього інструмента носить суто «приземлений» характер: зовсім піднесений образ раннього рок-музиканта, як і взагалі середовища, в якому така гітара звучала. Або ж згадаймо орієнтацію на отримання задоволення від музики на фізіологічному рівні (гучність, екстатичне сприйняття), що виключає будь-яке «естетичніше» задоволення

від звуків. А це якраз бачимо в Мелодик-року: уже згадувалося про таке поняття, як «гарний вокал» відповідно до європейських поглядів на звучання. Синтезаторні тембри, характерні для AOR, як-от «кристалічні» (у високих регістрах) або «трубоподібні» (в середніх), підсилюють естетичну складову сприйняття. Ці тембри мають відтінок своєрідного «космічного звучання», що створює широку «космічну масштабність» при їх сприйнятті. Такі фактори роблять звучання більш піднесеним, аніж просто спотворений тембр електрогітари. Але точно так само, це ті інструменти, які не створюють відчуття камерності й інтимності виконання, як, скажімо, акустична гітара. Синтезатори навпаки втілюють відчуття масштабності й розраховані на виконання у великомасштабних місцях. Масштабність робить стиль також більш стадіонним (чи «аренним») і «гімнічним». Це також свідчить, що в оптимальних випадках така музика повинна виконуватися і масово сприйматися на великих концертних майданчиках. Слід ще додати, що загальне звучання поп- і рок-музики 80-х на студійних записах набуло дуже сильної реверберації і стало дуже масштабним. У середині 80-х з'явилася мода на сильну реверберацію ударних інструментів (як електронних, так і акустичних). Вона додавала «ефекту масштабності», «ефекту маленького вибуху», «ефекту потужності» (саме «ефекту потужності», адже безпосередньо сама потужність звучання ударних визначається динамічною гучністю). Ця якість виявилася і в AOR-і, проте стала взагалі відмінною рисою звучання середини 80-х, від Хеві-металу до Євродиско.

Однак слід повернутися до вже згаданих характерних клавішних тембрів AOR. «Трубні» тембри безпосередньо пов'язані з гімном, так як носять характер «фанфарного», «сигнального» звучання, характерного для гімну, яке ніби закликає до чогось (відчуття «трубності» і «фанфарності» присутнє не тільки в синтезаторних тембрах, але і у вокальному багатоголоссі приспівів). Усе це цілком можна охопити визначенням гімнічності. «Трубні» і «кристалічні» тембри є тембрами з менш вираженою чуттєвістю і пристрасністю, ніж спотворена електрогітара. Їх можна назвати

«холодними». Гімн не може бути суто пристрасною музикою, так як у ньому не відчуватиметься розмірена міць, підкріплена певною ідеєю. Тому, така музика повинна подаватися і потужно, і – при цьому – вивірено, без домінування «чуттєвого» начала. Також гімн повинен мати величний характер [11]. Величавість, можливо, також входить у певне протиріччя з чуттєвістю. Можливо, гімн можна назвати навіть музикою, що формує вольове начало. А суто «первісна» чуттєвість гітари показує більше слідування інстинктам, а не волі.

Та й сама наповненість різних регістрів синтезаторами (верхнього і середнього регістрів, порівняно зі стандартним для важкого року – більш низьким – регістром) створює відчуття більшої «заоркестрованості» і – відповідно – більшої масштабності виконання. Що також робить музику більш гімнічною.

Як уже було сказано, рок-гімн, не завжди може бути гімнічним. І при цьому, з іншого боку, є певні стилі року саме з гімнічним характером звучання. Але не будь-яка гімнічно виконана і записана рок-композиція є рок-гімном, так як може виявитися не особливо визнаною широкими масами (хоч вона свого часу й була на це розрахованою).

Якщо ж говорити про стиль AOR, то слід говорити у першу чергу про явища рок-музики саме гімнічного характеру в плані звучання. Вони, у свою чергу, також стали «рок-гімнами» (в описуваних вище «немузичних» сенсах, у плані загальноновизнаності). Інші композиції гімнічного характеру, в свою чергу, не зазнали визнання мас, і такими «рок-гімнами» не стали. Однак це також цікаво, так як показує різні цікаві ходи історії рок і поп-музики зі своїми проблемами і провалами.

Можна припустити, що значна насиченість AOR-композицій розпізнавальними рисами, які додають згаданій гімнічності, робить ці композиції виразнішими з погляду сприйняття стилю, як самостійного явища. Менше використання цих «розпізнавальних знаків» трансформує

AOR в «усередненіший» продукт Поп-року, призводячи до втрати відчуття визначеного стилю.

При цьому всьому AOR набув певних якостей, що ушляхетнюють гімнічність музики, таких, які стали асоціюватися і з цим стилем, і з періодом 80-х, протягом якого він був найпопулярнішим.

Для подальшого вирішення питання виділення стилю AOR в самостійну рок-течію необхідно детальніше розглянути сфери вже названих характерних мелодичних особливостей.

Передусім слід зазначити, що предметом розгляду стануть мелодичні якості, які застосовуються насамперед у приспівках. Адже в композиціях цього стилю на них фокусується особлива увага слухача. І саме мелодії приспівів подаються як хуки, які «чіпляють» увагу слухача.

У даному разі, щоб уникнути різних неточностей, назовемо мелодичні прийоми в AOR «поспівками». Саме ця назва характеризує тип мелодії у вокалі та підходить до описуваних далі прийомів завдяки короткій тривалості часу звучання. Варто також зазначити, що, описуючи «найхарактерніші поспівки» для стилю, ми якраз і стикаємося з природою «хука», який чіпляється вуха слухача. І в даному разі природа «хука» в стилі AOR безпосередньо пов'язана з гімнічністю.

Слід нагадати, що вище була наведена спроба визначити найхарактерніший мелодичний хід AOR. Найхарактернішим виявилось поєднання V – VI – V – IV ступенів у натуральному мінорі.

У гармонічно-акордовому супроводі найхарактернішої поспівки маємо справу з паралельно-змінним ладом. Виразним є той факт, що модальність має дуже «хитку» позицію тоніки, оскільки дуже легко поміняти тяжіння: зокрема, можна сприймати чергування гармоній так, щоб тяжіння було спрямоване не до стійких щаблів мінору, а до паралельного йому мажору. Або навпаки.

Як яскравий приклад такого паралельно-змінного ладу можна навести куплет усім відомої композиції The Beatles – And I Love Her, де протягом

куплета домінує натуральний до-дієз мінор, а в кінці затверджується паралельний мі мажор (див. далі):

Приклад 2.1

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains five measures with chords F#m, C#m, F#m, C#m, and F#m. The second staff contains four measures with chords C#m, A, B, and E.

Тому й вищезгаданий найхарактерніший мелодико-гармонічний прийом AOR-у може сприйматися слухом і як мажорний, і як мінорний. Залежно від того на мажор, чи на паралельний мінор здійснюється акцент (маємо на увазі переважаючі ладово-гармонічні тяжіння) у тій чи іншій пісні. Тільки в мажорі це вже не V – VI – V – IV -й, а III – IV – III – II ступені.

Якщо говорити про дві відомі пісні групи Boston – Peace Of Mind і More Than A Feeling, то їх приспиви за гармоніями практично ідентичні. Однак створюється доволі сильне відчуття, що початкові акорди приспівів цієї й іншої пісні немовби утверджують за собою тональність (початкові акорди саме у приспівах цих пісень ніби задають цим самим загальний тон приспівам). Тому приспів пісні More Than A Feeling можна визначити як мажорний, а приспів пісні Peace Of Mind – як мінорний. Гармонії приспіву останньої пісні – Peace Of Mind – це те характерне гармонічне поєднання, про яке мовилося вище. Тобто, у натуральному мінорі – T – VI – III (тоніка паралельного мажору) – VII. А перша пісня More Than A Feeling ілюструє протилежну ситуацію. У натуральному мажорі: T – S – VI (тоніка паралельного мінору) – D.

Однак при описі варіанту приспіву Peace Of Mind ті самі характерні гармонії AOR, які покладені в основу цієї пісні, можуть розглядатися й по-

іншому. Можна припустити, що тоніка тут – третій акорд, тобто акорд III ступеня (паралельного мажору). І тоді цей приспів виявляється мажорним. І гармонії тут будуть – VI – S – мажорна тоніка – D. Тобто, це той самий More Than A Feeling (мажорна тоніка – S – VI – D) з переставленими місцями тонікою і VI – м щаблем. Такий інший погляд на гармонію повинен також застосуватися і до мелодії. Таким чином, ми можемо стверджувати за аналогією, що найбільш характерним мелодичним поєднанням для AOR є комбінація: III ступінь – IV ступінь – III ступінь – II ступінь.

Але можна також припустити, що в пісні More Than A Feeling тонікою є не перший акорд, а VI щабель (3-й акорд за рахунком). Таким чином, приспів починається з III ступеня, і гармонії всього приспіву – це: III ступінь – VI ступінь – мінорна тоніка – VII ступінь. А мелодія приспіву More Than A Feeling – те саме, зазначене вище найбільш характерне поєднання звуків (мається на увазі друге речення приспіву, де оспівується текст «When I hear that old song they used to play») – V – VI – V – IV ступенів.

Однак, як вже було сказано, складається таке враження, що у приспівах обох цих пісень відчуття тоніки задають початкові акорди. Тому, швидше за все, за замовчуванням слід припустити, що для Peace Of Mind характерні поєднання звуків V – VI – V – IV ступенів. А в More Than A Feeling, зокрема в проспівуванні фрази «When I hear that old song they used to play», присутні поєднання III – IV – III – II – I ступенів.

Таким чином, у цих головних мелодико-гармонічних рисах AOR-у ми маємо справу з мерехтінням мажору і мінору. І навіть верховенство одного з ладів є уявним. Тому що змінити його так само легко, як лінії на голографічному зображенні. Це залежить від позиції дослідника. І можна сказати, що найхарактерніша мелодична лінія приспівів AOR може бути як поєднанням V – VI – V – IV ступенів (озвучені, як правило, акордами: мінорна тоніка – VI – III – VII), так і III – IV – III – II ступенів (озвучені, як правило, акордами: мажорна тоніка – S – VI – D). Хоча це, фактично, аналогічні мелодико-гармонічні поєднання. Все залежить від того, що

вважати тонікою – акорд паралельного мажору чи акорд паралельного мінору.

Існують різні варіанти даної поспівки. Наприклад V – VI – V – IV з додаванням ще й III ступеня в кінці (III – IV – III – II – I у паралельному мажорі). У мажорному варіанті це якраз поспівка із текстом «When I hear that old song they used to play» бостонівської More Than A Feeling.

Слід сказати що позначення «найхарактернішої» поспівки як V – VI – V – IV (III – IV – III – II) є умовним орієнтиром, який у даному разі був взятим із пісень групи Boston. Адже серед відомих хітів AOR-у зустрічаються різні типи поспівок. Однак бажання позначити цю поспівку як «найхарактернішу», викликає той факт, що у більшості найбільш упізнаваних хітів стилю можна виділити поспівки, які дуже близькі до названої вище. Іноді створюється відчуття, що всі вони є таким собі варіюванням якої-небудь однієї поспівки. Так чи інакше, можливо до деякої міри саме наявність цих схожих видів поспівок створюють відчуття єдиного стилю, через що він і був усамостійнений як AOR.

На підставі здійснених аналізів можна виділити окремі типи таких схожих поспівок. Вони є і в мажорному, і в мінорному ладах, і в паралельно-змінному ладі. І настільки часто повторюються, що важко цей факт оминути.

У подальшому викладі будемо ілюструвати наш текст наведенням нотних прикладів, що повинно уточнити подані тези. Незважаючи на той факт, що у вокалі AOR переважає тенор (партія якого в академічному нотному письмі фіксується на октаву вище реального звучання), у поданих нотних прикладах реєстр відповідатиме реєстру звучання вокалу.

Усі ці види поспівок можна розділити на кілька окремих груп:

1) Короткі висхідно-спадні поспівки (III – IV – III – II в мажорі, V – VI – V – IV в мінорі) з однаковими повторюваними фразами. Як правило, чотирма. Можливо, з невеликими мелодичними варіювання. Ці поспівки часто подаються на тлі гармоній T – VI – III – VII в мінорі, або T – S – VI – D в мажорі. Гармонії можуть по-різному чергуватися, але вони завжди подібні.

Поєднання з паралельним ладом може бути присутнім або відсутнім. У даному разі хочеться виділити тип поспівки, яка закінчується на доміантовій гармонії (VII ступінь в мінорі або доміантовий тризвук в мажорі). Так як мелодія закінчується на IV ступені в мінорі (II в мажорі). Характерним мажорним прикладом може слугувати приспів пісень Do You Recall групи Journey, Stranger In The Town і English Eyes групи Toto, Devil Game групи Kansas або Worth A Fight співака Тіма Фіхена. У мінорі – Peace Of Mind групи Boston:

Приклад 2.2

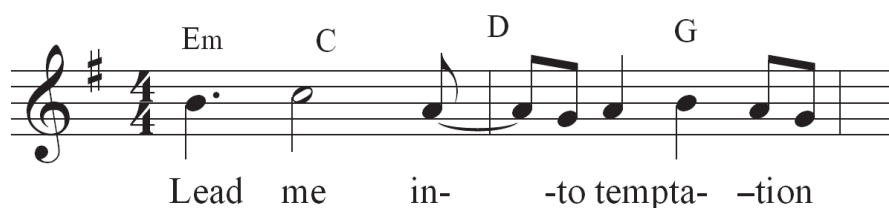
Cm Ab Eb Bb

Peo ple li ving in compe ti tion

Також приклади пісень з приспівами у мінорі: Bad Habit – Heat Of The Night, Wig Wam – In My Dreams. Ця поспівка часто має інакше завершення (як продовження мелодії). Наприклад, приспів пісні Only Time Will Tell групи Asia.

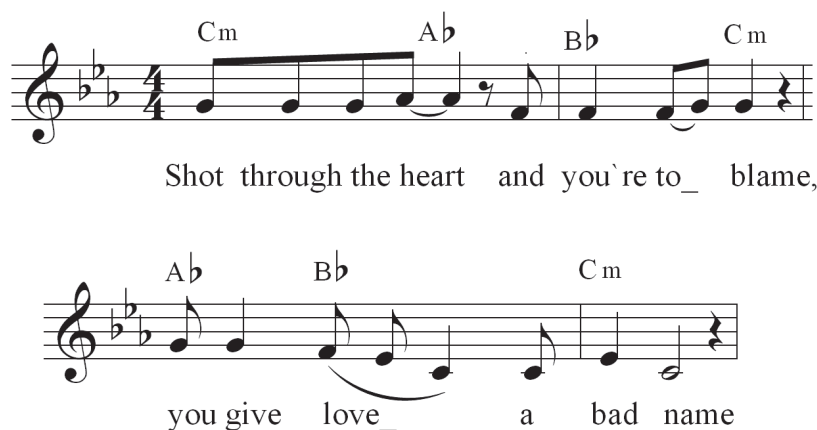
2) У другу групу можна виділити дещо інший тип поспівки. Тепер уже V – VI – IV – V ст. в мінорі (III – IV – II – III в мажорі). Тобто зберігається висхідно-спадний (хвилеподібне сходження) характер і поєднання тих самих звуків, тільки із дещо відмінним розташуванням. Тут це нагадує коротку спадну діатоничну секвенцію з двозвучною ланкою. Так як завершальний звук – це V ступінь у мінорі (III в мажорі), то він подається на тлі або тонічного акорду, або акорду паралельного ладу. Характерний приклад – приспів пісні співачки Літи Форд (Lita Ford) Holy Man:

Приклад 2.3



Схожа поспівка є у приспівках пісень Spark In Flame групи From The Fire або Written In Rock Ріка Спрингфілда. Також вона звучить у композиції Thunder у більш жорсткої, ніж AOR, металевій групі Leatherwolf. Іноді дана поспівка, як і поспівка 1 може мати додаткове завершення – прихід до тоніки, як-от, наприклад, у Bon Jovi: You Give Love A Bad Name:

Приклад 2.4



У групи Slade у приспіві пісні Uh La La In L.A. така сама діатонічна секвенція складається з 3-х ланок (остання ланка приходить до гармонічної домінанти). Триланкову секвенцію бачимо й у приспіві пісні Blue Collar Man групи Styx (остання ланка приходить до тоніки). Слід зауважити, що є і зворотний варіант такої поспівки – у приспіві пісні Photograph групи Def Leppard. Там у мінорному ладі, навпаки, вгору прямує чергування поспівок IV – V і V – VI зі словами «Photograph» (ці чергування перебивають «поспівки-відповіді» лід-вокаліста «I don't want your ...»).

3) Окремо слід сказати і про секвенції, що включають у себе поспівку пункту 1. Тобто перша ланка – це поспівка, близька до 1 (V – VI – V

– IV або III – IV – III – II), а далі слідує діатонічна секвенція. Одним із ранніх прикладів є композиція Songs For America групи Kansas. Там мелодія у приспіві – це секвенція з трьох ланок (в мажорі III – IV – III – II, далі III – II – I і потім II – I – VII). Перша ланка гармонічно ідентична поспівці 1. Друга ланка – D – T. Третя ланка – S – D. Згодом в AOR-і більше поширилися мелодії, базовані на діатонічній секвенції з двох ланок. Наприклад, у двох піснях гурту Chicago – Hard To Say I'm Sorry і We Can Last Forever (остання пісня наведена у нотному прикладі нижче):

Приклад 2.5

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains the melody for the lyrics: "E-very lit-tle look in-side your eyes is all it takes to make me re-alize_ We can last for-e-". Chords F, C, Dm, and Bb are indicated above the staff. The second staff shows a continuation of the melody with the lyrics "-e- -ver_" and a C chord above it.

Схожа секвенційна поспівка звучить у приспіві пісні I Will Die In Your Arms Tonight групи Cutting Crew і в передприспіві пісні I Can't Hold Back Survivor.

4) Слід сказати також про спадну поспівку III – II – I у мажорі або ж V – IV – III в мінорі. Приклад у мінорі – приспів пісні Goodnight L.A. групи Strangeways. А в мажорі – такі пісні, як Heat Of The Moment групи Asia, 10000 Lovers групи TNT, I'll Supply The Love групи Toto, Since You Been Gone групи Rainbow, Something About You групи Boston, Abandon групи Dare, Touch Me Tonight групи Shooting Star.

5) Інший тип низхідної поспівки – це VII – VI – V – IV ступені в мінорі (V – IV – III – II в мажорі). Гармонії подібні до поспівки 1, так як ці останні часто закінчуються на фоні домінантових гармоній. Часто у приспіві поспівка повторюється у чотирьох фразах. Прикладом є композиція Mr. Mister під назвою Kyrie:

Ky-rie e- -lei- -son down the road that i must tra- -vel

Також: Journey – Open Arms, Стефан Бішоп – Mr. Heartbreak, Boston – I Need Your Love, Reo Speedwagon – Out Of Season, Heart – What About Love (в останньому випадку четверта фраза –це закінчення, що веде до тоніки). У приспіві пісні American Nights групи Bonfire можна помітити поєднання поспівки спочатку групи 2, а потім – групи 5.

б) Менш поширений, але іноді зустрічається тип поспівки, близький до поспівок з п'ятої групи: також спадний, з верхнього VII ступеня в мінорі (V в мажорі). Однак хід звуків у ньому не плавний, а з перескакуванням через один звук. Мається на увазі поспівка VII – VI – V і потім III у мінорі (V – IV – III і потім I в мажорі). У гармоніях, як правило, ця поспівка подається на тлі тоніки, потім вступають тризвуки VI ступеня в мінорі (субдомінанти в мажорі). Але зазвичай це не повна поспівка, а перша половина ширшої фрази, яка включає у себе вищеназвану поспівку, зупиняючись на субдомінантових гармоніях. Далі ж, як друга половина загальної фрази, часто вступає «поспівка-продовження» типу 5, яка, як уже було сказано, приходить у кінці до домінантової гармонії. Можна реконструювати загальну поспівку: початок – VII – VI – V – III ст. і продовження – VII – VI – V – IV ст. у мінорі (початок – V – IV – III – I і продовження – V – IV – III – II в мажорі). У мажорному варіанті це приспів пісні I Can't Hold Back групи Survivor:

I can't hold back, I'm on the edge

Або ж початок приспіву пісні Майкла Болтона It's Only My Heart. У мінорному ж варіанті це зустрічаємо в більш жорсткому стандартно-металевому опусі – у приспіві пісні Judgement Of Heaven групи Iron Maiden. А в зворотному розташуванні (спочатку поспівка V – IV – III – II, а потім V – IV – III – I) – у групи U2 у вокалізації без слів, яка звучить у пісні With Or Without You. Так що ця поспівка трапляється і в музиці груп дещо інших стилів, але все ж таких, що представляють рок 80-х рр. Практично в ідентичному групі U2 варіанті така поспівка у вигляді вокалізації звучить у AOR-групи Casanova в пісні I'll Come Runnin'. Те саме стосується кінцівки приспіву пісні Ghost In Your Heart групи Bad English. Частково така мелодична поспівка становить мелодію куплету пісні Джона Парра The Best A Man Can Get. У трохи зміненому варіанті цю комбінацію тоно-гармоній (змінена лише «поспівка-продовження») можна помітити у приспіві пісні Stay групи Giant. По-іншому такий варіант звучить у приспіві пісні Ghost In Your Heart групи Outside Edge. Змінено тут і початкову поспівку і «поспівку-продовження». Приспів подається в мажорі. Початкова поспівка така: VI – V – III – I і продовження – I – II – III – II.

7) Слід більш докладно відзначити фрази, які включають у себе дві поспівки. У першій часто (але не завжди) проспівується ключова фраза – назва пісні («поспівка-джерело»). Далі подається інша, найчастіше спадна поспівка, подібна до поспівки 1 (часто VI – V – IV ступені в мінорі, IV – III – II в мажорі). «Поспівкою-джерелом» часто є комбінація ступенів V – III – IV у мінорі (III – I – II в мажорі). Як-от, наприклад, у пісні I Want To Know What Love Is групи Foreigner:

Приклад 2.8

The image shows a musical score for the chorus of "I Want to Know What Love Is" by Foreigner. The score is written on a single staff in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: "I want to know what love is_ I want you to show me_". Chords are indicated above the staff: G, D, Am, Em, and D. The first measure is a whole note G, followed by a half note D, then a quarter note Am, a quarter note Em, and finally a quarter note D.

Подібні приклади: Reasons To Live групи Kiss, Heaven Only Knows Річарда Маркса, Forever My Love Стіва Томсона. «Поспівкою-джерелом» може бути також поєднання ступенів IV – V ст. у мінорі (II – III в мажорі), або III – IV – V ст. в мінорі (I – II – III в мажорі). Прикладами двозвучного варіанту можуть слугувати приспиви пісень Without The Night і Miles Away групи Winger, тривзвучного варіанту – куплет пісні Dust In The Wind групи Kansas, приспів пісні Heaven Брайана Адамса. До AOR-композицій, які мають у своїх приспивах «поспівку-джерело» і «поспівку-продовження», можна також віднести: Rocket групи Def Leppard («поспівка-джерело»: «Rocket, yeah» – III – I – VI – I, «продовження»: «Satellite of love» – поспівка 1, Live Is Life групи Opus («поспівка-джерело»: «Live Is Life» – III – II – I, «продовження»: «Na na na na na» – поспівка 1. Схожі поділи на подібні поспівки можна знайти в More Than A Feeling групи Boston.

Зазначені вище типи поспівок можуть бути споріднені завдяки тій гармонічній особливості, що виявляється у спадному ході (і поспівка V – VI – IV – V ступенів є таким собі «каскадним» сходженням).

Таким чином можна припустити, що різні, але такі, що мають певну схожість, поспівки, про які йшлося, виказують наявність спільного коріння. Уже згадувалося, що зазначені вище типи поспівок можуть бути споріднені ще й тим, що мають спадний мелодичний хід. Також у більшості цих поспівок переважає поєднання у різних варіантах одних і тих самих звуків: VI – V – IV ступенів мінорі (IV – III – II в мажорі) як мелодико-гармонічної основи.

Щоб показати подібність, можна взяти як спільний корінь поспівку 1-го типу в ролі шаблону (слід нагадати, що нотний приклад представляє поспівку 1 (тут і надалі належність поспівки «до X групи», або ж «групи поспівок X-го типу» будемо для зручності вказувати скорочено – «поспівка X») на матеріалі композиції Peace Of Mind групи Boston):

Приклад 2.9

Peo ple li ving in compe ti tion

Ось так виглядає її шаблон (див далі):

Приклад 2.10

Він буде показувати наявність і послідовність певних звуків (так як приклади інших поспівок викладені в різних тональностях, тональність шаблону буде змінено відповідно до тональності кожної нової поспівки). Подальші види поспівок все-таки зберігають і наявність таких самих звуків, і їх послідовність (для зручності їх виявлення вони обведені лініями) тільки з різним варіюванням. Послідовність цих звуків може бути вкладена, як частина, до більшої поспівки, або розкидана по різних місцях більшої фрази з декількома поспівками. Як-от, наприклад, у поспівці 3 у групи Chicago:

Приклад 2.11

E-very lit-tle look in-side your eyes is all it takes to make me re-alize_ We can last for-e-

-e- -ver_

Шаблон поспівки 1 в тій самій тональності виглядатиме так:

Приклад 2.12

Більшість поспівок переважно зберігають спадний характер. А поспівка 2 (на прикладі композиції співачки Літи Форд), тобто V – VI – IV – V (III – IV – II – III в мажорі) є таким собі секвенційним сходженням «каскадної» будови (див. далі):

Приклад 2.13

Для подібності далі показаний шаблон поспівки 1 у тій самій тональності:

Приклад 2.14

Або ж приклад композиції Bon Jovi – You Give Love A Bad Name:

Приклад 2.15

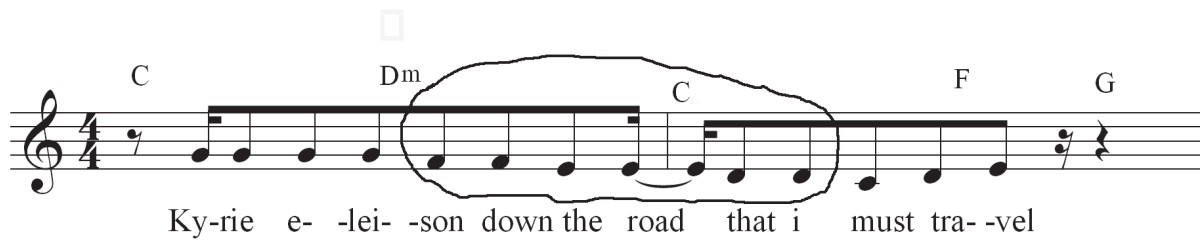
І шаблон тих самих звуків із поспівки 1 в тій самій тональності:

Приклад 2.16



У поспівці 5 зберігається спадний рух поспівки 1 (див. далі):

Приклад 2.17



Шаблон поспівки 1 у тій самій тональності:

Приклад 2.18



Навіть поспівка 6 (у якій немає 4-го ступеня), на прикладі групи Survivor має «поспівку-продовження», часто слідує за нею і приводить найчастіше до IV ступеня.

Приклад 2.19



Шаблон поспівки 1 у тій самій тональності:

Приклад 2.20



А якщо поспівка довша і різноманітніша, ніж усі вищеназвані, то вона все одно містить у собі рух від ступенів V і VI до IV (до II в мажорі) ступеня. Як приклад, можна навести пісню співачки Пат Бенатар Shadows Of The Night (див. далі):

Приклад 2.21

Крім того, у даному прикладі можна простежити, як досить довга фраза приспіву має всередині поспівку 1, яка мовби «шматочками» розкидана по цій довшій фразі.

Ось шаблон поспівки 1 для даного прикладу в тій самій тональності:

Приклад 2.22



Це той приклад, який показує, як та сама послідовність нот, що складає поспівку 1, може бути вміщена як частина більшої поспівки, або ж розкидана по фразі, що має декілька поспівок.

Ці поспівки є також спорідненими гармонічно. Присутня модальність, діатоніка, домінування паралельно-змінного ладу (хоча є варіанти із використанням суто мінору або мажору без вторгнення паралельного ладу). Споріднює ці поспівки і бек-вокал, забезпечуючи гармонічне звучання вокалу, що характерно для AOR.

Важливо також, що схожі мелодичні лінії в AOR простежуються не тільки у вокальних партіях. Мелодія композиції групи Europe – The Final Countdown також містить у середині поспівку 1. Звуки цієї поспівки є «опорними гармонічними стовпами» даної мелодії (див. далі):

Приклад 2.23



І шаблон даної мелодії, показує поспівку 1 у тій самій тональності:

Приклад 2.24



Однак є цілком відмінні типи поспівок в AOR-і. Так само, як вище мовилося про поспівки, які мають чергування висхідного і низхідного руху, необхідно відзначити й те, що в AOR-і існують просто висхідні варіанти. Як от, наприклад, у приспіві пісні Eye Of The Tiger групи Survivor. Узагалі, в приспіві проводяться три фрази з варіантом уже зазначеної висхідно-низхідної «найхарактернішої» поспівки 1. Але в четвертій фразі зазначеного прикладу із текстом «And he`s watching us all with the eye ...» бачимо хвилеподібне сходження: аж до I ступеня. Тобто, це фактично вже інша поспівка, яка додалася до тричі повторюваної поспівки 1. На цю нову поспівку, викладену в четвертій фразі приспіву, припадає кульмінаційний апофеоз приспіву. І вона має висхідне спрямування. Правда, у завершенні

приспіву зі словами «... of the tiger» все-таки бачимо завершальне сходження. Але, наприклад, приспів пісні Somebody Брайана Адамса вже повністю складається з висхідної поспівки.

Можна сказати, що іноді й різновиди найхарактернішої поспівки 1 можуть бути змінені у бік сходження. Наприклад, сходження до VII ступеня в мінорі: V – VI – VII – V – IV – III (приспів композиції Alone групи Heart). Однак навіть у такому вигляді ця змінена поспівка 1 зберігає напрям подальшого сходження.

Існують інші комбінації вже згаданих «шаблонних» звуків. Можливо вони походять ще з таких давніх, не пов'язаних з AOR композицій, як Twist And Shout. Ця комбінація звуків поширена як у мажорному, так і в паралельно-змінному ладі. Це мелодія в приспіві, яка складається з двох коротких поспівок. Перша поспівка є двозвучною. У мажорі це – IV – III ступені, відповідно, в паралельному мінорі – VI – V ступені. Вона може мати різні ритмічні варіанти. За цією поспівкою подається інша поспівка. У пісні Twist And Shout як перша, так і друга поспівки є короткими двозвучними: IV – III і I – II. Вони обидві мають ямбічний характер ритміки, починаючись із затакту. У багатьох хітах AOR-у все це збережено. Наприклад, майже ідентично до мелодики Twist And Shout звучить приспів пісні Rebel With The Cause групи Silent Rage. Схожі мелодії у приспівах є і у Майкла Болтона (You All That I Need), і у Шер (Still In Love With You). У цих прикладах перша поспівка практично ідентична поданій у Twist And Shout. Друга поспівка вже не двозвучна. Вона триваліша за часом звучання, і є більш розгорнутою мелодичною фразою. Ця, друга, більш довга фраза (поспівка) може бути цілком подібною на згадані поспівки 4 і 5. Першу двозвучну поспівку можна також віднести до розряду дуже характерних для AOR-а мелодичних прийомів. Деякі приспіви можуть цілковито складатися з цієї двозвучної поспівки. У цьому випадку вона повторюється кілька разів поспіль, після чого подається якась дещо змінена і також коротка кінцівка. Як, наприклад, у ще одній пісні співачки Шер I Found Someone. І у Тіни Тернер у пісні The

Best приспів починається точно такою самою двозвучною ямбічною поспівкою.

Можна згадати і про те, що така двозвучна поспівка може мати і не ямбічний, а хорейчний характер. У цьому разі IV щабель припадає на сильну частку. Як правило, така комбінація поширена в мажорних приспівах. Так само, після цього хорейчного варіанту поспівки (також як і після ямбічного), мелодію приспіву продовжує інша поспівка. Наприклад, приспів пісні Slide It In групи Whitesnake (перша IV – III і наступна: II – III). Або ж приспів пісні Home Of The Brave групи Toto (поспівка IV – III і наступна довша поспівка 5). Схоже звучить і приспів пісні Headlong групи Queen.

Окремі приспіви AOR-ових хітів можуть також складатися з повторення такої хорейчної двозвучної поспівки з якоюсь завершальною кінцівкою. Наприклад, приспів пісні Lovin` Touchin` Squeezin` групи Journey. Такі приспіви були присутні й у більш ранніх стилях рок-музики. Наприклад, у середині 60-х в композиції Дайани Росс Back In My Arms Again. У 80-ті цю пісню переспівав Майкл Болтон. У його варіанті, завдяки адаптованому для 80-х років типу аранжування, ця пісня зазвучала як типовий AOR.

Вище були замарковані максимально запам'ятовувані мелодичні поєднання звуків у приспівах пісенних композицій стилю AOR, які умовно назвемо найхарактернішими.

Слід звернути увагу й на іншу якість мелодики у приспівах AOR. Вона особливо характерна для мінорних приспівів із оспівуванням III, II і I ступенів.

Ці спадні гамоподібні поспівки, як і згадані вище, тяжіють до певної різноманітності: вони можуть бути гранично простими, або представляти варіанти орнаментики (різноманітні види оспівування і ритмічної організації). У результаті це не просто строго спадний рух, а хвилеподібне чергування підйомів і спадів.

Прикладами можуть слугувати приспів пісні Майкла Болтона Can't Turn It Off, багато вокальних мелодій у приспівах групи Europe – Rock The

Night, The Final Countdown, Cherokee. І, навпаки, висхідна поспівка із тих самих ступенів є у приспіві пісні Pamela групи Toto.

Нерідко до вищезазначених III – II – I шаблів додаються ступені, що лежать поруч. Особливо, натуральний VII знизу (утворюючи повноцінний тетракорд). Застосування такого мелодичного ходу було часто вживане і в більш ранніх стилях рок-музики. Можна згадати мелодії таких пісень, як Paranoid групи Black Sabbath або We Will Rock You групи Queen. Тобто в тяжкому року такий хід і до цього вже був дуже поширений. Серед хітів AOR-у можна згадати приспиви пісень Europe, як-от Rock The Night. До згаданих чотирьох шаблів також можуть додаватися ще нижчі – VI, V. Наприклад – такі пісні групи Europe, як Dangers On The Track, Love Chaser, Stormwind, More Than Meet The Eyes і т.д.

Тетракорд також може бути організованим і додаванням зверху IV ступеня. Утворюється спадне оспівування IV – III – II – I ступенів. Це зустрічаємо у приспівах пісень Separate Ways (Worlds Apart) групи Journey, You're Gonna Break My Heart Again групи Whitesnake. Поширене це й у мажорі (група Bad English – When I See You Smile), де названі ступені слід іменувати вже не III – II – I, а I – VII – VI. Як видно, застосовуються такі поспівки найчастіше в низхідному і плавному русі (по секундах).

Можуть трапитися і більш короткі види поспівок, що складаються з вищеназваних ступенів.

Слід відзначити також поєднання у приспівах цієї низхідної поспівки (III – II – I ступенів) і названої вище «найхарактернішою» поспівки 1. Мається на увазі вже згадана поспівка 7, яка включає і «поспівку-джерело», і «поспівку-продовження». Іноді поспівка III – II – I є «джерелом», а поспівка 1 стає «продовженням». Як-от, наприклад, у композиціях Opus – Live Is Live, Bon Jovi – Livin' On A Prayer.

Раніше було сказано про часто вживане в AOR поєднання звуків: у мінорі послідовність III – II – I ступенів (у мажорі – I – VII – VI ступенів). Але оскільки в AOR поширене характерне для цього стилю багатоголосся, то

не можна не сказати і про додавання до цих характерних звуків інших гармонічно співзвучних звуків, що створює гармонічний вокал. Іноді це робиться співаками з бек-вокалу. А іноді головний вокаліст починає вторити основній мелодії, яка виконується на той момент бек-вокалом. Бек-вокали найчастіше додаються на терцію чи кварту вгору або вниз (наприклад, оспівування слова «easy» у приспіві пісні Lovin` You Is Easy групи Journey).

Тому у приспівих з мелодіями, що складаються з III, II і I ступенів, ми можемо почути багатоголосні додавання до них V, IV і III ступенів які дублюють III, II і I. Це також дуже поширене в AOR явище. Можна згадати приспів пісні Майкла Болтона Save Our Love. Пісня написана в мі мінорі. Середній голос створює відчуття основного. Використовуються паралельні терції:

Приклад 2.25

У другому реченні другого проведення приспіву слова змінюються на «Save our love. Save it making stronger». Із цим текстом лідируючий вокаліст звучить ніби поверх позначених вище голосів, створюючи додатковий верхній голос. Звучить він так (приклад наводиться без затакту зі словами «save our»): V – IV – V – VI – V – IV – III. Це оспівування цілком можна віднести до одного з варіантів оспівування поспівки 1, тільки з трохи зміненими звуками. Однак уже було сказано про поширену орнаментику в цих характерних для стилю мелодіях, що відрізняє їх один від одного. Таким чином, у фразі «Save it making stronger» середній голос оспівує III, II і I ступені, а лідируючий голос оспівує поспівку 1

Приклад 2.26

Схоже поєднання голосів є у приспіві пісні Africa групи Toto.

Якщо продовжувати розгляд поспівки III – II – I в мінорі, то можна сказати і про певне поширення дещо іншої схожої поспівки: III – II – VII. Можна сказати, що такий тип поспівки був складовою частиною більшої мелодичної фрази, яка була в приспіві пісні Carry On My Wayward Son групи Kansas. Згодом саме окреме спадне поєднання звуків III II і VII в мінорі стало застосовуватися в окремих стилях поп- та рок-музики і 80-х, і 90-х рр. Можна особливо відзначити композицію Don't Stand So Close To Me англійської групи «Нової хвилі» The Police. А взагалі це нагадує пісню The Beatles – The Long And Winding Road (мається на увазі приспівування заголовної фрази спочатку: III – II – VII – V – I ступені). У AOR-і ця поспівка має різні варіювання (наприклад, III – II – VII – I, III – II – VII – IV, або III – II – VII – VI). Її можна виявити в куплетах пісень Send Her My Love групи Journey і Out Of The Blue групи Foreigner. У приспівах цей тип поспівки зустрічаємо в пісні Niagara Falls групи Chicago:

Приклад 2.27

Також – у приспівах пісень: Still They Ride групи Journey, Are We Playing With Fire групи Virginia Wolf, Tangent Tears групи Mr. Mister.

Дану поспівку можна зустріти й у передприспівах. Наприклад, у виконавця Джона Фарнема пісні Break The Ice.

Названі вище мелодико-гармонічні приклади стосувалися або паралельно-змінного ладу, або іонійського мажору чи еолійського мінору. Та слід ще сказати про цілий пласт приспівів, створених у міксолідійському ладі. Застосування цього ладу до AOR-у здійснювалося вже упродовж тривалого часу. Достатню популярність міксолідійський лад мав у 60-х рр. у творчості Beatles (наприклад, в пісні With The Little Help For My Friends). Часто приспів цієї пісні приводять як приклад найхарактернішого гармонічного поєднання в рок-музиці і найхарактернішої послідовності акордів: тризвук міксолідійського VII – S – T.

Цей прийом також досить поширений у гармоніях приспівів AOR. І, знову ж, неможливо розглядати це застосування міксолідійського ладу як розпізнавальний знак цього стилю. Адже його застосування вважається типовим для рок-музики взагалі [27, с.73–74]. З іншого боку, також не зовсім правильно узагальнювати універсальність цього прийому, так як можна знайти стилі і течії, в яких він буває непопулярним. Однак, якщо говорити про рок-музику 60-х та 70-х рр., то можна побачити достатньо широку його популярність у таких стилях року як Хард-рок, Прогресив-рок, Джаз-рок, Кантрі-рок, в рок-операх і т. д. І для них це поєднання цілком може називатися якщо не найголовнішим, то одним із головних. Тому, можливо, воно також не дасть виділитися AOR-у з течії Хард-року.

Про особливості гармоній приспівів з міксолідійським ладом важливо було згадати через те, що вони впливають безпосередньо на мелодичні риси, які проявляються при такій гармонізації.

Найчастіше до таких рис належить спадний рух. Оскільки мелодії AOR переважно плавні, то в цих прикладах зустрічаються найширше вживані мелодичні ходи. Це можемо спостерігати у прикладі With The Little Help For My Friends з використанням II і I ступенів. Так як хід гармоній починається нерідко з акорду міксолідійського VII ступеня, то поширення набувають

мелодичні ходи типу: II – I – I. Якщо ж гармонічні послідовності починаються з тонічного акорду, то нерідко застосовується мелодичне поєднання: III – II – I. Приклади: Foreigner – Feels Like A First Time, Journey – Just The Same Way, Precious Time, Stay Awhile. Не менш поширеним у мелодіях є використання самого міксолідійського VII ступеня. Ось типова низхідна поспівка: VII – VI – V (Майкл Болтон – Everybody's Crazy).

І ще одна поспівка в такій самій гармонізації: IV – IV – III. Характерним прикладом може слугувати композиція Slang групи Def Leppard.

Однак, відзначаючи часте застосування багатоголосся в AOR-i, слід зауважити тенденцію одночасного вживання у різних голосах помітно відмінних низхідних плавних мелодій у міксолідійському мажорі. Наприклад, у вже згаданій пісні Майкла Болтона Everybody's Crazy.

Однак можна пов'язати також вказаний міксолідійський мажор зі згаданим вище характерним для AOR паралельно-змінним ладом. Справа в тому, що у деяких випадках цей міксолідійський мажор може також виявитися іонійським мажором або ж еолійським мінором, залежно від того, який щабель вважати тонікою. Тут ідеться про змінний лад (вже не паралельно-змінний, про який говорилося раніше, а просто змінний [111]). У деяких приспівках AOR-пісень можна зустріти таке чергування акордів, яке вочевидь дещо ускладнює визначення основного тону тональності. Як приклад, можна навести пісню Def Leppard Armageddon It. Акорди у приспіві такі: до-мажорний – соль-мажорний – ре-мажорний і мі-мінорний. Якщо в приспіві тонікою вважати ре-мажорний акорд, то перші три виявляться цілком хрестоматійними для рок-музики трьома акордами міксолідійського ладу. Абсолютно тими самими, для опису яких зазвичай наводять як приклад Бітлз: With The Little Help For My Friends. У такому разі тут присутні і стандартні для міксолідійського мажору акорди: VIIн – S – T. А звуки мелодії – міксолідійський VII ступінь – VI і V (у даному разі – оспівування нот до – сі – ля). Чи, точніше, стандартний для рок-музики спадний мелодичний хід,

який лягає на ці гармонії. Однак є ще четвертий акорд – мі-мінор. Мелодія вокалу закінчується на перших трьох акордах і на 4-му вже не звучить. Виходячи з вищеназваної встановленої (умовно) тональності, це останній – мінорний акорд II ступеня. Однак, він деякою мірою збиває відчуття тоніки. Тобто, можна вважати за тонічний не ре-мажорний, а цей, мі-мінорний акорд. Тоді VII (до-мажорний акорд) стає відповідно VI ступенем, IV (соль-мажорний акорд) – III ступенем, а I (ре-мажорний акорд) – VII ступенем. А звуки до – сі – ля із міксолідійського VII, VI і V ступенів ре-мажору перетворюються в VI, V і IV ступені мі-мінору. А це практично ідентичне постійно згадуваній тут поспівці 1 – тобто, варіанту найхарактернішої для AOR-у поспівки. З третього ж боку можна припустити, що тонічним є другий акорд – соль-мажорний. Тоді мелодія буде будуватися із IV – III – II ступенів, а тонікою стане соль-мажор. Можливо таке велике повторення в хітах AOR-у цих інтонацій саме в іонійському мажорі або еолійському мінорі є якоюсь мірою модифікуванням інтонації, характерної для основного масиву року в міксолідійському мажорі. Тільки зі зміною опори на інший щабель, адже бачимо наявність змінного ладу (змінно-тонального; йдеться про те, що функцію тоніки по черзі виконують різні тони того самого звукоряду) [111].

Таке застосування акордів (міксолідійський мажор з характерною низхідною мелодією і з мінорним акордом II ступеня в кінці) застосовувалося ще кількома виконавцями AOR-у. Згадаймо, наприклад, приспів пісні *Walk Through The Fire* групи *Metropolis*.

Як приклад прояву змінно-тонального ладу варто згадати пісню *More Than A Feeling* групи *Boston*. Однак тепер уже слід сказати про співвідношення ладотональності куплета з приспівом. Куплет в міксолідійському ре-мажорі. Однак у приспіві з'ясовується, що тональність – соль-мажор, а ре-мажорний акорд – це домінанта соль-мажору. Тобто це типовий приклад змінно-тонального ладу.

Якщо повернутися, безпосередньо до міксолідійського мажору, і, власне, мелодій, які з нього виникли (мажорні, з пониженим VII ст.), то

можна назвати й інші мелодичні комбінації з пониженим VII ступенем. Зустрічаються просто менш поширені типи мелодій з його (міксолідійського VII ступеня) застосуванням. Так як вище було сказано про найхарактерніші мелодії, коли VII ступінь починав хід гармоній, або ж він був, скажімо, другим після тоніки. Більш оригінальне використання в мелодії пониженого VII ступеня в мажорі демонструють Journey у пісні City Of The Angels. У приспіві цієї композиції бачимо висхідну мелодичну лінію (V – VI – V – VI – понижений VII), якою ніби закінчується приспів. Понижений VII ступінь в мелодії спричинив появу пониженого VII ступеня в гармонії. На акорді пониженого VII ступеня закінчується приспів. Це – менш стандартний мелодичний прийом із використанням пониженого VII ступеня в мажорі. Однак, знову ж важко назвати його характерним виключно для Мелодик-року (AOR).

Необхідно відзначити, що у творчості групи Journey в альбомах кінця 70-х років міксолідійський лад займав домінуюче положення в піснях. У 80-х роках (особливо в альбомах *Frontiers* 1983 року або *Raise On Radio* 1986 року) більш домінуючими ставали еолійський мінор і паралельно-змінний лад.

Слід звернути увагу на ще один мелодико-гармонічний прийом, який займав помітне місце в AOR-і, особливо в 80-і рр. (але також і в більш пізні періоди). Наявність в одному приспіві зміни мінору на однойменний (не паралельний, а в цьому випадку саме однойменний) мажор. Або ж, навпаки – мажору на однойменний мінор. Що позначалося і на мелодії: адже змінювався III ступінь, який часто вживається у таких приспівах. При цьому такий прийом не є блюзовим мелодичним прийомом, оскільки це не блюзова нота (яка сама по собі «плаває» між високим і низьким III ступенем і є чимось середнім між ними). Є чітко окреслений саме низький III ступінь, а потім, коли вже звучить інший звук, то це такий самий чітко окреслений, тепер уже високий, III ступінь. Тут можна говорити про наявність однойменно-змінного ладу. У 1978 році цей прийом дуже яскраво продемонстрували Van Halen у пісні *Running With The Devil*. Правда, виразна

зміна III низького на III високий була лише в партії гітарного рифа. А в альбомі Fair Warning (1981 року випуску) була пісня Unchained із приспівом, який можна поділити надва речення, що трохи змінюються в тексті. У даному разі нас цікавить мелодія. Тому можна для прикладу взяти перше проведення цих двох речень:

«Change, nothing` stays the same

Unchained, and ya hit the ground runnin`».

Це приспів з багатоголосним вокалом. Початкові слова обох речень – Change і Unchained (вони маркують початок фраз як своєрідний «маніфест») – підкреслюють високий III ступінь. У в продовженні другого речення «... and ya hit the ground runnin», верхній голос переходить на V – VI – V – IV ступені, а нижній чітко проспівує III низький щабель. Тобто в початкових фразах приспіву чітко чути III високий ступінь, а в його розвитку вже вживається чітко III низький:

Приклад 2.28

Change no-thin` stays the same Un-chained, and ya hit the grond runnin` Change

і т. д.

Цей прийом став популярним у 80-і у груп AOR-у і в деяких окремих груп Глем-металу, які музично були найближчими до AOR. Зокрема Ratt, у приспіві пісні Round And Round (1984). У ньому також початкова фраза «проспівує» III високий, а подальше речення приспіву підкреслює вже III низький. Те саме можна сказати і про їхню композицію Lay It Down (1985). Це повторено також Bon Jovi в композиції Let It Rock (1986) і Def Leppard у приспіві композиції White Lightning. Можна це відзначити і в пісні Rubicon групи Journey, і в пісні Madalaine групи Winger. Таким чином,

найхарактерніше поєднання III високого і III низького ступенів – це той випадок, коли початок приспіву задає вигукування першої фрази, як «маніфесту» саме з III високим ступенем, а потім, у наступному реченні триває розвиток цього приспіву вже з мелодією, яка підкреслює III низький щабель. При цьому в наступному реченні подібний «розвиток» з III низьким ступенем може виникати в найхарактернішому для AOR-у і взагалі Хард-н-хеві мелодико-гармонічному руслі: у звичному натуральному мінорі (III – II – I ступені, або ж часто згадувана нами поспівка 1. Однак ці поспівки з'явилися у реченні приспіву вже після заданого «маніфесту» з високим III ступенем, що позначив на початку приспіву однойменний мажор, тільки потім змінений на однойменний мінор.

Такі прийоми вже були присутні у попередніх формах рок-музики. Наприклад, у Beatles в композиції *Magical Mystery Tour*. Перша фраза «roll up» підкреслює мажорний III ступінь. Наступна ж фраза «roll up to the mystery tour» є низхідною поспівкою: IV, потім мінорний III ступінь, II і I ступені. Серед прикладів заміни мажору на однойменний мінор або навпаки можна також відзначити дуже показову акордику прогресив-рок-групи Genesis.

У цілому цей прийом може і викликає якусь асоціацію з роком 80-х (через відносну популярність його використання саме в ті часи). Однак він характерний не для всіх AOR-груп.

В окремих мелодичних поспівках можна зустріти також підкреслення дорійського мінору. Серед менш популярних, але все-таки існуючих мелодичних прийомів AOR-у, можна відзначити прийом, який зустрічався ще у приспіві знаменитої *Smoke On The Water* групи *Deep Purple*. Зокрема при проспівуванні вокалістом заголовного слова «Smoke On The Water». Він полягає у підкресленні спочатку дорійського VI ступеня, а потім – заміні його на еолійський. Цей прийом спостерігаємо і в австрійській групі *Opus* у пісні *Keep Your Mind*. Поспівка у приспіві підкреслює VI дорійської, VI еолійський, V і IV ступені.

Прийом, в якому, навпаки, еолійський VI щабель замінюється на дорійський, можна зустріти у Toto в приспіві пісні Till The End. Фраза Till The End є фактично багатоголосною поспівкою: VII – I ступені у верхньому голосі, V і VI ступені в середньому. А фраза «Your name will touch my lips like prayin'», що звучить уже тільки у лід-вокаліста закінчується дорійським VI щаблем.

У приспіві пісні групи Orus – Can You Hear Me відбуваються такі самі заміни, але вже іонійського VII ступеня на міксолідійський VII ступінь. Те саме можна сказати про приспів пісні Where Were You групи Journey.

Таким чином, у деяких AOR-композиціях присутній і однойменно-змінний лад: чергування однойменних мажору і мінору, міксолідійського й іонійського мажору, або ж – дорійського й еолійського мінору.

Більш рідкісний приклад такої поліладовості продемонстрований у приспіві пісні Rock'n'roll Band групи Boston. У ньому поєднуються з одного боку паралельно-перемінний лад (еолійський мінор, іонійський мажор), а також – тимчасова заміна іонійського IV ступеня на лідійський. Таким чином тут поєднуються паралельно-перемінний і однойменно-перемінний лади, що створює міксодіатоніку.

Можна відзначити ще й використання у Мелодик-року взагалі найхарактернішої для року особливості – ангемітонної пентатонічної мелодії (що походить від блюзу). Звичайно ж, мелодичні прийоми з використанням ангемітонної пентатоніки, які застосовуються в AOR-і, самі по собі не виділяють Мелодик-рок у самостійне явище. Так як мелодії, засновані на ангемітонній пентатоніці застосовуються у кількісно об'ємних сферах загального потоку блюзової, джазової, рокової, хард-рокової, соулової та іншої музики, на яку цей впливовий блюзовий мелодичний прийом поширився. Це скоріше показує типовий принцип спадкоємності виразових засобів AOR-у від інших стилів рок-музики.

Ангемітонні пентатонічні мелодії широко застосовуються в куплетах пісень AOR, як наприклад, у пісні Foreigner під назвою Headknocker

(оспівування I, VI і V ступенів у мажорі чи III, I і VII ступенів у мінорі, так як куплет звучить у паралельно-перемінному ладі). Куплет цієї пісні показує пентатонічну мелодію у позитивному блюзово-рок-н-рольному характері. А куплет пісні Chain Reaction групи Journey показує ангемітонну пентатоніку вже в руслі більш агресивного мінорного металевого звучання. Велика частина куплета підтримує соль-мінор (окрім кількох модуляцій у кінці куплета). У мелодії звучить поєднання звуків V, VII, I і III ступенів. Побудова куплета нагадує стандартні блюзові запитання і відповідь. Запитання починається багатоголосно, а відповідь дає солюючий співак.

А в пісні Journey – Lovin' Touchin' Squeezin' показано застосування ангемітонної пентатоніки в куплеті ліричної пісні. При цьому в приспівках названих пісень ангемітонна пентатоніка порушена: у них вже присутні півтони.

Тому цілком зрозумілим є той факт, що ангемітонна пентатоніка в чистому вигляді не особливо характерна для пісень AOR. Так як усі згадувані вище «найхарактерніші» мелодичні прийоми для AOR-у все-таки були мелодіями з присутністю півтонів. І велика кількість хітів Мелодик-року вже ніяк не можуть мати за ладову основу чисто ангемітонну пентатоніку. Як уже неодноразово згадувалося вище, найпопулярнішим поєднанням ступенів виступає послідовність V – VI (півтон) – V – IV ст. в мінорі (III – IV (півтон) – III – II в мажорі), або ж чимале використання також згадуваних вище низхідних мелодичних ходів у мінорі III – II (півтон) – I ступені.

Усі ці та інші найхарактерніші для AOR мелодії не дозволяють мати в пісні, особливо у приспіві, лише повністю пентатонічні ангемітонні звороти. Тому нерідко ангемітонна пентатоніка може обмежитися куплетом, як у вищенаведених прикладах із Journey і Foreigner. Це можна пояснити тим, що основою для такого стилю рок-музики, як AOR, послугувала не стільки блюзова (з характерною ангемітонністю), скільки старовинна європейська інтонаційна сфера (для якої більш характерний звукоряд семиступеневих натуральних ладів).

Однак можна назвати й пісні із суто ангемітонною пентатонікою в мелодіях: як в куплеті, так і в приспіві. Наприклад, пісня Broken Wings (1985) групи Mr. Mister. Куплет – у соль-дієз-мінорі, а приспів модулює в до-дієз-мінор. Однак пентатоніка, і в куплеті і в приспіві показана мінорна ангемітонна, що відповідає цим тональностям (у мелодії бачимо послідовність V – I – III і IV ступенів). Якщо переглянути мелодію цієї пісні, як в куплеті, так і в приспіві (абсолютно ізольовано від інших виразових засобів пісні – гармоній, аранжування, тембрів), то можна назвати її типово блюзовим ангемітонним мелодичним ходом:

Приклад 2.29

Take these bro-ken wings and learn to fly a gain and learn to live so free_

І, швидше за все, будь-які натяки на виділення її як складової частини стилю AOR неможливо буде відшукати. У даному випадку, композицію Broken Wings, як типову композицію стилю Мелодик-рок (AOR), можна сприйняти насамперед за рахунок типового тембру і регістру в вокалі. Також за рахунок аранжування з характерними тембрами клавішних інструментів і характерної для стилю AOR гармонії. Таке саме домінування пентатоніки в приспіві (з характерними AOR-овими якостями інших засобів виразності) можна відзначити і в іншій пісні Mr. Mister – Uniform Of Youth, як і в піснях After The Hurt Is Gone групи Strangeways, і Something To Hide групи Journey.

Слід також відзначити композицію 1989 року The Moment Is Here групи World Trade. Приспів у ній досить цікавий для такого достатньо шаблонного стилю, як AOR. Мелодія цього приспіву переважно побудована в ангемітонній пентатоніці. Вона має стрибкоподібний характер: тут присутній хід від V до I і потім – II ступеня. Ці три ступені постійно оспівуються в приспіві. При цьому з додаванням багатоголосся ті самі ступені у різних комбінаціях звучать водночас і як акорд. Поєднання цих ступенів фактично є поєднанням інтервалів квати і великої секунди. Така акордика у 80-ті рр. була дуже популярною в AOR у

інструментальній сфері (про що детальніше йтиметься в параграфах, присвячених гармонії). World Trade інтегрували це поєднання у вокальну сферу. Пентатоніка у цьому разі не носить блюзового характеру. Тут швидше відчувається європейська архаїчна модель інтонування. Також створюється досить «холодна» атмосфера зі своєрідним «футуристичним» ухилом.

Однак слід згадати й окремі приклади композицій AOR, у яких пентатонічна мелодія за характером наближена до блюзу.

Пісня групи Journey – Lady Luck (1979 року) представляє пентатонику в мелодіях, які явно мають блюзовий характер, тоді як сама композиція і за аранжуванням, і за характером вокалу повністю стилізована під Хард-рок зразка класичного звучання ранніх Led Zeppelin. Переглядаючи окремо дану композицію (як мелодію, так і інші засоби музичної виразності) її взагалі неможливо виокремити з хард-рокової стилістики 70-х, і сказати, що вона є піснею в якомусь ще окремому стилі, що не може охарактеризувати її як пісню в стилі AOR. Однак у даному разі можна на неї поглянути як на пісню в контексті альбома і загального стилю звучання ансамблю. І розглянути її звучання як одну з гілок характеру мелодії, що їх має група у своєму арсеналі. А творчість даної групи має до того ж у великій кількості характерні мелодичні риси AOR. Те саме можна сказати і про іншу пісню Journey – Homemade Love (1980-го року).

При цьому такі пентатонічні блюзові мелодії могли торкнутися музики якоїсь однієї групи, чи деяких груп, а інші могли й не заглиблюватися у способи використання цього мелодичного прийому (наприклад, Boston чи Styx). Однак до кінця 80-х – початку 90-х рр., у зв'язку з приходом до AOR-ового звучання груп Хайер-металу типу Bon Jovi або Def Leppard, стилістика AOR дещо урізноманітнилася хард-рок-н-рольним звучанням і композиції могли мати більш пентатонічні мелодії (наприклад, у Def Leppard – Pour Some Sugar On Me, у Bon Jovi – Let It Rock). Часом це впливало і на музику піонерів стилю AOR (наприклад, Styx у пісні Love Is The Ritual).

Вище були названі приклади використання як ладової основи куплетів з пентатонікою, або куплетів і приспівів із пентатонікою. Однак цілком реальними були ще й куплети або приспиви, що поєднують окремі пентатонічні поспівки з іншими поспівками, у яких є півтони. Наприклад, пісня співачки Бонні Тайлер *Hide Your Heart*. Мінорний приспів тут складається з пентатонічної мелодії, яка ділиться на поспівки (нагадують блюзові запитання і відповіді). Однак у другому проведенні приспіву з текстом «*When pride and love battle with desire*» відбувається вільне варіювання приспіву: звучить поспівка, яка вище була позначена під номером 5. Тобто в AOR-композиціях можливі поєднання і комбінування пентатонічних поспівок і півтонових поспівок із плавним рухом.

Слід відзначити також деякі риси ритміки мелодій у приспівах AOR-пісень. Йдеться переважно про найхарактерніші для AOR поспівки 1 і 2. Окремо можна виділити найпоширеніший тип ритмічної побудови поспівок 1 і 2 зі стандартним для року розміром 8/8. Поширені мелодії, що складаються переважно з вісімок із застосуванням синкопованих чвертей. Наприклад, *Peace Of Mind* групи Boston, – *You Give Love A Bad Name* групи Bon Jovi, *Holy Man* співачки Літи Форд, *Worth A Fight* співака Тіма Фіхена і т.д. У цих прикладах кожен півтакту (при розмірі 8/8) змінюється акорд. У всіх цих випадках другим акордом є VI щабель (або субдомінанта в мажорі). Мелодія приходить до VI ступеня на пів-чверті раніше за сильну частку (і акорд VI ступеня засобами інструментування також підкреслюється на восьму раніше).

Крім мелодій, що складаються з вісімок із синкопованими чвертями, можна згадати дрібніші тривалості – мелодії з шістнадцятих із синкопованими вісімками. Такий тип ритму мелодії можна зустріти у групи Toto в пісні *Africa* й інших композиціях групи, або у групи Survivor у пісні *Eye Of The Tiger*.

Рідше в AOR-піснях застосовується тріольний («шаффловий») ритм. У ньому, відповідно мелодія має тріольні ритмічні групи (Toto в пісні *Hold The Line*).

У цьому розділі була зроблена спроба вирізнити стиль Мелодик-рок (AOR) на ґрунті іманентно-музичних засобів виразності як самостійне явище Рок-музики. Були здійснені аналізи основних параметрів засобів музичної виразності: типових ритмів, тембрів (сфера аранжування), мелодики, характерних для стилю Мелодик-рок (AOR), у результаті чого можна дійти таких висновків:

Для композицій Мелодик-року (AOR-у) характерна проста пісенна форма.

Вербальною спрямованістю текстів композицій є переважно любовна або героїчна тематика, або така, що навіює певні «позитивні» емоції і створює відповідний настрій;

Ритм-секція, притаманна основним представникам стилю AOR (у більшості випадків) є помірною, фактично ж – пом'якшеним і спрощеним варіантом ритм-секції стилю Хард-рок. У музиці окремих представників підстилю Ні-Теш-AOR застосовується ритм-секція, взагалі характерна для «не-рокових» стилів – Диско, Електро-фанку. Тобто, AOR творчо адаптує уже сформовані в інших стилях ритм-секції з їх характерним саундом і виразовими можливостями;

Наведені вище три пункти не свідчать про даний стиль як особливо самостійне явище Рок-музики, але показують його – типову для того періоду – комерційну спрямованість.

Упровадження характерних клавішно-синтезаторних тембрів створює вагомую передумову для відчуття самостійності стилю AOR. Як видно із аналізів, вони «прийшли» з іншого стилю – Прогресив-року 70-х років, і в окремих AOR-композиціях (які можуть вважатися еталоном звучання стилю) можуть бути відсутніми. Проте, після вступу AOR у період розквіту, ці клавішні тембри почали в очах публіки найчастіше асоціюватися зі стилем AOR і Рок-музикою 80-х. Це помітно аргументує позицію щодо самостійності стилю.

Мелодик-року притаманні свої вокальні темброві особливості – чоловічий тенор, що є достатньо потужним, але перебуває у звукових параметрах «приємного» тембру. Він хоч і створює відчуття «рокового» звучання, але все-таки маркує сферу комерційного «комфортного» відчуття музики;

Значною популярністю в стилі AOR користується застосування бек-вокалу, вокального багатоголосся і гармонічного вокалу. Цьому приділяється помітна увага в приспівках пісень. Потужне багатоголосся створює ефект гімнічності, масштабності виконання. Це ілюструє, з одного боку, комерційну сторону стилю (так як AOR-хіти виконувалися на стадіонах, що й передбачало гімнічність виконання). З іншого боку, така гімнічність, піднесеність виконання забезпечувала певне ушляхетнення комерційної рок-музики. Багатоголосся підсилило роль мелодії приспіву і демонструвало її як головну подію пісні, яка, ніби «чіпляє» слухача (цей прийом різними дослідниками означається терміном «хук»). Це стає вкрай сильним розпізнавальним знаком стилю AOR, і важливим фактором для визначення стилю як самостійного явища;

У плані аналізу характерних мелодичних особливостей стилю AOR, проаналізовано типові для стилю мелодичні фрагменти, відмічені, як «поспівки». Виділено ряд поспівок, що найчастіше зустрічаються в приспівках AOR-хітів. Були виділені і систематизовані «найхарактерніші» із них. Якщо вони зустрічаються і в інших стилях, то для стилю AOR вони є не просто характерними, а – часто – визначальними. Водночас було виділено досить характерні для музики стилю ладові особливості, що безпосередньо впливають на мелодії.

Вказано також на креативне застосування у стилі й інших мелодичних особливостей, характерних для ширшого кола напрямів рок-музики, хоч через це стиль Мелодик-рок (AOR), можливо, певною мірою губиться в загальній панорамі інших стилів. Проте, такі мелодичні риси в альбомах

AOR-виконавців, співіснуючи з «більш характерними» рисами стилю Мелодик рок (AOR), створюють більшу різноманітність у типах звучання.

Саме в цьому стилі мелодичні поспівки підносяться як «хуки», змушуючи слухача звертати посилену увагу саме на ту чи іншу поспівку. Таким чином, характерна поспівка перетворюється на головну «подію» пісні.

Унікальність стилю AOR визначається сукупною взаємодією його окремих елементів. Характерні риси, притаманні структурному, мелодичному, аранжувальному, тембровому рівням, а також вокальній сфері, поодиноці можуть виявлятися і в інших напрямках рок- та поп-музики. Проте саме їх поєднання у межах єдиної стилістичної системи формує впізнаване звучання AOR.

Важливою є також висока ступінь концентрації цих ознак: якщо у межах стилю вони проявляються більш послідовно і узгоджено, ніж у суміжних жанрах, це забезпечує його цілісність і стилістичну визначеність.

Найбільш повно зазначені риси кристалізуються у музичній практиці 1980-х років, з якими AOR міцно асоціюється у масовій культурі. Саме акумуляція виразових засобів, характерних для цієї декади, забезпечує формування його найбільш цілісного та впізнаваного звучання.

РОЗДІЛ 3

ЛАДОВО-ГАРМОНІЧНА МОВА КОМПОЗИЦІЙ МЕЛОДИК-РОКУ

У розділі про мелодичні якості AOR, були виділені різновиди найхарактерніших для його мелодики поспівок. Як було зазначено, одним із найбільш типових ознак стилю (з яким найчастіше і присутні ці поспівки) є наявність паралельно-змінного ладу. Це може траплятися і при домінуванні мінору, і мажору. Вже йшлося про гармонії в головних хітах групи Boston: T – VI – III – VII ст. у мінорі і T – S – VI – D в мажорі. У різних композиціях ці акорди можуть по-різному варіюватися і розташовуватися. Можуть укладатися приспівки з показом натурального мінору (характерний хід, поширений у металевій музиці: T – VI – VII ступені), або мажору (T – S – D). Вживаються також різні варіювання акордів у міксолідійському ладі (найчастіше: T – VIIн – S). У параграфі про мелодичні переваги стилю Мелодик-рок було згадано і про змінний лад (змінно-тональний), коли в міксолідійському мажорі можна відчутти і періодичне лідерство тризвука II ступеня (ставши тонікою, цей акорд з тими самими звуками окреслює еолійський мінор) або тризвуку субдомінанти (субдомінантова тональність із тими самими звуками – це іонійський мажор). Це вже було зафіксовано у приспіві пісні Armageddon It групи Def Leppard.

Також застосовується дорійський мінор. У приспівках з його застосуванням нерідко зустрічаємо поєднання акордів: T – VII – дорійський VI щабель (Can't Turn It Off Майкла Болтона або Rock The Night групи Europe).

Нерідко зустрічаємо застосування в мінорі гармонічної домінанти. Але найчастіше як окремої барви (завершення) до гармоній у натуральному мінорі (Separate Ways – Journey). Або ж як маркер переходу до тональності паралельного мінору в паралельно-змінному ладі (у приспіві пісні Hard To Say I'm Sorry групи Chicago). Рідше (це істотно менш характерна тенденція)

застосовується гармонічний мажор (наприклад, куплет пісні Anna групи Toto).

Як окремі приклади можемо згадати й застосування мало характерного для AOR мінору з фригійським нахилом. Наприклад, у пісні Angel Don't Cry групи Toto (акорд фригійського II ступеня на фразі «I can't lie»).

Підсумувавши ці спостереження, можна зробити висновок, що основними ладами, які впливають на акордику AOR, є іонійський мажор, еолійський мінор, міксолідійський мажор, дорійський мінор, гармонічний мінор. Рідше – гармонічний мажор, і ще рідше – фригійський і лідійський лади.

Можемо відзначити поєднання цих ладів в одному приспіві (однойменно-змінний лад з єдиною тонікою і ладами, що змінюються на її тлі). В підрозділі, присвяченому мелодіям AOR, вже було сказано про тенденцію, яка особливо виразно виявилася у групи Van Halen. Це чергування III мажорного із мінорним (або навпаки), у позначеному таким чином однойменно-змінному ладі (пісні – Running With The Devil, Unchained).

Цю тенденцію повторили Bon Jovi (пісня Let It Rock), Def Leppard (White Lightning), Bad English (Heaven Is A Four Letter World), Winger (Madalaine) і т. д. Вона простежується і в групі Asia, у частині приспіву пісні Heaven On Earth (в момент оспівування текстової фрази «Life would be lonely»). У цьому випадку відчувається вплив Прогресив-року типу Genesis. У ре-мінорі на басовому органному пункті обігруються ре-мажорна тоніка – ре-мажорна домінанта – ре-мінорний тонічний септакорд і VII ступінь ре-мінору.

Крім таких поєднань однойменних іонійського мажору і еолійського мінору, в розділі про мелодику мовилося про поєднання однойменних еолійського і дорійського мінору, іонійського і міксолідійського мажору, іонійського і лідійського мажору і т. д. Також ішлося про поєднання паралельно-змінного і однойменно-змінного ладів в одному приспіві.

Однак у великому відсотку AOR-хітів спостерігаємо схильність до використання певних груп ладів – паралельно-змінного, еолійського мінору, іонійського мажору, а також міксолідійського мажору і т. д. При цьому стилю властива, можливо, велика схильність залишатися протягом приспіву в рамках одного ладу – на відміну від деяких інших стилів (наприклад, музики пізніх Beatles, які вважали кращим використовувати більшу кількість змін одного ладу на інший). Хоча в окремих AOR-хітах можна зустріти, наприклад, наявність у приспіві еолійського мінору і заміну його в кінці приспіву на гармонічний мінор (Journey – *Separate Ways*). Можуть зустрічатися і інші заміни. Але в процентному співвідношенні, все-таки хіти стилю мають велику схильність до утримання якогось одного ладу.

У комплексі вже згаданих гармоній зустрічаються типові обернення акордів. Наприклад, застосування переходу з мажорного акорду в паралельний мінор через доміантовий сектакорд. Нині це вже загальноприйнятий прийом. Можна привести як приклад, можливо, більш оригінальні випадки використання обернень акордів.

Тут слід згадати відомі AOR-ові композиції групи Chicago. Наприклад, уже згаданий вище приспів пісні *Hard To Say I'm Sorry*. Сектакорди сприяють плавним переходам басової партії і допомагають уникнути стрибків. Таким чином, бас при зміні гармоній рухається на вузлі інтервали. Партія баса: мі (тонічний акорд) – до-дієз (субдоміантовий сектакорд) – ре-дієз (доміантовий сектакорд) – сі-дієз (доміантовий сектакорд до паралельного до-дієз-мінору) – до-дієз (VI, паралельний мінор) – ля-дієз (подвійна доміананта до мі-мажору) – сі (доміананта до мі-мажору). Такі типи обернень Chicago застосовують і в інших композиціях свого AOR-ового періоду.

Приклад руху баса в *Hard To Say I'm Sorry* – спадний, має хвилеподібний тип спадання і піднімання. Можна згадати висхідний хід баса, який також має обернення тризвуків.

Показовим є, наприклад, приспів пісні *Kyrie* групи *Mr. Mister*. Він написаний в до-мажорі. Партія баса у першій фразі така: до (тоніка) – ре (мінорний тризвук II ступеня) – мі (тонічний секстакорд) – фа (субдомінанта) – соль (домінанта). У другій фразі: до (тоніка) – ре (мінорний тризвук II ступеня) – фа (субдомінанта) – ля (VI, паралельний мінор) – соль (домінанта). Третя і четверта фрази повторюють першу.

Подібний висхідний рух спостерігаємо й у одній із фраз приспіву пісні *Chicago – Over And Over*. У натуральному мінорі *Chicago* також використовують обернення. Наприклад, у приспіві пісні *If It Were You*. Вона подана в мі-мінорі. Тут присутні як хвилеподібна спадна лінія баса, так і абсолютно прямий підйом. Приспів виглядає так: VI – VII – D (натуральна) – T – секстакорд VI ступеня – секстакорд VII ступеня – паралельний мажор (III) – секстакорд VI – секстакорд VII – VII – секстакорд VI – VI. Очевидно, у цьому разі присутність як секстакорда, так і просто тризвука створює більше відчуття гармонічної різноманітності без збільшення кількості акордів і без розширення гармоній. Завершальними акордами є такі: секстакорд VI ступеня, а потім VI (тризвук VI ступеня). Тризвук VI після секстакорда VI створює відчуття нової гармонійної барви. При цьому гармонії відносно прості, у них немає складних акордових вкраплень. Але навіть при повторенні однакових гармоній чергування секстакорда і тризвука створює ефект появи іншого акорду, а відповідно й настрою. Таким чином у композицію вноситься необхідне різноманіття.

У інших характерних і відомих виконавців стилю обернення присутні, можливо, у меншій мірі. Наприклад, у *Bon Jovi* – секстакорд VII ступеня у першій фразі приспіву пісні *It's My Life*. Або ж можна звернути увагу на кінцівку першої фрази приспіву пісні *In My Dreams* норвезької групи *Wig Wam*. Однак після такого секстакорду VII ступеня (який, у свою чергу, з'являється після паралельного мажору) у всіх трьох прикладах повторюється приспів. Тобто відразу подана мінорна тоніка. Тому цей секстакорд VII

ступеня також можна розглядати як поширений перехід від мажору до паралельного мінору (стосовно до-мажору це домінантовий секстакорд).

Необхідно звернути увагу ще на такий не дуже великий, але, все ж, актуальний для приспівів AOR-у тонально-гармонічний прийом як модуляції. Вони присутні у приспівах ряду пісень окремих ансамблів. У широкому плані особливого поширення вони не набули, хоч, можливо, музика цих окремих груп, що використовують модуляції, пропонує ефекти більш цікавого і складного звучання. Але велика маса груп і пісень стилю AOR все-таки робить акцент на єдину повторювану тональність у приспіві, не вносячи особливого розмаїття (тим самим, роблячи музику більш доступною). Таким чином, групи, що роблять модуляції у межах приспівів, видаються більшою мірою причетними до прогресивних форм року.

Тут слід звернути особливу увагу на композиції групи Kansas. Наведімо приклад з ранніх альбомів колективу, звернувшись до років становлення AOR, який в ті часи ще не створював відчуття окремо сформованого стилю (1974). Як вже зазначалось в попередніх розділах, дослідники відносять цю групу також до Прогресив-року. Тому не виключене сприйняття модуляцій у приспівах цього ансамблю як природного прояву прийомів Прогресив-року, так як модуляції для цього стилю дійсно були дуже характерні. Однак навіть якщо розглядати модуляції як типово прогресив-роковий елемент, то слід зазначити і їх «співжиття» у групи Kansas з мелодичними поспівками, які в розділі про мелодію були відзначені як «найхарактерніші» для AOR. І ці поспівки застосовувалися групою Kansas далеко ширше, ніж характерними групами Прогресив-року з Англії (прогресивні мелодико-гармонічні елементи яких група Kansas нерідко адаптувала).

Розгляньмо приспів пісні The Devil Game. Тут застосовується мелодична поспівка, зазначена у розділі про мелодії, як поспівка 1 в мажорі: III – IV – III – II ступені. Гармонічною основою виступає послідовність: T – S – D. Ця поспівка почергово звучить у фа і соль-мажорі. Таке використання

тональностей неблизької спорідненості створює враження більш складної музики, ніж пізніше використовував сформований у чистому вигляді AOR.

А в роки вже сформованого AOR слід відзначити групу Toto і їх інструментальну композицію *Child's Anthem* – першу композицію першого альбому групи. Мелодія, що виконується спочатку тільки клавішами (потім до них примикає електрогітара), носить хвилеподібний висхідний характер. Перша фраза: до-дієз-мінорна T – секстакорд VII ступеня – III ступінь (паралельний мажор) – S – секстакорд III ступеня – VI – VII – до-дієз-мажорний тризвук (модуляція). До-дієз-мажор – гармонічна домінанта до нової тоніки – фа-дієз-мінору. Далі розпочинається друга фраза. Ті самі гармонії подано тепер уже у фа-дієз-мінорі: T – секстакорд VII ступеня – III ступінь – S – секстакорд III ступеня (паралельного мажору) – VI – VII – фа-дієз-мажор (гармонічна домінанта сі-мінору). Третю фразу складає модуляція в сі-мінор, T – натуральна домінанта – VI – S – квартсекстакорд III ступеня (паралельний мажор) – домінанта паралельного мажору – модуляція, до-дієз-мінорний квартсекстакорд – гармонічна домінанта до-дієз-мінору.

При цьому велика кількість обернень тризвуків дозволяє басу здійснювати плавні ходи. Партія баса (перша фраза) така: до дієз – ре дієз – мі – фа дієз – соль дієз – ля – сі. Затакт до другої фрази з модуляцією – до дієз. Друга фраза: фа дієз – мі – ля – сі – до дієз – ре – мі. Затакт до третьої фрази з модуляцією – фа дієз. Третя фраза: сі – фа дієз – соль – мі – ля – ля – соль дієз – соль дієз.

Цей приклад показує, з одного боку, більш цікавий підхід до гармоній, ніж приклади основного масиву AOR-груп (можливо, у ньому помітні певні впливи Прогресив-року). З іншого боку, якщо це розглядати як вид Прогресив-року, то все ж бачимо досить доступну для сприйняття композицію, розраховану на масового слухача. Вона не несе складної інформаційної концепції і може бути розрахованою на комфортне прослуховування, не будучи при цьому занадто банальною.

Тото у своїй музиці взаємодіяли зі стилями, з якими не взаємодіяли інші групи АОР-у. Зокрема з Фанком, Поп-соул і деякими елементами Джаз-року. Іноді такі взаємодії впливали і на гармонії ансамблю.

Більш нестандартно для АОР-у звучить модулююча (транспонуюча) секвенція. Зсув тональності на велику секунду вище або нижче. Як-от, наприклад, в приспіві пісні Rockmaker: до-мінорна тоніка – натуральна домінанта – ре-мінорна тоніка – ля-мінорний тризвук (натуральна домінанта ре-мінору). Тобто модулююча секвенція з двох ланок переміщується на велику секунду вище.

Такий гармонічний прийом використовувався ще за часів раннього Джаз-року в кінці 60-х рр. Наприклад, у куплеті відомої пісні Spinning Wheel групи Blood, Sweat And Tears. Правда, у цьому випадку модулююча секвенція з двох ланок починалася зверху і опускалася вниз на велику секунду. Також цей прийом по-своєму використовувала у гармонії і поп-джаз-фанкова група Earth, Wind & Fire.

У приспіві пісні Тото – You Are The Flower зустрічаємо таку послідовність: сі-бемоль-мажорний септакорд – до-мажорний тризвук на басу ноти сі-бемоль – до-мажорний септакорд – ре-мажорний тризвук на басу ноти до – септакорд II ступеня ля-мінору – гармонічна домінанта ля мінору – ля-мінорний септакорд – ре-мажорний тризвук (з одного боку - субдомінанта ля-мажору з дорійським нахилом, з іншого – гармонія, яка може сприйматися і як самостійна тимчасова тоніка). Тобто, у цьому приспіві також присутня висхідна (з кроком на велику секунду вгору) модулююча секвенція з двох ланок. Однак фразу приспіву продовжує вже інший розвиток, що відходить від побудови секвенції. Створюється ефект очікування продовження секвенції, яка не здійснюється.

Цікавим видається також приспів пісні Make Believe. Спочатку ми чуємо начебто усталений до-мажор: Т – D – S. Потім проводиться таке саме повторення. Але замість субдомінанти з'являється інший акорд: Т – D – фадієз-мінорний септакорд. Тобто ми бачимо застосування акорду тритонового

співвідношення щодо до-мажору. Далі подаються ля-мінорний септакорд – натуральний доміантовий септакорд ля мінору – фа-дієз-мінорний септакорд – натуральний доміантовий септакорд фа-дієз-мінору (модулююча секвенція з двох ланок з кроком на малу терцію вниз) – соль-мажорний квартсекстакорд (третя ланка секвенції, яка є у мелодії вокалу, але не підтримана гармонією інструментального супроводу), далі: ля мажор – сі мажор (субдомінанта і доміанта до мі-мінору, який започатковує новий куплет).

Таким чином видно, що деякі приспиви у Тото містять модулюючі секвенції. А в інших випадках модулюючі секвенції виступають складовою частиною загального гармонічного руху приспівів, так як ці варіанти приспівів мають ще й інші складові частини – не секвенційного характеру, але також із модуляційними зсувами.

Також, у Тото схожі гармонічні прийоми використовуються не тільки у власне приспівах, але й у інших частинах простої пісенної структури. У наведених далі прикладах, потрібні музичні епізоди для більшої точності впізнавання відзначені хвилинами і секундами (розділеними двокрапкою), що вказують на тривалість звучання.

Наприклад, у пісні Fahrenheit ці гармонічні прийоми є в передприспіві (сполучний місток між куплетом і приспівом). Передприспів (із текстом «I don't care what they say about me») у цій пісні починається за хронометражем на 01:32 секунді пісні, вдруге на 02:37 і в інструментальному програші на 03:30. У ньому начебто встановлюється чітко окреслений міксолідійський фа-мажор. І двічі повторюється стандартний для року триакордовий квадрат: тризвук міксолідійського VII ступеня – субдомінантовий секстакорд – тоніка. Але потім відбувається модуляція: ля-бемоль-мажор – доміанта ля-бемоль-мажору – соль-бемоль-мажор – доміанта соль-бемоль-мажору. Тобто перед нами знову модулююча секвенція, що крокує на низхідний тон. А далі (за часом 01:44, з текстом «Listen to your heart for want your need»), ніби триває така сама третя ланка секвенції на тон нижче. Тобто настає мі-мажор –

домінанта в басу (нота сі), але з численними неакордовими звуками в гармоніях, що виконуються клавішними,— з поєднанням звуків ля-дієз, до-дієз і фа-дієз. Тобто слухача начебто вводять в оману. Адже після перших двох ланок модулюючої секвенції очікуєш третьої ланки в аналогічному вигляді. А Тото пропонують його у зміненому вигляді і досягають цим бажаного результату.

Передприспів закінчується чотирма акордами (вони звучать за часом 01:46 на тлі останнього слова вокаліста «need»), які готують до приспіву – сі-бемоль-мінорний септакорд – ля-бемоль-мажорний секстакорд – мі-бемоль-мажорний секстакорд – фа-мажорний секстакорд (домінанта сі-бемоль мажору в приспіві).

Цікаві прийоми з модулюючими секвенціями у Тото можна помітити ще й у пісні Mushanga. Куплет подається у чітко окресленому натуральному соль-мінорі. Передприспів розпочинає модуляцію спочатку в паралельно-змінні до-мажор – ля-мінор. Далі модуляція приводить у ре-мінор (тимчасовий тонічний акорд ре-мінору перегукується з його гармонічною домінантою – ля-мажорним акордом). Дві короткі поспівки у до-мажорі, а потім у ре-мінорі можна вважати неточним секвенційним ходом на тон вгору. Потім ре-мажор стає гармонічною домінантою соль-мінору. З текстом «You smiled though you were suffering i didn't understand» послідовність гармоній виглядає так: гармонічна домінанта до соль мінору, соль-мінорний акорд, фа-мажор (натуральний VII соль-мінору), і мі-бемоль-мажор (який є VI щаблем соль- мінору і субдомінантою сі-бемоль-мажору):

Приклад 3.1

The musical notation consists of two staves. The first staff is in 4/4 time and contains the following chords and notes: C (C4, E4, G4), Em (E3, G3, Bb3), Am (A2, C3, E3), G (G2, B2, D3), A (A2, C3, E3), Dm (D2, F2, Ab2), A (A2, C3, E3), C (C4, E4, G4), and G (G4). The second staff continues the sequence with D (D2, F2, A2), Gm (G2, Bb2, D3), F (F2, Ab2, C3), and Eb (Eb2, G2, Bb2). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests.

Потім розпочинається приспів. Він експонує паралельно-змінний лад (співвідношення сі-бемоль-мажору і соль-мінору). Приспів складають три фрази з повторюваною мелодією. Перша фраза: «You broke into my heart, I saw your eyes and then I knew», у якій обігрується паралельно-змінний лад з натуральної доміантою. Подані гармонії характерні для AOR.

Після третьої фрази з текстом «You broke in from the start, and all my tears belong to you» відбувається модуляція. З'являється до-мінор: секстакорд VI (ля-бемоль-мажор) ступеня в до-мінорі – гармонічний доміантовий секстакорд до мінору – до-мінорна тоніка – ля-бемоль-мажорний квартсекстакорд.

Завершальна, окрема і більш спокійна частина приспіву виникає з оспівування «Mushanga oh». Тут бачимо повернення до соль-мінору: VI (мі-бемоль-мажор) VII (фа-мажор) – T (соль-мінор) – VI.

Можна навести як ілюстрацію також приспів пісні Pamela. У першій фразі приспіву «Pamela, don't break this heart of mine, Just remember it may not heal this time» начебто повністю панує ля-мінор: T – VI – VII – натуральна D – VI – S. На останніх словах «heal this time» відбувається перехід до сі-бемоль-мажорного акорду – пониженого II ступеня, на якій наголошує і вокал (фрігійський лад). Закінчує фразу фрігійський II ступінь, що сприяє переходу в соль-мінор, для якого він є тризвуком III ступеня. Наступна фраза приспіву подана в соль-мінорі: соль-мінорна тоніка – фа-мажор (VII для соль-мінору) – зменшені тризвуки мі-соль-сі бемоль – натуральний VI в соль-мінорі – сі-бемоль-мажорний секстакорд – тонічний (соль-мінорний) септакорд – ля-бемоль-мажорний акорд, на якому закінчується приспів, і який закріплює II ступінь з фрігійським ухилом уже для соль-мінору (тональності другої фрази приспіву):

Приклад 3.2

Am F G C F Dm B \flat

vocal 1
Don't break this heart of mine, Just remember it may not heal this time

vocal 2

vocal 3
Pa-me-la

5 Gm F E dim E \flat B \flat Gm A \flat

1
There is no second chance For the one who leaves it all behind

2

3
Pa-me-la

Тобто, ці дві фрази, з яких складається приспів також можна розцінити як дві ланки в модулюючій низхідній секвенції. Однак і гармонія, і мелодія у них секвенціюються не зовсім точно. Зберігається мелодична поспівка слова «Pamela». А подальший мелодичний розвиток у двох фразах відрізняється. Спільним можна назвати спадний характер руху баса. Однак сам рух у фразах також не дубльований у цих двох ланках зовсім достовірно: 1) ля – фа – соль – мі – фа – ре – сі–бемоль; 2) соль – фа – мі – мі–бемоль – ре – соль – ля–бемоль.

Ну і, звичайно ж, об'єднуючим є закінчення і тієї, і іншої фрази фригійським II ступенем тієї тональності, у якій подавалася та чи інша фраза.

Цікавою в гармонічному плані видається і пісня Niagara Falls групи Chicago. Приспів у ній має три різних гармонічних закінчення. Перші дві фрази приспіву витримані начебто в соль-мінорі. Хоча і в момент верховенства соль-мінору, гармонії досить нестандартні. Бас обіграє основні

тони VI ступеня, VII-го і тоніки. А на тлі рухомого басу синтезатор фіксує органний пункт: співзвуччя мі-бемоль – фа – сі бемоль.

Приклад 3.3

The image shows a musical score in 4/4 time. The melody is written on a single staff. Above the staff, there are six chord annotations: Eb-F-Bb, Eb-F-Bb, Eb-F-Bb, Eb-F-Bb, Eb-F-Bb, and Eb-F-Bb. Below each annotation is a note indicating the bass note: 'на басу Eb', 'на басу F', 'на басу G', 'на басу Eb', 'на басу F', and 'на басу G'. The lyrics 'As long as Ni-aga--ra falls As long as Gib-ral-tar stands' are written below the staff, aligned with the notes.

Цей хід зустрічаємо двічі і поспіль (текст «As long as Niagara Falls, As long as Gibraltar stands»). Потім в першому проведенні приспіву з текстом «Till hell freezes over, I'll always be your man» подано такі гармонії: малий зменшений септакорд, який виконує в даному випадку функцію септакорда II ступеня фа-мажору, так як далі йде перехід до сектакорду фа-мажору (який все-таки формально залишається VII ступенем соль-мінору). Фа-мажор триває половину такту і ще один такт на 2/4 (створюючи неквадратний ритмічний малюнок). Потім із поверненням стандартного для пісні 4/4-го розміру подані сектакорд сі-бемоль-мажору і сектакорд до-мажору. Закінчується перше проведення приспіву на сі-бемоль-мажорному тризвуку (див. далі):

Приклад 3.4

$E\flat-F-B\flat$ на басу $E\flat$ $E\flat-F-B\flat$ на басу F $E\flat-F-B\flat$ на басу G
 As long as Ni-aga--ra falls As

$E\flat-F-B\flat$ на басу $E\flat$ $E\flat-F-B\flat$ на басу F $E\flat-F-B\flat$ на басу G
 long as Gib-ral-tar stands `Till

$B\flat m6$ $F6$ $B\flat6$ $C6$ $B\flat$
 hell free-zes o- -ver I'll al--ways be your man

У цьому першому проведенні приспів не очікує повторення, а так і закінчується, ніби «зависаючи» на сі-бемоль-мажорі.

У другому проведенні бачимо такі самі дві початкові фрази з такою самою гармонією. Але потім ідуть соль-бемоль-мажорний тризвук – ля-бемоль-мажорний тризвук – сектакорд фа-мажор – сі-бемоль-мажорний секундакорд (див.далі):

The musical score consists of three staves in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains the melody for 'As long as Ni-aga--ra falls As'. Above the notes are chord annotations: E♭-F-B♭ (на басу E♭), E♭-F-B♭ (на басу F), and E♭-F-B♭ (на басу G). The second staff continues with 'long as Gib-ral-tar stands 'Till', with annotations: E♭-F-B♭ (на басу E♭), E♭-F-B♭ (на басу F), and E♭-F-B♭ (на басу G). The third staff concludes with 'hell free-zes o- -ver I'll al- -ways be your man', with annotations: G♭, A♭, F6, and B♭7.

І третій варіант закінчення, який з'являється тільки у третьому проведенні приспіву демонструє такі самі дві основні початкові фрази, продовжувані, як у другому варіанті соль-бемоль-мажорним тризвуком – ля-бемоль-мажорним тризвуком. Але потім вступає соль-бемоль-мажорний секстакорд і ля-бемоль-мажорний секстакорд (див. далі):

The image shows three staves of musical notation in a 4/4 time signature, key of B-flat major. The lyrics are: "As long as Ni-aga--ra falls As long as Gib-ral-tar stands 'Till hell free-zes o- -ver I'll al- -ways be your man". Above the first two staves, there are chord annotations: E \flat -F-B \flat на басу E \flat , E \flat -F-B \flat на басу F, and E \flat -F-B \flat на басу G. Above the third staff, there are chord annotations: G \flat , A \flat , G \flat 6, and A \flat 6.

У третьому (останньому) проведенні приспів остинатно повторюється, чергуючи третій варіант приспіву з другим.

Таким чином, в цьому прикладі у Chicago можна побачити більш незвичайні для стилю AOR гармонічні і фактурні прийоми. По-перше, це модуляції і відхилення у тональності далекої спорідненості, розташовані одна від одної на секунду: соль-мінор – соль-бемоль-мінор. По-друге, – різні варіанти закінчення приспіву, які чергуються в окремих його (приспіву) проведеннях. І навіть (хоч це тільки побічно торкається гармонічної мови) ритмічна «неквадратність», яка є лише в одному варіанті приспіву, а в інших відсутня, створює незвичайну барву і «прогресив-роковий» елемент в музиці. Тобто, навіть при описі стилю AOR, як комерційно спрощеного виду рок-музики (і відповідно – пізнього періоду групи Chicago), можна знайти в ньому музичні звороти набагато цікавіші, ніж у зовсім простій масовій комерційній музиці. Те саме стосується і названих раніше гармонічних прийомів у музиці ансамблю Тото, з їх модуляціями, модулюючими секвенціями і неочікуваними акордами. При цьому така, здавалося б, масова продукція створює враження музики, зіграної професіоналами.

Підбивши підсумок в обговоренні загальних гармонічних особливостей стилю AOR, можна сказати, що стилю притаманні шаблонність і досить

часто повторювані гармонійні засоби. Знову ж, це може більше сприяти гімнічності характеру музики, але при цьому і робити музику характерною для масового поп-ринку. При цьому окремі ансамблі (Toto, Chicago і т.д.) нерідко використовують більш вишукані і цікаві елементи гармонії. Такими можуть бути і будь-які несподівані перестановки гармоній, модуляції, варіювання «простих» гармоній, характерних для AOR, а також ряд нестандартних акордів.

Таким чином, стиль AOR все-таки володіє достатніми гармонічними ресурсами, щоб бути більш цікавим і гнучким, ніж просто комерційна розважальна музика.

Слід зупинитися на характеристиці іще деяких дуже характерних гармонічних особливостях, що проявилися в AOR. Вони максимально реалізувалися у 1980-і роки і стали загальноприйнятими в абсолютно різних стилях поп- і рок-музики.

Розглянуте питання раніше не привертало інтересу дослідників і не отримувало належного висвітлення у науковій літературі. Також не вважаємо можливим аналізувати ці твори, спираючись на класичні принципи аналізу, що опираються на безпосереднє вивчення фіксованого нотного тексту. Тому аналіз композицій буде здійснений, як і в попередніх розділах, переважно на основі їх слухового сприйняття. Для конкретизації звукових фрагментів використовуються позначення хвилин і секунд (як у попередньому параграфі), взяті в дужки і розділені між собою двокрапкою.

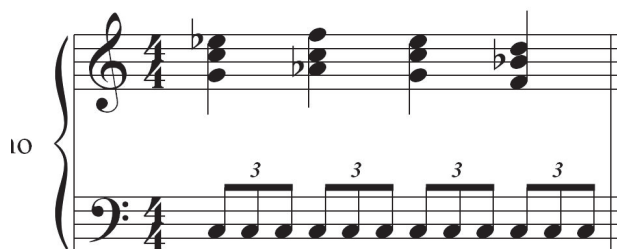
Розгляньмо ряд характерних особливостей, які з часом стали загальноприйнятими для AOR-у, особливо у 1980-і роки. Одна з них виражається у такому не дуже помітному на перший погляд прийомі, як зміна діатонічних акордів на басовому органному пункті.

Означена тенденція таких акордових поєднань спостерігається вже у середині 1960-х рр. у вокального ансамблю Supremes (за участю співачки Дайани Росс), що добре видно в композиції Back In My Arms Again. У

басовому органному пункті. При цьому бас чергується (звуки сі та фа-дієз), але на тлі тієї й іншої басової ноти постійно присутнє вгорі ритмічно більш дрібне чергування різних акордів.

У пісні The Knife спостерігаємо вже більш прості зміни акордів, які підкреслюють натуральний мінор, що згодом стане особливо характерним для поп-рок-музики 80-х рр. Особливо слід відзначити епізод (00: 21). На тоніці до звучать акорди: соль – до – мі-бемоль, ля-бемоль – до – фа, соль – до – мі-бемоль і фа – сі-бемоль – ре:

Приклад 3.8



Останній акорд є натуральним VII ступенем до даної тоніки, що у 80-х стане часто вживатися у різних стилях.

Однак ми бачимо, що Genesis одним тільки таким акордом не обмежуються, а використовують широкий спектр гармоній на басовому органному пункті. У композиції Watcher Of The Skies з альбому Foxtrot зміни акордів на статичному басу, який при модуляції, відповідно, змінюється, займають більшу частину. Починаючи з (01: 37) вступає бас – звук фа-дієз, на який нашаровуються акорди: сі – ре-дієз – фа-дієз – ля-дієз і до-дієз – мі-дієз – соль-дієз. Обігрування натурального мажору на статичному басу створює враження якогось «польоту», руху, незалежного від ґрунту (баса).

А в альбомі The Lamb Lies Down On Broadway, в композиції Fly On A Windshield, у епізоді (02:45) на статичному басу обігруються тоніка – субдомінанта – домінанта уже в гармонічному мажорі, створюючи інший, більш напружений настрій.

Genesis залишили велику спадщину й у застосуванні суто натуральних акордів на статичному басу. Особливо слід підкреслити використання в натуральному мінорі VII і VI ступенів. Прикладами в даному разі можуть слугувати композиції Dance On A Volcano (01:00, застосовується і далі, як куплет), Squonk (вступ і куплет), Los Endos (04:30).

Такий прийом, саме з VII ступенем в натуральному мінорі створює відчуття якогось очікування, потенційної енергії, що «притримується на ланцюгу». Якоюсь мірою названий вище прийом є візитною карткою Genesis.

У 1974 році виходять перші альбоми американської групи Kansas. Як було сказано раніше, цю групу багато дослідників відносять до Прогресив-року, що пояснюється використанням у її музиці великих форм (особливо на ранньому етапі творчості), віртуозної інструментальної техніки, розвитком музичної драматургії. Однак багато дослідників зараховують Kansas за стилістикою до AOR. Це обумовлено високим «чистим» вокалом, злагодженістю багатоголосся, бек-вокалом, загальним настроєм піднесеності, «гімнічності», характерними поспівковими особливостями (про які було сказано вище). Оскільки в даному разі вищеназвані якості (як Прогресив-року, так і Мелодіку-року) не суперечать одна одній, перебуваючи просто в різних площинах, то можна дивитись на них, як на яскравий приклад поєднання в групі елементів і Прогресив-року і AOR-у.

Звертає на себе увагу заголовна композиція з альбому Songs For America, виконана у досить «прогресивному» ключі (зі складною розгорнутою структурою). Композиція має довгий вступ, який значною мірою нагадує стиль Genesis зразка початку пісні Watcher Of The Skies. Можливо, справа в тому, що Прогресив-рок у США був менше розвинений, ніж у Британії, і американські ансамблі намагалися бути схожими на британських лідерів жанру. За збігом обставин Kansas тут найбільше схожі саме на Genesis. Ця схожість із Watcher Of The Skies обумовлено і таким самим статичним і при цьому ритмічно схожим на тремоло (роздроблений на 16-ті тривалості) басом і змінами акордів у натуральному мажорі (певна

«польотність»). Починаючись у до мажорі, цей прийом проходить крізь модуляції. Куплет (починається на 03:02 і повторюється на 07:28) також витриманий у цьому статично-басовому прийомі («польотний» натуральний мажор, а й якість очікування). У характері вокалу ми спостерігаємо ознаки того, що згодом отримає назву AOR. Риси цього стилю проявляються і в стандарті побудови мелодії (мелодична поспівка 3-ї групи).

Схожі моменти демонструє музична мова групи Styx із тієї ж плеяди в альбомі *The Grand Illusion*. У заголовній композиції є мікро-епізод (00:57), з VII ступенем на тонічному басу в натуральному мінорі. А приспиви пісень *Superstars* і *Foolin Yourself* виконані в натуральному мажорі (Т і S на статичному тонічному басу). При цьому тут уже відчувається зменшення великоформатності і уникання тиску Прогресив-року, але зі збереженням і навіть посиленням характерного вокалу і мелодичних стандартів AOR, а також витриманою у стилі Хард-рок ритм-секції. Можливо, у цей час AOR власне й виділився як самостійний комерційний стиль. При цьому, вже не будучи прогресивним, ускладненим, він зберіг ту саму межу (зміна діатонічних акордів на басовому органному пункті), яка колись була однією з особливостей Прогресив-року (зокрема *Genesis*), існуючи разом з його ускладненістю і будучи його частиною. У AOR вона почала жити своїм життям уже в ключі комерційної музики й у простому пісенному радіоформаті.

Далі (в кінці 70-х) з'явилися AOR-групи уже без рис Прогресив-року, які вирізнялися стилістикою пом'якшеного Хард-року: *Foreigner*, *Survivor*. У *Foreigner* описаний прийом у натуральному мінорі чітко виявляється в куплетах композицій *Had Games* і *Love On The Telephone* (1979-го року випуску). Треба сказати і про заяву про себе у кінці 70-х групи *Van Halen* з композицією *Running With The Devil*, у якій співзвуччя на тонічному органному пункті виконує гітара. У 1982 році успіхом користується пісня *Eye Of The Tiger* групи *Survivor*. На початку вступу з акцентами ударних в унісон з гітарами, бас дублює гітару. У ритмічному ж епізоді вступу (00:26) в партії

гітари у більш високому регістрі звучить Т і VII ступінь на статичному тонічному басу. Під VI щабель (завершальний акорд рифа) бас уже підлаштовується. У куплеті ж і Т, і VI та VII ступені проходять у клавішних на статичному тонічному басу.

Далі, упродовж 80-х рр., можна згадати колосальну кількість AOR- і комерційних Хард-н-хеви – пісень. Як правило, у них саме в куплетах утримується бас на тонічному органному пункті, а змінювані акорди подаються у синтезаторних тембрах (рідше – в гітарних). Величезну популярність здобуває простий натуральний мінор (еолійський лад), а найпоширенішими акордами стають Т, VI і VII ступені. Усі ці акорди (або майже всі, а іноді з додаванням паралельного мажору) з'являються і в приспівах, уже з динамічним басом, що їх підкреслює. Приспів ніби активізує «очікування», потенційну енергію. Як приклади таких куплетів (рідше – приспівів з таким настроєм) можна навести пісні (прикладі наводяться в хронології, що відповідає виходу пісень): Survivor – American Heartbeat, Styx – Double Life, Journey – Separate Ways (Worlds Apart), Toto – Isolation, Інгві Мальмстін – You Don't Remember I'll Never Forget і Heaven Tonight, Джо Лінн Тернер – Eyes Of Love, Майкл Болтон – Save Our Love і Can't Turn It Off, Heart – What About Love (початок, вступні епізоди до куплету), Asia – Go, Bon Jovi – You Gave Love Bad Name (епізод 01:23) і Living On A Prayer, Ratt – Lay It Down, Def Leppard – Woman, Foreigner – Heart Turn The Stone і Say You Will, Scorpions – Rhythm Of Love, Dan Reed Network – I'm So Sorry, Річард Маркс – Should've Known Better, Bad English – Ghost In Your Heart (початок, вступні епізоди до куплету), Chicago – If It Were You (дана композиція вийшла в 1991 році). Навіть Dream Theater в прогресив-металевій композиції 1992 року Metropolis – Part 1 ще знаходиться в атмосфері 80-х (вступ в 00:08, епізод 01:42, і 03:08 перед розв'язанням і активізацією баса у 03:15, бас знову статичний в 03:26, і епізод у 08:28).

Слід також згадати і про застосування такого ж гармонічного звороту у приспіві, також з домінуванням натурального мінору: у групи Kansas у

піснях Play The Game Tonight і Fight Fire With Fire. У Kiss – в пісні I'll Fight Hell To Hold You. Або у AOR-групи Signal у пісні Liar. Навіть, у Pink Floyd протягом всієї композиції Sorrow (1987).

Зустрічається й інша особливість органного пункту, що існує у приспівих групи Journey. Це обігрування (як правило, в натуральному мажорі) акордів тоніки, субдомінанти і доміанти на тонічному басу. А далі – обігрування тих самих (і з тією ж черговістю) або трохи змінених акордів, уже на тлі іншого, не тонічного, але також статичного басового звука (наприклад, VI ступеня, субдомінанти, доміанти). Тобто, тут також відчувається схожість з прийомом, який виник ще у Genesis, коли на тлі і того, і іншого басових звуків відбувається більш докладне чергування різних акордів. У приспіві пісні Journey Don't Stop Believin'(01:21), у натуральному мажорі бас спочатку підкреслює субдомінанту, а на її тлі синтезатори грають доміанту-субдомінанту-доміанту-тоніку, потім він підкреслює тоніку, а у синтезатора звучить акордова послідовність: доміанта-тоніка-доміанта-тоніка. Цей прийом є дуже характерним для творчості Journey. Він зустрічається і в інших хітах групи. Наприклад, у соль-мажорному приспіві пісні Be Good To Yourself, де на самому початку акорди T – D – S – T проходять на тлі баса, що підкреслює спочатку тоніку, потім – на тлі баса, що підкреслює субдомінанту. Далі в басу з'являється VI щабель, після чого відбувається завершення на субдомінантовій і доміантовій функціях (див. далі):

The image shows two systems of musical notation in 4/4 time. The first system has five measures. The second system has three measures. The music is written for a grand staff (treble and bass clefs). The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The treble line features chords and eighth-note patterns, with some notes beamed together. The overall style is characteristic of hard rock or heavy metal music from the 1980s.

Чергування діатонічних акордів на статичному басу в натуральному мажорі стає украй популярним у 80-ті роки не тільки в куплетах. Така особливість гармонічної мови простежується й у своєрідному рефрені «трубного» синтезатора у знаковому для 80-х рр. хіті Jump (1983) групи Van Halen, яка до середини 80-х, через зростання популярності цих інструментів, додає собі їх звучання. Примітно, що цей синтезаторний риф нагадує риф електрооргану епізоду композиції Genesis 1973 року The Battle Of The Epping Forest (01: 09). У них подібна ритміка і також статичний бас. У схожій ритміці звучали і синтезаторні рифи в композиції Тото 1979 року Lorraine і Journey 1981 року Escape. Синтезатор у цих піснях створює також «трубний тембр», який потім, у 83-му запозичили Van Halen. Усе це наблизило Van Halen до звучання AOR, хоч ця група спочатку виконувала більш жорстку музику стилю Хард-н-хеві.

Після успіху хіта Jump 1984 року, інші виконавці стилю Хард-н-хеві починають копіювати вже самих Van Halen із подібним тембром синтезатора, подібними гармоніями і ритмами виконуваних акордів. Це, наприклад, група Y & T із піснею 1985 року Summertime Girls (куплет). Або ж англійці UFO в пісні того самого року This Time (приспів). Навіть один з головних представників англійського Глем-року 70-х, група Slade, у 1985-му році значною мірою скопіювала Ван Халенівський Jump у пісні Little Sheila.

Тобто, величезна кількість виконавців важкого Металу наближаються до саунду AOR.

Примітний у цьому плані переспів AOR-співачом Майклом Болтоном пісні Supremes – Back In My Arms Again, яка добре вписався в атмосферу 80-х рр.

Істотно наблизився до AOR більш важкий і швидкий стиль Пауер-метал, який у 80-ті рр. також приймає на озброєння подібний прийом і зберігає його донині. А оскільки Пауер-метал у 1990-і і 2000-і роки залишився одним з головних за популярністю важких стилів у Німеччині та інших європейських країнах (при втраті популярності в ті роки у США), він доніс до нових часів майже автентичні, типові для музики 1980-х рр. прийоми, в числі яких на помітному місці принцип чергування діатонічних акордів на статичному басу. Наприклад, пісня 2000 року фінської групи Stratovarius – Hunting High And Low.

Повертаючись до 1980-х років слід відзначити вкрай велику популярність цього прийому у найрізноманітніших популярних стилях музики декади, відмінних від AOR і навіть від рок-музики. Таким чином можна відзначити помітну взаємодію на цьому ґрунті між AOR-м і рештою поп- і рок-музики у 80-ті роки.

Початки загальної популярності цих гармонічних прийомів вкорінені ще в музику 1970-тих років. У 1976 році Led Zeppelin в пісні Achilles Last Stand робили такі зміни в партії гітари на тлі статичного басу. Епізод починається в (00:15), VII ступінь у гітарі звучить на (00:20). Цей прийом потім продовжується в композиції як куплет.

У 1975 році, рок-музикант Алан Парсонс (Alan Parsons) в альбомі Tales Of Mystery And Imagination продемонстрував такий прийом за допомогою синтезаторів і вокодера (електронного перетворювача голосу) у більш синкопованому вигляді з підкресленням дрібних 16-х долей (композиція Raven (починаючи з епізоду 00:24)). У «мікромоменті» (00:28) на басу-тоніці

звучить VII ступінь. У даному нотному прикладі він показаний у кінці передостаннього і на початку останнього такту:

Приклад 3.10



У

наступному альбомі Парсонса *I Robot* ще більше посилюються синкопованість і підкреслення 16-х тривалостей, що зблизило його ритміку до способу ритмічного використання електроклавішних у стилі Фанк. Наприклад дуже схожою є гра електроклавіатури Rhodes у композиції *Chameleon* джазового клавішника Хербі Хенкока (Herbie Hancock). Алан Парсонс підкреслив синтезатором в такому самому ритмі VII ступінь. Такий спосіб організації ритміки спостерігаємо також у композиції *I Robot* (2:32).

Згодом інші стилі Поп-музики, які не є Роком, починають застосовувати цей прийом. Десь усередині 70-х рр. цей прийом потрапляє в стиль Диско, і яскраво виділяється в композиції 1977 року Донни Саммер *Dance Into My Life*. Так, уже на самому початку на тлі ля-мінорного басу звучать тоніка і VII ступінь. Акорди виконуються синтезатором («об'ємно мінливий» тембр типу «Sweep pad»), звучання якого саме тоді стало активно використовуватися у згаданому стилі. Тут цей прийом використаний також в куплеті, у якому спостерігаємо своєрідне «ритмічне затишшя», як очікування ритмічного приспіву. Приспів уже подається з рухомим басом, який грає VI – VII – і III (паралельний мажор) щабель. Тобто й тут VII ступінь на статичному басу сприймається, як якесь «очікування» куплеті.

На початку 80-х цей гармонічний прийом плавно перейшов в оновлений Поп-фанк. Цей стиль ніби вирвався з пут прямого диско-ритму, повернувши фанкову синкопованість. Однак в аранжуванні композицій, що належать до цього напрямку, використовуються вже виключно синтезатори,

що запозичене з Диско (скажімо, у тої ж Донни Саммер), або – частково – елементів виконавських стилів початкового звучання Фанку 70-х рр. (електронний бас у Хербі Хенкока, синтезатори у груп Parliament та Funkadelic).

Що стосується подібного гармонічного прийому в Електро-фанку 80-х, то частково вже й Алан Парсонс, як видно зі згаданих вище прикладів 70-х років, створював схожу модель використання VII ступеня на тонічному басу для Електро-фанку і Електро-диско 80-х. У Електро-фанку 80-х рр. це відчувається у співака Лайонела Річі (Lionel Richie). в піснях 1982 року Serves You Right (куплет) і 1983 року Running With The Night (епізоди 01:02, 01:54, 02:50). У ті самі роки це зустрічається і в поп-фанкових піснях джазового гітариста Джорджа Бенсона (George Benson), наприклад в композиції Secrets In The Night.

Популярний хіт 1983 року поп-співачки Сінді Лаупер (Cindy Lauper) Girls Just Want To Have Fun містить цей прийом у натуральному мажорі (на початку пісні і в приспівах). Тут застосований такий різновид цього прийому, коли дрібніші акорди змінюються спочатку на одному басовому звуці, а потім на іншому (що схоже на звучання групи Journey): до-фа-сі бемоль – до-фа-ля – до-мі-соль – до-фа-ля спочатку йдуть на тлі тонічного басу – ноти фа, потім – ре (VI ступінь). А в пісні Мадонни (Madonna) Into The Groove (приспів) використовується чергування тоніки і VII ступеня на статичному тонічному басу в натуральному до мінорі. І тільки після цього бас у приспіві переходить на VI щабель. В обох піснях – і Мадонни, і Лаупер – акорди зіграні синтезаторним тембром, практично ідентичним тембру, використовуваного, скажімо, Van Halen.

У цей самий період зміни акордів на статичному басу можна простежити і у Майкла Джексона (Michael Jackson). У його хіті Liberian Girl, в «бриджі» (02:25) на тонічному басу чергуються VI і VII ступені.

Цей прийом виявився успішним і в британському Синт-попі 80-х рр. (правда, цей Синт-поп вже був «розведений» Електро-диско). Це – група

Frankie Goes To Hollywood з дуже популярним хітом 1984 року Relax (VII ступінь на тонічному басу в натуральному мінорі). Ідентичний прийом демонструє в композиції Yebo синт-поп-група Art Of Noise.

Що стосується електронного Діско, то вживання такого прийому стає вкрай поширеним у його відгалуженні Італо-діско [56, с.137, 139]. Цей стиль став особливо популярним в Європі у першій половині – середині 80-х рр. Чергування аналогічних акордів на статичному тонічному басу можна почути в найрізноманітніших хітах цього стилю: Vampires групи Radiorama (чергування акордів T – VII), Challenger групи Baby's Gang (чергування акордів T – VII – VI) і ін.

Вагоме місце у поп-культурі 80-х рр. займає також сольна творчість колишнього учасника Genesis Філа Коллінза (Phil Collins). Також як у випадку з рядом AOR-груп, він перейшов до комерційних радіоформатних пісень, відійшовши від прогресив-рокової ускладненості. Однак, уже в першому своєму сольному хіті 1981 року In The Air Tonight (який вже позиціонувався як чиста поп-музика) цей гармонічний прийом, що походить ще з часів 2-го альбому Genesis, був збережений. Таким чином, у музичній мові Коллінза, успішного поп-музиканта 80-х, що начебто відмовився від «прогресивності» 70-х, усе-таки, якщо «подивитися під мікроскопом», проглядають елементи класичного звучання групи Genesis, і вона таким чином має «прогресивне» коріння. Композиція In The Air Tonight витримана в натуральному мінорі. Тоніка – VII – VI – і знову VII ступені чергуються на тлі статичного басу. Цей хіт став відправною точкою артиста, «візитною карткою», що характеризує його стиль, вкрай успішний у 80-ті рр. У середині і наприкінці 80-х рр. Коллінз доповнив свою дискографію новими поп-хітами з тим самим прийомом. У 1985-му – це поп-фанковий Sussudio (епізод 00:51, 01:55 і 02:42 у натуральному мінорі), Don't Lose My Number (куплети й епізод 02:05 також у натуральному мінорі). А от характерна, передбачувана у вищевикладених згадках, висока «польотність» саме натурального мажору (зразка Watcher Of The Skies) проявляється в пісні Take Me Home. У 1989

році стає популярним черговий хіт Коллінза *Another Day In Paradise*, який набуває значення музичного символу 80-х рр. У приспіві пісні також чітко виявлений описаний прийом, майже ідентично до *In The Air Tonight*. Тобто у Філа Коллінза це «очікування», можливо, не зовсім повна і більш загадкова реалізація енергії зустрічається не тільки в куплеті, а й у приспіві.

Незважаючи на невігідне становище Прогресив-року, у 80-ті рр. все-таки з'являються окремі групи, які виконують подібну музику, і при цьому мають успіх. Це, в першу чергу, *Marillion*. Ця група намагалася втілити звучання Прогресив-року 70-х років, максимально копіюючи стилістику саме групи *Genesis*. *Marillion* використовували ускладнену музичну форму, а зі специфіки їх акордики необхідно назвати чітко вияскравлені зміни діатонічних акордів на статичному басу. Це, наприклад, композиція *Script For A Jester's Tear* (швидкий епізод 01: 48), або композиція *He Knows You Know*. А оскільки як модель для наслідування Прогресив-року *Marillion* обрали стилістику класичного періоду *Genesis*, то вони фактично «вбили 2-х зайців», використовуючи водночас «прогресивні» особливості акордики року 1970-х, яка при цьому, за іронією долі, залишилася модною і в нові часи (1980-ті рр.).

Водночас даний гармонічний прийом став популярним і у інших зірок Прогресив-року 70-х, які адаптувалися до моди 80-х. Його можна відзначити у *Pink Floyd* в уже згадуваній композиції *Sorrow*, також у *Rush* в композиції *Mystic Rhythms*, у *Jethro Tull* в композиції *The Clasp* і у багатьох інших виконавців Прогресив-року.

Проаналізувавши гармонічні особливості виразових засобів Мелодик-року, спробуємо розглянути ще один ряд характерних особливостей, які з часом стали загальноприйнятими у 1980-і роки, як для AOR-виконавців, так і для виконавців інших популярних у 80-ті рр. стилів.

У 1979 році англійська група напрямку «New Wave» («Нової хвилі») *The Police* у пісні *Walking On The Moon* вжила на гітарі свій характерний одинарний специфічний акорд. З терцієвого він перетворився на поєднання

кварти, квінти і великої секунди (на ре-мінорному тонічному басу будуються звуки: фа – до – ре – соль):

Приклад 3.11



Хоч з іншого боку, це поєднання звуків можна вважати і поєднанням двох інтервалів: квінти – вниз, і кварта – вгору. Цей акорд чути на початку пісні (00:05), а згодом він повторюється далі, як постійний інструментальний рефрен перед куплетами, у самих куплетах, і потім знову в інструментальних рефренах після приспівів (які маркують якусь зміну настрою, переходячи в паралельний мажор), випереджаючи новий куплет, із цим самим акордом.

The Police представили цей акорд в особливому тембровому обрамленні, використовуючи специфічні перетворювачі гітар «Chorus», які створили відчуття звучання водночас декількох гітар, враження об'ємності, масштабності. При цьому збільшуються і коливання звуку, що створює своєрідну «космічну», можливо навіть «футуристичну» атмосферу.

З одного боку, це вже інший прийом, що відрізняється від описуваних у попередніх розділах прийомів змін акордів на басовому органному пункті. Так як в даному випадку цей акорд звучить на тлі басу «ре», начебто й не чергуючись з іншими акордами, а будучи самотійним, що ніби не має жодного тяжіння діатонічним акордом і ніби «висить» у повітрі. Однак у 80-і роки, у творчості деяких виконавців ми спостерігаємо певне змішування двох тенденцій: появу такого «одинарного» акорду в контексті різних змін акордів на тонічному органному пункті. Про це йтиметься далі.

Для початку слід повернутися до самого цього «полісівського» акорду 1979 року. Просто вражає, яка величезна кількість поп- і рок-зірок 80-х (включаючи і представників AOR-у), а також зірок попередніх періодів, які

звернулися до саунду 80-х, використовувала цей прийом (застосовуючи як характерне співзвуччя, так і тембр гітари). В укладений далі список виконавців, які використовували цей прийом, потрапляють представники різних стилів поп- і рок-музики.

Це і ряд представників «Нової хвилі», на кшталт Pretenders. І представники Мелодик-року (AOR). Незважаючи на те, що AOR завдяки своєму хард- і прогресив-роковому корінню, спочатку був далеким від пост-панківських коренів «Нової хвилі» (до певної міри ці течії навіть полярні), такий модифікований варіант «Нової хвилі», яким його демонстрували The Police, виявився добре придатним для «схрещування» з американським AOR-ом. Не виключено, що сталося це в силу свідомої реалізації групою The Police зростання виконавського професіоналізму в своєму варіанті «Нової хвилі». AOR-групи, що використовували подібний гітарний акорд The Police, показували свій стиль у новому модернізованому форматі 80-х рр. Це Джон Парт, Рік Спрингфілд, Брайан Адамс, Bon Jovi, Def Leppard, Bonfire тощо. Також такий акорд використовували адаптовані до саунду Мелодик-року гурти та виконавці Хард-року, Прогресив-року і Джаз-року 70-х: Uriah Heep, Роберт Планта (Robert Plant), Девід Боуї (David Bowie), Макс Вебстер, Кім Мітчелл (Kim Mitchell), Chicago, Rush, King Crimson, Тревор Ребін (Trevor Rabin). І представники металу 80-х років, які також увібрали елементи звучання AOR – Queensryche. Той самий акорд можна відзначити у представників інших, більш далеких від рок-музики артистів – Тіни Тернер (Tina Turner), Принса (Prince) і т. д. А також і в колишніх учасників Genesis – Філа Коллінза (Phil Collins) і Пітера Гебріела (Peter Gabriel).

Наведемо список ряду пісень тих виконавців, у яких простежується вищезгаданий прийом The Police. Хвилина і секунда в дужках вказують на момент вступу цього акорду, саме в той час, коли бас підкреслює тоніку натурального мінору (обумовлені винятки), що найближче до оригінального варіанту такого акорду у The Police: Max Webster – Paradise Skies (00:23 і далі в куплетах), Pretenders – Brass In Pocket (без басу– на самому початку, далі

акорд подається на тоніці ля-мажору, потім на 00:13 – на звуці фа-дієз, у паралельному мінорі, що найбільше подібне на The Police), Брайан Адамс – Win Some, Lose Some (00:03 і далі, в куплетах), King Crimson – Heartbeat (00:41, і далі, в закінченні фрази в куплетах), Пітер Гебріел – Kiss Of Life (00:51, у даному разі в натуральному мажорі), Тіна Тернер – What's Love Got To Do With It (початковий акорд вступу і далі в куплетах), Принс – Purple Rain (спочатку акорд йде на тоніці сі-бемоль-мажору, потім, на 00:04 – на ноті соль у паралельному мінорі, що найбільше схоже на The Police), Девід Боуї – Blue Jean (00:39, далі – у приспівках), Кім Мітчелл – Caroline (00:22 і далі в куплетах), The Smiths – You've Got Everything Now (00:03), Rush – Distant Early Warning (00:05, і далі в куплетах), Uriah Heep – Rockarama (00:36), Night Ranger – Four In The Morning (00:30 і далі в куплетах), Рік Спрингфілд – Walk Like A Man (2:17), Філ Коллінз – Don't Lose My Number (2:06), Chicago – Over And Over (00:20, у даному разі в натуральному мажорі), Джон Пapp – Don't Leave Your Mark On Me (00:29 і далі в куплетах), Девід Лі Рот – Skyscraper (00:52 і далі повторюється у пісні як рефрен, найвиразніше чути на 02:57), John Cafferty And The Beaver Brown Band – Wheel Of Fortune (2:43), Queensryche – I Don't Believe In Love (00:24 і далі в куплетах), Роберт Плонт – Dance On My Own (00:36, і далі, як акорд перед приспівом), Тревор Ребін – I Can't Look Away (3:34), Bonfire – Look Of Love (00:21, повторюється як початок куплета).

У The Police цей акорд представлений як цілісне співзвуччя, розраховане на один бас (після чого відбувається зміна і акорду, і басу), а не як один з кількох акордів на статичному басу. Тобто, можливо, це просто якась акордова варіація на тоніку. Однак у використанні подібного прийому в інших піснях The Police можна зіткнутися також з органічним пунктом, але вже навпаки – із змінюваним басом і статичним повторюваним акордом. Наприклад, у пісні King Of Pain, де в куплетах, у натуральному мінорі, перебори гітари постійно підкреслюють тризвук VII ступеня (в даному разі, не кварту і секунду, а просто тризвук), а бас чергує підкреслення тоніки і VI

ступеня. У якійсь мірі це схоже з вищезгаданим прийомом, що згадувався, наприклад, у композиціях Journey. Правда, там була група декількох акордів, які чергувалися на різних басових нотах. Але при тому, що кожен із цих басів був органним пунктом для акордів, що дрібніше чергуються, які, в свою чергу, самі ставали матеріалом для своєрідного органного пункту, постійно повторюючись і чергуючись на різних басових опорах. За подібною схемою побудований куплет пісні Brass In Pocket групи Pretenders. Або у Брайана Адамса, куплет пісні Win Some Lose Some. Що стосується одного статичного акорду і змінюваного баса, як у пісні The Police – King Of Pain, то можливо, що це характерно і для інших виконавців «Нової хвилі». Прикладом широкого використання такого прийому можуть слугувати композиції групи U2, наприклад, ті, що входять до складу важливого для 80-х рр. альбому Joshua Tree [25].

Але це також бачимо й у виконавців інших стилів 80-х. Наприклад, в американському AOR-і, зокрема у групи Bon Jovi в пісні Wild In The Streets. Тут, у першій половині куплета характерний, близький до «полісівського», акорд тягнеться спочатку на тлі тоніки натурального мажору, потім – на тлі VI ступеня (паралельного мінору). Те саме спостерігаємо у Принса, на початку пісні Purple Rain.

Тому в прикладах з Pretenders в Brass In Pocket, Брайаном Адамсом в Win Some Lose Some, Bon Jovi в Wild In The Streets хвилиною і секундою в дужках зазначено не стільки початок куплета (коли бас підкреслює тоніку натурального мажору), скільки наступне речення, коли бас переходить до підкреслення паралельного мінору. Незважаючи на те, що акорд (або один, або в групі дрібних акордів) однаково повторюється і на мажорній басовій тоніці, і на тонічній басовій опорі паралельного мінору, нас цікавить саме паралельний мінор, оскільки взята за початковий зразок «полісівська» Walking On The Moon має початкову тоніку натурального мінору з таким акордом. Таким чином, куплети в Brass In Pocket, Win Some Lose Some, Wild

In The Streets найбільш ідентичні Walking On The Moon саме в момент початку другого речення, коли в басу береться тоніка паралельного мінору.

Однак, якщо повернутися до квартово-секундових акордів Енді Саммерса, то у нього гармонії, подібні до акордів у піснях The Police присутні і в інших піснях, але використовуються вони відокремлено. Наприклад, у пісні When The World Is Running Down, коли в куплеті три акорди (третій акорд з характерним квартово-секундним поєднанням) змінюють один одного разом з басом. Хоча ці акорди і розходяться з басом в тональному плані, зміна басового звука відбувається водночас із переходом до іншого акорду. Поява такого акорду, як одиничного (коли після нього змінюється і бас, і акорд) трапляється і у Роберта Планта у згаданій вище композиції Dance On My Own.

При цьому не можна не згадати і застосування такого самого квартово-секундового акорду в характерних для стилю AOR змінах акордів на тонічному органному пункті (про які йшлося в двох попередніх параграфах). Тому в даному разі можна говорити і про змішування тенденцій, що йдуть від прогресив-рокової стилістики групи Genesis, з одного боку, і характерного акорду, близького до стилістики The Police, з іншого. Тут в першу чергу потрібно відзначити Тіну Тернер з її хітом 80-х рр. What's Love Got To Do With It, де на самому початку на басовій тоніці натурального соль-дієз-мінору звучить подібний квартово-секундний акорд: соль-дієз – сі – до-дієз – фа-дієз (квартово-секундовий акорд). Потім, на тому самому басу, відбувається зміна акорду на фа-дієз – ля-дієз – до-дієз – фа-дієз:

Приклад 3.12



Останній акорд може бути просто тризвуком VII ступеня. Таким чином, звук сі першого акорду якоюсь мірою нагадує затримання до звуку ля-дієз в

наступному акорді VII ступеня. Хоча, можливо, при вживанні схожого початкового варіанту такого акорду у The Police не передбачалося бачити в цьому акорді якість затримання, оскільки він ні в що не переходить, і не розв'язується, а просто, як було сказано, «зависає» у повітрі.

Те саме можна сказати і про пісню Look Of Love AOR-поп-металевої групи Bonfire. Подібно з хітом Тіни Тернер, тут у куплеті, на басовій тоніці натурального соль-дієз-мінору, звучать сі – до-дієз – фа-дієз. Потім, у наступному акорді можна почути звук ля-дієз, що робить звук сі першого акорду затриманням до звуку ля-дієз другого акорду.

Ідентичний акорд у куплеті композиції I Don't Believe In Love групи Queensryche також можна сприйняти як затримання. А ось у Філа Коллінза подібний акорд у пісні Don't Lose My Number звучить в епізоді, розташованому між другим проведенням приспіву і епізодом з гітарним соло. Даний епізод – бридж. Він має свою тимчасову тональність – натуральний соль мінор. На тлі басу, що підкреслює тоніку, спочатку зазначено тонічний тризвук, що грають синтезатори, потім – характерний акорд сі-бемоль – до – фа, відзначений не менш характерною гітарою зі спецефектом Chorus, після якого синтезатори виконують тризвуки VI і VII ступенів. Тобто при виконанні клавішами тризвуків T, VI і VII ступенів, гітара в цьому епізоді вводиться тільки заради згаданого квартово-секундового акорду, розташованого між T і VI щаблем. У вокальній партії цей квартово-секундовий акорд звучить в момент виголошення слова «up» у фразі «Don't give up». Тут цей акорд також нагадує якість затримання до тризвука VII ступеня. Слід зазначити також певну рухливість басу в цьому епізоді. Тут лінія басу не є вже статичною, а обіграє деякі мелодичні лінії, переходячи від тонічного тону до звуків ре, фа, і знову до тоніки соль. Однак, вони, швидше за все не маркують перехід басу в іншу гармонію, а є обігравання тоніки басом, який іноді імпровізує, вплітаючи інші звуки, мелодичні лінії у вихідну статичну басову основу (характерні блюзові мелодичні ходи баса, відомі в різних стилях рок- та поп-музики). Примітно, що саме в момент взяття

характерного квартово-секундового акорду, а також і тризвуків VI і VII ступенів, в басу виразно звучить тоніка.

А в пісні Heartbeat прогресив-рокерів King Crimson, що адаптувалися до саунду 80-х, у партії гітари в натуральному до-дієз-мінорі, на тонічній басовій опорі спочатку звучить тонічний квартсекстакорд соль-дієз – до-дієз – мі, а потім – характерний акорд, цього разу– фа-дієз – сі – мі, що також нагадує затримання до VII ступеня.

Гітарист The Police Енді Саммерс (Andy Summers) узагалі відомий як віртуоз гітари, але не стільки в області швидкості пальців, скільки феноменальної розтяжки (у даному прикладі Walking In The Moon пальці знаходяться на 3-му і 5-му ладах, створюючи не дуже зручну позицію). Можливо, деякі з «акордів-послідовників» гармонії The Police є тому злегка спрощенішими у взятті їх на гітарі. Так відбувається, наприклад, у пісні Dance On My Own Роберта Планта. Там звучить поєднання нот ля – сі – мі на басовій тоніці фа-дієз. Ноти сі і мі явно взяті на відкритих струнах. Однак наявність в таких акордах (як і в оригіналі The Police) кварта і великої секунди, робить їх за характером звучання практично ідентичними. Тобто, акорд The Police просто увійшов в моду, а інші виконавці вже могли зобразити подібний акорд з іншою аплікатурою і зміненими комбінаціями інтервалів. При цьому зберігалось те модне звучання, модний настрій, які просував Енді Саммерс, і які стали акордовим поп-стандартом 80-х рр. Тим більше що запозичувалося також темброве забарвлення цього акорду (спецефект гітари Chorus).

Слід відзначити і вживання такого гітарного тембру Chorus іншими артистами (які могли безпосередньо і не запозичувати цього акорду). Подібно звучала і група Def Leppard у фрагменті куплета пісні Women (01:14). Тут вживаються не квартово-секундні співзвуччя, а акорди-тризвуки.

Близькими виявилися такі прийоми і для арфіста Андреаса Фолленвайдера – представника вже зовсім спокійної, фонові музики 80-х років стилю New Age. Обігравання VII ступеня на тонічному басу можна

простежити в його композиції Behind The Gardens. При цьому його арфа має також ефект, у чомусь близький до ефекту Chorus, створюючи типовий «футуристичний» настрій, що в цілому характерне для музики 80-х.

Як видно, доволі однотипний прийом пронизує майже всі адаптовані до звучання 80-х років стилі поп-, рок- і афроамериканської музики – Нью Вейв («Нова хвиля»), Нью Ейдж, Реггей, Уорлд-мьюзик [56, с.111], Соул, Фанк, Хард -рок, Хеві-метал, Прогресив-рок, Джаз-рок, Інді-поп [144], Синт-поп, Глем-метал і, власне, Мелодик-рок (AOR).

Очевидно, глобальне використання такого прийому дозволяє говорити про загальну тенденцію. Вона внутрішньо об'єднує здавалося б абсолютно різні музичні стилі, що існували в 80-х роках (а деякі і до, і після них), і іноді суперечать один одному. У цьому разі ряд поглядів мистецьких критиків на музичні характеристики цих стилів (у всякому разі, щодо декади 80-х років) варто переглянути, як на позірно протилежні і не аргументовані науковим аналізом. А це, в свою чергу, змушує по-іншому поглянути на поп- і рок-музику 80-х рр.

Підбивши підсумок у міркуваннях про гармонію, а також дослідженню загальних, несподівано дуже подібних і однотипних рис акордики Мелодик-року (AOR) і деяких інших стилів, популярних у 1980-ті роки, можна говорити про взаємопроникнення художніх ідей та засобів у стилях поп- і рок-музики 80-х. Однак, абсолютизація такої позиції може викликати і серйозні наслідки. У цьому разі може виникнути тенденція до переосмислення більшості артистів різних жанрів як представників єдиної глобальної «музичної маси», що змушує артистів йти за смаками моди. Тим не менш у ряді випадків сталися досить гармонійні вкраплення модних у 80-ті роки використань гармонічно-мелодичних засобів у різні стилі. І це не тільки не зробило музику біднішою, а й помітно збагатило її виразові засоби і художні можливості.

Візьмімо як приклад згадувані вище Def Leppard. Запозичення ними гітарних прийомів, характерних для The Police, зробило їх «поп-металево

звучання» багатшим і насиченішим. І тут не йдеться про «бесстильовість», «сірої однорідної маси», притаманну «гомогенізованим звучанням». Навпаки, можна відзначити дуже «концентроване звучання» або «концентрований саунд 80-х», коли деякі металеві елементи, з характерною для них модальністю і діатонікою почали співдіяти з «футуристичним акордом» The Police, чий Пост-панк також вельми модальний і діатонічний. Однак, вже не будучи особливо важким стилем, варіант пост-панківського звучання The Police набув якогось «холодного звучання», яке добре вписувалося в атмосферу 80-х із домінуванням синтезаторного звуку. Цей акорд у тембрі Chorus символізував своєрідне «холодне», «космічне», «футуристичне» художнє бачення світу. А змішавшись із більш «гарячим» типом звучання у Def Leppard, створив цікаву взаємодію різних стилів 80-х рр. Коли «футуристична» естетика змішалася з «важкою металевою», хоч і іншою, але такою, що не суперечить першій. І зовсім не йдеться про «неорганічне схрещування».

Звичайно ж, далеко не все, що в 80-ті набувало подібних якостей, було високохудожнім, проте ряд збагачень, зокрема в царині гармонічних засобів, виявився (хоч і в рамках комерційної музики) плідним і художньо переконливим.

В даному розділі був здійснений аналіз ладово-гармонічних особливостей музики стилю AOR. З'ясувалося, що хоч ладові і гармонічні особливості Мелодик-року можуть бути характерними і для інших стилів рок-музики, саме в цьому стилі вони (також як і пов'язані з ними мелодичні якості) переважають у процентному співвідношенні. Незважаючи на певну шаблонність, типову для комерційних стилів рок- і поп-музики, ряд AOR-груп використовують більш нестандартні гармонічні особливості, подібні до засобів, що використовуються Прогресив-роком і Джаз-роком.

Відзначено ряд гранично характерних для стилю певних особливостей акордики, які були перейняті з інших стилів – Прогресив-року і «Нової хвилі», але міцно вкоренилися в AOR-і 80-х років. Ці якості були сприйняті

масовою свідомістю не тільки як особливості стилю AOR, але й ширше – як особливості музики 80-х років в цілому. Однак, навіть при такій спільності, це також допомагає визначити стиль як самостійне художнє явище – як стиль року 80-х, у якому найповніше виявилися найбільш пізнавальні і художньо переконливі риси музики цього десятиліття.

РОЗДІЛ 4
ТИПОВІ КОМПОЗИЦІЇ МЕЛОДИК-РОКУ В ПРОЦЕСІ
УТВЕРДЖЕННЯ Й ЕВОЛЮЦІЇ НАПРЯМКУ: ЗРАЗКИ ТА РОЗГЛЯД

Boston – More Than A Feeling (1976)

Текст

Куплет:

I looked out this morning and the sun was gone
Turned out the music to start my day
I lost myself in a familiar song
I closed my eyes and I slipped away

Приспів:

It`s more than a feeling
(More than a feeling)
When I hear that old song they used to play
(More than a feeling)
I begin dreaming
(More Than a feeling)
Til I see Marianne walk away

Постприспів:

I see my Marianne walking away

Куплет:

So Many People have come and gone
Their faces fade as the years go by
Yet I still recall as I wander on
As clear as the sun in the summer sky

Приспів:

Постприспів:

Куплет:

When I'm tired and thinking cold
I hide in my music, forget the day
And dream of a girl I used to know
I closed my eyes and she slipped away
She slipped away
She slipped away

Приспів (без постприспіва):

Переклад

Куплет:

Я прокинувся цього ранку
І сонце зійшло
Включив якусь музику
Щоб почати свій день
Я втратив себе в цій знайомій пісні
Я закрив очі і вислизнув геть

Приспів:

Більше ніж почуття
(Більше ніж почуття)
Коли я чую цю стару мелодію, яку вони зазвичай грали
(Більше ніж почуття)
Я починаю мріяти
(Більше ніж почуття)

Коли я бачу як моя Маріанна пішла геть

Постприспів:

Я бачу як моя Маріанна йде геть

Куплет:

Так багато людей приходять і йдуть

Їхні обличчя стираються також як йдуть роки

Але я все ще пам'ятаю як дивно

Так ясно як сонце в південному небі

Приспів.

Постприспів.

Куплет:

Коли я втомився і відчуваю смуток

Я ховаюся в моїй музиці, забуваючи про день

І мрію про дівчину що я колись знав

Я закрити очі і вона вислизнула геть

Вона вислизає геть

Вона вислизає геть

Приспів (без постприспіва).

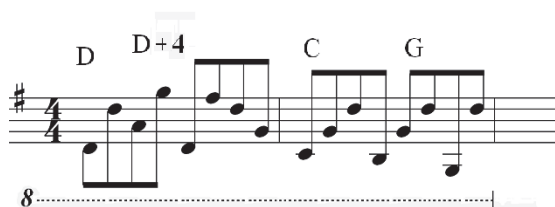
Будова пісні

Вступ – куплет – короткий інструментальний передприспів – приспів – постприспів – вступ – куплет – короткий інструментальний передприспів – приспів – постприспів – гітарне соло – вступ – куплет (розтягнутий) – короткий інструментальний передприспів (розтягнутий)– приспів (до кінця).

Сфера аранжування

Спокійний вступ («який впливає» з тиші) розпочинає акустична гітара. Вона виконує переборами арпеджовані ходи. Ніби повторюється риф у міксолідійському ре-мажорі: T (ре-мажор) – міксолідійський VII (до-мажор) і S (соль-мажор).

Приклад 4.1



Саме використання акустичної гітари робить цей трек характерним для AOR періоду 70-х рр. Досить часто відомі AOR-групи того часу не цуралися в композиціях використовувати тембр акустичної гітари. Можливо, така позиція межує з Фолком і Кантрі-роком. Це створює досить спокійний настрій. У вступі до гітари додається бас, який грає синкопованими чвертями.

Куплет (з тією ж незмінною гітарою) розпочинається появою вокалу, який накладається на ці повторювані гармонії (див. далі):

Приклад 4.2

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Vocal

8

I Looked out this mor-ning and the sun was gone Turn out the mu- sic to

Ac. Gtr.

Bass

Vocal

8

start my day I lost my self in a fa-mil- iar song I closed my eyes and i

Ac. Gtr.

Bass

Vocal

8

slipped a-way_

Також куплет маркується і появою партії барабанів. Однак, при загальному «спокійному» настрої куплета, який пронизує це характерне арпеджіато акустичної гітари (з нього власне починається вся пісня), партія ударних також не зовсім прагне створити активну атмосферу. Для підтримки такого стану спокою в партії ударних (розмір 4/4 або 8/8) удар на другу частку (2-ю і 4-ю чверті), який традиційно припадає на малий барабан, здійснюється по ободку малого барабана. Це створює також більш тихий і

чверті, до-мажор – дві восьмі і чверть, мі-мінор – восьма, дві шістнадцяті, восьма і синкопована чверть, ре-мажор – три вісімки.

Приклад 4.5



Відмітна риса партії ударних у приспіві (окрім наміченої «активної» тенденції у передприспіві) – наявність ще і плескання (Clap) на кожен чверть. Бас у приспіві дублює гітарний риф, як і належить у стилі Хард-рок.

Два рифи у приспіві програються інструментально. Потім на гармонію накладається мелодія приспіву у вокалі, яка також повторюється двічі. З останньою фразою «Til I see Marianne walk away» пов'язується кінець приспіву. Його маркує VI щабель з гармонічним нахилом в партії гітар (мі-бемоль) на слові «away».

Невеликий завершальний розділ приспіву (постприспів), що маркує мі-мінорний септакорд – ля-мажор – соль-мажор, є водночас ніби «висновком» після приспіву: він констатує останню фразу «активного» приспіву: «I see my Marianne walking away».

Приклад 4.6



I see my Ma-ri-anne wal-king a-way_

Але може виступити й очікуванням до нового вступу і куплету. Цей постприспів повертає слухача в більш спокійну акустичну сферу (знову в партії ударних подається удар лише по ободку малого барабана). Знову присутня акустична гітара, яка, на відміну від вступу і куплету, грає не арпеджованими переборами, а акордами.

Далі все повторюється наново з нового вступу.

У другому проведенні постприспів у кінці поступово набуває активності з додаванням повноцінних ударних і хард-рокової гітари. Тим самим виділяючись закінченні домінанту ре-мажору. Вокаліст при цьому, в завершальному слові «away» виспіває його (слово), зриваючись на високі ноти ре і мі другої октави. Ля-мажор – домінанта тональності нової частини з гітарним соло в натуральному ре-мажорі. Цей епізод із соло близький до основного соль-мажорного приспіву наявністю хард-рокового «дисторшованого» акомпанементу з ритмом, ідентичним описаному (лише трохи відрізняється гармонія через періодичну відсутність акорду VI ступеня). Гітарне соло побудоване на спадних мелодіях. У гітарі є ніби дві повторювані мелодичні фрази (проведення однієї фрази припадає на два повтори рифа в акомпанементі). Періодично підключається додаткова гітара (у другій половині першої фрази і в першій половині другої фрази) створюючи ефект здвоєних соло-гітар, що грають у терцію. Це характерно для класичного Хеві-метал 80-х – кінця 70-х рр. Саме у другій половині 70-х такі групи як Thin Lizzy, Judas Priest популяризували цей прийом у важкому року. Епізод із соло закінчує субдомінанта (соль-мажор). І знову починається вступ, куплет, передприспів і приспів. Останнє проведення куплета розтягнуте. На відміну від перших двох проведень, вокаліст тут співає лише під супровід арпеджованих переборів акустичної гітари, взагалі без ритм-секції. Потім куплет отримує інструментальне продовження. З тими самими гармоніями підключається ритм-секція і набуває невластиву їй у двох перших проведеннях хард-рокову «активність» (з'являється акомпанемент з «дисторшованою» гітарою і повноцінними ударними). Тобто в останньому проведенні активний настрій передприспіва і приспіва, який раніше контрастував з куплетом, тепер уже переходить у сам куплет, не очікуючи їх (передприспіву і приспіву) появи. З короткою реплікою в цьому куплеті вступає і соло-гітара. А функція вокаліста в цьому обважченому продовженні куплета полягає в проспівуванні останньої фрази цього останнього куплету: «She slipped away».

Передприспів також злегка розтягнутий. Приспів же ж подається безперервно (стихаючи) вже до кінця.

Говорячи про загальні риси аранжування, хочеться знову згадати типові риси для AOR-у періоду середини 70-х. А саме, про пріоритет хард-рокового аранжування із суто гітарним звучанням (у даному разі без залучення будь-яких клавішних). Також слід відзначити застосування тембру акустичної гітари, що створює асоціативний ряд зі стилями Кантрі-рок і Фолк-рок, які були популярними в 60-ті– 70-ті рр. і більшою чи меншою мірою музично впливали на AOR. А гітарне соло ілюструє характерні тенденції мелодичного Хард-року і зародження в той період Металу.

Мелодія приспіву

Окремо слід сказати про мелодії приспіву, його поспівки. Адже це має особливий сенс у визначенні пісні в контексті стилю AOR.

Мелодія приспіву містить поспівки, які в розділі про мелодіях були представлені як тип поспівки 7, так як являє собою фразу з двох поспівок: «поспівку-джерело» (фраза «More Than A Feeling») і подальша розвиваюча «поспівка-продовження» (фраза «When I hear that old song they used to play»). Але, до того ж, є ще й партія багатоголосого бек-вокалу, який по-своєму (але весь час однаково) показує ключову фразу «More Than A Feeling», відповідаючи нею (як «поспівка-відповідь») щоразу лід-вокалісту на все його «поспівки-джерела» і «поспівки-продовження».

Тональність – іонійський соль-мажор (з вкрапленням паралельного мі-мінору), що зробило ре-мажор (начебто ступені мали найбільше тяжіння в куплеті до нього) домінантою.

В гармонії повторюються чотири акорди: T – S – VI – D (соль-мажор – до-мажор – мі-мінор – ре-мажор) (див. далі):

The image shows a musical score for the song "More Than A Feeling" in G major, 4/4 time. It features four vocal parts: Lead vocal, Back vocal, Lead vocal (starting at measure 5), and Back vocal. Chord symbols are placed above the notes: G, C, Em, D, G, C, Em, D, G, C, Eb.

Lead vocal lyrics: It's more than a fee-ling_ When I hear that old song they used

Back vocal lyrics: More than a fee-ling

Lead vocal (5) lyrics: to play_ I be-gin dream-ing Til I see Ma-ri-anne walk a-way

Back vocal lyrics: More than a fee-ling More than a fee-ling

«Поспівка-джерело» зі словами «More Than A Feeling» – у лід-вокаліста: це I – VII – I ступені. На гармоніях: T – S (соль-мажор – до-мажор). Йому відповідають бек-вокалісти тими самими словами: у них це I – II ступені у верхньому голосі і VI – VII ступені – у нижньому. Бек-вокалісти постійно повторюють лід-вокалісту однаково озвучуючи на 3-му і 4-му (за рахунком) акордах VI ступінь і D.

«Поспівка-продовження» («When I (затакт) hear that old song they used to play») довша, ніж «поспівка-джерело». І тому за часом на початку і в кінці вона накладається на «поспівки-відповіді» бек-вокалу. У «поспівці-продовженні» затакт «When I» накладається на останній склад «поспівки-відповіді» бек-вокалістів у їх слові «Feeling» (I і II ступені у лід-вокаліста і у верхньому голосі бек-вокаліста). Тим самим створюється вокальне гармонічне співзвуччя. Далі у «поспівці-продовженні», в такт уже сам лід-вокаліст проспівує «hear that old song they used to play»: III – IV – III – II – I – V – VI ступені (останні два ступені є результатом гліссандуючого виспівування слова «to play»). Далі на проведенні акордів VI ступеня і D, у момент звучання останніх слів «to play» (I – V – VI ступені) знову вторгається «поспівка-відповідь» бек-вокалу з ключовою фразою і своїми стандартними звуками.

Саме тут «поспівка-відповідь» бек-вокалу нібито перетягує на себе увагу, маючи більш завершальний характер, аніж ця «поспівка-продовження» у лід-вокаліста, адже закінчується пізніше і залишає за собою останнє слово (ключову фразу). Так що, коли подається поєднання «hear that old song they used to play» (плюс «More Than A Feeling» у бек-вокалі), поспівка сприймається так: III – IV – III – II – I – V – VI (і I – II у верхньому голосі бек-вокалу, який стає ніби більш лідируючим):

Приклад 4.8

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics: "hear that old song they used to play_". The bottom staff is a backing vocal line with lyrics: "More than a fee-ling". Above the notes, chords are indicated: G, C, Em, and D. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together.

Поєднання «поспівки-продовження» і ніби завершальної «поспівки-відповіді» бек-вокалу створює співзвуччя, схоже на поспівку 1.

Для прикладу покажемо мелодичний шаблон поспівки 1 у тональності цього приспіву:

Приклад 4.9

The image shows a single staff of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords G, C, Em, and D are indicated above the notes.

і виділені звуки самого приспіву, наявність і поєднання яких створюють відчуття ідентичності з цим шаблоном (див. далі):

When I hear that old song they used to play
-ling More than a fee-ling

Тут бачимо таке саме повторення: «поспівка-продовження» у лід-вокаліста, «поспівка-відповідь» у бек-вокалістів, а також другий варіант «поспівки-продовження» «Til I see Marianne walk away», яка на цей раз не має «поспівки-відповіді» у бек-вокалістів. Вона закінчується у лід-вокаліста на I ступені, який звучить на тлі VI ступеня з гармонічним ухилом в басу, що «обриває настрій»:

Til I see Ma-ri-anne walk a-way

А в останньому проведенні приспіву вже немає такого «обривання». На тлі повторюваних гармоній паралельно-змінного ладу лід- і бек-вокалісти повторюють мелодію приспіву. У кінці, на затиханні пісні вони ніби зависають на останніх тонічних звуках своєї мелодії на кілька тактів (на тлі таких самих повторюваних гармоній).

Певний інтерес становить і ритмічне побудова мелодії приспіву. Чергування 8-мок з крапкою з 16-ми долями, залігованими з 8-ми (що власне показано в нотних прикладах вище), створюють відчуття тріольних чвертей. Це не зовсім звично для більшості досить однотипних AOR-композицій.

Вокал; взаємозв'язок динаміки, інтонацій, гармоній і тексту

Вокал у трьох строфах куплета носить спокійний характер, виконуючи плавні спадні і висхідні мелодичні ходи в міксолідійському ре-мажорі. Обраний регістр (в малій октаві), швидше, ближчий до баритонового вокалу. А в останній, четвертій строфі «I closed my eyes and I slipped away», вокаліст зривається на дуже високий (і більш форсований) теноровий регістр із двома висхідними поспівками. Одне сходження йде до звука ре другої октави (останнє слово «eyes» в поспівці «I closed my eyes»), інше – до звука сі першої («away» у поспівці «and I slipped away»). Те саме відбувається і в інших куплетах. Такими самими висхідно-кульмінаційними є останні фрази другого куплета «As clear as the sun (сходження до звука ре) in the summer sky (сходження до звука сі)» і третього «I closed my eyes (сходження до звука ре) and she slipped away (повторення декілька разів із різними висхідними оспівуваннями)».

Тобто кульмінаційними є останні строфи всіх куплетів. У першому: «I closed my eyes and I slipped away» («Я закрив очі і вислизнув геть»); у другому: «As clear as the sun in the summer sky» («так ясно як сонце в південному небі»); у третьому: «I closed my eyes and she slipped away» («Я закрив очі, і вона вислизнула геть»). Можливо, що ці закінчення куплетів маркують відчуття відходу від усього «земного» (я або вона «вислизнув», «вислизнула», «полетів», «полетіла» далеко, або згадка «південного неба»), в той час як основна частина куплета є якоюсь «підготовкою» до цього (але при цьому ще перебуваючи десь у «земному» просторі: «прокинувшись вранці», «в момент втоми і смутку», або спогади про «безліч людей які приходять і відходять»). Тому в основній частині куплета, що попереджує кінцеву кульмінацію, бачимо і спокійнішу динаміку і нижчий регістр голосу.

Динамічний приспів (без завершального розділу) цілковито витриманий у високому теноровому регістрі вокалу (1-а і 2-а октави). Таким чином, із піднесенням настроєм, він утримує характер гімнічності. Можливо, і тому що він виписаний у паралельно-змінному ладі (який, незважаючи на

свою «змінність», все-таки більшою мірою має характер стабільного рішучого настрою). І тільки VI щабель з гармонічним ухилом (у кінці 1-го і 2-го проведень приспіву) створює якийсь збій у цьому натхненному стані. У «активному» приспіві співалося про занурення в мрії. У його завершенні просто додається що «Маріанна йде геть» (уже не згадуючи про «мрії» і піднесений настрій) і акцентується саме те, що вона «йде геть». Можливо, що вторгнення гармонічного мажору в самому кінці ще активного приспіву вже в той момент ніби обірвало піднесеність настрою.

Епізод після приспіву (постприспів), як уже мовилося, знову поданий у спокійному ключі. Але при цьому він є мовби констатацією останнього слова колишнього натхненного приспіва: «I see my Marianne walking away»:

Приклад 4.12

Можливо, він є вже таким собі «поверненням на землю». Не виключено що тому в постприспіві ніби прибране колишнє натхнення. Це діється завдяки зменшенню динамічного напруження в голосі, зниження регістру, заміні гучних «дисторшованих» гітар на акустичні, заміні повноцінного удару малого барабана на удар по його обідку. У музичному плані завершальний розділ приспіву є спадним тетракордовим ходом I – VII – VI – V ступенів. У гармонічному плані в цьому епізоді спочатку подано перехід до паралельного мі-мінору (що також показує якесь зниження настрою), потім – ля-мажор (дорійська субдомінанта до мі-мінору) і соль-мажор, який виявляється субдомінантою ре-мажору, який маркує початок нового куплета.

Як вже було сказано, в останньому проведенні приспіву завершального епізоду немає, і пісня так і закінчується на піднесеному, натхненному настрої «активної» частини приспіву, констатуючи:

«Більше ніж почуття»,

«Коли я чую цю стару мелодію, яку вони зазвичай грали»,

«Я починаю мріяти, коли я бачу мою Маріанну, яка пішла геть».

Якщо говорити про сам стиль співу вокаліста (у приспіві), то слід сказати ще про те, що цей високий тенор витриманий у певній стилізації під європейський оперний вокал. Він не має жодної хрипливатості (навіть легкої «пом'якшеної», «приємної» хрипливатості, яка зустрічається нерідко у вокалістів-представників Мелодик-року). При цьому в вокалі чуємо яскраво виражене вібрато.

Гармонія

Здійснивши загальний огляд усіх складових частин пісні, можна сказати, що гармонічно в ній присутній змінно-тональний лад. Мається на увазі співвідношення куплета з міксолідійським ре-мажором і приспіву з іонійським соль-мажором (той самий звукоряд із різновисокими тоніками). Також присутній і однойменно-змінний лад. Це виявляється шляхом впровадження у приспів із іонійським соль-мажором (і паралельним еолійським мі-мінором) ще й гармонічного соль-мажору, що створює поєднання паралельно-змінного і однойменно-змінного ладів. Також слід відзначити появу паралельного мінору з дорійським нахилом у постприспіві. Таке поєднання створює «міксодіатоніку» [95, с. 215]. Проте, приспів (особливо в останньому проведенні, без впровадження гармонічного мажору) має все-таки ухил у більш однотипний паралельно-змінний лад, щоб підкреслити посилену піднесеність настрою і гімнічність (останній якості занадто сильні гармонічні зміни можуть тільки завадити). А «зависання» у вокаліста на основному тоні завдовжки в кілька тактів (на тлі продовжуваних чотирьох акордів приспіву, що продовжують змінюватися, створюючи певний органний пункт) можливо створює відчуття більшого «центризму» саме мажору в приспіві, хоч і при паралельно-змінному ладі.

Toto – Africa (1982)

Текст

Куплет:

I hear the drums echoing tonight
But she hears only whispers of some quiet conversation
She`s coming in 12:30 flight
The moonlit wings reflect the stars that guide me towards salvation
I stopped an old man along the way
Hoping to find some old forgotten words or ancient melodies
He turned to me as if to say. Hurry boy, It`s waiting there for you

Приспів:

It`s gonna take a lot to take me away from you
There`s nothing that a hundred men or more could ever do
I bless the rains down in Africa
Gonna take some time to do with things we newer have

Куплет:

The wild dogs cry out in the night
As they grow restless longing for some solitary company
I know that I must do what`s right
As sure as Kilimanjaro rises like Olympus above the Serengeti
I seek to cure what`s deep inside, frightened of this things that I`ve become

Приспів:

Інструментальне соло (+ фраза «Hurry boy, She`s waiting there for you»)

Приспів (розтягнутий):

Переклад

Куплет:

Я чую барабани відгукуються луною сьогодні ввечері

Але вона чує тільки шепоти якийсь тихої бесіди

Вона прилітає рейсом о 12:30

Залиті місячним світлом крила відображають сяйва зірок, які ведуть мене до спасіння

Я зупинив старого по дорозі

Сподіваючись що згадаю довгі слова і стародавні мелодії

Він повернувся до мене ніби сказати Поспішай хлопче тебе там чекають

Приспів:

Піде багато часу щоб забути тебе

Немає нічого що не могли б зробити сто чоловіків або більше

Я благословляю дощі що йдуть в Африці

Займе деякий час щоб зробити те чого у нас ніколи не було

Куплет:

Дикі собаки виють вночі

Поки в них росте занепокоєння у прагненні здобути внутрішню організацію

Я знаю що повинен зробити все правильно

З такою ж упевненістю як підноситься Кіліманджаро немов Олімп над Серенгеті

Я прагнувилікувати те що глибоко всередині наляканий тим чим я став

Приспів:

Інструментальне соло (+ фраза «Поспішай хлопче вона чекає тебе там»)

Приспів (розтягнутий):

Будова пісні

Вступ (барабани) – інструментальний програш – куплет – приспів – повторення інструментального програшу – куплет – приспів – повторення інструментального програшу – інструментальне соло – приспів – повторення інструментального програшу з затиханням.

Сфера аранжування

Вступ до пісні виконує група ударних. Це фактично ритм барабанів, який подається в такому ж єдиному ключі протягом усієї пісні. Розмір – 4/4. Темп композиції – приблизно 92,32 удари на хвилину. На кожну чверть (1-у, 2-у, 3-ю і 4-у долі) ударяє басовий барабан, що ріднить цей ритм із ритмом Діско (в нешвидкому його варіанті). Однак у різних видах нотних записів цієї пісні можна зустрітися і з іншим написанням. Наприклад, коли розмір також подано як 4/4, однак удари басового барабана розцінюються як половинки. Таким чином, у цьому варіанті удари басового барабана слід рахувати по 2 рази – «раз» і «два» на один такт замість першого варіанту: «раз», «два», «три» і «чотири» на один такт.

Але хотілося б за замовчуванням все-таки зупинитися на першому варіанті. Так як у інших прикладах рокових, фанкових і диско-ритмів, удари басового і малого барабанів відзначаються найчастіше як чверті.

При цьому крім ударів на кожну чверть, басовий барабан підкреслює ще й одну 16-ку, що береться перед 2-ю і 4-ю чвертю в такті. Це споріднює ритм уже не тільки з прямолінійним Діско, але і з більш ритмічно-цікавими стилями, що його породили, – Фанком і латиноамериканськими ритмами. На 2-у і 4-удолі (чверті) разом із бас-барабаном ударяє і малий барабан. Крім цих стандартних для року барабанів присутні також перкусія та етнічні барабани. Постійні безперервні подрібнені 16-тідолі підкреслюють маракаси (шейкер). Перкусія акцентує окремі 16-і і синкоповані 8-ідолі. Крім басового барабана присутнє також характерне випередження на одну 16-удолю 2-ї і 4-ї

чвертей з ударами перкусійного барабана конґа (що також характерне для латиноамериканських ритмів і Фанку). Це сприймається як випередження перед ударами опорного малого барабана з його 2-ю і 4-ю чвертями. Як уже згадувалося, це споріднює ритм навіть не стільки з Диско, скільки з латиноамериканськими ритмами типу Самби, Сальси і т.д. Також конґа підкреслює синкоповані 16-ті долі в різних регістрах (див. приклад):

Приклад 4.13

The musical score for Example 4.13 is written in 4/4 time and consists of five staves. The Agogo Bells staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Maracas staff shows a continuous eighth-note pattern. The Conga Drums staff shows a syncopated pattern of eighth and sixteenth notes. The Snare Drum staff shows a pattern of quarter notes with rests. The Bass Drum staff shows a pattern of eighth notes.

Таким чином ривають перші два такти. У 3-му і 4-му тактах додається ударний тембр, близький до бразильських дзвіночків під назвою аґого. Їх ритмічна фігура також складається із синкопованих 8-х та 16-х долей (див. далі):

Приклад 4.14

The image shows a musical score for five percussion instruments in 4/4 time. The instruments are Agogo Bells, Maracas, Conga Drums, Snare Drum, and Bass Drum. The Agogo Bells part consists of a steady eighth-note pattern. The Maracas part consists of a continuous sixteenth-note pattern. The Conga Drums part consists of a syncopated eighth-note pattern. The Snare Drum part consists of a simple backbeat pattern. The Bass Drum part consists of a steady eighth-note pattern.

Агого чуто в барабанному вступі. Надалі упродовж пісні барабани зберігають початковий ритмічний малюнок (див. перший нотний приклад, без агого).

Після цього розпочинається інструментальний програш, звучить остинатний короткий інструментальний риф. Його виконують разом, у єдиній ритмічній фігурації бас, низькочастотний мелодичний барабан і синтезатор у «трубному» тембрі (Synth Brass), який грає акордами. Ці фігурації також складаються з 16-х і синкопованих 8-х долей. Упродовж одного такту звучать бас і синтезатори, які виконують свою синкоповану фігурацію (гармонічно виділяючи VI щабель до-дієз-мінору), прийшовши в останній чверті такту до до-дієз-мінорного акорду, який продовжує у них тривати впродовж цілого наступного такту. У наступному, заповненому до-дієз-мінором такті, на тлі басу і синтезатора, що тривають, звучить пентатонічна фігурація 16-ми нотами у тембрі маримби (див. далі):



Synth

Bass

Vocal

I hear the drums echoing tonight, she hears only whispers of some quiet conver-

4

Synth

Bass

Vocal

sa- tion

і т.д. Відповідний такт (друга частина програшу) з перекликом з боку маримби вже не настає. Після цієї «басово-синтезаторної» фігураційної вставки відразу вступає інша фраза куплета. Це повторюється чотири рази.

У куплеті можна почути підігривання акустичної гітари, а наприкінці – акцентовані удари барабанів вказують на початок приспіву.

Партія ударних, не рахуючи деяких дрібних змін, залишається подібною у всіх епізодах пісні. Але у приспіві удари стають ніби могутнішими. Бас зі своїм ритмом також залишається подібним і в приспіві. Фон для вокаліста створюють синтезатор у «трубному» тембрі і трохи слабше чути акустична гітара. Синтезатор, коли є фоном, тягне акорди половинками, а акустична гітара – тривалостями, ближчими до 16-х.

Приспів складається з 4-х фраз. Але остання фраза порушує квадратну побудову. Вона триває на такт довше, даючи можливість вокалісту заспівати розширене завершення останньої 4-ї фрази приспіву. У цьому останньому,

завершальному такті (і в другій половині попереднього) на останньому слові приспіву «have» з'являється відсутня до цього «дисторшована» гітара (яка, зрештою, не відіграє особливої ролі у цій пісні).

У другому проведенні куплета («Wild dogs crying in the night») додаються синтезатори, що імітують духові інструменти (схожі на етнічні африканські сопілки) у високому регістрі, що тягнуться, як і синтезатор, на тлі вокалу, половинками. Друге проведення приспіву практично ідентичне першому.

Інструментальне соло ведуть клавішні, що імітують «етнічні» сопілки і також близький до маримби інструмент. Соло подане на інструментальному тлі куплета. У його кінці (в місці закінчення куплета) додається вокал із характерною завершальною фразою на словах «Hurry boy, She`s waiting there for you».

Останнє розтягнуте проведення приспіву збагачене більш активною присутністю «дисторшованої» електрогітари. Її партію складають мелодичні фігурації в середніх частотах. Потім, як і в попередні рази, приспів після свого неквадратного закінчення приходить знову до інструментального програшу.

Програш спочатку подається у стандартному порядку: такт з синтезаторно-басовою реплікою і такт з пентатонічною фігурацією 16-ми тривалостями у маримби (разом з нею періодично чутні якісь дрібні імпровізаційні ходи баса), який йому відповідає. Однак потім відбувається поступове затихання синтезатора й басу і їх повне зникання. На тлі таких самих ударних чутно лише першу репліку вже залишеного на самоті мелодичного низького етнічного барабану. Даний тембр нагадує звук маримби. Але одночасно він також асоціативний із звучанням калімби – стародавнього африканського інструменту. У відповідь продовжує звучати стандартна репліка маримби, що грає 16-ми пентатонічними ходами (див. далі):



Тобто до кінця пісні з неї вилучаються всі інструменти, що натякають на сучасну музику в поп-рок-стилі. А залишаються лише інструменти, звучання яких асоціюється з «давнім», етнічним африканським компонентом – барабани і перкусія, мелодичні ударні. У такому закінченні присутній хоч і енергійний, але й певною мірою «медитативний» настрій.

Говорячи про загальну оцінку аранжування в цій пісні, можна сказати про вже типові тенденції 80-х рр. Особливо це стосується клавішних синтезаторів. Можна окремо також сказати про характерний «трубний» тембр синтезатора типу «Synth Brass», який набув особливої популярності в середині 80-х. Слід сказати також, що характер аранжування натякає на «етнічну стилістику», яка також була характерною для 80-х і віддзеркалювала загальну активну зацікавленість у ті роки стилями музики екзотичних країн і народів. Зокрема, африканського континенту або Латинської Америки (популяризація рухів Нью ейдж і Уорлд мьюзик). Це виражається у використуваних ритмах, тембрах ударних інструментів або синтезаторних тембрах, які на них натякають. До того ж, ритм, маючи характерні риси якогось латиноамериканського стилю (наприклад, самби) не дає можливості оцінювати стиль цієї пісні як Хард-рок і, взагалі, віддаляє пісню від відчуття «роковості», оскільки це вже по суті не ритми року. До того ж рівномірні удари басового барабана на кожную чверть асоціюються зі стилем Диско. Також відходження від «рокової» стилістики стосується і незначного використання електрогітари і більшого пріоритету синтезаторів та етнічних тембрів в аранжуванні.

З іншого боку, ритмічний відхід від року до Діско або латиноамериканських ритмів, швидше свідчить про особисті смакові переваги групи Toto. Вони більше, ніж інші основні групи Мелодик-року (AOR-у) показували суміш «рокових» ритмів з афроамериканськими, типу Фанк (який часто буває спорідненим з латиноамериканськими ритмами). Однак на початку 80-х елементи стилю Діско залишалися якийсь час ще актуальними в США. І їх тоді використовували чимало іменитих виконавців, в тому числі і AOR-групи. Наприклад, у тому самому 1982-му році, в пісні Eye Of The Tiger групи Survivor також зустрічаємо характерний для Діско акцент на кожен чверть басового барабана.

Хоч склад тембрів (синтезатори) у пісні цілком типовий у 80-х роки і для інших груп AOR, Toto більше, ніж інші групи, прибрав «рокову» складову в тембральній сфері, виключивши жорсткі хард-рокові рифи (залишивши, не сильно виступаючи в динаміці середньочастотні мелодичні фігурації лише в останньому проведенні приспіву) і ритм-секцію. Таким чином, у пісні можна виділити, з одного боку, особисті стилістичні вподобання членів групи, і, з іншого боку, типові для 80-х риси (моду на «етнічні» ритми, але в більш жорсткому «роковому» ключі підхоплять у 87-му році Def Leppard у пісні Rocket). Можливо, порівняно з першим прикладом з музики Boston, у Toto тут спостерігається переорієнтація інтересу і масового попиту. Адже якщо в 70-х рр. ми бачили посиленій інтерес до етнічних особливостей «білої людини» (натяк на Кантрі і Фолк), то у 80-х роках на зміну цьому приходять зацікавленість стилями, що демонструють зв'язки із більш екзотичними культурами (Нью ейдж і Уорлд мьюзик).

До того ж, у прикладі з Boston в проаналізованій More Than A Feeling було виразно видно, що стиль Мелодик-рок (AOR) є складовою частиною Хард-року – його більш ліризованим, мелодизованим, можливо, пом'якшеним і більш гімнічним варіантом. Але – все-таки Хард-роком, завдяки дуже характерному аранжуванню і використуваній ритм-секції. А

в прикладі з Тото показано, що AOR може існувати цілком незалежно від хард-рокових ритм-секції і аранжування. З іншими аранжуваннями і іншою ритм-секцією. Але все-таки вважається AOR-м завдяки якимсь іншим своїм характерним рисам. Зокрема, характерному вокалу, мелодико-гармонічним комбінаціям приспіву і т. п.

У Boston саме в More Than A Feeling видно, що AOR обходиться і без клавішних(про які говорять, що вони є розпізнавальним знаком цього стилю), використовуючи при цьому хард-рокову оркестровку і ритміку (також як розпізнавальний знак стилю). А Тото, навпаки, застосували як розпізнавальний знак для стилю тембри клавішних, не використовуючи при цьому хард-рокової ритміки і оркестровки.

Деякі ритмічні і структурні особливості

Куплет пісні складається з 4-х практично ідентичних фраз. Як уже зазначалося, при різних варіантах нотного запису цієї пісні ми зупинилися на одному ритмічному варіанті (розмір 4/4, коли кожен удар басового барабана розцінюється як чверть).

Вокальна фраза в куплеті доповнюється першою половиною (першим тактом) інструментального програву (риф синтезатора в «трубному» тембрі). Звучить тільки цей епізод тривалістю в один такт (зі злегка зміненим басом, що тепер опускається вниз).

Приклад 4.18



Впровадження цього тактового фрагмента (половини інструментального програшу) створює неквадратну побудову куплета (приклад із текстом 1-ї фрази 1-го проведення куплета):

1 такт: I hear the drums echoing to- (такт 4/4)

2 такт: night, But she hears only (такт 4/4)

3 такт: whispers of some quiet conver- (такт 4/4)

4 такт: sa- (такт 2/4)

5 такт: -tion + перший такт програшу зі вступу (такт 4/4)

Звичайно, склади «-sa-tion» (з слова «conversation») могли б сприйматися також як такт із чотирма чвертями. Однак вривається інструментальний програш на складі «-tion» (якщо вважати «-sa-tion» одним 4/4-м тактом, то це – друга половина такту), відбираючи собі половину такту і перетворюючи його (попередній 4-й такт) у двочетвертний і даючи зрозуміти, що з цього програшу починається новий 5-й такт. Цей новий такт, який маркував початок програшу з другої половини 4-го такту (якщо його вважати 4/4-м), подається також на 4/4. А так як на початку пісні цей програш окреслює сильну долю, то і, вклинившись у куплет, цей самий програш змушує визнати свій початок сильною долею. Таким чином, інструментальний програш, подробивши останній 4-й вокальний такт і зробивши з нього один укорочений такт на 2/4 (вокальний, зі стилем «-sa-» із слова «conversation»), сам стає останнім 5-м тактом на 4/4. Після цього 4/4-ного програшу відразу розпочинається інша фраза куплета.

Тобто фраза куплета має неквадратну структуру з такою будовою: 1-й такт (4/4), 2-й такт (4/4), 3-й такт (4/4), 4-й такт (2/4) , 5-й такт (4/4) (див. далі нотний приклад):

Приклад 4.19

Chords: B, D#m, G#m7, B, A, G#m7, A, C#m

Annotations: тризвук E на басу F#

Vocal lyrics: I hear the drums echoing tonight, she hears only wispers of some quiet conver-sa-tion

Якщо три фрази куплета мають таку неквадртну 5-тактову будову, то четверта (остання) фраза куплета набуває квадратної 4-тактової будови. Слова: «He turned to me as if to say, Hurry boy, It's ...» припадають на два перших такти зі стандартною гармонією. А продовження – «waiting there for you» – на 3-й такт, який вже відразу позначає початок цього однотокового інструментального програша. Тепер цей такт не дробить 4-й такт фрази, а вступає раніше, точно на її 3-й такт. У четвертому такті продовжують звучати взяті у третьому такті звуки на тлі акцентуючих барабанів, які дають знак про перехід до приспіву. Ось приклад останньої 4-ї фрази куплета («квадратної» на відміну від перших 3-х) (див. далі):

Приклад 4.20

The musical score consists of two systems. The first system is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: Synth (treble clef), Bass (bass clef), and Vocal (bass clef). The Synth part plays chords: B (B4, D#5, F#5), D#m7 (D#4, F#4, A4, C#5), G#m7 (G#4, B4, D#5, F#5), and B (B4, D#5, F#5). The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes: B2, D#3, F#3, A3, B3, D#4, F#4, A4, B4, D#5, F#5, G#5. The Vocal part has the lyrics: "He turned to me as if to say, Hur-ry boy, It's". The second system continues the Synth and Bass parts with chords A (A4, C#5, E5) and C#m (C#4, E4, G#4, B4). The Vocal part has the lyrics: "waiting there for you".

Поєднання неквадратної і квадратної будови в куплеті створює досить нетрадиційний для AOR характер. При цьому така саме четверта «квадратна» остання фраза подана у першому проведенні куплета. У другому ж проведенні, не чотири, а три фрази. І тепер уже третя фраза грає роль такої квадратної фрази, після двох неквадратних. А епізод з інструментальним соло є також повним інструментальним повторенням куплета в акомпануючих голосах (і в його завершенні також вступає вокал із фразою «Hurry boy, She`s waiting there for you»). Він має тільки дві фрази: першу – «неквадратну», другу – «квадратну». Усі ці «квадратні» останні фрази передують приспіву:

Перший куплет: 3 неквадратні фрази і 1 квадратна.

Другий куплет: 2 неквадратні фрази і 1 квадратна

Третій куплет (інструментальне соло): 1 неквадратна фраза і 1 квадратна.

Також варто зауважити, що і сам приспів демонструє відхід від квадратної будови. Він складається з 4-х фраз. Вони є однією повторюваною поспівкою (що складається з 2-х тактів), яка щоразу змінюється мелодично і фактурно завдяки нарощенню (накладання на перший вихідний голос) додаткових голосів. Однак остання фраза є розширеною версією цієї поспівки і триває 3 такти замість 2-х, як у попередніх варіантах, адже вона є фактично останньою фразою приспіву з його завершенням. Три перші фрази подаються з повторюваною гармонією. Складаючись із двох тактів, вони змінюються щопівтакту: T – VI – (1-й такт) – III – VII (2-й такт). А в останній 4-й фразі (з трьома тактами) ці самі гармонії йдуть із зміною і додаванням закінчення у додатковому такті: T – VI (1-й такт) – III – S (2-й такт) – VII – T (3-й такт). У вокалі в цей момент останнє слово приспіву «have» розспівується на другу половину другого такту і весь третій такт.

Саме такий тип будови, в якому, здавалося б, дрібні квадратні тактові або фразові, поспівкові структури є складовими частинами якихось масштабніших, але при цьому неквадратних структур (всього куплета або приспіву), свідчить про явну оригінальність у показі музичного матеріалу. Це певною мірою наближає пісню до елементів більш прогресивних форм року (Прогресив-рок, Джаз-рок).

Мелодія приспіву

Приспів подається в еолійському фа-дієз-мінорі (з додаванням паралельного мажору) і набуває дедалі більшого багатоголосся. У ньому 4 фрази (поспівки). 1-а фраза – одноголосна, 2-а – з двома голосами (до такого ж високого, як у 1-й фразі, додається нижній голос), 3-я і 4-а уже з трьома основними голосами: верхній (початковий) і два нижчих баритонових голоси (середній – у 1-й октаві і нижній – у 1-й і малій октавах) (див. далі):

Приклад 4.21

1 F#m D A E

It's gon--na take a lot to take me a-way from you

3 F#m D A E

There's no-thing that a hun--dred man or more could e-ver do

5 F#m D A E

I bless the ra--ins down in A--fri--ca

7 F#m D A C#m

Gon-na take some time to do with things we ne--ver have__

9 E F#m E

Якщо верхній голос підкреслює поспівку з III і II ступенів (він оспівує її остинатно у всіх фразах), то середній голос, що підключається згодом, спочатку підкреслює поспівку, майже ідентичну поспівці 1 (тим більше що гармонії приспіву найбільш шаблонні стосовно поспівки 1). Але тільки з закінченням на гармонії акорду VII ступеня (мі-мажору), але спрямовано не вниз до звуку IV ступеня (що стандартно для поспівки 1 в мінорі), а вгору – до VII ступеня. А ось у третій фразі, нижній голос, що саме тут з’являється, вже демонструє варіант, подібний на поспівку 1 але завершений уже на IV ступені. Це вкотре демонструє стійку тенденцію до збереження в Мелодикроку (AOR-i) типів мелодій і поспівок, як стильову рису. Для прикладу можна показати подібний мелодичний шаблон поспівки 1 (який уже

застосовувався у приспівках численних інших пісень AOR у розділі, присвяченому розгляду мелодичних особливостей стилю) в тональності цієї пісні:

Приклад 4.22



І прояв цього шаблону в поспівці у нижньому голосі в третій фразі:

Приклад 4.23

Цікаво, що, вступаючи в показаній 3-й фразі, цей нижній голос ніби заміняє середній (який у попередній фразі виконував функцію майже такої поспівки 1). А середній голос з появою нижнього переходить до співвідношення з нижнім на терцію вгору. Потім, у 4-й фразі, у середнього голосу відчувається тенденція остинатного зависання на звуку VII ступеня. Це створює, дещо ослаблене відчуття мінору, сприяючи децентралізації і можливості утвердження паралельно-змінного ладу.

В останньому, розтягнутому проведенні приспіву, що завершує пісню, вокалісти дозволяють собі якісь відходи від закладеного стандарту перших двох проведенень, імпровізуючи, додаючи інші вищі звуки (верхній голос

навіть підкреслює звук мі 2-ї октави), залишаючись у рамках гармонічних співзвуч.

Слід також згадати і те, в якому ритмічному характері побудована мелодія. Вона роздроблена на 16-ті і синкоповані 8-і тривалості. Це відповідає загальній стилістиці пісні, у якій ритмічні і аранжувальні прийоми співзвучні з якоюсь «фанкуючою», екзотичною стилістикою (африканської чи латиноамериканської природи).

Вокал; взаємозв'язок динаміки, інтонацій, гармоній і тексту

Якщо говорити про динамічні особливості, то в цій пісні немає особливої вишуканості й ускладнених динамічних рельєфів. Можна відзначати спокійний голос у куплеті і «піднесений» приспів. До того ж різниця в їх динаміці підкреслюється регістровою сферою. У куплеті вокал – це баритон, який співає в малій октаві, а в приспіві – тенор (що співає у 1-й октаві) і накладаються на нього баритони. При цьому в кінці кожного куплета подається підготовка до приспіву в словах: «Поспішай, хлопче, тебе там чекають» (кінець 1-го куплета), «наляканий тим, чим я став» (кінець 2-го куплета), «Поспішай, хлопче, вона чекає на тебе там» (фраза, що завершує епізод інструментального соло, ідентичного куплету, тільки без вокалу). Якщо у першому проведенні куплета 1-а, 2-а і 3-я його фрази завершуються низхідним рухом, то завершення 4-ї фрази, яка випереджує приспів, має висхідну лінію. Ту саму ситуацію маємо і в другому проведенні куплета. Однак, через те, що в ньому 3 фрази, висхідне завершення (підхід до приспіву) отримує 3-тя фраза, на відміну від перших двох, які сходять донизу. Приклад останньої фрази першого проведення куплета (див. далі):

Приклад 4.24

The musical score is in 4/4 time and the key of D major (two sharps). It consists of two systems. The first system has four measures with chords B, D#m7, G#m7, and B. The second system has two measures with chords A and C#m. The vocal line features a triplet of eighth notes in the first measure of each system, followed by a half note and a quarter note. The lyrics are: "He turned to me as if to say, Hur-ry boy, It's waiting there for you".

У ній же голос стає вже трохи динамічнішим і емоційно посиленим.

Якщо ж говорити про саму стилістику вокалу (у приспіві), то можна помітити деякі доволі характерні риси стилю Мелодик-рок (AOR). Це певний «сиплуватий» тембр верхнього голосу в багатоголоссі, що характерно для вокалістів ряду AOR-груп: Chicago, Survivor, Kansas і т.д. Що стосується вокального характеру в моментах багатоголосся, то слід сказати про те, що голоси тут залишаються абсолютно прямими, без вібрато. В останньому проведенні приспіву вокалісти додають деякі імпровізаційні зміни в мелодії. Ансамблевий спів голосів має ефект «фанфарності», як і трубний тембр синтезаторів. Це підкреслює і велику гімнічність характеру музики. І також споріднює її за характером з архаїчними, притаманними африканським народам, манерами багатоголосого співу.

Гармонія

У пісні по черзі змінюються різні домінуючі тональності. Якщо говорити про інструментальний програш, то він вказує на до-дієз мінор. Куплет спочатку ніби фокусується на сі-мажорі і паралельному до нього соль-дієз-мінорі. При цьому спочатку – це іонійський сі-мажор і еолійський соль-дієз-мінор. Але п'ятий акорд за рахунком, ля-мажорний квартсекстакорд, дає відчуття перебудови (через ля-бекар) на міксолідійський сі-мажор і фригійський соль-дієз-мінор. Але коли наново впроваджується фрагмент інструментального програшу, в кінці кожної фрази куплета, знову акцентується до-дієз-мінор. А ля-мажорні акорди знову сприймаються як акорди VI ступеня до-дієз-мінору.

Приспів показує також нову домінуючу тональність. Це – фа-дієз-мінор (Т – VI – III – VII). Так як у приспіві простежується паралельно-змінний лад, то, відповідно, він переймає також часткове домінування ля-мажору (III ступінь).

Слід нагадати, що вище розглядалася пісня Boston – More Than A Feeling. І щодо гармоній цієї пісні було відзначено, що у час її тривання виникає поєднання однойменно-змінного і змінно-тонального ладу. Однак у More Than A Feeling куплет несе тільки міксолідійський ре-мажор, а потім лише приспів показує центризм нової тональності з тими самими звуками і в кінці (та й далі, у постприспіві) певною мірою привносячи характеристики іншого звукоряду. Тобто, такі заміни спостерігаються в пісні, що має добре узгоджені куплет, приспів і постприспів. А в пісні Toto Africa, усе це спостерігаємо (і змінність тоніки і змінність звукоряду) вже у куплеті. Спочатку – показ паралельно-змінного ладу (коли змінюється іонійський сі-мажор на еолійський соль-дієз-мінор). Потім – однойменно-змінний лад (коли з появою звука ля-бекар ці тональності змінюються на, відповідно, міксолідійський і фригійський лади). А потім, із вклиненням інструментального програшу, змінюється центр еолійського до-дієз-мінору,

який зберігає звукоряд міксолідійського сі-мажору і фригійського соль-дієз-мінору і демонструє змінно-тональний лад.

При цьому в куплеті, при таких переходах у різні тональності, є і більш цікаві окремі акорди. Наприклад, від ля-мажорного секстакорду (який створив відчуття міксолідійського сі-мажору і фригійського соль-дієз-мінору) із соль-дієз-мінору йде перехід через мі-мажорний акорд (начебто VI щабель до соль-дієз-мінору), але на басу VII ступеня–звука фа-дієз (у нотному прикладі див. третій такт):

Приклад 4.25

Chords: B, D#m, G#m7, B, A. Note: тризвук E на басу F#

Synth

Bass

Vocal

I hear the drums echoing tonight, she hears only wispers of some quiet conver-

4 G#m7 A C#m

Synth

Bass

Vocal

4

sa- -tion

Нагадуємо, що приспів витриманий у фа-дієз-мінорі. Якщо у випадку з Бостонівським More Than A Feeling, приспів показав відмінну від куплета тональність (із центризмом іншої тоніки), але з тим самим звукорядом, то у Тото приспів подано в новій тональності, із іншим центризмом і з дещо відмінним звукорядом (через те, що в еолійському фа-дієз-мінорі на один дієз

менше, ніж в еолійському до-дієз-мінорі і на два дієзи менше, ніж у іонійському сі-мажорі й еолійському соль-дієз-мінорі). Тобто в співвідношенні куплета і приспіву Тото показали поєднання більш віддалених тональностей, ніж Boston. Правда, до спільних рис можна віднести паралельно-змінний лад у приспіві. Якщо у Boston мажор домінує над паралельним мінором, то у Тото – навпаки.

При всьому тому, що в Africa у Тото порівняно з More Than A Feeling у Boston є більш цікаві гармонійні звороти, приспів у них все-таки має більш простий і гладкий характер (у Boston мало місце згадуване раніше впровадження VI ступеня з гармонічним ухилом). Приспів у Тото має однакові повторювані акорди паралельно-змінного ладу.

В даному розділі здійснено комплексний аналіз показових композицій двох AOR-груп: Boston – More Than A Feeling і Toto – Africa. Час запису композицій випав на різні періоди існування стилю AOR – 1976-ий рік (час зародження і початку популяризації стилю) і 1982-й рік (час початку найбільшого комерційного розквіту стилю). Проаналізовано типові аранжувальні, ритмічні, темброві, мелодичні, гармонічні і вербальні риси даних пісень. Продемонстровано еволюцію звучання, зміну музичних уподобань стилю Мелодик-рок (AOR) упродовж згадуваних періодів. Враховано також показані особисті музичні уподобання учасників даних груп.

Можна зробити висновок, що у тембровому й аранжувальному планах із двох проаналізованих композицій, More Than A Feeling групи Boston має набагато більш «рокову» (якщо точніше – хард-рокову) основу в аранжуванні, ритмі, тембрах. Клавішні синтезатори у них відсутні. Створюються також виразні асоціації з Фолк-роком (тембри акустичної гітари). Усе це відповідало вимогам стилю у період 70-х років.

У гармонічному плані пісня досить проста, хоча є ряд цікавих переходів у інші тональності і відчуття різноманітності ладової палітри. У

ритмічному плані в пісні також все достатньо просто. У структурі композиції звертає на себе увагу наявність у ній окрім куплетів, приспівів і інструментальних соло, ще й передприспівів і постприспівів. Вокал показує, що варіант стилю AOR у групи Boston має підкреслено ліричний характер. Можуть виникнути навіть певні асоціації з європейським оперним співом, що створює враження достатньої «піднесеності», і відсутності «приземленої чуттєвості». Також звертають на себе увагу динамічні зміни (які пов'язані з текстом) у вокалі та одночасно в аранжувальній сфері.

Тобто, з одного боку, перед нами комерційна рок-пісня із досить простим викладом, формою і гармонією. З іншого боку, існує ряд гармонічних, структурних якостей, які можливо показують спроби групи не залишатися у зовсім банальному комерційному ключі. Хоча це звучить певною мірою і наївно (особливо на тлі композицій Прогресив-року 70-х років). Окремо слід виділити ставлення групи Boston до чистоти звуку на запису. Тембральне забарвлення звучання (як в інструментальному, так і у вокальному планах) гранично підкреслено і створює враження найбільш якісного для свого часового періоду.

Композиція Toto – Africa, стилістично набагато більш віддалена від рис «роковості». У ній виразно спостерігається стилізація під ритмічні якості латиноамериканської музики, а також – стилів Диско і Фанк. Toto в цій пісні відповідають музичним вимогам 80-х, так як, незважаючи на збереження в даному десятилітті зв'язку Мелодик-року (AOR-у) з Хард-роком і «схрещування» з металом, таке звучання, можливо, стало поштовхом до формування підстилю Ні-Tech-AOR. У тембровому плані домінує клавішний синтезатор, який за активністю використання в цій пісні не поступається гітарам. До того ж задіяні етнічні інструменти, як автентичні, так і синтезатори, що їх імітують. Це демонструє типовий інтерес публіки 80-х до екзотичної музики. Однак також слід наголосити на тому, як особистий стилістичний вибір групи Toto відрізняється від інших AOR-груп.

Аналізована пісня представляє також типово комерційне звучання і виконана в простій пісенній (куплетній) формі. Однак вона вже більш складна у ладовому, гармонічному, ритмічному і структурному (на дрібному рівні) планах. Тут більшою мірою можна говорити про зв'язки з такими стилями як Прогресив-рок або Джаз-рок (хоч і не найближчі). Це також свідчить швидше про особисті художні й музичні уподобання групи Тото.

Прямі голоси в приспіві, що створюють асоціації з етнічними африканськими співами, добре поєдналися з гімнічним характером багатоголосного співу в стилі AOR.

Якщо говорити про загальні риси, що об'єднують ці дві композиції, то в першу чергу слід сказати про спорідненість мелодичних поспівок у приспівах. І в тій, і в іншій пісні задіяні згадувані нами типові варіанти характерних поспівок AOR. Для ладової сфери приспівів обох пісень характерний паралельно-змінний лад. Спільною рисою для пісень є і висока якість звучання. Ну і, звичайно ж, об'єднуючим елементом для цих композицій є характерний високий, якісний, поставлений вокал, властивий для Мелодик-року (AOR). Він (вокал) залишає настрій слухача «у рамках приємного прослуховування» композиції (хоча індивідуальні темброві забарвлення голосів вокалістів цих двох груп різняться). Також обидві пісні мають характерний гімнічний, «піднесений» характер. Це досягається використанням відповідного типу вокалу і застосуванням багатоголосся. Хоч у аранжувальній сфері між цими піснями, можливо, і не так просто знайти риси спільності.

ПІСЛЯМОВА

Дослідження стилю AOR (Мелодик-рок), здійснене у цій роботі, дозволяє розглянути його не лише як один із напрямів рок-музики другої половини XX століття, але і як своєрідну точку перетину художніх, естетичних, технологічних та соціокультурних процесів. Виявлені у ході аналізу структурні, мелодико-гармонічні, темброві та вокальні особливості стилю свідчать про його складну природу, що поєднує риси різних музичних традицій і водночас формує цілісний впізнаваний звуковий образ.

AOR постає як явище, що виникає на перетині рок- і поп-музики, акумулюючи їхні виразові засоби та адаптуючи їх до умов масової культури і музичної індустрії. Саме завдяки цій здатності до синтезу стиль досягає широкої популярності, зберігаючи баланс між емоційною насиченістю рок-музики і доступністю поп-формату. Водночас його історія демонструє, що межі стилю залишаються відкритими і рухливими, а саме поняття AOR не завжди піддається однозначному визначенню.

Особливого значення набуває той факт, що найбільш повне оформлення стилістичних рис AOR-у відбулося у 1980-х роках – періоді, з яким він і нині найтісніше асоціюється. Саме тоді сформувався характерний звуковий і естетичний комплекс, що об'єднав гімнічність, мелодичну виразність, темброву насиченість і студійну довершеність. У цьому сенсі AOR можна розглядати як один із найбільш репрезентативних проявів культури цієї декади.

Разом із тим, дана робота не претендує на вичерпність у висвітленні всіх аспектів проблеми. Перспективними залишаються подальші дослідження, пов'язані з детальнішим аналізом регіональних варіацій стилю, його трансформацій у пізніші періоди, а також вивченням сучасних форм його відродження.

Отже AOR постає як динамічне і багатовимірне явище, що, попри свою комерційну спрямованість, займає важливе місце в історії популярної музики і продовжує зберігати культурну та естетичну значущість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вавшко І.В. Музична поетика рок-балади : дис... кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 01 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2019. 164 с.
2. Васильєва Л.Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : дис... кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 01 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2004. 199 с.
3. Откидач В.М. Рок-музика як соціокультурне явище : дис... доктора мистецтвознавства : 26. 00. 01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2008. 393 с.
4. Откидач В.М. Рок-музика як частка світового художнього процесу // Культура України : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2002. № 10. С. 138–146.
5. Откидач В.М. Рок-погляд на 1980-ті рр. // Культура України : зб. Наук. Пр. Харків: ХДАК, 2001. № 8. С. 212–218.
6. Стойків А.Д. Метанаратив хеві-метал музики 1968–2018: історико-культурологічний вимір : дис... доктора філософії : 032, 03 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В.М. Гнатюка. Тернопіль, 2022. 165 с.
7. Терентьев Д.Д. Видоизменения Прогрессив-рока в классический и кризисный периоды // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2010. Вип. 35. С. 85–102.
8. Терентьев Д.Д. Мелодик-рок в музиці 80-х років ХХ сторіччя : дис... кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 01 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 212 с.
9. Терентьев Д.Д. Об'єднуючі риси акордики в поп- і рок-музиці 1980-х років // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 1 (8). С. 218–222.
10. Alten S. R. Audio in Media. Belmont, Ca. Stamford : Cengage learning, 2010. 576 p.
11. Anthem. Oxford Dictionary of Music. 1978. P. 26.
12. AOR. Classic Rock & Metal Hammer presents / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 130–131.
13. Auslander P. Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2006. 272 p.
14. Armando G. Genesis: I Know What I Like. Los Angeles : DIY Books, 1980. 174 p.
15. Bacon T. Rock Hardware: The Instruments, Equipment and Technology of Rock. New York : Harmony books, 1981. 174 p.
16. Bayer G. Heavy Metal Music in Britain (Ashgate Popular and Folk Music Series). Ashgate Publishing, Ltd, 2009. 214 p.
17. Bane M. Who's Who In Rock. New York : W. Clement Stone, P M A Communications, Incorporated, 1982. 260 p.
18. Bennett R. C. The Songwriter's Guide to Writing and Selling Hit Songs. Englewood Cliffs. New Jersey : Prentice Hall Trade, 1983. 161 p.

19. Bobbitt R. Harmonic Technique in the Rock Idiom: The Theory and Practice of Rock Harmony. Belmont, California : Wadsworth Publishing Company, 1976. 246 p.
20. Burns G. A Typology of “hooks” in popular records // Cambridge University Press, Popular Music. Cambridge : 1987. Vol. 6. No. 1. P. 1–20.
21. Champ H. 100 Best-selling Albums of the 80s. Barnes&Noble, 2004. 224 p.
22. Christie I. Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal. HarperEntertainment, 2003. 416 p.
23. Daniels N. Journey: Don't Stop Believin': The Untold Story. Omnibus Press, 2011. 270 p.
24. DeRiso N. Journey: Worlds Apart: A must-read for every music enthusiast and Journey fan! Annapolis : Time Passages LLC, 2023. 1108 p.
25. Dodd P., Cawthorne J., Barrett C., Auty D. 100 Best-selling Albums of the 80s. Barnes&Noble, 2004. 224 p.
26. Erlewine M. All Music Guide To Rock. Backbeat Books / Hal Leonard, 1995. 1400 p.
27. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Harvard University Press, 1998. 362 p.
28. Funk rock. Classic Rock & Metal Hammer present / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 90–91.
29. Gillett C. The sound of the city: the rice of rock and roll. New York : Perseus Books Group, 1983. 562 p.
30. Hair Metal. Classic Rock & Metal Hammer present / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 48–49.
31. Hardy P., Liang D. Encyclopedia of Rock. New York : Schirmer Books, 1987. 480 p.
32. Helander B. The Rock Who`s Who. New York : Schirmer Books, 1996. 849 p.
33. Horton D. The dialogue of courtship in popular songs // American Journal Of Sociology. Chicago : 1957. № 62.6. P. 569–578.
34. Konow D. Bang Your Head: The Rise and Fall of Heavy Metal. Three Rivers Press, 480 p.
35. McAleer K. A Progressive Rock Portfolio. New York : Central New Yorker, 1970. 192 p.
36. MacDonald D. A Theory of Mass Culture. New York : The Free Press, 1953. 73 p.
37. Melodic-hardrock.com. Hard rock/ A.O.R. Database. URL: <http://melodic-hardrock.com/> (Last accessed: 08. 04. 2026).
38. Middleton R. Studying popular music. Maidenhead, Berkshire : Open University Press, 1990. 336 p.
39. Moore A. Analyzing popular music. New York : Cambridge University Press, 2003. 270 p.
40. Moore A. Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock. Buckingham and Philadelphia : Open University Press, 1993. 227 p.

41. New wawe. Classic Rock. Classic Rock & Metal Hammer present / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 66–67.
42. NWOBHM. Classic Rock / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 18–19.
43. Prog rock. Classic Rock & Metal Hammer present / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 30–31.
44. Prog rock revival. Classic Rock & Metal Hammer present / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 26–29.
45. Reynolds S. Shock and Awe: Glam Rock and Its Legacy, from the Seventies to the Twenty-first Century – The Definitive Cultural History of David Bowie, T. Rex, and Theatrical Icons. Dey Street Books, 2016. 704 p.
46. Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture / ed. by R. Beebe, D. Fulbrook, B. Saunders. — Durham : Duke University Press, 2002. — 400 p.
47. Roxon L. Rock Encyclopedia. New York : Grosset & Dunlap; Revised Edition, 1978. 565 p.
48. Sculatti G. 100 Best-selling Albums of the 80s. Barnes&Noble, 2004. 224 p.
49. Shred Rock. Classic Rock & Metal Hammer present / Decades: The 1980s (UK), 2006. P. 120–121.
50. Shuker R. Understanding Popular Music Culture. 5th edition. Abingdon : Routledge, 2022. 306 p.
51. Straw W. Characterizing rock music cultures: the case of heavy metal / W. Straw.URL: <https://research.amanote.com/publication/B6yuAnQBKQvf0BhiluwW/characterizing-rock-music-cultures-the-case-of-heavy-metal> (Last accessed 07.04.2026).
52. Temperley D. The Musical language of rock. New York : Oxford University Press, 2018, 292 p.
53. The 20 greatest power ballads you won't find on power ballad compilations [electronic resource]. URL: <https://www.loudersound.com/features/the-greatest-power-ballads-youve-never-heard> (Last accessed 07.04.2026).
54. The Big Music. Classic Rock & Metal Hammer present / Decades: The 1980s (UK). P. 126–129.
55. Waksman S. This Ain't the Summer of Love: Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk. Berkeley : University of California Press, 2009. 406 p.
56. Walser R. Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music (Music / Culture). Middletown : Wesleyan University Press, 2014. 254 p.
57. Weinstein D. Heavy Metal: The Music and it's culture. Revised edition. Da capo press, 2009. 353 p.
58. Wicke P., Ziegenrucker W. Rock, Pop, Jazz, Folk. Handbuch der populären Music. Leipzig : Deutscher Verlagfür Musik, 1985. 583 p.

Наукове видання

Дмитро Дмитрович ТЕРЕНТЬЄВ

**СТИЛЬ МЕЛОДИК-РОК (AOR)
В КОНТЕКСТІ ПОПУЛЯРНОЇ
МУЗИКИ 1980-Х РОКІВ:**

формування, еволюція,
музично-виразові засоби

Монографія

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Авторська редакція

Підписано до друку 23.04.2026. Формат 70×100 ¹/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 13,16. Обл.-вид. аркушів – 6,5.
Тираж 300

Виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net