

ЖАНРОВІ Й СТИЛЬОВІ ПРОЦЕСИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ МИНУЛОГО ТА СУЧАСНОСТІ

УДК 78.036:781.62

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215191>

РЖЕВСЬКА М. Ю.

Ржевська Майя Юріївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

maya.rzhevskaya@gmail.com

© Ржевська М. Ю., 2020

РОМАНКО В. І.

Романко Володимир Іванович — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

romanko.volodymyr@gmail.com

© Романко В. І., 2020

САУНД ЯК СТИЛЬОВИЙ КОМПОНЕНТ АРТ-РОКУ: ШЛЯХИ Й ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ

Розглянуто саунд як стильову категорію, що визначає індивідуальну якість звучання й пов'язана з темброкolorистичними та фактурними характеристиками звучання. Підкреслено, що особливої ваги саунд набуває в творчій практиці арт-року (включно з прогресив-роком), що знаходиться «на стику» між роком та академічною музикою. Виходячи з того, що творча практика рок-музики найчастіше передбачає єдність автора (авторів) музики й виконавця (виконавців), стиль рок-музики розглядається як результат поєднання у мистецькій комунікації композиторських та виконавських інтенцій. Ансамблева специфіка рок-колективів висвітлюється з огляду на характер співвідношення вокальної та інструментальної складової та їх значення у формуванні саунду того чи іншого гурту. Показано, що притаманні академічній музиці ХХ століття тенденції темброутворення (використання шумів, засобів конкретної та електронної музики; розширене трактування можливостей інструментів та збагачення виконавських прийомів; пошуки в сфері фактури) характерні також для арт-року. Відзначено особливу роль у формуванні саунду музичних продюсерів, аранжувальників та звукорежисерів. Окреслено технології, що застосовувалися в звукозаписі для досягнення необхідного ефекту при створенні музичного образу. Стверджується, що пошуки нових звучань стимулювали конструювання принципово нових електромеханічних та електронних інструментів. Підкреслено багатство інструментарію арт-року, зазначено високу професійну майстерність учасників гуртів, що виявляється

поміж іншого у володінні численними музичними інструментами. На прикладі конкретних гуртів доведено, що формування саунду в арт-року нерідко стає результатом міжжанрового та стильового синтезу, коли далекі жанрово-стильові пласти стають матеріалом для фактурних, динамічних, агогічних експериментів. Стверджується, що подальші дослідження саунду дадуть можливість наблизитися до осягнення механізмів стилеутворення в рок-музиці.

Ключові слова: саунд, арт-рок, прогресив-рок, тембр, фактура.

Постановка проблеми. У стилістиці музики рок-гуртів однією з найважливіших постає утворена темброво-кolorистичними та фактурними характеристиками звучання складова, для визначення якої використовується поняття «саунд». Саме саунд увиразнює творчу індивідуальність рок-музикантів, стає ключовим у забезпеченні впізнаваності рок-колективів незалежно від того, виконують вони власні композиції чи кавер-версії чужих творів. Особливої ваги саунд набуває у творчій практиці арт-року (включно з прогресив-роком / прог-роком як однією з його іпостасей) — чи не найбільш інтелектуального й вишуканого сегменту окресленої мистецької сфери, що знаходиться «на стику» між роком та академічною музикою. Формування саунду, що найчастіше вповні виявляється в композиціях зрілого періоду діяльності музикантів, є достатньо складним процесом, у ході якого працюють різні чинники — як суто художні, так позамистецькі.

Аналіз останніх досліджень. Десятиліття, що минає, демонструє значне поживлення інтересу науковців до року, що висвітлюється ними в різних ракурсах, зокрема й з точки зору жанрово-стильових особливостей. Приміром, імпульс процесу поглибленого вивчення прог-року дав британський музикознавець Аллан Мур (Allan Moore), автор низки праць та ініціатор наукових проектів, останній з яких передбачав залучення широкого кола дослідників з різних країн та був спрямований, зокрема, на визначення обсягу поняття «прогресивний рок» та мистецької специфіки цього явища¹. Як наслідок, впродовж 2010-х років у Європі відбулося три присвячених прог-року наукових конференції, матеріали яких продовжують публікуватися до цього часу².

Питання складових стилю рок-музики (і популярної музики загалом) з більшою чи меншою мірою пильності розглядалися у також дослідженнях, присвячених історії її розвитку. Серед таких згадаємо монографію Елайджи Волда (Elijah Wald, 2009)³.

У вітчизняному середовищі дослідження року репрезентовані переважно студіями молодих музикознавців, поміж яких відзначимо представників наукових шкіл

¹ Назва цього проекту, започаткованого 2010 року, «The Project: from Genesis to Re-evaluation», містить гру слів: Genesis може сприйматися одночасно і як «генеза», «виникнення» («від виникнення до переоцінки»), і як назва одного з титульних гуртів прог-року. До того ж, перший альбом «Genesis» мав назву «From Genesis to Revelation». Див.: <http://www.allanmoore.org.uk/projects.htm> (accessed: 25.04.20).

² Про це пише Кріс Андертон із Саутгемптонського університету, який наполегливо підкреслює важливість звернення до подібної проблематики представників академічної науки: Anderton C. Introduction to the Special Issue on Progressive Rock // Pre-publication draft of Rock Music Studies. 2020. Issue 7 (1), URL: https://www.researchgate.net/publication/334993605_Introduction_to_the_Special_Issue_on_Progressive_Rock (accessed: 29.05.2020). Принагідно відзначимо також як прецедент проведення Міжнародної науково-практичної конференції «Рок-музика у контексті сучасної культури» (Москва, 2018).

³ Wald E. How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music. Oxford University Press, 2009. 336 p.

Валентини Реді (Наталя Ліва, Ірина Палкіна) та Юрія Чекана (Ірина Вавшко, Дмитро Долгіх). Широку панораму проблем рок-музики відтворюють праці Анастасії Комлікової, Ірини Палій та ін. Тож маємо підстави констатувати, що спостережене Валерієм Сировим на початку століття переважає соціологічний підхід у вивченні року¹ поступово, але невідворотно долається. Навіть більше, посилилася увага дослідників власне до саунду в системі стилю рок-музики (маємо на увазі, зокрема, праці російської музикознавиці Олени Савицької, а також уже згадуваного Дмитра Долгіх).

При всьому тому, порушена у цій статті проблема дослідження чинників формування саунду як важливої складової композиторського й виконавського стилю рок-гуртів усе ще потребує розв'язання.

Мета статті — на прикладі творчості рок-гуртів, що є найголовнішими репрезентантами арт-року в різних його проявах, окреслити шляхи й різні за своєю природою (передусім творчі, а також технологічні й маркетингові) чинники процесу формування саунду, в такий спосіб наближаючись до розуміння механізмів утворення притаманного різним ансамблям неповторного звучання.

Природним при цьому стає звернення до доробку британських груп — зокрема «Genesis», «Gentle Giant», «King Crimson», «Pink Floyd», «Yes» — так званого «класичного» періоду арт-року, що дає можливість здійснення спостережень та відповідного аналізу, а також до творчого досвіду «The Beatles», гурту, діяльність якого, за дотепним визначенням Е. Волда, зруйнувала рок-н-рол². При тому, що «The Beatles» репрезентують прото-арт, їх пріоритет у процесах міжжанрового і стильового синтезу, про які в нас йдеться, є безсумнівним. Це добре ілюструє рецензія 1967 року в «Time Magazine»: автор стверджує, що вони «знаходяться на вістрі еволюційного процесу, у межах якого найкращі елементи пост-року сьогодення перетворюються на щось, з чим поп-музика досі не стикалася: на мистецтво»³.

Виклад основного матеріалу. Слово «саунд» впродовж доволі тривалого часу широко застосовується в навколомузичних комунікаціях; воно є цілком звичайним в дискурсі, сформованому в колі музикантів, а також знавців та інших, менш кваліфікованих, слухачів популярної музики в різних її проявах, починаючи від джазу. Водночас його позірна зрозумілість (адже всі нібито і так знають, про що йдеться) поєднується з проблемами визначеності поняття. В аматорському середовищі побуває думка, що саунд — властивість, яка не піддається раціональному осмисленню й сприймається переважно на інтуїтивному рівні, позаяк його важко вловити й неможливо зафіксувати. Водночас дедалі частішим стає вживання слова «саунд» саме як поняття в сучасних наукових студіях, що дає змогу спробувати зорієнтуватися щодо того, який зміст у нього вкладається⁴.

¹ Сыров В. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор Санкт-Петербург, 2008. С. 8.

² Wald E. How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music. Oxford University Press, 2009. 336 p.

³ Цит. за: Уолд Э. Как The Beatles уничтожили рок-н-ролл. Альтернативная история американской популярной музыки / пер. с англ. А. Рондарева. Москва : «Дело» РАНХиГС, 2018. С. 395.

⁴ І. Вавшко наводить приклад звернення до проблем саунду також в професійній підготовці музикантів, посилаючись на навчальний курс «Музичний та аналітичний аспект звучання року 1970-х, 1980-х, 1990-х років» в Інституті музики австрійського міста Грац (Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 26).

Насамперед, музикознавці цілком обґрунтовано вважають саунд складовою стилю. Саме як про одну з «важливих *стильових категорій* джазу, що характеризує індивідуальну якість звучання інструмента чи голосу (курсив наш. — М. Р., В. Р.)» пише про саунд Валерій Озеров¹, і цілком зрозуміло, що це формулювання може бути спроектоване і на рок. Констатована тут специфічність звучання забезпечується особливостями виконавської техніки, тобто «визначається способом звуковидобування, типом атаки звука, манерою інтонування й трактовкою тембру»² і є (в ідеальному випадку) результатом втілення глибинних художньо-естетичних настанов митця.

При цьому навряд чи можна говорити про саунд як винятково виконавську стильову категорію, адже у переважній більшості випадків творча практика як джазової, так і рок-музики передбачає єдність автора (авторів) музики й виконавця (виконавців). Як наслідок, те, як буде звучати музика, залежить від заздалегідь створеного або зімпровізованого матеріалу.

Саме таке бачення місця саунду в стильовій структурі року виявляє Валерій Сиров. Науковець ставить до ряду «стильових інваріантів: ладових, мелодичних, інтонаційних, жанрових» також «манеру виконання, характер звучання (так званий «саунд»), організацію звукового простору в процесі багатоканального стереофонічного запису та <...> характер спілкування зі слухачською аудиторією на концерті»³. Таким чином, складові стилю рок-музики постають як результат поєднання у мистецькій комунікації композиторських та виконавських інтенцій.

У концепції Олени Савицької саунд взагалі виступає як інтегруючий стилеутворюючий чинник: навколо нього формується «цілий комплекс проблем, пов'язаних із фактурною, тембровою, гучнісно-динамічною, просторовою, ритмічною, інтонаційною, ладовою організацією звукової матерії в рок-музиці, рок-виконавською практикою»⁴.

Цілком зрозуміло, що у разі, коли йдеться про ансамблеве виконання, завдання аналізу його «звукового стилю» (В. Озеров) ускладнюється, адже доводиться говорити про систему, що не дорівнює сумі окремих елементів, а утворює нову якість у результаті їх взаємодії. Виокремлення й аналіз кожного з цих елементів може стати предметом окремого дослідження, ми ж зосередимося на висвітленні й загальній характеристиці чинників, які вважаємо визначальними у процесі формування саунду як кінцевого результату колективної творчості рокерів.

Важливо враховувати, що крім суто музичних чинників формування цілісного звукового образу існують ще й ті, що мають зовнішню по відношенню до кінцевого мистецького продукту природу. Ідеться насамперед про мотивацію діяльності всіх причетних до творчого процесу: передовсім, звісно, самих музикантів, але ще й продюсерів, аранжувальників, технічного персоналу. Спрямованість популярної музики на успіх, який має цілком визначені виміри й виявляється у продажах дисків, відвідуваності концертів тощо, зумовлює необхідність прогнозування того, як альбом (або сингл) буде продаватися. Отже, творчі настанови можуть суттєво коригуватися цілком прагматичними міркуваннями щодо можливостей подальшого «просування продукту» і прямо чи опосередковано впливати на формування саунду.

¹ Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов // Коллиер Д. Становление джаза / пер. с англ., предисл. и общ. ред. А. Матвеева. Москва : Радуга, 1984. С. 371.

² Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов. С. 371.

³ Сиров В. Стилевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. С. 248.

⁴ Савицкая Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х годов) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 1999. 282 с.

Належність саунду до сфери темброво-кolorистичних та фактурних характеристик музики, що звучить, спрямовує до необхідності висвітлення питань тембру (зокрема, темброутворення). Тут маємо констатувати, що ці питання актуалізувалися насамперед завдяки ситуації в академічній музиці, яка понад сто років (від експериментів доби модернізму до сучасних інновацій) демонструє значущість тембру як одного з найважливіших елементів музичної системи загалом. Марина Манафова називає кілька тенденцій, що утворилися у розвитку темброкolorистичних властивостей музичної тканини: «робота з «новими» музичними матеріями (шумом, конкретним та електронним звуком) <...> оновлення тембрів шляхом розширеної трактовки інструментів <...> рух “углиб” музичної тканини — через пошук характерних звучань фактурних елементів та їх поєднань»¹. Спостереження доводять, що прояви подібних тенденцій так чи інакше, в тих чи інших поєднаннях, присутні також у артроку як сукупності мистецьких явищ, що знаходяться «на стику» між власне роком та академічною музикою.

Специфіка саунду як комплексу властивостей звучання музики рок-гуртів визначається передусім вокально-інструментальною природою останніх. З огляду на впізнаваність, індивідуальну характерність того чи іншого ансамблю неможливо перебільшити роль вокальної складової, адже унікальне забарвлення голосу соліста, його виконавська манера багато в чому стають своєрідними маркерами стилю. Це твердження є справедливим не лише щодо року, а й до всієї популярної музики: голоси Луї Армстронга, Френка Сінатри, Фредді Мерк'юрі, Стінга не лише з легкістю ідентифікуються, а й асоціюються з певною стильовою системою. Існує чимало прикладів того, що вихід вокаліста з рок-групи ставав причиною її розпаду чи щонайменше суттєвої трансформації.

Показовою в цьому сенсі є один з ключових епізодів історії «Genesis». Коли влітку 1975 року на піку слави гурт залишив Пітер Гебріел (Peter Gabriel), багато хто припускав, що колектив приречений припинити існування, настільки значною була постать його провідного вокаліста, фронтмена, генератора ідей. Тому для музикантів, які залишилися, так важливо було довести свою творчу спроможність і зберегти індивідуальність, зокрема й на рівні саунду, що на той момент асоціювався з голосом П. Гебріела. Було проведено конкурс претендентів (їх було близько чотирьохсот), які мали відповідати стилістиці «Genesis-type group», як про це інформувало оголошення у музичній газеті «Melody Maker». Врешті вокальні партії в записаному в рекордно стислий термін — менше як за три місяці — і дуже успішному альбомі «A Trick Of The Tail» виконав Філ Коллінз (Phil Collins), який до того моменту впродовж кількох років був органічною частиною ансамблю і працював не лише як ударник, а й як вокаліст (бек-вокаліст). Критики жартували, що Ф. Коллінз звучав більше погебрієлівськи, ніж сам П. Гебріел. «Вони все ще звучать як «Genesis», — писав оглядач у статті у «Melody Maker» про новий альбом. — З появою Філа Коллінза вокальне звучання радикально не змінилося»². Саунд групи, як бачимо, ідентифікувався переважно за вокалом (голосом провідного вокаліста).

¹ Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2011. С. 3.

² Welch C. Genesis Re-born // Melody Maker. 1976. 7th February.

У подальшому наслідки виходу П. Гебріела проявилися для «Genesis» як у перегляді самої концепції спільної діяльності (зникла колишня монолітність колективу, стало зазначатися авторство кожної композиції, учасники гурту приділяли дедалі більше сил і часу власним проектам), так у суттєвій ревізії стильових засад: саунд «Genesis» часів поп-року відрізнявся від звучання «Genesis» попереднього періоду.

Утім, формування «фірмового» саунду групи, що був притаманний композиціям першої половини 1970-х років, спочатку відбувалося достатньо драматично. Пошуки власного творчого обличчя розпочалися ще під час запису першого альбому групи «From Genesis to Revelation» (1968), єдиного, авторські права на який належать продюсеру Джонатану Кінгу (Jonathan King). Спогади про співпрацю зовсім юних музикантів, учнів приватної школи Чартерхаус (Charterhouse) у графстві Суррей (Surrey), та колишнього випускника тої самої школи Д. Кінга є суперечливими. З одного боку, саме Д. Кінгу, як стверджує він сам, належала ідея створення концептуального альбому (одного з небагатьох на той час) із застосуванням акустичних інструментів та введенням до аранжувань струнних. Своєю чергою, музиканти згадують, що продюсер просто економив на електроінструментах, вимагав від них постійного самообмеження, не схвалюючи надто сміливих пошуків і намагаючись «зліпити» з ансамблю поп-сингл-групу¹.

Так чи інакше, але участь музичного продюсера в творчому процесі є одним із важливих чинників формування саунду, та й стилістики будь-якого рок-гурту загалом². Цю тезу підтверджує доля «The Beatles» — ансамблю, який не лише спромігся виокремитися з множини біт-гуртів (а таких наприкінці 1950-х років тільки в Ліверпулі було близько трьохсот п'ятдесяти³), а й відкрити нову еру в існуванні популярної музики.

Інструментальний склад біт-комбо — соло-гітара, що виконувала мелодичну функцію, бас-гітара, ритм-гітара та ударні (ритм-група) — був цілком достатнім для виконання головного призначення музики рок-н-рола, а саме співаного супроводу танців. «The Beatles» формально вповні відповідають такій моделі, однак, їх саунд далеко не обмежується можливостями названих інструментів. Прагнучи постійно «розсувати межі своєї музики»⁴, квартет став ключовим актором процесу руху року від музики прикладного призначення до музики для слухання, і то завдяки не лише творчій інтуїції, мелодичній винахідливості і взагалі видатній композиторській та виконавській обдарованості його членів, а й музичному інтелекту «п'ятого учасника», як називали продюсера Джорджа Мартіна (George Martin).

¹ The Man Who Would Be King. An Interview With Jonathan King. URL: <http://www.worldofgenesis.com/JonathanKing-Interview.htm> (accessed: 05.05.2020).

² Значення діяльності продюсерів звукозапису зросло одразу після другої світової війни. Е. Волд згадує, зокрема, про Мітча Міллера (до речі, професійного гобоїста, як і Д. Мартін) з компанії Mercury, успішного академічного й джазового виконавця, який «володів алхімічним даром перетворювати езотеричні інструментовки і найбільш невідходящі пісні на музичне золото» (Уолд Э. Как The Beatles уничтожили рок-н-ролл. Альтернативная история американской популярной музыки / пер. с англ. А. Рондарева. Москва : Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2018. С. 271). Приклад того, як цей дар працює, описаний так: «Міллер склав акомпанемент з гітари, акордеона, барабанних клацань і вокальної групи, дублюючої басову партію, додав до запису ляскання батога, і команда отримала свою першу пісню, продану мільйонним накладом» (Там само. С. 272).

³ Stakes R. These boys: the rise of Mersey beat // Gladsongs and Gatherings: Poetry and its Social Context in Liverpool Since the 1960s. Liverpool : Liverpool University Press, 2001. P. 158.

⁴ Obituary: Sir George Martin. 9 March 2016. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-20449870> (accessed: 20.05.2020).

Дозволимо собі навести доволі розлогу цитату з передачі National Public Radio (США) від грудня 2006 року: «Після розпаду «The Beatles» в 1969 р. Мартін працював із Кенні Роджерсом, Кейт Буш, Елтоном Джоном та Селін Діон, поміж багатьма іншими (а це, зокрема, «America», «The King's Singers», Стінг (Sting), Хоце Каррерас (José Carreras), Джон Маклафлін (John McLaughlin), Джефф Бек (Jeff Beck). — *M. P., B. P.*) та був введений до Зали слави рок-н-ролу в 1999 р. <...> Повний перелік музикантів, з якими він працював, фактично слугує історією популярної музики, починаючи із прикладів біг-бенда 1950-х аж до 1990-х, і демонструє величезний вплив Мартіна-старшого на розвиток сучасної популярної музики»¹. Оцінка Д. Мартіна як найуспішнішого продюсера в галузі популярної музики є наразі загальноприйнятою.

У спільній роботі із «The Beatles», що розпочалася у 1962 році і тривала впродовж восьми років, вирішальну роль відіграли кілька чинників: академічна музична освіта Д. Мартіна (гобой)², його чималий досвід роботи в студії (хоча й з рок-виконавцями — на той момент недостатній) та готовність до ефективної творчої комунікації («якщо Леннон шукав те, що він називав «помаранчевим звуком», завданням Мартіна ставало його знайти»³). Саме Д. Мартіну гурт зобов'язаний багатьма особливостями свого саунду, зокрема, «музичною витонченістю, що уживається з різким гітарним звуком»⁴. У деяких випадках Д. Мартін виконував функції не лише аранжувальника й звукорежисера, а й композитора. Зокрема, саме він написав інструментальну партію в «Eleanor Rigby» (1966) і керував струнним ансамблем, який її виконував. На прохання Леннона він створив бридж для пісні «In My Life» (1965; це мало бути «щось у дусі бароко»), досягнувши подібного до клавесинного звучання за допомогою пришвидшення звукозапису при програванні.

Можливості звукозапису 1960-х років були доволі обмеженими, тому звукорежисерам доводилося вигадувати нестандартні підходи до справи. Д. Мартін разом із інженерами студії ЕМІ винайшли технологію, за якою записувались кілька доріжок, що потім міксувались в один окремий трек. Він також використовував запис треків з різною швидкістю стрічки, щоб змінити фактуру кінцевого звуку — техніку, успішно використану в «Lucy in the Sky With Diamonds».

Подібні винаходи довелося застосовувати при запису дебютного альбому групи «King Crimson», «In the Court of the Crimson King» (1969). Іен МакДональд (Ian McDonald), англійський мультиінструменталіст, один із засновників групи, провів чимало часу в студії, щоб досягти в альбомі характерного об'ємного оркестрового звучання; йому довелося витратити багато годин, перезаписуючи (накладаючи) шар за шаром звуку мелотрона та дерев'яних духових. У деяких випадках доводилося здійснювати перезапис до п'яти разів, щоб досягнути необхідного багатопшарового накладення.

Відомий музикант, продюсер та звукорежисер Стівен Вілсон (Steven Wilson) розповідає про цей копіткий процес так: «Перші два альбоми були записані на восьми-

¹ Dye D. Sir George Martin Talks “Love” On World Cafe // National Public Radio. 2007. February 19, (Dec. 22, 2006). URL: <https://www.npr.org/sections/world-cafe/2007/02/19/6665771/george-martin-the-fifth-beatle-returns> (accessed: 20.05.2020).

² Актор Джеремі Айронз в одному з телеінтерв'ю назвав Мартіна фахівцем з барокового го- боя, однак, підтвердженнь цього знайти наразі не вдалося.

³ Obituary: Sir George Martin. 9 March 2016 URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-20449870> (accessed: 20.05.2020).

⁴ Уолд Э. Как The Beatles уничтожили рок-н-ролл. Альтернативная история американской популярной музыки / пер. с англ. А. Рондарева. Москва : Дело РАНХиГС, 2018. С. 398.

доріжкових магнітофонах (використовувалась стрічка шириною один дюйм. — *М. Р., В. Р.*). Група повинна була <...> записати барабани та основні мінусовки на одній восьмидоріжковій катушці. Вони обирали найкращий варіант виконання (з отриманих записів. — *М. Р., В. Р.*) і перезаписували його на дві доріжки на другу катушку. Потім вони заповнювали шість вільних доріжок мелотронами та клавішними. Потім прокручували це втретє... І тільки після цього додавали вокал, флейти та саксофони. А потім це буде зведене в стереодоріжку. А потім буде п'ятий етап, тому що деякі треки на цьому альбомі плавно затихають, з'єднані разом. Для цього вам потрібно перейти на п'яту катушку»¹.

Інструментарій арт-року є надзвичайно багатим. Групи арт-рокового напрямку, що виникли в середині-наприкінці 1960-х років — «Barclay James Harvest», «Camel», «Caravan», «Emerson, Lake & Palmer», «Gong», «Gryphon», «Pink Floyd», «Soft Machine», «The Alan Parsons Project», «Van der Graaf Generator», «Yes» та багато інших — використовували і в концертній практиці, і в студії як численні клавішні інструменти (електронні та акустичні), так широкий спектр смичкових, щипкових, духових, різноманітних ударних, не обмежуючи себе у виборі необхідних виражальних можливостей. Це ставало можливим завдяки майстерності й високому професіоналізму виконавців. Приміром, англійський музикант Рой Вуд (Roy Wood) — учасник груп «The Move» (психоделія, прог-рок), «Electric Light Orchestra» (арт-рок/прог-рок) та «Wizzard» (глем-рок) — віртуозно грав на блок-флейтах, гобої, крумгорні, кларнеті, бас-кларнеті, фаготі, трубі, тромбоні, валторні, саксофонах, сітарі, волинках, віолончелі та контрабасі. По мірі зростання технічних можливостей і урізноманітнення тембрових барв електромеханічних (Mellotrone) та електронних інструментів (Moog, ARP, Korg, Oberheim, Roland) музиканти поступово скорочували число акустичних інструментів, застосовуючи їх більш вибірково.

Принципово нові електромеханічні та електронні інструменти розширювали коло можливостей музикантів. Одним із таких став уже згадуваний мелотрон (Mellotron), який, за покладеними на нього очікуваннями, мав при потребі замінити цілий симфонічний оркестр. Мелотрон спирався на принципи роботи магнітофона і відтворював механічним способом звуки, попередньо записані на магнітну стрічку. При цьому інструмент мав суттєві недоліки: його діапазон не перевищував тридцяти п'яти клавіш, існувала необхідність в постійному технічному обслуговуванні тощо.

У творчій практиці «King Crimson» — гурту, який досяг такого рівня злагодженості та балансу, що, записуючи студійні альбоми, використовував високоякісні «живі» концертні записи і в студійній роботі — мелотрон з'явився починаючи з першого альбому. Наведемо списки інструментів, що були використані для запису альбомів групи:

- «In the Court of the Crimson King» (1969) — саксофон, флейта, кларнет, бас-кларнет; мелотрон, клавесин, фортепіано, орган; вібрафон;
- «In the Wake of Poseidon» (1970) — мелотрон (2, 4, 7), челеста (3), Hohner pianet (7), фортепіано, саксофон, флейта;
- «Lizard» (1970) — EMS VCS 3 (портативний аналоговий синтезатор, саксофон, флейта, гобой, англійський ріжок, корнет, тромбон);
- «Islands» (1971) — фісгармонія (6), сопрано (голос) (1), фортепіано, струнна група (5, 6), контрабас (1, 6), гобой, корнет;
- «Larks' Tongues in Aspic» (1973) — скрипка, альт.

¹ Kopp B. Interview: Steven Wilson on the King Crimson 40th Anniversary Reissue Project // Musoscribe: Bill Kopp's Music Magazine. 2011. January 24. URL: <http://blog.musoscribe.com/index.php/2011/01/24/interview-steven-wilson-on-the-king-crimson-40th-anniversary-reissue-project/> (accessed: 12.05.2020).

Випробовування «нових музичних матерій» (М. Манафова) в арт-року не обмежувалися застосуванням електронних інструментів. Шуми та конкретні звуки відповідно до задуму митців послідовно вводилися до музичної тканини рок-композицій. Проілюструємо сказане прикладом «Pink Floyd».

Альбом «Meddle» (1971): «One of These Days» — імітація звуків бурі із завиванням вітру на початку і в кінці композиції; «Fearless» — вигуки футбольних фанів команди «Ліверпуль» на тлі живого запису співу гімну клубу, пісні «You'll Never Walk Alone»; «Seamus» — голос собаки (скавчання та виття) впродовж всієї композиції (2'15'). Друга сторона платівки — «Echos» (23'31') — наповнена численними шумовими та електронними звуками, вплетеними в тканину композиції.

Альбом «Dark Side of the Moon» (1973): «Speak to Me» — із тиші поступово впливають звуки серцебиття, цокотіння годинника, сміх, звуки касового апарату, гуркіт гвинтокрила; «On The Run» — гуркіт гвинтокрила, жіночий голос диктора, що робить оголошення для пасажирів аеропорту; «Time» — передзвін кількох механічних годинників, записаний у антикварному магазині; «Money» — дзвінок касового апарату та брязкіт монет, що висипаються на прилавок (використовується епізодично впродовж пісні та на самому початку). В останній композиції альбому, «Eclipse», знову використовується запис серцебиття, але тепер — із поступовим затиханням.

Альбом «Wish You Were Here» (1975). В другій композиції альбому, «Welcome to the Machine», використовуються звуки, генеровані синтезатором-секвенсором EMS VCS 3: на початку — шум механізму, який асоціюється із автоматизованим виробництвом, а в кінці — із рухом ліфта і гомоном натовпу людей, що виходять із нього (за іншим тлумаченням — гул учасників вечірки). Наприкінці пісні «Have A Cigar» введено шумовий колаж із фрагментів радіопередач.

Таким чином, «Pink Floyd» послідовно, від альбому до альбому, виходив за межі звичних способів розкриття музичних сенсів, розширюючи спектр свого звукового самовираження. Його саунд немов би увібрав у себе всі можливі способи втілення через реальне звучання доволі складних (філософськи навантажених) за смисловими вимірами концепцій.

Пошук характерних звучань фактурних елементів та їх поєднань нерідко був зумовлений зверненням до добре впізнаваних стильових комплексів з інших шарів музичної культури. Приміром, саунд групи «Gentle Giant», що активно працювала впродовж 1970-х років, формувалася через взаємодію далеких жанрово-стильових пластів. Пошуки у цій галузі так чи інакше відтворено в звучанні всіх одинадцяти студійних альбомів гурту. Звернення до поліфонічної (зокрема гокетної) техніки, що використовувалася при створенні складних п'яти-шестиголосих вокальних фрагментів, зумовило необхідність наслідування відповідної манери співу. Приміром, експозиція фуги в «On Reflection» з альбому «Free Hand» 1975 року побудована на контрасті між аскетичним звучанням стилізованого в дусі ренесансних зразків вокального ансамблю і акцентованих інструментальних рокових реплік, що своїм агресивним вторгненням ніби спрямовані на руйнування внутрішньої упорядкованості побудови загалом. Саунд, як наслідок, народжується з поєднання звучань різного походження й різної природи, що створює відчуття ірреальності музичного образу; саме він стає найпотужнішим чинником у розкритті глибинних смислових пластів музики групи. Ще одним переконливим прикладом може слугувати примхливо-химерна композиція «Knots» з альбому «Octopus» 1972 року, що написана в техніці гокету й захоплює досконалістю виконавського втілення; музика викликає прямі асоціації з образністю картин

Ієроніма Босха. У дещо спрощено-прямолинійному варіанті ця, втім, цілком впізнана модель (поєднання старовинних жанрових структур з виражальними можливостями року) спрацьовує в ностальгічній інструментальній фузі, створеній клавішником «Gentle Giant» Керрі Міннеаром (Kerry Minnear) у 2000 році: цілком канонічна поліфонічна тканина ущільнюється за допомогою потужних гітарних рифів.

Взагалі ж, щільність інструментальної фактури в музиці «Gentle Giant» постійно змінюється — від прозорої до динамічно насиченої, що також можна вважати стійкою ознакою саунду гурту. Однак, головним тут стає темброве наповнення звукового простору, що урізноманітнюється застосуванням як низки модифікацій клавішних інструментів з різними способами звуковидобування (фортепіано, харпсихорд, челеста, клавикорд, спінет; орган Hammond та органні басові педалі; синтезатори Minimoog і Clavinet; Mellotron; регал), так численними струнними, духовими, ударними інструментами (від мандоліни до блок-флейти й глокеншпілю). Приміром, у запису другого студійного альбому «Gentle Giant» під назвою «Acquiring The Taste» (1971) було задіяно сорок шість інструментів при наявності всього шести постійних учасників гурту, двох запрошених музикантів і програміста для Moog. Зауважимо, що численні записи з концертних виступів дають підстави судити про незмінність головних ознак саунду «Gentle Giant» незалежно від умов виконання: навіть поза студією музиканти намагалися послідовно дотримуватися власних принципів, ретельно вивіряючи інструментарій для кожної композиції, а реалізовувати задуми давала змогу професійна майстерність учасників, кожен з яких був добре освіченим мультиінструменталістом.

Фактурні, динамічні, агогічні характеристики відіграли надзвичайно важливу роль у формуванні саунда групи «Yes». У композиціях ансамблю реалізується вміння вибудовувати максимально збалансовану темброво-регістрову палітру. Інструменти різної теситури і тембрів не нагромаджуються, а взаємодоповнюють один одного і створюють рівномірну в динамічному та прозору і зрозумілу — у фактурному сенсі картину. Кожен звук є важливим і повинен бути донесений до слухача. Динамічний діапазон композицій «Yes» також привертає увагу широтою: від ледь чутного *pianissimo* до потужного *fortissimo*, на відміну від розповсюдженої практики виконання рок-гуртів, коли все звучить в діапазоні «голосно — тихіше — дуже голосно». Відомо, що найскладнішим завданням для звукозаписувальних компаній є запис симфонічної та камерної музики — технічно важко організувати акустично досконалий запис колективу музикантів (оркестру або ансамблю) перш за все через динамічну обмеженість звуконосіїв — максимально гучні звуки можуть спотворюватися, а ледь чутні — губитися серед природних сторонніх шумів.

Звучання «Yes» вирізняється з-поміж інших гуртів унікальним поєднанням перш за все специфічного високого, «атмосферного» вокалу Джона Андерсона (Jon Anderson), підтримуваного насиченими клавішними Ріка Вейкмана (Rick Wakeman). Гітарист Стів Хоу (Steve Howe), який застосовує величезний набір акустичних та електричних шести- та дванадцятиструнних гітар, а також електросітар, португальську гітару тощо, впізнаваний завдяки своїй манері гри, звуковидобуванню та технічній досконалості. Бас-гітари Кріса Сквайра (Chris Squire) завжди вирізняються особливим тембром озвучування (крім, звичайно, індивідуальної манери та техніки гри). Барабани Біла Браффорда (Bill Brufford) доповнюють звукову картину, організовуючи та вдосконалюючи ритмічний пульс тої чи іншої композиції.

Зауважимо, що існування у певному звуковому просторі може спонукати музиканта до відтворення саунду подібного типу у власних проектах. Так сталося з Біллі Шервудом (Billy Sherwood), який віртуозно володіє кількома інструментами і впродовж тривалого часу брав участь у роботі «Yes»: його альбом «Citizen: In the Next Life» (2019) несе виразний відбиток колишньої співпраці (особливо переконують у цьому сенсі такі композиції, як «We Shall Ride Again», «Sailing the Seas»).

Висновки. Стильову функцію саунду в рок-музиці зумовлено специфікою цієї мистецької сфери, де композиторський стиль і виконавська стилістика утворюють нероздільну цілісність. Це витікає з характеру тексту року, який реалізується (опредметнюється) за відсутністю нотного втілення винятково у звучанні; як наслідок, стиль виражено не лише в тому, *що* звучить, а й у тому, *як* звучить. За цих обставин елементи системи «звукового стилю» виконують функції чинників формування кінцевого творчого результату. Тому подальші дослідження саунду дадуть змогу наблизитися до осягнення механізмів стилеутворення в рок-музиці.

Погляд на творчий доробок провідних арт-рокових колективів у ракурсі якісних характеристик звучання їх музики дав змогу виокремити важливі чинники формування їх саунду, що забезпечували творчий результат. Можна стверджувати, що вони мають універсальний характер, попри те, що кожен з гуртів арт-року послідовно вибирав стильову «автономію», працював над увиразненням власної творчої індивідуальності.

Музиканти арт-року перебували в атмосфері постійного пошуку, здійснення сміливих винаходів, причому останні мали не лише творчу, а й технологічну природу. Яскраво характерний вокал, вивірених до дрібниць добір інструментів працювали на реалізацію складних у композиційному, мелодичному й гармонічному, фактурно-динамічному вимірах задумів; так само важливою була фіксація одержаного результату у звукозапису, що давала можливість отримання й подальшого тиражування унікального мистецького продукту. Саунд арт-року дав потужний імпульс до розширення звукового простору сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 214 с.
2. Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / С.-Петербур. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2011. 22 с.
3. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов // Коллиер Д. Становление джаза / пер. с англ. Предисл. и общ. ред. А. Матвеева. Москва : Радуга, 1984. С. 357–376.
4. Савицкая Е. А. Принципы стилиобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х годов) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 Музыкальное искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 1999. 282 с.
5. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 312 с.
6. Уолд Э. Как The Beatles уничтожили рок-н-ролл. Альтернативная история американской популярной музыки / пер. с англ. А. Рондарева. Москва : «Дело» РАНХиГС, 2018. 448 с.
7. Anderton C. Introduction to the Special Issue on Progressive Rock // Pre-publication draft (2019) of Rock Music Studies. 7 (1): 1–7 (2020). URL:

https://www.researchgate.net/publication/334993605_Introduction_to_the_Special_Issue_on_Progressive_Rock (accessed: 29.05.2020).

8. Dye D. Sir George Martin Talks «Love» On World Cafe // National Public Radio. 2007. February 19 (Dec. 22, 2006). URL: <https://www.npr.org/sections/world-cafe/2007/02/19/6665771/george-martin-the-fifth-beatle-returns> (accessed: 20.05.2020).

9. Kopp B. Interview: Steven Wilson on the King Crimson 40th Anniversary Reissue Project // Musoscribe: Bill Kopp's Music Magazine. 2011. January 24. URL: <http://blog.musoscribe.com/index.php/2011/01/24/interview-steven-wilson-on-the-king-crimson-40th-anniversary-reissue-project/> (accessed: 12.05.2020).

10. Obituary: Sir George Martin. 9 March 2016. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-20449870> (accessed: 20.05.2020).

11. Stakes R. These boys: the rise of Mersey beat // Gladsongs and Gatherings: Poetry and its Social Context in Liverpool Since the 1960s. Liverpool: Liverpool University Press, 2001. P. 157–166.

12. The Man Who Would Be King. An Interview With Jonathan King. URL: <http://www.worldofgenesis.com/JonathanKing-Interview.htm> (accessed: 05.05.2020).

13. Welch C. Genesis Re-born // Melody Maker. 1976. 7th February.

REFERENCES

1. Vavshko, I. V. (2019). *Musical poetics of rock-ballad [Muzychna poetyka rok-ballad]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 214 p. [in Ukraine].

2. Manafova, M. M. (2011). *Timbre-coloristic properties of orchestral fabric in music of the second half of the 20th century: on the example of E. Denisov's work [Tembrokoloristscheskie svoystva orkestrovoy tkani v muzyke vtoroy poloviny XX veka: na primere tvorchestva E. Denisova]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. Saint-Petersburg, 22 p. [in Russian].

3. Ozerov, V. (1984). Glossary of specific terms [Slovar' spetsial'nykh terminov]. Collier J. *The Making of Jazz [Stanovlenie dzhaza]*, transl. from English. Moscow : Raduga, pp. 357–376 [in Russian].

4. Savyt'skaya, E. A. (1999). *Principles of style synthesis of rock-music (as exemplified in foreign hard- and art-rock of 60–70-s.) [Printsipy stileobrazovaniya v rok-muzyke (na materiale zarubezhnogo khard- i art-roka 60–70-kh godov)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art.. State Institute of Art Studies. Moskow, 282 p. [in Russian].

5. Syrov, V. (2008). *Style metamorphoses of rock [Stilevye metamorfozy roka]*. Saint-Petersburg : Kompozytor Sankt-Peterburh, 312 p. [in Russian].

6. Wald, E. (2018). *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music [Kak The Beatles unichtozhili rok-n-roll. Al'ternativnaya istoriya amerikanskoy populyarnoy muzyki]*, transl. from English. Moscow, 448 p. [in Russian].

7. Anderton, C. (2019). Introduction to the Special Issue on Progressive Rock. Pre-publication draft of Rock Music Studies. 7(1): 1–7 (2020). Available at: https://www.researchgate.net/publication/334993605_Introduction_to_the_Special_Issue_on_Progressive_Rock (accessed: 29.05.2020) [in English].

8. Dye, D. (2007). Sir George Martin Talks “Love” On World Café. National Public Radio. February 19, 2007 (aired on Dec. 22, 2006). Available at: <https://www.npr.org/sections/world-cafe/2007/02/19/6665771/george-martin-the-fifth-beatle-returns> (accessed: 20.05.2020) [in English].

9. Kopp, B. (2011). Interview: Steven Wilson on the King Crimson 40th Anniversary Reissue Project. *Musoscribe: Bill Kopp's Music Magazine*. January 24. Available at: <http://blog.musoscribe.com/index.php/2011/01/24/interview-steven-wilson-on-the-king-crimson-40th-anniversary-reissue-project/> (accessed: 12.05.2020) [in English].

10. *Obituary: Sir George Martin*. 9 March 2016. Available at: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-20449870> (accessed: 20.05.2020) [in English].

11. Stakes, R. (2001). These boys: the rise of Mersey beat. *Gladsongs and Gatherings: Poetry and its Social Context in Liverpool Since the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 157–166 [in English].

12. *The Man Who Would Be King. An Interview With Jonathan King*. Available at: <http://www.worldofgenesis.com/JonathanKing-Interview.htm> (accessed: 05.05. 2020) [in English].

13. Welch, C. (1976). Genesis Re-born. *Melody Maker*. 7th February [in English].

РЖЕВСКАЯ М. Ю.

Ржевская Майя Юрьевна — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

maya.rzhevskaya@gmail.com

РОМАНКО В. И.

Романко Владимир Иванович — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

romanko.volodymyr@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215191>

САУНД КАК СТИЛЕВОЙ КОМПОНЕНТ АРТ-РОКА: ПУТИ И ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ

Актуальность исследования. Исследования рок-музыки, осуществляемые в последнее время представителями академического музыковедения, все чаще посвящаются вопросам стиля. Важной составляющей стилистики рока является саунд, связанный в первую очередь с темброво-колористическими и фактурными характеристиками звучания. Именно саунд подчёркивает творческую индивидуальность рок-музыкантов, становится ключевым в обеспечении узнаваемости рок-коллективов. Особое значение саунд приобретает в творческой практике арт-рока (включая прогрессив-рок), находящегося «на стыке» между роком и академической музыкой. Поэтому важным является исследование факторов формирования саунда — как чисто художественные, так внехудожественные.

Цель исследования — на примере творчества рок-групп, являющихся главными презентантами арт-рока («Genesis», «Gentle Giant», «King Crimson», «Pink Floyd», «Yes»), наметить пути и различные по своей природе факторы процесса формирования саунда.

Методы исследования. Выбор методов исследования обусловлен спецификой материала, а именно отсутствием нотных записей анализируемой музыки. Ведущим в работе является компаративный метод, позволяющий выявить общие проявления и различия в формировании саунда групп арт-рока, а также соответствующим образом модифицированные методы интонационного анализа.

Главные результаты и выводы исследования. Саунд предстает как стилевая категория, определяющая индивидуальное качество звучания. Творческая практика рок-музыки чаще всего предполагает единство автора (авторов) музыки и исполнителя (исполнителей), поэтому стиль рок-музыки рассматриваем как результат сочетания в художественной коммуникации композиторских и исполнительских интенций. Ансамблевая специфика рок-коллективов требует особого внимания к характеру соотношения вокальной и инструментальной составляющей, анализа их значение в формировании саунда той или иной группы. Рассмотрение саунда в контексте вопросов тембра и темброобразования позволило констатировать распространение в практике арт-рока тенденций, ранее сформировавшихся в сфере академической музыки XX века: значительное расширение инструментария, применение шумов и конкретных звуков, переосмысление возможностей различных инструментов, эксперименты с музыкальной фактурой.

Отмечена особая роль в формировании саунда музыкальных продюсеров, аранжировщиков и звукорежиссеров. Подчеркнуто, что поиски новых звучаний стимулировали конструирование принципиально новых электромеханических (например, *Mellotron*) и электронных инструментов. На примере конкретных групп показано, что формирование саунда в арт-роке нередко становится результатом межжанрового и стилевого синтеза, когда далекие жанрово-стилевые пласты становятся материалом для фактурных, динамических, агогических экспериментов. Утверждается, что дальнейшие исследования саунда дадут возможность приблизиться к постижению механизмов стилеобразования в рок-музыке.

Ключевые слова: саунд, арт-рок, прогрессив-рок, тембр, фактура.

RZHEVSKA, MAYYA

Rzhevskaya Mayya — Doctor of Art Criticism, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Professor at the theatre studies chair (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

maya.rzhevskaya@gmail.com

ROMANKO, VOLODYMYR

Romanko Volodymyr — PhD Doctor of Art Criticism, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, associate professor at the Department of Music Theory (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

romanko.volodymyr@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215191>

SOUND AS A STYLE COMPONENT OF ART ROCK: FORMATION WAYS AND FACTORS

Relevance of research. Recent studies of rock music by representatives of academic musicology are more and more often devoted to matters of style. An important component of rock stylistics is sound that is first of all related to timbre coloristic and texture characteristics of sounding. It is the sound that highlights the creative individuality of rock musicians and becomes a key to support rock bands awareness. Sound obtains a special value in the creative practice of art rock (including progressive rock) that is an intersection of rock and academic music. This is why the studies of sound formation factors are important, both merely artistic and those beyond artistic.

Main objective of the study. The purpose of the article is through the example of creative work of rock bands that are the main art rock representatives (“Genesis”, “Gentle Giant”, “King Crimson”, “Pink Floyd”, “Yes”) define the ways and different in nature factors of sound formation process.

The research methods. The choice of research methods is determined by specificity of material, namely by the fact that the musical notation of the music being analyzed is not available. The main in the study is the comparative method that allows us to clarify common displays and difference in sound formation or art rock bands, as well as respectively modified intonational analysis methods.

Results and conclusions. Sound arises as a style category that defines individual character of sounding. The creative practice of rock music typically involves unity of the author(s) of the music and the performer(s), therefore rock music is considered as a result of combination of the composer’s and the performer’s intentions in the artistic communication. The ensemble specificity of rock bands requires special attention to the nature of relation of vocal and instrumental components and the analysis of their importance in the sound formation of one or another band. Consideration of sound in the context of timbre and timbre formation allowed to state the spread in the practice of art rock of trends that previously formed in the field of academic music of the 20th century: significant expansion of instruments, use of noise and specific sounds, rethinking the possibilities of various instruments, experiments with musical texture.

A special role of music producers, arrangers and sound directors in the sound formation has been noted. It is emphasized that the search for new sounds stimulated the design of fundamentally new electromechanical (such as Mellotron) and electronic instruments. It is shown with the example of specific groups that the formation of sound in art rock is often the result of inter-genre and stylistic synthesis, when distant genre-style layers become material for textural, dynamic,agogical experiments. It is claimed that further research into the sound will provide an opportunity to get closer to understanding the mechanisms of style formation in rock music.

Keywords: sound, art rock, progressive rock, timbre, texture.