

ПОП И РОК-МУЗЫКА 1980-Х: ПОЛЯРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, СХОДНЫЕ ПРИЁМЫ

В 1970-е годы в рок-музыке наблюдается прорыв в развитии и усложнении музыкального языка. Это связано с ростом популярности таких стилей, как Прогрессив-рок, Джаз-рок, Фьюжн и т. д. А также и ростом сложности у иных стилей, как, например Хард-рок.

Произошло колоссальное развитие в гармонической, тембровой и аранжировочной сферах.

Хотелось бы обратить внимание на, казалось бы, не очень заметную на первый взгляд особенность, которая проявилась в 70-х у группы Genesis. Она выражается в смене диатонических аккордов, без хроматических смен тональной направленности на басовом органном пункте.

Многие композиции прославившие команду Genesis, и одновременно ставшие классикой Прогрессив-рока имеют в арсенале широкое употребление такого приёма. Достаточно упомянуть такие композиции, как *The Battle Of Epping Forest*, *Dance On A Volcano*, *Los Endos* и т. д. Статичным, как правило, является бас, а смены гармоний проводят инструменты среднего и высокого регистра – гитары, электроорганы, клавиши. Genesis использовали в этом приёме широкий и разнообразный спектр гармоний – натуральные мажор и минор, гармонические мажор и минор, миксолидийский мажор, дорийский минор. Несоответствующие басу аккорды живут своей жизнью, сменяют друг друга, разрешаются в тонику, или наоборот зависают на каком-либо аккорде.

Со временем такой приём стало копировать большое количество исполнителей.

Но хотелось бы обратить внимание на особо глобальное использование таких смен аккордов на статичном басу именно в натуральных ладах, особенно – в натуральном миноре. В данном случае особенно ярко проявляется использование трезвучия 7-й ступени, когда в басу звучит тоника. Часто прослеживается чередование трезвучий тоники, 7-й и 6-й ступеней в натуральном миноре. У самих Genesis это ярко проявилось в их песне *Knife* (эпизод 00: 21).



Схожий приём проявляется и в творчестве группы Led Zeppelin.

В середине 70-х рок-музыкант и звукорежиссёр Алан Парсонс применил схожие гармонические признаки в более синкопированном ритме. Этим он показал воплощение такого гармонического приёма в стиле Фанк.

Использование аккорда 7-й ступени на тоническом басу проникает и в стиль Диско. Он замечен у донны Саммер в 1977 году, в песне Dance Into My Life.

Использовала этот приём и американская группа Kansas. Этот ансамбль, хоть и будучи прогрессив-роковым, всё же повлиял на более массовую коммерческую музыку, которая впоследствии станет называться AOR (Adult Oriented Rock – рок ориентированный для взрослых), или же Мелодик-рок. В 1980-х годах этот стиль переживает наибольший расцвет. Дальнейшие представители этого стиля к 80-м годам, как никто другой, активно использовали такое чередование трезвучий тоники, 6-й и 7-й ступеней на статичном басу.

При этом выработалась закономерность: такой приём звучит, как правило, в куплете. В припеве, эти же аккорды исполняются уже с динамичным, подвижным басом, который подчёркивает 6-ю и 7-ю ступени.

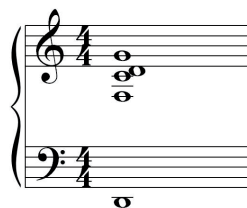
Куплет, в данном случае является, как бы, «ожиданием», «потенциальной энергией», которая проявится в припеве.

Поскольку, выше уже упоминалось про использование этого приёма в 70-х годах, в стилях Диско и Фанк, следует сказать и о глобальном его распространении в этих же стилях в 80-е годы.

Можно сказать, что этот гармонический приём пронизывает творчество большинства исполнителей, которые были на гребне славы в 80-е. Использование этого приёма простирается от композиций групп тяжёлого мелодичного рока, типа Van Halen или Bon Jovi до исполнителей Поп-фанка, Диско 80-х и Синт-попа, вроде Мадонны, Синди Лаупер, или Синт-поп-группы Frankie Goes To Hollywood.

Встречается и иная особенность органного пункта, существующая в припевах AOR-группы Journey. Это, и обыгрывание (как правило, в натуральном мажоре) аккордов тоники, субдоминанты и доминанты на тоническом басу. А далее – обыгрывание тех же (и с той же очерёдностью) аккордов уже на другой, не тонической, но также, статичной басовой ноте (например, 6-й ступени, субдоминанты, доминанты). Но и такой приём также присутствовал в 70-х, в экспериментах группы Genesis. В песне Journey Don't Stop Believin', в припеве (01: 21), в натуральном мажоре бас сначала подчёркивает субдоминанту, а на её фоне синтезаторы играют доминанту-субдоминанту-доминанту-тонику, затем бас подчёркивает тонику, а синтезатор играет доминанту-тонику-доминанту-тонику. Этот приём очень характерен для Journey.

В 1979 году группа «Новой волны» The Police в песне Walking On The Moon употребила на гитаре уже свой характерный одинарный специфический аккорд. Из терцового он превратился в сочетание кварты, квинты и большой секунды (на ре минорном тоническом басу строятся ноты: фа – до – ре – соль):



Хотя, с другой стороны, это сочетание нот может представляться и как сочетание двух интервалов: квинты – внизу, и кварты – сверху.

Этот аккорд слышен в начале песни (00: 05) и повторяется далее, как постоянный инструментальный рефрен перед куплетами, в самих куплетах, и затем – снова, в инструментальных рефренах после припевов (припевы ознаменовывают некую смену настроения, переходя в параллельный мажор), предваряя новый куплет, с этим же аккордом.

The Police представили этот аккорд в особом тембровом обрамлении, используя специфические преобразователи гитар Chorus. Он придаёт ощущение звучания, как бы не одной, а одновременно нескольких гитар. Это создаёт ощущения объёмности, масштабнос-

ти. При этом, увеличиваются и колебания звука, что создаёт немного «космическую», возможно даже «футуристическую» атмосферу.

С одной стороны, это уже иной приём, отличающийся от описываемого выше приёма смен аккордов на басовом органном пункте. Так как на фоне баса ре, он вроде бы и не чередуется с другими аккордами, а является самостоятельным, не имеющим тяготения диатоническим аккордом, просто, как бы «висящим» в воздухе. Однако, в 80-х, в творчестве некоторых исполнителей мы наблюдаем и некое смешение 2-х тенденций: появление такого «одинарного» аккорда, в контексте различных смен аккордов на тоническом органном пункте. Об этом пойдёт речь ниже.

Для начала следует вернуться к самому этому «полисовскому» аккорду 1979 года. Просто поразительно, какое огромное количество поп и рок-звёзд 80-х, а также звёзд предыдущих эпох, обратившихся к саунду 80-х, использовали этот приём (включая, как характерное созвучие нот, так и тембр гитары).

Далее приведён список исполнителей, у которых он прослеживается.

Минута и секунда в скобках указывают на момент употребления этого аккорда, именно в то время, когда бас подчёркивает тонику натурального минора, что наиболее близко к оригинальному варианту такого аккорда у The Police: Pretenders – Brass In Pocket (без баса – в самом начале, далее аккорд идёт на тонике ля мажора, затем на 00: 13 – на ноте соль, как на параллельном миноре, что наиболее сходно с The Police), Брайан Адамс – Win Some Loose Some (00: 03 и далее, в куплете), King Crimson – Heartbeat (00: 25, и далее, в окончании фразы в куплетах), Питер Гебриэл – Kiss Of Life (00: 51, в данном случае – в натуральном мажоре), Тина Тёрнер – What’s Love Got To Do With It (самый начальный аккорд и далее в куплете), Принс – Purple Rain (сначала аккорд идёт на тонике си бемоль мажора, затем на 00: 04 – на ноте соль, как на параллельном миноре, что наиболее сходно с The Police), The Smiths – You’ve Got Everything Now (00: 03), Rush – Distant Early Warning (00: 05, и далее в куплете), Uriah Heep – Rockarama (00: 36), Фил Коллинз – Don’t Loose My Number (02: 06), Chicago – Over And Over (00: 20 в данном случае – в натуральном мажоре), Дэвид Ли Рот – Skyscraper (02: 57), Роберт Плант – Dance On My Own (00: 36, и далее, как аккорд перед припевом), Bonfire – Look Of Love (00: 21, повторится как начало куплета).

У The Police этот аккорд представлен как один аккорд, рассчитанный на один бас (после чего, и аккорд уходит, и бас меняется), а не как один из нескольких аккордов на статичном басу. То есть, возможно, это просто некая аккордовая вариация на тонику. Однако в сходном приёме, но в иных песнях The Police можно столкнуться также с органичным пунктом, но уже, наоборот – с меняющимся басом и статичным повторяющимся аккордом. Например, в песне King Of Pain. Там, в куплетах, в натуральном миноре, переборы гитары постоянно подчёркивают трезвучие 7-й ступени (в данном случае, не кварты и секунды, а просто трезвучие), а бас чередует подчёркивание тоники и 6-й ступени. В какой-то мере это сходно с вышеназванным приёмом, который упоминался, например у Journey. Правда, там была группа нескольких аккордов, чередующаяся сначала на одной басовой ноте, затем та же группа аккордов чередовалась на другой и третьей и т. д. Но притом, что каждый из этих басов был органичным пунктом для этих мелких аккордов, они же (эти мелкие аккорды) сами из себя создавали свой своеобразный органичный пункт, постоянно повторяясь, одинаково меняясь и чередуясь, сначала на одном басу, затем на другом и т. д. По такой же схеме построен и пример с группой Pretenders в куплете песни Brass In Pocket. Или у Брайана Адамса, в куплете песни Win Some Lose Some. А что касается одного статичного аккорда и меняющегося баса, как в песне The Police King Of Pain, то это, возможно, характерно для стилей Новой Волны, в частности, для так называемого «Кельтского рока». Так, как, широко присутствует у группы U2, например, в важном для 80-х альбоме Joshua Tree.

Но это, также, есть и у исполнителей иных стилей 80-х. Например, американского AOR, у группы Bon Jovi, в песне Wild In The Streets. Там, в 1-й половине куплета, характерный, близкий к «полисовскому», аккорд тянется сначала на фоне тоники натурального мажора, затем – на фоне 6-й ступени (параллельного минора). То же самое у Принса, в начале Purple Rain.

Поэтому, в примерах с Pretenders в Brass In Pocket, Брайаном Адамсом с Win Some Lose Some, Bon Jovi с Wild In The Streets минутой и секундой в скобках отмечено не столько начало куплета (когда бас подчёркивает тонику натурального мажора), сколько следующее предложение, когда бас переходит к подчёркиванию параллельного минора. Несмотря на то, что аккорд (или один, или в группе мелких аккордов) одинаково повторяется и на мажорной басовой тонике и на

басовом параллельном миноре, нас интересует именно параллельный минор, поскольку, взятая за первоначальный идеал «полисовская» Walking On The Moon имеет изначальную тонику натурального минора с таким аккордом. Таким образом, куплеты в Brass In Pocket, Win Some Lose Some, Wild In The Streets наиболее идентичны к Walking On The Moon именно в момент второго предложения, когда бас берёт тонику параллельного минора.

Однако если вернуться к квартово-секундным аккордам Энди Саммерса, то у него схожие аккорды в песнях The Police действительно есть, как абсолютно одинарные. Например, в песне When The World Is Running Down, когда в куплете 3 аккорда (3-й аккорд с характерным квартово-секундным сочетанием) сменяют друг друга вместе с басом. Когда меняется нота баса, тогда меняется и аккорд. Хотя эти аккорды и расходятся с басом в тональном плане. Появление такого аккорда, как одинарного, когда после него меняется и бас, и аккорд есть у Роберта Планта в упомянутом выше Dance On My Own.

При этом нельзя не упомянуть и применение такого же квартово-секундового аккорда в обсуждённых, в начале статьи сменах аккордов на тоническом органном пункте. То есть, можно говорить и о смешении тенденции, идущей от прогрессив-роковых корней группы Genesis – с одной стороны, и характерного аккорда, близкого к The Police – с другой стороны. Здесь, в первую очередь нужно отметить Тину Тёрнер с её хитом 80-х What's Love Got To Do With It. В нём, в самом начале звучит схожий аккорд: на басовой тонике натурального соль диез минора, звучат ноты соль диез- си- до диез- фа диез (квартово-секундовый аккорд). За тем, на том же басу, аккорды меняются на фа диез – ля диез – до диез – фа диез:



Последний аккорд может быть просто трезвучием 7-й ступени. Таким образом, нота си первого аккорда в какой то мере напоминает задержание в следующем аккорде 7-й ступени. Так как, нота си в первом

аккорде как бы хочет перейти в ля, во втором аккорде. Хотя, возможно, при употреблении схожего изначального варианта такого аккорда у The Police не предполагалось видеть в этом аккорде какое-либо задержание. Так как этот аккорд ни во что не переходит, и не разрешается, а просто, как было сказано, «висит» в воздухе.

То же самое можно сказать и про песню Look Of Love металлической группы Bonfire. Сходно с хитом Тины Тёрнер, здесь в куплете, на басовой тонике натурального соль диез минора, звучат си – до диез – фа диез. Затем, в следующем аккорде, си, также, заменено на ля диез, что делает ноту си 1-го аккорда задержанием к ноте ля 2-го аккорда.

А вот у Фила Коллинза схожий аккорд в песне Don't Loose My Number звучит в некоем срединном эпизоде, расположенном между 2-м проведением припева, и эпизодом с гитарным соло. Он имеет свою временную тональность – натуральный соль минор. На фоне баса, подчёркивающего тонику, сначала отмечено тоническое трезвучие, играемое синтезаторами, затем – характерный аккорд си – до диез – фа диез отмечен характерной же гитарой со спецэффектом Chorus, после которого синтезаторы играют трезвучия 6-й и 7-й ступеней. То есть при игре клавишами трезвучий тоники, 6-й и 7-й ступеней, гитара врывается в этом эпизоде только ради этого квартово-секундового аккорда, вставая между тоникой и 6-й ступенью. При пропеваемых словах «Don't give up», квартово-секундовый аккорд выпадает именно на слово «up». Здесь этот аккорд также напоминает некое задержание к трезвучию 7-й ступени. Следует отметить и некую подвижность баса в этом эпизоде. Дело в том, что здесь, бас не так уж статичен, а обыгрывает некие мелодические линии, переходя от тонической ноты к нотам ре, фа, и снова – к тонике, соль. Однако, они, скорее всего не ознаменовывают переход баса в иную гармонию, а являются обыгрыванием тоники басом, который иногда импровизирует, вплетая иные ноты, мелодические линии во, всё же, статичный бас. Примечательно, что как раз, при самом начале характерного квартово-секундового аккорда, а также и трезвучий 6-й и 7-й ступени, у баса отчётливо звучит тоника.

А в песне Heartbeat адаптировавшихся к саунду 80-х прогрессив-рокеров King Crimson, гитара, в натуральном до-диез миноре, на тоническом басу, сначала играет тонический квартсекстаккорд соль диез – до диез – ми, а затем – характерный аккорд, на этот раз – фа диез – си – ми, что также напоминает задержание 7-й ступени.

Гитарист The Police Энди Саммерс вообще известен, как виртуоз гитары, но не столько беглости пальцев, сколько феноменальной растяжки (в данном примере *Walking In The Moon*, пальцы находятся на 3-м и 5-м ладах, создавая не очень удобное положение). Возможно, большинство аккордов-последователей The Police являются и слегка более упрощёнными во взятии их на гитаре. Скажем, в примере песни *Dance On My Own* Роберта Планта. Там звучит сочетание нот ля – си – ми на басовой тонике фа диез. Ноты си и ми явно взяты на пустых струнах. Однако, наличие в таких аккордах, также как и в оригинале The Police, кварты и большой секунды, делает по характеру звучания их практически идентичными. То есть, аккорд The Police просто вошёл в моду, а иные исполнители уже могли изобразить схожий, но не требующий таких усилий аккорд, и при этом ухватить это модное звучание, модное настроение, которое продвигал Энди Саммерс, которое стало аккордовым поп-стандартом 80-х. Тем более что заимствовалась и тембровая окраска этого аккорда (спецэффект гитары Chorus).

Следует добавить, и просто, схожесть в тембровом плане (гитарный спецэффект Chorus). Все вышеперечисленные «подражатели» The Police звучали в сходном гитарном тембре. Схоже звучала и металлическая группа Def Leppard во фрагменте куплета песни *Women* (01: 14). Здесь также употребляются, в какой-то мере, близкие к такому характерному аккорду созвучия. Обыгрываются 1-я, 7-я и 6-я ступени.

Не так уж далёк от таких приёмов и арфист Андреас Фолленвейдер – представитель, наоборот, уже совсем спокойной, фоновой музыки 80-х Нью Эйдж. Обыгрывания 7-й ступени на тоническом басу можно проследить в его композиции *Behind The Gardens*. При этом его арфа имеет также, в чём-то близкое к эффекту Chorus звучание, создавая типичный «футуристический» настрой, что в общей массе характерно для музыки 80-х.

ВЫВОДЫ. Как видно, достаточно одинаковый приём пронизывает почти все адаптированные к звучанию 80-х годов стили поп, рок и афроамериканской музыки – Нью Вейв (Новая волна), Нью Эйдж, Рэггей, Уорлд-мьюзик, Соул, Фанк, Хард-рок, Хэви-метал, AOR (Мелодик-рок), Глэм-метал, Прогрессив-рок, Джаз-рок, Инди-поп, Синт-поп.

Столь глобальное использование такого приёма позволяет говорить об общей тенденции. Она как бы объединяет кажущиеся

абсолютно разные, иногда противоречащие друг другу музыкальные стили, существовавшие в 80-х (а некоторые и до и после них).

В этом случае необходимо пересмотреть (по крайней мере, на протяжении декады 80-х) взгляды музыкальных критиков на эти стили, как на противостоящие друг другу. А это в свою очередь заставляет по-иному взглянуть на поп и рок-музыку 1980-х.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Додд П., Каутроун Дж., Баррет К., Оти Д. 100 лучших альбомов 1980-х / П. Додд, Дж. Каутроун, К. Баррет, Д. Оти. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 224 с.
2. Климук И. Мода. Музыка. Молодежь / И. Климук. – Минск-Киев. : Освіта України, 2010. – 238 с.
3. Козлов А. Рок. Истоки и развитие / А. Козлов. – М. : Синкопа, 2000. – 192 с.
4. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. – К., 1996. – 292 с.
5. Музыка наших дней. Современная энциклопедия. – М. : Аванта+, 2002.
6. Скулатти Дж. 100 лучших альбомов 1970-х / Дж. Скулатти. – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 224 с.
7. Ренессанс Прогрессив-рока. *Classic Rock*. – 2007. – Спец. вып. № 2. – С. 26–29.
8. Рок энциклопедия. – М. : «Ровесник», 2003.
9. Терентьев Д. Рок-музыка. Забытые звучания десятилетия (1980-е годы) / Д. Терентьев // В сб. Київське музикознавство. – К., 2010. – Вып 31. – С. 220–234.
10. Терентьев Д. Видоизменения Прогрессив-рока в классический и кризисный периоды / Д. Терентьев // В сб. Київське музикознавство. – К., 2010. – Вып 35. – С. 85–102.
11. Троицкий А. *Porplex* / А. Троицкий. – Спб. : Амфора, 2009. – 254 с.
12. Цалер И. Популярная музыка XX века / И. Цалер. – М. : Астрель, Мир энциклопедий Аванта+, 2009. – 480 с.
13. Чамп Х. 100 лучших альбомов 1970-х / Х. Чамп. – М. : АСТ : Астрель, 2007. – 224 с.
14. Шар В. Путь рока / В. Шар. – М. : 1998. – 285 с.
15. *AOR. Classic Rock. 2007.* – Спец. вып. № 1. – С. 76–77
16. *AOR. Classic Rock. 2007.* – Спец. вып. № 2. – С. 120–121
17. *Prog rock. Classic Rock. 2007.* – Спец. вып. № 1. – С. 50–51.
18. *Prog rock. Classic Rock. 2007.* – Спец. вып. № 2. – С. 30–31.
19. *The soft machines. Classic Rock.* – 2007. – Спец. вып. № 1. – С. 68–75.

ТЕРЕНТЬЕВ Д. ПОП И РОК-МУЗЫКА 1980-Х: ПОЛЯРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, СХОДНЫЕ ПРИЁМЫ. В статье исследуется специфика некоторых особенностей аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов. Статья прослеживает возникновение аккордового созвучия, которое стало популярным, и определило характер звучания массовой музыки этого десятилетия. Это позволило абсолютно разным и даже, полярным стилям поп- и рок-музыки приобрести схожие музыкальные качества.

Ключевые слова: поп-музыка, рок-музыка, аккорд, гармонический анализ.

ТЕРЕНТЬЄВ Д. ПОП І РОК-МУЗИКА 1980-Х: ПОЛЯРНІ НАПРЯМКИ, СХОЖІ ПРИЙОМИ. В статті досліджується специфіка деяких особливостей акордики в поп- і рок-музиці 1980-х років. Стаття простежує виникнення акордового співзвуччя, котре стало популярним, і визначило характер звучання масової музики цієї декади. Це дало змогу зовсім різним і навіть, полярним стилям поп- і рок-музики здобути спільні музичні риси.

Ключові слова: поп-музика, рок-музика, акорд, гармонічний аналіз.

TERENTIEV D. 1980S POP AND ROCK-MUSIC: OPPOSITE STYLES, SIMILAR METHODS. This article talks about specific features of harmony in 1980s pop- and rock-music. Article examines the appearance of the chord, which has become very popular. This chord globally defined the character of the sound in this decade. Because of this chord, many different styles of pop- and rock-music have found similar musical quality.

Key words: pop music, rock music, chord, harmonic analysis.

УДК 78.03 : 785.161

Александр Федорченко

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗА

Актуальность темы статьи обусловлена как дискуссиями, которые вызывает искусство джаза, так и несоординированностью научных поисков, ведущихся вокруг этого яркого феномена. **Объектом** данной статьи является – стилевая эволюция джаза, **предметом** же – специфические проявления этих тенденций в сфере джазового вокала. **Цель** работы – показать историческую эволюцию искусства джаза, различие и преемственность в становлении его направлений.

Джаз как род музыки сложился на рубеже XIX–XX веков в результате синтеза элементов двух музыкальных культур – европейской