

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАВШКО Ірина Василівна

УДК 78.036: 781.62

ДИСЕРТАЦІЯ
МУЗИЧНА ПОЕТИКА РОК-БАЛАДИ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

І. В. Вавшко

Науковий керівник

ЧЕКАН Юрій Іванович
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

Дисертацію присвячено дослідженню поширеного родового жанру рок-музики – рок-балади.

У роботі розглянуто рок як явище жанрового рівня, що має свої стильові відгалуження й розлогу субжанрову організацію. Жанрова система рок-музики сьогодні недостатньо досліджена, що доводить *актуальність* дослідження року в музикознавчому дискурсі – як *музики*, зокрема аналізу його жанрових та субжанрових різновидів.

Для окреслення джерельної бази дослідження представлено основні форми існування та побутування рок-музики. Проаналізовано українську радіохвилю «Radio Roks» з точки зору репертуарної політики, основних тематичних рубрик, системи організації та місця рок-балади в її загальній інтонаційній картині.

Розглянуто категорію «текст» як багатовимірний об'єкт дослідження у гуманітарних науках у проекції на інтонаційні практики неписьмової природи. Наведено ключові складові, що формують поняття тексту як художнього явища. Спираючись на дослідження Ю Лотмана, М. Арановського та М. Сапонова аргументовано, що рок-композиції загалом та рок-балади зокрема можуть вважатися повноцінними художніми (музичними) текстами, що характеризуються, зокрема, усною природою побутування.

З'ясовано, що при аналізі рок-балади як жанру, доцільно говорити про його *поетику* як *спосіб побудови музичного цілого* (за Є. Назайкінським). Проаналізовано класичні дослідження поетики жанру у музикознавстві: «Театр и симфония» В. Конен, «Симфонические искания» М. Арановського,

«Партесный концерт в истории музыкальной культуры» Н. Герасимовой-Персидської.

Виявлено та досліджено способи і прийоми, що формують ядро жанру рок-балади незалежно від напрямку, національної приналежності, часу створення, стилістичних особливостей (зокрема, саунду конкретного гурту) – тобто, *музичну поетику жанру*.

Для визначення особливостей музичної поетики жанру рок-балади, зовнішньої та внутрішньої структури жанру, проаналізовано корпус зразків (західноєвропейських, американських та вітчизняних), загально визнаних як рок-балади. Серед них – композиції культового американського музиканта, поета Боба Ділана, найвідоміших рок-гуртів – британських (The Beatles, Led Zeppelin, Queen, Pink Floyd), німецьких (Scorpions), американських (Aerosmith, Guns and Roses, The Doors, Metallica), шотландського рок-гурту Nazareth та ін.

Представлено комплекс характерних ознак, що наявні у всіх проаналізованих зразках: у темповому відношенні, за часовими параметрами, по типу інтонування тощо. Наведено основні фази загальної композиційної схеми традиційної рок-балади. В хронологічному порядку прослідковано ті етапи та перетворення, які пройшов жанр балади на шляху свого існування та окреслено спектр тих ознак, які присутні у її різновидах. Наголошено, що термін «балада» стосовно різних інтонаційних практик позначає різні феномени, які не мають між собою генетичного зв'язку. Досліджено місце балади і баладності в рок-музиці та проаналізовано розробку цієї проблематики у ключових музикознавчих дослідженнях. Зроблено висновок, що балада саме як популярна англійська пісня (за В. Конен) є, поруч із блюзом, одним із основних рокоутворюючих жанрів.

Віднайдено ключову ознаку музичної поетики рок-балади – типову композиційну схему, яку формують *вступний розділ, строфа та брідж*. В умовах обраного жанру, зазначені композиційні фази мають специфічне вирішення та сприяють хвилеподібному розвитку драматургії. Здійснено аналіз типової структури строфи рок-балади, орієнтуючись на триаду, запропоновану

Є. Назайкінським: «простір–рух–час». У роботі аналізуються просторові умови музикування під час виконання рок-балад та основні конфігурації-комунікативні моделі («соліст–публіка», «соліст–ансамбль» та «ансамбль–публіка»). Досліджено особливості мелодики обраного жанру, що формуються завдяки домінуванню вербального ряду над музичним.

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що *рок-балада є простим родовим ліричним жанром рок-музики, що характеризується парадоксальним поєднанням особистісного та колективного і має типову трискладову композиційну структуру та логогенні інтонаційні ознаки.*

Проаналізовано музичну поетику рок-балади в умовах стильової динаміки шляхом порівняння різних версій композиції Б. Ділана «Knockin' on Heaven's Door» (The Doors, Gun's and Roses, Nazareth, Боба Марлі та Аретти Франклін). З'ясовано, що незважаючи на стилістичні трансформації та зміну інтонаційних практик, ядро (внутрішня структура жанру) залишається сталим. Розглянуто питання авторства у рок-музиці. Виявлено, що для рок-музики є характерним явище *розфокусованого автора*, коли в процесі колективної імпровізації, музиканти приходять до розуміння, яким буде кінцевий результат.

Встановлено, що найчастіше, саме рок-балади стають кульмінаційними точками у рок-альбомі, формуючи його смислове ядро та беручи на себе роль кульмінаційних точок.

Прослідковано розвиток жанру рок-балади в українській рок-музиці. Виявлено, що на відміну від закордонних аналогів, українська рок-балада не має безпосереднього генетичного зв'язку з українською фольклорною баладою, оскільки формувалась набагато пізніше та в інших умовах. Проаналізовано особливості музичної поетики українських рок-балад на прикладі композицій гуртів «Брати Гадюкіни», «Мертвий Півень», «Плач Єремії та «Океану Ельзи». Зазначено, що творчість більшості українських гуртів та їх стилістика рухались у наступних напрямках: переймання та втілення традицій західноєвропейських та британських рок-гуртів, а також продовження лінії естрадної української

пісні (творчість різноманітних ВІА) з адаптацією до рок-культури та індивідуального саунду гурту.

На теренах української рок-музики найповніше жанр рок-балади розкрився у творчості гурту «Океан Ельзи». Основні компоненти музичної поезики рок-балади знаходять своє втілення у композиціях гурту, оскільки у своїй творчості музиканти орієнтуються на світових легенд рок-музики – The Beatles, Scorpions, Led Zeppelin, Queen та інших. Проаналізована композиція «Susy» як і більшість рок-балад гурту «Океан Ельзи» демонструють усі ознаки поезики жанру рок-балади і на композиційному, і на інтонаційному (синтаксичному) і на фонічному рівнях.

Ключові слова: рок, жанр, стиль, рок-балада, інтонаційна практика, кавер.

SUMMARY

**Vavshko I. V. Musical poetics of rock-ballad. Qualifield academic paper.
Manuscript copyright.**

Thesis for a Candidate's Degree (Ph.D) in specialty 17.00.03 "Music Art".
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine,
Kyiv, 2019.

The dissertation is dedicated to the research of rock-ballad – a common generic genre of rock-music.

Rock is addressed as a phenomenon at the level of genre, with its stylistic derivations and extensive subgenre organization. The genre system of rock-music has not been researched sufficiently, which proves the *relevance* of the research of rock in the music discourse – as *music*, in particular the analysis of its genre and subgenre types.

To describe the resource base of the research, the main forms of existence and presence of rock-music are presented. The Ukrainian radio channel «Radio Roks» has been analysed in terms of repertoire policy, main thematic rubrics, organizational system and the place of rock-ballad in its general intonational picture.

The category of «text» has been addressed as a multi-dimensional object of research in humanities studies in the projection on intonational practices of non-written nature. The key components, which constitute a text as an art phenomenon, are represented. Based on the research of Y. Lotman, M. Aranovsky and M. Saponov, it is proved that rock-songs in general and rock-ballads in particular may be considered as independent art (music) texts, which are characterized by verbal nature.

It has been found that while analyzing the rock-ballad as a genre, it is reasonable to mention its *poetics as a means of constructing of music unit* (according to Y. Nazaikinsky). The dissertation analyzes classic researches of the genre poetics in the music studies, i.e. 'Teacher and symphony' by V. Konen, 'Symphonic pursuits' by M. Aranovsky, 'Partesny (part-singing) concert in the history of music culture' by N. Herasymova-Persydska.

The dissertation identifies and researches methods and approaches that

constitute the core of the rock-ballad genre regardless of the direction, nationality, time of creation, stylistic peculiarities (specific sound of the band) – in other words – *musical poetics of the genre*.

For the purpose of defining the peculiarities of musical poetics of rock-ballad genre, as well as external and internal structure of the genre, there is an analysis of a corpus of music samples (Western-European, American and Ukrainian) that are generally acknowledged as rock-ballads. Among those, there are songs of the iconic American musician and poet Bob Dylan, the most wide-known rock-bands, i.e. British (The Beatles, Led Zeppelin, Queen, Pink Floyd), German (Scorpions), American (Aerosmith, Guns and Roses, The Doors, Metallica), Scottish rock-band Nazareth, etc.

A range of characteristic features that are present in all analyzed samples is presented: in terms of tempo, by time parameters, by type of intonation, etc. The basic phases of the general compositional pattern of the traditional rock ballad are specified. The stages and transformations of the rock ballad genre have been traced in chronological order and the range of features that are present in its varieties have been outlined. It is emphasized that the term "ballad" in relation to different intonation practices refers to different phenomena that do not have a genetic connection. The role of ballads and ballad genre in rock music has been researched and the development of these issues in key music studies has been analyzed. It is concluded that the ballad, just like the popular English song (by V. Konen), is, along with the blues, one of the main rock-forming genres.

A key feature of the rock-ballad musical poetics has been found – a typical compositional pattern that consists of an *introductory section, a verse and a bridge*. In the chosen genre, these compositional phases have a specific implementation and contribute to the fluctuating development of dramaturgy. There is an analysis of the typical structure of the rock-ballad verse, focusing on the triad proposed by Y. Nazaykinsky: "space – movement – time". This dissertation analyzes the spatial conditions of music playing in the course of rock ballads and the basic configurations-communicative models ("vocalist-audience", "vocalist-ensemble" and

"ensemble-audience"). The peculiarities of the melody of the selected genre, formed due to the dominance of the verbal lines over the musical, have been researched.

According to the conducted analysis, it can be claimed that *rock-ballad is a simple generic lyrical genre of rock-music that is characterized by a counterintuitive combination of individual and multi-author qualities with the typical three-component structure and logogenic intonational features.*

The musical poetics of rock ballads in stylistic dynamics are analyzed by comparing different versions of B. Dylan's composition «Knockin 'on Heaven's Door» (The Doors, Guns and Roses, Nazareth, Bob Marley and Aretha Franklin). It is found that despite stylistic transformations and changes in intonation practices, the core (internal structure of the genre) remains stable. The issue of authorship in rock music is considered. It has been found that phenomenon of a *defocused author* is typical of rock music – in the process of collective improvisation, musicians come to an understanding of what the end result will be.

It has been found that most often, rock ballads are the culminating points in a rock album, forming its semantic core.

The development of the rock ballad genre in Ukrainian rock music has been traced. It is revealed that unlike foreign analogues, the Ukrainian rock ballad has no direct genetic connection with the Ukrainian folk ballad, as it was formed much later and in other conditions. The peculiarities of the musical poetics of Ukrainian rock ballads on the example of the compositions of the bands «Braty Hadiukiny», «Martvyi Poven», «Plach Yeremii» and «Okean Elzy» are analyzed. It was noted that the works of the majority of Ukrainian bands and their stylistics moved in the following directions: imitation and embodiment of the traditions of Western European and British rock bands, as well as the continuation of the line of pop Ukrainian song (creativity of various vocal-instrumental ensemble) tailored to the rock culture and the individual sound of the band.

In the area of Ukrainian rock music, the genre of rock ballad was most fully revealed in the work of the band «Okean Elzy». The major components of rock ballad's musical poetry find their way into the band's compositions, as musicians

focus on the world's rock legends – The Beatles, Scorpions, Led Zeppelin, Queen and others. The analyzed composition «Susy», like most rock ballads of the band «Okean Elzy» shows all the features of the poetry of the rock ballad genre, both at the compositional, intonational (syntactic) and phonic levels.

Key words: rock, genre, style, rock-ballad, intonational practice, cover.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Вавшко І. В. Вступний розділ у композиції рок-балади // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 210–218.
2. Вавшко І. В. Строфа у композиції рок-балади // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 29. Київ : Міленіум, 2016. С. 65–73.
3. Вавшко І. В. Брідж у композиції рок-балади // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 120. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 209–224.
4. Вавшко І. В. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії // Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38–39. С. 82–93.
5. Вавшко І. В. Рок-балада як (музичний) текст: правда чи вигадка? // Національна ідентичність в мові і культурі : збірник наукових праць. Київ : НАУ, 2017. С. 8–13.
6. Вавшко І. В. Рок-музика в сучасній культурі та навчальних курсах: очікування і реальність // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. 2017. №3 (36). С. 55–63.
7. Вавшко І. Рок-балада в українській музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 124. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 115–125.
8. Вавшко І. В. Океан, що не має дна (до 20-тиріччя заснування гурту «Океан Ельзи») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 25. С. 378–381.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1 ПОЕТИКА ЖАНРУ У СФЕРІ НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ: ПИТАННЯ ТЕОРІЇ	23
1.1.Рок-музика: проблеми статусу.	23
1.2.Рок-музика як об’єкт дослідження. До проблеми матеріалу	28
1.3.Жанр як текст	35
1.4.Поетика жанру	46
Висновки до першого розділу	58
РОЗДІЛ 2 МУЗИЧНА ПОЕТИКА РОК-БАЛАДИ: ЖАНРОВИЙ ІНВАНІАНТ У СТИЛЬОВІЙ ТА ДРАМАТУРГІЧНІЙ ДИНАМІЦІ	60
2.1. Балада як об’єкт музикознавчих досліджень. Специфіка рок-балади	61
2.2. Вступний розділ у композиції рок-балади	77
2.3. Строфа у композиції рок-балади.....	87
2.4. Брідж у композиції рок-балади	105
2.5. Поетика жанру рок-балади в умовах стильової динаміки	110
2.6. Драматургічні функції рок-балади у рок-альбомі.....	123
Висновки до другого розділу	126
РОЗДІЛ 3 МУЗИЧНА ПОЕТИКА РОК-БАЛАДИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ	129
3.1. Два шляхи розвитку жанру рок-балади	129
3.2. Загальна характеристика жанру рок-балади у доробку українських гуртів	133
3.3. Втілення музичної поетики рок-балади у творчості гурту «Океан Ельзи»	140
3.3.1.Рок-балада у творчості гурту «Океан Ельзи»	140
3.3.2. Вступ у рок-баладах «Океану Ельзи»	141
3.3.3. Строфа у рок-баладах «Океану Ельзи»	144
3.3.4. Брідж у рок-баладах «Океану Ельзи»	150
3.3.5. «Susy»	151
Висновки до третього розділу.....	169
ВИСНОВКИ	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	178

ДОДАТКИ	199
Додаток А	199
Додаток Б	201
Додаток В	209
Додаток Г	212

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний звуковий світ характеризується великою кількістю різноманітних музичних практик, а її головною ознакою є хаотична інтонаційна багатокладність [178, с. 41–45]. Очевидно, що поруч із музикою академічної європейської традиції існують інші практики, які відбивають смаки різних субкультурних страт та є невід'ємною складовою культурного процесу. Одним із таких феноменів є рок-музика – одна з найбільш поширених інтонаційних практик сьогодення. Вона досягла солідного віку – понад півстоліття – і неабияких результатів за цей час. Щоб унаочнити вагу рок-феномена у звуковому просторі сучасності, звернемося до кліометричного методу.

У 1965 році виступ ліверпульської четвірки The Beatles на стадіоні Shea слухало вживу 55 тисяч людей. Легендарний британський гурт Queen 26 квітня 1985 року у Сіднеї зібрав на своєму концерті два мільйони учасників¹. До порівняння, понад 300 тисяч осіб прийшли послухати Queen уже в неповному складі (без Фредді Меркюрі) у Харкові на центральній площі міста 9 вересня 2008 року. Дещо меншу, але також вражаючу кількість – 75 тисяч глядачів – зібрав гурт «Океан Ельзи» у національному спортивному комплексі «Олімпійський» 21 червня 2014 року, і це рекордна кількість для українського гурту². Ми навмисне називаємо концерти, здійснені у різний час і в різних країнах. Наведені свідчення яскраво підтверджують тезу про те, що рок-музика має величезну кількість шанувальників у всьому світі.

Однак не тільки рок-концерт дає змогу адекватно оцінити кількість прихильників цієї інтонаційної практики. Відомо, що, крім живого виконання (найчастіше – стадіонні концерти), у ХХ столітті застосовується й інша, не менш важлива, але значно більш поширена форма існування музики взагалі і

¹ Хоча ці дані й виглядають дещо утопічно, у рейтингах наймасштабніших концертів у світі, які навіть увійшли до книги рекордів Гіннеса, наводять саме такі числа.

² Загальна кількість місць на трибунах – 70 050; до них додалися фанати, що слухали виступ у трьох фан-зонах, розташованих на футбольному полі.

рок-музики зокрема – *звукозапис*. Це може бути запис як студійного альбому, так і живого концерту, окремого синглу чи тематичної добірки тощо. Питання способів побутування рок-музики детальніше розглянуто у Першому розділі. Зазначимо лише, що восьмий студійний альбом *The Beatles* «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967) розійшовся накладом у тридцять два мільйони примірників, «Led Zeppelin IV» гурту *Led Zeppelin* (1971) – тридцять мільйонів, а «Hotel California» *The Eagles* (1976) – двадцять шість мільйонів [186]. Дещо скромніші дані українського року, і все ж – «Суперсиметрія» *Океану Ельзи* – двічі платиновий, понад двісті тисяч проданих примірників [35]. Це лише кілька прикладів, які можна примножити. У наші дні кількість проданих дисків можна співставити з кількістю переглядів на youtube або ж із кількістю завантажень трека чи альбому з інтернету, адже диски, як і платівки, поступово виходять з обігу, поступаючись плеєрам чи смартфонам з вбудованими функціями відтворення аудіо найрізноманітніших форматів, які завжди можна мати з собою.

Очевидно, що зіставляти кількість відвідувачів рок-концертів і концертів академічної музики не зовсім доречно, адже це кардинально інша ситуація функціонування, інші масштаби локусів, де проводяться концерти. Тому порівняємо відсоток продажу записів класичної музики. Як зазначає Норман Лебрехт, на 1994 рік на світовому ринку, що зростав зі швидкістю 16% на рік він становив п'ять відсотків [79, с. 389]. Водночас, наклад 3000 примірників Першої симфонії Йоганеса Брамса (під орудою Клаудіо Аббадо) розійшовся протягом п'яти років, 2000 примірників Другої симфонії Яна Сібеліуса (диригент – Саймон Реттл), 400 примірників Сьомої симфонії Густава Малера (диригент – Берnard Хайтинк) – за півтора роки. Найбільш успішнішим за продажами вважають запис «Персня нібелунга» Ріхарда Вагнера (під керівництвом Георга Шолті) – 18 мільйонів за весь час тобто, з моменту запису (1965) до появи роботи Лебрехта (2009) [80, с.148]. Проте навіть цей рекорд не зрівняється з продажами рок-альбомів. Продемонструємо співвідношення продажу рок-альбомів та записів опус-музики у вигляді

графіку (див. додаток А, графік 1). Очевидно, що воно настільки нерівнозначне, що на графіку з усіх показників композиторів бачимо лише Р. Вагнера. Наводячи ці приклади, жодним чином не маємо на меті принизити статус опус-музики, а лише ілюструємо тезу про те, що рок-музика – надзвичайно важливий феномен, який заслуговує на дослідження, аналіз, а головне – на вивчення, що свідчить про *актуальність* даного дослідження.

Рок досліджують як соціокультурне явище у дискурсах різних наук (соціологія, естетика, філософія, культурологія, літературознавство тощо). Відомо, що будь-яке рок-явище як мистецький феномен є поєднанням трьох основних компонентів: слова – музики – дійства. Кожен з названих компонентів є об'єктом дослідження певної наукової галузі: слово – літературознавства, дійство – театрознавства, музика – музикознавства. Усе частіше рок-музика в різних її проявах привертає увагу представників академічного музикознавства. Та незважаючи на значну кількість дисертацій, монографій та інших матеріалів про рок-музику, що з'явилися у два останні десятиліття, академічна наука все ще далека від того, щоб аналізувати й вивчати рок, його стильові й жанрові особливості нарівні з опус-музикою, ідучи в ногу з часом. Хоча останніми роками це явище досліджували такі українські музикознавці, як Євген Андреев, Анастасія Комлікова, Наталя Ліва, Вячеслав Овсянников, Ірина Палкіна, Володимир Романко, Дмитро Терентьев та інші, проте більшість відкриттів так і залишаються на маргінесах академічного музикознавства, а науковці, які цікавляться рок-музикою та іншими інтонаційними практиками масово-популярної сфери, часто змушені доводити правомірність обраної теми чи навіть виправдовуватись за її вибір. Так, у дисертаційному дослідженні О. Строкової, присвяченому джазу, читаємо: «Масове мистецтво від початку прийнято було протиставляти “серйозній” академічній музиці, а прихильників кожного вважати антагоністами, між якими стояло погано приховане неприйняття один одного. Любителі серйозної музики розглядали сучасну музичну продукцію масового виробництва як “другосортну”. Однак, глибинне та критичне розуміння будь-якої музичної культури можливе лише при “розмові

на рівних”, без естетичного снобізму та почуття власної переваги» [145, с. 12–13]. Зауважене дослідницею упереджене ставлення досить поширене серед науковців, тому їй досі доводиться долати бар’єри між неакадемічною традицією та опус-музикою і навіть висококваліфіковані музикознавці, орієнтовані на опус-музику, часто є повними дилетантами у сфері рок-музики. До прикладу, випускники історико-теоретичного факультету нерідко не можуть відрізнити на слух саунд Scorpions від саунду Led Zepelin, назвати композиції чи альбоми Metallica або ж Aerosmith, пасують перед аналізом творчості Фредді Меркьюрі чи Тіллія Ліндемана. Водночас, важко уявити дипломованого музикознавця, який не відрізняє стилі Шуберта і Вагнера чи Сильвестрова і Станковича; не знає кількості симфоній Чайковського або Шостаковича; не має чітких уявлень про жанри опери або інструментального концерту. Вказані паралелі можна продовжувати: очевидно, що найвідоміші рок-хіти на зразок «Let it be» *The Beatles*, «We will rock you» *Queen* чи «Smells Like Teen Spirit» *Nirvana* на слуху у мільйонів слухачів, так само, як і «Пісенька Герцога» з «Ріголетто» Верді, «тема долі» з П’ятої симфонії Бетховена чи «похоронного маршу» з сонати *b-moll* Шопена.

У 2017 році лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури за свої поезії став відомий американський музикант, основоположник класичного року Боб Ділан, без творчості якого важко уявити музичний світ 1960-х. Та навіть такі успіхи рок-мистецтва не можуть здолати усталеного несприйняття та зверхнього ставлення до нього в академічному середовищі, хоч рок-музиканти не настільки далекі від т. зв. класичної музики. Варто згадати, наприклад, тури Scorpions Україною із симфонічним оркестром або ж численні концерти на тему «Рок-хіти у виконанні симфонічного оркестру» чи легендарний дует Фредді Меркьюрі (соліст гурту Queen) та Монтсеррат Кабальє. Крім того, деякі рок-виконавці мають вищу музичну освіту, а інші просто захоплюються класичною музикою³. Отже, рок-музика – невід’ємна складова сучасного музичного

³ До прикладу, клавішник українського гурту «Океан Ельзи» Мілош Єліч закінчив композиторський факультет НМАУ ім. П. І. Чайковського.

процесу, яка несправедливо ігнорується академічним музикознавством.

У цій дисертації рок розглядається у жанровій проекції. Очевидно, що він має свої стильові відгалуження й розлогу субжанрову організацію. Жанрова ж система рок-музики сьогодні недостатньо вивчена, а тому потребує численних звернень, що вкотре доводить *актуальність* дослідження року саме як *музики*, зокрема аналізу його жанрових та субжанрових різновидів.

Саме тому *рок як жанр* знаходиться у фокусі дисертаційного дослідження.

Зазначимо, що основу рок-музики формують два прості (родові) жанри – *рок-н-рол та рок-балада*. Достатньо поширеним, але водночас найбільш невідомим є жанр рок-балади, який і утворює *матеріал дослідження*.

Незважаючи на широку розповсюдженість рок-балад (за статистикою, фактично кожен рок-альбом містить хоча б одну рок-баладу, що зазвичай є чи не найпопулярнішою його композицією), цьому явищу не приділено достатньої уваги в музикознавчих працях про рок-музику. Більше того, навіть не існує чіткого визначення, яке б розкривало сутність та характерні ознаки жанру, при тому, що існування самого феномену «рок-балада» є загальноновизнаним, а жанр існує вже понад півстоліття. Виникає потреба виявити та дослідити способи і прийоми, що формують ядро жанру незалежно від напрямку, національної приналежності, часу створення, стилістичних особливостей (зокрема, саунду конкретного гурту) – тобто, *музичну поетику жанру*.

Виходячи зі сказаного, **об'єктом дослідження** є музична поетика жанру рок-балади.

Предметом дослідження постають зовнішня та внутрішня структури жанру рок-балади.

Для визначення особливостей музичної поетики жанру рок-балади, аналізу зовнішньої та внутрішньої структури жанру, в якості **аналітичного матеріалу** обрано корпус зразків (західноєвропейських, американських та вітчизняних), загальноновизнаних як рок-балади. Серед них – композиції культового американського музиканта, поета Боба Ділана, найвідоміших рок-

гуртів – британських («The Beatles», «Led Zeppelin», «Queen», «Pink Floyd»), німецьких («Scorpions»), американських («Aerosmith», «Guns and Roses», «The Doors», «Metallica»), шотландського рок-гурту «Nazareth» та українських («Брати Гадюкіни», «Мертвий Півень», «Плач Єремії» та «Океан Ельзи»). Аналізу підлягали виключно студійні записи.

Враховуючи велику кількість існуючих прогалів у вивченні та аналізі жанру рок-балади, основна **мета роботи** – визначити комплекс характерних ознак (музичну поетику жанру) рок-балади як одного з родових у рок-музиці.

Завдання дисертації випливають зі сформульованої мети і полягають у наступному:

- апробувати інструментарій академічного музикознавства на інтонаційній практиці неписьмової природи (рок-музиці);
- проаналізувати корпус музичних зразків, що належать до жанру рок-балади;
- запропонувати алгоритм аналізу музичної поетики рок-балади;
- визначити композиційну та драматургічну структуру (модель) типової рок-балади;
- з'ясувати драматургічні функції рок-балади на рівні рок-концерту та рок-альбому;
- охарактеризувати особливості музичної поетики українських рок-балад.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського відповідно до теми № 17 «Інноваційні процеси у сучасній музиці (всі можливі аспекти)» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (2015–2020). Тема дисертації остаточно затверджена рішенням Вченої ради Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

(протокол № 4 від 05 жовтня 2018 року). На основі матеріалу дисертації розроблено спеціалізований навчальний курс «Поетика жанру в інтонаційних практиках третього пласта».

Методологічною базою дослідження є:

- *методи музикознавчого (інтонаційного) аналізу* для дослідження музичної поетики жанру рок-балади;
- *структурно-типологічний метод* для визначенні константних ознак жанру;
- *компаративний метод* для порівняння композиційних компонентів рок-балад та їх стилістичних особливостей у творчості різних гуртів;
- *методи комплексного, функціонального та системного аналізу* при дослідженні комунікативних ситуацій на рок-концертах;
- *метод квантитативного аналізу* для визначення місця рок-музики у сучасному соціокультурному просторі.

Теоретична база дослідження. Оскільки у дисертаційному дослідженні рок трактуємо як феномен жанрової природи, при аналізі використано академічні праці, у яких розглядаються категорії «жанр» та «жанрове начало». Серед ключових – дослідження М. Арановського (внутрішня та зовнішня структура жанру) [10, 11] та Є. Назайкінського (концепція тривірності музичної композиції) [97]. Також звертаємось до робіт Н. Герасимової-Персидської [39], Р. Берберова [17], В. Конен [75], М. Лобанової [87, 88], О. Маркової [94], О. Руч'євської [128], С. Скребкова [137], О. Соколова [140], А. Сохора [142], А. Цукера [166, 170], Ю. Чекана [176] та інших.

При аналізі категорій «текст» та «поетика» використано положення досліджень М. Арановського [10], Р. Барта [15], Н. Герасимової-Персидської [39], О. Жолковського [55], В. Конен [74], Ю. Лотмана [91, 92], Є. Назайкінського [96], А. Пучкова [122] та інших.

Важливою сферою використаних джерел є наукові розвідки, присвячені рок-музиці: Є. Андрєєва [7], О. Козлова [67], Н. Лівої [84], І. Палкіної [115], В. Сирова [147], В. Ткаченко [215], А. Цукера [168, 169],

Т. Чередніченко [181, 182], а також Д. Вейнстейн [221] (D. Weinstein), С. Вітта (S. Witt) [222], Т. Грієрсона (T. Grierson) [198], Р. Паттісона (R. Pattison) [210] та ін.

Провідне місце у роботі належить дослідженню В. Конен «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» [75], у якому авторка поширює категорію «жанр» на рок-музику та інші масові жанри XX сторіччя, концентрується на генезі року. Також звертаємось до інших фундаментальних праць дослідниці – «Блюзы и XX век» [70], «Рождение джаза» [73], «Пути американской музыки» [72].

При пошуковій роботі щодо історичного розвитку жанру балади звертаємось до праць В. Гошовського [40], С. Грици [41], О. Дея [42], В. Жимолостнової [52, 54], А. Іваницького [59] (фольклорна балада в українській культурі); В. Васіної-Гроссман [33], Н. Вієру [34], М. Друскіна [49], В. Панкратової [117] (балада в романтичній традиції) та Л. Ковнацької [65], В. Конен [75], В. Симоненка [134], В. Сирова [147] і Ю. Чугунова [183] (балада у масових жанрах). Огляд перерахованих джерел представлений у Другому розділі дисертації.

Матеріали про українські рок-гурти, зокрема «Океан Ельзи», знаходимо в окремих друкованих виданнях, наприклад О. Євтушенко «Україна in Rock» [51] та на офіційних сайтах [20, 63 108].

Основним джерелом інформації щодо концертних виконань рок-балад, історії написання, особливостей творчості конкретних рок-гуртів є різноманітні електронні ресурси (офіційні сайти гуртів, дописи, анонси, інтерв'ю, репортажі, рецензії, відгуки тощо).

Також використано інформацію з різноманітних енциклопедичних та словникових видань [14, 58, 60, 61, 78, 81, 86, 95, 100].

Наукова новизна роботи полягає у тому, що *вперше* в українському музикознавстві:

- розглядається жанр рок-балади як родовий у системі рок-музики;
- визначено комплекс основних музичних ознак (музичну поетику) жанру

рок-балади шляхом апробації методів академічного музикознавства до рок-музики;

– *представлено* алгоритм аналізу музичної поетики жанру рок-балади;

– *проаналізовано* музичну поетику західноєвропейських та американських рок-балад;

– *з'ясовано* особливості втілення музичної поетики жанру рок-балади в творчості українських гуртів;

– *виявлено* основні драматургічні функції жанру рок-балади в різних комунікативних ситуаціях (концерт, рок-альбом) та в умовах стильової динаміки;

– *запропоновано* власне визначення жанру рок-балади.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості залучення матеріалів дисертації до лекційних курсів з історії світової та української музики, а також введення до навчальної програми самостійного курсу, який може бути побудований як за жанровим так і за стильовим принципом. Крім того, можливе використання матеріалів дисертації у курсі музичної критики. Матеріали дисертації можуть стати основою для подальшого поглибленого вивчення інтонаційних практик неакадемічної природи та побудови жанрової типології рок-музики.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Тема дослідження викладалася у доповідях на науково-практичних конференціях: Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво на початку третього тисячоліття» (1–3 грудня, 2015, Одеса); Конференція «Молоді музикознавці України» (2016, Київ); Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Мистецтвознавчі студії–2016» (24–26 лютого, 2016, Львів); XII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» на базі СНТТ НМАУ ім. П.І.Чайковського (23–25 березня, 2016, Київ); XVI міжнародна науково-

практична конференція українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретації» (1–3 квітня, 2016, Київ); Науково-практична конференція «Інтонаційний образ світу: Національні спектри» (9–11 грудня, 2016, Харків); Міжнародні наукові читання: Проблема «зворотного зв'язку» в сучасному курсі історії музики: теорія та практика (28–30 квітня, 2017, Київ); X Міжнародна конференція «Національна ідентичність у мові та культурі» (17–18 травня, 2017, Київ); Conferința Științifică Internațională Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov (26–27 вересня, 2017, Кишинів, заочна участь); Вісімнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (31 березня–1 квітня, Київ, 2018).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у восьми одноосібних статтях, п'ять із яких опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України та три у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (тринадцяти підрозділів та п'яти пунктів), висновків та додатків. Список використаних джерел складається з 222 найменувань. Загальний обсяг роботи становить 213 сторінок, з них основного тексту – 164 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ПОЕТИКА ЖАНРУ У СФЕРІ НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ:

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ

1.1. Рок-музика: проблеми статусу

За традицією, менестрельну культуру (та рок-музику як її прояв) не розглядають як професійну, порівняно з академічними жанрами європейської традиції. Упереджене ставлення до цієї неакадемічної традиції пояснюється двома факторами: **статусним та методологічним**.

Статусний фактор передбачає поєднання, принаймні, трьох складових: «аристократизації», способу побутування, аксіологічних характеристик.

Перша складова – «аристократизація» історичної науки (термін М. Сапонова), тобто «самообмеження тільки інформацією з життя соціальної та інтелектуальної еліти» [131, с. 13]. Зниженню статусу рок-музики сприяє розуміння її як «легкого жанру», «розважального жанру», «популярної музики», «масової музики», «загальнодоступної музики» тощо. Водночас, на думку А. Цукера, «... критерії, за якими ми розділяємо любителів і професіоналів, можуть бути різними. Перший – рівень майстерності, технічної оснащеності, володіння комплексом прийомів і засобів в певному виді художньої творчості. Другий – наявність або відсутність професійної освіти. Третій – спосіб функціонування: самодіяльний (виключно “для душі”, у вільний час, без матеріальної винагороди) чи концертно-професійний (у межах концертних структур, організацій з обов’язковою оплатою)» [170, с. 24–25].

Наступна надзвичайно поширена причина трактування музики «третього пласту» як «непрофесійної» – усна традиція побутування. Проте, така точка зору – ознака ретроградного мислення; сучасна наука дотримується інших поглядів на цю проблему. Так, М. Сапонов відносить такий тип музикування до «усного виду професіоналізму»: «Історичний перехід від менестрельної традиції, заснованої на усному професіоналізмі, до практики нового часу, заснований на опусній музиці – це перехід від однієї самостійної культури до

іншої» [131, с. 18]. Автор пояснює, що: «якщо середньовічний менестрель-інструменталіст в самих загальних принципах свого виступу перед публікою подібний, наприклад, до сьогоднішнього джазового музиканта <...> то в подібній ролі працює і співаючий поет, творець епосу. Як і всяка професійна імпровізація, його мистецтво пов'язане зі складною системою канонів, він розробляє унаслідуваний формульний фонд. Середньовічний поет-співак був виконавцем, творцем, актором і режиссером оповіді водночас (те, що яскраво втілене в рок-музиці – І.В.), він використовував задані сюжетні побудови для раптових змін» [131, с. 20].

Дослідивши менестрельну культуру Західної Європи, М. Сапонов визначає ті ознаки професіоналізму, які характерні саме для вказаної інтонаційної практики [131, с. 35]. Це, зокрема:

1. *Наявність заповнятої публіки і загальної потреби у професіоналах такого типу;*
2. *Артистичне ремесло в якості основного (єдиного) заробітку;*
3. *Зосередження на обраних навиках;*
4. *Наявність хоча би прихованої теорії і її передача разом з навиками під час навчання;*
5. *Особлива напруга між індивідуальною ініціативою і системою канонів;*

Зазначимо, що творчість більшості рок-гуртів повністю відповідає перерахованим ознакам, а отже – є професійною.

Третьою причиною статусного зниження рок-музики є негативна аксіологія, що має широке поширення на пострадянському просторі. Зокрема, у багатьох дослідженнях, здійснених у часи СРСР, знаходимо інвективи, спрямовані до різних компонентів рок-музики та до неї в цілому. До прикладу, у поважному академічному дослідженні читаємо таку характеристику мелодики рок-музики: «У музиці “масової культури” – бідність, ущербність, мелодики. Мелодія то зводиться до елементарних формул-вигуків, то перетворюється в ланцюг випадкових, безпорадно повисаючих, обділених енергією і музично-

логічними зв'язками уривків, задавлених ритмізованим фоном» [88 с. 13]. «Недоліки», зазначені дослідницею, ґрунтуються на естетиці інших інтонаційних практик, іншої художньої ідеології та безпідставно накидаються рок-музиці. Рок – зовсім інакший феномен, пов'язаний не лише з ритмом, а й з мелодико-інтонаційними особливостями. Ігноруванням їх і породжуються наведені в цитаті претензії, визнання художньо цінними виключно артефактів опус-музики. Такі ж претензії можна висловлювати й до камлання якутського шамана, тувинського горлового співу чи взагалі музики народів Карибського басейну. Зрозуміло, наведені оцінки й характеристики не є релевантними щодо «Yesterday» *The Beatles*, «Stairway to heaven» *Led Zeppelin* чи «Така, як ти» *С. Вакарчука*.

Методологічний фактор містить, щонайменше, дві складові: методи аналізу і матеріал аналізу.

Рок-музика, на відміну від музики академічної традиції, характеризується наступним комплексом ознак: неписьмовий характер, специфічний тип професіоналізму («менестрельної» природи), напруження між жанровою канонічністю і стильовим динамізмом тощо. Постає логічне питання: який науковий апарат відповідає завданням аналізу цієї музики? Удаючись до традиційних методів (що постали в опорі на реалії іншої практики) і стикаючись при цьому з певними труднощами, невідповідностями, дослідники доходять висновку, що рок-музика не якісна, «не придатна» для аналізу. Та справжня причина полягає в тому, що це зовсім інша музика, і вона потребує відповідної методології, яка б поєднувала дослідження специфічно оорганізованої музичної матерії та позамузичного контексту. Власне, цієї думки дотримуються й скептично налаштовані вчені: «Ця музика потребує глибокого занурення не лише в саму звукову матерію, а й у сферу її конкретно-соціального побутування, яка породжує широкий спектр сенсів, значень і формує систему їх художнього опосередкування» [167, с. 26]. Власне, навіть при скептичному ставленні, науковці підтверджують цю тезу: «...аналіз таких творів – справа надзвичайно складна. Якщо виходити тільки з тексту, твір не піддається аналізу,

а його трактування, інтерпретація можливі лише через розкриття позатекстових зв'язків: зв'язків зі словом, зв'язків жанрових, інтонаційних...» [128, с. 150]. Солідарний з наведеним міркуванням К. Руч'євської і А. Сохор, який розширяє об'єкт уваги потенційного дослідника масових музичних жанрів: «...вивчати масову музику – будь то революційні гімни чи радянські пісні, джазові п'єси чи репертуар сучасних біт-груп – необхідно з врахуванням її соціологічної специфіки, її соціальних функцій і конкретної життєвої обстановки» [142, с. 239]. Саме тому, обираючи суто музикознавчі методи дослідження, слід зважати, що новий матеріал необхідно досліджувати апробованими методами, а нові методи апробувати на дослідженому матеріалі.

Прикро визнавати, але сучасне музикознавство ігнорує рок як складову музичного та навчального процесу, хоча окремі теми, присвячені рок-музиці, і викладаються в межах різних курсів в українських мистецьких ВНЗ, але не внесені у навчальні плани, на відмуну від закордонних аналогів.

До прикладу, у Західній Європі, зокрема в Інституті музики м. Грац (Австрія), за стильовим принципом викладається курс «Музичний та аналітичний аспект звучання року 1970-х, 1980-х, 1990-х років» [192]. Студенти вивчають стильову категорію року – саунд на матеріалі творчості *The Beatles*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin* та ін. Цей курс протягом семестру обов'язковий для студентів виконавських факультетів. Інший варіант – дистанційні курси, які набувають у сучасному світі все більшого поширення. Так, на електронному ресурсі [coursera.org](https://www.coursera.org), де зібрано найкращі онлайн-курси з різних спеціальностей, є й «Історія року» у двох частинах (розрахований на 14 тижнів – один навчальний семестр). Курс розробив професор Ротчерстерського університету Джон Ковач із такою періодизацією: 1900 – кінець 1960-х років; 1970 – ранні 1990-ті. Вивчення історії року протягом півріччя можливе у межах навчальної дисципліни за вибором, а кількість бажаючих виявить її актуальність. На цьому ресурсі є й більш локальні, менші за обсягом курси цього ж автора, зокрема «Музика Бітлз». У ньому розкрито еволюцію творчості гурту, так звану «бітломанію», репертуар гурту, технічні особливості запису композицій,

гастрольні тури тощо. Курс розрахований на сім тижнів, містить відео з лекціями і матеріали для самостійного вивчення, а також тести-іспити для перевірки знань. У курсі «Музична творчість “Rolling Stones” (1962–1974)» розглядаються особливості формування стильових засад гурту певного періоду. Цей курс розрахований на сім тижнів і має аналогічну будову. Такі курси розроблені як для прихильників року, меломанів, так і для професійних музикантів. Тут наведено лише кілька варіантів, насправді, їх набагато більше. Зважаючи на перенавантаження студентів і брак годин у навчальних планах, вивчати історію одного гурту протягом семестру – досить проблематично, та головне – варто звернути увагу на можливість і доцільність викладання таких спецкурсів, на принципи викладу матеріалу. Прослухавши загальний курс аудиторно, студенти зможуть самостійно опрацювати окремі теми.

Орієнтуючись на існуючі дослідження рок-музики і навчальні курси, виділимо два принципи трактування та вивчення рок-музики – стильовий та жанровий. Обидва з них мають право на існування, оскільки ці дві фундаментальні універсалії академічної науки діалектично взаємопов'язані. З одного боку, вони є комплементарними, з іншого – опозиційними. Більшість науковців справедливо вважає рок явищем стильової природи. Зокрема, В. Сиров у праці «Стилевые метаморфозы рока» зазначає, що: «Історія року – своєрідне переродження жанру у стиль» [147, с. 47]. Вся робота присвячена дослідженню рок-музики як стильового феномену. Автор використовує універсалію «стиль», яка ґрунтовно розроблена на матеріалі академічної музики та розповсюджує її на сферу рок-музики. Науковець аналізує особливості мелодики, гармонії, ритміки року на основі власних розшифровок, враховуючи усну природу матеріалу. Зазначаємо, що ні в якому разі не висловлюємо сумнівів щодо правомірності теорії В. Сирова. Однак, на наш погляд, аналізуючи рок як музику, доцільно спиратись не тільки на категорію стилю, але й на іншу наукову універсалію – категорію жанру, наявну в різних інтонаційних практиках. Щодо рок-музики, вона ще мало розроблена, а це породжує термінологічну плутанину, неприпустиму як в наукових

дослідженнях, так і в навчальних курсах. Наведемо приклад аналізу так званого «важкого металу». Діна Венстейн, професор університету De Paul у Чикаго пропонує таке визначення: «Heavy metal – музичний жанр. Незважаючи на те, що для деяких критиків це лише шум, йому притаманний певний код, або набір правил, за допомогою яких можна визначити, чи належать до його категорії пісня, альбом, гурт або виступ <...> Кодом також зазначаються межі, на яких heavy metal змішується з іншими жанрами рок-музики» [221, с. 6]. Тут же вона додає: «Суть heavy metal – його звуковий, візуальний та вербальний код – визначається у період кристалізації жанру, з середини до кінця 1970 року. З цього моменту можна оглядатися назад на фазу формування, ідентифікуючи попередників та засновників *стилю* (курсив наш – І. В.), також поглянути в майбутнє, у фазу фрагментації, що дала початок підвидам» [221, с. 6]. Тобто, в одному реченні до «heavy metal» застосовано і категорію «жанр», і категорію «стиль». Це дуже поширене явище. Вважаємо, що «рок» – явище жанрового рівня, яке має свої стильові відгалуження й розлогу субжанрову організацію. Більш детально питання методології аналізу рок-музики, зокрема проблема адаптації методів, вироблених в опорі на жанри опус-музики, будуть розглянуті у наступних розділах. Наразі ж зосередимось на проблемі матеріалу.

1.2. Рок-музика як об'єкт дослідження. До проблеми матеріалу.

Одне з ключових питань, що постає при аналізі музики неписьмової традиції – який матеріал брати за його основу і, головне, звідки його брати, враховуючи спосіб його побутування. Для початку, зробимо невеликий екскурс в історію. Відомо, що у ХХ столітті домінуючим варіантом розповсюдження рок-музики, окрім живих концертів, слугували матеріальні носії – платівки, трохи пізніше – компакт-диски, які зараз майже виходять із вжитку через низький попит, пов'язаний з розвитком цифрових технологій та появи безлічі музичних онлайн платформ (Google music, Sound Cloud, Dezeer та інших аналогів). А вінілові платівки і програвачі поступово стають розкішшю та колекційним матеріалом затятих меломанів.

Американський журналіст Стівен Вітт у своїй книзі «Як музика стала вільною» зазначає, що перші переносні mp3 програвачі (прообрази сучасних, які зараз легко вміщуються в долоню, тоді ж були досить масивними та незручними) з'явилися лише у 1995 році [222, с. 80–85]. Також рок-музику можна було послухати на радіостанціях (спочатку, у 60-х роках ХХ століття, підпільних, оскільки на державних радіостанціях ротація рок-музики була заборонена тривалий час)⁴.

Сьогодні, у добу технічного прогресу, коли перед нами відкриті чи не всі електронні двері і наявність смартфона чи іншого гаджета вже є необхідністю, а не забаганкою, не виникає жодних проблем з пошуком потрібної музики. Необхідний трек можна послухати online, завантажити за декілька секунд на будь який цифровий носій, послухати у десяти різних варіантах тощо. Домінуючими джерелами/носіями у наш час стають віртуальні (аудіо та відео на електронних ресурсах та радіостанціях). Відповідно, матеріал для аналізу міститься переважно на електронних ресурсах, присвячених рок-музиці та у трек-листах відомих тематичних радіостанцій (наприклад, в Україні такою є радіостанція Radio Roks). Ці джерела і стали основними для даної дисертації.

Наступний крок – виокремлення з усього масиву аудіотреків корпусу текстів, що є рок-баладами. Тут користуємось існуючими списками-переліками. Вони створені в опорі на домінуючі в середовищі рок-слухачів переконання.

Завдяки кількості прослуховувань композицій, загально визнаних як рок-балади, голосуванню за них на радіостанціях, онлайн-опитуваннях та в авторитетних рок-виданнях, маємо декілька топових рейтингових списків із загально визнаними рок-середовищем, а отже – типовими зразками вказаного жанру, які і формують основну базу матеріалу для аналізу. Серед основних ресурсів виділяємо наступні:

- Top100 best rock ballads by Classic Rock [218];
- 100 Greatest Acoustic Rock Ballads And Power Ballads Of The 80s

⁴ Про заборонені підпільні радіостанції знято художній фільм «The boat that rocked» (2009).

- And 90s [187];
- 12 best rock ballads of all time by Rolling Stones [212];
 - The 20 greatest metal power ballads [217];
 - Top 100 Rock Ballads of the '90s and '90s [219];
 - VH1's 25 greatest power ballads [220] тощо⁵.

Очевидно, що за весь час існування рок-балади (з початку 60-х років ХХ століття і до сьогодні), зразків вказаного жанру існує досить багато, адже кожен рок-гурт у своїй творчості звертається до нього. Таким чином, для визначення характерних ознак жанру рок-балади, за матеріал аналізу роботи було обрано корпус зразків, загальноновизнаних, як рок-балади. Так як рейтингів рок-балад існує декілька, було створено своєрідний мікс. Щоб відкинути небезпеку бути суб'єктивними та упередженими у своєму виборі, рок-балади з різних переліків об'єднуємо в один за такими параметрами:

1. такі, що співпадають у всіх, або більшості рейтингів;
2. такі, що належать провідним рок-гуртам (представникам різних стильових течій), рок-балади яких фігурують у названих чартах;
3. широковідомі/розповсюджені рок-балади (саундтреки до кінофільмів, окремі сингли);
4. такі, що мають найбільшу кількість прослуховувань на youtube. В наш час, youtube – той ресурс, який наочно демонструє попит на ту чи іншу композицію.

Наприклад, рок-балада «Nothing else matters» гурту Metallica, яку завантажили на офіційний youtube канал гурту у 2009 році, станом на 2019 рік, вона має понад 600 мільйонів переглядів⁶. В середньому – це понад двадцять

⁵ Крім того, існує численна кількість тематичних пібірок рок-балад на youtube: **Best Slow Rock Ballads 80's 90's of All Time**. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uFSIGt4n6P0&t=2s> (Last accessed 10.09.2019); **Acoustic rock ballads**. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=akhH-lIHQPc> (Last accessed 10.09.2019); **Metal Ballads Collection**. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rebuWBfUhg> (Last accessed 10.09.2019) та ін.

⁶ Metallica «Nothing else matters». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tAGnKpE4NCI> (Last accessed 10.09.2019).

чотири мільйони переглядів за рік, що дає порядка 70 000 переглядів на день упродовж 10 років. За той же час, рок-баладу гурту Aerosmith «Angel» набрала понад сто мільйонів переглядів⁷, а «Bohemian Rhapsody» Queen – понад один мільярд переглядів⁸. Приклади можна примножити.

Ще один надзвичайно важливий момент, який потребує пояснення – часові межі вибору рок-балад. Очевидно, що від початку існування до сьогодні відбулась значна еволюція жанру, починаючи від стилістичних особливостей кожного окремого гурту і завершуючи технічними можливостями, які докорінно змінилися. Виникає питання, чи доцільно ставити в один ряд ранні рок-балади The Beatles і нові рок-балади Metallica, рок-балади Братів Гадюкіних та Океану Ельзи? Наголосимо, що основна мета данного дослідження – виявлення тих сталих ознак, що забезпечують належність композиції до жанру рок-балади, а отже – присутні у всіх обраних варіантах, незалежно від часу створення, гурту, саунду, національної приналежності тощо. Тільки знання типового допоможе в подальшому виявити та проаналізувати індивідуальне. Тільки незмінні правила вкажуть на винятки. Про це йтиметься детальніше у наступному підрозділі, присвяченому поетиці жанру.

Обраний перелік також підводить до наступного принципово важливого питання – що брати за основу аналізу, враховуючи неписьмову природу досліджуваної інтонаційної практики – живий виступ на концерті, трансляцію по радіо, студійний запис? У цьому питанні ми солідаризуємось з думкою Є. Андрєєва, який стверджує, що «...оригіналом рок-композиції вважається версія, що записана в студії. Студійний варіант композиції, що увійшов до офіційно виданного альбому групи, являє собою завершений продукт творчості рок-музикантів, тому саме цей запис піддається аналізу в першу чергу. Робочі, проміжні студійні версії, концертні записи та демо-версії рок-композицій досліджуються при відсутності завершеного студійного варіанту або ж для

⁷ Aerosmith «Angel». URL: https://www.youtube.com/watch?v=CBTOGVb_cQg (Last accessed 10.09.2019).

⁸ Queen «Bohemian Rhapsody». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ> (Last accessed 10.09.2019).

вияснення завдань порівняльного аналізу оригіналу рок-композицій та його варіантів» [7, 7]. Тому за основу аналізу беремо виключно студійні записи. Саме вони є чітко зафіксовані у часі, формують альбом, або є окремо виданими синглами, їх транслюють на радіо тощо. За функцією їх можна прирівняти до нотної фіксації в опус-музиці. Важливо зазначити, що під час живого виконання, коли гурт фактично не обмежений у часі, виконавці дозволяють собі вносити будь-які зміни у ту чи іншу композицію – пролонгувати вступ чи брідж, змінити вокальну партію, навіть вербальний ряд тощо. Такі зразки не можуть продемонструвати чіткі межі жанру, оскільки у даних випадках одиничне домінує над загальним. Різні виконавські інтерпретації, кавер-версії, живі виконання як матеріал для аналізу доцільніше використовувати у курсі музичної критики. Проте, аналіз живих виконань також надзвичайно важливий для нашого дослідження, оскільки саме вони демонструють особливості поведінки публіки та виконавців на рок-концертах, особливо під час виконання рок-балад (і, відповідно, дають матеріал для з'ясування ознак зовнішньої структури жанру). Без уявлення про реалії рок-концерту не можна скласти повну картину побутування (існування) та характерних особливостей обраного жанру. Тому, концертні виступи та відео кліпи також є матеріалом аналізу.

В умовах сьогодення, основним з джерел існування та побутування рок-музики є інтернет-ресурси, зокрема – онлайн-радіостанції. Однією із таких радіохвиль, що спеціалізується виключно на рок-музиці (єдина на сьогодні в Україні) є Radio Roks. Проаналізуємо обрану онлайн-платформу детальніше.

Хвиля Radio Roks – одна з найвідоміших радіостанцій України, орієнтована переважно на західноєвропейську, а з недавніх пір – і українську рок-музику. Це одна з небагатьох станцій, яка має чітку направленість саме на рок-музику у різних стильових проявах і створена конкретно для шанувальників цієї інтонаційної практики. Існує Radio Roks у декількох форматах – радіохвиля, інтернет-портал, а також має свої сторінки у найвідоміших соцмережах – facebook, Instagram, Twitter та офіційний канал на

youtube. Гасло «Рок. Тільки рок» одразу ж зустрічає на сайті. Зауважимо, що у 2019 році Radio Roks святкувало десять років існування.

Проаналізуємо роботу та контент вказаного ресурсу (на прикладі сайту та додатків у соціальних мережах): принципи його побудови, репертуарну політику і найбільш відвідувані рубрики. За основу аналізу беремо саме офіційний сайт, оскільки, на відміну від радіохвилі, він має розгалужену систему організації (т.зв. архітектура сайту) і, в першу чергу, одинадцять різних каналів відтворення⁹. Тобто сам слухач обирає, що хоче послухати в даний момент.

Середня відвідуваність сайту Radio Roks близько 507 тисяч користувачів за місяць (див. дод. А, слайд 1.1).

До порівняння, на хвилі jazz.fm – всього 1400. Середня кількість перебування на сайті Radio Roks – три з половиною хвилини. Тоді як на jazz.fm – півтори хвилини. Ми не випадково порівнюємо Radio Roks та jazz.fm, оскільки обидва зразки є професійними інтонаційними практиками усної традиції.

Ще трохи статистики – на офіційних сторінках Radio-roks в мережі Facebook понад сто тисяч підписників. Кількість переглянутих сторінок на сайті – в середньому дві. Тоді як на jazz.fm – одна.

Основний трафік сайту, очікувано, надходить з України, проте Radio Roks слухають і в інших країнах (див. додаток А, слайд 1. 2).

Система google-пошук за запитом «radio roks» демонструє рубрики які найбільше цікавлять слухачів (користувачів). Серед таких: український рок «Океан Ельзи», Рок-балади Metallica, ефір radio-roks, рок-балади, український рок, раніше звучали тощо. Отже, з семи найпопулярніших рубрик принаймні дві прямо пов'язані з жанром рок-балади.

Розглянемо структуру сайту, яка має досить чіткий поділ на розділи та підрозділи, серед яких:

– Ранкове шоу Сергія Кузіна та Соні Сотник «Камтугеца». У підрубриках – про саме шоу, розклад та як потрапити в прямиий ефір;

⁹ Офіційний сайт Radio Roks. URL:<https://www.radioroks.ua/player/>

– Рок-музика з наступними підрозділами: Що це була за пісня? Музика Radio Roks, запропонуйте пісню, рок-календар тощо. Важливою є підрубрика «Що це була за пісня?», в якій похвилинно виписаний трек-лист ефіру (див. дод. А, слайд 1.3.). Зручно, що обравши на календарі потрібну дату та час, можна дізнатися що звучало;

– Рубрика «Акції»;

– Новини (зокрема, рок-афіші);

– Програми, які представлені на радіо-рокс (наприклад, рок-концерт, рок-вікенд, жива версія, рок-персона, рок-день тощо);

– Рубрика «Про радіо» містить основну інформацію про ресурс та його ведучих, як з ними зв'язатися, допомогти тощо.

Без підрубрик представлені «Radio Roks відео» та «Radio Roks фото», де зібрані відео-кліпи рок-хітів, кавер-версії, нарізки з рок-концертів тощо, а також фотозвіти різних подій, за участі ведучих Radio Roks.

Навіть з такого поверхневого огляду стає очевидним, що інтернет-версія Radio Roks є надзвичайно корисним ресурсом, оскільки дає змогу не лише послухати старі та нові рок-хіти, але і можливість бути в курсі останніх подій у сфері рок-музики, переглянути чи послухати улюблений концерт, також ведуться записи всіх ефірів (підкасти). Зрештою, при всій популярності рок-музики, це єдиний ресурс, де корисні та потрібні дані зібрані в одній площині.

Зосередимось детальніше на репертуарній політиці Radio Roks. На сайті в основному меню не представлений чи не найважливіший розділ – «канали», на сайті він названий, як «слухати Radio Roks», в якому бачимо п'ять окремих каналів, серед яких доволі широка стильова та навіть національна рок-палітра. Це дуже зручно, оскільки слухач має вибір, що послухати – конкретний гурт, жанр, композицію тощо.

П'ять каналів є складними за будовою і об'єднують композиції різних гуртів за стильовими проявами (Hard'n'heavy), жанровими (рок-балада, рок-концерт), національними – український рок, новий рок тощо

В західноєвропейських виданнях та ресурсах, присвячених рок-музиці досить давно існують чарти та рейтинги з різними номінаціями присвяченими рок-баладам. Щодо України, то рок-балада як окремий жанр представлений тільки на Radio Roks. У підборі рок-балад, ведучі радіо-рокс підтримують існуючі рейтинги. Лідирують все ті ж *Beatles*, *Scorpions*, *Queen*, *Aerosmith*, *Nazareth*, *Guns'n'roses*, *Pink Floyd*, тобто класика року. Репертуар, відповідно, 60–90-ті роки. В базу помістили конкретний корпус рок-балад, який відтворюється у рандомному порядку. Українських рок-балад в каналі немає. Проте, вони є в інших каналах, наприклад, Український рок. Тобто, жанр представлений у прямому та прихованому вигляді, заповнюючи собою левову частку інтонаційного простору Radio Roks. До прикладу, рок-балади Beatles можна почути в декількох каналах – «рок-балада», «рок-концерт» та «Beatles». Точно так само можна почути українські балади серед композицій «Океан Ельзи» та інших вітчизняних рок-гуртів, що активно ротуються на вказаному ресурсі.

Таким чином, жанр рок-балади є одним із домінуючих в інтонаційній картині Radio Roks, представлений прямо чи опосередковано.

Враховуючи специфіку обраного матеріалу, пов'язану, в першу чергу, з усним типом побутування, виникає ряд логічних запитань: чи можна вважати рок-композиції повноцінними художніми текстами, і відповідно, музичними творами? Який алгоритм аналізу обрати до цієї інтонаційної практики? Відповідям на поставлені питання присвячено наступний підрозділ.

1.3. Жанр як текст

Якщо нижня межа процесу пізнання музичного тексту визначена лежачим перед нами листком з нотними знаками, то верхня взагалі проблематична: вона губиться у безкінечності...

М. Арановский «Музыкальный текст. Структура и свойства»

Текст як універсалія усіх гуманітарних наук – один з основних об'єктів дослідження у літературознавстві, текстології, історії, філософії та ін. Доповнює цей перелік і сфера музикознавства, що є орієнтованою на ормузику і, відповідно, має справу з графічно-зафіксованими нотними текстами. Той факт, що дослідник у гуманітарних науках працює переважно з текстами є аксіомою і не потребує доведення. Проте, зауважимо, що тексти ці завжди різні за своєю природою та ознаками. До прикладу, текст музичний та текст літературний – різні тексти, до кожного з яких є окремі вимоги та кожен з яких володіє певним комплексом ознак. Детальніше це питання буде розглянуто далі у цьому ж розділі.

До проблем тексту у своїх дослідженнях зверталися такі відомі науковці, серед яких культурологи М. Бахтін та Д. Ліхачов, літературознавці Р. Барт та Ю. Лотман, лінгвіст В. Дресслер, музикознавці М. Арановський, В. Жаркова та інші. Але, незважаючи на численні посилання та звертання до феномену «текст», ця категорія залишається мінливою та гнучкою водночас, як і категорії «жанр» та «стиль». Наведемо декілька прикладів для підтвердження сказанного.

Одразу ж зауважимо, що не маємо на меті вступати у термінологічні дискусії та обтяжувати дисертацію надмірною кількістю цитувань визначень категорії «текст». Проте, аби не бути голослівними, продемонструємо та пояснимо, наскільки широке поле значень, інколи діаметрально протилежних, охоплює обране явище. Так, знаходимо як лаконічні та чіткі дефініції, в яких текст – це *«структура будь-якого закінченого і зв'язного, незалежного і граматично правильного, письмового чи усного виразу [48, с. 111]* або ж *«будь-яка послідовність речень, організована в часі та просторі таким чином, що утворює ціле, буде вважатися текстом» [77, с. 149]*. Очевидно, що наведені визначення орієнтовані у першу чергу на вербальні тексти і значно менше враховують та розкривають специфіку, наприклад, тексту в архітектурі, живопису чи музиці, для яких такі складові як «речення», «вираз», «граматична правильність» не є специфічними та визначальними. Інший

варіант розуміння категорії «текст» наводить Ю. Лотман. Формулюючи власне визначення, науковець робить уточнення, апелюючи не просто до тексту, а до *художнього* тексту, для якого, на думку вченого, властива підвищення впорядкованість [92, с. 69]. Хоча наведена характеристика може бути застосована до об'єкту будь-якої з гуманітарних наук, проте, зрозуміло, що впорядкованість не виступає єдиною ознакою, що формує «текст» як художній феномен.

До трактування тексту у вузькому значенні відносимо також словникові визначення, за характерний приклад якого наведемо наступну дефініцію зі Словника української мови, в якому вказується, що текст: *«1. Відтворена письмово або у друкованому вигляді авторська праця, документ, пам'ятка тощо...2. Зміст певного словесного твору...3. Основна частина друкарсько набору без коментарів, виносок, приміток, малюнків та інші....4. Літературний чи інший твір або його уривок для читання, аналізу тощо...5. Шрифт, розміром близько 8 мм»* [139, с. 57]. Знову ж таки, всі з перерахованих значень орієнтовані виключно на вербальні (власне, літературні) та графічно зафіксовані тексти. Саме ці визначення відносяться більше до технічних моментів та оформлення (шрифт, малюнки, виноски, примітки тощо).

Очевидно, що жоден з наведених варіантів не може вмістити у собі ту широку палітру значень вказаного терміну і зосереджується лише на одній чи декількох його гранях.

Існують також і більш глобальні та узагальнені варіанти: *«Людина для нас – текст, а точніше, різноманіття текстів»* [98, с. 229]. Зрозуміло, що у даному випадку «текст» набуває дещо метафоричних та навіть опостигзованих значень, а будь-які кордони, що будуть відділяти його від інших категорій – зникають. Якщо іти за подібним принципом, то доба постмодернізму увесь світ, в тому числі і культуру, трактує як текст. Виникає закономірне питання: що ж тоді вважати текстом, а що – ні, де є його межа і чи є вона взагалі? Власне, така

вседозволеність, свобода трактувань та визначень ще більше заплутує ситуацію.

Зрештою, з активним розвитком цифрових технологій, не варто забувати і про віртуальні тексти (онлайн-майданчики), які в умовах сьогодення набувають все більшої актуальності і затребуваності наряду з так званими «живими» (матеріальними, друкованими) носіями певного змісту. Все це – тема окремих великих досліджень, які виходять за межі проблематики даної дисертаційної роботи. Наше завдання – поглянути на корпус рок-балад як єдиний текст. Які ж передумови для цього містить розглядувана універсалія?

Незважаючи на існування різних концепцій щодо розуміння тексту і музичного тексту як його різновиду, більшість науковців солідарні у визначенні конститутивних параметрів, які характеризують різні види текстів. Розглянемо детальніше найбільш переконливий приклад.

Ю. Лотман у праці «Об искусстве» вказує на три складові, що формують поняття тексту як художнього явища: *вираженість, відмежованість та структурність* [91, с. 61–63]. Розглянемо кожен з них детальніше та спроекуємо зазначені складові на музичний текст, в даному випадку – на рок-музику.

1. *Вираженість*. Текст «зафіксований у певних знаках і в цьому сенсі протистоїть позатекстовим структурам... Вираженість у протиставленні невираженості змушує розглядати текст як реалізацію певної системи, її матеріальне втілення...» [91, с. 61]. Таким чином, фіксація у певних знаках однаково підходить і до живопису, і до літератури і до музики тощо.

Якщо параметр «вираженість» застосувати до опус-музики, то тут, ясна річ, мова передусім йде про *графічно* зафіксований нотний текст.

Проте, вираженість може бути віднесена і до інших форм матеріальної фіксації звуку і, відповідно, музичного тексту. Такими формами постають аудіо- та відео-запис, тобто тексти іншого способу фіксації, оскільки для деяких інтонаційних практик графічна фіксація не є ані домінуючою, ані можливою, ані необхідною, про що буде сказано далі більш деталізовано.

2. *Відмежованість*. Другою конститутивною характеристикою тексту, що логічно впливає з його вираженості, є така ознака, як відмежованість. В першу чергу, це відмежованість тексту від оточуючого середовища. Автор акцентує, що «у цьому відношенні текст протистоїть, з одного боку, матеріально втіленим знакам, що не входять до його складу, за принципом «включенности – невключенности». З іншого боку, він протистоїть усім структурам з невиділеною ознакою межі (кордону)» [91, с. 61].

Науковець пояснює, що тексти різного типу та різних рівнів, мають відмінне поняття межі (кордону). Живопис, якщо це картина як твір мистецтва, – вона обмежена рамою і полотном, а якщо скульптура чи архітектура – відмежованість конструктивного (художнього простору) від неконструктивного. Список можна продовжити.

Якщо текст розгортається у часі (зокрема, у перформативних мистецтвах таких, як театральна вистава, кіно, музика) – такими кордонами виступають початок і кінець. Зокрема, рок-музика, як буде показано у наступних розділах, специфічно маркує свої кордони, і спосіб такого маркування є однією з жанроутворюючих ознак.

3. *Структурність*. Лотман наголошує, що «текст не представляє собою просту послідовність знаків у проміжку між двома зовнішніми межами. Тексту притаманна внутрішня організація, яка перетворює його на синтагматичному рівні в структурне ціле» [91, с. 63]. Якщо пригадати, одне з попередньо згадуваних визначень, де текстом вважається шрифт 8 мм, то очевидно, що шрифт ще не є структурою. Просто набір слів чи літер – ще не літературний твір, неорганізований, довільний набір нот – ще не музичний твір, а заготовки з глини – не скульптура.

Апелюючи до текстів неакадемічних інтонаційних практик неписьмової природи, переконуємось, що їм притаманні всі з перерахованих ознак художніх текстів. Наступним логічним кроком є співставлення текстів неакадемічних інтонаційних практик з однаками тих музичних текстів, що виступають еталонними для академічного музикознавства. Саме цей крок дасть можливість

для коректної адаптації методів академічного музикознавства до рок-музики. Звернемось до розгляду категорії тексту в музикознавстві.

Однією з ключових робіт, у якій розглядаються питання музичного тексту, є праця М. Арановського «Музыкальный текст: структура и свойства» [9]. Тут знаходимо твердження, що кореспондують з лотманівськими. Зокрема: «Будь-який текст є структурою» [9, с. 8]. Науковець зазначає, що категорія тексту має свої критерії, серед яких «...системність, організованість, зв'язки та відношення елементів, ієрархічна структура, комунікативна функція, здатність нести сенс і т.д.» [9, с. 23–24]. Якщо говорити про музику, то вкотре переконуємось, що всі з перерахованих критеріїв мають місце не лише в творах академічної традиції, але у композиціях рок-музики зокрема та інших неписьмових практиках загалом.

Щодо сфери музикознавства, то проакцентуємо наступну думку. На сьогодні, у добу існування безлічі інтонаційних практик, а особливо неписьмової традиції, яких стає все більше, варто переглянути та переосмислювати існуючі універсалиї (жанр, стиль тощо), в тому числі і категорію «текст» та музичний текст як його складову.

Перейдемо до поняття *музичного тексту*. Тут ми солідарні з визначенням М. Арановського, який вказує, що: «Музичний *текст* – така звукова послідовність, що інтерпретується суб'єктом як така, що відноситься до музики, представляє собою структуру, побудовану за нормами певного історичного різновиду музичної мови і несе той чи інший інтуїтивно-ясний сенс». [9, с. 35] Вказане визначення спрямоване, в першу чергу, на зразки класико-романтичної традиції, одна з характерних рис якої, як вже неодноразово наголошувалось, – графічна фіксація. Проте, тут же автор зазначає, що: «Розглядуваний тут феномен тексту *музичного* до нотного...не зводиться (виділено мною – І.В.), хоча може – при певних умовах – включати його у якості важливої складової. Правомірно сказати, що навіть в культурі письмової традиції музичний текст тільки починається з нотного тексту, але

виходить далеко за його межі...» [9, с. 7]. Це частково є відповіддю на питання, чи можемо ми вважати музичним текстом твір неписьмової природи.

Не потребує зайвих доведень та аргументів теза про те, що музичний текст, як і інші універсалії гуманітарних наук, не є сталим явищем. Це живий, пульсуючий та постійно еволюціонуючий організм. І музичний текст доби Бароко та, скажімо, музичний текст Класицизму чи Романтизму, або музичний текст рок-композицій 60-х років та сьогодення – зовсім різні види текстів. Наведемо декілька прикладів з академічного музикознавства, які, на перший погляд, виглядають спрощено та схематично, проте, на нашу думку, яскраво демонструють процес еволюції музичного тексту.

Поглянемо на нотний запис, з яким в першу чергу асоціюється *опус-музика* і який є домінуючим об'єктом при аналізі в академічному музикознавстві. Знаючи елементарну нотну грамоту – п'ятилінійний нотний стан, круглу італійську нотацію, скрипковий та басовий ключі тощо, ми залишаємось буквально обеззброєними, коли справа стосується інструментальних табулатур чи мензуральної нотації кінця XVI початку XVII століття. Тоді запис відбувався геть по-іншому і для людини без спеціальної музичної освіти нагадує радше шифр, аніж звичні сьогодні широкому загалу нотні знаки. Тобто, для аналізу такої музики чи її виконання потрібно володіти певними арсеналом знань, без яких вказана нотація буде просто набором знаків. Відомо, що у добу Бароко в нотному записі не фіксувалися ані темп, ані каденції, ані динаміка, ба більше – інструментальний склад, фактура акомпанементу тощо. Не існувало метроному, без якого важко сьогодні уявити темпові характеристики. Грубо кажучи, виконавцю давалася лише своєрідна схема-цифровка. Десять виконавців, отримавши такі «ноти» зіграли б десять різних версій твору. Тоді, як відкривши будь-яку партитуру, наприклад, Л. Бетховена, бачимо абсолютно чіткі вимоги – точний темп (з орієнтацією на метроном), динаміку, мелізматику, конкретний інструментарій, ну і сама нотація нам знайома. Виконавець в цьому випадку покликаний максимально точно відтворити задум композитора, тоді як раніше твір фактично щоразу

звучав у новій редакції. Зрозуміло, що музичні тексти цих двох епох аж ніяк не можна назвати однаковими, ба, навіть і схожими, враховуючи всю специфіку їх існування та відтворення. Але, без, сумніву, і ті і інші є музичними текстами.

Або ж звернемося до музичного тексту жанру опери [173, с. 71–81]. Сьогодні ми звикли відвідувати оперний театр та дивитись твори, що тривають в середньому до трьох годин, мають чітку наскрізну чи номерну структуру та головне – ясний сюжет¹⁰. Зрештою, за бажанням чи потребою – подивитися оперу, слідкуючи по нотах, сидячи вдома чи в будь-якому громадському місці з гаджетом. Але ж так було не завжди. Знову апелюємо до доби раннього Бароко, коли опери були багатогодинними діями, які склалися принаймні з двадцяти шести обов'язкових арій (по п'ять трьом головним героям, по чотири – двом другорядним та три для решти), а також вставних номерів, які ніяк не відносилися до сюжету, але часто були примхою та *обов'язковою вимогою* виконавця (своєрідним пунктом у райдері). Про поняття сюжету тут можна говорити дуже опосередковано. Та це тема окремого великого дослідження. Оперний театр тоді і зараз, як і оперні твори – різні тексти, об'єднані спільною назвою. Нам важливо продемонструвати еволюцію та зміну музичного тексту відповідно до вимог та особливостей конкретної епохи. Тут ми солідарні з думкою М. Арановського, який влучно сказав, що «Історія музики – це історія різних способів структурування музичного тексту» [9, с. 9].

Вище йшлося про опус-музику, пов'язану з графічною фіксацією та комунікативною тріадою композитор–виконавець–слухач. Перенесемо сказане на сферу рок-музики. Чи можемо ми рок-композиції розглядати як текст, враховуючи відсутність графічної фіксації і, фактично, усний (аудіальний) тип побутування? Вже було зазначено у вступі, що рок-музика включає в себе три основні компоненти – *слово–музика–діяство*. Відповідно, можемо говорити про текст на кожному з названих рівнів – і кожен з цих текстів є об'єктом дослідження «своїї» наукової галузі. Музикознавство концентрується на

¹⁰ Маємо на увазі середню тривалість репертуарної вистави, без орієнтації на винятки, які тривають довше.

музичному тексті, тому зупинимось саме на **музичній компоненті** рок-музики та рок-балади як її субжанрового утворення зокрема.

Найбільше контраверсійних запитань серед академічної спільноти зазвичай викликає саме музична складова рок-творів. Якщо не існує її нотної фіксації, то чи можемо ми взагалі називати це музичним текстом? Але тут варто нагадати, що обрана інтонаційна практика має зовсім інший спосіб існування, і, можливо, не потребує графічного запису, але при цьому є саме музичним текстом. Знову звертаємось до М. Арановського та підтверджуємо запропоновану тезу міркуваннями вченого щодо форм існування музичного тексту. Автор чітко пояснює, що «...існують високорозвинені культури, де практикується тільки *усна* музична традиція...» [9, с. 31]. Науковець ставить запитання: чи є графічний запис обов'язковим компонентом музичного твору і сам же дає негативну відповідь на нього: «...*будь-яке* реальне *звучання* музики...треба визнавати *текстом*. Просто варто робити висновок про принципову можливість одночасного чи паралельного існування *двох кодів*: графічного і акустичного» [9, с. 31, підкр. мною – І. В.]. Отже, враховуючи сказане, вважаємо доцільним вважати твори неписьмової природи (зокрема, рок-композиції), повноцінними музичними текстами. Більше того, базуючись на широкому полі значень поняття «текст», науковець доходить важливих висновків, що первинною формою існування музичного тексту є саме акустичні тексти «Чисто *акустична форма тексту* є не лише правомірною і самодостатньою, але й історично вихідною, у той час як запис – явище певного типу культури» [9, с. 32]. Тільки приймаючи неминучі зміни, пов'язані з існуючою поліукладністю та її особливостями, які є невід'ємною частиною сучасної культури, можна говорити про готовність музикознавства йти в ногу з часом. Доповнимо тезу також авторитетною думкою Н. Герасимової-Персидської, яка вважає, що «Сам по собі факт фіксації у нотах ще ніяк не вказує на життя музичного твору» [39, с. 12]. Солідарний з науковцями і М. Сапонов, який стверджує, що: «Усність – не лише імпровізація, а імпровізація зовсім не означає щось виключно неканонічне, тільки випадкове і

таке, що не співвідноситься з професійною шкалою цінностей, з майстерністю. Тут жорсткість елементів, заданих багатовіковою традицією, компенсується максимальною рухливістю в момент творчості на публіці: все стрімко створюється знову, хоча матеріал і методи міцно унаслідковані і засвоєні» [131, с. 20]. На підставі наведених аргументів, вважаємо, що рок-композиції – повноцінні музичні тексти, що мають усі конститутивні ознаки художнього тексту – вираженість, відмежованість та структурність та існують в усній (акустичній) формі.

Окрім конститутивних ознак тексту, в гуманітаристиці існують й інші ракурси розгляду цього феномену. Один з них – виділення та розмежування їх на масштабному рівні. Так, Р. Барт вважає, що «усі тексти як результати процесу письма утворюють єдиний великий текст, де кожен "малий" текст є продовженням всіх попередніх» [15, с. 75]. Аналогічну позицію висловлюють Ю. Лотман та М. Арановський.

Оскільки ми досліджуємо рок-баладу як самостійний жанровий феномен рок-музики, то цілком правомірно розглядати жанр рок-балади як текст. Відповідно, як музичний текст можемо сприймати і окрему взятую рок-баладу (текст або малий текст за Р. Бартом), так і всі існуючі рок-балади в комплексі (Метатекст за Арановським або великий Текст за Бартом).

Так як головним завданням для нас є визначити та сформулювати сталий комплекс ознак, які формують ядро жанру рок-балади (жанровий інваріант за М. Арановським), то вважаємо за необхідне розглянути корпус текстів відомих рок-балад створених у різні часи, різними рок-гуртами як один текст.

Такої ж думки дотримується і Ю. Лотман, зазначаючи, що: «...можна, взявши групу текстів..., розглянути її як один текст, описавши систему його інваріантних правил, а всі розбіжності віднести до варіантів, що виникають у процесі його соціального функціонування» [91, с. 64].

Солідарний з Ю. Лотманом і М. Арановський: «Музичні тексти (і твори), на наш погляд, не продовжують, а повторюють один одного. Але

повторюється не попередній твір, не попередній текст, а певний єдиний для них усіх патерн...» [9, с. 77].

Тобто, ядро жанру (внутрішня структура), в даному випадку рок-балади, залишається сталим, незалежно від періоду створення, стилю рок-гурту, національної приналежності, технічних умов запису, особливостей виконання і так далі.

Л. Гаврилова також використовує цей принцип: «кордони художнього простору, в рамках якого доцільно розглядати проблему єдності музичних текстів, на наш погляд, можна визначати і межами конкретної епохи, конкретного жанру, творчості композитора і т.д.» [38, с. 9]. Тобто, виходячи зі сказаного, можемо трактувати Метатекст як єдність певної множини текстів у рамках конкретного жанру. У нашому випадку – множина текстів жанру рок-балади.

У фундаментальній праці «Партесный концерт в истории музыкальной культуры» Н. О. Герасимова-Персидська зазначає, що «...умови жанру визначають швидкий поворот від руху в сторону індивідуалізації – в межах твору, авторського стилю – до утворення загальножанрових характеристик, до типізації музичних прийомів» [39, с. 215]. Таким чином, відсунувши авторський стиль того чи іншого рок-гурту на другий план, можна виявити саме типові прийоми формування жанру.

Досліджуючи корпус текстів однієї жанрової природи, доцільно формувати його з великої кількості артефактів. Подібна думка висловлена лінгвістом Олександром Жолковським: «Наука займається масовими об'єктами <...> для побудови пропповської моделі знадобилось сто казок; займаючись тропами Пастернака, потрібно розглядати увесь корпус його текстів<...> Виявлення інваріанта на не менш ніж як сотні прикладів дається легше і виглядає переконливіше, а сам інваріант виявляється при цьому, можливо, біднішим, але простішим та очевиднішим» [55, с. 381].

За таким же принципом, жанр партесного концерту у роботі «Партесный концерт в истории музыкальной культуры» аналізує Н. О. Герасимова-

Персидська, всі симфонії як один текст у праці «Симфонические искания» розглядає М. Арановський, а чарівні казки – В. Пропп в «Морфологии волшебной сказки». Дві з названих робіт, які лягли в основу дослідження і відносяться безпосередньо до сфери музикознавства, потребують більш детального висвітлення у наступному підрозділі.

1.4. Поетика жанру

*Стійкість одних рис та варіантність інших
обумовлює ефективність функціонування жанру*

Н. О. Герасимова-Персидська

Таким чином, підсумовуючи сказане у попередньому підрозділі, доходимо висновку, що при аналізі рок-балади як жанру, доцільно говорити про його *поетику* в значенні дослідження прийомів, техніки творчості, способів творення мистецького об'єкта: «По черзі набуваючи то описової то приписової форм, наука поетики намагається деталізувати спосіб творення літературного об'єкта. ... Тоді як логіка та герменевтика намагаються пояснити значення висловлювання, а риторика зосереджує увагу на впливі конкретного тексту на публіку, поетика досліджує внутрішню структуру літературного твору та його формальну конституцію» [95, с. 314–315]. Логічно, що «внутрішню структуру літературного твору» можемо замінити на «внутрішню структуру музичного твору», оскільки категорія «поетики» вже давно вийшла за межі виключно літератури¹¹. З наведеного визначення, слідує, що одна з форм (функцій) поетики – описова. Шляхом параметричного аналізу (опису) приходимо до виявлення сталих ознак мистецького об'єкта.

Розглянемо категорію «поетика» детальніше. Одразу ж зазначимо, що як і у випадку з «текстом», не маємо на меті вступати до жодних термінологічних суперечок та порівняння існуючих концепцій, а лише прагнемо обумовити

¹¹Показові у цьому сенсі міркування Є. Назайкінського [96, с. 297–303] та М. Лобанової [88, с. 44–95].

використання цієї теоретичної універсалії як інструменту аналізу обраного матеріалу.

Як і категорії «жанр», «стиль» чи «текст», «поетика» – загальноживаний термін гуманітарних наук, що має доволі широкий спектр значень і трактувань, в залежності від того, в якій області до нього звертаються. Наведемо лише декілька з існуючих варіантів. Закономірно, що найбільшого поширення обрана категорія набула саме у сфері літератури, оскільки вперше цей термін був застосований саме до літературних творів. Тому найбільша кількість трактувань визначає поетику як художньої літератури.

В одному зі словників знаходимо наступне визначення:

Поетика [грец. — поетичне мистецтво] — 1. Один з розділів теорії літератури, що розглядає основні закономірності розвитку художньої літератури як мистецтва слова...2. Сукупність художньо-естетичних і стилістичних засобів, що визначають своєрідність того чи того виду мистецтва, певного літературного явища, твору — його внутрішню будову, специфічну систему його складників і їх взаємозв'язків...» [60].

Ясно, що перше з визначень розкриває поетику у більш широкому, загальному значенні. Щодо другого, то воно більш конкретизоване, оскільки трактує поетику саме як «сукупність стилістичних засобів». Що важливо, є уточнення, що ці засоби обумовлені певним видом мистецтва та його особливостями.

Схоже до попереднього визначення знаходимо у Літературознавчому словнику: «*Поетика* – один із найдавніших термінів літературознавства, який постійно зазнавав внутрішньої змістової пере акцентуації <...> Подеколи поетикою називають <...> ту частину літературознавства, яка вивчає її конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація і т.п.)» [86, с. 557–558]. У визначенні подається еволюція терміну від доби античності, коли поетикою вважалось вчення про всю художню літературу взагалі до сьогодення, коли поетика є невід'ємною частиною і філософії, і

естетики та інших гуманітарних наук. Тут також зазначається, що основним завданням поезики є *описання художньої форми*.

Коротка літературна енциклопедія трактує поезику як «науку про будову літературних творів і систему естетичних зособів, що в них використовуються» [58, с. 936–943]. Також стає правомірною можливість трактувати поезику як науку про будову музичного твору, в нашому випадку – рок-балади.

А. Пучков у роботі «Поэтика античной архитектуры», розмірковуючи на тему поезики лише підтверджує сказане вище: «...сфера застосування поняття поезика якось сама собою значно розширилась: не лише літературознавство користується сьогодні цим терміном. Поетика зробилась у гуманітарних науках міждисциплінарною категорією і стала чимось на кшталт естетики» [122, с. 9].

Автор додає, що «Термін поезика має <...> два різних, але традиційних значення. По-перше, це наукова теорія словесної і художньої творчості чи система методично розроблених рекомендацій для нього. По-друге, це система робочих принципів будь-якого автора, літературної школи, літературної епохи: те, що підсвідомо створив для себе кожен літератор» [122, с. 12]. В нашому випадку актуальною є саме «система робочих принципів», які в результаті і сформували жанровий інваріант рок-балади.

У «Словнику театру» Патріса Паві розділ «Театральна поезика» налічує понад вісімдесят праць, датованих від 330 року до н.е. і до другої половини ХХ століття, присвячених поезиці тільки у сфері театру, не враховуючи літературознавство та інші науки [109, с. 447–450].

Поступово термін поезика виходить за рамки виключно літературознавства і широко застосовується і в інших сферах, зокрема – *музикознавстві*.

Так, Є. Назайкінський у дослідженні «Логика музыкальной композиции» замість післямови вводить заключний розділ під назвою «Поэтика музыкальной композиции», в якому аргументує вибір назви дослідження, до останнього вагаючись між варіантами «логіка» чи «поетика». Пояснюючи своє тлумачення

«поетики», автор зазначає: «Ним (терміном поетика – І.В.) користуються по відношенню не лише до літератури, але і до інших видів мистецтва <...>; способи побудови драматичного, ліричного і епічного творів розглядаються у ній з позицій аристотелевого “техне”. Більше того, ці способи навіть називаються поетикою – ліричною, драматичною, епічною...» [96, с. 298]. Назайкінський трактує поетику саме як *спосіб побудови музичного цілого*. Обрана позиція видається закономірною і при аналізі жанру інтонаційної практики неписьмової традиції.

У дисертаційному дослідженні І. Скворцової «Музыкальная поэтика балета П. И. Чайковского "Щелкунчик"», музична поетика характеризується як *багаторівневий метод аналізу* [136, с. 4]. Автор зазначає: «розуміння завдань музичної поетики склалось в роботі у результаті осмислення накопиченого у цій області літературознавчого потенціалу знань. Основоположним став погляд на поетику як "систему засобів виразності", яка досліджує "закони внутрішнього зв'язку і співвідношення різних рівнів художнього цілого» [136, с. 295].

Дослідниця спирається на визначення поетики, запропоноване А. Шнітке: «Поетикою... варто вважати не естетику чи техніку, а точки їх перетину: як естетика обумовлює техніку, дещо на зразок "естетики техніки" чи "техніки естетики"» [184, с. 384].

Таким чином, підсумовуючи, додамо, що кожне з визначень так чи інакше розкриває сутність категорії «поетика». Чи то наука про будову, чи то спосіб побудови, чи то описова форма, система засобів виразності або точка перетину естетики та техніки творення мистецького явища та інші.

В музикознавстві існують класичні дослідження поетики жанру. Так, наприклад, В. Дж. Конен у монографії «Театр и симфония» аналізує поетику жанрових різновидів оперних арій – *lamento* (початок та друга половина XVII століття) та героїчної (кінець XVII – XVIII ст.) [74, с. 95–255].

Аналіз відбувається за принципом концентричних кіл: від позамузичного (сценічна/сюжетна ситуація, типові вербальні текстові звороти)

– до суто музичного втілення. Як висновок, дослідниця дає систему ознак (тобто, характеризує музичну поетику) обох жанрових типів. Так, арії *lamento* є властивими повільний темп, тиха динаміка, інструментальний виконавський склад – струнні та дерев'яні духові, мінорний лад (зазвичай використовуються тональності *g–moll*, *d–moll*, *c–moll*, *f–moll*), секундові затримання (інтонації зітхання, скорботи), прийом остинато в мелодії, низхідний хроматичний бас (фігура *passus duriusculus*). Героїчну арію натомість характеризують швидкий темп, гучна динаміка, переважає мідна група інструментів, маршовість, тенденція до висхідного руху, мажорний лад (тональності *D-dur*, *C-dur*), інтонація фанфари, пунктирний ритм. Таким чином, комплекс засобів розташований від фонічних (темп, динаміка, інструментальний склад, лад) до лексико-синтаксичних (тональний план та конкретні інтонаційні звороти). Застосовуючи аналогічний підхід при аналізі жанру рок-балади, його варто модифікувати, відповідно до специфіки аналізованого об'єкту. Якщо для арії *lamento* чи героїчної принципівими моментами є тональність та лад, динаміка, то для рок-музики та рок-балади зокрема, ці параметри не є визначальними. Натомість, як і в наведених прикладах, важливими виступають виконавський склад та темпові показники.

Наступним принципово важливим для нас дослідженням, в основу якого закладено саме аналіз поетики жанру є монографія Н. О. Герасимової-Персидської «Партесный концерт в истории музыкальной культуры». Дослідження складається з двох окремих розділів – «Еволюція жанру» та «Теорія жанру» (власне, його поетика). В першому розділі мова іде саме про історичний розвиток та етапи становлення жанру партесного концерту від появи перших зразків (кінець XVI століття), через етап розквіту жанру (зрілий період – 70–80 рр XVII століття) до стадії «відмирання жанру» (перехід у пародійну сферу) (XVIII століття). Оскільки в основі нашого дослідження знаходиться поетика жанру, то вбачаємо необхідним детальніше зупинитися на другому розділі монографії. Зазначимо, що жанр рок-балади є малодослідженим і фактично не піддавався детальному аналізу за весь час

існування, про еволюцію жанру можна буде говорити лише після виявлення та формулювання його характерних ознак (жанрового інваріанту). Щодо розділу «Еволюція жанру», сформулюємо його висновок: за майже столітній період існування партесного концерту сформувалися як специфічні риси, характерні для конкретного періоду, авторського стилю, різновиду концерту, в залежності від сфери його побутування тощо, так і ряд постійних прийомів, які зберігаються у всіх без винятку зразках. Н. О. Герасимова-Персидська зазначає, що: «Стабільність показників жанру протягом тривалого часу дає можливість проаналізувати твір зрілого періоду з метою виявлення у ньому комплексу типових прийомів <...> Все це створює передумови для виявлення поетики партесного концерту» [39, с. 173].

Принципово важливим моментом також є відбір матеріалу для аналізу. Відомо, що на початок дослідження, музичні тексти партесних концертів існували в архівах лише у вигляді окремих партій (поголосників) та потребували реконструкції, суттєвого редакторського втручання та систематизації. Шляхом пошукової роботи авторці вдалося віднайти близько 400 зразків жанру, які і утворюють корпус текстів, на матеріалі яких виводяться ознаки жанрового інваріанту або, іншими словами, поетики партесного концерту. Процес відновлення творів супроводжувався рядом труднощів, серед яких – пошкоджені партії, нечіткий нотозапис, відсутність тактових рисок, помарки переписників тощо. Ми не даремно акцентуємо увагу саме на виборі матеріалу, оскільки, як і у випадку з рок-композиціями, в основу лягають нетрадиційні для академічної музики класико-романтичного періоду музичні тексти з іншим видом фіксації, хоча партесний концерт відноситься до жанрів письмової традиції. А також дещо подібними видаються принцип відбору та систематизація матеріалу. Продублюємо ще раз, що з існуючих численних чартів, рейтингових списків, плей-листів радіостанцій, нами було обрано корпус зразків жанру рок-балади, які зустрічаються найчастіше у більшості представлених джерел.

Зупинимось детальніше на другому розділі монографії – «Теорія жанру», в якому аналізується та досліджується саме внутрішня структура жанру партесного концерту, його ядро: «Теорія жанру партесного концерту має на меті, по-перше, розгляд його як цілісного явища з особливими умовами функціонування, в контексті інших сучасних йому жанрів, і, по-друге, аналіз його внутрішньої структури» [39, с. 237].

Аналіз поетики партесного концерту (як зразок письмової традиції) Н. О. Герасимова-Персидська вибудовує шляхом порівняння останнього з іншими жанрами, що мали на нього безпосередній чи опосередкований вплив, а саме – *кантом* (напів-усна традиція) та *народною піснею* (усна традиція). Таким чином, автор визначає три лінії зв'язків: концерт-кант, концерт – загальна кантово-пісенна форма, концерт – народна пісня [39, с. 188], виокремлюючи комплекс ознак та принципів, які поступово в процесі розвитку синтезувалися у партесному концерті. Дозволимо собі аналогію: як кант виступає одним із першоджерел зародження партесного концерту, так, наприклад, блюз є предтечею виникнення рок-балади і напряду впливав на процеси зародження та формування жанру. Дослідниця відмічає, що саме кант сприяв «кристалізації концертного стилю, досягнутої завдяки протиставленню ансамблевих розділів повному звучанню хору, що в партесному концерті виявило необхідний рівень контрасту» [39, с. 188–189]. Також від канта – чіткість побудови та вплив його інтонаційної сфери.

Серед спільних ознак канта і пісні, які також перейняв партесний концерт, зазначаються наступні [39, с. 188–189]:

- структурна завершеність (тяжіння до квадратності);
- принцип повторності;
- чітка метрична пульсація;
- ладова визначеність, наявність ладових співставлень за принципом контрасту;
- сталі інтонаційні звороти;

- підголоскова фактура;
- сфера ліричних та лірико-драматичних образів.

Таким чином, задіяні різні рівні організації музичного цілого – від композиційного, через лексико-синтаксичний та фонічний до образно-тематичного. Такий самий метод доцільно використовувати при аналізі рок-балади.

Підсумовуючи главу «Проблеми національної специфіки», Ніна Олександрівна зауважує, що: «Інтонаційна сфера концертів за своїм генезисом не є чимось цільним. Наряду з інтонаціями народної пісні, в ній сусідкують і елементи знаменного розспіву, і риси побутової музики, прийоми західноєвропейської мелодичної техніки...» [39, с. 196]. Власне, таким самим синтезуючим зібранням є інтонаційна база рок-балади, що об'єднує у собі елементи англо-кельтської балади, блюзу, джазової балади, поп-композицій тощо.

Окрім взаємодії та порівняння партесного концерту з іншими жанрами, автор аналізує його поетику на рівні тематизму (інтонаційна сфера), співвідношенні тексту та музики, а також віршових принципів та процесів формотворення.

– Таким чином, говорячи про **тематизм** партесного концерту, автор називає його гармонічно-фактурним, пояснюючи це взаємозв'язком та взаємозалежністю мелодико-інтонаційної сфери, гармонії та фактури. Наявність великого комплексу сталих інтонаційних зворотів, дозволяє говорити про тематизм не на рівні конкретного твору, а жанрової підгрупи чи всього жанру в цілому [39, с. 201]. Тема як носій ідейного змісту твору у жанрі партесного концерту ще не розглядається. Аналогічна ситуація складається і при аналізі тематизму рок-балад, про що йтиме мова у наступному розділі. Скажемо лише, що для обраного жанру також є характерним набір сталих (впізнаваних) зворотів, мовних інтонацій, що ідуть від вербального ряду тощо.

– **Співвідношення тексту та музики.** Оскільки партесний концерт формувався та розвивався в першу чергу в умовах церковної традиції, увага до вербального

ряду тут особлива. Головне завдання тексту та музики – передати емоційний тонус твору: «установка на сприйняття змісту через емоцію» [39, с. 207]. Тому, характерні використання сталих вербальних зворотів, словесна повторність як форма ритмічної організації, введення музично-риторичних фігур для передачі афектів та розмовних інтонацій. Поступово формується та закріплюється система константних втілень заданого емоційного стану: «Так як і в західноєвропейській музиці, швидкий темп, метрична чіткість (іноді танцювальність), мажор, переважання консонансів та діатоніки, іноді високі регістри пов'язувались з відчуттям радості. І навпаки – повільний темп, мінор, хроматизація, середній і низький регістри відповідали печалі і стражданню» [39, с. 208]. Як результат «сам жанр поступово формує свої стійкі музичні формули, які виступають як свого роду «постійні епітети» і представляють собою в ряду випадків комплексні утворення – блоки, що включають у себе не лише мелодичну лінію і ритміку, а й гармонію і багатоголосний склад» [39, с. 215].

– **Віршовий принцип і процеси формоутворення.** Ключовим моментом в процесі еволюції партесного концерту є поступова емансипація музичної компоненти від словесної: «значення розспіву зростає від майже нульового в ранніх зразках...до довгих ліній у концертах мінорної групи» [39, с. 224]. Поступово музичний ритм підкорює собі ритм прозаїчного тексту, що іноді призводить до порушення словесного ряду на користь музичного. Домінуючим принципом формоутворення у партесному концерті є принцип *повторності* в різних видах. На відміну від партесного концерту, у жанрі рок-балади говорити про емансипацію музичної тканини від вербальної не доводиться, оскільки на перший план виходить саме словесна складова. Проте, повторність на різних рівнях (як словесному так інтонаційному) також є характерною ознакою жанру.

Формулюючи у результаті аналізу жанровий інваріант партесного концерту, Н. Герасимова-Персидська зауважує, що він складається з двох рівнів, які охоплюють жанр у комплексі. До першого рівня відносяться ті ознаки, що пов'язані з якістю музичної тканини – багатоголосний склад

перемінного типу та вертикальний принцип побудови тканини. До другого – ознаки процесу формоутворення, серед яких: узгодженість часової організації голосів і періодичність розгортання, розчленованість словесного та музичного рядів, повторність, перемінність показників як основа розгортання тощо [39, с. 243].

Завершити огляд праці «Партесный концерт в истории музыкальной культуры» хочемо його головною ідеєю та висновком : «Еволюціонуючи по лінії закріплення стійких якостей, концерт починає потім внутрішньо диференціюватись, породжуючи свої видові відгалуження. Але ядро жанру зберігається незмінним, виступаючи як носій інваріантних значень. Стійкість одних рис та варіантність інших обумовлює ефективність функціонування жанру» [39, с. 236].

За іншим варіантом вибудовує структуру роботи та принцип аналізу поетики жанру симфонії М. Арановський у праці «Симфонические искания». Оскільки в основу дослідження потрапляє симфонія як сформований жанр у творчості радянських композиторів (1960–1975), автор вважає за потрібне розпочати монографію з Введення «До питання теорії симфонії». Перед тим, як розглянути індивідуалізовані риси конкретного твору (від загального – до одиничного), автор звертається до зразків симфонії епохи раннього класицизму, як на той етап, коли сформувались типові ознаки жанру. Власне, у Введенні і розглядається поетика симфонії. Якщо у попередній роботі рух відбувався за принципом еволюція-теорія (поетика), то тут – навпаки. Окрім введення у роботі представлені ще чотири розділи-нариси, серед яких «Оновлення в рамках закону», «У пошуках альтернативи канону», «Камерний варіант симфонії» та «Симфонія, слово та вокальні жанри». Знову промаркуємо, що нас цікавить підхід та методи виявлення ядра жанру, тому зосереджуємо увагу на теоретичних проблемах симфонії (її поетиці).

Як Н. О. Герасимова-Персидська порівнювала партесний концерт з кантом та народною піснею на предмет виявлення у них спільних рис та принципів взаємодії, М. Арановський співставляє симфонію з месою на рівні ідейного

змісту, подібності їх головної функції – об'єднуючої, ідейної концепції – Людини та конкретного семантичного значення кожної з частин. Тільки якщо у месі все йшло від сакральних текстів, які виконували роль програми, то у симфонії втілювалось виключно оркестровими можливостями, де програма часто носить узагальнений характер. М. Арановський висловлює думку, що у ХІХ столітті на роль так званої «світської меси» могла претендувати лише симфонія (а не, наприклад, опера), оскільки для неї характерно:

- звернення до масової аудиторії;
- велика циклічна форма;
- структурна канонізація у зв'язку з інструментальною природою;
- закріплення за кожною з частин конкретної темпової зони, амплуа, характеру.

Автор акцентує увагу, що аналізу має піддаватися не конкретна симфонія, а **слухацька установка** (установка сприйняття) великого корпусу текстів обраного жанру: «Слухацька установка являє собою не що інше, як результат спілкування з симфоніями різних планів, внаслідок якого формується певне спільне, абстраговане уявлення про жанр, його структуру і семантику, в сутності, *жанровий інваріант*» (виділено автором) [10, с. 17].

Шляхом співставлення структурно-семантичних рівнів кожної з чотирьох частин циклу, дослідник спочатку демонструє загальну картину симфонії. Ядро схеми формують темп, форма, спосіб роботи з матеріалом та домінуючий засіб виразності) [10, с. 27].

Таким чином, для **першої частини** (Homo agens) є характерними швидкий темп, сонатна форма, переважання розробковості, дріблення, дискретності структур та ведуча роль тонально-гармонічного розвитку.

Для **другої** (Homo sapiens) – повільний темп, старовинна двочастинна або старовинна сонатна форма, сонатна без розробки, три частинна, варіації, рідше рондо, переважання принципу експозиційності та ведуча роль мелодики.

Для **третьої частини** (Homo ludens) – швидкий темп, три частинна форма, переважання експозиційності, цілісності та ведуча роль ритму.

Для четвертої (Homo communis) – швидкий темп, рондо, або рондо-соната, переважання експозиційності, цілісності, відносна рівновага засобів.

Автор зауважує, що таким чином формується комплекс обов'язкових умов для жанру симфонії і так чи інакше повинні бути виконані.

Подальший аналіз науковець вибудовує шляхом звернення до методу бінарних опозицій, співставляючи між собою схему кожної з частин: «...мова йде про співвідношення на рівні типів структури і типів семантики, але ні в якому разі не на рівні конкретної структури і конкретної семантики» [10, с. 28]. Таким чином отримуємо шість опозиційних пар: I–II, II–III, I–III, III–IV, I–IV, II–IV [10, с. 29–39]. Для кращого сприйняття та порівняння кожної з опозиційних пар, М. Арановський користується зручними таблицями, які яскраво демонструють спільне та відмінне між частинами циклу. На жаль, ми обмежені масштабами дослідження, тому наводимо результат аналізу конспективно.

В процесі порівняння М. Арановський приходить до висновку, що по мірі просування від I частини до фіналу зменшується кількість відмінного між частинами і збільшується кількість спільного.

Підсумовуючи аналіз, М. Арановський зазначає, що саме так виглядає жанровий інваріант класичного сонатно-симфонічного циклу, який зберігається навіть у тому випадку, коли отримує індивідуальне втілення та різноманітні варіанти реалізації задуму: «Сонатно-симфонічний цикл виявляється не просто порядком і набором частин, але граматичною *структурою симфонії*, в якій закладена програма розгортання як плану вираження так і плану змісту» [10, с. 35].

Очевидно, що досліджувати поетику жанру рок-балади за принципом аналізу, який пропонує М. Арановський недоречно. Якщо сонатно-симфонічний цикл складається з чотирьох рівноправних частин, до кожної з яких можна застосувати запропоновані автором параметри, то розділи рок-балади побудовані за іншим принципом. Детально аналіз музичної поетики жанру буде здійснений у наступному розділі. Додамо лише, що порівнювати,

наприклад, вступ та строфу недоцільно, оскільки перший розділ рок-балади – інструментальний, тоді як строфа – вокальний. Так само неможливо порівняти та співставити строфу та брідж. Проте, запропонований М. Арановським метод аналізу абсолютно виправданий у межах жанру симфонії та демонструє принципи підходу до аналізу поезики жанру на основі звернення до узагальнених характеристик корпусу текстів, що належать до досліджуваного жанру.

Висновки до першого розділу

Незважаючи на статусне та методологічне упереджене ставлення до рок-музики, переконуємось, що вона цілком відповідає ознакам усного типу професіоналізму (за М. Сапоновим). Основні негативні оціночні судження щодо професійності музики третього пласту пов'язані, в першу чергу, з її усним типом побутування. У той же час, академічна спільнота (К. Руч'євська, А. Сохор, А. Цукер та інші) погоджується, що обрана інтонаційна практика потребує особливого підходу, відповідно до своєї специфіки. Доказом того, що рок є невід'ємною складовою світової музичної культури є не лише велика кількість поціновувачів, численні тиражі проданих альбомів, завантажень та переглядів, а й введення спеціалізованих курсів з історії року у кращих вишах світу та різноманітних сертифікованих онлайн-курсів.

Враховуючи усну природу побутування, логічно постає проблема матеріалу для аналізу. На допомогу приходять головні майданчики існування музики неписьмової традиції – тематичні радіостанції (в Україні – Radio Roks), чарти та рейтингові списки (Classic Rock, Rolling Stones), провідні онлайн-ресурси (YouTube, Sound Cloud, Google Music), які формують аналітичну базу дослідження. За основу аналізу беруться офіційні студійні версії обраних рок-композицій, що вважаються оригіналами, інші виконавські версії (кавери, живі виступи) залучаються лише як додатковий (контрольний) матеріал.

Розглядаючи рок-композиції (зокрема рок-балади) як повноцінні художні тексти (музичні тексти), погоджуємось з теорією М. Арановського про

те що акустичний рівень твору є не менш самодостатнім, ніж графічний. Оскільки в основу рок-музики входить три складові – слово–музика–дійство, свідомо зупиняємось лише на музичній стороні (музичний текст), інші пласти розглядаємо у роботі опосередковано. В залежності від рівня аналізу, в якості музичного тексту можемо сприймати як окрему рок-баладу (малий текст за Р. Бартом) так і жанр в цілому (великий текст за Р. Бартом). Тому, для визначення ядра жанру рок-балади, розглядаємо корпус зразків жанру як один текст.

Відповідно, виникає потреба говорити про музичну поетику жанру. Хоча термін «поетика» має декілька значень, в залежності від сфери звертання, в даному випадку трактуємо цю категорію як про спосіб побудови музичного цілого (за Є. Назайкінським), його логіку. Головна мета дослідження – визначити той комплекс сталих ознак, що формує ядро жанру рок-балади, незалежно від часу створення, стилістики виконавців тощо. Спираючись на головні дослідження про поетику у сфері музикознавства («Партесный концерт в истории музыкальной культуры» Н. Герасимової-Персидської, «Симфонические искания» М. Арановського, «Театр и симфония» В. Конен та ін.), вбачаємо доцільним апробувати запропоновані методи на матеріалі музики іншого типу, зокрема – рок-баладі, чому і присвячений наступний розділ дослідження.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА ПОЕТИКА РОК-БАЛАДИ: ЖАНРОВИЙ ІНВАРІАНТ У СТИЛЬОВІЙ ТА ДРАМАТУРГІЧНІЙ ДИНАМІЦІ

Розглядаючи рок-балади у виконанні найвідоміших, авторитетних у межах обраної інтонаційної практики американських та європейських гуртів *The Beatles* («Hey, Jude» , «Yesterday», «Let it Be»), *Led Zeppelin* («Since I've Been Loving You», «Stairway to Heaven»), *Aerosmith*, («Crying», «Crazy», « I Don't Want to Miss a Thing»), *Queen* («Who Wants to Live Forever» , «Somebody to love», «Love of my Life»), *The Eagles* («Hotel California», «I Can't Tell You Why»), *Scorpions* («Loreley», «Wind of Change», «Still Loving you») та інших, помічаємо ряд ознак, що присутні фактично у всіх зразках цього жанру:

- у **темповому** відношенні рок-балада – завжди повільна композиція. Діапазон позначень метроному зазвичай коливається від 40 до 70 ударів на хвилину¹²;
- в **часовому** плані тривалість рок-балад може бути різною – від 2–2,5 до 8 хвилин, а подекуди і більше¹³;
- **кількість строф** у рок-баладах здебільшого варіюється від двох до шести, а подекуди і більше¹⁴;
- по **типу інтонування** рок-балади характеризуються оповідальним, дещо вільним (іноді імпровізаційним) способом виконання.

¹²Led Zeppelin «Stairway to Heaven» – 48 ударів, «Queen» «Who Wants to Live Forever» – 68 ударів.

¹³Для порівняння, композиції у жанрі рок-н-рол також звучать від від 2,5 хвилин і довше (Рей Чарльз – «Hit the road Jack» – 3:37, Елвіс Преслі «Tutti Frutti» – 2:18, Beatles «Here comes the sun – 2:58»); і т.д. Можемо відзначити, що часова протяжність є не стільки нормою для рок-балади, скільки ознакою стилю конкретних виконавців та обумовлена технічними моментами запису. Проте, досить часто рок-балади звучать довше, ніж активні рок-композиції. Особливо ця різниця відчутна під час живих виконань, де немає часового ліміту. Щодо студійних записів – рок-балада «Stairway to heaven» Led Zeppelin триває 8 хвилин, а «Heartbreaker» цього ж гурту – 4 хвилини, «When you are a free man» The Moody Blues – понад 6 хвилин, а «Let it be» The Beatles – також 4 хвилини.

¹⁴Тобто, це також не є принциповим моментом, проте, за рахунок повільного темпу, рок-балади як правило є більш протяжними за часом композиціями.

Загальна схема композиції рок-балад будується по принципу поступового наростання-хвилі та, як правило, включає в себе наступні фази:

- вступний розділ;
- перші строфи переважно на досить тихій динаміці (без залучення ударної групи та бас-гітари);
- на приспіві tutti, посилення динаміки;
- кульмінація (нерідко позначена введенням нового музичного матеріалу);
- імпровізаційний інструментальний епізод (т.зв. брідж);
- тихе завершення.

Необхідно відмітити, що кожен гурт має свої неповторні стильові ознаки та прийоми виконання рок-балад¹⁵.

В драматургічному відношенні рок-балада – це найчастіше за все кульмінація альбому і найпопулярніша його композиція¹⁶.

2.1. Балада як об'єкт музикознавчих досліджень. Специфіка рок-балади

Термін «балада» настільки багатозначний, що без певної хронологічної чи історико-стильової конкретизації фактично залишає читача дезорієнтованим. З одного боку, баладою називають і жанр XI століття – одноголосну танцювальну пісню, і ліро-епічний жанр фольклору, і поетичний та інструментальний жанри доби романтизму; завершує список явище музики XX століття – рок-балада. З другого боку очевидно, що усі з названих проявів мають спільний знаменник та є утвореннями *жанрового* виміру. Кожен з них

¹⁵Наприклад, у гурту «The Beatles» обов'язкове використання фортепіано, переважно мажорні, світлі рок-балади, відсутні вступні розділи («Hey, Jude», «I want you», «Yesterday»). У «Aerosmith» надзвичайно експресивні та емоційні кульмінації рок-балад, часто зі справжнім криком замість співу («Crazy», «I Don't Want To Miss A Thing»). У «Led Zeppelin» композиції досить протягнені за тривалістю («Since I've Been Loving You» – 7 хвилин 23 секунди, «Stairway to Heaven» – 8 хвилин), вони переважно спокійні, стримані.

¹⁶До прикладу, в альбомі гурту «Scorpions» «Love at First Sting» (1976 рік) з дев'яти композицій найвідомішою є балада «Still loving you» (завершальна, кульмінаційна пісня альбому). В альбомі гурту «Metallica» «Black Album» (1991 рік) з 12 композицій широко відомими є лише дві – №4 «The Unforgiven» та №8 «Nothing else matters». Детальніше це питання розглянуто у підрозділі «Драматургічні функції рок-балади в рок-альбомі».

має свої характерні ознаки. Зі сказаного очевидно, що використовуючи жанрове визначення «балада» та «баладність», доцільно щоразу диференціювати історико-термінологічний та типолого-термінологічний сенси цього явища¹⁷.

В *історико-термінологічному* сенсі «балада» – щоразу історично конкретний жанр, що втілює особливості своєї доби; саме тому варто щоразу уточнювати про що йдеться в даному контексті. Це уточнення зазвичай здійснюється шляхом додавання до терміну «балада» другого, конкретизуючого слова, що відсилає нас до певної доби та стилю (романтична балада), інтонаційної практики (фольклорна балада, рок-балада), виду мистецтва (інструментальна балада, поетична балада) тощо.

У *типолого-термінологічному* сенсі доречніше говорити про баладність як жанрове начало, яке базується на подібних принципах, що по-різному втілюються у різні епохи, у різних видах мистецтва та у різних інтонаційних практиках. Ці принципи утворюють «пам'ять жанру», яка на думку М. Арановського «...містить в собі певний "генетичний код", сукупність пов'язаних між собою корінних ознак, що передаються від одного покоління творів до іншого, дозволяючи кожного разу відновлювати, відроджувати твір певного типу...Суть же проблеми – в наборі сталих ознак, що утворюють структуру жанру» [10, с. 7].

Прослідкуємо конспективно в хронологічному порядку, які етапи та перетворення пройшов жанр балади на шляху свого існування та визначимо спектр тих ознак, які присутні у її різновидах.

У довідкових виданнях¹⁸, зазначається, що термін балада походить від

¹⁷Див. про відмінності історико-типологічного та типолого-термінологічного сенсів терміну: Будагов Р. Из истории слов: романтический и романтизм. М. ,1968, Вып. 3. 264 с [22].

¹⁸ Серед задіяних словникових видань наступні: **Баллада / Театральная энциклопедия** /Гл. ред. С. Нокульский/. М. : Сов. Энциклопедия, 1961.С. 420–421[14]; **Кушнірук О. Балада** // Українська музична енциклопедія. К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 333–334 [78]; **Никонов В. Баллада** // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. Сурков/ М. : Советская энциклопедия, 1962. Т. 1 С. 422–423 [100], **Царёва Е. Баллада** // Музыкальная энциклопедия /гл. ред. Ю. Келдыш/ М. : Советская энциклопедия, Сов. Композитор, 1963. Т. 1. С. 308–310 [165].

французького *ballade*, коріння якого у пізньолатинському *ballo* – танцюю. Спершу у романських народів баладою називали одноголосну танцювальну (хороводну) пісню. У XII–XIII століттях вона стає одним з найважливіших музично-поетичних жанрів у творчості трубадурів та труверів: «Основні форми пісень труверів – балада, рондо і віреле» [123, с. 15]. Щодо її тогочасних ознак – балада була строфічним твором та виконувалась поперемінно соло та хором.

Наступне втілення жанру балади (який називали «*балама*») відбувається в епоху Відродження, коли вона набуває ліричного характеру, втрачаючи танцювальні риси, стаючи поліфонічним твором, і залишаючись при цьому близьким до народного мистецтва [165, с. 308]. Балата розглядається як один з типових жанрів, наприклад, у творчості Ф. Ландіні, автора 87 двоголосних та 49 триголосних балат [123, с. 38]. В літературній енциклопедії зазначається, що у XIV столітті балада досягає розквіту в придворній поезії Франції, де приймає строго окреслені форми: «три строфи з наскрізним римуванням, звернення до особи, якій присвячена балада та рефрен» [100, с. 422].

Паралельно з Францією та Італією еволюція балади відбувається також в Англії, де вона, поступово втративши зв'язок із танцювальністю, трансформується в оповідальну пісню драматичного змісту, що виконувалась поперемінно соло та хором. У вказаних виданнях відмічаються також різноманітні сюжетно-тематичні сфери – від політичної, сатиричної до любовно-ліричної з елементами фантастики, а також характерними темами подорожей та інші [165, с. 309]. Додамо, що в Англії балада була фольклорним жанром. В. Панкратова зазначає, що «Аркуші з надрукованими текстом балад розповсюджувались спеціальними рознощиками, які нерідко бували і виконавцями» [117, с. 5].

У середині XVIII століття почалось відродження жанру балади в європейському професійному мистецтві. Побутують як *вокальна*, так і *поетична* балади. Їх характеризує наявність контрастних епізодів та наскрізний розвиток. Паралельно до процесів відродження поетичної та вокальної балади у XVIII столітті виникає так звана *баладна опера* (різновид англійської комічної опери,

до складу номерів якої входили англійські, шотландські та ірландські народні балади). Пісенні номери в ній чергувались з розмовними вставками [75, с. 160].

У XIX столітті у творчості композиторів-романтиків значне місце займає жанр вокальної балади: «Проникнення балади в професійну музичну творчість пов'язане з широким розповсюдженням цього жанру в європейській літературі XIX століття <...> Композитори-романтики черпають з літератури тематику, образи і сюжети для своїх творів <...> Особливості вокальної балади багато в чому визначаються специфічними рисами балади літературної» [117, с. 6–7]. Оскільки для літературної балади характерними є наявність контрастних образів, відповідно для вокальної балади також типовими стають зміна настроїв, що втілюється у чергуванні контрастних епізодів, які векторно вибудовані сюжетною лінією. Саме через баладний жанр, як зазначає В. Васіна-Гроссман «проникли до камерної пісні, значно її збагативши, риси оперної виразності: речитативно-аріозна декламація, зображальний супровід» [33, с. 77]. Вокальна балада у творчості романтиків часто включається як складова до жанру опери; М. Друскін навіть вводить поняття «опера балада», зазначаючи, що це «форма вільного компонування, переважно куплетної будови. Народно-легендарний склад балади позначається і на пісенному характері її викладу» [49, с. 160].

Крім того, в XIX столітті у творчості романтиків зароджується і новий жанр – інструментальна балада, в якій «епічна оповідальність поєднується з гостродраматичним, нерідко сюжетним розвитком...» [165, с. 310]. Як відомо, інструментальна балада «зазвичай доволі розгорнута, вільно побудована п'єса, в якій поєднуються оповідальність і лірико-драматичні моменти. Загальний тон викладення відрізняється схвильованістю і піднесеністю <...> Більшість інструментальних балад написані для фортепіано».

Орієнтиром при створенні і вокальних, і інструментальних балад для композиторів-романтиків, слугували фольклорні балади, потужна традиція дослідження яких існує у фольклористиці. Зупинимось тільки на конспективному огляді робіт вітчизняних вчених.

У дослідженнях А. Іваницького, В. Гошовського С. Грици та ін. зазначається, що фольклорна балада на теренах України здобула широкого побутування ще у XV столітті. Так, А. Іваницький зазначає, що «у фольклористиці терміном «балада» називають багатокуплетні строфічні пісні з розвиненими сюжетами гостродраматичного змісту. В народних баладах здебільшого змальовуються побутові конфлікти з трагічною розв'язкою. <...> Особливо часто в них відтворюються побутові та любовні драми» [59, с. 161]. Науковець додає, що піку побутування цей жанр досягає у XVI–XVII ст. у творчості кобзарів та лірників, утворюючи разом з думами, билинами, історичними піснями систему епічних жанрів. В цей час, власне, і формується ядро національного баладного репертуару більшості слов'янських народів. Тут же наголошується, що сюжети (поетичні мотиви) балад носили однаковий характер, тоді як диференціюючою ознакою різних регіональних традицій виступають наспіви. А. Іваницький, розглядаючи музичну сторону жанру, вказує на те, що вживання мелодики різних типів (речитативної, кантиленної та моторної) сприяло виникненню багатьох версій музичного втілення балад, при тому, що сюжетика була сталою [59, с. 164].

В. Гошовський у роботі «Народные песни Закарпатья» також робить акцент на сюжетності балад, їх часовій протяженості, та дає таке описове визначення: «балади або як їх називають у народі, “довгі пісні” – найбільш поширений на Закарпатті жанр епічних пісень. Вони виникли в народі від потреби почути цікаву, захоплюючу розповідь про яку-небудь незвичайну, страшну чи фантастичну подію. Чим “жахливіша” ця подія, тим з більшим інтересом слухається балада» [40, с. 25].

Більш детальну, конкретизуючу інформацію про українську фольклорну баладу містить передмова Олександра Дея до академічної збірки «Балади про кохання та дошлюбні взаємини» [42, с. 5–25], в якій йдеться про те, що жанру фольклорної балади притаманні епічне відтворення дійсності, сюжетність, психологізм, наявність повчального елемента через показ життєвих драм та трагедій її учасників, якими можуть бути як прості люди, так і історичні особи.

Проте автор підкреслює, що у народних баладах висвітлювались не лише трагічні сторони життя людини, а й навіть моменти «щасливого характеру з романтично-пригодницьким відтінком», що вказує на широкий спектр сюжетних мотивів жанру [42, с. 9].

Аналізуючи композиційне втілення баладних сюжетів, О. Дей доходить висновку, що воно «ґрунтується, як правило, на принципі об'єктивно-логічної послідовності, притаманній епічному способу відображення дійсності. Побудова розповіді у вигляді послідовних, деталізовано або ущільнено лаконічно викладених епізодів (мотивів) сприяє широкому охопленню дійсності, багатоплановості її процесуального відтворення. Подача часової та просторової динаміки події аналогічним стилем, властивим баладному жанрові (стилістичні фігури та тропи тут наявні дуже рідко), надає зображенню епічного розмаху, інформаційної точності та життєвої реалістичності» [42, с. 22].

Тут же зазначається ще одна важлива ознака фольклорної балади – протягненість у часі, яка зумовлена, крім темпу виконання, повторами цілих мотивів, синтаксичних одиниць та образних стереотипів [42, с. 23].

Як і В. Гошовський, О. Дей наголошує, що основна роль балади – «викликати нагнітання емоцій сприймаючих» [42, с. 23]. Крім того, автор вказує, що важливим прийомом у поетичному тексті балад є використання діалогізації [42, с. 25].

Значну увагу приділено жанру балади у дослідженні С. Грици «Мелос української народної епіки», де йдеться про поліфункціональність жанру та його функціональну неприкріпленість, вказується, що фольклорна балада часто переймала на себе риси обрядових жанрів, з якими знаходилась поруч: «Жанр балади засвідчує можливість входження одного і того ж сюжету у різні жанрові системи в залежності від його трактування конкретним середовищем і функціонального призначення. У баладних піснях, зокрема, поєднуються елементи традиційної балади, міського романсу, сучасної літературної пісні. Якщо у давніх баладах індивідуальність стоїть на другому плані, то новіші, навпаки, висувають її на перше місце» [41, с. 98].

С. Грица здійснює класифікацію фольклорних балад за сюжетним критерієм. Дослідниця ділить балади на три великі групи – міфологічні, сімейно-побутові та історичні, що у свою чергу також мають різновиди [41, с. 101].

У вказаних джерелах стверджується, що з початку ХІХ століття термін «балада» застосовували переважно до літературних творів, чому сприяв інтерес до неї поетів-романтиків. Як жанр інструментальної музики, у творчості українських композиторів балада з'являється лише з початку ХХ століття.

Отже, фактично всі дослідники акцентують увагу саме на сюжетній стороні жанру балади, особливостях виконання, та подекуди, структури віршованого тексту, дещо оминаючи власне музичну складову. Неодноразово зустрічаємо твердження про те, що саме сюжетика концентрує на собі основну думку як виконавців, так і слухачів, відтісняючи музичну складову на другий план.

Таким чином, до ХХ століття жанр балади пов'язується як з фольклорною, так і з академічною інтонаційними практиками. Для будь-якого типу балади у цих практиках характерними є:

- 1) оповідна манера викладу;
- 2) композиційна масштабність;
- 3) ліричний (часто любовно-ліричний та лірико-драматичний) зміст;
- 4) сюжетність.

Певні зміни принесло з собою ХХ століття та народжені ним інтонаційні практики «третього пласту». Ю. Чугунов, аналізуючи жанрову систему джазу, відмічає: «Сучасна балада – пісня в повільному темпі, зазвичай у двочастинній чи репризній формі» [183, с. 80]. Про сюжети чи інші, окрім згаданих, музичні ознаки мова не йде. Активно використовується термін «балада» для позначення повільних ліричних композицій у рок-музиці; тут він має стабільну назву «рок-балада».

Зупинимось на цьому моменті детальніше.

Рок-балада існує як один з традиційних і достатньо поширених жанрів

рок-музики вже понад півстоліття. Наприклад, у німецького гурту Scorpions існує декілька випущених у різні роки збірок під загальною назвою «Gold Ballads». В даному випадку самі музиканти визначають жанр відібраних та об'єднаних у певну множину композицій. Знову процитуємо популярні чарти та рейтинги рок-балад, зокрема «25 кращих рок-балад за версією каналу VH1» [220], «100 кращих рок-балад за версією журналу Classic Rock» [218], «12 кращих рок-балад усіх часів за версією журналу Rolling Stone» [212], «500 кращих рок-пісень за версією журналу Rolling Stone» [189] тощо, де зібрані найяскравіші, на думку музичних експертів, зразки жанру. Вже раніше згадувалось, що на відомій українській FM-станції Radio Roks існує спеціальна рубрика «Рок-балади», де в режимі non stop звучать різноманітні композиції, об'єднані загальною жанровою назвою. Варто звернути увагу й на друковані нотні видання, зокрема: «Rock ballads», «Power ballads» видавництва Hal Leonard Publishing Corporation та ін.

Незважаючи на те, що рок-балади активно існують та розвиваються вже понад 50 років, цим терміном зазвичай розпоряджаються досить вільно, а коректного загально визнаного визначення жанру не існує і досі. Якщо задати слово «рок-балада» в електронний пошук, то практично всі ресурси вкажуть, що це лірична, повільна, мелодична композиція. Українська музична енциклопедія солідарна з цим визначенням: «Жанр рок-музики [як один з різновидів балади – І.В.], що характеризується ліричністю і мелодичністю. В Україні поширився від кінця 1960 – початку 1970-х...» [78, с. 126]. Більш детально риси балади у словнику, присвяченому джазу, рок-та поп-музиці, визначає О. Корольов: «...Типові риси балади – поєднання епічної оповідальності і ліризму, строфічна 32-тактова куплетна форма, повільний та помірний темп, наскрізний розвиток сюжету та музичного матеріалу...» [76, с. 14]. Очевидно, що 32-тактова куплетна форма – ознака джазової традиції, саме тому укладач дає загальну назву балада – як джазового жанру. Близький до вищевказаних варіант визначення знаходимо у Є. Андрєєва, який трактує рок-баладу як куплетну композицію «...з повільним

темпом і ліричним змістом словесного тексту...» [7, с. 8]. Визначення жанру за трьома різнорівневими та не поєднаними у систему критеріями (композиція, темп, зміст) не можна вважати таким, що повно розкриває суть досліджуваного феномену.

Підсумовуючи думки різних дослідників, можемо констатувати, що рок-балада – синтетичне явище жанрового рівня. У жанрі рок-балади синтезуються поетична та музична складові. Як будь-який жанр, рок-балада може існувати в умовах різних стильових відгалужень своєї інтонаційної практики – таких полярних, як, наприклад, арт-рок та софт метал, поп-рок та глем-рок, у різних національних варіантах.

Очевидно, що наведеної інформації недостатньо для точної атрибуції жанру та коректної його дефініції, оскільки далеко не кожна лірична та мелодична рок-композиція є рок-баладою.

Перш ніж перейти до детальнішого розгляду цього питання, необхідно зазначити наступне. Термін «балада» стосовно різних інтонаційних практик позначає різні феномени, що часто не мають між собою генетичного зв'язку. Як стверджує В. Конен, у музикознавчій літературі існує плутанина з цього приводу. Так звану «баладу» (масову пісню) «не можна ототожнювати ані з високим жанром “ballade”, що характерний для аристократичної поезії Ренесансу, ані з баладою німецьких поетів <...> [У] наших музикознавчих публікаціях нерідко ототожнюють поетичний жанр, який увічнили Шиллер, Гете, Жуковський та багато інших поетів минулого століття, з англійською масовою піснею фольклорного походження. Між тим, мова йде про два самостійних і докорінно протилежних явища» [75, с. 58]. В. Конен, як бачимо, наголошує на відмінності «професійної» та «фольклорної» балади, розглядаючи термін саме у історико-термінологічному сенсі, коли одним словом – «балада» – можуть позначатись генетично непов'язані і зовні відмінні явища.

Розглянемо детальніше точку зору В. Конен. Дослідниця зазначає, що «В епоху Шекспіра у народному середовищі розквітла народно-пісенна культура, яка отримала в науці назву “Elisabethian balladry” (від слова ballad, спочатку

Ballet). Нічого іншого, крім як популярна, точніше масова, пісня цей термін не означає...» [75 с. 58].

З розвитком нотодрукарства (XVII-XVIII ст.) балада стала справжньою знахідкою для видавців Англії: «Подібно до того як в століття урбанізму в країнах континентальної Європи з'явився "ринок" побутових романсів, – англійська публіцистика "харчувалась" головним продуктом видавничих фірм, тобто баладою» [75, с. 61]. Звернімо увагу, що мова тут іде саме про баладу як популярну, масову пісню, а не жанр романтичної композиторської творчості. В цей час також неабиякої популярності набуває жанр баладної опери.

Певний вплив баладна опера (і, відповідно, балада – популярна пісня як її основа) здійснила на музику США, а саме на національний різновид опереткового театру – менестрельне шоу, «яке відрізнялося від європейських опереточних театрів широким використанням баладного і танцювального фольклору негрів у скарикатуреному вигляді. У ХХ столітті, злившись з рисами французької та віденської оперет, англійської “comisorega”, яка спиралася на традицію "баладної опери", він дав життя новому виду легкого жанру, який став одним з важливіших культурних феноменів нашого часу, – “музичній комедії Бродвею” <...> Як наслідок вона розповсюдилась по по всьому світу під назвою “мюзикл”» [75, с. 64].

Таким чином, саме англо-американський «третій пласт», на думку Конен, привів до розвитку нових масових жанрів ХХ століття – джазу, а згодом і рок-музики: «Європейське коріння рок-музики представлене головним чином англо-кельтським фольклором, який навіть при настільки різноманітному національному походженні населення США зумів упродовж майже чотирьох століть зберегти своє значення як головний вид національної народної музики цієї країни». Дослідниця зазначає, що англо-кельтська балада звучала всюди – «в самих низах сільського життя, і на менестрельній естраді, і в маєтках великих індустріальних міст» [75, с. 127]. Саме англо-кельтський фольклор, а відповідно і балада як один з його ключових жанрів, став основою творчості видатного рок-музиканта Боба Ділана та легендарних The Beatles.

Які ж ознаки англо-кельтського фольклору взагалі і балади як його конкретного втілення зокрема успадкувала рок-музика?

На думку В. Конен, це специфічна мелодійність, особливості виконавського складу та манери, а також ладової організації. Щодо *мелодійності* дослідниця наголошує на тому, що «Цей мелодичний стиль сформувався задовго до того, як "опера епоха" зробила ідеалом і володарем музичної думки протягом трьох віків благозвучне прекрасне *bel canto*. Звільнення від законів традиційної вокальної манери останніх трьох століть означало для року, в тому числі, розрив зі штампованою полегшеною наспівністю естради» [75, с. 128]. Характеризуючи *виконавські особливості* та *ладову будову* рок-музики, В. Конен пише про «модальність древніх селянських ладів, які лежать в основі мелодичної структури пісень, “носова” манера співу, також витіснена оперою, збереження старовинних інструментів, інколи середньовічного походження» [75, с. 128]. Зазначені ознаки у своїй сукупності і формують, на думку дослідниці, «особливий тип звучання, різко відмінний від того, який починаючи з XVII століття визначав обличчя професійної композиторської творчості Європи і, більш широко – всього музичного мислення Заходу» [75, с. 128].

Подальший розвиток концепція В. Конен знаходить у фундаментальній роботі Валерія Сирова «Стилевые метаморфозы рока». На сторінках монографії В. Сирова слово «балада» в абсолютно різних значеннях та контекстах зустрічається понад 80 разів. Зупинимось на позиції науковця детальніше.

Окремого розділу, присвяченого жанру балади у її роковій іпостасі, у книзі Сирова не існує. Однак, системно проаналізувавши текст дослідження, можна виділити шість основних ліній, пов'язаних з феноменом балади та баладності:

1. традиційна (англійська) балада та її особливості (побутування, виконання тощо) [147, с. 6, 15, 16, 17, 45];
2. балада як першоджерело рок-музики (як один з родових жанрів рок-музики, разом з блюзом) [147, с. 44, 51, 66];

3. прояви баладності та її характеристики у рок-музиці (баладний стиль [147, с. 207], баладна лінія [147, с. 238], баладність [147, с. 83], баладна строфа [147, с. 141] тощо);
4. стильові різновиди балад («баллада в арт-роке», «металлическая», «лирическая» тощо) [147, с. 83];
5. аналіз конкретних рок-балад [147, с. 56, 59, 77];
6. метафоричне використання терміну та його похідних («балладно-песенный дух» [147, с. 90], «балладный аромат» [147, с. 119] тощо).

Розглянемо виокремлені лінії послідовно.

Перш за все, В. Сиров поділяє загальноприйняту точку зору, згідно з якою в епоху Середньовіччя балада відносилась до жанрів вуличного, розважального мистецтва, яке в свою чергу сприяло становленню ранньої композиторської культури. Виконувались балади трубадурами, труверами, міннезінгерами, шарманщиками, лицарями: «Лицарі завзято вводили в свої балади не лише "плебейський" матеріал, але і орієнтальні мотиви, які проникли в Європу завдяки хрестоносцям...» [147, с. 15].

Спеціальну увагу дослідник звертає на те, що в епоху Ренесансу зв'язки між вуличною та придворно-аристократичною музикою посилюються: «...У п'єсах композиторів XVI століття все частіше фігурують "низькі" жанри (вілланелла, фроттола, вільянсіка), авторська фантазія черпає натхнення у вуличних мотивах <...> У свою чергу, музична мода, отримавши найвище благословення, широко розходить ся серед "третього" соціального стану ("єлизаветинська балада"). Те саме – щодо інструментарію: аристократична лютя, а пізніше, і клавикорд міцно входять до міського побуту» [147, с. 16]. Далі, спираючись на думки В. Конен, В. Сиров пише про канали розповсюдження цієї популярної музики, що включають нотодрукування, діяльність шарманщиків та бродячих артистів тощо [147, с. 16–17].

До речі, саме з вуличними артистами Середньовіччя автор порівнює рок-музикантів: «...за зовнішніми ознаками рок ближче європейським бардам,

менестрелям та мандрівним музикантам з їх сагами, баладами, піснями» [147, с. 51]. Автор проводить паралелі з традиційною баладою та її втіленням у творчості сучасних рок-гуртів. Так, наприклад, альбом гурту Genesis «The Lamb Lies Downon Broadway» порівнюється з *баладною оперою* [147, с. 84]. Творчість гурту Jetro Tull – з мистецтвом менестрелей: «музика, настояна на чистих ароматах народних балад та войовничих ритмів...» [147, с. 89]. Описується явний вплив традиційної англійської балади на музику гуртів Beatles [147, с. 134], Coil [147, с. 107]. Автор вказує, що альбоми та рок-опери гуртів Jetro Tull, The Who, Genesis, King Diamond «продовжують традицію народних вистав, баладних і пісенних вистав, мадригальних комедій і яскравіше за все розкривають його (рокову – І. В.) діалогічну сутність» [147, с. 160].

Наведені у книзі «Стилевые метаморфозы рока» приклади переконують, що традиційна балада не просто мала неабиякий вплив на формування рок-музики, а ще й *претендує на роль її першооснови*. Саме ця теза є основою другої виділеної нами в процесі аналізу дослідження В. Сирова тематичної лінії.

Розмірковуючи про генетичну структуру рок-музики, дослідник пише, що вона «...визначена значною мірою блюзом. Блюз, блюзовість як вираження незадоволення, туги, роздвоєння свідомості, органічно поєднується з психоделікою і андеграундом. Але блюз, а точніше ритм-енд-блюз, стає і жанровим знаменником мови року. Поряд з *англо-кельтською баладою* він проникає в потаємні куточки цієї музики, виявляється на всіх її рівнях» [147, с. 43–44], [підкреслено мною – І. В.].

Впорядковуючи численні стильові відгалуження рок-музики та визначаючи типологію її стильової генези, автор використовує принцип «дерева» та говорить про наступні коріння року: «У першу чергу, це афроамериканська музика (блюз, госпел, соул), європейський фольклор (насамперед – *англійська балада*), різні зразки світової етніки, орієнтальні культури, джаз, європейська класика, авангард і багато іншого» [147, с. 45]

(підкреслено мною – І. В). Таким чином, англійська балада є для Сирова ключовим фольклорним жанром, задіяним у генезі рок-музики. Більше того, саме сплав блюзу та балади («білий блюз» у 60-х рр.) і став, на думку вченого, точкою відліку для зрілого року [147, с. 51–52].

Теза про блюз та баладу, як родові жанри рок-музики, червоною ниткою проходить в аналізованій праці. Звісно, автор уточнює, що в сучасних зразках рок-музики ці жанри постають у трансформованому вигляді, піддаючись певним змінам: «Як відомо, ранній рок перебував у лоні пісенного руху і спирався на жанри фольклорного походження, насамперед, баладу і блюз. Але вже на ранній стадії посилюються інтегруючі процеси. Наприклад, у Beatles ми виявляємо як родові жанри року – блюз, баладу, рок-н-рол, – так і жанри запозичені. Усі вони піддаються серйозній трансформації» [147, с. 134].

Саме блюз та балада, як вказує автор, вплинули на формування *мелодики* року: «...безпосередніми витокami мелодики року стали англійська балада і негритянський блюз з їх мовною виразністю, “розмовною” (особливо в блюзі) мелодикою. Мелодика ця далека від звичної європейської кантилені і не завжди сприймається по достоїнству європейськи орієнтованим вухом. Вона, як правило, неширокого дихання, малооб'ємна, схильна до синкоп і ритмічного хитання (свінг)...» [147, с. 187].

Дослідник також говорить про сплав блюзу та балади при характеристиці *гармонічної лінії* рок-хітів [147, с. 192].

Крім того, у книзі зазначається вплив балади на композиційні структури рок-музики: балада стала зручним жанром для рок-музики через свою куплетно-строфічну будову з фактично вільним віршуванням.

Думка про те, що «в ладогармонічній сфері року, як і в області форми, відбувається активна трансформація первинних жанрових пластів (балада, блюз, рок-н-рол) і стилістичних впливів (класика, поп-естрада, модальна музика Сходу) ...» [147, с. 233] завершує вказану тематичну лінію.

Наступною лінією є розгляд проявів *баладності* у рок-музиці. В. Сиров залишається тут на традиційних позиціях у питанні диференціації рок-балади та

балад, властивих іншим інтонаційним практикам: «...Ведучи приховане існування в потаємних шарах музичної культури, балада періодично відроджувалася і ставала головним персонажем тієї чи іншої історичної епохи. Так було на початку ХІХ століття, коли композитори-романтики дали баладі абсолютно нову інтерпретацію (Шуберт, Шопен), у першій половині ХХ століття, коли в надрах народної музики США виник цілий напрямок, зобов'язаний саме баладі, – кантрі» [147, с. 83]. На нашу думку, така позиція свідчить про певну еkleктичність поглядів музикознавця; більш аргументованою для нас є позиція В. Конен, яка чітко диференціює баладу у рок-музиці та баладу в академічній музиці новоєвропейської традиції.

Прояви баладності у рок-музиці можуть бути абсолютно різноманітними і не схожими між собою. В.Сиров справедливо наголошує на різниці між баладою *як жанром* та баладністю як *комплексом стильових ознак*: «Для баладності характерне особливе коло виразових засобів: оповідний тон, спокійний, розмірений рух, позбавлений контрастів або перепадів, м'які, переважно тридольні ритми, натурально-ладова гармонія. Формоутворення тяжіє до складових композицій або циклів, де переважає не класична репризність, пов'язана зі стереотипом тричастинної форми, а логіка просування...» [147, с. 83].

У «Стилевих метаморфозах рока» зустрічаємо найрізноманітніші варіанти проявів баладності як стильової ознаки, що диференціює різні напрямки рок-музики: баладний рок, баладний арт-рок, баладний стиль, баладна лінія, баладний напрямок тощо.

Автор наводить декілька стильових різновидів безпосередньо балад. Серед таких – балада в арт-рокові, метал-балада [147, с. 83], лірична балада [147, с. 173], балада, викладена інструментальними засобами [147, с. 151]. Детальна характеристика та відмінності між ними в роботі не представлені.

Фактично кожне вживання терміну «балада» чи його варіантів супроводжується посиланням на конкретне музичне явище. Наведемо декілька:

«Еволюція Beatles не обмежується лише європеїзацією, вона різноспрямована, включає в себе різні стильові та жанрові зразки. Тут англо-кельтська балада, індійська рага...» [147, с. 56]. Характеристика окремих рок-гуртів – «блюзово-баладні Pink Floyd», «барочно-баладні Procol Harum» [147, с. 57]. Про «Pictures At An Exhibition» ELP: «...Богатирські ворота розспівуються в душі англійської балади...» [147, с. 72]. «Симптоматична еволюція Боба Ділана від народних та пісень і балад до фолк-року з елементами блюзу <...> творчість Джонні Мітчела та інших музикантів, що заклали своєрідний блюзово-баладний стиль...» [147, с. 198]. «Для таких ансамблів, як Pink Floyd, балада і блюз виявляються поняттями нерозривно пов'язаними» [147, с. 198].

В деяких випадках термін «балада» вживається В. Сировим скоріше в метафоричному, аніж термінологічному значенні: «Баладно-пісенний дух в поєднанні з яскравою фатальною і імпульсивною ритмікою позначили стильові межі простору, в межах якого розвивалася група» [147с. 90] – про гурт Jethro Tull; «Музично-творчий феномен, настояний на ароматах народних балад, блюзів, нерозривно пов'язаний з народними традиціями...» [147с. 119] – (про арт-рок); «Незвичайність шестиактній опері надає фігура оповідача <...> в душі античних трагедій, а також велика вага баладного начала») – про оперу «The Fall of the House of Asher» Пітера Хемміла [147с. 162]; «...аріозно-роковий вокал Гаррі Брукера (втім, ніколи не втрачаючий баладно-рокового ґрунту)...» – про композицію «A Whiter Shade of Pale» гурту Procol Harum [147с. 58].

Таким чином, аналіз одного з фундаментальних досліджень стилістики року наочно демонструє, що балада та баладність, є одними з ключових складових рок-музики, виявляючись як на рівні жанру (рок-балада), так і на рівні жанровості (баладність), посідаючи істотне місце як у генезі виражальної системи рок-музики, так і в її еволюції. Активне функціонування терміну та похідних від нього, використання слова *балада* як в термінологічному, так і в метафоричному плані вимагає прискіпливого наукового дослідження цього жанру.

Розглянувши місце балади і баладності в рок-музиці, та проаналізувавши розробку цієї проблематики в ключових дослідженнях, можемо стверджувати, що:

- балада саме як популярна англійська пісня (за В. Конен) є, поруч із блюзом, одним із ключових рокоутворюючих жанрів;
- балада є феноменом жанрової природи, відповідно, баладність – постає як жанрове начало та/або комплекс стильових ознак;
- рок-балада як жанр функціонує у творчості рок-гуртів різного стильового спрямування.

Однією з ключових ознак рок-балади є її *композиційна схема* – вступ, строфа, брідж. Названі складові є характерною ознакою не лише для рок-балади, але й для рок-композицій взагалі, проте саме в умовах обраного жанру композиційні фази мають специфічне вирішення, сприяють хвилеподібному розвитку драматургії та є ключовими складовими поетики жанру.

2.2. Вступний розділ у композиції рок-балади

Проаналізувавши корпус найпоширеніших рок-балад, приходимо до висновку, що особливо маркованим у них є вступний розділ, у той час як закінчення фактично нівелюються. Можливість такого співвідношення в загальному плані описано Ю. Лотманом: «Категорії початку та “кінця” є вихідною точкою, з якої в подальшому можуть розвинутих і просторові, і часові конструктивні побудови. Сильна відміченість однієї з цих категорій (початку – кінця) зовсім не має на меті аналогічну структурну позицію іншої, оскільки далеко не в усіх системах вони утворюють парну опозицію» [90, с. 427].

До прикладу, вступ однієї з найвідоміших рок-балад «Stairway to Heaven» гурту Led Zeppelin триває понад хвилину і являє собою фактично самостійну музичну побудову з яскравим музичним матеріалом, в той час як закінчення – буквально одна фраза, декілька секунд на *diminuendo*. Отже, саме специфічно маркований початок є своєрідним знаком жанру рок-балади. Окрім вже названої рок-балади, що є еталонною для рок-музики, назовемо: «Still Loving You», «When You Came Into My Life» та «White Dove» Scorpions, «Love of my life» та «Jealousy» Queen, «Hotel California» та «Desperado» The Eagles, «Nothing else matters» та «Unforgiven» Metallica, «High Hopes» та «Wish You Were Here» Pink Floyd тощо.

У зв'язку зі сказаним є сенс в окремому дослідженні вступних розділів рок-балад з метою виявлення їх основних типів, особливостей, драматургічних та комунікативних функцій тощо.

«Наскільки б добре слухач не знав твір, наскільки б яскраво не уявляв він його собі безпосередньо перед виконанням, все ж таки реальне звучання початкових моментів музики вражає слух чуттєвою повнотою, новизною, інколи навіть неочікуваною, оскільки конкретне звучання, яке виникло тільки зараз, тут, на цих інструментах, у даному виконанні, завжди виявляється неповторним у фонічному відношенні» [96, с. 111]. Саме таку характеристику вступним розділам музичного цілого дає Є. Назайкінський.

Схожа позиція і у К. Руч'євської: «Вступні розділи створюють загальний тон, емоційну атмосферу, налаштовують слухача відповідним чином ще до того як промовляються перші слова. Слова нерідко набувають того чи іншого сенсу в залежності від того, яким був вступ» [2, с. 78].

Для рок-музики, зокрема для рок-балад, ці слова також є особливо актуальними, адже вступний розділ дає певну установку на те, що має відбутися далі: «Короткі інструментальні вступні фази у вокальних творах частіше за все виконують функції створення фону для мелодії, що за тим починається» [2, с. 127]. Наприклад, як тільки під час рок-концерту починають звучати тихі звуки гітари у повільному темпі – ще навіть не до кінця

розуміючи, яка саме композиція буде виконуватись, рок-аудиторія демонструє тип поведінки, що характерний саме під час живого (концертного) звучання рок-балад: присутні починають діставати запальнички, вмикати ліхтарики мобільних телефонів, синхронно погойдуючись тощо.

Існують, звісно, рок-балади й без вступного розділу, або ж з так званим формальним вступом, коли його функцію бере на себе перший куплет. До таких віднесемо «Hey Jude» *The Beatles*, «Love hurts» та «Dream on» *Nazareth*, «You've Lost That Lovin' Feeling» *Righteous Brothers* тощо. Але на загальному фоні вони є, радше, винятками, аніж жанровою нормою. А при визначенні характерних рис поезики жанру доцільно зосереджувати увагу не на поодиноких винятках, а на типових моментах до аналізу яких ми переходимо.

Аналіз вступних розділів рок-балади за принципом тріади «простір–рух–час», запропонованої Є. Назайкінським, передбачає розгляд наступних критеріїв:

- 1) типові фактурні формули вступних розділів;
- 2) виконавський склад;
- 3) часова протяжність;
- 4) драматургічна функція.

Якщо послідовно прослухати рок-альбом чи бути присутнім на рок-концерті, перше, на що звертається увага слухача перед початком рок-балади, – **тиша**, що є опозиційною до характерної для виражальної системи рок-музики **гучності**. Тиха динаміка одразу ж спонукає до зміни установки, переналаштовує слухача, який перебуває в атмосфері «голосно», зважаючи на специфіку жанру. Відсутність голосного звучання відповідно перебудовує всю систему виражальних засобів рок-музики у рок-баладі. Якщо гучність пов'язана з низькими тембрами та чітким метроритмом, то для тиші (і, відповідно, для аналізованого жанру) стають характерними середній регістр та мелодична виразність (в рок-баладах часто наближена до розмовної мови). Саме тиха динаміка є об'єднуючим фактором, незважаючи на різні типи вступів та їх особливості. Тут доцільно навести думку Є. Назайкінського: «При

використанні затьмареної фактури, пов'язаної з піаніссімо, предметність послаблюється, зате посилюються враження суцільного нерозділеного, огортаючого середовища. Тут розгортають свою дію різного типу *фігурації*... В піаніссімо звукова конфігурація набуває особливих фонових можливостей. Насправді, послаблене звучання вже саме по собі, як таке, природно “узгоджується” з уявленнями про дальній план, про фон. Але в той же час *pianissimo* змушує прислухатися до звуків, підкреслює їх тіньові фонічні якості...» [96, с. 125]. Тобто все спрямоване в одне русло – створити певну установку сприйняття, відмінну від танцювальної, «рок-н-рольної» тощо.

Після зміни гучності на тишу, слухач звертає увагу також і на темпові показники: замість **швидко** стає **повільно**. За думкою М. Арановського: «Темп є першим і найважливішим засобом семантичної диференціації. Яким би не було умовним відображення музичної реальності, в одному воно буде безумовним: неможливо встановити відповідність між явищами, які протікають в різних темпових зонах» [10, с. 17]. Нагадаємо, що для рок-балади характерним є саме повільний темп. Дослідник наводить семантичні поля повільного темпу: «Довготривале перебування в рамках повільного темпу, як правило, використовується для моделювання протилежних якостей – відсутності подій і руху, статичності, для переключення від “зовнішньої” дії до “внутрішньої”. Перехід від руху до статичності – тонко “підмічена” музикою можливість відображення опозиції “реальне” – “психологічне”. Всі реальні події протікають у часі, і, відповідно, отримують своє вираження в русі. Психологічні ж процеси не мають часових характеристик і статичність виступає в даному випадку як доступний музиці спосіб “відмови від часу”» [96, с. 31].

Саме фактура в даному випадку є одним з ключових факторів установки на сприйняття твору (рок-балади), ще одним маркером жанру, однією з характерних його ознак. Є. Назайкінський вказує, що у вступних розділах «велике значення має вибір фактурного малюнку і його форм, що тяжіють до просторових асоціацій – фанфарних зворотів, фактурних нашарувань і співставлень, різного роду педалей, способів виявлення фонізму пауз,

мелодико-гармонічної фігурації...» [96, с. 116]. К. Руч'євська також висловлює схожу думку: «Тип фактури не менше, аніж ритм, вказує на жанрові зв'язки. Акордова фактура (або бас – акорд) в ритмі 4/4 одразу викличе асоціації з жанром маршу. Фактура бас – два акорди в ритмі $\frac{3}{4}$ – з жанром вальсу. Фактура гітарна, проста гармонічна фігурація – з жанром міського романсу і т.д.» [22, с. 76].

За фактурою розрізняються два найпоширеніших типи вступів рок-балад: з *гармонічною фігурацією* (на сленгу рок-музикантів – перебори) та *акордовим викладом*. Перший є домінуючим. До прикладу, зі 100 проаналізованих зразків 70 розпочинаються гармонічною фігурацією і лише 30 – акордовим викладом. Серед найвідоміших рок-балад з фігураційним вступом – *Pink Floyd* «Hey You», *The Rolling Stones* «Angie», *Deep Purple* «Soldier Of Fortune», *Bon Jovi* «Bed of Roses», *Nazareth* «Where Are You Now», *Black Sabbath* «She's Gone», *Smokie* «Baby it's You», *Ozzy Osbourne* «Mama I'm Coming Home», *Guns and Roses* «Don't You Cry», *Metallica* «Nothing Else Matters». З акордовим вступом – «Imagine» *The Beatles*, *Bob Dylan* «Knocking On Heavens Door», *Bon Jovi* «Thank You», *U2* «One» тощо.

Відомі декілька джерел походження такого типу фактури. З одного боку – інструментальний вступ до ліричних вокальних творів (часто у виконанні вуличних музикантів), з іншого – прелюдіювання (часто як практика домашнього музикування).

Щодо принципу прелюдіювання у вступних розділах музичного цілого, у дослідженні Є. Назайкінського «Логика музыкальной композиции» зазначається, що «ззовні схожий тип фігураційної фактури спостерігається в прелюдіях, як тих, що входять до поліфонічних сюїтних циклів, так і самостійних. Арпеджована форма викладу, ймовірно, і в них зберігає сліди побутового музикування, наприклад, лютневого, хоча пов'язана тут також з іншими жанровими і художніми передумовами. Це в першу чергу – принцип **імпровізаційної формули-кліше...** Фігурації і тут окреслюють широкий діапазон, і багаті просторово-фонові можливості їх безсумнівні» [96, с. 128–

129] [підкреслено мною – І.В.]. У фразі «імпровізаційна формула-кліше» нібито є протиріччя. Імпровізація передбачає змінність; вона має на меті щось несподіване, нове, неочікуване, в той час як кліше – щось передбачуване, стале, повторюване. Формула-кліше у рок-баладі зазвичай спирається на задану у вступі фактурну чарунку, тоді як імпровізаційність втілюється у гармонічних послідовностях, які часто є модальними. Іншу ситуацію спостерігаємо у так званому джазовому квадраті, де композиційна структура (наприклад, 32-во тактовий куплет у баладі) або ж гармонічна схема у блюзі є клішованими, а імпровізаційність виявляється у будові мелодичної лінії та ускладненні використаної акордики за рахунок заміни тризвуків септакордами, додаванням тонів тощо.

Арпеджована фактура на думку Р. Берберова: «...не що інше, як горизонтальна, така, що ввібрала в себе ту чи іншу мелодичну енергію “редакція” акордової вертикалі, “часовий” ізотоп “просторової категорії”. І в цій якості вона є достатньо складним і напруженим феноменом, який втілює прагнення гармонії та мелодії до взаємопереключення і взаємопроникнення. <...> Арпеджіоподібна музична тканина, таким чином, являє собою “фактурно-психологічний неустій”, що викликає почуття томливої невизначеності і потребує, (але не завжди отримує!) “розв’язання” у відверто мелодичну і так же відверто гармонічну тканину. Саме цією якстю і пояснюється часте її використання в різного роду вступних побудовах...» [17, с. 131].

Наступним рівнем аналізу вступної фази є розгляд **виконавського складу**. Рок-балада, як і рок-музика взагалі, має надзвичайно велику кількість стильових відгалужень. Саме виконавський склад у більшості випадків виступає одним з провідних маркерів стильової приналежності гурту.

За виконавським складом вступи в рок-баладах можна поділити наступним чином:

– *Стандартний рок-інструментарій (лише під акустичну чи електрогітару)*. Наприклад, одна з найвідоміших світових рок-балад «Nothing Else Matters» у виконанні гурту *Metallica*, основний стильовий напрям якого –

heavy metal. Якщо у *Queen* чи *Scorpions* зустрічаються як фортепіанні, так і гітарні вступи, то у *Metallica* – виключно гітарні. Соло електрогітари на початку згаданої рок-балади – фактично візитна картка гурту, ознака стилю. Спочатку легкий з поступово наростаючою напругою вступ «Nothing Else Matters» вводить слухача в атмосферу смутку, внутрішнього заглиблення і навіть трагізму. Такі дещо важкі емоційно балади є характерними для *Metallica*. Невеликим спокійним вступом електрогітари розпочинається також широковідома балада яскравих, емоційних *Scorpions* «Still Loving You». На відміну від внутрішніх переживань у *Metallica*, балади *Scorpions* зазвичай направлені на зовнішній вияв емоцій, на що вказують і сюжети їх композицій і подекуди підсилено експресивна манера виконання у соліста та інструменталістів гурту в процесі розвитку рок-балади. Коротним споглядальним вступом акустичної гітари розпочинається рок-балада гурту *Deep Purple* «Soldier Of Fortune».

– Акустична або ж електрогітара з додаванням ударних чи бас-гітари, що встановлюють певний пульс та надають композиції легких танцювальних рис. Ця пульсація не виходить на передній план, а лише доповнює обраний фактурний варіант. Скажімо, у баладі «Belive in love» *Scorpions* пульсація ударних, на фоні якої мелодія електрогітари додає енергійності (такої, що «заводить» слухача) та разом із тим драматизму, притаманного виконавській манері *Scorpions*. Аналогічний принцип у рок-баладі гурту *Bon Jovi* «Wanted Dead Or Alive». У баладі *Pink Floyd* «Hey You» вступ розпочинається з фігурації електрогітари, до якої поступово приєднується бас-гітара, одразу ж налаштовуючи слухача на медитативний, психологічно заглиблений стан. Дещо психоделічні, непрості для сприйняття рок-балади, часто з гостро-соціальною тематикою – візитівка *Pink Floyd*. За схожим інструментальним принципом (електрогітара, бас-гітара) втілена культова рок-балада «Hotel California» *The Eagles*, «Мама I'm Coming Home» *Ozzy Osbourne*, з додаванням ударних – *Bryan Adams* «Please Forgive Me», «Where Are You Now» *Nazareth*, «Belive on

Love Scorpions», «Since I've Been Loving You» *Led Zeppelin*, «Knocking On Heavens Door» *Боба Ділана* тощо.

– *Акустика з додаванням фортепіано*. Використання клавішних у вступних розділах не надто поширене явище, оскільки фортепіано, як правило, не є рок-інструментом. Проте, залучення клавішних дає додаткові можливості, зокрема – акордову пульсацію, яка підтримує загальний тонус вступу. Наприклад, рок-балада гурту *Queen* «Love of my life» розпочинається з легкого вступу у фортепіано, що втілює світлу лірику, властиву для стилістики гурту. Також клавішні разом з акустикою поєднуються у яскравій рок-баладі *Bon Jovi* «Bed Of Roses». Характерно, що композицію розпочинається словами «Sitting here wasted and wounded at this old piano...», тому використання фортепіано виправдано ще й віршованим рядом. Майже обов'язковим є використання клавішних у *The Beatles*. Одна з найвеличніших композицій в історії рок-музики – рок-балада «Imagine» розпочинається саме акордовим фортепіанним вступом.

– *Додатковий інструментарій* (залучення інструментів – духових, струнних тощо задля створення певного колориту). Згадаємо творчість *Led Zeppelin*. Славнозвісна «Stairway to Heaven», що має яскраву арт-рокову орієнтацію, розпочинається протяжним вступом акустичної гітари, далі майже одразу підключаються три блок-флейти, що надають композиції особливого архаїчного забарвлення. А у вступному розділі рок-балади «Love of my life» *Queen* окрім фортепіано звучить арфа.

Отже, виконавський склад є візитівкою гурту, формує та втілює його стилістику. Повернемося до синтаксичного та композиційного рівня вступів рок-балад. Є. Назайкінський виокремлює три види вступів за протяжністю у часі:

1. «короткі ввідні фази, інколи стиснуті до одного затактового тону, окремого звуку або акорду, а інколи охоплюючі невелику ритміко-синтаксичну побудову, одну або кілька фактурних чарунок» [96, с. 132].

2. «ввідні побудови середнього масштабу. Інколи вони оформлені як повністю завершені періоди або прості композиції, але частіше за все за синтаксисом відрізняються від експозиційних розділів» [96, с. 135].

3. Значні за своєю протяжністю. Відбувається підсилення тяжіння до автономності [96, с. 145].

К. Руч'євська також поділяє вступи на три види, але за тематизмом, не конкретизуючи часових рамок:

а. *вступ-фон*. «Інколи це лише декілька акордів, тільки намічений тип фактури. Але і такий вступ вже створює необхідний емоційний тон, і без нього перші вокальні фрази прозвучали би психологічно невідповідно, непереконливо... Навіть найпростіший "гітарний", вальсовий чи маршевий акомпанемент звучить по-різному в різних піснях» [2, с. 352];

б. «вступ, побудований на темі, яка потім з'явиться у вокальній партії» [2, с. 78];

с. «самотійна інструментальна тема також нерідко з'являється у вступі. Її роль – не лише створити відповідний настрій чи передвіщувати вокальну тему. Така тема може контрастувати з наступною мелодією вокальної партії» [2, с. 79].

Крім того, Є. Назайкінський визначає три фази композиції вступних розділів («входження, розгортання, переключення»), які варіюються в залежності від жанру, масштабів, загального художнього задуму [96, с. 145]. Але, якщо говорити про відому тріаду $i:m:t$, помічаємо, що не у всіх зразках жанру вона присутня в повному обсязі. Зокрема, бувають випадки, коли композиція починається з розгортання (*Phil Collins* «Another day in Paradise»).

Роздумуючи над проблемою часу у вступних розділах, Є. Назайкінський зазначає, що «навіть в досить тривалих вступіх часові процеси набувають такої організації, що композиційна координата не являється в них домінуючою. Слухач або ще не встигає прислухатися, придивитися до самого процесу, перші виявлення якого захоплюють лише синтаксичний масштаб, або чекає початку основного розділу. Але скільки б не тривав очікувальний стан, він не може

враховуватися. Все наступне, як і все підготовлююче, вибудовується у свідомості в деякому позачасовому бутті – в просторі споглядання, в полі комунікації» [96, с. 115]. Виходячи зі сказаного, можна виділити три групи вступів у рок-баладах:

– До **коротких**, – тих, що не несуть самостійного музичного матеріалу («вступ-фон» за К. Руч'євською), часто просто декілька акордів, віднесемо, наприклад, *The Who* «Behind blue eyes», що триває дев'ять секунд, «Imagine» *The Beatles* – тринадцять секунд, *Scorpions* «You And I» – вісімнадцять секунд тощо.

– До **середніх**, більш самостійних, можемо віднести баладу *Scorpions* «Wind of Change», де вступ – гітарна фігурація, на тлі якої звучить самостійна мелодія-насвистування, або ж «You See Me Crying» гурту *Aerosmith*, що триває близько 20 секунд і складається з повтореного чотири рази паттерну та передікту. Сюди ж «Hotel California» *The Eagles*, вступ до якої звучить майже хвилину.

– **Протягнені** в часі вступу (тривалістю хвилину і більше, «самостійні» у термінологічній системі К. Руч'євської) для рок-балад є малохарактерними. Поодинокі винятки зустрічаються на концертах; досить розлогий вступний розділ у таких випадках використовується для формування установки сприйняття. Під час живого виконання музиканти навмисне роблять вступ довшим, імпровізуючи на ходу. Студійні ж записи, обмежені хронометражем платівки, не передбачають їх наявності. Таке явище зустрічається у творчості гуртів *Metallica*, *Led Zeppelin*, *Eagles* тощо. Зокрема, *Metallica* – «Nothing Else Matters» – хвилина часу, де вступ сприймається як окремий твір, що вводить слухача в задумливий стан, тоді як вступу на декілька секунд не можуть цього зробити в повній мірі, перекладаючи цю функцію на сам куплет. Сюди ж віднесемо *Led Zeppelin* – «Since I've Been Loving You» – 1 хвилина і 13 секунд.

Від часу звучання залежить драматургічна функція вступного розділу. Наприклад, саме в остинатному прелюдіюванні з нескладних поспівок нерідко

викристалізовується основний музичний матеріал рок-балади. Прикладами слугують творчість гуртів *Metallica*, *Led Zeppelin*, *Scorpions* та багатьох інших. У вступі рок-балади *Scorpions* «Wind of Ghange», імпровізований свист є основою мелодичної лінії самої пісні. Аналогічна ситуація в «Stairway to Heaven». Таке явище характерне для вступів середнього та великого розмірів. При своїй різноплановості, рок-балада залишається інтимним жанром, дійові особи якого «Я і Ти», точніше «Я для Тебе», – незалежно від того, звучить твір в маленькій кімнаті для однієї людини чи на величезному стадіоні, для чималої аудиторії. Ця риса є однією з ознак зовнішньої структури жанру. Саме просторово-фонові моменти у вступних розділах рок-балад, як і у вступних розділах взагалі, домінують над інтонаційними та композиційними: «...превалювання фонові характеристики над тематичною, як і просторової зв'язності над зв'язністю предметно-звуковою... Це – органічне об'єднання музичних просторів з позамузичними» [96, с. 116]. Для рок-балад, як було вказано вище, домінуючою фактурною формулою є арпеджована, причому на тихій динаміці і саме ця тиша спонукає до того, щоб увага слухачів-глядачів повністю сконцентрувалась.

Завершити ж міркування про значення та функції вступу у рок-баладах хотілося б словами Є. Назайкінського: «Почати – це зовсім не тільки нульова точка відліку для музики чи обряду. Це ще й загальна психологічна атмосфера піднесеності, очікування, зацікавленості, це емоція переходу в нове – у нову діяльність, новий стан, це обіцянка захоплюючого видовища, високого естетичного переживання» [96, с. 112].

2.3. Строфа у композиції рок-балади

Аналіз типової структури строфи рок-балади доцільно здійснювати, орієнтуючись на тріаду, запропоновану Є. Назайкінським: «простір–рух–час». Звернемо увагу на наступні параметри, що відносяться до просторових характеристик жанру:

- 1) умови музикування;
- 2) кількість учасників комунікації та їхні функції;
- 3) характер спілкування учасників комунікації.

Просторові умови музикування

Рок-балада поєднує ознаки типових просторово-комунікативних моделей, які ми умовно позначимо як «серенада» та «концертний виступ».

Від «серенади» тут – індивідуалізована спрямованість комунікації, мінімальна персоналізована дистанція між адресатом та адресантом, що дає підстави говорити про камерний, невеликий за масштабами фізичний простір.

З іншого боку, у рок-баладі є усі ознаки моделі «концертного виступу»: наявність особливо маркованого (освітленням, бар'єрами, охороною, наявністю спеціальних конструкцій) простору виконавця – сцени; велика фізична відстань між учасниками комунікації; збільшені масштаби реального простору виконання (типовими майданчиками виступів рок-гуртів є стадіони, палаци спорту, великі – неакустичні – концертні зали) тощо.

Проте, навіть виконуючись на стадіоні, рок-балада спрямована персонально на кожного слухача. Масштаби реального фізичного простору у перцептуальному вимірі віртуалізуються, «стискаються» до індивідуально-камерної комунікації (це здійснюється, зокрема, за рахунок використання аудіовізуального обладнання). Виникає ефект, подібний до того, коли слухач вмикає рок-баладу, перебуваючи наодинці. В той же час, просторово-комунікативна ситуація «сцена–публіка» залишається. Таке *парадоксальне поєднання особистісного та колективного* є однією з характерних рис зовнішньої структури жанру рок-балади.

Кількість учасників та їх функції

Комунікативна ситуація «один виконавець – один слухач» насправді постає як ситуація «виконавці – слухачі», що вимагає додаткових коментарів та уточнень. Зауважимо, що у рок-музиці, як і інших виявах «третього пласту», загально визнана в академічній традиції комунікативна тріада «композитор–виконавець–слухач» набуває трансформованого вигляду: (композитор =

виконавець) – слухач¹⁹. Досить часто рок-композиція – плід колективної творчості, коли один з членів гурту пише слова, інший – музику, ще один варіант – над створенням і віршів, і музики працюють всі разом або ж хтось один. Усталеної норми, спільної для всіх (чи навіть більшості) гуртів не існує.

До складу типового рок-гурту входять чотири-п'ять учасників: соліст (фронтмен), гітарист, бас-гітарист, ударник, клавішник (в окремих випадках). Для наочності наводимо таблицю:

Таблиця 1

№	Рок-гурт	Вокал	Гітара	бас-гітара	Ударні	Клавішні
1	Led Zeppelin	Роберт Плант	Джиммі Пейдж	Джон Джонс	Джон Бонем	Джон Джонс
2	Bon Jovi	Джон Бон Джові	Джон Бон Джові	Х'ю Макдональд	Тіко Торрес	Девід Брайан
3	Queen	Фредді Меркюрі	Брайан Мей	Джон Дікон	Роджер Тейлор	Фредді Меркюрі
4	Scorpions	Клаус Майне	Рудольф Шенкер Матіас Ябс	Павло Мончивода	Джеймс Коттак	
5	Pink Floyd	Роджер Вотерс Річард Райт Девід Гілмор	Девід Гілмор	Роджер Вотерс	Нік Мейсон	Річард Райт

Нерідко рок-музиканти виконують не одну функцію, водночас виступаючи і вокалістами, і поєднуючи декілька інструментів. Наприклад, в

¹⁹ Винятком є ситуація, коли рок-гурт виконує композиції інших рок-гуртів (так звані кавер-версії). Тоді триада «композитор-виконавець-слухач» зберігається. Найчастіше ця ситуація виникає під час живих концертних виступів, проте, існують і студійні записи каверів. Наприклад, альбом гурту Metallica «Garage Inc.» (1998) повністю складається з кавер-версій композицій різних рок-гуртів. Детальніше кавер буде розглянуто у підрозділі «Музична поетика рок-балади в умовах стильової динаміки».

гурті Led Zeppelin Джон Джонс є бас-гітаристом і клавішником. Джон Бон Джові з гурту Bon Jovi – вокалістом та гітаристом, Фредді Меркюрі з Queen – вокалістом та клавішником, Роджер Вотерс з Pink Floyd – вокалістом та бас-гітаристом.

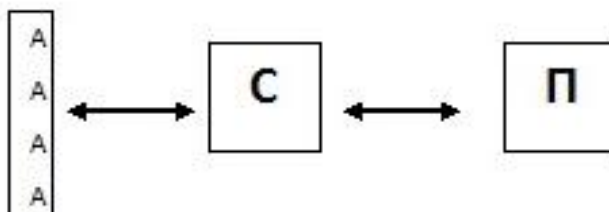
Також для рок-гуртів досить розповсюдженою є практика запрошення музикантів, які володіють нетиповими для рок-музики інструментами: різноманітними духовими, струнними, сюди ж додамо і клавішні. Вони доповнюють «базове» звучання, створюють особливий колорит, якого важко досягнути лише традиційним роковим набором. Наприклад, блок-флейти у Led Zeppelin, струнні у Scorpions тощо.

Як бачимо, «виконавець» у розглядуваній комунікативній ситуації, по-перше, поєднує у собі функції композитора та виконавця і, по-друге, є поліперсональним. Це змушує при аналізі специфіки комунікації звернути особливу увагу на характер спілкування її учасників, силові лінії якого окреслюють типову конфігурацію простору, організованого жанром, як однієї з ключових характеристик його поетики.

Характер спілкування між учасниками комунікації

Загальна схема комунікації у рок-баладі налічує наступні пари: соліст–ансамбль, соліст–публіка, ансамбль–публіка (див. схему 1.1). Розглянемо кожну з них детальніше.

Схема 1.1.

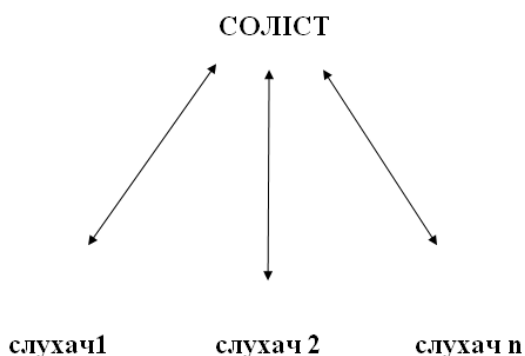


– *Соліст–ансамбль*. Рок-балада – жанр, що має усі ознаки сольного. Це жанр одного виконавця (вокаліста-фронтмена), інші ж музиканти виконують супровідну роль, доповнюючи, підтримуючи, створюючи задуманий настрій²⁰. Просторово це втілюється у співвідношенні «рельєф–фон»; музично – «мелодія–супровід». Коли вступає вокаліст, інші музиканти одразу ж відходять на другий план (у випадку живого концертного виконання – фізично, знаходячись вглибині сценічного простору; в умовах концерту та запису – фонічно, виконуючи службову, супровідно-акомпануючу роль), аби не відволікати слухача від головного – словесно-мелодичного ряду. Якщо активні (швидкі, танцювальні) рок-композиції направлені у першу чергу на рух (танець, часто стихійний), коли на вербальний текст звертається менше уваги, то головна функція рок-балади – донести конкретні слова; увага на цьому фокусується ще у вступному розділі. На лідируючі позиції соліста з самого початку нам вказує динаміка – яскравий голос, фоном до якого виступають інші інструменти, або ж бек-вокал. Якщо уявити не варіант аудіозапису, а рок-концерту (живого, або ж у відео-версії), то тут перевага вокаліста над іншими музикантами не лише прослуховується, але й спостерігається наочно. Як правило, фронтмен стоїть далеко попереду сцени, а за допомогою сучасних технічних засобів (світло, виведення крупного плану на великий екран тощо), ще більше підкреслюється дистанція між учасниками гурту. Таким чином, розподіл на рельєф та фон, мелодію та акомпанемент функційно залишається традиційним, але подається у гіперболізованому вигляді. Звісно, лідерська позиція соліста відносно інших учасників гурту характерна не лише для виконання рок-балад, а й для інших жанрів рок-музики. Проте, за рахунок орієнтації в першу чергу на слово, в рок-баладі ця дистанція особливо підсилюється.

²⁰ Додамо, що бувають випадки, коли рок-гурт виступає у супроводі симфонічного оркестру, або інших запрошених музикантів. Проте, навіть при збільшенні кількості учасників, функції «ансамблю» залишаються незмінними.

– *Соліст-публіка*. Нагадаємо, що рок-балада – індивідуально-спрямований жанр, головна мета якого – «Я –Тобі». Незалежно від того, скільки людей водночас слухають її, вона спрямована окремо до кожного. Фактично ніколи в текстах рок-балад нам не зустрілося таких слів, як «ви», «вам», а лише «Я», «Ти», «Ми», «Нам» тощо. Сфера «вони» може бути лише як побічна, другорядна. Згадаємо будь-який живий рок-концерт. При виконанні рок-балади уявна дистанція між слухачем та виконавцем-солістом мінімалізується, слухач стає уявно ближчим до співака, фактично перетворюючись на активного *співучасника* виконання. Модель поведінки слухача під час виконання рок-балади передбачає, по-перше, відсутність активного руху і, по-друге, домінування *слухання* над самовиявами, що редукуються до характерного колективного запалювання вогнів (запальнички, мобільні телефони). Розповсюджено є практика «діалогу», коли вокаліст навмисне не доспіває фрагмент композиції, повертаючи мікрофон до публіки. Яскравий приклад – виконання рок-балади «Love of my life» *Queen* під час концерту на стадіоні Вемблі у 1986 році. Фронтмен гурту – *Фредді Меркюрі* буквально ділить виконання композиції з глядачем, виконуючи строфи по черзі²¹. Така практика не рідкість під час живих концертів. Більш детально комунікацію між солістом та публікою пояснить схема (див. схему 1.2.):

Схема 1.2.



²¹ Love of my life. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jO9C7frk2ss>. (Last accessed 10.09.2019)

В ситуації, коли спів направлений індивідуально до кожного, аудиторія автоматично перестає робити типові для рок-концерту дії (гучно співати, стрибати тощо), а натомість перетворюється в одне тіло, єдиний організм, стає співучасником виконання. Саме це є найбільшим парадоксом – єдине тіло, що складається з безлічі монад, кожна з яких є адресатом повідомлення. Звернення до тебе особисто зумовлює підкореність свого «Я» колективному, яке проявляється через ідентифікацію себе з цим тілом.

Крім того, зближенню сприяє і зовнішній вигляд виконавців. Якщо під час академічного концерту виконавці виділяються від публіки вишуканими сценічними костюмами, то в рок-музиці – навпаки.

– *Ансамбль–публіка*. Ця комунікативна пара не настільки помітна у порівнянні з попередньою, проте також існує, особливо в імпровізаційному розділі рок-балади (бліджі), коли соліст тимчасово відходить на другий план.

Таким чином, під час виконання рок-балади, дистанція між солістом та ансамблем має тенденцію до збільшення, тоді як між солістом та публікою – навпаки. Фактично перед нами зоровий обман, оскільки бачимо одне, але відчуваємо інше. В цьому також полягає парадокс рок-балади, як жанру, що так притягує до себе слухачів.

Наступний рівень аналізу строфи у рок-баладі – інтонаційно-синтаксичний. Саме він у концепції Є. Назайкінського відповідає категорії руху – одного з ключових параметрів поетики жанру [87, с. 66–70]. Згрупувавши відповідні категорії кожної тріади та виділивши ті, що стосуються руху, маємо ряд: «синтаксис», «рух», «інтонаційний», «емоційний». Тому вважаємо за природне у цьому підрозділі аналізу типових ознак жанру сконцентрувати увагу насамперед на мелодиці рок-балади – феномені, що найяскравіше виявляє ознаки, властиві виділеному ряду. Наголошуємо, що в даному випадку ми аналізуємо не конкретну мелодію, а узагальнений образ мелодій рок-балад, її мелодику.

Головною ознакою мелодичної лінії типової рок-балади є наближення до розмовної мови, оповідальність. В. Конен, аналізуючи творчість Боба Ділана вказує: «Найвражаюча риса цього юного барда – висока якість його поезії при якнайтіснішому зв'язку з музикою. Подібно до блюзів, пісні Ділана, що явно спираються на їх традиції, можна назвати “проспіваним мовленням”, настільки невіддільні в них один від одного ці два художніх елементи, настільки точно музичні кульмінації віддзеркалюють смислові кульмінації тексту...» [75, с. 134].

Таким чином, ще раз підкреслюється домінування слова над музикою, та роль музики, що не відволікає від тексту, а направляє на краще його сприйняття та розуміння.

Саме через перевагу та *домінування розмовних інтонацій* для строфи рок-балади стають характерними:

– **Вузький діапазон мелодичної лінії.** Мелодика переважно поступенева, стрибки на широкі інтервали, як правило, відсутні, або ж їх незначна кількість, зокрема, в моменти кульмінації. Наприклад, діапазон рок-балади «Stairway to Heaven» – велика секста, хоча фактично увесь розвиток відбувається в діапазоні чистої квінти, «Love hurts» *Nazareth* – чиста квінта з субквартою, так само як і у «Wind of Change» *Scorpions*. *Pink Floyd* «Hey you» – мала септіма, *Bob Dylan* «Knocking on heaven's door» – велика секста, *The Eagles* «Hotel California» – октава, *Aerosmith* «Angel» – мала децима. Список можна продовжити.

В якості наочного прикладу, наведемо мелодичну лінію однієї з найвідоміших рок-балад гурту *Scorpions* – «Wind of Change»²² (нотний приклад №1):

²² Наголошуємо, що розшифровка є досить умовною і не відтворює усіх тонкощів та варіантів виконання. Проте, маємо на меті продемонструвати каркас мелодичної лінії. Детальніше питання розшифровки та її нюансів розглянуті у третьому розділі «Музична поетика рок-балади в українській музиці».

10
mf 1. I fol-low the Mosk - va down to Gor - ky Park list-ening to the wino

4
of change.

Фактично робоча зона вказаної рок-балади знаходиться у діапазоні чистої квінти.

– **Порушення квадратності**, що притаманна, наприклад, танцювальним жанрам рок-музики. Саме тому немає практики танцю під рок-баладу (окрім ритмічного погойдування, переступання з ноги на ногу). Порушення квадратності яскраво виявляється у різній кількості тактів (і, відповідно, сильних долей) у фразах. Уникання квадратності досить поширена ознака, що виходить в першу чергу з вільної будови поетичних текстів і впливає на музичну складову. Скажімо, рок-балада гурту Led Zeppelin «Babe, I'm gonna live you» наділена настільки вільною, імпровізованою мелодичною лінією, що навіть рівномірне похитування стає майже неможливим. Детальніше до цього моменту ми повернемося у наступному пункті, аналізуючи композиційний рівень рок-балад.

– **Порушення періодичної ритміки вірша**, часто відсутність або ж недосконале римування. Натомість, на кожен склад припадає окремий звук, фактично відсутні розспіви (переважає силабічний тип викладу). Знову ж таки, відсутність розспівів, додаткових прикрас ще раз вказує на перевагу слова над музикою. Наприклад, у першій строфі рок-балади «Babe, I'm gonna leave you» не римується жоден з рядків. Вербальний ряд сприймається як звичайна проза через різну кількість складів:

Led Zeppelin «Babe I'm Gonna Leave You»

Babe, baby, baby, I'm Gonna Leave You. (11 скл.)

I said baby, you know I'm gonna leave you. (12 скл.)

I'll leave you in the summertime, (9 скл.)

Leave you when the summer comes a rollin' (10 скл.)

Leave you when the summer comes along. (9 скл.)

Схожий принцип і у рок-баладах «You and I» Scorpions та «Angie» Rolling Stones:

Scorpions «You And I»:

I lose control because of you babe (10 скл.)

I lose control when you look at me like this (11 скл.)

There's something in your eyes that is saying tonight (12 скл.)

I'm not a child anymore, life has opened the door (14 скл.)

To a new exciting life (7 скл.)

Rolling Stones «Angie»

Angie, Angie (4 скл.)

When will those clouds all disappear? (8 скл.)

Angie, Angie (4 скл.)

Where will it lead us from here? (7 скл.)

With no lovin' in our souls and no money in our coats (14 скл.)

You can't say we're satisfied (7 скл.)

But Angie, Angie (5 скл.)

You can't say we never tried (7 скл.)

Ми навмисне демонструємо віршовані тексти рок-балад гуртів різних національностей (британського, німецького та американського), аби продемонструвати, що такий прийом є однією з характерних ознак жанру, незалежно від стилістики та національної приналежності.

Ще однією яскравою ознакою мелодики рок-балад є **наявність типових зворотів** – як інтонаційних, так і гармонічних. Щоб слова були чітко зрозумілими, вони часто пов'язуються з певними мелодичними інтонаціями. Переважають секундові ходи, часте повторення зворотів-поспівок,

хвилеподібний рух, що створює ефект плавності, розміреності, погойдування, заспокоєння тощо.

Наприклад, мелодія заспіву рок-балади *Nazareth* «Love hurts» – постійне повторювання двох звуків (низхідний секундовий хід) з незначними відхиленнями (нотний приклад №2):

The image displays a musical score for the song "Love Hurts" by Nazareth. It is divided into three systems. The first system is an instrumental introduction in G major, 4/4 time, featuring a descending second interval in the melody. The second system includes the vocal line with lyrics: "Love hurts, love scars, love wounds and mars an - y". The third system continues the vocal line with lyrics: "heart not tough nor strong e - nough to take a lot of". Each system shows the vocal line, piano accompaniment, and guitar chords (G, Em, C, D7).

Одна з ознак мелодії рок-балади – чіткість та лаконічність, для легкого запам'ятовування та відтворення. Б. Кац називає таке явище «ходячими інтонаціями» або «шоком узнавання». Причому ці інтонації часто спільні не тільки для так званої масової музики, але й для академічної. Дослідник пише, що, перед слухачем відбувається «...дивовижний приклад появи “знайомих незнайомих”»: оригінальне звучання створюється з нового поєднання старих елементів <...> впізнаваність забезпечена різним категоріям слухачів» [62, с. 208].

У ладовому відношенні велике значення надається плагальності, про що пише В. Сиров: «Особливо широко в гармонії рока постає плагальність. У тому, що плагальне мислення набуває виключної важливості, переконує нас

величезна кількість проаналізованих пісень, композицій, альбомів різних гуртів, напрямків та стилів <...> Наприклад, плагальні послідовності у натуральному або дорійському мінорі – основа баладного стилю, чи ми візьмемо «Taste of Honey» *Beatles* або <...> «Stairway to heaven» *Led Zeppelin*, «Brothers in Arms» *Dire Strites*, «Nothing Else Matter» групи *Metallica*...та інші» [147, с. 208]. Саме плагальність підкреслює архаїзований колорит, такий частий у рок-баладах, доповнює його.

В. Сиров наводить перелік ладо-гармонічних характеристик, частину яких рок-музика перейняла від блюзу, і майже всі зі вказаних ознак в різній концентрації ми спостерігаємо в аналізі корпусу текстів рок-балад: «Блюз архаїчний, оскільки містить рудименти екмеліки (тобто нефіксованого інтонування), але водночас і класичний, заснований на чіткому гармонічному квадраті. Він тональний (централізація з опорою на основні гармонічні функції) і при цьому модальний (автентичний каданс, як і ввідний тон сьомого ступеня, відсутні, переважає плагальність); він діатонічний <...> і разом з тим хроматичний...» [147, с. 191]. У рок-баладі *Боба Ділана* «Knockin on heaven's door» усі каданси плагальні, так само, як і у «Stairway to Heaven» *Led Zeppelin*. Зазначимо, що наявність плагального кадансу не є обов'язковим моментом, скоріше, можна говорити про превалювання плагальності в загальному. Так, зокрема, автентичні каданси також не є винятками – «Wind of change» *Scorpions*, «Friends will be friends» *Queen* тощо.

Строфа у рок-баладі може являти собою або строфу, або строфу з приспівом [2, с. 121–123]. Кількість строф не є принциповим моментом, їх може бути від двох до шести, а подекуди і більше; ця кількість не пов'язується з необхідністю повного викладення сюжету (що характерно для фольклорних або романтичних балад), а зумовлюється позамузичним чинником та специфікою побутування рок-балади як жанру відповідної інтонаційної практики. Як відомо, у середині ХХ сторіччя, напередодні виникнення рок-музики, відбулася

диференціація грамзаписів різної швидкості: на платівки зі швидкістю 33 об/хв, винайдені фахівцями Columbia Broadcasting System (CBS), записувались твори класичної музики, а на платівках зі швидкістю 45 об/хв, розроблені інженерами Рокфелерівського центру Radio Corporation of America (RCA) – для популярної музики [80, с. 26–28]. Найпопулярнішим форматом т.зв. «сорокап'яток» був сінгл – платівка, на кожному боці якої розміщувалась одна композиція, що призначалась для використання на радіо та у музичних автоматах. Випуск сінглу передував виходу альбому, оприлюднюючи найяскравіші його композиції (а рок-балади зазвичай є саме такими піснями). Таким чином, кількість строф опосередковано могла обмежуватись тривалістю звучання синглу. До прикладу, рок-балада *Джона Леннона* «Imagine» складається з трьох куплетів та приспіву, композиція гурту *Queen* «Love of my life» – з двох куплетів, приспіву, та скороченого третього куплету (без двох початкових рядків). У рок-баладі *Led Zeppelin* «Babe, I'm Gonna Leave You» чотири куплети без приспіву, у «Angie» *Rolling Stones* – три куплети.

Важливо, що у рок-баладі структурною одиницею строфи є **рядок**. Кількість рядків у куплеті також може бути довільною, строгих канонів тут не існує. Більше того, для жанру рок-балади типовим моментом є несиметричні строфи, що, знову ж таки, виходить з вільної манери виконання (оповідальності), імпровізаційності. Довжина рядка і, відповідно, кількість акцентів у ньому зумовлюється ритмом слова, а не танцювальною формулою, закликаною організувати колективний рух певної кількості учасників, а відтак – такої, що тяжіє до симетричності та квадратності. До речі, це також, як правило, відрізняє рок-баладу від інших ліричних вокально-поетичних творів, зокрема – танцювальної поп-музики.

Пояснимо сказане прикладом. У таблиці наводимо фрагмент віршованих текстів відомої композиції диско-гурту *ABBA* «Money, money, money» (1976) та рок-балади гурту *Led Zeppelin* «Babe, I'm gonna leave you» (1969). У першому зразку майже досконале римування, за рахунок відповідної кількості слів та складів у рядках, а також закінчень – «day»–«ray», «sad–bad», «money»–«fanny»

<p>Money, money, money</p> <p>(ABBA)</p> <p>Money, money, money</p> <p>Must be funny</p> <p>In the rich man's world</p> <p>Money, money, money</p> <p>Always sunny</p> <p>In the rich man's world</p> <p>Aha-ahaaa</p> <p>All the things I could do</p> <p>If I had a little money</p> <p>It's a rich man's world</p>	<p>Babe I'm Gonna Leave You</p> <p>(Led Zeppelin)</p> <p>Baby, baby, baby, I'm Gonna Leave You.</p> <p>I said baby, you know I'm gonna leave you.</p> <p>I'll leave you when the summertime,</p> <p>Leave you when the summertime comes arollin'</p> <p>Leave you when the summer comes along.</p> <hr/>
---	--

тощо. В рок-баладі ж римування взагалі відсутнє, кожен рядок сприймається як автономне завершене речення, незалежне від інших.

Перший зразок характеризується повною підкореністю вербального ряду танцювальній формулі. Наприклад, у рядках «All the things I could do If I had a little money...» частка «if I» у музичному втіленні переноситься до попереднього рядка, тим самим ламаючи та обриваючи речення:

All the things I could do...

If I

had a little money

Натомість – зберігається задана ритмоформула – тристопний хорей. Тобто, фраза «had a little money» (–U–U–U) має таку ж кількість складів та порядок наголосів, як і «money, money, money» (–U–U–U). В рок-баладі *Led Zeppelin* такий самий віршовий розмір. Проте внаслідок використання декламаційного принципу вокалізації ця установка не реалізується.

Останнє твердження акцентує увагу на тому, що у аналізованих зразках кардинально різні *способи вокалізації віршованого тексту*. Для *ABBA* характерний *метричний* принцип вокалізації: «За основу тут приймається поетична стопа. Розмір вірша, його умовна метрична схема в мелодії перетворюється в реальну, вірш як би стає повноударним» [2, с. 53].

Для рок-балади ж, як вже було зазначено, властивий *декламаційний* принцип, що є протилежний метричному: «За основу тут береться не розмір (метр) вірша, не метрична сітка, а зустрічний ритм, синтаксис. Причому особливу увагу приділено слову і синтагмі <...> Декламаційний принцип відповідає піднесеному стилю, стилю глибоких роздумів, емоційно наповнених монологів.

Увага до слова, виділення слова і синтагми, а не віршового рядка, в декламаційній мелодії приводить до різноманіття ритмічних фігур, несиметричності ритму, подовження наголошених голосних (посилення кількісного акценту) <...> Вірш ніби повертається до прози» [2, с. 54]. Всі наведені характеристики з повним правом можна віднести до жанру рок-балади.

Рядок у рок-баладі ламає строфіку вірша. Якщо виокремити лише вербальну складову, то вона рідко відповідатиме вимогам звичної для вуха силабо-тонічної поезії.

Схема 1.3.

Гурт	Рок-балада	Схема строфи (кількість рядків)
The Eagles	«Hotel California»	16 (строфа)+8 (приспів)+15 (строфа)+8(приспів)+16(строфа)
The Rolling Stones	«Angie»	8 (строфа)+9 (строфа)+11(строфа)
Metallica	«The Unforgiven»	4 (строфа) + 7(строфа) +6 +6 (приспів двічі) + 11 (строфа) + 6 (приспів) + 6(приспів) +6 (приспів) +6 (приспів) +3+3+3+3
DeepPurple	«Soldier of fortune»	8 (строфа)+7 (приспів) +8 (строфа) +7 (приспів) + повторення останніх чотирьох рядків приспіву
Ozzy Osbourne	«Mama, i'm coming home»	6 (строфа) + 4 (приспів) + (6) + 8 (приспів") + 8 (приспів")

Отже, композиція строфи (так само, як і музичний розвиток, драматургія по принципу наростання-хвилі) відрізняє баладу та виступає одним з параметрів поезики жанру.

Рядок строфи рок-балади може складатися від одного слова (кількох складів) – до повного речення. Крім того, досить часто кожен рядок рок-балади чітко виокремлюється музично, чим підкреслюється смислова вагомість кожного з них та ще раз акцентується оповідальність, близькість до живої мови з типовими зупинками між реченнями. Від невизначеної рамки, нерегламентованої кількості слів у рядку відповідно виникає різна кількість складів, які, в свою чергу, впливають і на ритмічну структуру вірша, і на римування. Повторимо, що головна з його ознак – ігнорування квадратності.

Несиметрична кількість складів у рядках, як і переважання мовних інтонацій, сприяють порушенню римування.

Як і в пісенних формах, побудова строфи рок-балади не є регламентованою, що пов'язано з вільною, оповідною манерою виконання, несиметричністю строф тощо. Оскільки вербальна складова в рок-баладі є провідною, а музичне втілення її доповнює, доцільно говорити про варійовану строфу та її різновиди – куплетно-варіаційну та куплетно-варіантну форми.

Для більшості рок-балад характерною є куплетно-варіаційна форма, що має наступні характеристики: «Вокальна мелодія в куплетно-варіаційній формі залишається в кожній строфі без змін, зберігається її мелодичний малюнок, форма, синтаксис, супровід же змінюється і являє собою варіації, в яких зміни узгоджені з розвитком тексту. Функції вокальної мелодії і супроводу тут, як би розмежовані: мелодія, повторюючись без змін, як в куплетній формі, розкриває образ узагальнено, супровід же деталізує текст і, таким чином, бере на себе функцію наскрізного розвитку» [2, с. 127]. В рок-баладі під зміною супроводу розуміємо поступове додавання інструментів, що несе за собою посилення динаміки, емоційне наростання.

Проте існують зразки, де не лише кожна строфа, але й кожен рядок являє собою видозмінену, майже іншу мелодію. Такі рок-балади відносимо до куплетно-варіантної форми. Така форма характерна, наприклад, для творчості гурту *Led Zeppelin*. В рок-баладі «Stairway to Heaven» куплетно-варіантні риси помічаємо в додаванні контрастного, нового матеріалу після бріджу. В інших рок-баладах – «Since, I'w Been Loving You» та «Baby, I'm Gonna Live You», кожен куплет та навіть рядок настільки автономні, що вказана форма стає актуальною для всього твору.

Таким чином, завдяки своїй різноплановості та стилістичним особливостям кожного гурту зокрема, строфа рок-балади може бути втілена багатьма способами: куплет-приспів та без приспіву. Принципи побудови строфи вказаного жанру нерегламентовані і також залежать від стилю виконавця та композиторського задуму.

Кожна зі строф у рок-баладі може сприйматися слухачем по-різному та виконувати різну драматургічну функцію, в залежності від того, в якому місці форми знаходиться. До бріджа, як правило, розвиток відбувається по наростаючій, після – по спадаючій.

Скажімо, перша строфа рок-балади зазвичай виконує ту ж функцію, що і вступ, підсилюючи та закріплюючи його роль – вводить в певну атмосферу, налаштовує на конкретну ситуацію, спонукає зосередитись та слухати. В плані виконавського втілення часто зберігається інструментарій вступу, той же музичний матеріал і голос вокаліста на тихій динаміці. Наприклад, «Stairway To Heaven» *Led Zeppelin*, «Imagine» *The Beatles*, «Behind Blue Eyes» *The Who*, «When You Came Into My Life» *Scorpions* тощо. Принциповим моментом рок-балади є сольна вокальна партія. В першому куплеті бек-вокал є радше винятком, аніж типовим моментом.

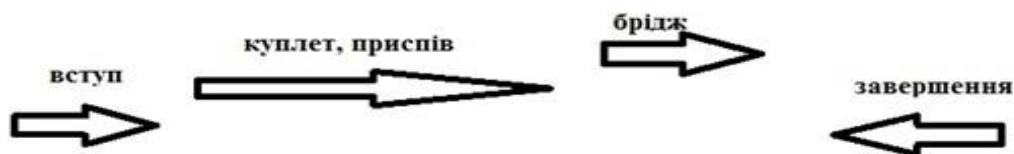
На приспів (якщо він присутній) зазвичай припадає основна звукова маса – включення всього інструментарію та підсилення динаміки. Відбувається певний емоційний сплеск, драматичне напруження (часто завдяки пульсації ударних), адже саме в приспіві зазвичай криється основна ідея рок-балади як пісенного за генезою жанру. До прикладу, у рок-баладі *Aerosmith* «I Don't Want To Miss A Thing» у вступі та першому куплеті вокал на фоні електрогітари, фортепіано та бас-гітари, на останніх складах першого куплету включаються ударні та підсилюється динаміка і вже другий куплет звучить більш потужно. Аналогічна ситуація в таких рок-баладах як *Deep Purple* «Soldier Of Fortune», де вступ – соло акустичної гітари, перший куплет – вокал на цьому ж фоні з додаванням тамбурина, а на приспіві підключається ударна група. В композиції *Scorpions* «Still Loving You» вступ електрогітари, вокал на цьому ж фоні, у другому куплеті вступає ударна група та бас-гітара, що витримуються до кінця рок-балади.

Після бріджа (якщо він є), як правило, все йде на спад. Може прозвучати ще один куплет за принципом першого, приспів на тихій динаміці з

виключенням ударних, або ж після бріджу на коротких фразах-фрагментах з попереднього матеріалу завершується рок-балада.

Схематично строфа рок-балади виглядає наступним чином (Схема 1.4):

Схема 1.4.



Саме розвиток, хвилеподібна драматургія відрізняє рок-баладу від інших, зокрема, як це часто пишуть у словникових виданнях «повільних, ліричних композицій», де мова може йти скоріше про баладність, а не рок-баладу як окремий жанр. Досить часто до рок-балад приписують звичайні повільні пісні, беручи темп як головну ознаку жанру. Проте саме динамічні перепади, постійна емоційна зосередженість та напруга, що присутня в розвитку строфи є однією з характерних рис поезики рок-балади.

2.4. Брідж у композиції рок-балади

Наступним композиційним розділом рок-балади є специфічний, але водночас надзвичайно важливий розділ – брідж (від англ. – bridge – міст) – інструментальний перехід, який найчастіше припадає на 2/3 твору, наявність якого також відрізняє типові рок-композиції від вокальних жанрів поп-музики.

Аналіз поезики типового бріджу розпочнемо з фактури (простору). Якщо у вступі до рок-балади перше на що звертає увагу слухач є **тиша**, що змушує сконцентруватись, налаштуватись на поглиблене сприйняття, то брідж занурює слухача у звичну для виражальної системи рок-музики сферу **голосно**. Це зазвичай яскрава, емоційна кульманція усієї рок-балади, розвиток якої відбувається по наростаючій і саме у бріджі досягає свого апогею у тому числі – завдяки інструментальному втіленню.

Про важливу роль бріджу у рок-композиції свідчать численні рейтинги, присвячені кращим гітаристам та ударникам, а також окремим гітарним соло з конкретних рок-композицій. До прикладу, підбірка «Топ-100 гітаристів за версією Rolling Stones» [188], «15 кращих гітарних соло усіх часів» [216] тощо. Важливо, що з 15 композицій у рейтингу «15 кращих гітарних соло», половина – бріджі з рок-балад. Сюди увійшли *Led Zeppelin* з безсумнівно еталонною композицією «Stairway To Heaven», *Pink Floyd* з психоделічною «Shine On You Crazy Diamond», *Queen* з культовою «Bohemian Rhapsody», *Guns N'Roses* з експресивною рок-баладою «Don't Cry» та *Lynyrd Skynyrd* з ліричною «Free Bird».

Проте, як існують рок-балади без вступу, так існують і рок-балади без бріджу. Наприклад, *Aerosmith* «I Don't Want To Miss a Thing», *Scorpions* «When The Smoke Is Going Down», *Deep Purple* «Soldier of Fortune» тощо. Але в даному випадку ми орієнтуємось не на винятки, а на переважну більшість зразків.

Гучність досягається завдяки великій ролі ударних, бас-гітари, форсованого звучання та чіткої ритміки, переважно швидких темпів. В якості жанрового начала тут виступає моторність, яка є характерною, в першу чергу, для рок-н-ролу. Сюди ж варто додати певні гурти та стилі, творчість яких важко піддається арт-адаптації. Гучність та швидкий темп провокують до відповідної тілесної поведінки, зокрема, під час живих концертів – так званої «рубки» (екстатичних рухів головами зі специфічною зачіскою-хаєром), стихійні підстрибування з піднятими вгору руками, або ж відтворення хлопками заданої солістом ритмічної формули тощо.

Тиша передбачає наявність інших інструментальних вирішень (мелодія з гітарним супроводом в основі). Роль ударних мінімалізується, додаються інструменти, які не є притаманними рок-культурі – від поодиноких до симфонічного оркестру. Темпові показники, як правило, знаходяться в межах повільних та помірних. В якості жанрового начала в таких композиціях виступає пісенність, яка передбачає також інший вид тілесної поведінки – погойдування з боку в бік. Основним жанром, домінантною ознакою якого

виступають тиша та повільний темп, є саме рок-балада, притаманна таким стильовим відгалуженням рок-музики як бароко-рок, інді-рок, арт-рок, поп-рок тощо. Отже, брідж в рок-баладі виступає репрезентантом полярної щодо домінантної виражальної сфери і тому сприймається зазвичай як яскрава, емоційна кульманація усієї рок-балади, розвиток якої відбувається по наростаючій і саме у бріджі досягає свого апогею у тому числі – завдяки інструментальному втіленню.

Для рок-балади брідж є моментом кардинальної зміни пріоритетів у порівнянні зі строфою, оскільки виключається чи не основний, головуючий її компонент – вокал. Це та частина композиції, коли лідер – фронтмен на певний час поступається своєю позицією на користь інших учасників гурту (в основному – гітаристу, рідше – ударнику). Нагадаємо, що загальна схема комунікації у рок-баладі налічує наступні пари: соліст–ансамбль, соліст–публіка, ансамбль–публіка. Саме остання названа пара актуалізується виключно при наявності бріджу, оскільки в інших розділах ключовою фігурою комунікації виступає фронтмен.

Типовий брідж у рок-баладі – розвинена партія (імпровізація, соло) гітари, інколи з підсиленням ударними та бас-гітарою. З одного боку, його можна охарактеризувати як своєрідний відпочинок від слів, від вокалу, а з іншого – брідж покликаний тримати слухача у заданому раніше тонусі, стані зосередженості, напруги та емоційного збудження водночас, але вже з підсиленням ефектом завдяки гучній динаміці. Існують і бріджі в ударних, але вони характерні для швидких, енергійних рок-композицій. Для рок-балади притаманні саме гітарні варіанти.

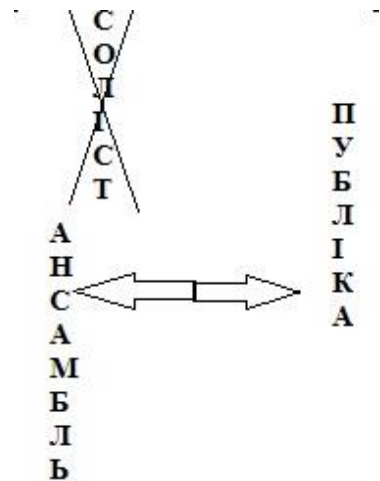
Зміна пріоритетів водночас спонукає до зміни типових функцій музикантів. Схема комунікації в бріджі може бути описана наступним чином.

Незважаючи на те, що на сцені присутні всі учасники гурту, за рахунок виключення партії голосу, акценти змінюються. Фактично вокаліст на певний час стає публікою (слухачем), спостерігаючи за дійством на сцені. Схожа комунікативна ситуація була у вступі, де також був інструментальний початок

без вокалу. Саме у бріджі, завдяки паузі у фронтмена, решта учасників колективу мають змогу продемонструвати свої професійні здібності.

Схема комунікації у бріджі виглядає наступним чином (схема 1.5.):

Схема 1.5.



Роль гітариста в рок-гурті є чи не основною після фронтмена. Тому такий розділ як брідж дає змогу гітаристу продемонструвати своє вміння. Яскравим прикладом може слугувати концертне виконання рок-балади «Love Of My Life» гурту *Queen* на концерті у Монреалі (1981)²³, де партія гітари (Браян Мей) не менш важлива, ніж вокальний ряд. І саме під час бріджу соліст (завжди яскравий лідер Фредді Меркюрі) просто йде зі сцени, залишаючи в центрі уваги тільки гітариста. Такі прийоми не є поширеними серед концертних виконань, але наочно демонструють значення інструментального бріджу для рок-композиції.

Зазвичай брідж припадає на точку золотого перетину і після нього ще звучить строфа чи приспів. Наприклад, в рок-баладі *Брайана Адамса* «Everything I Do» після бріджу звучить змінений приспів з поступовим затуханням динаміки. У славнозвісній «Nothing Else Matters» гурту *Metallica* після бріджу ще раз звучить перший куплет. Проте, є випадки, коли

²³ Queen Rock Live in Monreal. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SVPm5lgox78>

інструментальним розділом рок-балада завершується. До прикладу: *Black Sabbath* «You Won't Change Me», *Scorpions* «You and I» тощо.

Проаналізувавши ключові композиційні точки – початки та закінчення бріджів найвідоміших рок-балад – визначаємо в них наступні принципи розвитку:

– *Крецендующий принцип*. Особливо такі інструментальні переходи притаманні для живих концертів. Динаміка в таких бріджах коливається від *forte* до *fortissimo*. Наприклад, в рок-баладі *Led Zeppelin* «Stairway to Heaven» брідж, поступово підсилюючись, приводить до зовсім нового музичного матеріалу, який звучить дуже активно, динамічно, в порівнянні з основним емоційним тонутом твору. Крецендующий принцип спостерігаємо у рок-баладах *Nazareth* «Where Are You Now», *Deep Purple* «Child In Time» та інших.

– *Принцип diminuendo*. До таких відносимо, наприклад, *The Beatles* «While My Guitar Gently Weeps», яка завершується невеличким, поступово затухаючим інструментальним фрагментом у виконанні гітари та струнних. В рок-баладі *Metallica* «The Unforgiven II» (існує три студійні версії цієї пісні) потужний, гучний брідж з повним набором рок-інструментів – гітара, бас-гітара, ударні раптово переривається спокійними переборами електрогітари, після яких вже звучить строфа з поступовим наростанням гучності. Аналогічний принцип у «Hey Jude» *The Beatles*.

Тривалість бріджу, як і вступу, також великою мірою залежить від стилістики гурту та професійних якостей гітариста. При чому під час живого концерту, коли музиканти входять в кураж, бріджі можуть звучати по декілька хвилин. Щодо студійного запису, то окрім індивідуальних здібностей музиканта та стилістики гурту, варто врахувати технічний момент. Зазвичай альбом має конкретний хронометраж, тому це також враховується при створенні та запису рок-композицій. В аудіо-версіях бріджі зазвичай тривають в межах хвилини, не виходячи за рамки заданого метру.

Основою музичного матеріалу бріджу є матеріал усієї рок-балади. Фактурна формула, задана ще у вступі тут зникає, враховуючи те, що мелодична лінія переходить від вокаліста до гітариста.

Після бріджа, як правило, все йде на спад. Може прозвучати ще одна строфа, приспів на тихій динаміці з виключенням ударних, або ж після бріджу на коротких фразах-фрагментах з попереднього матеріалу завершується рок-балада.

Таким чином, підсумовуючи особливості поетики рок-балади, визначаємо, що рок-балада – синтетичне явище (слово–музика–дійство), субжанровий феномен рок-музики як жанру, який може існувати в умовах різних рок-стилів. Цей жанр є досить гнучким, тому кожен гурт адаптує його для себе, зважаючи на специфіку творчості та стильову приналежність. Адаптація стосується усіх складових композиції жанру – вступної фази, строфи та інструментального бріджу. Останній покликаний не лише змінити ситуацію комунікації на сцені, але і посилити установку сприйняття, підкреслити кульмінаційну точку рок-балади, зрештою, продемонструвати виконавські вміння інструменталістів гурту. Не варто забувати, що навіть маючи сольну природу, рок-балада залишається продуктом рок-гурту, а не лише соліста. Бріджі на рівні з маркованим вступом яскраво демонструють неповторний саунд того чи іншого гурту, роблячи його впізнаваним. Саме інструментальний тип викладу дає змогу значно розширити діапазон мелодії, який у строфі досить обмежений через оповідальний тип викладу. В партії гітариста ж інтонації рок-балади отримують нове життя та свободу розвитку.

2.5. Поетика жанру рок-балади в умовах стильової динаміки

Аналізуючи музичні тексти рок-балад, неодноразово зустрічаємо різноманітні виконавські версії одного твору. При чому, композицію можуть запозичити як рок-виконавці іншого стильового напрямку, так і виконавці різних інтонаційних практик (джазові, поп-, кантрі тощо). Виникає потреба

звернутися до поширеного у практиках неписьмової природи явища – каверу. У музиці кавер визначають як авторську композицію (найчастіше – вокальну) у версії іншого виконавця. Звернемося до походження терміну. Дослівно, в перекладі з англійського, «cover» має декілька значень, наприклад «*обкладинка*», тобто перекладання твору під іншу обкладинку, інший стиль. Іншим значенням слова є «*покриття*». Походить це ще з часів розділення на так звану «чорну» та «білу» музику, існування заборонених «чорних» та дозволених «білих» радіостанцій. Переспівуючи пісні афроамериканців, «білі» виконавці, так би мовити, покривали один стиль іншим, адаптуючи його під свою аудиторію. Схоже до попереднього значення – «*прикриття*». Як бачимо, зона цих значень є близькою до терміну, «інтерпретація», що є притаманним для академічного музикознавства, пов'язаного з опус-музикою, домінування інститутом автора та графічно фіксованими текстами. В неакадемічних інтонаційних практиках, де поняття автора є більш узагальненим, і графічна фіксація нотного тексту радше виняток, аніж правило, доцільніше користуватися саме поняттям «кавер».

Сьогодні існує безліч гуртів, триб'ют-шоу (наприклад, The Pink Floyd Tribute Show, Queen Tribute Show тощо), які спеціалізуються виключно на виконанні кавер-версій, випускаються різноманітні збірки каверів, влаштовуються тематичні фестивалі-концерти (наприклад, щорічний Меркюрі-фест у Києві). Найчастіше, основне завдання цих гуртів – максимально точно відтворити манеру виконання, поведінку, навіть точні рухи з концертних виступів оригінальних виконавців. Відбувається так звана реконструкція. Яскравий приклад – творчість триб'ют гурту Bohemians. Учасники виконують кавер-версії композицій гурту Queen, при цьому всі вони дуже схожі на справжніх учасників легендарного рок-гурту. Проте, це лише один з видів каверів. Існують і такі, що перевтілюють композицію до непізнаваності, намагаючись виконати у своєрідній манері.

Таким чином, при збереженні віршованого тексту і каркасу мелодичної лінії та гармонічної сітки, змінам піддаються стилістика, композиція твору,

музичний інструментарій, темп, його часові межі тощо. Відношення до каверів різне – хтось відносить їх до плагіату, так як виконавці часто отримують гонорар, нехтуючи авторськими правами, а хтось – навпаки, називає самостійною творчістю, що орієнтована не на модель, а на конкретний твір, адже під час виконання вказується автор. Існують відомі кавери, які перевершили та «пережили» оригінал. Наприклад, переспівуючи композицію «House of the Risin' Sun», виконавці вказують, що це кавер на *The Animals*, тоді як на декілька років раніше її виконав *Боб Ділан* як власну обробку народної пісні. Або ж легендарна «I will always love you» *Уїтні Х'юстон* – саундтрек до культового фільму «Охоронець» (1992 рік) – не що інше як кавер на однойменну композицію кантрі-співачки *Доллі Партон*, написану за 20 років до того. Славнозвісна «Twist and Shout» набула популярності у виконанні *The Beatles*, проте її перша версія – «Shake It Up, Baby» гурту *Top Notes*. В цих інтонаційних практиках, пара «композитор-виконавець», з однозначним домінуванням композитора, поступається парі «виконавець–слухач». У цьому сутність кавера – змінам піддається не сама пісня (композиція), а виконавський варіант пісні.

Зрештою, наша мета полягає не в оцінюванні обраного явища, а в дослідженні того, як кавер здатен трансформувати першоджерело та його впливу на жанр твору. Чи зберігається ядро жанру, в незалежності від того, яким змінам піддалась композиція твору?

Для відповіді на поставлені запитання спроекуємо явище каверу на жанр рок-балади, оскільки саме відомі рок-балади дуже часто стають благодатним матеріалом для кавер-гуртів чи сольних виконавців. Звернемося до творчості відомого американського співака та композитора *Боба Ділана*, яскравого представника стильового відгалуження рок-музики – *фольк-рок*, адже його творчий шлях розпочався саме на початку 60-х років і музиканта справедливо можна назвати предтечею рок-музики і саме в його виконанні рок-балада потроху набуває своїх початкових характерних рис.

Дискографія співака вражає, оскільки налічує тридцять сім альбомів, перший з яких був написаний у далекому 1962, а останній – у 2015. Чи не найяскравішим, еталонним прикладом рок-балади у творчості Боба Ділана є його авторська композиція «Knockin' on Heaven's Door», одна з найвідоміших рок-балад, що займає 14-ту сходинку в рейтингу «100 кращих рок-балад за версією Classic Rock» [218]. Композиція написана у 1973 році як саундтрек до фільму «Пет Геретт і Біллі Кіт». Популярності «Knockin' on Heaven's Door» набула завдяки величезній кількості своїх кавер-версій (понад 20). Найвідоміші звучали у виконанні гуртів Guns N' Roses, Роджер Уотерс из Pink Floyd, U2, Selig, Bon Jovi, Antony and the Johnsons, The Sisters of Mercy, Nazareth тощо. А також у сольних виконаннях – Роджера Уотерса, Боба Марлі, Аретти Франклін, Авріл Лавін тощо.

Розпочнемо з авторського варіанту. «Knockin on heaven's door» розпочинається вступом, в якому поступово з'являється увесь традиційний рок-інструментарій. Такий тип вступу не є характерним явищем жанру, проте, завдяки тихій динаміці не відчувається перенасичення звучання. Структура рок-балади – дві строфи по чотири рядки у кожній та приспів, що складається з одного рядка. Тривалість композиції (мається на увазі студійний запис) – 2 хвилини 30 секунд. На перший погляд, занадто коротка для рок-балади. Проте, враховуючи, що вступ займає всього кілька секунд і відсутній брідж, така часова протяжність є виправданою. Оригінальність «Knockin' on Heaven's Door» не лише у відсутності бріджу, але й у наявності бек-вокалу, що не є типовим показником, оскільки рок-балада – композиція одного виконавця. Проте, бек-вокал в даному випадку не виходить за рамки фону-супроводу і не має самостійного музичного матеріалу, а підтримує стильове відгалуження фолк-рок, представником якого є Боб Ділан. Типовим моментом тут є дуже несподіване, фактично непомітне закінчення, рок-балада наче обривається на пів слові. Плагальні закінчення, оповідна манера виконання, типові для рок-балади інтонаційні звороти, побудовані на розмовних інтонаціях, все з перерахованого є незмінною складовою жанру рок-балади. Проте, у версії Боба

Ділана це лише спроба наблизитися до обраного жанру його «класичному» варіанті, наділеному усіма необхідними складовими.

Наведемо композиційну схему рок-балади «Knockin' on Heaven's Door»:

a b c b1 c²⁴

Максимально наближеною до оригіналу є версія *The Doors* (психоделічний рок). Музиканти виконали рок-баладу у характерній філософській манері, максимально наближеною до оригіналу, без яскравих динамічних та виконавських акцентів. Збережений темп виконання, бек-вокал, часові межі. Навіть вступ майже ідентичний з авторською версією. Як і в Боба Ділана, відсутні інструментальні вставки. Від рок-балади залишається розмірений тип викладу, розмовні інтонації. *The Doors* бережно віднесли до першоджерела і в деяких моментах їх важко відрізнити.

Кардинально іншою є версія важкої лінії року – гурту *Gun's and Roses*. Риси жанру неабияк посилюються завдяки дещо експресивній манері виконання, притаманній гурту (надривний вокал, велика роль ударних, тут увага звертається не стільки на вербальний ряд – основу рок-балади, скільки на соліста). В обраній версії рок-балада розпочинається поступово-наростаючим вступом, легка фігурація електрогітари гітари змінюється раптовим вступом всього інструментарію. У порівнянні з оригіналом, темп є повільнішим, розміренішим. Постійно вводяться вокальні імпровізації соліста, як стильовий момент гурту. Знову ж таки, увага не стільки на текст – скільки на самого виконавця. Оригінальним моментом є введення інструментального бріджу після кожного проведення приспіву, а також виконання приспіву тричі наприкінці, завдяки чому композиція звучить 4,5 хвилини, замість 2,5 як в оригіналі. Нагадаємо, що брідж зазвичай з'являється в точці золотого перетину рок-балади і дає змогу розкритися і продемонструвати свої вміння

²⁴ В наведеній схемі, скорочення відповідають наступним композиційним фазам: а – вступ, b – строфа (куплет), с – приспів, d – брідж, e – додаткові вставки (вокальні чи інструментальні).

інструменталістам гурту, адже рок-балада – в першу чергу жанр одного соліста. Схематично версія *Gun's and Roses* виглядає наступним чином:

a b c d b1 c d1 c c

По-своєму інтерпретували композицію романтично-пристрасні *Nazareth* (хард-рок). По-перше, музиканти дозволили собі внести значні зміни до вербального ряду, чого не було в попередніх версіях. Звертання до матері, яке було у *Боба Ділана* «*Mama take this badge from me*» та «*Mama put my guns in the groun*» замінили на звернення до Бога «*Lord, take this badge off of me*» та «*Lord put all these guns in the ground*». Крім того, додалися дві нові строфи, яких не було в оригіналі. Протре, аналіз віршованого ряду – тема окремого дослідження, на якій ми не будемо зупинятися детально. Завдяки текстовому розширенню рок-балада збільшилася у часі до 4-х хвилин замість 2,5 *Боба Ділана*. Що стосується композиції твору – тут присутні всі характерні складові типової рок-балади – невеликий вступ, хвилеподібне розгортання, інструментальний брідж на кульмінації тощо. У версії *Nazareth* «*Knockin' on Heaven's Door*» звучить більш драматично та дещо пригнічено, в порівнянні з *Б. Діланом*. Але таку версію можна назвати традиційною рок-баладою:

a b c b1 b2 d b3 c c

Додамо, що у всіх названих кавер-версіях зберігається бек-вокал схожий до оригіналу.

Крім рокових каверів рок-балада починає проникати і в інші стильові контексти, зберігаючи риси ядра жанру, але і набуваючи нових рис, зумовлених стилем виконання. У версії ямайського співака *Боба Марлі* «*Knockin' on Heaven's Door*» з рок-балади перетілилась у легке танцювальне, дещо релаксуюче реггі. В даному випадку, рок-балада, в якій домінуюча роль належить тексту, і, відповідно, слуханню, перетілилась у танець, де слово відійшло на другий план. Увага акцентується на ритмічній стороні композиції. Зусиллями американської співачки *Аретти Франклін* «*Knocking...*» стала ніжною джазовою баладою, фактично повністю втративши свій основний вид.

Проте, і тут залишаються основа мелодичної лінії, яка несе в собі розмовні інтонації, оповідну манеру виконання, залишаються вступ та інструментальні вставки (прообраз бріджу) тощо. Звісно, все це приправляється іншим стилем виконання, додатковими інструментами, виникає своєрідний кавер на жанр.

Розглянемо ще один яскравий зразок жанру рок-балади у різних виконавських варіантах – композицію «Love of my life» гурту Queen. Обрана рок-балада входить до одного з найвизначніших та оригінальніших альбомів гурту – «A night at the Opera» (1974). Будучи дев'ятою з дванадцяти треків альбому, «Love of my life» виконує роль кульмінаційної точки, що є типовою функцією жанру. Хоча обрана рок-балада прославилася більше завдяки своїм яскравим концертним версіям гурту Queen²⁵, до неї також зверталися різні гурти та сольні виконавці, зокрема Scorpions, триб'ют-виконавець музики Queen Марк Мартелл, відома кавер-співачка J.Fla та інші. Розглянемо деякі з них детальніше.

Традиційно, розпочнемо з оригінальної версії. «Love of my life» має структуру традиційної рок-балади. Особливість вступного розділу – використання фортепіано та арфи, що спровоковано в першу чергу назвою альбому. Нагадаємо, що вступні розділи із залученням додаткового інструментарію з традиційними рок-інструментами також часто зустрічаються у Led Zepelin, Scorpions та ін. Зазвичай вступи у Queen тяжіють до коротких, у даному випадку він звучить понад тридцять секунд (при загальній тривалості рок-балади – 3 хвилини 30 секунд). Обрана рок-балада складається з чотирьох строф без приспіву. Як і у рок-баладах Боба Ділана та The Beatles, також є бек-вокал, що не виходить за межі супроводу і є стильовою ознакою Queen. Також, окрім традиційного бріджу, в «Love of my life» є два невеличкі інструментальні переходи між першою і другою та другою і третьою строфами. Поступове додавання інструментарію, посилення динаміки та наявність інструментальних

²⁵ До прикладу, найвідоміші живі виконання «Love of my life» – концерт у Монреалі (1981), на стадіоні Вемблі (Лондон 1986) та у Будапешті (1986). Відмітимо, саме ці концерти найчастіше транслюють у кінотеатрах у наші дні.

фрагментів, сприяють хвилеподібному розвитку драматургії рок-балади. Загальна композиційна схема «Love of my life» виглядає наступним чином:

a b e b1e1b2d b3

Розпочнемо аналіз її каверів з версії німецького гурту Scorpions. У виконанні соліста Клауса Майне рок-балада «Love of my life» звучить дещо квапливо, в типовій для гурту експресивній манері, з акцентом саме на виконавцеві. Зауважимо, що музиканти виключили з «Love of my life» всі інструментальні епізоди, окрім вступу. Відповідно, у цьому варіанті, рок-балада частково втратила свою основну структуру, хоча кількість строф залишилась незмінною. Замість трьох з половиною хвилин, як в оригіналі, вона звучить всього дві хвилини шістнадцять секунд. З інструментів – лише фортепіано, що додає виконанню камерності та зберігає індивідуалізовану направленість, притаманну жанру рок-балади. Наводимо композиційну схему каверу Scorpions:

a b b1 b2 b3

Майже ідентична оригіналу версія рок-балади у триб'ют-співака Марка Мартелла. Музикант на своїх концертах виконує виключно композиції Queen, навіть ззовні намагається бути схожим на Фредді Меркюрі. Зазначимо, що основна функція триб'ют-виконання – максимально точно відтворити оригінальну версію тієї чи іншої композиції. Відмінність між оригіналом і кавером у даному випадку – різне інструментальне вирішення. Свої композиції Марк Мартел виконує під фортепіано. У своєму варіанті він намагається повторити Фредді Меркюрі наскільки це можливо. Тому, композиційна схема та часова протяжність рок-балади повторюють Queen:

a b e b1e1b2d b3

Попередні кавери «Love of my life» були у сфері рок-музики. Часто рок-балади потрапляють у поле уваги і поп-виконавців. Так, по-своєму лірично виконала «Love of my life» кореянка J.Fla, яка спеціалізується саме на виконанні каверів

на відомі хіти різних інтонаційних практик. Важливо, що у її варіанті зберігається вступ, наближений до оригінального, але у супроводі гітари. Також збережені інструментальні переходи між строфами. Натомість скорочується четверта строфа за рахунок вилучення фрагменту віршованого тексту. Поступове тихе завершення, оповідна манера викладу, без акценту на самій виконавиці та наявність ключових складових композиційної схеми рок-балади, дозволяють впізнати її навіть у такому інтонаційному перевтіленні:

a b e b1e1b2 b3

Отже, не зважаючи на наявність багатьох версій однієї композиції, її ядро (внутрішня структура жанру) залишається сталою. Кожен варіант по-своєму трансформує оригінал, привносячи елементи різних стилів та відгалужень, проте жанрова основа впізнається.

Звертаючись до поняття «кавер» як невід’ємної категорії в сучасних інтонаційних практиках, логічним вважаємо розглянути питання авторства в рок-музиці. Очевидно, що у добу потужного технічного прогресу, дискусії та міркування на тему авторського права у різних мистецьких сферах набувають все більшої актуальності та поширення. На жаль, найчастіше – у зв’язку з його порушеннями. Чи не найгучнішого розголосу набувають ситуації щодо нехтування авторськими правами саме у музичній індустрії.

Очевидно, що неможливо говорити про авторське право, не врахувавши дві ключові універсалії, без яких останнє втрачає будь-який сенс. До таких відносимо феномен автора і, власне, сам твір мистецтва (в даному випадку – музичний твір).

До прикладу, у Законі України про авторське право та суміжні права дізнаємось наступне визначення терміну «автор»: автор – фізична особа, яка своєю творчою працею створила твір. Зауважимо, що в наведеному визначенні автор трактується як одна фізична особа.

Що стосується твору, то серед багатьох існуючих дефініцій, нагадаємо визначення Є. Назайкінського, який зазначає, що твір – «...матеріально

зафіксований ідеальний художній об'єкт, створений композитором на базі існуючих у культурі можливостей і засобів, наділений здатністю зберігати свою інваріантну структуру, а разом із тим – завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам – пристосовуватися до ситуації та історично розвиватися» [96, с. 28]. Знову ж таки, у наведеному визначенні превалює ідея індивідуального, персонального, тобто явища, створеного однією конкретною особою – композитором. Існують також і менш категоричні версії. Американський суд, скажімо, трактує художній твір як «те, що вважає таким його автор, за умови, що знаходиться хоча б одна особа, що поділяє таку точку зору»²⁶.

Ясна річ, наведені варіанти вбачаються доцільними, коли мова йде про твір зі сфери академічної музики, де функціонує усталена, непорушна тріада «композитор-виконавець-слухач» з домінуванням інституту єдиного автора-композитора та графічно зафіксованими текстами.

Але, не можемо відкидати той факт, що музичний твір – категорія, яка виходить далеко за межі однієї лише опус-музики. Чи можемо ми застосувати ці ж принципи та визначення до геть іншої інтонаційної практики – рок-музики, якщо остання, як мінімум, не має графічно фіксованих текстів, а як максимум – порушує (руйнує) ідею автора як однієї особи?

Розпочнемо з принципів фіксації. Розмірковуючи про спосіб існування музичного твору, Є. Назайкінський вказує, що «Музичний твір завжди існує у двох формах: або у процесі становлення, в процесі запису, або у вигляді закінченого запису. Причому запис (як і текст) розуміється у широкому сенсі. Це і ноти, і запис на магнітній плівці, і запис у пам'яті. Якщо враження стерлось, якщо немає нот, грамплатівки і нема літературних описів – твір перестає існувати... » [96, с. 26]. Крім того, автор додає, що «...саме поняття твору варто вважати поняттям, підкореним принципу історизму» [96, с. 21]. Тому, зважаючи на те, що з часу написання та видання праці «Логика музыкальной композиции» (1982) минуло понад 30 років, ясно, що до переліку

²⁶ Інформація повідомлена Ю. Чеканом, який посилається на лекції С. Д.Безклубенка.

способів існування варто додати і більш сучасні варіанти, зокрема – аудіозаписи на різних носіях (від дисків, які фактично виходять з ужитку до різноманітних онлайн-ресурсів).

Як вже було сказано у попередньому розділі, музичним твором у рок-мистецтві вважається студійний аудіо запис. Незважаючи на те, що презентантом рок-твору може бути мелодія, яка впізнається при прослуховуванні, повноцінну рок-композицією утворює її аудіозапис, який поєднує у собі декілька складових – вокал, повноцінний інструментальний ряд, вербальну складову тощо. Чи не найбільше питань та протиріч виникає, коли заходить мова про автора у рок-музиці загалом та конкретних рок-композиціях зокрема. Якщо в опус-музиці діє вище вказана тріада «композитор–виконавець–слухач», де автором безсумнівно є саме композитор, то з неакадемічними інтонаційними практиками подібна схема не діє, оскільки автором є не одна фізична особа, а ціла команда. Акцентуємо, що не варто плутати термін «команда» з так званою народною творчістю, яка також не має єдиного автора і характеризується усним типом побутування. Тут варто пояснити, що над створенням аудіо-трека як завершеної композиції, працює велика кількість людей, адже останній проходить через декілька етапів: від написання віршів (вербального ряду композиції), на початкових етапах – підбір музики (акордової сітки) на фортепіано чи гітарі, аранжування, запис окремо кожної доріжки (вокальної, інструментальних, бек-вокалу тощо) з поступовим зведенням і так далі. Проте, ключові моменти створення рок-композиції (написання вербального ряду та композиції цілого) належать саме учасникам гурту; при цьому функції творців різних компонентів остаточного тексту чітко не зафіксовані. Створення композиції відбувається в процесі спільного музикування – виникає так званий розфокусований автор. Наприклад, про робочий процес над створенням славнозвісної «Bohemian Rhapsody» Queen дізнаємося: «Найкращим звукозаписуючим обладнанням, доступним на той момент (1975), були 24-доріжкові аналогові магнітофони. Всі оперні хорові партії виконувались голосами Фредді Меркюрі, гітариста Брайана Мея і

ударника Роджера Тейлора – їх просто накладали один на одного, проганяючи багатократно запис. Всього знадобилось 180 накладань! Плівку так часто ганяли по тракту, що до кінця сесії вона протерлась і стала фактично прозорою. Але Меркюрі, не звертаючи уваги, продовжував накладати і накладати черговий дубль слова «Galileo». Знадобилось три тижні і робота п'яти студій, щоб закінчити зведення»²⁷.

Майже завжди в рок-гуртах роль «авторської» тріади композитор-поет-виконавець належить одній людині. Наведемо приклад творчого процесу, описаного Д. Боуї: «Зазвичай я пишу абзац чи два, описуючи декілька різних предметів, і тим самим створюю список інгредієнтів для історії. Потім розбиваю написане на 4-5 секцій, змішую і створюю заново. Таким чином, можна отримати досить цікаву комбінацію» [135].

І це те, що принципово відрізняє рок-музику від поп-музики, сутність якої найчастіше зводиться до розподілу функцій між окремими працівниками, де кожен відповідає за свою ділянку (текст пише одна людина, музику – інша тощо).

Найчастіше, авторство трека чи цілого рок-альбому належить гурту, але в описі вказуються усі, хто так чи інакше був причетний до його створення (звукорежисер, запрошені музиканти, автор музики і слів кожної композиції). Досить часто автором слів і музики є фронтмен, але закінчений результат належить саме гурту. Нагадаємо, що типовий, традиційний склад рок-гурту – фронтмен, гітарист, бас-гітарист, клавішник та ударник. Наприклад, говорячи про всім відому композицію «Let it be», ми додаємо – The Beatles в якості автора, без уточнення, що начерк мелодії та текст музика належать Полу Маккартні. Так саме, композиція українського рок-гурту «Океан Ельзи» «Холодно», належить гурту, а не конкретно фронтмену С. Вакарчуку, а «Love of my life» – гурту Queen, а не Фредді Меркюрі тощо.

Приходимо до висновку, що дійсно, для рок-музики є характерним явище розфокусованого автора, коли в процесі колективної імпровізації, музиканти

²⁷ Інформація надана з приватних архівів офіційного київського фан-клубу гурту Queen.

приходять до розуміння, яким буде кінцевий результат. Внесок кожного учасника зумовлений тим, що він бере на себе конкретну авторську функцію. Наявність команди авторів зумовлює певні проблеми щодо інституту авторства у рок-музиці. Найбільші з них – дві «П» – піратство (незаконне завантаження та розповсюдження аудіозаписів) та плагіат (присвоєння собі авторства або ж використання фрагментів композицій інших виконавців без вказівки на першоджерело). Очевидно, що піратство сьогодні – масове соціальне явище, яке торкається не лише рок-музики, а всіх існуючих інтонаційних практик. Ця тема заслуговує окремих досліджень та дискусій. Враховуючи обмежений регламент дисертації, додамо лише короткий коментар. Американський журналіст С. Вітт розпочинає свою книгу «Як музика стала вільною. Цифрова революція та перемога піратства» словами: «Я належу до піратського покоління» [222, с. 296]. Якщо ви хоча б один раз натискали в інтернеті кнопку «завантажити аудіо безкоштовно» – також стаєте піратами. Ми не прагнемо дати оцінку цій проблемі і не шукаємо способів її вирішення. Наша мета – продемонструвати, що інститут автора в неакадемічних інтонаційних практиках переживає непрості часи, враховуючи сучасні технічні можливості.

Інші проблема – плагіат. Наведимо приклади з історії. Славнозвісний британський рок-гурт Led Zepplin дуже часто звинувачували у плагіаті понад десяти їх композицій, які частково чи повністю були запозичені у інших авторів без вказівок чи посилань на оригінал. Скажімо, відому рок-баладу «Baby I'm Gonna Leave You» (1969), яку написала співачка Анна Брендон ще у 50-х роках, музиканти підписали як «народна пісня», оскільки саме так вона була підписана на диску Джоан Баез, який потрапив до рук учасників гурту. Все могло б обійтися, якби на початку 90-х Анна Брендон не звернулася до суду щодо порушення авторських прав і домоглася, аби її внесли до списку співавторів рок-балади. Схожа ситуація трапилася на початку 2018 року, коли відомий британський рок-гурт Radiohead звинуватив американську поп-співачку Лану Дель Рей у плагіаті композиції «Creep» (1992) з їх дебютного альбому. Співачка запозичила у рок-гурту лише музичну складову трека (вербальний ряд змінено),

змінено назву на «Get Free». Ще більше дьогтю у цю інтонаційну бочку меду додав той факт, що свого часу Radiohead також частково запозичили мелодію «Creep» з треку «The Air That I Breathe» гурту The Hollies (1972 рік), які значаться як співавтори. Наявність величезної кількості подібних ситуацій все більше провокує дослідити проблему авторства в неакадемічних інтонаційних практиках усного типу і доводить її неабияку актуальність для подальших досліджень.

Завершимо міркування щодо авторства у неакадемічних інтонаційних практиках цитатою Юрія Чекана, який вказує на те, що: «Важливим і, певно, найнаочнішим симптомом ... кризи музичної культури, що характеризує сучасну соціокультурну ситуацію, є порушення цілісності традиційної для європейської культури Нового Часу тріади «композитор – виконавець – слухач». І мова тут не про звичайне подовження комунікативного ланцюга за рахунок включення до нього таких ланок, як «звукорежисер», «аудіоносій» чи «комунікативний канал». Кожна з традиційних ланок цієї на перший погляд непорушної та одвічної структури у сучасному суспільстві піддається серйозним випробуванням на міцність – і не витримує їх. Більше того, інститути, викликані до життя цим комунікативним ланцюгом, у нових соціокультурних умовах або повинні кардинально змінитися, або приречені» [178, с. 41–45].

2.6. Драматургічні функції рок-балади у рок-альбомі

Повернемося до тези про те, що найчастіше рок-балада – найвідоміша композиція рок-альбому, іншими словами – хіт, візитна картка альбому і відповідно гурту. До прикладу, в альбомі «*Use Your Illusion I*» гурту Guns N' Roses, з шістнадцяти композицій альбому загальною тривалістю в годину і 16 хвилин, в рейтингах та чартах, а також на хвилях радіостанцій найчастіше лунають дві – «*Don't Cry*» та трохи рідше – «*November Rain*», які є саме рок-

баладами. Експресивну «Don't Cry» без перебільшення можна назвати однією з ключових рок-балад гурту.

Або ж альбом Beatles «*Help!*», де з 14 композицій одразу ж впізнаються дві – «**Help**» та «**Yesterday**», остання відноситься до жанру рок-балади і не потребує додаткових коментарів, адже протягом останніх десятиліть вона тримається на вершинах рейтингів найкращих композицій усіх часів.

Подібні приклади можна примножити.

Розглянемо детальніше причини такої впізнаваності. Зазначимо, що рок-альбом в середньому складається з десяти-чотирнадцяти треків, з яких рок-балад – максимум дві-три, а інколи – одна. Для відповіді на це запитання та визначення, яке ж місце рок-балада відіграє в концепції рок-альбому, нами було обрано десять популярних рок-альбомів. Назвемо їх у хронологічному порядку:

- Альбом «*Help!*» The Beatles (1965);
- Альбому «*Led Zeppelin III*» Led Zeppelin (1970);
- «*A Night at the Opera*» Queen (1975);
- «*Black Album*» Metallica (1991);
- «*Love at First Sting*» Scorpions (1996);
- «*Use Your Illusion I*» Guns N' Roses (1991);
- «*No More Tears*» Ozzy Osbourne (1998);
- «*Get a Grip*» Aerosmith (1993);
- «*Щасливої дороги*» «Братів Гадюкіних» (1996);
- «*Суперсиметрія*» «Океан Ельзи» (2003).

В середньому, кожен рок-альбом має одну-дві рок-балади. Наприклад, в альбомі Beatles «*Help*» – з чотирнадцяти композицій лише одна рок-балада – «*Yesterday*» (це всього дві хвилини звучання з 33-хвилинного альбому), а альбомі «*Black Album*» Metallica – дві («*Nothing else matters*» та «*The Unforgiven*») з дванадцяти композицій, тобто тринадцять хвилин звучання, коли загальна протягненість – година і дві хвилини, «*Love at First Sting*»

Scorpions – також дві з дев'яти («Coming Home» та «Still loving you»), тобто одинадцять з половиною хвилин при сорока одній хвилині загального часу.

Одна з можливих причин того, чому рок-балад в альбомі така обмежена кількість – це те, що вони виходять за рамки звичної динамічної системи рок-музики – *гучності*.

Відповідно, рок-балада як така, що виходить за межі звичного комплексу рок-музики не може не привернути до себе увагу, адже прослухавши десять і більше активних рок-треків, серед яких дві рок-балади, запам'ятається меншість, яка вирізнялась. Можемо припустити, що саме в рок-баладах закладена головна ідея рок-альбому, його смислове ядро. Наприклад, в рок-баладі «Susy» гурту «Океан Ельзи» захована назва всього альбому – «Суперсиметрія» і, власне, це она з найвідоміших композицій не лише вказаного альбому, але й у творчості гурту загалом.

Ще одний важливий момент – рок-балади фактично ніколи не звучать на початку альбому, а найчастіше – в його кульмінаційній зоні (точка золотого перетину) та на завершення. З 12-ти композицій альбому Queen «*A Night at the Opera*» – рок-балада «*Love of my life*» звучить дев'ятою, а «*Bohemian Rhapsody*» – одинадцятою. В альбомі Ozzy Osbourne «*No more tears*» – три рок-балади з одинадцяти номерів, які звучать третьою («Мама, I'm coming home»), восьмою («Time after time») та одинадцятою («Road to nowhere»). В альбомі «*Get a Grip*» Aerosmith чотирнадцять треків, з яких три рок-балади – дев'ятий («Cryin'»), одинадцятий («Crazy») та тринадцятий («Amazing»), тобто в останній третині альбому, кульмінаційній зоні. Відбувається своєрідна тиха кульмінація, яка в контексті гучної музики створює надзвичайно потужний ефект. Таким чином, перед тим, як звучить рок-балада триває певний етап підготовки.

Крім того, якщо рок-балад в альбомі декілька, вони фактично ніколи не звучать підряд. Хоча б одна композиція має їх розділяти. Виключенням можуть бути лише тематичні альбоми, присвячені виключно жанру рок-балади (творчість Scorpions, збірні альбоми тощо). Проаналізуємо альбомне

«сусідство» рок-балади та її оточення. В третьому студійному альбмі гурту Led Zeppelin «*Led Zeppelin III*», популярну рок-баладу «*Since I've been loving you*» (номер чотири), оточують драйвові та менш відомі композиції «*Celebration Day*» та «*Out on the Tiles*», як і рок-баладу «*Tangerine*» (номер сім) оточують протилежні за характером «*Gallows pole*» та «*That's the way*». В альбомі гурту «Брати Гадюкіни» «*Щасливої дороги*» – три рок-балади, кожна з яких оточена активною рок-композицією. Відому рок-баладу «*Ми ходили дили дили*» (номер три) оточують швидкі «*Я вернувся додомів*» та «*Лібідо*». Баладу «*Соломія*» (номер п'ять) оточують вже згадана «*Лібідо*» та «*Бидло*», а рок-баладу «*Клофелін*» (номер дев'ять) – енергійні «*Халі Галі*» та «*Дівчина з Коломій*». З кожного правила, як відомо, є винятки. Так в рідкісних випадках в альбомі рок-балади можуть стояти поруч. В «*Суперсиметрії*» гурту «Океан Ельзи» підряд звучать «*С'юзі*» (номер чотири), «*Мене*» (номер п'ять) та «*Для тебе*» (номер шість). Хоча, в цьому ж альбомі рок-балада «*Холодно*» (номер дев'ять) оточена активними композиціями «*Майже весна*» та «*Віддам*». Взагалі «*Суперсиметрію*» називають баладним альбомом. Детальному аналізу українських рок-балад та музичної поетики рок-балад «Океан Ельзи» присвячений наступний розділ.

Таким чином, на рівні рок-альбому, жанр рок-балади бере на себе роль кульмінаційних точок, в яких криється суть, головна думка альбому. Завдяки сфері «тиша», що на перший погляд є чужою для рок-музики, відбувається переакцентування уваги з постійного збудження, енергії, а подекуди агресії – до замислення, виникає певний гіпнотичний ефект. Чим більше активних, швидких композицій передувало рок-баладі – тим сильніший ефект виникає в результаті. Не зважаючи на те, що рок-балади займають в загальному хронометражі не більше п'ятої частини альбому, саме вони стають всесвітньо-відомими хітами і «живуть» поза його межами.

Висновки до другого розділу

Отже, звертаючись до історичної еволюції жанру балади, наголошуємо,

що термін «балада» в різних інтонаційних практиках та гуманітарних науках позначає незалежні одне від одного феномени, що часто не мають між собою генетичного зв'язку. Об'єднуючим фактором балад у різних сферах слугують: оповідність, композиційна масштабність, сюжетність. Також говоримо про баладність як жанрове начало та комплекс стильових ознак. В той же час, дослідники (В. Конен, В. Сиров та ін.) відмічають вплив англо-кельтської балади на формування рок-музики загалом та рок-балади зокрема, надаючи їй роль першооснови року («родового жанру», «первинного жанрового пласта»), проте чітко диференціюючи рок-баладу та баладу у музиці новоєвропейської традиції.

У малодослідженій на сьогодні жанровій сфері рок-музики, рок-балада постає одним з ключових, чітко визначених жанрів, що присутній у творчості гуртів різних стильових напрямків.

Аналізуючи зразки, загальновідомі як рок-балади, приходимо до висновку, що ключовою ознакою музичної поетики жанру є наявність композиційної схеми – вступу, строфи та бріджу, які сприяють хвилеподібному розвитку, завдяки специфічному втіленню. Види вказаних розділів, їх характерні ознаки або ж відсутність якогось із них залежать, в першу чергу, від стилістики рок-гурту.

Вступ – своєрідний маркер жанру рок-балади. Основна функція вступного розділу – створити певну установку сприйняття, налаштувати на зміну моделі поведінки (під час живого рок-концерту). Ключовою ознакою вступу є його фактурна формула (гармонічна або акордова фігурація). Будучи різними за тривалістю, виконавським складом та тематизмом, саме вступи рок-балад є найбільш впізнаваними і демонструють індивідуальні стилістичні ознаки гурту.

Головна зовнішня ознака строфи рок-балади – парадоксальне поєднання особистісного та колективного, завдяки зближенню комунікативної пари «соліст-публіка» («соліст-слухач») і віддалення пари «соліст-ансамбль». Рок-балада сприймається як персональне звернення, завдяки особливим віршованим

текстам, зокрема, наявності в них опозиції «Я–Ти», «Я–Тобі». Звідси логічним є домінування розмовних інтонацій, що підтверджує першість вербального рівня над власне музичним та пояснює часте порушення квадратності і ритміки вірша. Головні ознаки мелодики рок-балади – вузький діапазон, чіткість та лаконічність, наявність повторних зворотів. Кожна строфа, як правило, виконує різні драматургічні функції в залежності від місця розташування, сприяючи хвилеподібному розвитку.

Брідж – момент зміщення акцентів з вербальної сторони на інструментальну. Зазвичай брідж – емоційна та експресивна кульмінація рок-балади, що дає змогу розкритися іншим учасникам рок-гурту (найчастіше – гітаристам). Як правило, бріджі звучать на гучній динаміці, що створює контраст на фоні тихого звучання рок-балади. Як і втілення вступних розділів, інструментальні бріджі та їх особливості напряду залежать від стильового напрямку гурту.

Найчастіше, саме рок-балади стають кульмінаційними точками у рок-альбомі, формуючи його смислове ядро. Будучи найпопулярнішими композиціями у творчості того чи іншого гурту, вони часто стають матеріалом для каверів у різних інтонаційних практиках. Важливо, що незважаючи на всі трансформації (зміна віршованих текстів, виконавського складу, стилю тощо) внутрішня структура жанру залишається незмінною.

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНА ПОЕТИКА РОК-БАЛАДИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

3.1. Два шляхи розвитку жанру рок-балади

Розглянувши поетику жанру рок-балади на прикладі творчості британських, американських та західноєвропейських гуртів, вбачаємо доцільним прослідкувати, яким чином вказаний феномен розвивався та втілювався в українській рок-музиці. Логічно припустити, що українська рок-балада рухалася дещо іншими шляхами, ніж її західноєвропейський аналог. Для з'ясування цього питання, порівнюємо етапи становлення жанру рок-балади загалом та на теренах нашої країни зокрема.

Як уже було сказано у попередньому розділі, джерелами рок-балади є блюз, народна пісня, частково кантрі та джазова балада. Загальновизнано, що жанр рок-балади сформувався у творчості Боба Ділана, який синтезував названі джерела та продемонстрував перші зразки жанру, які стали взірцями для послідовників та матеріалом для численних каверів.

Творчий шлях рок-музиканта розпочався на початку 60-х років і його справедливо можна назвати предтечею рок-музики. Саме *народна пісня* займає одну з ключових позицій в його альбомному доробку. Загалом Боб Ділан аранжував близько тридцяти п'яти англійських народних пісень. Більше того, альбом «Good as I been to you» 1992 року випуску повністю складається з народних пісень (всього тринадцять). Переважна їх більшість – блюзи чи кантрі, проте, все ж існує невелика кількість композицій, які, на нашу думку, є найбільш наближеними до жанру рок-балади. Зокрема, це «*House of the Risin' Sun*» з дебютного альбому Bob Dylan (album) 1962 року, «*Canadee-i-o*», «*Tomorrow Night*», «*You're Gonna Quit Me*» з альбому «*Good as I Been to You*» 1992 тощо. Розглянемо детальніше кожну з перерахованих композицій.

«*House of the Risin' Sun*» з дебютного альбому має досить багату виконавську історію (перші збережені записи датуються ще 30-ми роками, а одні з останніх – 2000-ми). Точна дата виникнення народної пісні невідома,

існують версії, що вона походить з XVI століття, інші ж вбачають в ній риси народних англійських балад XVIII століття. Вербальна структура пісні – вісім строф по чотири рядки у кожній, з яких римування відбувається між 2-м та 4-м (перехресна рима). У версії Боба Ділана пісня звучить під акустичну гітару. На перший погляд, для статусу рок-балади їй не вистачає як мінімум стандартного набору рок-інструментів та композиційної асиметричності у будові строфи. Але наявність акордового вступу, в якому криється основна гармонічна сітка композиції, оповідальна манера виконання, поступове наростання динаміки з раптовим затуханням наприкінці та наявність програшів (перші зразки бріджу) між куплетами дає підстави говорити про те, що саме в межах таких композицій формувався жанр рок-балади. Схема рок-балади виглядає наступним чином:

a b b1 b2 b3 b4 b5 b6 b7

До «*House of the Rising Sun*» зверталися чимало рок-виконавців, у творчості яких вона набула остаточних рис рок-балади. Найвідомішою на сьогодні є версія британського гурту *The Animals* 1964 року, яка входить до рейтингу 500 кращих пісень світу за версією Rolling Stones (123 позиція). Саме вона є найбільш близькою до типової рок-балади: відповідний рок-інструментарій, хвилеподібна драматургія, наявність маркованого вступу та нівельованого закінчення. Власне, саме після появи версії *The Animals* Боб Ділан перестав виконувати свою. Для порівняння з оригінальною версією, наводимо схему варіанту *The Animals*:

a b b1 b2 d b3 b4 b5

За рахунок виключення двох строф, композиція *The Animals* звучить чотири хвилини, замість оригінальних п'яти. Натомість, в даному варіанті з'являється брідж між третьою та четвертою строфами, що наближає її до класичної рок-балади.

Окрім цих, відомі кавери «*House of the rising sun*» у виконанні *Muse*, *Ніни Сімон* та ін. Варто додати, що і *Muse* і *Pink Floyd* визначають свої композиції як

кавер на *Animals*, а не як опрацювання народної пісні чи як кавер на Боба Ділана.

У 1992 році співак видав альбом «*Good as I Been to You*» який повністю складався з народних пісень. Три з них – «*Canadee-i-o*», «*You're Gonna Quit Me*» також можна вважати прародичами традиційної рок-балади. Всі три звучать під супровід акустичної гітари, тільки у «*Tomorrow Night*» на початку додається звучання губної гармошки, у чому вбачається традиція кантрі. Всі три зразки характеризуються чіткою строфічною структурою без приспіву, стриманістю у темповому відношенні, характерними фактурними фігураціями чи гармонічним супроводом у гітари, переважанням плагальних зворотів над автентичними та часовою протягненістю. Наприклад, «*Canadee-i-o*» складається з шести строф по вісім рядків у кожній (4,5 хвилини часу, у порівнянні з тими ж блюзами Боба Ділана, які в середньому звучать протягом 2,5 хвилин). Саме ці риси в подальшому утворять ядро жанру рок-балади. В даному ж випадку доцільно говорити про баладність як жанрове начало. Порівнюючи авторські композиції Боба Ділана з тими, основу яких складають народні пісні, приходимо до висновку, що музикант досить бережно ставиться до народних текстів, не обтяжуючи їх великою кількістю інструментів та витримуючи потрібний мінімум музично-інтонаційного матеріалу (сталі звороти, повторювані мотиви тощо).

Паралельно з творчістю Боба Ділана на рок-арені розпочинають свій музичний шлях легендарні *Led Zeppelin* (засновники хард-року та хеві-метал, представники фольк-року, як і *Боб Ділан*). Саме у цього культового британського гурту жанр рок-балади остаточно сформувався, збагатившись всіма своїми традиційними характеристиками: тривалий вступ, імпровізований розлогий брідж, близька до розмовної мови манера виконання. Інтонаційно композиції *Led Zeppelin* явно тяжіють до народних пісень. Про практику цитування народних пісень чи аранжування музиканти не говорять, проте, з різних інтерв'ю та спогадів дізнаємося, що вони були добре обізнані як з блюзами, які складають первинний інтонаційний пласт рок-музики, так і з

вербальними фольклорними текстами. Хоча і тут не обійшлося без прикрої ситуації. Скажімо, у трек-листі альбому «Led Zeppelin I» 1969 року рок-балада «Babe I'm gonna leave you» зазначена як народна пісня, проте згодом виявилось, що вона мала автора – Енн Бредон, тому гурт був звинувачений у плагіаті. Якщо Боб Ділан займався аранжуванням народних текстів, то стосовно *Led Zeppelin* доцільніше говорити про моменти стилізації, побудовані на слуховому досвіді. У творчості гурту також практика додавання до стандартного рок-інструментарію побічних інструментів для створення етнічного колориту (також момент стилізації). Наприклад, в славнозвісній рок-баладі «Stairway To Heaven» у вступі звучать три блок-флейти. Рок-балади *Led Zeppelin* до наших днів займають високі позиції у різних чартах і вважаються еталонами цього жанру і саме англійський фольклор став тим фундаментом, з якого музиканти сформували свій виконавський стиль.

Представлені міркування можуть слугувати аргументами у доведенні тези про вплив фольклору на формування класичної рок-балади. Проте, постає питання, чи доцільно проводити аналогічні паралелі з фольклорною баладою в українській музиці? Зазначимо, що творчість більшості українських гуртів та їх стилістика рухались у наступних напрямках: переймання та втілення традицій західноєвропейських та британських рок-гуртів, а також продовження лінії естрадної української пісні (творчість різноманітних ВІА) з адаптацією до рок-культури та індивідуального саунду гурту. Тому більшість існуючих вітчизняних рок-гуртів працюють у стилістиці поп-рок, інді-рок, софт-рок. Враховуючи, що перші зразки рок-балад з'явилися ще у 60-х роках, то в Україні цей жанр було апробовано набагато пізніше – у 90-х. Сказане підводить до висновку про те, що на етапі формування національного варіанту жанру зразками та прототипами виступали не стільки фольклорні балади, скільки зразки вже сформованого жанру.

Отже, можна стверджувати, що українська рок-балада, на відміну від закордонного аналога, не має безпосереднього генетичного зв'язку з

українською фольклорною баладою, оскільки формувалась набагато пізніше та в інших умовах.

3.2. Загальна характеристика жанру рок-балади у доробку українських гуртів

Розглянемо, яке ж місце займає обраний жанр у творчості українських рок-гуртів. Додамо, що детальний аналіз композицій кожного гурту як індивідуального втілення та трактування жанру – тема окремого дослідження, що виходить за межі роботи. Наведемо найяскравіші приклади конспективно.

Рок-гурт «Брати Гадюкіни» справедливо вважається одним з основоположників українського року. Будучи заснованим у 1988 році у Львові, він існує до сьогодні. З 2009 по 2013 гурт тимчасово припиняв творчу та концертну діяльність у зв'язку зі смертю фронтмена – Сергія Кузьмінського. Стилiстика «Братів Гадюкіних» – панк, блюз, регі, фольк-рок та рок-н-рол. На офіційному сайті гурту знаходимо наступну характеристику стилю виконавців – «галицький колорит, тотальний стьоб та запальний драйв» [20]. Зазначимо, що перераховані характеристики особливо яскраво втілені на рівні вербальних текстів композицій рок-гурту. Серед творчого доробку музикантів – дев'ять альбомів (п'ять студійних та чотири концертних), а також дві збірки хітів. Серед найвідоміших альбомів – «Всьо чотко!» (1998), «Ми хлопці з Бандерштадту» (1991), «Було не любити» (1994), «Щасливої дороги» (1996), «Я вернувся домів» (2011), «Made in Ukraine» (2014) та інші.

Хоча гурт прославився, в першу чергу, завдяки своїм активним рок-хітам, проте і рок-балада знайшла індивідуалізоване втілення у творчості «Братів Гадюкіних». Серед найвідоміших зразків жанру – «Ми ходили-дили-дили», «Соломія» та «Клофелін» з альбому «Щасливої дороги». Чи не найвідомішою рок-баладою вважається композиція «Жовті стрічки» з альбому «Було не любити». Розглянемо її детальніше.

Рок-балада «Жовті стрічки» (1994) розпочинається тривалим вступом (понад пів хвилини), у якому задіяний стандартний рок-інструментарій, а також

партія саксофона, в якій проводиться основний мелодичний мотив твору. Зазначимо, що залучення додаткового інструментарію у вступі рок-балади – не поодиноким випадок в історії рок-музики. До такої ж практики у своїй творчості часто долучаються й інші гурти, зокрема, Led Zeppelin, Scorpions, а серед вітчизняних – Океан Ельзи, Мертвий Півень, Скрябін тощо. В даному випадку саксофон підтримує заданий вербальним текстом та манерою виконання дещо саркастичний і водночас меланхолійно-романтичний колорит. Структура рок-балади «Жовті стрічки» – дві строфи по вісім рядків у кожній та приспів, що повторюється три рази і складається з чотирьох рядків. Як і характерно для жанру в цілому, у даному зразку досить умовне, а подекуди взагалі відсутнє римування, що максимально наближає її до розмовного викладу. Наприклад, у першій строфі (1–4 рядки) рима відсутня взагалі, а у 5–8 – перехресне і навіть дещо спрощене римування «не забуду-буду» і «річки-стрічки». У приспіві рима також відсутня.

Оригінальність обраної рок-балади у наявності прозового монологу соліста після інструментального бріджу (соло саксофона на фоні рок-інструментів), завдяки наявності якого тривалість композиції – п'ять хвилини і сорок секунд. Нагадаємо, що протягненість у часі за рахунок повільного чи помірному темпу, або повторення приспіву чи строфи – характерна ознака рок-балади як жанру.

Також оригінальність обраної композиції у наявності яскравого бек-вокалу, що не є типовим показником жанру, оскільки рок-балада – твір одного виконавця. Проте, бек-вокал у даному випадку не виходить за рамки фону-супроводу і не має індивідуалізованого музичного матеріалу, а лише підтримує загальний колорит. Таким чином, схема будови «Жовтих стрічок» виглядає наступним чином: **a b c b1 c d e**.

Оповідна манера виконання, маркований вступ на нівельоване закінчення, типові для рок-балади інтонаційні звороти, побудовані на розмовних інтонаціях, плагальні кадансування, – все з перерахованого є

незмінною складовою жанру. Очевидно, що творчість гурту «Брати Гадюкіни» не вписується у канони класичного року. Це відображається і на інтонаційному рівні, специфічному саунді і, також, у віршованих текстах композицій. Проте, навіть у такому своєрідному нетиповому трактуванні, спостерігаємо зародження жанру рок-балади у вітчизняній рок-музиці.

Не менш яскравими представниками українського року є ще один львівський гурт – «Мертвий півень». На сайті «Київський рок-клуб» знаходимо наступну характеристику гурту: « ... це більше, ніж просто добра рок-музика. На концерти «Мертвого Півня» приходять три, якщо не чотири, покоління. Серед публіки гурту – схильні до емансипації школярки та екзальтовані тінейджери, студенти престижних (і не дуже) вузів та легендарні львівські художники, колишні дисиденти та сьгоднішні політики» [63]. Стилістика музикантів – прогресивний рок. За час існування – з 1989 по 2011 рік, склад гурту постійно оновлювався. Творчий доробок «Мертвого Півня» – тринадцять альбомів, найвідоміші з яких – «ЕТО» (1992), «Мертвий Півень» (1993), «Live у Львові» (1995), «Пісні мертвого півня» (2006), «Кримінальні сонети» (з Ю.Андруховичем, 2008) тощо.

Ключовою та впізнаваною ознакою гурту є тексти пісень на вірші українських поетів та письменників, зокрема Ю.Андруховича, В. Неборака, О. Ірванця, С. Жадана та ін.

Серед найвідоміших рок-балад гурту – «Місячний блюз», «Чуєш, мила», «Ми помрем не в Парижі» (альбом «Ето», 1992), «Good time», «Колискова для Назара» («Мертвий півень»1993), «Трава» (II-Testamento, 1996), «Біла квітка» («Афродизіаки», 2004), «Life is a long song» («Пісні мертвого півня, 2006») та інші.

Культовою композицією «Мертвого Півня» є рок-балада «Ми помрем не в Парижі» з дебютного альбому «Ето» (1992). Написана за канонами класичної рок-балади, вона є останньою композицією в альбомі.

Структура рок-балади – п'ять строф без приспіву. Тривалість – п'ять хвилин, що обумовлена, в першу чергу, тривалим вступом та великою

кількістю строф²⁸. Перша строфа складається з чотирьох рядків, решта – з п'яти. Хоча, віршований текст написаний метрично рівно з перехресним римуванням, проте наявність п'ятого рядка, який римується щоразу з іншим рядком строфи, руйнує звичну для слуху структуру вірша і наближає текст до розмови. А під час студійного виконання другої строфи, соліст буквально читає текст як вірш, тим самим підкреслюючи перевагу вербального ряду над музичним.

Розпочинається рок-балада гітарним медитативним вступом (перебори), тривалістю біля хвилини, що компенсує відсутність бріджу. Такі тривалі вступи, загалом, не характерні для українських рок-балад. Звертаючись до першоджерел побутування жанру, помічаємо, що така практика характерна для гуртів важкого року – Led Zeppelin, Metallica, Aerosmith тощо. Сказане – свідчення того, що перші українські рок-балади тяжіють до своїх закордонних аналогів, переймаючи вже сформовані традиції жанру. Також за відсутності бріджу, наявна невелика інструментальна постлюдія наприкінці, що створює композиційну арку. Окрім стандартного рок-інструментарію, в рок-баладі залучені скрипка та кастаньєти. Враховуючи, що такий досвід зустрічаємо у більшості українських рок-гуртів, можемо стверджувати, що залучення додаткового інструментарію – характерна ознака українських рок-балад. Нетиповим лише є те, що композиція виконується дуєтом (Місько Барбара та Ярина Якуб'як). Саме тому, крім звичних для віршованого ряду рок-балади займенників «Я» – «Ти», домінує займенник «Ми». Схематично «Ми помрем не в Парижі» – **a b b1 e b2 b3 e1**²⁹.

Нагадаємо, що на початку 90-х років жанр рок-балади лише починає з'являтися у творчості українських гуртів, тому про дотримання звичного канону можемо говорити досить умовно. Проте, наявність маркованого вступу, темпові характеристики, хвилеподібний принцип розвитку, поступове

²⁸Зазначимо, що в середньому, для класичних західних рок-балад характерно три строфи і короткий приспів.

²⁹ e –інструментальні вставки

залучення нових інструментів, плагальні закінчення та інші ознаки наближають композицію до традиційної рок-балади.

Наступним рок-гуртом, що також виник на початку 90-х є «Плач Єремії» на чолі з Тарасом Чубаєм. Гурт випустив чотири студійні альбоми, серед яких «Двері, котрі насправді є» (1993), «Най буде все як є» (1995), «Хата моя» (1997), «Світло і сповідь» (2003). Основний стильовий напрям гурту «Плач Єремії» – концептуальний рок. На одному з порталів української музики знаходимо наступну характеристику творчості гурту: «Це переважно серйозні, філософські вірші, що виконуються під акомпанемент рок-гурту. Більшість текстів "Плачу Єремії" – це поезія Грицька Чубая, Юрія Андруховича, Костика Москальця, Віктора Неборака та інших сучасних українських поетів, а також – народні тексти. Музика в піснях часом звучить жорстко, згодом переходить в спокійні балади, а через деякий час знову вибухає, переповнена емоціями. Все це і надає пісням особливого "львівського" колориту...» [160].

Серед рок-балад гурту такі композиції як «Відшукання причетного», «Не спиняйте її» («Двері, котрі насправді є» 1993), «Вона», «Так спроквола» («Най буде все як є», 1995), «Ти бачиш», «Якби ти була», («Хата моя», 1997), «Коли до губ твоїх» (1999) та ін.

Безсумнівно, найвідомішою рок-баладою в історії гурту «Плач Єремії» та в історії українського року є композиція «Вона» на вірші К. Москальця [164]. Також ця рок-балада є однією з найбільш упізнаваних українських рок-хітів. Крім того, віршований текст рок-балади неодноразово був об'єктом аналізу у літературознавстві [118]. Важливо, що «Вона» – найбільш наближена за композицією та втіленням до класичної рок-балади.

Розпочинається рок-балада гітарним вступом (перебори), який триває близько пів хвилини. Важливо, що цей вступ дуже подібний до вступу рок-балади «Still loving you» Scorpions, що зайвий раз доводить орієнтацію української рок-балади на західні першоджерела. Структура – дві строфи з приспівом, крім того, друга строфа дублюється після інструментального бріджу. Характерний момент, що вступ, перша строфа та приспів звучать лише

під супровід гітари на тихій динаміці, поступово готуючи слухача до драматичної кульмінації рок-балади – другої строфи. Партія фронтмена рок-гурту «Плач Єремії» Тараса Чубая на початку нагадує більше оповідь, розповідь, аніж вокал. Максимальна увага тут відведена слову. Після приспіву долучається увесь комплекс рок-інструментів з поступовим наростанням динаміки. Короткий інструментальний брідж з яскравим експресивним соло електрогітари за стилістикою дещо нагадує бріджі представників класичного року – Scorpions, Aerosmith, Gun's and roses. Загальна композиційна схема рок-балади «Вона» – **a b c e b1 c d b2 c e**.

Зазначимо, що більшість сучасних українських рок-гуртів працюють у стилістиці поп-рок. Проте, зустрічаються думки, що вони все ж мають відношення до поп-музики. Розглянемо це питання детальніше.

В. Сиров у праці «Стилевые метаморфозы рока» зазначає, що існуюча плутанина між вказаними термінами виникла в першу чергу завдяки пресі, радіо та телебаченню, де в різних чартах та хіт-парадах кордони між рок- та поп-музикою стають дедалі розмитішими. Автор вказує, що «часткове пояснення цієї плутанини в тому, що рок вийшов із надр масової культури і багато в чому зберіг на собі її відбиток. По-друге, існує цілий пласт музичної продукції, який об'єднується словом “поп-рок”, куди можна віднести далеко не найгірші зразки: музику Пола Маккартні, Елтона Джона, Queen... По-третє, рубрикацію порушують і самі музиканти, часто змінюючи свої амплуа, мігруючи з однієї жанрової категорії в іншу...» [147, с. 37]. Диференціація поп-та рок-явищ здійснюється дослідником, виходячи з наступних критеріїв:

– «Для всієї виразово-мовної системи року стилеутворюючі механізми виявляються більш важливі, ніж для конформістської по духу поп-естради» [147, с. 38];

– мовленнєво-лексичне різноманіття року, «кращі зразки якого частіше за все відображують традиції національної культури» на

противагу космополітичній, гомонізованій мові поп-музики [147, с. 38];

– зведення до мінімуму інтонаційного поля у поп-музиці; установка на поверхнево-розсіяне її сприйняття. Звідси – «спів під фонограму <...> на відміну від "живого"звуча в році» [147, с. 38–39];

– кардинально різні також манери виконання: форсована, «на розрив аорти» у рок-музикантів, та часто спів «упівголоса» у поп-музиці.

До системи ознак, визначених В. Сировим, додамо, що рок-музика завжди прагне привернути до себе увагу, не боїться бути особливою. Вона є в першу чергу *виробником прототипу*, в той час як поп-музика лише його *тиражує* [179]. З цього виходять *різні цілі* вказаних феноменів. Найголовніша ціль поп-музики – *робота на прибуток*, тоді як у рок-музикантів прибуток є не метою, а *результатом роботи*.

Таким чином, до стильового напрямку поп-рок в українській музиці відносимо творчість гуртів «Скрябін» (з 1989 до сьогодні), «Друга ріка» (з 1996 року до сьогодні) та «Скай» (з 2001 року до сьогодні), Мотор'ролла (з 1994 року до сьогодні), «Bez Обмежень» (з 1999 до сьогодні) та інші. Хоча жанр рок-балади не є визначальним у їх творчому доробку, проте, також знаходить своє індивідуальне втілення відповідно до саунду та стилістики гурту. Відомими рок-баладами гурту «Друга ріка» є «П'ю з твоїх долонь» (альбом «Рекорди», 2005) та «Три хвилини» (альбом «Денніч», 2006). У гурту «Скай» – «Тебе це може вбити» («Те, що треба», 2006), «Світло» («Знак оклику!», 2010) та «Струна» («Край неба», 2014). А рок-балади «Спи собі сама», «Мовчати» («Natura», 2003) та «Старі фотографії» («Танго», 2005) свого часу стали візитівками гурту «Скрябін».

Очевидно, що рок-балада так чи інакше проникає у творчість кожного з названих рок-гуртів, отримуючи своє специфічне втілення. Проте, в більшості з наведених прикладів можемо стверджувати, що обраний жанр не є домінантою творчості, оскільки кількість існуючих зразків досить мала, порівнюючи з будь-яким західноєвропейським чи американським рок-гуртом. Корпус відомих

українських рок-балад налічує зразки, які представляють різні напрямки року. Проте, далеко не всі з них є відомими широкому загалу, оскільки розраховані на певну слухацьку аудиторію, рідко транслюються на радіохвилях чи онлайн-платформах. Тому, звертаємось гурту, у творчості якого жанр рок-балади склався найяскравіше та найповніше – «Океану Ельзи».

3.3. Втілення музичної поетики рок-балади у творчості гурту «Океан Ельзи»

3.3.1. Рок-балада у творчості гурту «Океан Ельзи»

Серед існуючих українських рок-гуртів, безапеляційно, першість тримає «Океан Ельзи». Для того, щоб не зміщувати основну лінію аналізу поетики рок-балади, загальну характеристику гурту ми свідомо виносимо у додатки, оскільки вважаємо її важливою у визначенні стильових ознак та процесу еволюції рок-гурту (див. додаток Б).

Таким чином, серед творчого доробку гурту «Океан Ельзи» (понад 200 композицій) до жанру рок-балади відносимо, наприклад, «Голос твій» («*Там, де нас нема*», 1998), «Відпусти» («*Янанебібув*», 2000), «Квітка» («*Модель*, 2001»), «Susy», «Холодно», «Мене» та її продовження «Для тебе» («*Суперсиметрія*», 2003), сингл «Дякую» (2004), «Не питай» («*Gloria*», 2005), «Ночі і дні» («*Mira*», 2007), «Компас», «На лінії вогню» («*DolceVita*», 2010), «Обійми», «Коли навколо ні душі» («*Земля*», 2013), «Мить» та «Життя починається знов» («*Без Меж*», 2016), «Без тебе» (2018), а також композиції з сольних проектів С. Вакарчука, зокрема «Така, як ти» («*Вночі*», 2008), «Не плач» («*Брюссель*», 2011) та композиції майбутнього альбому «Без тебе», «В небо жене» (2018). Є також композиції, в яких присутні ознаки баладності. До таких віднесемо, наприклад «Етюд» («*Янанебібув*»), «Друг», «Вулиця» («*Модель*»), «Вище неба» («*Gloria*»), «Пташка» («*Mira*»), «На небі», «Rendez-Vous» («*Земля*»), тощо. Така щільна концентрація зразків рок-балади та баладності у доробку

гурту дозволяє припустити, що баладність є однією з визначальних стильових ознак «Океану Ельзи».

Спроектуємо проаналізовані вище характерні ознаки поезики рок-балади на творчість «Океану Ельзи».

3.3.2. Вступ у рок-баладах «Океану Ельзи»

До рок-балад, що *не мають вступного розділу*, відносяться лише три – «Холодно», «Коли навколо ні душі», «Для тебе». Інші композиції розпочинаються характерною вступною фазою.

У рок-баладах «ОЕ» використовує усі типові для вступів вказаного жанру фактурні формули:

- Гармонічна фігурація – «Відпусти», «Обійми», «Мене» (початковий фрагмент), «Компас», «Не плач», «Не питай» (гармонічна фігурація у фортепіано на фоні мелодії у струнних), «Така, як ти» та інші;
- Акордовий виклад – «Ночі і дні», «Квітка», «Susy»;
- Зустрічаємо навіть короткий вступ в ударних без залучення гітари чи клавішних – «На лінії вогню».

Виконавський склад у вступах також різноманітний:

- *Стандартний рок-інструментарій (лише під акустичну чи електрогітару)*. Вступ до рок-балад «Квітка» та «Обійми» звучить лише під акустичну гітару;
- *Акустична або ж електрогітара з додаванням ударних*. До такого типу вступів відносяться «Відпусти», «Мене» (друга частина вступу) та «Не йди», «Без тебе», «На небі»;
- *Акустика з додаванням фортепіано*. Цей тип виконавського складу є найхарактернішим для «Океану Ельзи». Клавішні – невід'ємна стильова ознака гурту починаючи з 2000 року. До таких вступів відносяться «Susy»,

«Ночі і дні», «Мене», «Не плач», «Не питай» тощо. Зазначимо, що саме такі вступні фази характерні, наприклад, для Beatles та Queen.

– *Додатковий інструментарій* (залучення сесійних інструментів). До такого типу належить вступний розділ рок-балади «Не питай», який розпочинається з гармонічних акордів фортепіано, до яких приєднується віолончель. Залучення до своїх композицій інструментів струнної та духової групи, а подекуди й цілого оркестру – норма для Святослава Вакарчука. Наприклад, в рок-баладі «Susy» звучать струнні, альбом «Gloria», до якого входить рок-балади «Дякую» та «Не питай», записаний з симфонічним оркестром.

Вступи рок-балад «Океану Ельзи» поділяються на дві групи – короткі та середні (більш тривалі та самостійні). Автономні протягнені вступи (понад хвилину) не є типовими для студійних записів гурту. Їх можна почути скоріше під час живих концертів, що є стандартною практикою, коли немає обмежень у регламенті та відкриваються можливості для імпровізації. Нагадаємо, що для виконавського стилю С. Вакарчука та «Океану Ельзи» загалом, імпровізаційність (особливо під час живих концертів) є обов'язковою.

1. До **коротких** віднесемо «Susy» – гармонічні акорди (повторення тоніки) у фортепіано, тривалістю в сім секунд. Вступ рок-балади «На лінії вогню» звучить в ударних протягом п'яти секунд, але вже за цей короткий час увага активізується і виникає заглиблений, дещо тривожний емоційний стан. До коротких належить також вступ рок-балади «Дякую», два повторені такти (плагальний зворот), тривалість якого також п'ять секунд. «Квітка» – вступ до якої – зворот у натуральному мінорі t–d–s–d–t (до речі, використання натурального мінору – характерна ознака творчості Святослава Вакарчука, а також типовий прийом для жанру рок-балади в цілому) тривалістю дванадцять секунд. До цього ж списку додамо «Ночі і дні», «Обійми» тощо;

2. До **середніх**, більш самостійних вступів відносяться, наприклад, вступ до рок-балади «Не питай», що триває понад 20 секунд і складається з восьми тактів (два патерни з передіктом, де гармонічна послідовність T–D–VI–VI проходить двічі в партії фортепіано, а на фоні звучить мелодія у

віолончелі). До такого ж типу вступів належить «Відпусти» – чотири рази повторений патерн, протягом восьми тактів, загальною тривалістю двадцять п'ять секунд.

Підбиваючи підсумки по вступних розділах рок-балад «Океану Ельзи», переконуємось, що гурт синтезує у своїй творчості зазначені у першому розділі характерні ознаки та особливості, притаманні вступам найвідоміших зразків жанру рок-балади. Це втілюється і у типах фактурних формул, і у різних типах виконавських складів, і в часових параметрах. Як з кожного правила є винятки, так і у творчості «ОЕ» є один вступ, що не схожий на інші ані за інструментальним втіленням, ані за структурою, ані за тривалістю. Таким чи не найоригінальнішим зразком є вступ до рок-балади «Мене» з альбому «Суперсиметрія». Розпочинається він акордовою фігурацією у фортепіано, далі поступово додаються ударні з електрогітарою, за тим повертається початковий матеріал партії фортепіано, але вже з ударними. Фактично, вся драматургічна схема, «сюжет» вказаної рок-балади пройшов вже у вступі. Вступ будується по принципу хвилі з поступовим наростанням і відносним спадом напруги. Отримуємо своєрідну тричастинну форму зі зміненою репризою. За тривалістю обраний вступ також контрастує зі вступами інших рок-баладами гурту – понад сорок секунд.

Як і загальновідомі європейські рок-балади, рок-балади «Океану Ельзи» також поєднують в собі ознаки «серенади» та «концертного виступу». Перша ознака досягається передусім індивідуальною направленістю віршованих текстів, у яких домінуючими є персональні звертання («Не залишай мені мене...» («Мене»), «Чи знаєш ти, як сильно в душу б'є безжальний дощ?» («Така, як ти»), «В тобі я втоплю свою весну» («Холодно»), «Відпусти, я благаю, відпусти...» («Відпусти») тощо.). Друга ознака забезпечується самою атмосферою великого стадійного концерту (звичного майданчику для виступів «Океану Ельзи»)³⁰.

³⁰Нагадаємо, що виступ на НСК Олімпійській зібрав 75 тисяч слухачів, а легендарний концерт першого складу на Майдані Незалежності – 200 тисяч.

3.3.3. Строфа у рок-баладах «Океану Ельзи»

Говорячи про авторство рок-балад гурту «Океан Ельзи», доцільно звернутись до наведеної раніше схеми «композитор=виконавець». Автором і слів і музики більшості рок-балад гурту є фронтмен – Святослав Вакарчук. Відповідно, набуває сили типова для рок-музики комунікативна схема «композитор=виконавець – слухач».

Склад «Океану Ельзи» неодноразово оновлювався. Наведемо актуальний на сьогодні:

Вокал	Гітара	Бас-гітара	Ударні	Клавіші
Святослав Вакарчук	Владімір Опсеніца	Денис Дудко	Денис Глінін	Мілош Єліч

Як бачимо, ролі музикантів не дублюються і кожен виконує свою функцію. Всі вказані раніше комунікативні пари (соліст-ансамбль, соліст-публіка, ансамбль-публіка) працюють на прикладі «ОЕ». Про лідерські позиції Святослава Вакарчука вже зазначалось у попередньому розділі. Додамо, що під час виконання (в тому числі рок-балад), фронтмен майже завжди знаходиться далеко попереду від решти учасників гурту і, відповідно, найголовніша комунікаційна пара рок-балади «соліст – публіка» виокремлена якнайкраще.

Як і для мелодики більшості рок-балад, зразкам цього жанру у творчості «Океану Ельзи» притаманні вузький діапазон, поступеневий, часто секвенційний та хвилеподібний рух, чітка інтонаційна відокремленість кожного рядка, що виходить з наявності та домінування розмовних інтонацій. Тобто, лаконічні мелодії, які легко запам'ятовуються та відтворюються, не відволікаючи від вербального ряду, як це типово для жанру рок-балади.

Розглянемо детальніше особливості мелодики за визначеними у першому розділі параметрами.

Першою такою ознакою є вузький діапазон. На перший погляд може здатись, що цей параметр не витримується: у рок-баладі «Холодно» – чиста октава (див. приклад №3), «Відпусти» – мала септима з субквартою «ре» (див. приклад №4) наприкінці приспіву, в «Дякую» – велика секста (див. приклад №5).

№3

а а d

но - лод-но як би не бу-ло і як би не ду-ло у тво-є вік-но

d а а

з ким би не йшла-до сну в то-бі я втуп-лю сво-ю вес-

Приспів а а

ну. як же так як же так я о-дин не засну в то-бі я

13 а

втуп - лю сво - ю - вес - ну

№4

а а а а b

Я вва - жав би що ти бі - лий день без до-щу а-ле сльо-зи на тво-му о

а а а а а b

бли - ччі, і сама зов би тобі не мо-я не мо-я тільки ти не пус-

b d d а а

ка-еш ме-не Від - пус - ти, я блага-ю відпус - ти, бо не можу да-лі йти я

№5

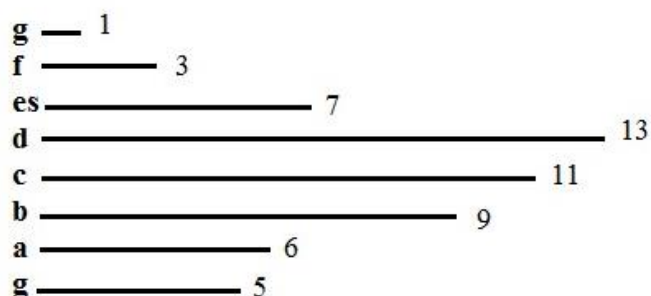
Музичний нотний запис з українськими підписами та літерними позначками нот (d, a, c, b, c, a, a). Підписи: Дя-ку-ю то-бі за то, що ти завж-ди зі мно-ю і на-віть так як я хо-тів і не без бо-ю але й без не-пот-ріб-них слів.

Однак «робоча зона» у названих рок-баладах, тобто ті тони, які найчастіше використовуються С. Вакарчуком повністю відповідає тезі про вузькій діапазон як ознаку мелодики жанру.

Так, у рок-баладі «Холодно» робочою зоною є рух в межах великої терції «b–c–d» (див. приклад А. 1.). Звук «b» в куплеті та приспіві вживається дев'ять разів, звук «c» – одинадцять, а «d» – тринадцять. Тоді як, наприклад, звук «es» – сім разів, «a» – шість, «g» першої октави – п'ять, другої – взагалі один раз, звук «f» – три рази. Таким чином, при діапазоні чистої октави, мелодичний рух відбувається в межах терції.

А.1.

ХОЛОДНО

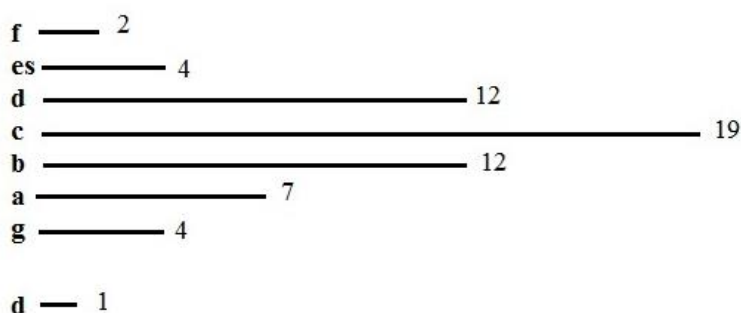


Інша рок-балада – «Відпусти» (див. приклад А. 2.). Як і в попередньому зразку, «робочою зоною» є рух в межах великої терції «b–c–d» (III–IV–V ступені ладу). В межах одного куплету та приспіву звук «c» повторюється аж

дев'ятнадцять разів, трохи менше «b» та «d» – дванадцять разів. В порівнянні з домінуючими звуками, інші використовуються рідше – «a» – сім разів, «es» та «g» – чотири рази, «f» – всього два рази і один раз субкварта «d». При загальному діапазоні рок-балади обсягом у малу септиму, робочими звуками є рух в межах терції.

А.2.

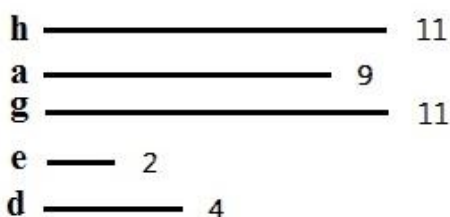
ВІДПУСТИ



Аналогічна ситуація в рок-баладі «Дякую» (див. приклад А.3.). Маючи діапазон в обсязі великої сексти, основний розвиток мелодичної лінії знову відбувається в межах великої терції, щоправда на цей раз «g–a–h» (I–II–III ступені ладу). З наведеної таблиці бачимо, що лідирують стійкі ступені (схема наведена з розрахунком на один куплет): «g» та «h» – 11 разів, трохи менше «a» – дев'ять разів. Найменш вживані звуки – «d» – чотири рази та «e» – всього двічі.

А.3.

ДЯКУЮ



Таким чином, приходимо до висновку, що для рок-балад «Океану Ельзи», як і для жанру загалом, характерний вузький діапазон мелодії, з превалюванням руху в межах терції. Знову ж таки, черговий раз підкреслюється домінування розмовних інтонацій та мелодекламації.

На цих же нотних прикладах простежимо наявність типових для рок-балад та гурту інтонаційних зворотів (в нотах виділено лініями). До таких відносяться поступеневі ходи (позначено «а»), репетиції на одному звукові (позначено «b»), оспівування (позначено «с»), допоміжні ходи (позначено «d»). Також звертає на себе увагу чітка відділеність за допомогою паузування фраз-рядків рок-балади, що виходить з розповідної манери інтонування. Повторення зворотів-поспівок, ефект погойдування, та всі вищевказані ознаки мелодики є типовими для жанру рок-балади і знаходять свої втілення у творчості «ОЕ», переходячи з композиції в композицію.

Наступною характерною ознакою є **порушення симетрії, квадратності**. Найчастіше воно досягається завдяки різній кількості тактів у рядках, що виходить з вільної побудови віршованих текстів, які долають чіткість метроритмічної схеми. Наприклад, в рок-баладі «Холодно»: перший рядок займає один такт, що включає три склади, другий – два такти (п'ятнадцять складів), третій – один (шість складів), четвертий – один такт (три склади), п'ятий – два такти (шість складів):

Холодно...

Якби не було і як би не дуло в твоє вікно,

З ким би не йшла до сну,

В тобі я

Втоплю свою весну.

Так само, як і в «Холодно», у рок-баладі «Дякую» симетрична строфа «розривається» ненормативним другим рядком:

Дякую тобі

За то, що ти завжди зі мною

І майже так як я хотів,

*і не без бою,
але й без непотрібних слів.*

В обох наведених прикладах нормативна строфа, що складається (3+6+3+6 у «Холодно»; 5+8+5+8 – у «Дякую»), «не відбувається» за рахунок «вторгнення» аномативного (і з точки зору метричної інерції, і з точки зору протяжності) рядка: тривалістю 15 складів у першому випадку – і тривалістю 9 складів – у другому.

Натомість, на кожен склад припадає окремий звук, переважає силабічний тип викладу. Знову ж таки, відсутність розспівів, додаткових прикрас ще раз вказує на перевагу слова над музикою.

Порушення періодичної ритміки вірша, ще одну характерну ознаку рок-балади зустрічаємо у будові «Відпусти», «Не питай», «Дякую», «Така, як ти» тощо.

Відсутність або ж недосконале римування, яке виходить з наявності розмовних інтонацій якнайкраще втілюється у таких рок-баладах, як «Відпусти», «Така, як ти», «Дякую». До прикладу, наведемо перший куплет однієї з найвідоміших та затребуваніших рок-балад гурту – «Відпусти»:

*Я вважав би, що ти білий день без дощу,
Але сльози на твоєму обличчі.
І сказав би тобі: "Не моя, не моя",
Тільки ти не пускаєш мене.*

Як бачимо, в наведеному фрагменті рима взагалі відсутня.

У першому куплеті рок-балади «Така, як ти» римуються лише другий та четвертий рядки:

*Чи знаєш ти, як сильно в душу б'є безжальний дощ?
Так, ніби він завжди чекав лише мене
А як болить зимовий спокій нашого вікна
Ніжно-пастельний, як і твій улюблений Моне...*

Як і у відомих європейських рок-баладах, у творчості «Океану Ельзи» переважає силабічний тип викладу. За структурою, строфи у рок-баладах гурту являють собою куплет з приспівом, за винятком «Дякую» строфу якої становить куплет без приспіву.

3.3.4. Брідж у рок-баладах «Океану Ельзи»

В рок-баладах «Океану Ельзи» зустрічаємо різноманітні види бріджів в їх інструментальному втіленні. Характерна ознака бріджів музикантів – наявність вокальних вставок (тут позначилась імпровізаційна природа виконавського стилю С. Вакарчука). Наприклад, в таких рок-баладах як «Дякую» – вокаліз на фоні електро, бас-гітари та ударних. В «Коли навколо ні душі» брідж – також вокаліз та його втора в партії фортепіано. В «Susy» – голос на фоні струнних. Є і більш традиційні бріджі: в рок-баладі «Ночі і дні» – соло акустичної гітари з невеличкими вкрапленнями партії ударних. В «Холодно» – п'ять разів повторений патерн акустичної гітари на фоні струнних та остінато малого барабана. В рок-баладі «Квітка» – соло електрогітари на фоні фактурної формули зі вступу (партія акустичної гітари), а також ударних.

Як і вступи, бріджі в рок-баладах гурту не відрізняються тривалою протягненістю в часі. Їх тривалість – від кількох секунд до пів-хвилини. У студійних записах рок-балад не знайдеться яскравих гітарних чи ударних соло. Така практика скоріше притаманна живим концертним виступам гурту, де немає обмежень в часі, однак є вільне поле для вияву творчого потенціалу учасників колективу.

Щодо драматургічних функцій рок-балад «Океану Ельзи» в альбомах, зазначимо, що як і належить рок-баладам, вони розташовані у кульмінаційних, або ж перехідних точках. До прикладу, в альбомі «Міра» (2007) рок-балади «Пташка» та «Ночі і дні» займають четверту та десяту сходинку (з дванадцяти композицій). А в альбомі «Земля» (2013) – «Обійми» та «Коли навколо ні душі» – сьому та дванадцяту позиції (з дванадцяти треків). До альбому «Без меж» увійшли рок-балади «Мить» (номер п'ять) та «Життя починається знов» (номер

десять). Загальна кількість композицій – одинадцять. Відмічаємо, що у всіх представлених прикладах рок-балади не звучать підряд, а є своєрідними зупинками, смисловими точками в альбомі, змінюючи установку сприйняття.

3.3.5. «SUSY»

Проаналізуємо втілення жанру рок-балади детальніше на прикладі однієї з найвідоміших та водночас символічних пісень гурту – «Susy», яка входить до третього студійного альбому «Суперсиметрія», випущеного у 2003 році. Саме цей альбом став першим проривом «Океану Ельзи» у сфері рок-музики та вважається одним із найпопулярніших в творчому доробку гурту. О. Євтушенко у книзі «Україна in rock» згадує: «Якось у 2003-му представництво європейського офісу IFPI, а це – головний арбітр фонографічної промисловості ЄС, – звернулося до шефа столичної аудіо компанії “Лавіна Мюзік” Едуарда Кліма з проханням надати інформацію про обсяги продажів альбомів із каталогу фірми. З’ясувалося, що лідером продажів є альбом “Суперсиметрія” гурту “Океан Ельзи”, який через місяць після виходу було продано в кількості 100 тисяч примірників. За європейськими мірками такий результат виходить за позначку “платиновий”...» [51, с. 14]. Додамо, що ще через місяць «Суперсиметрія» отримала статус двічі платинового альбому.

Доцільно навести коментарі тогочасних учасників гурту (першого, «золотого складу» «Океану Ельзи») з приводу альбому.

Святослав Вакарчук: «Цей альбом присвячений нашій давній любові до рок-н-ролу. Він дуже концертний, живий, драйвовий. В цьому альбомі нам вдалося досягнути особливої гармонії, балансу між нашим досвідом, бажаннями, відчуттями, свободою, творчими можливостями. В “Суперсиметрії” ми зробили все, що хотіли, і, думаю, цей альбом більш за все відповідає духу “Океану Ельзи”» [108].

Юрій Хусточка (бас-гітара): «Я сприймаю цей альбом і цілісним, і різноманітним водночас. Ми довго його створювали, у нас був різний настрій.

Цей альбом позитивний, мабуть, найпозитивніший із усіх наших альбомів, навіть з піснею “Холодно”. Легкий за своєю енергетикою альбом, нікого не навантажує» [108].

Павло Гудімов (гітара): «Легкий альбом, жодна з пісень якого не набридає, завдяки деякій своїй незавершеності. Я з радістю працював над піснями, гадаю, що і вся група також. Тому пісні нашого нового альбому – справжні, живі, невистражданні» [108]

Денис Глінін (ударні): «Цей альбом важливий для мене не тільки в музичному плані. Я став ближчим зі всіма, більше став розуміти інших. За час створення чотирьох альбомів люди або сходяться, або розходяться. У мене, на щастя, відбулося зближення. Альбом передає наш настрій протягом всього року – зі всіма перепадами, радощами і смутком» [108]

Дмитро Шуров (клавішні): «Альбом для мене достатньо суперечливий, часом мені в ньому не вистачає чистоти і музичної прозорості, але вперше в музиці групи з’явилися місця, які в сучасній поп-рок музиці не зустрінеш, хіба що в класиків. Цей альбом – серйозний привал на шляху до вершини. Менш попсовий альбом, тепер це чистий рок-н-рол, тільки живі інструменти».

Серед існуючих рецензій переважають позитивні відгуки. Наприклад, в аналізі дискографії гурту за 2010 рік, Костянтин Рильов дає альбому позитивну оцінку, називаючи його «концепційним», «справжнім проривом», вказуючи на велику роль акустики в ньому [130].

Висока оцінка альбому виявляється, зокрема, в порівнянні «Океану Ельзи» з традицією легендарного, визнаного у всьому світі рок-гурту Queen. А, як відомо, за правилами аргументації, завжди при порівнянні перевага надається тому, хто має нижчий рейтинг [175, с. 373–386].

Поряд з позитивними відгуками існують також негативні. Зокрема, дещо груба та іронічна рецензія на альбом російської журналістки Ксенії Рождественської [125]. Перше, у чому вона звинувачує «Океан Ельзи» – плагіат, мовляв альбом списаний з Queen. Наведемо фрагмент рецензії: «Головне – не чекати, коли Меркюрі заспіває «Ma-мааааа! I just killed a man!»

Не заспіває, перевірено, хоча, здавалося б, музика дуже цьому сприяє... майже увесь альбом зроблений так, ніби на вулиці 70-ті, у крайньому випадку – початок 80-х, а дівоче прізвище «Океану Ельзи» – «Queen» [125]. Проте, ще раз уточнимо, що гурт з самого початку існування орієнтувався на кращі рок-гурти, тому не варто плутати поняття «плагіат» з «наслідуванням».

Крім всього іншого, альбом «Суперсиметрія» найбагатший на рок-балади, серед решти інших альбомів гурту. З одинадцяти пісень чотири (третья частина) є рок-баладами: «Susy»; «Мене» і «Для тебе», що утворюють диптих, та «Холодно».

К. Рильов у цитованій рецензії безпідставно, як на нашу думку, визначає жанр «Susy» як блюз. Система характерних ознак блюзу включає, зокрема:

- Поєднання незмінної, раз і назавжди встановленої схеми з найтоншим варіюванням виразових елементів в рамках цієї схеми;
- Одна з фундаментальних закономірностей блюзової форми – прийом респонсорної переклички – «заклику та відповіді»;
- Музична структура блюзів абсолютно точно відтворює поетичну. Остання ж являє собою трирядкову строфу, в якій друга обов'язково і без найменших відхилень повторює першу;
- Кожен рядок, в свою чергу, поділяється на чотири такти зі строго витриманими пропорціями у співвідношенні вокального та інструментального елементів. Партія вокаліста охоплює два такти. Вільний простір, що залишається в третьому такті і увесь четвертий такт «належать» інструменту, який «вступає в розмову з виконавцем»;
- Дванадцятитактовій структурі блюзів з абсолютною точністю відповідає конкретний гармонічний план, який служить основою для імпровізації вокаліста: 4 такти – T, 2 такти – S, 2 такти – T, 2 такти – D7, 2 такти – T;
- Як і в більшості афро-американських жанрів, метр тут переважно дводольний (зазвичай 4/4) [73, с. 210–215].

З перерахованих ознак до «Susy» можна застосувати лише наявність дводольного метру. Проте, це не дає жодних підстав назвати її блюзом.

Розглянемо «Susy» з точки зору втілення поезики жанру рок-балади. «Susy» – повільна композиція (темп – Andante , показники метроному – 68 ударів на хвилину), що триває 4 хвилини. Виконавський склад: вокал (С. Вакарчук), електрогітара (П. Гудімов), бас-гітара (Ю. Хусточка), фортепіано, синтезатори (Д. Шуров), барабани, перкусія (Д. Глінін), а також, окрім основного складу запрошені музиканти – С. Товстолюзький та В. Телезін (синтезатори) та струнний ансамбль (скрипки, віолончелі), що є типовою практикою для рок-гуртів та «Океану Ельзи» зокрема.

Оскільки провідною складовою рок-балади є поетичний текст, звернемося спочатку до аналізу вірша. Вірш написано тристопним хореем, віршованим розміром, який, на думку К. Руч'євської є розміром «ліричних віршів, придатний для більш «простонародного» змісту» [2, с. 5] «...пісенним розміром, придатним для пісні з чітким ритмом» [2, с. 52].

Визначення основної теми вірша «Susy», його «сюжету», приводить читача на роздоріжжя. Особливість поезій С. Вакарчука в тому, що вони, як і всі хороші вірші, полісемантичні, втілюють широкий образний спектр. Саме така якість і приваблює слухача, бо не дає однозначно-дидактичної відповіді на одвічні запитання. На перший погляд складається враження, що перед нами типова *lovestory*, тематично характерна для композицій цієї інтонаційної практики. На те, що «Susy» – рок-балада про взаємини між двома людьми, вказують шаблонні звороти типу «мила моя...», «не тікай від мене», «я таки не знаю як з тобою жити, як без тебе жити» і т. д., сам лірико-романтичний, а подекуди і лірико-драматичний настрій пісні, і багаторазове повторення «мила моя Susy». Наявність імені об'єкта звертання також працює на доведення цієї думки. Варто додати, що у своїй поетичній творчості С. Вакарчук вкрай рідко використовує імена³¹.

³¹До таких більше виняткових зразків відносимо три пісні – «Коко Шанель» (альбом «Модель» 2001 року), власне «Susy» та «Надя» з альбому «DolceVita» (2010). В кожній з перерахованих пісень ім'я є радше символом, аніж буквальним звертанням: «Я твоя модель, Ти моя Коко Шанель» (як порівняння). Нагадаємо, за правилами аргументації, при подібному

Однак така інтерпретація тематики поетичного тексту не враховує прихованої символіки тексту, а відтак – хвибує на односторонність. Ось що з цього приводу каже сам С. Вакарчук: «Дівчини на ім'я С'юзі я не знаю. Це скорочення з англійського SUperSYmmetry, і в пісні йдеться про ті часи, коли я сумнівався у виборі – буде це фізика чи музика на все життя. Цю пісню важко коментувати, її вже всі напам'ять знають» [108]. Хоча, в іншому інтерв'ю читаємо, що: «Пісня присвячена дівчині з абсолютно іншим ім'ям, але С'юзі взята із назви...це скорочено і є «Supersymmetry», тобто «Суперсиметрія» [108].

Дійсно, якщо уважно вчитатися у текст, ми не побачимо жодного прямого слова чи фрази про кохання. Проте, це також тенденція як рок-балад, так і взагалі пісень-текстів С. Вакарчука³² Слова «я тебе кохаю», «любов» не зустрічаються в його творчості, принаймні тій, яка відома широкому загалу. Співак висловлює свої почуття іншими словами, фразами, символами.

Звертає увагу на себе і те, що в рок-баладі немає чітко зазначених часових рамок, проте автор використовує всі три часові форми.

Перша строфа написана в теперішньому часі, на що вказує наявність дієслів «не тікай», «не можу», «не хочу», «не знаю»:

С'юзі,
 Мила моя С'юзі,
 Не тікай від мене
 В світ своїх ілюзій.
 Я не можу їсти,
 Я не хочу пити.
 Я таки не знаю,
 Як з тобою жити,
 Як без тебе жити...

співставленні завжди перемагає слабший. В пісні «Надя» – «Як весело жити, коли Надія є». Тут бачимо слова омоніми: Надія – ім'я, надія як сподівання. Не є виключенням і «Susy».

³²Натомість поп-музика та легкожанрова естрада експлуатують слово «кохання», нівелюючи його та почуття, яке ним позначається. Див. про це: Чередниченко Т. Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах / Актуальный лексикон истории культуры. М. : Новое литературное обозрение, 1999. С. 92-113[180].

У другій строфі також використовується теперішній час, але переважають безособові речення, які дещо нівелюють поняття часу. Теперішній час визначається за рахунок тих же дієслів «не тікай», «не плачуть», «не кличуть»:

Сьюзі,
 Мила моя Сьюзі,
 Не тікай від болі
 В світ своїх ілюзій.
 Без війни не плачуть,
 Без біди не кличуть.
 Хто не має серця
 Тому, хто ще має,
 Просто так не зичить

Третя строфа – в минулому, теперішньому та майбутньому водночас:

Сьюзі,
 Скільки ми з тобою
 Спільною метою
 Поливали поле.
 А воно під сонцем,
 А воно під снігом
 Не зійшло сьогодні –
 Може, зійде завтра,
 Може, вже й ніколи.

На теперішній вказує фраза «не зійшло сьогодні», на минулий – дієслово «поливали» (поле), на майбутнє – фраза «може зійде завтра». Автор, крім використання всіх часових форм (гра часом), метафорично трактує пори року: сьогодні не зійшло «під сонцем», сьогодні не зійшло «під снігом», може зійде завтра, а може вже ніколи.

У четвертій строфі автор використовує майбутній час, на наявність якого вказують дієслова «будем» (тричі), фраза «поки не настане»:

Сьюзі,
 Мила моя Сьюзі,
 Не в твоїй заслuzі,
 Що сьогодні двоє
 Разом будем їсти,
 Потім будем пити,
 Далі будем жити,
 Поки не настане
 Довгожданне літо.

Ю. Лотман у праці «Анализ поэтического текста» на прикладі аналізу вірша Ф. Тютчева «Накануне годовщины» (1864 рік) як один з варіантів, пропонує скласти мікрословник строф, розташовуючи їх паралельно, а слова при цьому – в алфавітному порядку. Таким чином, визначаються ті, що найчастіше вживаються і становлять основу (смісловий центр) поетичного тексту: «Виділяється стійка група повторюваної лексики, при чому більшість повторюваних слів зустрічається більш ніж один раз <...> Повторюються «я», «ти» (з оказійними синонімами<...>) <...>Таким чином, виділяється інваріантна структурна схема: два семантичних центру – <Я> і <Ти> і два можливих типи відносини між ними: розлука <...> або побачення <...> Вся інша лексика становить “оточення” цих персонажів...» [89, с 182].

Підтвердження важливості співставлення образних сфер <Я> і <Ти> знаходимо в О. Жолковського, який при аналізі творчості Р. Якобсона, вказує: «Займенники, особливо особові, знаходяться у точці перетину зовнішнього, об'єктивного сюжету з внутрішнім, суб'єктивним, особливо ліричним. Та і поза поезією ці так звані шіфтери відносяться до екзистенціально найбільш суттєвої частини словарного фонду, відображаючи/визначаючи взаємовідносини носія мови із зовнішнім світом» [55, с. 175].

Розглянемо детальніше співвідношення сфер <Я> та <Ти> та їх лексичне оточення, щоб зрозуміти логічні наголоси пісні. Сфера <Я> представлена в першому та третьому куплетах, а також у приспіві; до неї відносимо такі особові займенники, як: «моя» (чотири рази, а з урахуванням повторів приспіва (двічі після другого куплету та п'ять разів після четвертого) — дев'ять разів), «мЕне» (один раз), «я» (тричі в першому куплеті). В загальному отримуємо число тринадцять. Сфера <Ти> представлена у кожному куплеті та приспіві особовими займенниками «тобою» (двічі), «тЕбе» (один раз), «твоїй» (один раз) та іменником «С'юзі» (власна назва, дев'ять разів, а з урахуванням повторів приспіву— чотирнадцять разів). Отримуємо число шістнадцять. Таким чином, саме сфера <Ти> переважає у пісні «Susy». В обраній композиції також представлена сфера <Ми>, що виступає так званим об'єднуючим фактором (розкриває ідею альбому «Суперсиметрія»). Ця сфера представлена у третьому куплеті особовим займенником «Ми», а лексичним оточенням, що підсилює ідею єдності виступають дієслова «поливали» (третій куплет) та «будем» (тричі в четвертому куплеті), числівник «двоє» (четвертий куплет) та прислівник «разом» (четвертий куплет).

Досліджуючи співвідношення сфер <Я> <Ти> <Ми> у вірші «Susy», необхіднорозглянути так звані слова-оператори, завдяки яким і відбувається їх взаємозв'язок. Розташували слова у алфавітному порядку та за частинами мови, помічаємо, що знову ж таки превалюють дієслова (перевага динамічного типу розвитку над статичним). Їх п'ятнадцять без урахування повторів: «тікати» (в тексті – «не тікай», двічі), «могти» (в тексті – «не можу»), «їсти» (двічі), «хотіти» (в тексті – «не хочу»), «пити» (двічі), «знати» (в тексті – «не знаю»), «жити» (тричі), «плакати» (в тексті – «не плачуть»), «кликати» (в тексті – «не кличуть»), «мати» (в тексті – «не має», «має», двічі), «зичити» (в тексті – «не зичить»), «поливати» (в тексті – «поливали»), «зійти» (в тексті – «не зійшло», «зійде»), «бути» (в тексті – «будем», тричі), «настати» (в тексті – «не настане»).

Дев'ять дієслів з п'ятнадцяти звучать з приставкою «не», що в даному випадку виражає заперечення, окрім одного рядка «доки не настане

довгожданне літо...». Серед дієслів виділяємо ті, що виступають об'єднуючим фактором сфер <Я><Ти>, підтверджуючи ідею суперсиметрії (єдності): «поливали», «будем», що повторено тричі («будем їсти... будем пити...будем жити...»). Окрім полюсів <Я><Ти><Ми>, С. Вакарчук вводить в рок-баладу «Susy» рідкісну для популярної музики (на думку Т. Чередниченко) приховану сферу <Вони>, але без конкретизації («Без війни не плачуть, без біди не кличуть, хто не має серця, тому, хто ще має, просто так не зичить...»).

Серед іменників, яких налічуємо тринадцять без урахування повторів «Сьюзі» (чотирнадцять разів), «світ», «ілюзії» (в тексті – «ілюзій»), «біль» (в тексті – «болі»), «війна» (в тексті – «війни»), «біда» (в тексті – «біди»), «серце» (в тексті – «серця»), «мета» (в тексті – «метою»), «поле», «сонце» (в тексті – «сонцем»), «сніг» (в тексті – «під снігом»), «заслуга» (в тексті – «заслузі»), «літо»).

Виділяється іменник «Сьюзі», який повторено в тексті аж чотирнадцять разів і власне, як було сказано вище, в ньому захована назва альбому «SUPERSYmetry». Окремо слід розглянути значення слів «поле» та «літо», що вжиті у переносному значенні («Скільки ми з тобою, спільною метою, поливали поле...», «Доки не настане довгожданне літо...»).

Тлумачний словник, зазначає, що «поле» в окремих випадках символізує «поприще, сферу діяльності; Простір, у межах якого виявляється дія якихось сил, навколо кожного тіла існує так зване поле сил тяжіння...» [155]. Слово «літо» з приставкою «довгожане» символізує бажане «потепління», тобто покращення («Разом будем їсти...пити...жити, доки не настане довгожданне літо»). Тобто герой справді знаходиться перед важким вибором – з одного боку, він не може без своєї Susy, а з іншого, чекає того часу, коли звільниться від неї.

Важлива роль відведена прислівникам, яких налічується дванадцять без урахування повторів: «як» (двічі), «просто», «скільки», «під» (двічі), «сьогодні» (двічі), «може» (двічі), «завтра», «вже», «ніколи», «разом» (двічі), «далі», «поки».

Саме прислівники показують сумніви та невпевненість головного героя

«(поле) не зійшло сьогодні, може зійде завтра, може вже ніколи...».

Як і в багатьох композиціях «Океану Ельзи», найменше в тексті прикметників, що свідчить про певну стриманість: «мила» (десять разів), «свій», «такий», «спільна» (в тексті – «спільною», «довгожданна» (в тексті – «довгожданою»). Кожного разу (за винятком третього куплету) прикметник «мила» супроводжує іменник «Susy», вносить певне пом'якшення до звертання, символізуючи тепле, ніжне, трепетне, особливе ставлення героя.

Крім того, важливо відзначити, що кожен куплет та приспів починається зі звертання: «Сьюзі, мила моя Сьюзі...» (перший, третій та четвертий куплети), «Сьюзі, скільки ми з тобою...» (другий куплет), та «Мила моя Сьюзі...» (приспів). Тобто дія пісні відбувається в реальному часі, не є чимось відстороненим. Це не стільки розповідь слухачеві про власні переживання, почуття, скільки пряме звернення до об'єкта. По такому ж принципу написані рок-балади «Hey Jude» The Beatles, «Lorelei» Scorpions, «Angie» Rolling Stones та інші. Ідея звертання яскраво представлена і у творчості «ОЕ». Бачимо вказане явище як у назвах пісень³³, так і у віршованому тексті³⁴. В рок-баладах звертання до об'єкта переживань ще більше підсилюють їх лірико-драматичну сторону, саме пряме звертання може справляти на глядача більш сильне враження. Все це у поєднанні з музичним оформленням і сприяє тому, що рок-балади в альбомі – це завжди емоційний сплеск. Ще більше цьому сприяють зупинки (паузування) всередині фрази-звертання: «Сьюзі...мила моя Сьюзі». В даному випадку це створює ефект відтягування, дозволяє слухачеві за декілька секунд домислити подальші події³⁵.

Тип римування у «Susy» не є сталим, а варіюється, виходячи з оповідного типу викладу. В першому куплеті римуються між собою перший та третій рядки, а також п'ятий, сьомий та восьмий. В другому куплеті – перший та

³³«Відпусти», «Поясни», «Не питай», «Обійми», «Стріляй» та ін.

³⁴«Не залишай мені мене...» («Мене» альбом «Суперсиметрія»), «Чи знаєш ти, як сильно в душу б'є безжальний дощ...» («Така, як ти», альбом «Вночі»), «Скажи мені, чому, ми живем на лінії вогню...» («На лінії вогню», альбом «Dolce vita») та багато інших.

³⁵Аналогічне явище зустрічаємо в рок-баладах «Love will keep us alive» The Eagles, «You and I» Scorpions та ін.

третьої, а також п'ятий та восьмий. В третьому куплеті рима лише між першим та другим рядками, а в четвертому – між першим та другим та між п'ятим, шостим, восьмим. Таким чином весь текст сприймається більше як розповідь, ніж як вірш, хоча його метрична схема абсолютно витримана від початку до кінця. Для віршів С. Вакарчука є типовою чітка метро-ритмічна схема (хоча у деяких випадках вона порушується, як це було зазначено при аналізі «Холодно» та «Дякую») при відсутності, або відносному римуванні.

Композиція «Susy» – короткий вступ (близько семи секунд) під акордовий (гармонічний) супровід фортепіано на тонічній функції (основна тональність – соль-мінор). Структура строфи рок-балади – куплет з приспівом. В свою чергу кожен куплет складається з восьми рядків, а приспів – з одного. Всього чотири строфи та приспів, який двічі звучить після другої та чотири рази після четвертої строф. Завершується рок-балада невеликим бріджем після якого ще один раз проводиться приспів.

Аналізуючи мелодику «Susy», звертаємо увагу на ту методику, яку пропонує К. Руч'євська, щодо співвідношення якісної та кількісної сторони в мелодиці різних жанрів : «В музиці легкій <...> можна спостерігати превалювання якісної інформації над кількісною. Непередбачуваність, змістова невичерпність, якість новизни не пов'язані в пісні зі складною взаємодією голосів фактури, тематичним розвитком, розгортанням форми, насиченістю деталями. І ціле і деталі тут доступні для сприйняття з першого разу, оскільки в більшості випадків в легкій музиці, в пісні, такі її елементи як мелодія, гармонія, фактура знаходяться в зоні максимальної чіткості сприйняття» [128, с 149].

В рок-баладі спостерігається зменшення кількісної сторони на користь якісної. Мелодика, як одна зі складових в рок-баладі має великі потенції для варіювання, незважаючи на свою, на перший погляд, простоту та ясність.

Розглянемо по чергово компоненти мелодики «Susy» (див. приклад №6).

№6

Susy

а b а b а b

сю-зі, ми-ла мо-я сю-зі, не ті-кай від ме-не в світ своїх і

4 а b b а а

лю-зій я не хо-чу іс-ти я не хо-чу ши-ти я та-ки не зна-ю як з то бо ю

8 а П-в оспівування

жн-ти як без те-бе жн-ти ми-ла мо-я сю-зі

Для початку наведемо її загальні параметри. Діапазон мелодії – чиста октава. Проте, нижній поріг з’являється тільки у завершальному такті куплету, а верхній – лише у приспіві. Робочою зоною «Susy» фактично є рух в межах чистої квати – «a–d». В рамках першого куплету звук «сiс» зустрічаємо п’ять разів, «с» – сім, «а» та «b» – дев’ять. Лідируючу позицію займає квінтовий тон «d» – вісімнадцять разів і ще тричі у приспіві, в якому всього шість нот. Додамо, що превалювання квінтового тону над іншими у творчості «Океану Ельзи» – звична практика і не лише у рок-баладах³⁶. Домінування квінтового тону в піснях «Океану Ельзи» є однією з тих інтонаційних констант, що формують риси стилю гурту, переходячи з пісні в пісню.

Мелодика «Susy» будується на сталих інтонаційних зворотах – це типово для жанру рок-балади, якому притаманна оповідальна манера викладу, дещо наближена до розмовної мови. В. Конен, досліджуючи мелодику блюзів, називає подібне явище «омузичнення розмовної мови» [70, с. 43]. Саме завдяки «нескладним» сталим мелодичним зворотам слухач краще запам’ятовує та відтворює подібні пісні, що сприяє їх популярності. З іншого боку, «проста» мелодика рок-балад спонукає заглибленню у віршований текст, не відволікає від нього, а навпаки – зосереджує на ньому всю увагу аудиторії.

В «Susy» зібраний увесь набір характерних для рок-балади інтонацій,

³⁶Див., наприклад, такі композиції як «Така, як ти», «Без бою», «Дзвони», «Веселі часи» тощо.

особливо розмовних. По-перше, це репетиції на одному звукові, з опорою на квінтовий тон (в схемі позначено – «а»), які пронизують всю строфу – такти 1-9 (окрім п'ятого). По-друге – низхідні секундові (ламентозні) інтонації, допоміжні ходи, що підсилюють скорботний настрій рок-балади (в схемі позначено – «b»). Тут і малосекундові – «d-cis» (такти 1-3), і секундові ходи – «f-es» (третій такт), «c-b» (такти 4-5), «a-g» (такти 6-8) тощо.

Крім того, в приспіві використано прийом оспівування квінтового тону (VI – IV – V), характерний та досить поширений інтонаційний зворот пісень С. Вакарчука. А в третьому такті навіть зустрічаємо хід, що наближений до риторичної фігури хреста «d-cis-f-es».

Також для «Susy» характерна тенденція до низхідного руху. Лінія прихованого ладу (визначення В. Зака [56, с. 30]), тобто, опорні звуки пісні – d-c-b-a-g. Низхідний поступеневий рух підкреслює оповідальність рок-балади, її розміреність. Лінія прихованого ладу чітко окреслена завдяки повторності на вказаних ступенях ладу (репетицій). Додамо, в асоціативному полі низхідного руху також знаходиться семантика ламентозних арій доби бароко.

Зі схеми пересвідчуємося, що основним інтервалом руху мелодії є низхідний секундовий, рідше терцієвий та низхідний квартовий.

В. Зак, аналізуючи причини популярності мелодики масової пісні, відмічає: «значення “доступності” у масових жанрах набуває особливого сенсу. Адже пісня «дійде» до адресата лише в тому випадку, коли її максимально узагальнений зміст буде виражений в максимально яскравій формі. Мета композитора – не лише в тому, аби музика справила сильний естетичний вплив на слухача, але і в тому, аби вона запам'яталась слухачеві. Запам'яталась повністю. І одразу!» [57, с. 273]. Дійсно, адже нескладна мелодика з типовими інтонаціями, частими повторами тощо – причина популярності та легкого запам'ятовування рок-балад.

«Форма пісні лаконічна, – веде далі дослідник. – І правильно буде сказати, що “етапами” пісні є її фрази – відносно завершені відрізки мелодії, які несуть в собі певний смисл<...>від того, як поєднуються ці фрази, багато в чому

залежить і «секрет доступності» пісні» [57, с. 273].

Оскільки одною з характерних ознак мелодики рок-балади як жанру та «Susy» зокрема є репетиції на одному звукові, на прикладі фраз першого куплету, продемонструємо ті форми зв'язку між ними, які називає В. Зак [57, с. 273–279]:

1. **Звук – мікрореприза.** Повторення сприяє запам'ятовуванню. Цей загальний закон прекрасно реалізується в пісенній мелодії. Відтворений звук як би підтверджує собі подібний і поглиблює закладений в ньому настрій;

2. **Поєднання фраз,** що передбачає наступні варіанти :

а) *на повторі звука* («інтонаційна естафета»), коли останній звук попередньої стає першим звуком наступної фрази;

б) *повторність початків* – повторення одного і того ж звуку на початку сусідніх фраз;

в) *зчеплення з наголосом* – повторення метрично сильного звуку попередньої фрази на початку наступної. Іншими словами: звук, який попередньо запам'ятався завдяки метричному акценту, стає вихідним пунктом для подальшого мелодичного розвитку.

Як і мікрореприза, на думку В. Зака, назване поєднання може проявлятися і на рівні фраз, і на рівні мотивів.

Продемонструємо перераховані форми зв'язку на прикладі «Susy»:

1. Повторення звуку *на рівні мотиву* з'являється вже у першому такті (квінтовий тон ладу – *d*):



2. Повтори на рівні фраз демонструє наступний приклад. Як бачимо, звуком *d* розпочинається перший, другий та третій рядки початкової строфи, чим ще більше підсилюється ефект повторності на рівні фрази:



3. Поєднання фраз

а. *на повторі звуку*. Перша, друга, третя та четверта фрази першої строфи розглядуваної рок-балади розпочинаються і завершуються звуком *d*. Виходить справжня «інтонаційна естафета»:



б. «повторність початків». Усі чотири фрази першої строфи почитаються з квінтового тону:



в. зчеплення з наголосом також присутнє в мелодичній лінії. У першій фразі метрично сильним, наголошеним є другий звук *d*; він же – початковий у наступній фразі:



Таким чином, буквально перші чотири фрази мелодики «Susy» (ті, що формують у слухача установку сприйняття, запам'ятовуються і найчастіше відтворюються «для себе») концентрують усі з названих В. Заком видів та форм зв'язку. Саме така сконцентрованість мелодії розкриває широкі можливості для тонкого мелодичного варіювання, яке виходить з імпровізаційної виконавської манери С.Вакарчука. У кожній зі строф та у приспіві фронтмен робить незначні

інтонаційні відхилення, залишаючи при цьому певний стійкий мелодичний каркас (інваріант).

Наведемо нотну схему, яка наочно продемонструє це варіювання (див. додаток В.9 та В. 10) . Зазначимо, що подана розшифровка досить умовна і не відтворює усіх тонкощів виконання. Тут спираємось на думку Є. Андрєєва, який вказує, що розшифровка «...може бути різною залежно від завдань, які вирішуються при проведенні аналізу» [7, с. 7]. Ми також повністю солідарні з А. Цукером, який підкреслює, що «нотний запис виявляється здатним відбити лише самий загальний абрис твору і мало відповідає його реальному звучанню, оскільки не в змозі врахувати конкретні особливості кожного окремого виконання, залишаючи “за кадром” темброві, фактурні, динамічні, артикуляційні та інші подробиці. Коли ж автор і виконавець, а, відповідно, процес композиції та інтерпретації поєднуються в одній особі (або особах, як в джазі або рок-музиці) письмово фіксований текст стає взагалі зайвим» [168, с. 29].

Перший приклад демонструє відмінності чотирьох строф (очевидно, що жодна не повторюється точно). Другий приклад ілюструє інтонаційні версії приспіву, де наявні як точні повтори (1–4 проведення), так і варійовані (5–7). Наведені розшифровки дають змогу побачити дію принципу мелодичного варіювання – основу та характерну ознаку виконавського стилю С. Вакарчука. Детальний аналіз тонких відмінностей у варіантах строф та приспівів може стати темою окремої роботи.

№7

Сью-зі ми - ла мо - я сью - зі не ті-кай від ме - не в світ сво-їх і
 Сью-зі ми - ла мо - я сью - зі, не ті-кай від бо - лі в світ сво-їх і
 Сью-зі скіль - ки ми з то - бою спіль - но - ю ме тою по - ли ва - ли
 Сью-зі ми - ла мо - я сью - зі не втво-їй зас лу - зі що сьо-год - ні

№8

ми - ла мо - я Сью-зі
 ми - ла мо - я Сью-зі
 ми - ла мо - я Сью-зі
 ми - ла мо - я Сью-зі
 ми - ла мо - я Сью-зі
 ми - ла мо - я Сью-зі
 ми - ла мо - я Сью - зі

Таким чином, пересвідчуємось, що при всій своїй (на перший погляд) простоті, мелодика «Susy» багата на різні інтонаційні варіанти. Мелодія не просто підтримує вербальний ряд, а й відтворює його найтонші нюанси. Рухаючись переважно плавними, близькими один до одного звуками, в моменти загострення, емоційного надриву, мелодія різко підіймається вгору, хоча в загальному домінує низхідний рух.

Тенденція до низхідного руху прослідковується не лише в мелодії обраної рок-балади, але й в гармонії. Хід басу – I–VII#–VII–VI#–VI – відома

риторична фігура *passus duriusculus*, яка несе семантичне навантаження напруги, внутрішнього протиріччя, трагізму. Як і в жанрі рок-балади в цілому, у «Susy» велика роль відіграє плагальність – постійні відхилення у сферу субдомінанти у строфі.

При зовні простій мелодиці³⁷, ритмічна сторона «Susy» доволі примхлива. Складна метро-ритмічна будова рок-балади повністю підкорена



метриці та ритміці вірша, що ламає традиційний квадрат. Головною конструктивною одиницею, як і належить у рок-баладі, тут стає фраза/рядок/речення. При тонкому мелодичному варіюванні в «Susy» наявна практично незмінна *ритмічна формула*, що зумовлена метрикою вірша та кількістю складів у рядку. Як і більшості пісень «Океану Ельзи» та рок-балад загалом, в «Susy» превалює силабічний принцип вокалізації тексту. Виключенням є лише завершення строф та поодинокі допоміжні ходи.

Крім того, завдяки зупинкам на довших тривалостях та сильних долях акцентуються ключові слова рок-балади, серед яких центральне місце (і в кількісному, і у якісному відношеннях) належить «містичному» імені Сьюзі³⁸.

Розглядаючи динаміку строфи, доходимо висновку про втілення у цілому принципу хвилі – однієї з основних ознак жанру рок-балади.

Детально розвиток строфи продемонструє схема 2. 2:

³⁷Насправді, як було показано вище, це – уявна простота яка має надскладну, але непомітну внутрішню організацію.

³⁸Наприклад, в першій строфі з ритмічно маркованих останніх слів кожного рядка вибудовується такий ряд: «Сьюзі», «Сьюзі», «мЕне», «ілюзій», «їсти», «пити», «не знаю», «жити», «жити». У другій – «Сьюзі», «Сьюзі», «болю», «ілюзій», «не плачуть», «не кличуть», «серця», «має», «не зичить». У третій строфі – «Сьюзі», з «тобою», «метою», «поле», «сонцем», «снігом», «сьогодні», «завтра», «ніколи». У четвертій – «Сьюзі», «Сьюзі», «заслузі», «двое», «їсти», «пити», «жити», «літо». У приспіві акцентується одне слово – «Сьюзі».

				електрогітара	електрогітара				
				фортепіано	фортепіано				
			струнні	синтезатори	синтезатори		струнні	струнні	
		синтезатори	ударні	ударні	ударні		ударні	ударні	
	фортепіано	фортепіано	бас-гітара	бас-гітара	бас-гітара		бас-гітара	бас-гітара	синтезатор
фортепіано	вокал	вокал	вокал	вокал	вокал		вокал	електрогітара	струнні
вступ	перший куплет	другий куплет	приспів	третій куплет	четвертий куплет	приспів	вокал	вокал	вокал
							вокал	вокал	вокал
							брідж	брідж	приспів

Прокоментуємо наведену схему.

Розпочинається «Susy» коротким вступом під гармонічний супровід фортепіано. Крім того, функцію вступного розділу, установку на зосереджене сприйняття формально виконують перші дві строфи, оскільки звучать на тихій динаміці лише під супровід фортепіано, а у другій строфі додається синтезатор. Тільки під час звучання приспіву, який складається з одного рядка: «Мила моя Susy» і повторений двічі, до раніше зазначених додаються інші інструменти – ударні, бас-гітара, скрипки та віолончелі, поступово наростає динаміка. У третій та четвертій строфах, які звучать під супровід названих інструментів (за виключенням струнних), на гучній динаміці, додаються електрогітара та синтезатори. Манера виконання зі спокійної оповідальної стає більш надривною, емоційною, дещо імпровізаційною. Початок кульмінації пісні припадає на останні рядки четвертого куплету – «Разом будем їсти, потім будем пити, далі будем жити, поки не настане довгождане літо...». Кульмінація досягається не лише підсиленням динаміки та надривною манерою виконання, але, в першу чергу, раптовим рухом мелодії вгору. Хвиля рухається на спад за рахунок того, що повертається інструментарій приспіву, хоча динаміка досить гучна. Брідж є яскравою кульмінаційною точкою, оскільки задіяно увесь інструментарій, окрім фортепіано, а також вокалізи соліста і четверте проведення приспіву контрапунктом. Після п'ятого проведення приспіву пісня завершується тихо, поступовим спадом.

Висновки до третього розділу

Не викликає сумніву факт, що прародичами жанру рок-балади були

блюз, кантрі та фольклорна балада. Яскравий синтез традиційних жанрів та перших зразків рок-балад спостерігаємо у творчості видатного американського музиканта Боба Ділана. Музикант часто у своїй творчості звертався до народних пісень, в процесі роботи з якими і формувався жанр рок-балади у початкових його варіантах. Також очевидним є прямий чи опосередкований вплив англійського фольклору на формування індивідуального стилю рок-гуртів Led Zepelin, The Beatles та інших.

Проте, говорячи про рок-баладу в українській музиці, важливо зауважити, що її зародження та розвиток відбувалися іншим шляхом – через наслідування західноєвропейських, американських першоджерел та адаптацією української естрадної пісні до рок-музики. Тому важливо наголосити, що на відміну від закордонних аналогів жанру, українська фольклорна балада та українська рок-балада не мають прямого генетичного зв'язку, так як остання з'явилась набагато пізніше.

Українські рок-гурти («Брати Гадюкіни», «Мертвий Півень», «Плач Єремії», «Океан Ельзи», «Друга ріка» та інші) не оминають увагою обраний жанр, надаючи йому індивідуалізованого втілення, в залежності від стильової специфіки. Очевидно, що у порівнянні з зарубіжними зразками, в українській рок-музиці вказаний жанр не є домінуючим. Частково це може бути пов'язане з тим, що більшість вітчизняних рок-музикантів тяжіють до стилістики поп-рок, відповідно, до інших жанрових втілень. Проте, навіть існуюча кількість вітчизняних рок-балад демонструє стале ядро жанру, незважаючи на широку палітру можливих стилістичних версій.

Безсумнівно, що на теренах української рок-музики найповніше жанр рок-балади розкрився у творчості гурту «Океан Ельзи». Основні компоненти музичної поетики рок-балади знаходять своє втілення у композиціях гурту, оскільки у своїй творчості музиканти орієнтуються на світових легенд рок-музики – The Beatles, Scorpions, Led Zepelin, Queen та інших. Проаналізована композиція «Susy» як і більшість рок-балад гурту «Океан Ельзи» демонструють усі ознаки поетики жанру рок-балади і на композиційному, і на інтонаційному

(синтаксичному) і на фонічному рівнях.

ВИСНОВКИ

Серед розгалуженої, проте недостадостньо дослідженої жанрової системи рок-музики чи не найяскравіше виокремлюється жанр рок-балади. Незважаючи на існування великої кількості зразків, загальноновизнаних як рок-балади, численних рейтингів та чартів в авторитетних рок-виданнях, на активне вживання словосполучення «рок-балада» у пресі та на практиці, у рок-культурі загалом та музикознавстві зокрема і досі не існувало ані коректного визначення цього терміну, ані переліку типових ознак, що дозволяють впевнено атрибутувати ту чи іншу композицію як таку, що належить до вказаного жанру. Визначення, які зустрічаються у друкованих джерелах та на різноманітних інтернет-ресурсах, зводяться до раз у раз повторюваної тези про те, що рок-балада – це «повільна, лірична композиція». Зрозуміло, що така дефініція не дає належних підстав для жанрової ідентифікації такого складного явища як рок-балада.

В академічних колах часто постають питання, чи доцільно вважати рок-композиції музичними творами (музичними текстами), враховуючи інший спосіб існування (усну традицію). Спираючись на теорії Ю. Лотмана, М. Арановського та ін. доходимо висновку, що рок-композиції загалом та рок-балади зокрема, повністю відповідають основним параметрам категорії «художній текст». Головними його ознаками, що наявні у рок-баладі, є вираженість, відмежованість, структурність; також для неї характерна графічна та/або аудіальна форма існування. Крім того, М. Арановський та інші науковці наголошують, що музичний текст не обмежується і не визначається виключно нотною фіксацією і аудіальні тексти є самодостатніми на рівні з графічно зафіксованими.

Апелюючи до теорії великого та малого тексту (Р. Барт), тексту та Метатексту в музиці (М. Арановський), для дослідження музичної поетики жанру рок-балади розглядаємо корпус рок-балад як один текст.

Відтак, актуальним та важливим завданням стає аналіз поетики жанру

рок-балади в якості способу побудови музичного цілого (Є. Назайкінський), за допомогою традиційних методів музикознавства. Так, наприклад, переконуємось, що принципи, взяті за основу в дослідженні Н. Герасимової-Персидської при дослідженні поетики жанру партесного концерту, правомірно використовувати і для аналізу жанру рок-балади. Зокрема, аналізуючи корпус текстів однієї жанрової природи, є сенс формувати його з великої кількості існуючих зразків, відставивши стилістичні особливості на другий план. Доцільно задіювати різні рівні організації музичного цілого – від композиційного, через лексико-синтаксичний та фонічний до образно-тематичного.

Окремо наголошуємо, що звертаючись до феномену рок-балади, необхідно по-перше, строго диференціювати її від інших конкретно-історичних виявів балади (історико-термінологічне звчення терміну) і, по-друге, розрізняти *рок-баладу* як *субжанрове утворення* та *баладність* як *комплекс стильових ознак* (типолого-термінологічне значення терміну).

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що *рок-балада є простим родовим ліричним жанром рок-музики, що характеризується парадоксальним поєднанням особистісного та колективного і має типову трискладову композиційну структуру та логогенні інтонаційні ознаки.*

Зазначені характеристики утворюють ядро жанру та зберігаються у різних конкретно-стильових умовах, незалежно від різних чинників (стильовий напрям та національна приналежність гурту, технічні особливості запису, часові параметри тощо). Теза підтверджується також, коли мова йде і про кавер-версії відомих рок-балад. Навіть якщо композицію переносять з рок-музики в іншу інтонаційну практику – джаз, поп чи реггі, то ядро жанру – його музична поетика – у ключових вимірах залишається незмінним.

Аналізуючи корпус композицій, які вважаються класичними зразками рок-балади, доцільно керуватись алгоритмом, що враховує, з одного боку, специфічні особливості матеріалу, який належить до «третього пласта» та менестрельного типу професіоналізму і, з другого боку, прийоми та методи

академічного музикознавства (концепцію зовнішньої та внутрішньої структури жанру М. Арановського, ідею ієрархічної тріадності Є. Назайкінського та ін.). При цьому матеріалом для аналізу доцільно обирати виключно студійні версії найвідоміших рок-балад які вважаються оригіналами рок-композицій. Концертні версії та інші живі виконання є допоміжними і створюють контрольний матеріал. Аналіз рок-балади може відбуватись на кількох рівнях: композиційному (визначення типових фактурних формул, інструментального складу, тривалості, драматургічної функції окремої фази рок-балади тощо), інтонаційному (виявлення сталих зворотів, розмовних інтонацій, особливостей ритмічного втілення віршованих текстів) тощо.

Найпершою характерною ознакою жанра рок-балади з точки зору зовнішньої структури жанру – ситуації функціонування та установки сприйняття є *парадоксальне поєднання особистісного та колективного*. З одного боку рок-балада як жанр характеризується *сольною природою*, що визначає особливості поведінки учасників гурту по відношенню один до одного (явне лідерство фронтмена) та тісну взаємодію соліста зі слухачем (персональне звертання, індивідуалізація комунікації завдяки технічним засобам та особливостям будови поетично-музичного тексту). З другого боку, специфіка рок-музики як масово орієнтованого феномену зумовлює традиційну модель поведінки аудиторії на живих концертах під час виконання рок-балад: запалювання вогнів, ліхтариків, мобільних, погойдування; тобто кожен слухач-учасник комунікації постає не окремою індивідуальністю, а складовою аудиторії як єдиного тіла. Зазначені ознаки утворюють *зовнішню структуру* жанру рок-балади. Зовнішня структура жанру є спільною для рок-балад всіх країн, стильових напрямків тощо.

Розглядаючи *внутрішню структуру жанру*, зокрема його структурно-семантичний інваріант, можемо стверджувати, що характерною для жанру рок-балади є наявність типової трискладової *композиційної схеми*, яка включає *вступну фазу, строфу та брідж*.

– *Вступна фаза* – яскраво маркований розділ рок-балади, що створює

специфічну настанову сприйняття, позначену нами як *тиша*, а відтак – опозиційну до типової для рок-музики установки на *голосність*. Завдяки повторюваній фактурній формулі-кліше (найчастіше у гітарі), тихій динаміці, слухач налаштовується на зосереджене сприйняття (зокрема – поетичного тексту). Параметри вступної фази (тривалість, інструментальне втілення, особливості фактури тощо) варіюються в залежності від стилістики конкретного рок-гурту. Проте, найчастіше, рок-балада впізнається слухачем та попередньо атрибутується дослідником саме за характерним у фактурно-інтонаційному відношенні вступом;

– *Строфа* – основна композиційна структура рок-балади. Головними ознаками строфи рок-балади є домінування вербальної складової, внутрішня динаміка та варіантність, що вибудовується у «векторну» композицію;

– *Брідж* – інструментальний розділ рок-балади, який зазвичай припадає на другу третину часу звучання твору. Головна драматургічна функція бріджу – підсилення напруги, емоційний всплеск завдяки тому, що основний мелодичний матеріал переходить від вокаліста-фронтмена до інших учасників ансамблю (як правило – гітари; бріджі ударних натомість постають типовими для інших субжанрових утворень рок-музики). Яскраві сольні епізоди, як і вступи, також є стильовою ознакою окремих гуртів.

Подібна композиційна модель (у своїх загальних рисах) властива і для інших простих жанрів рок-музики; специфічно-баладні ж якості (окрім зазначених маркованості вступу, домінування логогенної, вербальної складової у строфі та інструментального пріоритету бріджа) утворюються завдяки наступним інтонаційним характеристикам:

– основу мелодичної лінії рок-балади складають розмовні інтонації, мелодичні повтори, поступеневі ходи тощо, тип вокалізації – декламаційний;

- мелодія сегментується завдяки вербальному ряду;
- конструктивною одиницею рок-балади (на синтаксичному рівні) стає фраза/рядок/речення.

Оповідальна манера викладу та наявність розмовних інтонацій сприяють вільній манері віршування, нівелюванню квадратності, недосконалому або відсутньому римуванню, несиметричності рядків у строфах тощо.

Рок-балада за понад півстоліття свого існування стала невід'ємною складовою творчості різних стильових напрямків рок-музики. Кожен гурт відповідно до стилістики та задуму адаптує рок-баладу, даючи власний стильовий варіант жанру. Проте, незважаючи на стильову різноманітність, ядро жанру (його внутрішня структура, що формує музичну поетику) залишається сталою: сюжетність, хвилеподібна драматургія, поділ на фази, набір типових зворотів тощо.

Крім того, рок-балада виконує важливі драматургічні функції не лише на рівні рок-концерту, але і на рівні рок-альбому. Це щоразу кульмінаційні точки альбому, найбільш впізнавані його композиції. Важливо, що в альбомі рок-балади майже ніколи не розташовані підряд, створюючи контраст з активними рок-композиціями.

Проектуючи названі вище ознаки жанру на українські рок-балади у втіленні гурту «Океан Ельзи», пересвідчуємося, що вони лише підтверджують правило. У кожному альбомі гурту є зразки обраного жанру, які зазвичай є найвідомішими, рейтинговими творами.

Проаналізувавши корпус рок-балад «Океану Ельзи», доходимо висновку, що поетика жанру отримує тут яскраве індивідуалізоване втілення, зберігаючи типовий жанровий інваріант.

Таким чином, поетика жанру рок-балади в українській музиці в цілому та у творчості «Океану Ельзи» зокрема – синтез надбань класичного західного року та індивідуальних стильових особливостей гурту. Якщо традиційні рок-балади мають безпосередній генетичний зв'язок з фольклорною баладою та блюзом, то українська, що виникла значно пізніше, є похідною від

західноєвропейських та американських аналогів жанру.

Здійснений аналіз поезики жанру рок-балади не вичерпує розглядувану проблему і передбачає роботу в інших напрямках.

Один з таких важливих напрямків – вихід на історичну проблематику, тобто дослідження історії жанру рок-балади (її генези та еволюції) та стильової диференціації рок-балад (по стильовим напрямкам та національним відгалуженням рок-музики), або ж інтенсифікацію драматургічного вектору аналізу (визначення ролі рок-балади в альбомі та рок-концерті тощо). На окрему увагу заслуговує також дослідження типології субжанрової організації рок-музики, без аналізу якої фактично неможливо дослідити існуючі стильові процеси у межах рок-музики.

Підсумовуючи сказане, переконуємось, що аналіз поезики жанру рок-балади – одне з важливих завдань сучасного академічного музикознавства; розширюючи свій об'єкт за рахунок залучення нових інтонаційних практик та досліджуючи їх академічним інструментарієм, воно вкотре підтверджує свою відповідність викликам сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азаров В., Паплаускайте М. Наблюдение шторма. Как «Океан Эльзы» становился главной группой страны // Репортер. гл. ред. И. Павлова. № 21 (39). Киев : Триада, 2014. № 21 (39). С. 60–65.
2. Анализ вокальных произведений, учебное пособие. Л. : Музыка, 1988. 352 с.
3. Андреев Е. Методологические проблемы анализа рок-музыки // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. Харків: Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П.І. Котляревського, 2012. Вип. 34. С. 132–141.
4. Андреев Е. Подготовка звукозаписи рок-композиции к расшифровке: [Электронный ресурс]. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/opac/search.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Pvmp_2011_33_23 (дата звернення – 10.09.2019).
5. Андреев Е. Темп и акцент как жанровые маркеры классического рока // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Вип. 90: Проблеми організації художнього часу в музичному творі. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 93–99.
6. Андреев Е. Уроки интерпретации музыкальной системы в классическом роке // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2011 Вип. 95: С. 90–97.
7. Андреев Е. Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості гурту The Doors): автореф. дисе... канд. Мистецтвозн: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв ім. П. І. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
8. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. Ростов-на-Дону, 2007. 244 с.

9. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
10. Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки . Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
11. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. Москва : Муз. Современник, 1987. Вып. 6 С. 5–45.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая, изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
13. Балади про кохання та дошлюбні взаємини. Київ : Наукова думка, 1987. 472 с.
14. Баллада / Театральная энциклопедия (Гл. ред. С. Нокульский). М. : Сов. Энциклопедия, 1961. С. 420–421.
15. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика» М., 1989. 616 с.
16. Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності. Вибране (пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська). Львів : Літопис, 2002. С. 53–97.
17. Берберов Р «Эпическая поэма» Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления: Исследование Москва : Сов. Композитор, 1986. 392 с.
18. Бойко О. Становлення української рок-музики: біг-біт // Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 264–283.
19. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. статей. Вип. 19 Київ, 2011 С. 70–77.
20. Брати Гадюкіни (офіційний сайт). [Електронний ресурс]. URL: <http://www.gady.com.ua/about-us> (дата звернення 10.09.2019).

21. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации: для фортепиано: учеб. пособие, ред. Ю. Холопова. 4-е изд., перераб. Москва : Советский композитор, 1987. 103 с.
22. Будагов Р. Из истории слов: романтический и романтизм. в Кн.: Известия АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXVII, вып. 3. М., 1968 264 с.
23. Вавшко І. Строфа у композиції рок-балади // Мистецтвознавчі записки: Зб.наук.праць. К. : Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 65–73.
24. Вавшко И. «Рок-баллада и народная песня: общее и необщее». Conferința Științifică Internațională Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov. Chisinau, 26 septembrie 2017. Tezele comunicărilor. P 41–42.
25. Вавшко І. Брідж у композиції рок-балади // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І.Чайковського. Вип. 120: Історія музики, проблеми, персони: зб. ст. К : НМАУ ім. П. І.Чайковського, 2017. С. 209–224.
26. Вавшко І. Вступний розділ у композиції рок-балади // Київське музикознавство. К., 2016. Вип. 54. С. 210–218.
27. Вавшко І. Океан, що не має дна (до 20-тиріччя заснування гурту «Океан Ельзи») // Мистецтвознавчі записки: Зб.наук.праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 25. С. 378–38.
28. Вавшко І. Рок-балада в українській музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І.Чайковського, 2019. Вип. 124. С. 115–125.
29. Вавшко І. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії // Музикознавчий універсум. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 82–93.
30. Вавшко І. Рок-балада як (музичний) текст: правда чи вигадка? // Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць. К. : Талком, 2017. С. 8–13.

31. Вавшко І. Рок-музика в сучасній культурі та навчальних курсах: очікування і реальність // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2017. №3 (36). С. 55–63.
32. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М. : Музыка, 1978. Ч. 2, ч. 3. 365 с.
33. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966. 404 с.
34. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена // О музыке. Проблемы анализа: Сб. статей. М. , 1974. С. 219–245.
35. Власова А. Двічі платиновий «Океан Ельзи» // Україна молода, 2003. Вип. № 192, 17 жовтня. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/40/117/690/> (дата звернення: 13.09.2019).
36. Воробьева Т. История ансамбля «Битлз» Л. : Музыка, 1990. 287 с.
37. Гавриков В. Время сбора камней (обзор диссертаций по русскому року) // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2008. №10. [Електронний ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vremya-sbora-kamney-obzor-dissertatsiy-po-russkomu-roku> (дата звернення – 13.09.2019).
38. Гаврилова Л. Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского (парадигмы метатекста). Исследование. Красноярск , 2003. 258 с.
гг.) // Київське музикознавство : зб. наук. праць. К., 2010. Вип. 31. С. 235–250.
39. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1983. 288 с.
40. Гошовский В. Народные песни Закарпатья. М. : Сов. композитор, 1968. 478 с.
41. Грица С. Мелос української народної епіки К. : Наукова думка, 1979. 247 с.
42. Дей О. Українська народна балада. К. : Наукова думка, 1986. 263 с.
43. Добрюха Н. Рок из первых рук. М. : Мол. Гвардия, 1992. 297 с.

44. Долгіх Д. Лексикон гранжу: дипломна магістерська робота. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 104 с.
45. Долгіх Д. Саунд beatbox'у: спроба характеристики // Науковий вісник національної музичної академії України, 2012. Вип. 106. С. 144–150.
46. Долгіх Д. Саунд гурту «Друга Ріка»: спроба усвідомлення // Київське музикознавство: Зб. статей. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 39. С. 183–187.
47. Донченко Т. «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру // Вісник національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал. Київ: Міленіум, 2017. №4. С. 146–153.
48. Дресслер В. Синтаксис текста (пер. с нем.) // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. М., 1978. Вип. 8. 479 с.
49. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград: Гос.муз. изд., 1952. 344 с.
50. Євтушенко О. Легенди химерного краю. Українська рокантологія К. : Автограф, 2004. 296 с.
51. Євтушенко О. Україна in rock: статті та есеї. К.: Грані-Т, 2011. 240 с.
52. Жимолостнова В. Информационное поле фольклорной баллады // Муз. Мист. і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії. Кн. 2. Одеса, 2005. Вип. 6. С. 152–162.
53. Жимолостнова В. Специфіка концепції особи у жанрі англо-кельтської фольклорної балади // Українське музикознавство, наук.-метод. зб. К. : 2005. Вип. 31. С. 281–292.
54. Жимолостнова В. Українська фольклорна балада та її жанрові ознаки // Укр. Музикознавство, наук.-метод. зб. Київ, 2005. Вип. 34. С. 136–145.
55. Жолковский А. Осторожно, треножник! М. : Время, 2010. 496 с.
56. Зак В. О мелодике массовой песни (опыт анализа). М. : Сов. Композитор, 1979. 357 с.

57. Зак В. О некоторых «секретах доходчивости» мелодики массовой песни // О музыке. Проблемы анализа. М. : Советский композитор, 1974. С. 272–312.
58. Иванов В. Поэтика // Краткая Литературная Энциклопедия : В 9-ти тт. М., 1968. Т. 5. Стлб. 936–943.
59. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. Закладів. К. : Муз. Україна, 1990. 336 с.
60. Ізборник. [Електронний ресурс]. URL: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um194.htm> (дата звернення 10.09.2019).
61. Кастальский С. Рок-энциклопедия / М. : Ровесник, 2003. 888 с.
62. Кац Б. Простые истины киномузыки: Заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова. Л. : Советский композитор, 1988. 232 с.
63. Київський рок-клуб. [Електронний ресурс]. URL: <https://rock.ua/klub/> (дата звернення – 13.09. 2019).
64. Клещова О. Мовностилістичні особливості пісень українського гурту «Океан Ельзи» // Лінгвістика, 2013. № 3. С. 122–129.
65. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки. М. : Советский композитор, 1986. 216 с.
66. Козицкая Е. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 1999. № 2. [Електронний ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskoe-literaturovedenie-i-problemy-issledovaniya-russkoy-rok-poezii> (дата обращения – 13.09.2019).
67. Козлов А. Рок: истоки и развитие. М.: Мега-Сервис, 1998. 191 с.
68. Кольбер Ф. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / Переклад з англійської Святослава Яринича. Львів: Кальварія, 2004. 240 с.
69. Комлікова А. Українська рок-опера: Комлікова А. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства:

- 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2016. 183 с.
70. Конен В. Блюзы и XX век / В. Конен. М.: Музыка, 1980. 80 с.
71. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. До сер. XIX века (Учебник для консерваторий. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1965. 527 с.
72. Конен В. Пути американской музыки, очерки по истории музыкальной культуры США. М. : Музыка, 1965. 523 с.
73. Конен В. Рождение джаза / изд., 2-е. М.: Сов. Композитор, 1990. 320 с.
74. Конен В. Театр и симфония / изд., 2-е. М. : Музыка, 1974. 376 с.
75. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / М. : Музыка, 1994. 160 с.
76. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок-и поп-музыки: Термины и понятия. М.: Музыка, 2006. 168 с.
77. Кох В. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. Вып.8. М., 1978. 479 с.
78. Кушнірук О. Балада // Українська музична енциклопедія. К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. Т.1. С. 333–334.
79. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? М.: Классика XXI, 2010. 588 с
80. Лебрехт Н. Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки. М. : Классика XXI, 2009. 328 с.
81. Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987. 751 с.
82. Ліва Н. Європейська романтична культура XIX ст. та вітчизняна рок-культура 1970-80-х рр.: компаративний аспект // Культура і сучасність: альманах. К., 2009. № 1. С. 79–85.

83. Ліва Н. Проблеми статусу рок-культури у сучасному культурологічному просторі // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського: Зб. наук. праць. Луцьк, 2010. Вип. 5. С. 291–301.
84. Ліва Н. Рок-культура як явище романтичної традиції: автореф. дисер... канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» // Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 16 с.
85. Ліва Н. Тип митця в музичній культурі романтизму та рок-музикант ХХ століття: культурологічні паралелі // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. К., 2009. Вип. 22. С. 120–126.
86. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. К. : Академія, 1997. С. 557–558.
87. Лобанова М. Западноевропейское музыкально барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
88. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Сов. Композитор, 1990. 312 с.
89. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. М. : Просвещение, 1972. 271 с.
90. Лотман Ю. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Семиосфера. СПб: Искусство-СПб, 2004. С. 427–430.
91. Лотман Ю. Об искусстве СПб: Искусство–СПб, 2000. 704 с.
92. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.384 с.
93. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие 2-е изд.,доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 536 с.
94. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: Науч. Обоснование и проблемы педагогики. К. : Муз. Україна, 1990. 183 с.

95. Мейлер Б. Поетика // *Енциклопедія постмодернізму*. К. : Основи, 2003. с. 314–315.
96. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. М. : Музыка, 1982. 319 с.
97. Назайкинский Е. *Стиль и жанр в музыке, учеб. пособие для студентов высших уч. Заведений*. М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
98. Налимов В. *Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности*. М.: Прометей, 1989. 287 с.
99. Никитина О. Рок-концерт как ритуальное действие // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральский государственный педагогический университет». Вып. 10, 2008. [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/rok-kontsert-kak-ritualnoe-deystvo> (дата обращения – 12.09.2019).
100. Никонов В. Баллада // *Краткая литературная энциклопедия*. Гл. ред. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 1 С. 422–423.
101. Овсянніков В. Відеокліпи українських поп-рок-виконавців: від гламуру до соціальної проблематики // *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. К.: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 310–318.
102. Овсянніков В. Поп-рок як складова популярної музичної культури України початку ХХІ століття // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць*. К.: Міленіум, 2017. Вип. XXXVIII. С. 259–268.
103. Овсянніков В. Творчість Марії Бурмаки та Альони Вінницької у контексті розвитку українського поп-року // *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 310–318.
104. Овсянніков В. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дисер... канд. мистецтвозн.: спец. . 26.00.01 «Теорія та історія культури».

- Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 16 с.
105. Оська С., Парнес Д. Аккомпанемент на уроках гармонії: Практический курс: В 3-х вып. Вып 1: учебное пособие. М. : Музыка, 1989, 317 с.
106. Откидач В. Рок-музика як частина світового художнього процесу // Культура України: Зб. наук. праць. Харків: ХДАК, 2002, Вип. 10: Мистецтвознавство. Філософія. С. 138–146.
107. Откидач В. Соціально-психологічні аспекти функціонування рок-музики // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. Вип. 13. С. 266–277.
108. Офіційний сайт гурту «Океан Ельзи». [Електронний ресурс]. URL: <http://www.okeanelzy.com/ua/news/> (дата звернення 09. 10. 2019).
109. Паві П Словник театру. Львів, 2006. С. 447–450.
110. Палий И. Творчество группы «King Crimson» в художественном пространстве арт-рока // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. Харків, 2009. Вип. 24. С. 396–403.
111. Палкіна І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці // Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал. Київ, 2014. №4 С. 144–148.
112. Палкіна І. До питання визначення поняття «рок-мистецтво» // Культурно-мистецькі обрії–2016 : зб. наук. праць. К. : НАКККіМ, 2016. Ч. 1. С. 64–67.
113. Палкіна І. Жанр концептуального альбому як приклад великої форми у рок-музиці (спроба класифікації) // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2012. Вип. 21 С. 82–87.

114. Палкіна І. Жанрова палітра концептуальних альбомів у творчості «Pink Floyd»: від вокального циклу до рок-опери // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 144–153.
115. Палкіна І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
116. Палкіна І. Рок-мистецтво як складова рок-культури // Міжнародний вісник. Культурологія, Філологія. Музикознавство. (6)2016. К.: Міленіум, 2016. Вип. I С. 232–236.
117. Панкратова В. Баллада. Гос. Муз. Изд. Москва, 1960, 40 с.
118. Пастух Т. Сторінками єдиного тексту Костянтина Москальця. [Електронний ресурс]. URL: <http://litakcent.com/2009/04/23/storinkamy-jedynoho-tekstu-kostjantyna-moskalcja/> (дата звернення 10.09.2019).
119. Петров В. Музыкальный жанр как социально-коммуникативный феномен // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сборник научных статей. Ростов-на-Дону : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2006. С. 72–79.
120. Портал української мови: веб-сайт. [Електронний ресурс]. URL: <http://pravila-uk-mova.at.ua> (дата звернення 13. 09. 2019).
121. Преса про «Океан Ельзи» (1999–2015). [Електронний ресурс]. URL: <http://ocean-elzy.ru/press> (дата звернення 13. 09. 2019).
122. Пучков А. Поэтика античной архитектуры. К.: Феникс, 2008. 992 с.
123. Пэриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. Музыка, Ленинградское отделение, 1975. 215 с.
124. Рахманин С. Святослав Вакарчук: индивидуальности не склонны сбиваться в стаи, но им вполне присущ коллективизм, газета «Зеркало Недели». [Електронний ресурс]. URL: <http://gazeta.zn.ua/personalities/svyato>

[slav-vakarchuk-individualnosti-ne-sklonny-sbivatsya-v-stai-no-im-vpolne-prisusch-kollektivizm-.html](#) (дата звернення 13. 09. 2019).

125. Рождественская К. Суперсиметрия: веб-сайт. URL: <http://www.zvuki.ru/M/P/23451/> (дата звертання 13. 09. 2019).
126. Романко В. Концертна практика арт-року: проєкції у ХХІ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 124. С. 115–125.
127. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
128. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // Работы разных лет: сб. статей: В 2 т / Т. II О вокальной музыке / Отв. Ред. В. В. Горячих. СПб.: «Композитор Санкт-Петербург», 2011. С. 135–156.
129. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века жанра // Работы разных лет: сб. статей: В 2 т / Т. II О вокальной музыке / Отв. Ред. В. В. Горячих. СПб.: «Композитор Санкт-Петербург», 2011. С. 43–90.
130. Рылев К. Океаномания стартовала! (Почти научное исследование феномена «Океана Эльзы»). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.peremenu.ru/book/vh/409> (дата звертання 10. 09. 2019).
131. Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М. : Классика – XXI, 2004. 400 с.
132. Серебряный М. Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки ч. 1, ч. 2. Київ : Музична Україна, 1991. 190 с. 127 с.
133. Серова М. Энциклопедия рока. [Электронный ресурс]. URL: <http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/rockbook.html> (дата звернення – 13.09.2019).
134. Симоненко В. Мелодии джаза. К. : Музична Україна, 1976. 318 с.

135. Сім надихаючих цитат про написання пісень. [Електронний ресурс]. URL: режим доступу: <https://www.realmusic.ru/articles/147> (дата звернення 13.09.2019).
136. Скворцова И. Музыкальная поэтика балета П. И. Чайковского «Щелкунчик»: автореферат дис.... кандидата искусствоведения.: 17.00.02. М., 1992. 25 с.
137. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / М. : Музыка, 1973. 448 с.
138. Слобжин В. Pink Floyd: Архитекторы звука. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.pinkfloyd.ru/articles/books/arhitektor/> (дата звернення – 10.09. 2019).
139. Словник української мови. Том Х Т-Ф. Редактори тому: А. А.Бурячок, Г. М.Гнатюк. К.: Наукова думка, 1979. 658 с.
140. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.
141. Сохор А. Бит или не бит? // Вопросы социологии и эстетики музыки. Ч.1., Л.: Сов. композитор, 1980. С. 264–275.
142. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Ч.1., Л.: Советский композитор, 1980. С. 234–264.
143. Сторінка фан-клубу «Океан Ельзи» у соціальній мережі Facebook [Електронний ресурс]. URL:<https://www.facebook.com/okeanelzyofficial?fref=ts> (Last accessed 10. 09. 2019).
144. Стракович Ю. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2014. 352 с.
145. Строкова Е. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 «Теория и история искусств». Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. Москва, 2002. 211 с.
146. Сыров В. О многообразии «музыкально-творческих видов». [Електронний ресурс]. URL: <http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe->

- prostranstvomuzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/116-v-n-syrov-o-mnogoobraziimuzykalno-tvorcheskikh-vidov (дата звернення – 10.09. 2019).
147. Сыров В. Стилиевые метаморфозы рока. Спб.: Композитор, 2008. 312 с.
148. Сюта Б. Основы парамузикознавства: Монографія. К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
149. Терентьев Д. Поп и рок-музыка 1980-х: популярне направления, сходные приёмы // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2012. Вип. 34. С. 154–163.
150. Терентьев Д. Видоизменения прогрессив-рока в классический и кризисный периоды // Київське музикознавство: Зб. ст. Київ, 2010. Вип. 35. С. 85–102.
151. Терентьев Д. Некоторые проблемы терминологии в области описания стилів поп и рок музыки // Київське музикознавство: Зб. ст. Київ, 2012. Вип. 44. С. 184–194.
152. Терентьев Д. Рок-музыка. Забытые звучания десятилетия (1980-е гг.) // Київське музикознавство : зб. наук. праць. К., 2010. Вип. 31. С. 235–250.
153. Терентьев Д. Мелодик-рок в музиці 80-х років ХХ сторіччя: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 212 с.
154. Терентьев Д. Об'єднуючі риси акордики в поп і рок-музиці 1980-х рр // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2017. Вип. I(8)2017. С. 218–222.
155. Тлумачний словник української мови. [Електронний ресурс]. URL : <http://sum.in.ua> (дата звертання 10. 09. 2019).
156. Тормахова В. Альбом «Made in Ukraine» гурту «Брати Гадюкіни»: традиції та новації // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2014. №2. С. 127–131.

157. Тормахова В. Вплив гурту «Брати Гадюкіни» на розвиток української рок- та поп-культури: Зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. XXXIII. С. 317–325.
158. Тормахова В. Особливості взаємодії рок-музики та фольклору (на прикладі творчості гурту «Брати Гадюкіни») // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Київ: ДАККК і М, 2014. Вип. 26. С. 56–63.
159. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... М. : Искусство, 1991. 207 с.
160. Українські пісні: Плач Єремії: веб-сайт. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/24.html> (дата звернення – 10.09. 2019).
161. Фан-клуб гурту «Океан Ельзи». [Електронний ресурс]. URL: <http://ocean-elzy.ru/> (дата звертання 10. 09. 2019).
162. Фаренгейт В. Синдром четвертого альбома. [Електронний ресурс] URL: <http://ocean-elzy.ru/press/oe/209>. (дата звернення 10. 09. 2019).
163. Хижняк И. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность К. : Молодь, 1989. 296 с.
164. Хит «Плача Єремії» – визитка української музики. [Електронний ресурс]. URL: <http://music.com.ua/news/rock/2008/04/18/26573.html> (дата звернення 10.09.2019).
165. Царёва Е. Баллада // Музыкальная энциклопедия /гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, Сов. Композитор, 1963. Т.1. С. 308–310.
166. Цукер А. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: Сб. статей. Ростов-на-Дону, 1994.С. 34 – 53.
167. Цукер А. И рок, и симфония...М. : Композитор, 1993. 304 с.
168. Цукер А. Отечественная массовая музыка: 1960-1990/ 2-е изд. Ростов, 2012. 192 с.

169. Цукер А. У истоков рок-оперы // Музыка и ты: альманах для школьников. 1990. № 9. С. 56–64.
170. Цукер А. Эстетико-теоретические вопросы музыкальных жанров в работах А. Н. Сохора: сорок лет спустя // Аспекти історичного музикознавства– V: Музыка у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка: Збірник наукових статей, Харківський національний університет мистецтв ім. П.І. Чайковського. Харків :ХНУМ, 2012. С. 14 – 29.
171. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М. : Музыка, 1971. 245 с.
172. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 160 с.
173. Чекан Ю. Оперні реалії доби Бароко у романі Енн Райс «Плач до небес» // Аспекти історичного музикознавства, 2016. № 7. С. 71–81.
174. Чекан О. Художній простір художнього твору: генеза та функціонування: автореф. Дис. ... канд. Мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1999.17 с.
175. Чекан Ю. Доказательство и аргументация в музыкально-критическом тексте // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2011. Вип. 98: Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети: Олені Сергіївні Зінкевич присвячується: Зб. ст. С. 373–386.
176. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: Монографія. К. : Логос, 2009. 227 с.
177. Чекан Ю. Комунікативна триада «композитор-виконавець-слухач» у сучасному соціокультурному просторі та проблеми музичної освіти // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. Київ: Київ. унів. ім. Б. Грінченка, 2006. С. 464–472.
178. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти / Українська музика: наук. часопис. Львів, 2013. №3 (9). С. 41–55.

179. Чекан Ю. Штрихи до великої проблеми // Музика, 1991. №4, с. 26–27, №5 с. 28–29.
180. Чердниченко Т. Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах / Актуальный лексикон истории культуры. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 416 с.
181. Чердниченко Т. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1985. 192 с.
182. Чердниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
183. Чугунов Ю. Гармония в джазе, учебно-методическое пособие для фортепиано. М.: Советский композитор, 1988. 153 с.
184. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 384.
185. Экономцева Н. Святослав Вакарчук: «Суперсимметрия – это высшая форма симметрии» [Электронный ресурс]. URL: <http://ocean-elzy.ru/press/oe/211>. (дата звернення 13. 09. 2019).
186. 100 best selling albums of all time [electronic resource]. URL: <https://www.digitalmusicnews.com/2018/08/20/100-best-selling-albums-2018/> (Last accesst 13.09.2019).
187. 100 Greatest Acoustic Rock Ballads And Power Ballads Of The 80s And 90s [electronic resource]. URL: <https://entertainment.expertscolumn.com/100-greatest-acoustic-rock-ballads-and-power-ballads-80s-and-90s> . (Last accessed 23. 07. 2019).
188. 100 greatest guitarists by Rolling Stone. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-guitarists-153675/> (Last accessed 10.09.2019).
189. 500 greatest songs of all time by Rolling Stone [electronic resource]. URL: <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407> (Last accessed 10. 09. 2019).

190. Azerrad M. Our band could be your life: scenes from the American indie underground 1981–1991. USA: Little Brown, 2002. 522 p.
191. Behr A. Rolling Stones tour: they may be older but time waits for no one [electronic resource]. URL: <https://theconversation.com/rolling-stones-tour-they-may-be-older-but-time-waits-for-no-one-92556> (Last accessed 05. 09. 2019).
192. Charalampos E. Spezial vorle sungaus Musik geschichte: Hard Rock und Heavy Metal: Musikhistorischeund – analytische Aspektedes "harten" Sounds der 70er, 80er und 90er Jahre [конспект лекцій для студентів Університету Музики та виконавського мистецтва у місті Грац (Австрія)].
193. Danny Ross Rock 'N' Roll Is Dead. No, Really This Time [electronic resource]. URL: <https://www.forbes.com/sites/dannyross1/2017/03/20/rock-n-roll-is-dead-no-really-this-time/?fbclid=IwAR11WIKOIB9ju8XjC1HTDLInfEbENiSnpUtclxEgE2Zgq7mKySUke4p3l-I#1fe668454ded> (Last accessed 10. 09. 2019).
194. Davies H. The Beatles (The Authorised Biography) Random House, 2009. 544 p.
195. Davis S. Hammer of the Gods: The Led Zeppelin saga. USA: Penguin, 2001. 400 p.
196. Dylan B. Chronicles, Volume One. Simon & Schuster, 2005. 293 p.
197. Golden Rock Ballads. URL: <http://music.i.ua/user/3136316/50936/>(Last accessed 30. 09. 2019).
198. Grierson T. The origins and history of rock music [electronic resource]. URL: <https://www.liveabout.com/what-is-rock-music-2898293> (Last accessed 03. 09. 2019).
199. Hamilton J. How Rock and Roll Became White [electronic resource]. URL: <https://slate.com/culture/2016/10/race-rock-and-the-rolling-stones-how-the-rock-and-roll-became-white.html?fbclid=IwAR0wU7wOqKSnEXYYL1hdjIUvuz2Oz9c4MRXHjtzBt1bUG8fvO2H2UiTiC3E> (Last accessed 10. 09. 2019).

200. Hann M. Bland on Blonde: why the old rock music canon is finished [electronic resource]. URL:https://www.theguardian.com/music/2018/aug/29/why-the-old-pop-music-canon-is-finished-greatest-albums-digital-age?fbclid=IwAR25t44z4a1RI7hrL6uvAc_sE8lVWsOVH3JEEiuylO4rdrEfe8WUchpKwFQ (Last accessed 10. 09. 2019).
201. Hill M. Why artistic differences in a band can be a good thing. [electronic resource] URL: <https://theconversation.com/why-artistic-differences-in-a-band-can-be-a-good-thing-110711> (Last accessed 10. 09. 2019).
202. Hince P. Queen Unseen: My life with the greatest rock band of the 20th Century. John Blake , 2011. 288 p.
203. Mason N., Dodd P. Inside Out: a personal history of Pink Floyd. Chronicle Books, 2005. 360 p.
204. McDaniel B. How air guitar became a serious sport [electronic resource]. URL: <https://theconversation.com/how-air-guitar-became-a-serious-sport-113154> (Last accessed 10. 09. 2019).
205. Morrison J. The collected writings of Jim Morrison. Simon & Schuster, 2012. 496 p.
206. Morse T. Classic Rock Stories: The stories behind the greatest songs of all time. St. Martin's Griffin, 1994. 224 p.
207. Moylan W. The Beatles' revolutionary use of recording technology in «Abbey Road» [electronic resource]. URL: <https://theconversation.com/the-beatles-revolutionary-use-of-recording-technology-in-abbey-road-124070> (Last accessed 03. 10. 2019).
208. Osbourne O. I Am Ozzy. Grand Central Publishing; Reprint edition , 2011. 416 p.
209. Palmer R. The 50s: A Decade of Music That Changed the World [electronic resource]. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/the-50s-a-decade-of-music-that-changed-the-world->

[229924/?fbclid=IwAR3orKSu6qI6vRtOpCHNzjGnqXAp88Ob7chbp8myI0xLrrtQAXyVihUwda0](https://www.facebook.com/229924/?fbclid=IwAR3orKSu6qI6vRtOpCHNzjGnqXAp88Ob7chbp8myI0xLrrtQAXyVihUwda0) (Last accessed 13. 09. 2019).

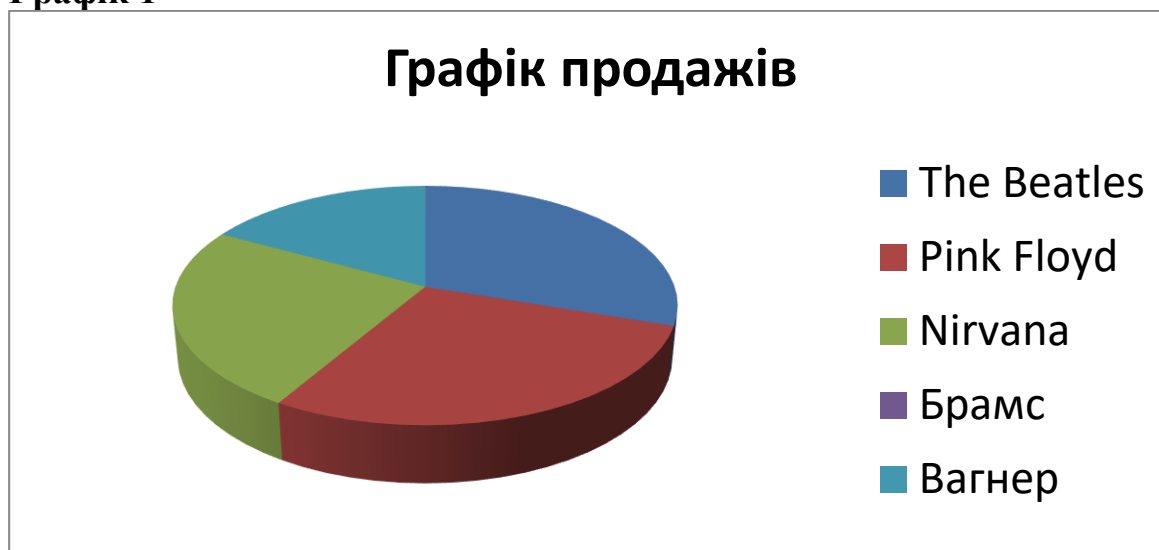
210. Pattison R. *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. New York: Oxford University Press, 1987. 280 p.
211. *Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll* / by Rolling Stone Magazine, Patricia Romanowski Bashe, Holly George-Warren. Touchstone, 2001. 1136 p.
212. Rolling Stones riders pick the best ballads of all time [electronic resource]. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/rolling-stone-readers-pick-the-best-ballads-of-all-time-12786/> (Last accessed 13.09.2019).
213. Scaruffi P. History of rock music [electronic resource]. URL: <http://www.scaruffi.com/history/> (Last accessed 13. 09. 2019).
214. Straw W. Characterizing rock music cultures: the case of heavy metal [electronic resource] URL: <http://www.erudit.org/en/journals/cumr/1984-n5-cumr1984-1013933ar/> (Last accessed 13. 09. 2019).
215. Тсacenko V. “Океан Ельзи” versus “Zdob și Zdub”: repere comparative // *Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor ; Chișinău : Editura Garomont, 2014. P. 45–51.*
216. The 15 best guitar solos of all time [electronic resource]. URL: <https://www.liveabout.com/best-guitar-solos-1712160> (Last accessed 13.09.2019).
217. The 20 greatest metal power ballads in history [electronic resource]. URL: <https://www.loudersound.com/features/the-top-20-metal-power-ballads> (Last accessed 10.09.2019).
218. Top 100 Rock Ballads by Classic Rock [electronic resource]. URL: https://digitaldreamdoor.com/pages/best_balladsddd.html (Last accessed 10.09. 2019).

219. Top 100 Rock Ballads of the '80s and '90s [electronic resource]. URL: <https://spinditty.com/genres/my-top-100-rock-ballads-of-the-80s-and-90s> (Last accessed 10.09.2019).
220. VH1's 25 Greatest Power Ballads: [electronic resource]. URL: https://rateyourmusic.com/list/CurtisLoew/vh1s_25_greatest_power_ballads/ (Last accessed 10. 09. 2019).
221. Weinstein D. Heavy Metal: The Music and it's culture. Revised edition. Da capo press, 2009. 353 p.
222. Witt S. How Music Got Free: The End of an Industry, the Turn of the Century, and the Patient Zero of Piracy .Viking, 2015. 296 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Графік 1



Слайд 1.1.

Engagement

Total Visits **507.30K**
▲ 2.57%

🕒 Avg. Visit Duration **00:03:29**

📄 Pages per Visit **2.61**

➡ Bounce Rate **52.52%**

Слайд 1.2.

🇺🇦 Ukraine **87.01%** ▲ 3.43%

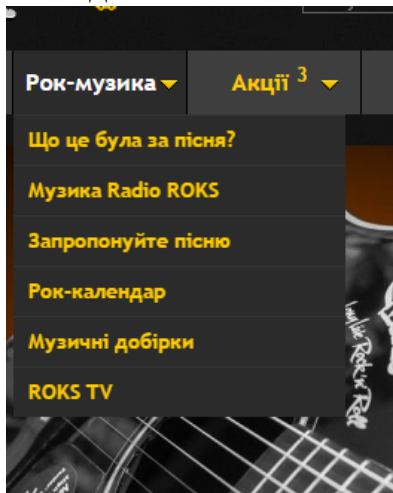
🇷🇺 Russia **2.99%** ▲ 15.74%

🇧🇪 Belarus **1.20%** ▲ 58.61%

🇨🇪 Czech Republic **1.03%** ▲ 74.51%

🇨🇦 Canada **0.93%** ▲ 73.50%

Слайд 1.3.



Слайд 1.4.

Плейліст Radio ROKS за сьогодні, 24 листопада ← попередній день

20:02			Def Leppard - Pour Some Sugar On Me
19:58			BB - Країна мрій
19:52			Judas Priest - Rock Hard, Ride Free
19:42			Rock-Цитата: Paul McCartney - My Brave Face
19:38			Без Обмежень - Дахами накрилася
19:35			Marilyn Manson - Personal Jesus
19:23			Steve Miller Band - Abracadabra
19:20			Three Days Grace - Painkiller
19:11			W.H.I.T.E. - Перемагай

Листопад 2016

Пн	Вт	Ср	Чт	Пт	Сб	Нд
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30				

Список пісень - з київського ефіру. В інших містах можливі відмінності.

Ви можете дізнатись виконавця та назву пісні, яка звучала в ефірі, вказавши день та приблизний час

00:00 Показати пісні

Слайд 1.5.

- Слухати Radio ROKS
- Hard'n'Heavy
- Рок-Балади
- Рок-Концерт
- [КАМТУГЕЗА]
- Новий Рок
- Український Рок
- AC/DC
- Beatles
- Queen
- Scorpions
- Океан Ельзи

Додаток Б

Загальна характеристика творчості гурту «Океан Ельзи»

Успіх, популярність та професіоналізм рок-гурту «Океан Ельзи» за двадцять п'ять років існування, в межах обраної інтонаційної практики не викликає сумнівів. Зокрема, творчість музикантів повністю відповідає тим ознакам професіоналізму, що їх визначив М. Сапонов як характерні для менестрельної інтонаційної практики [131]. Ми вже наводили ці ознаки у першому розділі, тепер спроекуємо їх на творчість гурту «ОЕ». Це, зокрема:

1. *Наявність заповнятої публіки і загальної потреби у професіоналах такого типу.* За часи існування гурту продано понад 1 млн. дисків – і тільки безмежне розширення можливостей Інтернету дещо призупиняє цю динаміку. Такі цифри явно свідчать про визнання. Фан-клуби «Океану Ельзи» у соціальних мережах нараховують більше, ніж чверть мільйона фанатів. Ювілейний концерт, що відбувся 21 червня 2014 року на НСК «Олімпійський», відвідало 75 тисяч прихильників. Концерт на Євромайдані в грудні 2013 зібрав рекордні для «ОЕ» 200 тисяч слухачів;

2. *Артистичне ремесло в якості основного (єдиного) заробітку.* Не зважаючи на те, що майже кожен з учасників має свої власні проекти, основний вид діяльності кожного з них пов'язаний саме з «Океаном Ельзи». Тільки один концерт «Вночі» у Національному театрі ім. Івана Франка (19 грудня 2014 року) зібрав близько 10 млн грн (кошти були передані для обладнання операційних Запорізького військового шпиталю);

3. *Зосередження на обраних навиках.* Функції та ролі у гурті чітко розподілені; кожен з учасників забезпечує виконання свого кола обов'язків. Оновлення персонального складу не змінює структури гурту та не призводить до перерозподілу функціональних обов'язків;

4. *Наявність хоча би прихованої теорії і її передача разом з навиками під час навчання.* Гурт орієнтується в першу чергу на традиції західного року. Наявність академічної музичної освіти (так, клавішник Мілош Єліч закінчив композиторський факультет НМАУ ім. Чайковського) не є ключовою умовою

участі у гурті, натомість досконале практичне знання західного року, набуте у процесі музикування, віртуозне володіння властивими для нього прийомами гри та сценічної поведінки, є обов'язковими;

5. *Особлива напруга між індивідуальною ініціативою і системою канонів.* В творчості «Океану Ельзи» представлені різноманітні жанри рок-музики – рок-альбом, рок-балада тощо. Крім того, інструментальний склад гурту є типовим варіантом рок-гурту. Ці канонічні для рок-культури риси поєднуються з яскраво індивідуалізованим їх втіленням.

Професіоналізм «Океану Ельзи» як рок-феномену не обмежується зазначеними суто музичними ознаками. Від самого початку проект будувався на професійній основі, що включає, окрім музичного і інші виміри. Пояснимо цю думку.

Звернемося до історії гурту. Над розкруткою «Океану Ельзи» з самого початку працювала потужна команда професіоналів³⁹. Першим продюсером став Віталій Клімов, який до того займався таким успішним проектом, як гурт «Табула Раса». Піар-менеджером став письменник Юрій Нікітінський. Саунд-продюсером – Євген Ступка (свого часу керівник телеканалу MTV Ukraine, визнаний одним з кращих саунд-продюсерів України, постійний саунд-продюсер «ОЕ» до 2010 року), член команди Діани Арбеніної на проекті «Голос країни» (2012). Перші записи були зроблені на лейблі Nova Records, де також записувалися гурти «Скрябін», «Друга ріка», «Димна Суміш» та інші.

Таким чином, як бачимо, основні напрямки (продюсування, зв'язки з громадськістю, звукорежисура та виробнича база) є високопрофесійними, такими що спрямовані на результат.

Введення гурту на ринок також було здійснене фаховими маркетологами. Віталій Бардецький – засновник компанії Promo Ocean, яка займалася початковим просуванням «Океану Ельзи», згадує: «...було цілком

³⁹Детальніше про це див: Азаров В., Паплаускайте М. Наблюдение шторма. Как «Океан Эльзы» становился главной группой страны // Репортер. Киев: Триада, 2014. № 21 (39). С. 60-65 [1].

зрозуміло, що подібний гурт був просто необхідним країні. Тому ми з самого початку орієнтувалися на формат групи № 1<...>Не намагаючись винайти велосипед, пішли шляхом The Beatles, тобто своєрідного бойз-бенду з чітким розподіленням ролей всередині колективу: Дивний, Надійний, Веселий та Головний» [1, с. 61]. Так амплуа Дивного дісталось інтровертному та спокійному Юрію Хусточці, Надійного – стриманому Денису Глініну, Веселого – дотепному та енергійному Павлу Гудімову, Головного – яскравому та оригінальному Святославу Вакарчуку.

Оскільки проект формувався на маркетингових принципах, дуже важливо було чітко визначити цільову аудиторію. Нею на той момент були підлітки та жінки 35+⁴⁰. Підлітки – в першу чергу через можливість ідентифікації з героєм, а жінки – переважно платоспроможна частина аудиторії, що зазвичай зацікавлена у ліричному та енергійно-танцювальному продукті. Після значного маркетингового успіху межі цільової аудиторії розширилися – на концертах «Океан Ельзи» сьогодні зустрічаємо прихильників абсолютно різних вікових категорій та соціальних груп.

Зовнішній вигляд учасників гурту також ретельно продумувався⁴¹. Іміджмейкером музикантів став відомий український художник Ілля Чічкан, який за орієнтир молодій команді обрав образ субкультури хіпі з їх свободою, прагненням до миру і любові; трохи перчинки додала орієнтація на брутальність The Doors, витончений еротизм та сексеппіал Джима Моррісона. При порівнянні портретів С. Вакарчука початку 2000-х років та Дж. Моррісона 70-хвіникають очевидні паралелі: довге волосся, аксесуари (зокрема, окуляри), схожий одяг тощо. Так, це є типовим образом рок-музикантів, не лише Дж. Моррісона, проте, засновники гурту вказують на чітку орієнтацію та апелювання до іміджу саме фронтмена «The Doors»:

⁴⁰Це відповідає світовим тенденціям. Див., зокрема: Стракович Ю. Цифролюція. Що случилось с музыкой в XXI веке. М., Издательский дом «Классика-XXI», 2014. С. 75 [144].

⁴¹Питанню іміджу різних рівнів у рок-музиці присвячено главу у дослідженні Т. Чередничко Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М. : Музыка, 1985. С. 136-173[181].



Паралельно зі створенням іміджу, велася постійна системна робота з мас-медіа. Щомісяця в пресі з'являлися мінімум три інтерв'ю та п'ять заміток про групу. Подальші кроки продумувалися на півроку наперед [1, с. 62]. Чітке медіапланування – ознака високого професіоналізму та маркетингової культури [68, с. 165–168].

Вже на першій стадії існування колективу було ясно визначено, що «ОЕ» – гурт одного лідера.

З часом візуальний образ фронтмена піддавався змінам і вже зараз Вакарчук викликає більше асоціацій зі Стінгом. Зник юнацький шарм та запал Моррісона, натомість акцентуються риси зрілого, досвідченого та навіть в чомусь бруталного чоловіка: більш класичні і стримані одяг, зачіска, аксесуари:



Щодо репертуару гурту – орієнтація на західний рок (The Beatles, Led Zepelin), яким ще з юності захоплювався С. Вакарчук. В численних інтерв'ю співак перераховує свої музичні уподобання, серед яких, в першу чергу – The Beatles, Led Zepelin, Queen, з українських – «Брати Гадюкіни», «Мертвий Півень»⁴². Творчість названих виконавців безпосередньо вплинула на стиль самого соліста «Океану Ельзи» та гурту в цілому.

Також ще на початкових стадіях формування проекту було визначено, що гурт виконуватиме пісні, тексти та музику яких писатиме лише Святослав (чим ще раз підтверджуються його лідерські позиції). Подібна перспектива не могла задовольнити всіх. Саме така розстановка пріоритетів в гурті і призвела, на наше переконання, до того, що склад неодноразово змінювався.

Такий системний професійний підхід до справи дав свої результати. На даний момент «Океан Ельзи» без перебільшення можна назвати найзатребуванішим рок-гуртом України, що не має аналогів на теренах нашої держави. Крім того, гурт активно гастролює і за кордоном.

Наведемо цифри, які в даному випадку красномовніші за слова. За двадцять п'ять років існування (з 1994 року) «Океан Ельзи» випустили

⁴²На наше питання про улюблену рок-баладу, після творчої зустрічі в рамках фестивалю «Відчуй Львів», співак не вагаючись назвав композицію Led Zepelin «Since I will been loving you».

тринадцять альбомів, з яких дев'ять студійних, один акустичний та три сольні проекти. Також гурту належить численна кількість синглів (близько п'ятнадцяти) та саундтреки до фільмів («Украдене щастя та «Захар Беркут»). Наведемо трохи статистики. Альбом «Суперсиметрія» (2003) отримав статус двічі платиновий (продано понад 200 тисяч дисків). «Glogia» (2005) та «Міра» (2007) отримали статус платинових всього за декілька годин після прем'єри. Під час гастрольного туру на підтримку «Міри», «ОЕ» дав понад 100 концертів, туру Dolce Vita – близько 80. Великий стадіонний тур «Земля», який тривав з травня 2013 року до жовтня 2014, складався з трьох етапів та налічував 95 концертів у 20 країнах світу. Жодному з вітчизняних гуртів чи виконавців не вдавалося перевершити такий результат. У 2016 гурт оголосив творчу відпустку, а вже з 2018 почали з'являтися нові композиції, зокрема «Без тебе», «Перевал» та інші.

Окрім альбомів та синглів, у творчому доробку гурту понад тридцять відеокліпів, середня кількість перегляду яких на youtube – від кількох тисяч до чотирнадцяти мільйонів.

Ознакою якості також можна вважати суспільне визнання – велику кількість премій та нагород: від «Прориву року» та «Найкращої пісні» на Таврійських іграх 1999 – до найкращої рок-групи двадцятиріччя; від Національної премії «Ukrainian Rock Awards» у чотирьох номінаціях – до Феєричного букету нагород на українському аналогу Греммі YUNA.

Святослав Вакарчук входить до сотні найвпливовіших людей країни за версією журналу «Кореспондент». А у вересні 2014 року журнал «Новое время» опублікував список Топ–20 музикантів країни, до яких, окрім Валентина Сильвестрова, Романа Кофмана, Антонія Барішевського, Алли Загайкевич, Вікторії Польової також увійшов Святослав Вакарчук.

З самого початку «Океан Ельзи» не були заявлені як рок-гурт. Перший продюсер Віталій Клімов згадує, що спочатку орієнтувалися на популярний тоді в Європі брит-поп, а оскільки слово для України було модне, за нього одразу ж взялася преса. Засновник «Нова Рекордс» Валерій Тверський

зауважує, що з самого початку було ясно – «Океан Ельзи» не претендував на звання нових Rolling Stones, проте факт того, що нарешті в Україні вийде рок-альбом тішив неймовірно [1, с. 62].

Різні слухачі чують у творчості «Океану Ельзи» звучання багатьох рокових стилів – art rock, indie rock, folk rock, pop rock, однак ніхто не називає стиль групи еkleктичним. Цілком очевидно, що він синтезує різні стильові якості.

Музична еволюція гурту напряду залежала не лише від процесу творчості, але й від технічних та фінансових можливостей. Власне тому три перші альбоми були підготовчим етапом до справжнього прориву, досі визнаного, як один з кращих дисків гурту – «Суперсиметрія» (2003). Тут був остаточно введений типовий роковий набір – електрогітара/акустична гітара/ударні-клавіші (фортепіано) з орієнтацією в звучанні на західний рок (зокрема, Queen) у якісному студійному записі. Саме «Океан Ельзи» почали активно пропагувати практику виключно живого виконання, це одна з причин, що гурт завжди стоїть осторонь від шоу-бізнесу та фактично не виступає на одній сцені з естрадними (поп-) виконавцями.

Окрім стандартного рокового набору інструментів, «Океан Ельзи» вводять до своїх композицій додаткові, зокрема – скрипки, віолончелі, трубу та ін. (до цілого симфонічного оркестру – як в альбомі «Gloria»). Така ж практика зустрічається у гуртів Aerosmith, Scorpions тощо.

Ще одним принципово важливим досягненням гурту і конкретно фронтмена є концептуальність пісень. Багато у чому вона зумовлена вербальним рядом, який потребує окремого дослідження – і сьогодні ми вже бачимо перші його зразки у вітчизняному літературознавстві⁴³.

Таким чином, за двадцять років гурт досягнув неабияких висот у своїй справі завдяки якісній, спланованій командній роботі, повністю відповідає ознакам професіоналізму менестрельного типу. Тому доречно аналізувати

⁴³Див., наприклад: Ключова О. Мовностилістичні особливості пісень українського гурту «Океан Ельзи». Лінгвістика, 2013. № 3. С. 122–129 [64].

втілення жанру рок-балади у творчості саме гурту «Океан Ельзи» як кращих представників жанру рок-музики на теренах нашої країни.

Додаток В**РОК-БАЛАДИ (західноєвропейські та американські)**

1. Adolf Castle «Heart Of The Spring» (1993)
2. Aerosmith «Amazing» (1993)
3. Aerosmith «Dream On» (1973)
4. Aerosmith «I Don't Want To Miss a Thing» (1997)
5. Alice Cooper «Might As Well Be On Mars» (1991)
6. Beatles «In My Life» (1965)
7. Beatles «Let It Be» (1970)
8. Beatles «Michelle» (1965)
9. Beatles «My Guitar Gently Weeps» (1968)
10. Beatles «Yesterday» (1965)
11. Black Sabbath «She's Gone» (1976)
12. Bob Dylan «Desolation Row» (1965)
13. Bob Dylan «Hurricane» (1976)
14. Bob Dylan «Knockin On Heaven's Door» (1973)
15. Bon Jovi «Always» (1995)
16. Bon Jovi «Bed of Roses» (1992)
17. Bon Jovi «Never say good buy» (1986)
18. Bon Jovi «Thank You» (2000)
19. Bon Jovi «Wanted Dead or Alive» (1986)
20. Bryan Adams «Everything I Do» (1991)
21. Bryan Adams «Please Forgive Me» (2010)
22. Cinderella «Through The Rain» (1994)
23. Cranberries «Zombie» (1994)
24. Deep Purple «April» (1969)
25. Deep Purple «Soldier of Fortune» (1974)
26. Deep Purple «Son of Alerik» (1984)
27. Def Leppard «Love Bites» (1987)
28. Dire Straits «Brother in Arms» (1985)
29. Dire Straits «You and Your Friend» (1991)
30. E.L.O. «Ticket to the moon» (1981)
31. Eagles «Hotel California» (1973)
32. Eagles «love will keep us alive» (1994)
33. Europe «Carrie» (1986)
34. Foreigner «I Want To Know What Love Is» (1984)
35. Gary Moore «Still got the blues» (1990)
36. Guns N' Roses «Patience» (1988)
37. Guns'n Roses «Don't you cry» (1991)
38. Guns'n Roses «November rain» (1991)
39. Jimi Hendrix «Little Wing» (1967)
40. John lennon «Hey, Jude» (1968)
41. John lennon «Imagine» (1971)

42. Judas Priest «Dreamer Deceiver» (1976)
43. Kingdom Come «What Love Can Be» (1988)
44. Kiss «God gave rock and roll to you» (1992)
45. Led Zeppelin «Babe, I'm Gonna Leave You» (1969)
46. Led Zeppelin «Since I've Been Loving You» (1970)
47. Led Zeppelin «Stairway to heaven» (1971)
48. Led Zeppelin «Ten Years Gone» (1975)
49. Manowar «Heart Of Steel» (1988)
50. Metallica «Nothing else matterst» (1991)
51. Metallica «The Unforgiven» (1991)
52. Nazareth «Love Hurts» (1975)
53. Nazareth «Where are you are» (1989)
54. Ozzy Osbourne «Mama, i'm going home» (1991)
55. Phil Collins «Another Day In Paradise» (1989)
56. Pink Floyd «Hey You» (1979)
57. Pink Floyd «Shine on Yoy Crazy Diamond» (1975)
58. Poets of the Fall «Late Goodbye» (2003)
59. Queen «Bohemian Rhapsody» (1975)
60. Queen «Friends will be Friends» (1986)
61. Queen «Jealousy» (1978)
62. Queen «Love of My Live» (1975)
63. Queen «Save Me» (1980)
64. Queen «Somebody to Love» (1976)
65. Queen «Too Much Love Will Kill You» (1995)
66. Queen «We Are the Champions» (1977)
67. Queen «Who Wants to Live Forever» (1986)
68. Queen «You Take My Breath Away» (1976)
69. R.E.M. «Everybody Hurts» (1992)
70. Rainbow «The Temple Of The King» (1975)
71. Robert Plant «Big Log» (1983)
72. Rolling Stones «Angie» (1973)
73. Rolling Stones «As Tears Go By» (1965)
74. Roy Orbison «Crying» (1962)
75. Santana «I Love You Much Too Much» (1981)
76. Santana/Joe Cocker «Little Wing» (2010)
77. Scorpions «Aiways Somewhere» (1979)
78. Scorpions «Are You The One» (1996)
79. Scorpions «Belive in love» (1988)
80. Scorpions «Holiday» (1979).
81. Scorpions «Lorelei» (2010)
82. Scorpions «May be I, May be you» (2004)
83. Scorpions «Send Me An Angel» (1990)
84. Scorpions «Still loving you» (1984)
85. Scorpions «When You Came Into My Life» (1996)

86. Scorpions «Wind of Change» (1990)
87. Scorpions «You and I» (1996)
88. Smokie «Baby it's you» (1977)
89. Smokie «Living next door» (1979)
90. The Beatles «Across The Universe» (1970)
91. The Beatles «Something» (1969)
92. The Doors «The Crystal Ship» (1966)
93. The Doors «The Crystal Ship» (1967)
94. The Eagles «I Can't Tell You Why» (1973)
95. The Who «Behind Blue Eyes» (1971)
96. The Who «Love Reign O'er Me» (1973)
97. U2 «One» (1991)
98. U2 «The Joshua Tree» (1987)
99. Ufo «Belladonna» (1976)
100. Yngwie Malmsteen «Like An Angel» (1997)

Додаток Г**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

1. Вавшко І. В. Вступний розділ у композиції рок-балади // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 210–218.
2. Вавшко І. В. Строфа у композиції рок-балади // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 29. Київ : Міленіум, 2016. С. 65–73.
3. Вавшко І. В. Брідж у композиції рок-балади // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 120. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 209–224.
4. Вавшко І. В. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії // Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38–39. С. 82–93.
5. Вавшко І. В. Рок-балада як (музичний) текст: правда чи вигадка? // Національна ідентичність в мові і культурі : збірник наукових праць. Київ : НАУ, 2017. С. 8–13.
6. Вавшко І. В. Рок-музика в сучасній культурі та навчальних курсах: очікування і реальність // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. 2017. №3 (36). С. 55–63.
7. Вавшко І. Рок-балада в українській музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 124. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 115–125.
8. Вавшко І. В. Океан, що не має дна (до 20-тиріччя заснування гурту «Океан Ельзи») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 25. С. 378–381.

Апробація результатів дисертації

Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Тема дослідження викладалася у доповідях на науково-практичних конференціях: Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво на початку третього тисячоліття» (1–3 грудня, 2015, Одеса); Конференція «Молоді музикознавці України» (2016, Київ); Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Мистецтвознавчі студії–2016» (24–26 лютого, 2016, Львів); XII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» на базі СНТТ НМАУ ім. П.І.Чайковського (23–25 березня, 2016, Київ); XVI міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретації» (1–3 квітня, 2016, Київ); Науково-практична конференція «Інтонаційний образ світу: Національні спектри» (9–11 грудня, 2016, Харків); Міжнародні наукові читання: Проблема «зворотного зв'язку» в сучасному курсі історії музики: теорія та практика (28–30 квітня, 2017, Київ); X Міжнародна конференція «Національна ідентичність у мові та культурі» (17–18 травня, 2017, Київ); Conferința Științifică Internațională Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov (26–27 вересня, 2017, Кишинів, заочна участь); Вісімнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (31 березня–1 квітня, Київ, 2018).