

УДК 785.16 "1980"

*Терентьев Дмитро Дмитрович,
аспірант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
артист оркестру Національної опери України ім. Т. Шевченка
terentyevdg@gmail.com*

ОБ'ЄДНУЮЧІ РИСИ АКОРДИКИ В ПОП- І РОК-МУЗИЦІ 1980-Х РОКІВ

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню акордових тенденцій в поп- і рок-музиці 1980-х років. Проводиться огляд акордики в творчості різноманітних гуртів і виконавців. Здійснюється спроба провести спільну стильову рису, котра могла б означити об'єднуючу тенденцію часового періоду, що домінує над стильовими розбіжностями. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні композиційного, ладово-гармонічного, звуко-тембрового і фактурного аналізу, що допомагає дослідити відповідні якості музичних композицій. Також використовується порівняльний аналіз, що допомагає визначити схожості і відмінності музичних якостей у творчості різних виконавців і побачити еволюцію звукових прийомів у певний часовий період. **Наукова новизна роботи** полягає в дослідженні сфер поп- і рок-музики, які не були вивчені професійним музикознавством до цього часу. Робиться детальний аналіз гармонічних прийомів музики 1980-х років, який дає змогу описати негласні «музичні символи» даного періоду. **Висновки.** Особливості гармоній і акордики яскраво демонструють унікальність звучання поп- і рок-музики 80-х, її відмінність від інших періодів існування масової музики. Даний приклад дослідження може бути застосований до будь-яких інших стилів поп- і рок-музики.

Ключові слова: рок-музика 1980-х років, гармонічні прийоми, зміни акордів, специфічні акорди.

Терентьев Дмитрий Дмитриевич, аспирант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, артист оркестра Национальной оперы Украины им. Т. Шевченко

Объединяющие черты аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов

Цель работы. Статья посвящена исследованию аккордовых тенденций в поп- и рок-музыке 1980-х годов. Проводится обзор аккордики в творчестве различных групп и исполнителей. Предпринимается попытка провести общую стильовую черту, которая бы обозначила объединяющую тенденцию временного периода, доминирующую над стилевыми различиями. **Методология** исследования заключается в использовании композиционного, ладово-гармонического, звуко-тембрового и фактурного анализов, которые помогают исследовать соответствующие качества музыкальных композиций. Также используется сравнительный анализ, который помогает определить сходства и различия музыкальных качеств в творчестве различных исполнителей и увидеть эволюцию звуковых приёмов в определённый временной период. **Научная новизна работы** заключается в исследовании сфер поп- и рок-музики, которые ранее не были изучены профессиональным музыковедением. Проводится подробный анализ гармонических приёмов музыки 1980-х годов, который даёт возможность описать негласные «музыкальные символы» данного периода. **Выводы.** Особенности гармоний и аккордики ярко демонстрируют уникальность звучания поп- и рок-музики 80-х, её отличие от иных периодов существования массовой музыки. Данный пример исследования может быть применён к каким-либо иным стилям поп- и рок-музики.

Ключевые слова: рок-музыка 1980-х годов, гармонические приёмы, смены аккордов, специфические аккорды.

Terentyev Dmytro, Postgraduate of Tchaikovsky National music academy of Ukraine, Orchestra artist of M. Lysenko National Opera of Ukraine

Uniting chord features in 1980s pop- and rock-music

Purpose of Research. This article is dedicated to searching of chorded trends in pop and rock music of the 1980's. Chords in the works of various bands and artists are reviewed. The author makes an attempt to a common stylistic feature that identified unifying trend of the time period and which dominates the style differences. **Methodology.** The methodology of this studying consists of composition, harmonic, modal-acoustic tone and texture analyses that helps to explore the quality of musical compositions. The comparative analysis helps to identify the similarities and differences between the musical qualities in creativity of various artists and to see the evolution of sound techniques in a certain time period. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this work is to study areas of pop and rock music, which have not been studied by the musicology professional before. The author properly analyses the methods of harmonic music of the 1980s, which gives an opportunity to describe the «musical symbols» of this period. **Conclusions.** The features of the harmonies and accords demonstrate us the unique sound of pop and rock music of the 1980s, its difference from other periods of the of mass music. This example can be applied to any other style of pop and rock music.

Keywords: 1980's rock-music, harmonic techniques, chord changes, specific chords.

Актуальність теми дослідження полягає у вивченні резонансного явища 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 специфічні властивості акордики в рок-музиці 1980-х років на базі засад традиційного академічного музикознавства.

Оскільки комерційна рок-музика 1980-х років є цілком 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.

Мета дослідження полягає в виявленні спільних рис гармонії і акордики у різних, і навіть полярних стилях і особливостях виконання поп- і рок-музики, які були популярні у 80-х роках або в попередні десятиліття і пережили метаморфози в цій декаді. Аналіз цих акордових рис має продемонструвати домінування певного «загального звучання» 80-х років над будь-якими стильовими градаціями. За завдання також ставиться виявити ці акордові властивості як складові частини індивідуального явища в поп- і рок-музиці 80-х, яке має стильову насиченість, а не є «без стильовою» субстанцією, яка знищує унікальність інших напрямків поп- і рок-музики.

Виклад основного матеріалу. 1980-і роки в поп- і рок-музиці відмічені яскраво вираженим застоюванням певного кола музичних засобів, часом доведених до максималізму. Це віддзеркалюється, в тому числі, в гармонічних і фактурних особливостях музичної мови багатьох композицій. Розглянуте питання раніше не привертало уваги дослідників і не отримувало будь-якого освітлення в науковій літературі. Також не є можливим аналізувати ці твори, спираючись на класичні принципи аналізу, що значною мірою визначається їх зв'язком із нотним текстом. Тому аналіз композицій проводився виключно на основі їх слухового сприйняття. Для конкретизації фрагментів що звучать, використовуються позначення хвилин і секунд, взяті у дужки.

У 1979 році англійська група напрямку «New Wave» («Нової хвилі») [1, 125–134; 2, 268–283; 3, 119 – 124]. The Police у пісні *Walking On The Moon* вжила на гітарі свій характерний одинарний специфічний акорд. З терцієвого він перетворився на поєднання кварта, квінти і великої секунди (на ре-мінорному тонічному басу будуються звуки: фа – до – ре – соль):



Хоч з іншого боку, це поєднання звуків можна вважати поєднанням двох інтервалів: квінти – внизу, і кварта – вгорі. Пісня написана у стилі Реггей [1, 126 – 133; 2, 250 – 260; 3, 101 – 106]. Цей акорд можна почути 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.

Протягом 1980-х років цей прийом почала переймати різьоме велика кількість гуртів і виконавців, що можна сприймати як певну «моду на акорд». Звертались до подібного співзвуччя представники найрізноманітніших стилів поп- і рок-музики, які також застосовували характерний натуральний мінор в композиціях, тонічний бас, подібну інтервальну комбінацію акорду і тембр гітари.

Іноді цей прийом являє собою тільки одинарний акорд. Так як у випадку з The Police, цей акорд звучить на тлі басу «ре», начебто й не чергуючись з іншими акордами, а будучи самостійним, що ніби не має жодного тяжіння діатонічним акордом і ніби «висить» у повітрі. Однак у 80-і роки, у творчості деяких виконавців ми спостерігаємо також появу цього «одинарного» акорду в контексті різних змін акордів на тонічному органному басовому органному пункті. Про це йтиметься далі.

Для початку слід повернутися до саме цього «полісівського» акорду 1979 року. Просто вражає, яка величезна кількість поп- і рок-зірок 80-х, а також зірок попередніх періодів, які звернулися до саунду 80-х, використовували цей прийом (застосовуючи як характерне співзвуччя, так і тембр гітари). У викладений далі список виконавців, які використовували цей прийом, потрапляють представники різних стилів поп- і рок-музики.

Це і ряд представників «Нової хвилі» і Пост-панку [3, 119–120]: Pretenders, The Smiths. Це представники Прогресив-року [1, 66 –77; 2, 167 –192; 3, 72–78; 4]: King Crimson, Тревор Ребін, учасники гурту Genesis – Філ Коллінз і Пітер Гебріел; представники Джаз-року [2, 145 – 152; 4, 27] – Chicago; представники Хард-року [2, 157 –166; 3, 61–71] – Uriah Heep, Роберт Планта; Представники Хеві-металу [3, 125 – 129]: Девід Лі Рот; представники Поп-хард-року [3, 70 –71] і Поп-металу [3, 127] – Джон Парр, Рік Спрінгфілд, Брайан Адамс, Bon Jovi, Def Leppard, Bonfire, Кім Мітчелл; Прогресив-металу: Rush, Queensryche. Це й окремі поп-, рок-, а також і соул-виконавці [1, 96 – 108; 3, 95 – 100], популярні у 60-х, 70-х і 80-х роках – Девід Боуї, Тіна Тернер, Принс.

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 найбільшеподібне на The Police), Брайан Адамс – Win Some Lose Some (00:03 і далі, в куплетах), King Crimson – Heartbeat (00:25, 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 приспівач), 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 куплеті), Uriah Heep – Rockarama (00:36), Night Ranger – Four In The Morning (00:30 і далі в куплетах), Рік Спрінгфілд – Walk Like A Man (2:17), Філ Коллінз – Do not Lose My Number (2:06), Chicago – Over And Over (00:20, у даному разі в натуральному мажорі), Джон Парр – 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 Планта – Dance On My Own (00:36, і далі, як акорд перед приспівом), Тревор Ребін – I Can not 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 органом пунктом –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. За подібною схемою побудований куплет пісні Brass In Pocket групи Pretenders. Правда, в даному випадку звучить група декількох акордів, які чергуються на різних басових нотах. Але при тому, що кожен із цих басів є органом пунктом для акордів, що дрібніше чергуються, які, в свою чергу, самі стають матеріалом для своєрідного органного пункту, постійно повторюючись і однаково чергуючись на різних басових опорах. Такий самий прийом можна почути і у Брайана Адамса в куплеті 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.

Але це також бачимо й у виконавців інших стилів 80-х. Наприклад, в Поп-металі це, 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 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 звуку відбувається водночас із переходом до іншого акорду. Поява такого акорду, як одиничного (коли після нього змінюється і бас, і акорд) трапляється в Роберта Планта у згаданій вище композиції *Dance On My Own*. При цьому не можна не згадати і застосування такого самого квартово-секундового акорду в групі з іншими акордами, які чергуються на тонічному органічному пункті (в даному випадку тонічний бас не змінюється). Цей прийом дуже популярний в поп- і рок-музиці 80-х. 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:



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 якийсь 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* 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, сі також, замінюється на 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. Швидше за все, даний епізод – «бридж» («bridge») – зв'язуючий міст в пісні, розташований частіше за все між другим проведенням приспіву і інструментальним соло). Він має свою тимчасову тональність – натуральний соль-мінор. На тлі басу, що підкреслює тоніку, спочатку зазначено тонічний тризвук, гра синтезаторів і гітари, 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 Т, квартово-секундового акорду, VI і VII ступенів, гітара в цьому епізоді вводиться тільки заради початкової тоніки і згаданого квартово-секундового акорду, розташованого між Т і VI шаблоном. У вокальній партії цей квартово-секундовий акорд звучить в момент виголошення слова «up» у фразі «Don't give up». Тут цей акорд також нагадує якийсь затримання до тризвуку 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 обіграння 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 квартсекстаакорд 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 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, більшість «акордів-послідовників» гармонії *The Police* є тому злегка спрощеними 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, але такий, що не вимагає помітних зусиль. При цьому зберігалося 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-тризвучки.

Близькими виявилися такі прийоми і для арфіста Андреаса Фолленвайдера – представника вже зовсім спокійної, фонові музики 80-х років стилю New Age («Нью Ейдж» – «Нова ера») [1, 147 – 149; 3, 159]. Обігрування 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-звучання, 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, Соул, Хард -рок, Хеві-метал, Прогресив-рок, Джаз-рок, Поп-рок і Поп-метал.

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 суперечили 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 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. Однак, у ряді випадків сталися досить гармонічні 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. Можна відзначити дуже «концентроване звучання» або «концентрований саунд 80-х», коли деякі металеві елементи, з характерною для них модальністю і 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. Таким чином народжувалося нове звучання.

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.

Висновки. У статті проаналізовано особливості гармонії і акордики, що стали визначальними для представників багатьох стилів поп- і рок-музики 80-х років. Усі ці прийоми зіграли дуже важливу роль для еволюції стилів рок-музики і стали базовими для формування художньої мови музичної творчості у контексті «Нової хвилі», Хард-року, Прогресив-року, Хеві-металу, Поп-металу та інших явищ поп- і рок-музики, які отримали у 80-х роках своє неповторне звучання.

Література

1. Козлов А. Рок. Истоки и развитие / А. Козлов. – М. : Синкопа, 2000. – 192 с.
2. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. – К. : продюсерский центр LAV-studio TOO ЦУИ «КИЙ», 1996. – 292 с.
3. Музыка наших дней. Современная энциклопедия. – М. : Аванта+, 2002.
4. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока / В. Сыров. СПб. : Композитор, 2008. – 312 с.

References

1. Kozlov, A.S. (2000). Rock. Origins and development. Moscow: Syncopa [in Russian].
2. Korotkov, S.A. (1996). A history of modern music. Kyiv: production center Lav-studio TOO TSUI «KYI» [in Russian].
3. Music of our days. Modern encyclopedia. (2002). Moscow: Avanta+ [in Russian].
4. Syrov, V.N. (2008). Stylistic metamorphosis of rock. St. Petersburg: Kompositor [in Russian].