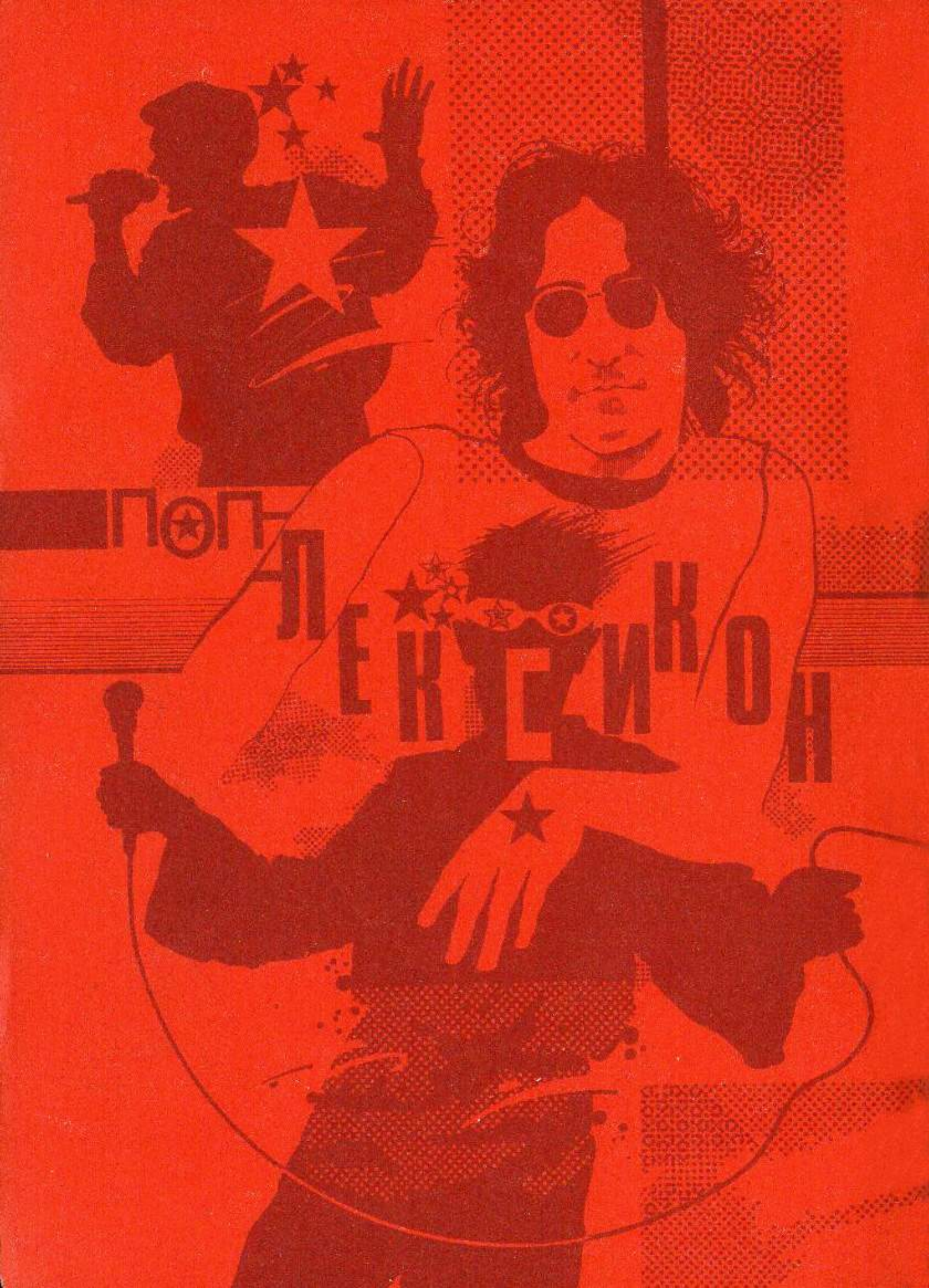


Артём Троицкий

ПОП

Лексикон



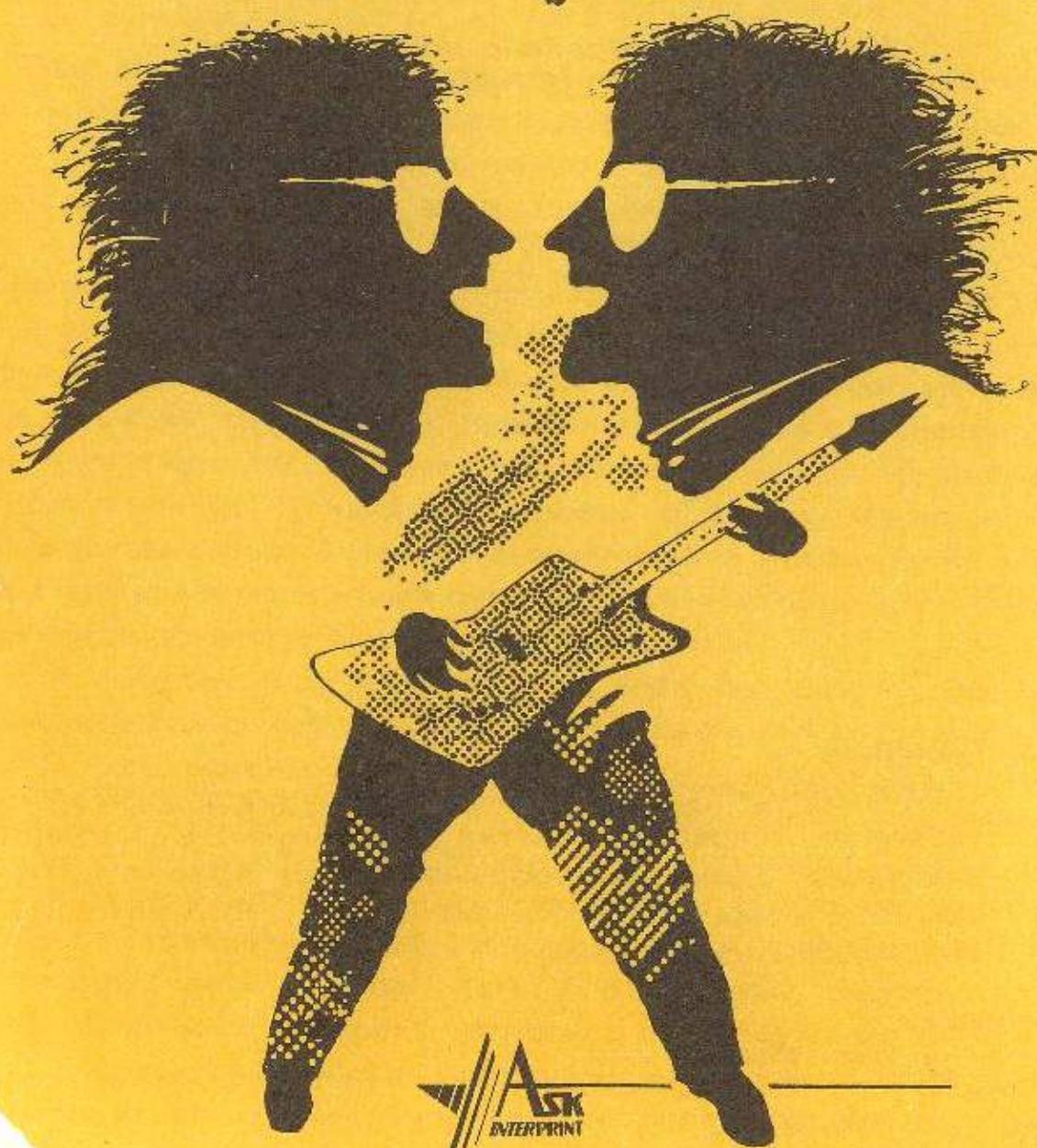


ПОП

ЛЕНСКИ ОН

Артём Троицкий

ПОП-ЛЕКСИКОН



ASK
INTERPRINT

ББК 84.43
Т68

Издание подготовлено кооперативом
«СОЗВУЧИЕ»

Ответственный редактор И. И. Симфорокин
Редактор И. И. Рокфолк

Книгу оформил Сергей Сергеевич Мосиенко

Артем Троицкий

Т68

ПОП-ЛЕКСИКОН: Попытка свести воедино и объяснить читателю основные понятия современного эстрадного лексикона, сделанная небезызвестным Артемом Троицким/Художник С. Мосиенко. — Н.: АСК-интерпринт. 1990.—109 с.: ил. плакат.

4910000000

Т — Без объявл.

СП «А»-90

© «АСК-интерпринт», 1990

Мир современной популярной музыки чрезвычайно изменчив. Новые направления возникают ежегодно: они вытесняют друг друга, смешиваются, исчезают и затем снова возрождаются в «модернизированном» виде. Академическая музыкальная наука и критика касаются, как правило, лишь наиболее общих и значительных аспектов бытования «легкого» жанра, не вдаваясь в детали развития всевозможных течений. Поэтому вся классификация видов современной популярной музыки, дефиниция отдельных ее направлений, терминологические обозначения тех или иных форм ее создания и исполнения — все это сложилось сугубо стихийно, усилиями, главным образом, журналистов и самих музыкантов. В результате возникала невероятная терминологическая и понятийная путаница, затуманивающая и без того неочевидную ситуацию в эстрадном жанре.

Эта работа содержит попытку хотя бы свести воедино и объяснить все основные понятия современного эстрадного лексикона. Следующим этапом должно быть приведение их в единую систему. Некоторые шаги в этом направлении сделаны уже здесь, однако в целом систематизация — более сложная исследовательская задача. При ее решении в будущем неизбежно придется столкнуться с рядом трудностей и противоречий, часть из которых дала о себе знать уже на этом, первоначальном этапе. Например, тот факт, что стили и направления базируются не на едином (скажем, музыкальном), а на самых разнообразных основаниях: содержательном («полит-рок»), визуальном («новые

романтики»), психологии восприятия («психоделик»), вплоть до самых общих, социокультурных («поп», «андерграунд»).... К тому же многие термины дублируются, полностью или почти полностью совпадая по смыслу (например, «арт-рок», «техно-рок», «симфо-рок» и т. п.), а в других случаях один и тот же термин (скажем, «фолк-рок») может обозначать совершенно различные по музыкальной природе явления. Дополнительную смуту вносят всевозможные «синтетические» («поп-рок») и «возрожденные» («нео-фанк») направления. И это еще далеко не все проблемы.

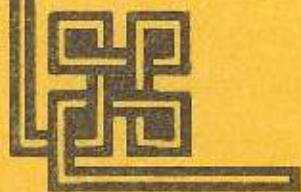
Автор не сомневается, что у вдумчивых и критически настроенных читателей возникнут несогласия, дополнения, предложения, — и будет благодарен, если они изыщут возможность довести свои соображения до его сведения. Это должно помочь нам всем — любителям и профессионалам популярной музыки.

Наконец, последняя оговорка, точнее, напоминание: «поп-лексикон» посвящен не классификации терминологии легкой музыки вообще, а конкретно ее современным молодежным течениям. Поэтому в ней сознательно опущены многие более традиционные разновидности: свинг, блюз, баллада, шансон, эстрадная и массовая песня, танцевальные стили, популярные в относительно дальнем прошлом... Приблизительно в середине 50-х годов от древа эстрадной музыки отпочковалась ярко выраженная «молодежная ветвь» — это и есть точка отсчета для данной работы. Чтобы избежать слишком уж большого сумбура, книжка подразделена на четыре части: основные понятия популярной музыки; основные направления популярной музыки; стили рок-музыки; вспомогательные термины. Внутри первой и второй частей главки расположены в соответствии с логикой и хронологией развития поп-музыки, в частях третьей и четвертой — в алфавитном порядке.

ПОП — ЛЕКСИКОН



ОСНОВНЫЕ
ПОНЯТИЯ
ПОПУЛЯРНОЙ
МУЗЫКИ





Буквально — удар, попадание. Наиболее распространенный из терминов, обозначающих пластинку-бестселлер (синонимы: «смэш», «топ рекорд», «чарт рекорд»; у нас — «боевик», «шлягер»).

**ХИТ**

Обычно слово «хит» относится к первой стороне (т. е. заглавной песне) «сингла». Достаточным условием для наречения песни «хитом» является ее попадание в «хит-парад» (т. е. в список бестселлеров). Альбомы в аналогичной ситуации именуют просто «бестселлерами», топили чарт-альбомами. Антонимы слова «хит» — «флоп» или «мисс» (неудача, промах). Так называют «синглы», не имеющие успеха, особенно, если от них многого ждали. В советской практике слово «хит» не обязательно имеет отношение к пластинкам. «Хитовыми» называют про-

сто наиболее популярные песни или даже группы.

ХИТ-ПАРАД

Список самых популярных синглов и альбомов недели (двух недель, месяца). В последнее время, в связи с большей ориентацией на альбомы этот термин употребляется все реже, уступая место слову «чартс» (буквально «списки»). Списки печатают почти все музыкальные журналы, а их «сингловую» (песенную часть) передают радио- и телестанции. Хит-парады выполняют ряд функций: это барометр индустрии и показатель спроса, это эффективный инструмент рекламы (культ «пластинки номер один» и т. п.). Наконец, это интересная, даже азартная игра, привлекающая читателей и слушателей. Формат списков может быть самым различным: топ 10 («верхняя десятка»), 20... 30... 40 (максимальный радиоформат), 50... 75... 100 (максимальный формат для «синглов») ...200 (максимальный формат для альбомов).

Механизм составления хит-парадов также различен. Наиболее представительны «официальные национальные списки», в которых приблизительно учитывается продажа грампластинок и компакт-дисков по всей стране. Эти списки печатаются только в одном, наиболее «деловом» органе («Мюзик уик» в Великобритании, «Шальплатте» в ФРГ и т. д.), и на их основании присуждаются «сереб-

ряные», «золотые» и «платиновые» диски (критерий присуждения в разных странах разный).

Большинство журналов основывают свои хит-парады на данных о продаже, поступающих из одного крупного «базового» магазина. Опыт показывает, что эти списки мало отличаются от «официальных». Некоторые журналы и радиостанции составляют «хит-парады» по письмам читателей или слушателей (т. е. отчасти это «полл»); что пока является единственной формой хит-парадов, распространенной у нас. Помимо «общих» списков («синглы», «альбомы») существуют их «жанровые» разновидности — хит-парады черной музыки, джаза (только альбомы, конечно), музыки для дискотек, музыки для «взрослых», хэви метал и так далее. В последнее время отдельные «чартс» стали печататься для музыкальных видеокассет и компакт-дисков. Таким образом, во многих изданиях еженедельно печатается порядка десяти различных «парадов».

В буквальном переводе — «выдвижение». В поп-индустрии — это пропагандистско-рекламная кампания, предваряющая, как правило, выход в свет нового сингла или альбома, проведение большого концертного турне (особенно, если артист или группа впервые в данной стране), премьеру музыкального фильма,



ПРОМОУШН

«запуск» нового имени (или же «долгожданное возвращение» какой-нибудь позабытой «звезды»). Формы промоушн, помимо обычных афиш и рекламных объявлений в прессе, включают: выпуск плакатов, маек и значков, неустанную рекламу по радио и ТВ, организацию приемов и пресс-конференций. Частным случаем промоушн является так называемый «хайпинг» — особо шумная кампания, имеющая некую скандальную «изюминку», призванную привлечь внимание масс (таков, в частности, был антураж дебюта известных групп «Секс Пистолз» и «Френки едет в Голливуд»). Хайпинг требует больших затрат, поэтому он под силу только крупным фирмам грамзаписи и «промоутерам». Наш жаргонный эквивалент слова «промоушн» — «раскрутка».

полл

Опрос, который проводят обычно один раз в год музыкальные издания и некоторые радиопрограммы, с целью выявления самых популярных артистов и песен. Все желающие (читатели, слушатели) называют «лучших»: вокалистов, музыкантов, ансамбли, альбомы, «молодые дарования» и т. п. Бывают и пункты типа «Худшая песня» или «Разочарование года»... Некоторые издания, помимо «читательских поллов», проводят и опросы критиков, а также опросы с участием поп-знаменитостей. В этих случаях иногда печатается не только общая сумма голосов,

но и каждое конкретное «авторитетное мнение». В отличие от достаточно объективных и однотипных «хит-парадов», результаты «поллов» в различных печатных органах отличаются друг от друга самым разительным образом (в том числе и «поллы» критиков), поскольку каждый отражает специфику данного издания и вкусов его читательской аудитории.

В шоу-бизнесе — человек, ответственный за готовую продукцию — т. е. своего рода художественный директор фильма или театральной постановки (здесь продюсер нередко является и режиссером), грампластинки или музыкального фестиваля. Продюсер должен совмещать коммерческое чутье с художественным вкусом, определенными профессиональными навыками и долей «пробивных» способностей. В поп-музыке основным полем деятельности продюсеров является выпуск грампластинок (кассет). Стержневая задача — постановка «саунда» записи. Здесь продюсер осуществляет звуко-режиссуру, делает аранжировки и подбирает «гостей» для исполнителя — музыкантов и вокалистов. Последнее, кстати, преследует не только музыкальные цели: продюсер со связями может пригласить (в качестве «аккомпаниатора» или в хор) артистов, гораздо более известных, нежели сам «продюсируемый», что, разумеется, становится одним из реклам-



ПРОДЮСЕР

ных козырей. Помимо этого, продюсер отбирает песни для записи (это особенно важно, если у певца нет собственного репертуара), вносит коррективы в музыку и тексты (иногда становясь при этом соавтором), устанавливает последовательность песен на альбоме и рекомендует часть из них к выходу на «синглах», консультирует оформление, «имидж» пластинок и так далее. Рабочий статус продюсеров различен: одни работают при определенных грамфирмах, другие — при студиях звукозаписи, третьи — «свободные художники», получающие заказы. Первым заметным поп-продюсером был Фил Спектор, автор так называемой «стены звука» (прототип теперешнего «плотного» с «отодвинутым» вокалом рок-звучания). 60-е годы были золотой эрой продюсерства. Многие рок-исполнители искали новые звучания, но не обладали ни навыками работы в звукозаписи, ни даже музыкальной грамотностью. Поэтому трудно переоценить ту роль, которую сыграли, скажем, Джордж Мартин в концепции «Битлз», Боб Джонсон — у Боба Дилана, Кит Ламберт — у группы «Ху». В 70-е годы большинство рок-групп «окрепло» и перешло на «самопродюсирование» (хотя нельзя не отметить работы Тони Висконти с Дэвидом Боуи и «Ти Рекс», Криса Томаса с «Рокси Мюзик», Грина Джонса с «Роллинг Сто-

унз» и «Лед Зеппелин» и тинибопперскую сферу — Микки Мост, Чинн и Чепмен — с Сюзи Куатро, «Суит», «Мад», «Смоуки»...).

Центр активности продюсеров переместился в диско-музыку. В 80-е годы фигура продюсера вновь выдвинулась на первый план, став, пожалуй, авторитетной как никогда. Объясняется это не только общим повышением интереса к «саунду», но и тем, что новые возможности работы со звуком связаны с невероятным усложнением аппаратуры и всей процедуры звукозаписи. Достаточно сказать, что если «классический» альбом 60-х годов «Сержант Пеппер» «Битлз», был записан на четырехканальном магнитофоне, то ныне стандарт — 24 канала, а в «дорогих» студиях работа ведется на 48- (и более) канальной аппаратуре. Наиболее известные продюсеры сейчас — Квинси Джонс (фанк), Тревор Хорн и Брайан Ино («новая волна»), Руперт Хайн и Найл Роджерс (AOR).

В СССР института «продюсерства» пока не существует. Эти функции частично осуществляет звукорежиссер, частично — редактор пластинки. Первыми опытами настоящей продюсерской работы могут служить записи ленинградца Андрея Тропилло («Аквриум», «Зоопарк», «Ноль»), Александра Кутикова («Машина времени», «Секрет»), Александра Кальянова (студия Аллы Пугачевой).

«Управляющий» артиста или группы. Как правило, контракт с менеджером подписывается на много лет, и по нему к «управляющему» отходит не менее десяти процентов от общего дохода исполнителя. Со своей стороны, менеджер обязан всячески «проталкивать» своих подопечных и блюсти их интересы: искать выгодные контракты с фирмами грамзаписи, рекомендовать продюсеров, договариваться о гастролях, нанимать агентов для рекламных кампаний и т. д. Легендарные поп-менеджеры прошлого — Том Паркер и Брайан Эпстайн, немало способствовавшие феноменальному успеху Элвиса Пресли и «Битлз», соответственно. В последнее время «персональных» менеджеров, менеджеров-личностей стало меньше: их место заняли крупные «компании менеджмента», обслуживающие сразу многих артистов.

В нашей стране аналогичную работу проводят рок-клубы, музыкальные центры (Стаса Намина, Вл. Киселева, А. Пугачевой).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ*

Появились практически одновременно с рождением звукового кино («Певец джаза») и стали одним из важнейших факторов становления действительно массовой и доступной — т. е. «поп» (в полном смысле этого слова) музыки. По му-

* Термины, имеющие более широкое хождение, в данной публикации рассматриваются сугубо в контексте поп-музыки.

зыкальным фильмам легко проследить всю зигзагообразную эволюцию массовой музыкальной культуры: от перенесенных со сцены на экран бродвейских мюзиклов через наивный бунт рок-н-ролла и парадоксы контркультуры — к танцеваниям 70-х годов и эклектизму современной «новой волны».

Весьма приблизительно поп-музыкальную кинопродукцию можно подразделить на пять подвидов.

1. Популярные в 40—50-е годы и начале 60-х годов фильмы, сделанные под «суперзвезду» (Ф. Синатру, Э. Пресли, К. Ричарда, «Битлз» и т. д.), где звезда эта влюбляется, путешествует, дерется, не забывая напевать при этом новые песенки (типичным примером фильмов такого рода может служить с успехом демонстрировавшаяся в нашем прокате испанская мелодрама «Пусть говорят» с участием Рафаэля, «Женщина, которая поет» с А. Пугачевой в главной роли).

2. Киноварианты музыкальных или музыкально-сценических произведений (мюзиклов, рок-опер). Удачными примерами здесь могут служить «Вестсайдская история» Р. Уайза и Дж. Роббинса, «Томми» Кена Рассела, «Волосы» Милоша Формана.

3. Документальные полнометражные музыкальные фильмы, в которых показывается какое-то поп-событие (например, «Вудсток», «Дай мне убежище» — фестиваль в Альтамонте, «Пусть не кончаются

веселые времена» — концерт «возрожденных» ветеранов рок-н-ролла) или конкретный артист («Битлз», Джими Хендрикс, Джо Кокер...) — на концерте, в жизни. Сюда же можно отнести советский фильм «Рок». Иногда делаются «гибридные» — полудокументальные и полугровые фильмы («Абба», «Песня остается прежней» — «Лед Зеппелин»).

4. Фильмы, посвященные не столько самим «звездам» поп-музыки, сколько неким модным в настоящий момент молодежным «маниям». В начале 60-х годов это были так называемые фильмы «пляжных вечеринок» с твистом, хула-хупом и серфингом, беспрецедентные по своей пустоте. В 70-е годы стиль был возрожден серией «диско»-фильмов, затем — «брейкданс»-фильмов (типа «Лихорадки в субботний вечер», «Флэшдэнс», «Футлуз»).

5. Драматические фильмы на музыкальные темы с участием более или менее известных артистов, но отличающиеся достаточно разработанными сюжетными линиями. Как правило, это или мелодрамы («Леди поет блюз», «Роза», «Звезда родилась», «АССА»), или эксцентрические комедии («Братья Блюз», «Доктор Детройт»).

Известны также несколько полнометражных музыкальных мультфильмов («Желтая подложка», «Бал бабочек», отчасти «Стена»).

Производство музыкальных кинофильмов на Западе теснейшим образом связано с индустрией грамзаписи. «Звуковые дорожки» (музыкальные фонограммы) популярных фильмов — гарантированные альбомы-бестселлеры. Фильм может прославить поп-исполнителя, а звезда эстрады — «вытянуть» фильм. Между кинокомпаниями и студиями грамзаписи существует симбиоз (тем более, что часто они являются двумя филиалами одного концерна), и практически все музыкальные фильмы финансируются ими совместно.

Существует много разновидностей поп-фестивалей. Наиболее известная — так называемые «свободные рок-фестивали» (или «фестивали мира и любви») — мероприятия под открытым небом, длившиеся один-три дня и собиравшие аудиторию до нескольких сотен тысяч человек (Вудсток, Уоткинс-Глен, остров Уайт...). Вход на эти фестивали действительно делался бесплатным, однако все расходы на организацию, приглашение артистов и т. д. окупались с лихвой за счет продажи еды, напитков, значков, сувениров, рекламы и т. д. (Аналогично функционировали и менее масштабные, но тоже престижные «свободные концерты».) Гигантские фестивали как типичное явление «конркультуры» почти угасли вместе с породившим их социальным движением.



ПОП-ФЕСТИВАЛИ

Катализатором здесь послужила далекая от мира и любви кровавая драма на фестивале в Альтамонте (декабрь 1969 года). До сих пор фестивали такого типа регулярно проходят в Рединге и Глэстонбери (Англия), Роскильде (Дания).

Популярны «телевизионные фестивали» (проходят чаще всего в ФРГ). Участники исполняют по несколько номеров под фонограмму, это значительно упрощает организацию и позволяет пригласить в один вечер множество знаменитостей. Хотя концерты проходят, как правило, в огромных спортзалах или на стадионах, основной источник дохода для организаторов и «изюминка» подобных фестивалей — их прямая телетрансляция на многие страны.

Давние традиции у «курортных фестивалей (самый, пожалуй, известный из них «Сан-Ремо»)). Проходят они, как правило, в межсезонье, чтобы заполнить пустующие отели. Участвуют в них исполнители «эстрадного» уклона, дабы не отпугнуть фешенебельную публику. Часто, для пущей рекламы и азарта, объявляется конкурс. Настоящие «звезды» в этом случае выступают, разумеется, как «гости».

Помимо того, бывают поп-фестивали благотворительные, («Лайв Эйд»), поп-фестивали, сопровождающие крупные общественные, культурные или спортивные мероприятия, поп-фестивали в ознаменование юбилеев (скажем, 10-летия Вудстока...) и некоторые другие. Тем не

менее, практика проведения фестивалей на Западе отнюдь не так распространена, как это может показаться. Относительно часто проходят лишь фестивали различных «альтернативных» течений — поскольку их участникам может не представиться иной случай показать себя и послушать других... По этой же причине фестивали стали центром рок-жизни в СССР. Наиболее известны: Тартуский, Вильнюсский, фестивали Ленинградского и Свердловского рок-клубов.

Многофункциональные предприятия, конечной целью деятельности которых является продажа носителей звукозаписи — грампластинок, кассет, компакт-дисков, видеокассет. Каждая фирма грамзаписи имеет контракты (условия контракта могут быть самыми различными) с рядом исполнителей или же права на издание записей данного исполнителя (если его нет в живых или он подписал контракт с другой фирмой). Имея контракты или права, фирма выпускает звукозаписи исполнителей, то есть направляет их в торговую сеть. В действительности процесс это довольно длинный, и состоит он из нескольких основных процедур (запись, изготовление матриц, производство и упаковка пластинок; распределение их согласно оптовым заказам) и нескольких «побочных» (выбор продюсера записи, оформление конвертов; реклама продук-



**ФИРМЫ
ГРАМЗАПИСИ**

ции и т. д.). Фирмы грамзаписи не вмешиваются в «художественные» проблемы артистов, однако реально оказывают на их творчество немалое влияние, заставляя быстрее расплачиваться за аванс по контракту, навязывая «нужных» продюсеров, делая поблажки и накладывая штрафы. Цель при этом одна — направить работу исполнителей в наиболее выгодное с коммерческой точки зрения русло. Немногие «звезды» могут противостоять этому «мягкому» диктату. Косвенно, таким образом, концерны выполняют свою не только финансовую, но и идеологическую задачу.

Фирмы грамзаписи можно подразделить на три группы. Первая — гигантские транснациональные корпорации, в каждой из которых — до несколько десятков дочерних и подчиненных фирм. Это «Си-Би-Эс», «И-Эм-Ай», «Дабл-ю И Эй», «Полиграм» и «Би-Эм-Джи». Затем — небольшой средний слой — «Эм-Си-Эй», «Эй энд Эм», «Вирджин», «Крисалис». И, наконец, тысячи маленьких фирм, часть из которых подчинена «гигантам», а часть является независимыми. (Обилие небольших фирм объясняется тем, что основать свою компанию может каждое частное лицо — достаточно вложить некоторую сумму денег в аренду прессового и полиграфического оборудования и придумать оригинальное название. Свои фирмы, скажем, организовали многие популярные музыканты — «Битлз», «Роллинг

Стоунз», Элтон Джон — и удачливые продюсеры — Ричард Перри, Дон Киршнер...). Взаимоотношения фирм непросты: они объединяются и поглощают друг друга, идут на частичные «слияния» и т. д. (Скажем, фирма «Вирджин» в Великобритании занимает твердые самостоятельные позиции, а в своих американских операциях выступает в качестве филиала «Си-Би-Эс»...)

Острота конкурентной борьбы заметно возросла в последнее время, когда в индустрии звукозаписи наметились определенный застой и тенденции к спаду. В этой связи происходят катаклизмы. В частности, японский гигант «Сони» недавно поглотил «Си-Би-Эс»; говорят о возможности слияния «Полиграма» и «Даблю И Эй». Единственной до сих пор в СССР фирме «Мелодия» это, конечно, не грозит.

Независимые фирмы грамзаписи. Помимо «количественных» различий (тиражи продукции, «обойма» исполнителей, штат служащих и т. д.), «индиз» отличаются от крупных компаний и их многочисленных филиалов тем, что: а) не имеют собственных производственных мощностей (хороших студий, прессового оборудования и т. п.); б) не в состоянии сами вести масштабные торговые операции и поддерживать связь с сетью магазинов и экспортными организациями, реклам-



«ИНДИЗ»

ными фирмами. Если студию или пресс-цех можно легко арендовать, то для решения проблем, связанных со вторым пунктом, потребовался целый «промежуточный институт» — «дистрибушн» («распространение»). Дистрибуция «независимой» продукции может осуществляться как через специализированные автономные фирмы («независимые дистрибуторы»), каждая из которых имеет соглашения с некоторым количеством «индиз», так и через крупные фирмы грамзаписи. В последнем случае пластинки «индиз» распространяются по тем же каналам, что и продукция данного концерна — за определенный процент с прибыли, разумеется. Однако это еще не означает «поглощения» маленькой фирмы (хотя и может стать первым шагом к этому), поскольку «индиз» продолжает вести вполне автономную репертуарную, кадровую и т. д. политику. Среди независимых «дистрибуторов» и более крупные «индиз» (наиболее известна английская «Раф Трейд»), и специалисты по «мэйл ордер» — почтовой рассылке заказанных по каталогу пластинок, — работающие по принципу самоокупаемости и объединения музыкантов и энтузиастов.

Музыкальный репертуар «индиз» разнообразен, и при этом разительно отличается от продукции «гигантов», сконцентрировавших в своих «обоймах» почти всех коммерческих поп-исполнителей. «Независимые» специализируются на му-

зыке «альтернативного рока», современного джаза, авангарда, различных фольклорных направлений, политической песни, а также переиздают архивные «коллекционные» записи. На «индиз» дебютируют многие ускользнувшие от взора крупных фирм (или признанные ими «коммерчески безнадежными») молодые таланты. Последнее — единственный шанс «разбогатеть» для независимых фирм, и некоторые его не упускают.

Пик успеха «независимых» пришелся на конец 70-х — начало 80-х годов. В 1980 году в Великобритании доля «индиз» в общем количестве проданных пластинок и кассет составила 28 %. В связи с этим для независимых фирм стали даже составляться и печататься отдельные хит-парады. В последние годы бум «индиз» несколько поутих. Во многом это связано с тем, что маленьким фирмам трудно тягаться с крупными в таких дорогостоящих, но весьма важных аспектах, как цифровая звукозапись и, особенно, — производство музыкальных видеороликов. Сыграла роль и активная политика концернов, поглощающих ряд наиболее преуспевающих «независимых».

Своеобразным аналогом «индиз» в СССР можно считать запись и тиражирование неофициальных магнитофонных альбомов. Эта практика получила у нас распространение приблизительно с 1981 года.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВИДЕО

Появление и широчайшее распространение кассетных видеомэгнитофонов вызвало к жизни новую отрасль поп-индустрии — музыкальные видеозаписи. Наиболее ярким и неожиданным проявлением видеобума стали так называемые видеоролики или видеоклипы. На деловом жаргоне они именуются «промо-видео» (сокращение от «промоушн-видео»), то есть видеофильмы, снятые для рекламирования поп-хитов. Они запускаются по каналам ТВ и выполняют ту же функцию, что «эйрплэй», однако, как известно, «лучше один раз увидеть»... От традиционных музыкальных теленомеров, представляющих собой, как правило, имитацию концертного выступления (на сцене или на «натуре»), видеоролики отличаются разительно: это, по сути дела, художественные мини-фильмы, втиснутые — благодаря виртуозному стремительному монтажу, коллажной технике, полиэкрану — в трех- пятиминутный песенный формат. Видеоролики могут быть сюжетными, «ассоциативными», мультипликационными, экзотически-видовыми, трюковыми и т. д. Расчет создателей этих «закрученных», визуально перенасыщенных номеров в том, чтобы их хотелось записать на видеомэгнитофон и смотреть раз за разом, постигая все новые детали и подробности. Естественно, что эффективность рекламы от этого неизмеримо воз-

растает. Удачные видеоролики вывели в хиты немало посредственных песен и практически «сделали» некоторых модных ныне исполнителей (М. Джексон, «Дюран Дюран», Мадонна). И наоборот: песня, под которую не снят «промо-видео», имеет теперь мало шансов попасть в списки бестселлеров. Следует отметить, что жанр видеоролика появился не только из коммерческих расчетов, но и как одно из порождений эстетики «новой волны» с ее тяготением к театрализации и визуальным эффектам. В свою очередь, ролики стали своего рода «проводником» этого духа в мире традиционной поп-музыки, и теперь фантасмагорические видеоклипы снимаются даже под музыку «изилисинг».

Помимо «промо-роликов», существуют и непосредственно музыкальные видеокассеты, продающиеся в магазинах наравне с пластинками, средняя продолжительность их — порядка одного часа. Содержание кассет: запись концертных выступлений известных артистов или сборник видеороликов разных исполнителей. Делаются попытки записи «видеоальбома» (то есть съемок под каждую песню диска отдельного ролика), но пока временные и материальные затраты не оправдывают себя. Не вызывает уже сомнений то, что музыкальное видео — непреходящая мода. Эта отрасль будет развиваться, обретать новые формы и, вполне возможно, скоро займет не подчиненное

(рядом со звукозаписью), а главенствующее положение в поп-индустрии.

РОК-МУЗЫКА (РОК)

Главная «молодежная» ветвь поп-музыки. Появление рок-н-ролла впервые раздробило монолитный до сих пор клан исполнителей и потребителей поп-музыки на станы «отцов» и «детей». В 60-е годы рок-н-ролл вдохновил появление стилей «биг-бит», «уэст-коуст», «белый блюз» — при этом творческий центр тяжести переместился из США в Европу, и, во многом благодаря талантам Леннона и Маккартни, Дилана, Джеггера и Ричарда, был окончательно «узаконен» новый для профессионального музыкального бизнеса принцип «автор-исполнитель». Одновременно укоренился формат небольшого вокально-инструментального ансамбля; подобные группы отныне стали основой — даже более распространенной, чем традиционные солисты — исполнительской единицей в «молодежной» поп-музыке. Термин «рок-музыка», в чем-то даже противопоставляемый «поп-музыке», утвердился только в конце 60-х годов, когда стала очевидной социальная роль и определенная «альтернативная» направленность молодежного музыкального движения. Монолитное до тех пор, оно раскололось на коммерческий «поп-рок» и «подпольную» (андерграунд), нонконформистскую рок-музыку. Время, впрочем, показало всю условность этого

деления: многие «подпольные» группы становились вполне массовыми, а «поп»-исполнители брали на вооружение музыкальные и визуальные приемы из арсенала «протестантов».

Говорить о музыкальной специфике рок-музыки, пожалуй, нет смысла, поскольку отдельные ее направления зачастую не имеют ничего общего ни друг с другом, ни с изначальным рок-н-роллом. Рок — социокультурное явление. Это, с одной стороны, рупор молодежи, музыкальный эквивалент раздирающих ее противоречивых настроений — в первую очередь, чувства недовольства (ибо молодежь редко бывает всем удовлетворена). С другой стороны, рок — и один из инструментов шоу-бизнеса, призванный, как и все прочие, развлекать, отвлекать и приносить доходы. Эта двойная природа и обуславливает противоречия, «пилообразность» развития жанра. По сути дела, вся история рока состоит из очень похожих циклов, в начале каждого из которых — бунт, протест, рождение новых стилей и новых ценностей (1955, 1967, 1977...), а затем — постепенный процесс «приручения», коммерциализации, адаптации к буржуазному образу жизни. Сам термин «рок» (как производное от «рок-н-ролла»), несомненно устарел и, возможно, нуждается в замене. (Скажем, в музыке «новой волны» элементов фанка или реггей ничуть не меньше, чем собственно рока.) Тем не менее,

пока он используется, и это создает видимость преемственности и намечает историческую ретроспективу.

В отдельных странах развитие жанра имеет свои особенности. Советская рок-музыка реально заявила о себе в середине 60-х годов. Первые годы проходили под знаком ученического копирования западных мэтров; лишь в конце 70-х русский, эстонский, грузинский и другие «родные языки» окончательно вытеснили английский. До 1985 года жанр находился под полузапретом, но это нисколько не умаляло его огромного влияния на молодежь. Рок был одним из немногих художественных явлений в стране, открыто противостоявшим казенной, лицемерной культуре эпохи застоя.

ВИДЫ ГРАМПЛАСТИНОК

С конца 50-х годов, когда окончательно отошли в прошлое грампластинки со скоростью вращения 78 об/мин, утвердились два основных типа: долгоиграющая пластинка («гигант», «лонг-плей», «альбом») — диаметр 30 см, скорость вращения $33 \frac{1}{3}$ об/мин, средняя продолжительность звучания 35 — 45 минут; и маленькая пластинка («миньон», «сингл-плей») — диаметр 18 см, скорость 45 об/мин, на каждой стороне по одному номеру. «Сингл» — носитель шлягера, «хита», который находится на первой стороне, рекламируется СМК и фигурирует (в случае успеха) в хит-парадах. Вторая

сторона («флип-сайд») — своего рода до-весок, не имеющий «хитового» потенциала (изредка, правда, именно «флип-сайд» неожиданно начинает пользоваться успехом; в этом случае производители быстро меняют ориентацию и пропагандируют обе стороны «сингла»). Так было, в частности, со знаменитой песней «Битлз» «Земляничные поляны навсегда», которая поначалу была скромным «флипом» на пластинке «Пенни Лэйн». «Лонг-плей» долгое время был «элитарным» продуктом и в тиражном отношении не мог конкурировать с «синглом». Положение изменилось в конце 60-х годов, когда «антишлягерно» настроенные «подпольные», «прогрессивные» и прочие рок-исполнители радикально переориентировали фирмы грамзаписи на выпуск альбомов. В забвении оказались на несколько лет уже «синглы». Сейчас на рынке относительная сбалансированность. Тиражи «синглов» и «лонг-плеев» соотносятся, приблизительно, как пять к одному (это в популярной музыке; в джазовой и классике «синглы» практически вообще не выпускаются), а цена — один к пяти. Помимо двух основных, существует целый ряд «промежуточных» разновидностей грампластинок. В 60-е годы, в «доальбомную» эру, были широко распространены пластинки экстендед-плей («И-Пи»): формат «сингла», но четыре песни и специ-

альная цветная обложка. С середины 70-х годов и по сию пору распространены «макси-синглы» — пластинки на 45 об/мин «альбомного» диаметра. Более редкое расположение дорожек на диске позволяет делать их более широкими и глубокими, что заметно улучшает качество звучания. Материал на «макси-синглах» выпускается тот же, что на «синглах», но, как правило, в несколько иных, «расширенных» версиях (скажем, семь минут против четырех на миньоне), иногда с одним-двумя дополнительными номерами. Стоит «макси-сингл» в 2-3 раза дороже — «сингла»; основные потребители — диск-жокеи и коллекционеры. Наконец, самая редкая разновидность — «мини-альбом» или «гранд-пластинка» диаметром 25 см и скоростью вращения $33\frac{1}{2}$ об/мин. «Мини-альбомами» называют и обычные «гиганты», но с меньшей длительностью звучания — по 20—25 мин.

ПОП-МУЗЫКА

Общепринятого определения поп-музыки не существует до сих пор. Для одних это — ругательная кличка, прямо вытекающая из понятия «массовой культуры», для других — любая «популярная» музыка, будь то даже Чайковский или Штраус, у третьих она сливается с понятием «эстрадной», то есть «неакадемической» музыки и т. д. На мой взгляд, поп-музыка — это музыка, максимально

задействованная в каналах средств массовых коммуникаций с целью ее наиболее широкого распространения. В самом деле — ведь лишь СМК могут сделать произведение не только популярным, но и доступным, и «хорошо продающимся». Таким образом, из арсенала поп-музыки «выпадают» не только классическая и современная академическая музыка, но также фольклор, большая часть джаза и радикальные направления рок-музыки — короче, все то, что, грубо говоря, не имеет выхода на ТВ и редко встречается на радио и видео. «Не-поп-музыке» приходится довольствоваться, главным образом, «живыми» концертами и звукозаписью. Любой налет оценочности в термине «поп-музыка» неправилен, ибо «поп» — это не только коммерческая халтура, но часто и высокохудожественные произведения — будь то «Битлз», Стиви Уандер или Майлз Дэйвис.

До начала семидесятых годов индустрия звукозаписи была ориентирована почти исключительно на виниловые пластинки. На бобинах выходила мизерная часть продукции. Первым «альтернативным» носителем стали компакт-кассеты. Будучи гораздо надежнее и легче, чем диски, они страдали двумя недостатками: более низким качеством воспроизведения записи и невозможностью немедленно найти нужное произведение. С годами

**НОВЫЕ
НОСИТЕЛИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ИНФОРМАЦИИ**

эти недостатки устранялись (хромированные и металлические кассеты с улучшенными характеристиками, устройство «поиска» в магнитофонах), и к середине 80-х количество кассет с «фирменными» записями настигло по тиражам количество пластинок. Однако время и тех и других сочтено: на рынке появились носители цифровой звукозаписи, — намного превосходящей по качеству традиционную. В 1985 году в продажу поступили компакт-диски, уже стремительно вытесняющие пластмассовые пластинки, в 1988 — кассеты ДАТ, не оставляющие шансов компакт-кассетам. «КД» выпускаются двух разновидностей — альбомы (время звучания до 80 минут) и синглы (до 20 минут). Продолжительность звучания ДАТ-кассет варьируется в больших пределах. По существующим прогнозам, к 2000 году «нормальные» пластинки будут выпускаться разве что для диск-жокеев — ибо единственный недостаток «КД» в том, что с ними нельзя осуществлять популярный в диско-миксе эффект «скрэт»: вращение дисков вручную, в том числе — в обратную сторону.

«АНДЕРГРАУНД»

Буквально — «подпольная» музыка. Термин возник как обобщавший все некоммерческие направления в роке конца 60-х годов. С понятием «андерграунд» не ассоциируются конкретные музыкальные направления: это может быть и двухак-

кордная баллада, и хитроумное инструментальное сочинение. В каком-то смысле понятие «андерграунд» — антоним понятия «поп». Оно близко по смыслу понятиям «альтернативной» и «независимой» музыки.

В Советском Союзе этот термин имеет особый смысл, поскольку «андерграундом» была практически вся наша рок-музыка до 1980 года. Подавляющее большинство ансамблей находилось на нелегальном положении вплоть до наступления «периода гласности». Лишь в последние годы термин «подпольный» в применении к советскому року можно брать в кавычки.

Это «индустрия развлечений» в узком смысле слова, то есть, исключая игровые автоматы, луна-парки и т. д. Кинематограф, театральные представления, телевизионные ревью и, конечно, популярная музыка — шоу-бизнес. Нас в первую очередь интересует музыкальная епархия, которая называется просто: «музыкальный бизнес». Основные источники прибылей в «муз. бизнесе»: продажа дисков, кассет, видеокассет и проведение гастролей. Кроме того, существует множество «побочных» статей дохода, связанных с продажей музыкальных инструментов и сувениров, с авторскими правами и рекламой. Все эти звенья увязаны в единый отлаженный комплекс, существующий в тесном симбиозе с прессой, ТВ, радио,

**ШОУ-БИЗНЕС**

электронной промышленностью, модой, издательствами и т. д. Каждая акция в «муз. бизнесе» порождает широкий «фронт работ». Например, к выходу долгоиграющей пластинки непременно приурочиваются: большое концертное турне; выход маленькой пластинки (сингла) и видеоклипа к ней; производство сувениров (маек, плакатов, буклетов) для распродажи во время турне; рекламная кампания в прессе, на радио и ТВ. Пренебрежение любым из этих элементов ставит под сомнение успех всего предприятия в целом. Из этой грубой схемы видно, почему существует такой огромный разрыв в популярности и доходах между артистами «высшей лиги» и всеми остальными: чтобы много зарабатывать, надо много вкладывать, а это могут себе позволить относительно немногие. По общему мнению, успех в «муз. бизнесе» все больше зависит от целенаправленных инвестиций и все меньше — от реального таланта исполнителей. Вершители дел в шоу-бизнесе — гигантские межнациональные корпорации, покрывающие сразу несколько смежных отраслей; как правило, это музыка, кино и электронная аппаратура. Статистика свидетельствует, что прибыли в шоу-бизнесе неуклонно растут; скажем, в США по доходам с «индустрией развлечений» может соперничать только военно-промышленный комплекс...

ПОП — ЛЕКСИКОН



ОСНОВНЫЕ
НАПРАВЛЕНИЯ
ПОПУЛЯРНОЙ
МУЗЫКИ





Буквально — «легкое слушание». Термин, объединяющий различные виды традиционной эстрадной музыки в противовес более «радикальным» молодежным стилям. Основные разновидности «изи лиснинг» — вокальная и инструментальная. Первая: эстрадный шлягер, баллада, свинговые стандарты и эвергрины, песенки из мюзиклов, шансон. Признанные международные «звезды» здесь — Хулио Иглесиас, Шарль Азнавур, Удо Юргенс, Барбара Стрейзанд. Инструментальную легкую музыку представляют в первую очередь большие эстрадные оркестры — Поля Мориа, Мантовани, Берта Кемпферта, Джеймса Ласта, Рэя Кониффа. При всем консерватизме «легкого слушания», его не обходят стороной некоторые новомодные тенденции — в аранжировке, инструментовке, звукозаписи. Кроме того, в эту категорию с года-



«ИЗИ ЛИСНИНГ»

ми переходят многие бывшие знаменитости рока и соула — Клифф Ричард, Нийл Даймонд, Дайана Росс, Александр Градский. Коммерческий потенциал «изи лиснинг» в целом ниже, чем у актуальных молодежных течений, однако он стабилен и не зависит от капризов моды.

ФАНК

Стиль первоначально появился в джазе в начале 60-х годов (Хорэйс Силвер, Арт Блэйки). В соул-музыке направление «фанк» представлял Джеймс Браун — самый страстный, до истеричности, из негритянских певцов. Вообще «фанк» можно понимать как «взвинченный», вибрирующий. Основной признак фанк-музыки — акцентированный ритм на 8/8, подчеркнутый характерной синкопированной партией жестко звучащей бас-гитары. Ритм-гитара, часто снабженная эффектом «уау-уау», играет остинантную фигуру, а духовые и, позже, синтезаторы — риффы. Фанк одно время считался не более чем манерой игры и аранжировки в соул. В 70-е годы он был известен, в основном, негритянским слушателям (Джордж Клинтон, «Земля, Ветер, Огонь»). Только в начале 80-х годов, когда окончательно приелась механистичная диско-музыка, фанк, как не менее «танцевальная», но гораздо более живая и дающая творческий простор форма, стал по-настоящему популярен, в том числе и в Европе. С

фанком заигрывают все — от мастеров джаза (Майлз Дэйвис, Херби Хэнкок) до шоу-оркестров («Кид Креол и Кокосы»); есть свой бескомпромиссный авангард («панк-фанк», «фри-фанк») и действительная «суперзвезда» — Майкл Джексон. Фанк, несомненно, стал доминирующим танцевальным ритмом 80-х.

Направление, возникшее в «молодежной» поп-музыке в 1977 году и ставшее своего рода бунтом нового поколения рок-музыкантов против «буржуазного» поп-рока и усложненно-эскапистского «прогрессивного рока» 70-х годов. Изначально и наиболее радикальной формой «новой волны» был панк-рок. В дальнейшем (так же, как это было десятилетием ранее с «подпольным» и «прогрессивным» роком) движение раздробилось на множество стилей. Это вновь направления, связанные с заимствованиями из иных музыкальных культур — «ска», «панк-фанк» (или «неофанк»), а также модные опыты с африканской музыкой. Это целый ряд «возрожденных» старых стилей: неорокабилли, неомод, неопсиходелик. Это целый ряд авангардно-экспериментальных направлений (альянсы с фри-джазом, шумовой и компьютерной музыкой). Стержневые стили «новой волны» — панк, постпанк и электро-поп — основные носители соответственно «нигилистического» и «гедонистического» на-



НОВАЯ ВОЛНА

чал. При всем разнообразии можно выделить несколько черт, характерных практически для всех направлений «новой волны». Это подчеркнутое внимание к ритму и вообще «танцевальной» функции музыки: относительная простота и лаконизм композиции, сведение к минимуму инструментальных соло и любых проявлений виртуозности; тщательная работа с тембрами, звуковым балансом — вообще «саундом». Огромное значение для исполнителей «новой волны» имеет визуальная подача музыки: костюмы, грим, пластика, сценография, освещение и т. д. Здесь особенно часто используются приемы нарочитого кича, декадентской пародии. Все эти качества нетрудно увидеть и у лучших представителей советской «новой волны» — групп «Браво», «Центр», «Наутилус Помпилиус». В целом, движение «новой волны» во многом представляет собой явление постмодернистского характера. К середине 80-х годов понятие «новой волны» практически утратило свой строгий смысл: никакого антагонизма между нею и более «старыми» волнами уже не существует. Визуальный и звуковой антураж «нью-уэйв» привился повсеместно, в том числе и у выживших групп «прогрессивного рока» («Йес», «Дженезис»), антибуржуазный пафос также утрачен — очень многие «нововолновые» исполни-

тели («Дюран Дюран», «Балет Шпандау», «Калче Клуб») стали абсолютно аналогичны коммерческому и тини-бопперскому «звездам» предыдущих десятилетий. Таким образом, все готово к очередной, «сверхновой» волне. Однако до конца 80-х она так и не пришла.

В конце 50-х годов, когда значительная часть «черной музыки» США (блюз, ритм-энд-блюз) была заимствована исполнителями рок-н-ролла, сделавшись таким образом «межрасовым» явлением, негритянское население стало идентифицировать себя в музыке «соул». В соул преобладают влияние мелодической традиции спиричуэлс и характерные для этого направления многоголосие и сдержанно экзотичная манера исполнения (в противовес более «развязному» и ироничному блюзу). Ощущалось и влияние ритм-энд-блюза в аранжировке и ритмике, в первую очередь. Первыми «гигантами соул» были певцы Рэй Чарльз и Джеймс Браун. Возникло несколько региональных «школ» соул, каждая из которых имела свою фирму грамзаписи. Наиболее известна Дейтройтская: фирма «Тамла-Мотаун», артисты Стиви Уандер, Дайана Росс и «Сюпримз», Марвин Гэй, «Тэмптэйшнз», «Джексон 5». Главные композиторы, продюсеры фирмы Берри Горди и Норман Уитфилд соединили воедино привязчивость поп-мелодики, сочные негритянские ритмы и нашли много



СОУЛ

замечательных вокалистов-исполнителей. «Тамла-Мотаун» стала самым удачливым предприятием негритянского шоу-бизнеса за всю его историю. Для Мемфисской школы (фирма «Стакс-Вольт», артисты Отис Реддинг, Айзек Хэйз, Букер Ти) характерны акцентированный ритм, скупая инструментовка, с «фирменным» звуком электроклавишных, и виртуозная игра музыкантов.

Филадельфийскую школу отличает, напротив, легкий, едва намеченный звуком тарелок, ритм, шикарные вокальные аранжировки и сладкие, в медленном и среднем темпе, мелодии (фирма «Филли», артисты Харольд Мелвин, «Стайлистикс», «О-Джейз»). Нельзя не отметить и таких исполнителей соул, как Арита Франклин («Леди соул») и Эл Грин, ныне поющий исключительно духовные псалмы в церкви.

В 70-е годы музыка соул коммерциализовалась, породив, с одной стороны, диско, с другой — салонную «черную музыку для взрослых» (по аналогии с «Роком для взрослых»). Место мейнстрима негритянской музыкальной культуры теперь занял ритмичный и «джазированный» фанк.

Популярный во второй половине 70-х годов стиль танцевальной музыки. Вкратце может быть охарактеризован как «спрямленный» вариант музыки соул, с резко акцентированным ритмом и насыщенный электронным звучанием. Ключевой фигурой в диско стал продюсер-аранжировщик, исполнители не блистали индивидуальностью. В 80-е годы на смену диско пришли менее прямолинейные «фанк» (и его разновидность «рэп») и «нововолновый» электро-поп. Не менее «танцевальные», чем диско, эти направления предоставляют артистам большую свободу самовыражения (как в музыке, так и в тексте) и, в отличие от диско, способны порождать «звезд» (единственным «человеческим лицом» диско-продукции была посредственная, кстати, певица Донна Саммер). У нас музыку диско пытались пополнить, в основном, ВИА («Оризонт», «Здравствуй, песня» и др.).

ДИСКО

Функциональная фоновая музыка, призванная оказать на человека, который ее «слышит, но не слушает», некое психофизиологическое воздействие. Различные программы мюзак (исследования в этой области ведутся в США с 30-х годов) служат лечебным и образовательным целям, создают «уют» на предприятиях и в офисах и т. д. Существуют и программы для индивидуального пользования: улуч-

МЮЗАК

шающие настроение, повышающие работоспособность или, наоборот, усыпляющие. Собственно музыка (как правило, инструментальные пьесы) рассматривается создателями мюзак просто как носитель нужного ритма, громкости, тембровой окраски и т. п. В контексте рока эпитет «мюзак» имеет унизительный оттенок. Так характеризуют нечто косное, невыразительное, проходящее мимо ушей. Пикируясь с Полом Маккартни вскоре после распада «Битлз», Джон Леннон спел в его адрес: «Твоя теперешняя музыка для меня — как мюзак...» И это было жестоким оскорблением.

«М О Р»

Аббревиатура выражения «миддл оф зе роуд»; буквально — «середина дороги», а в переносном смысле — нечто усредненное, «на любой вкус». «МОР» — сердцевина коммерческой музыки, сочетание слащавости и мелодической доступности «изи лиснинг» и легкого танцевального бодрячества в духе «диско». В небольших дозах допустима и «клубничка» с огорода «АОР». Образцовой МОР-группой была «АББА». В этом же духе работают (слово «творчество» тут не очень подходит) многие популярные итальянские («Рикки э Повери», Тото Кутуньо, Пупо), американские («Манхэттен Трансфер», Барри Манилоу, «Сестры Пойите», Кенни Роджерс), английские («Бакс Физз», Дэвид Эссекс, Шина Истон,

Лио Сэйер) исполнители. Сюда же с полным правом можно отнести «Модерн Токкинг». Артисты МОР выдерживают «срединную» тактику и в том, что одинаково ориентированы и на «сингловый», и на «альбомный» рынок. Аудитория МОР самая широкая — от школьников до пенсионеров. Сценическая жизнь артистов здесь относительно долговечна — настолько же, насколько статично само направление.

В советской терминологии наиболее близкое к МОР понятие, пожалуй, — «эстрадная песня». София Ротару, Александр Серов, Валерий Леонтьев могут считаться типичными представителями.

Поп-музыка для подростков. Уже в 1966—1967 годах, когда «Битлз», «Ху», «Бич Бойз» и некоторые другие идола молодежи позволили себе стать «серьезнее», появились исполнители, призванные этот крен компенсировать, — «Манкиз» в США, «Лав Эффер» в Англии. Однако по-настоящему час пробил в начале 70-х годов, когда едва ли не все ведущие рок-артисты заявили свои претензии на «высокое искусство» и принялись записывать альбомы. На рынке «простой» музыки и «синглов» образовалась зияющая брешь, которую и заполнили «тинибопперы» — «Братья Осмонд», Дэвид Кэссиди, «Бэй Сити Роллерз», Сюзи Куатро и др. Относительно компетентными и единст-

**ТИНИБОП**

венными до сих пор понимаемыми среди них были английские группы «Слэйд» и «Суиг», исполнявшие облегченный поп-вариант хард-рока. Помимо милой бодрой музыки и простеньких лирико-романтических или «бузотерских» текстов, обязательным компонентом в наборе тини-бопперов была очаровательная фотогеничная внешность. Со второй половины 70-х годов столь явного вычленения «подростковой» струи в поп-музыке не наблюдалось, поскольку и дискомода, и «новая волна» апеллировали к достаточно широкой по возрастной амплитуде аудитории. Тем не менее, и среди современных поп-исполнителей нетрудно выделить тех, кто ориентирован преимущественно на вкусы тинэйджеров («А-ха», «Европа», Джордж Майкл, Ким Уайлд, из наших — «Ласковый май», «Электроклуб»). Подобно самой юности, большинство тинибопперов весьма недолговечны. Так что название группы «Мираж» в данном случае вполне уместно.

СКИФФЛ

Стиль бытового музицирования, популярный в Англии в конце 50-х годов. По сути своей скиффл — дитя английских фолк-куплетов и американского диксиленда. Инструментарий непременно включал гитару, гармонику и стиральную доску в качестве ритм-инструмента. Известнейший (и поныне выступающий) исполнитель скиффл — Лонни Донеган. До-

неган, да и скиффл в целом, оказали серьезное влияние на «Битлз», которые, кстати, и начинали в школе как скиффл-группа.

Термин, интегрирующий направления, возникшие в рок-музыке в конце 60-х — первой половине 70-х годов и представлявшие в то время альтернативу как салонному «изи лиснинг», так и коммерческим «тинибопперам». Прогрессивный рок — прямое порождение движения «андерграунд» и, в тех или иных проявлениях, он несет в себе большинство догм музыкальной контркультуры, в первую очередь, представление о роке как «серьезном искусстве». Отсюда — стремление ко всевозможным «некоммерческим» экспериментам и «философичности» содержания, а также пафос фрондерства и «психоделической» вседозволенности. Сам термин «прогрессивный» возник постольку, поскольку «альтернативные» течения стали иметь массовый успех — со всеми вытекающими отсюда последствиями — и эпитет «андерграунд», то есть «подпольный», явно больше не годился. Музыкальная экспансия прогрессивного рока не знала пределов: на границах рока появилось более десятка «синтетических» направлений. Их можно разделить на «этнические» (афро-рок, латин-рок, рага-рок), «стилистические» (барокко-рок, симфо-рок, джаз-рок, блюз-



ПРОГРЕССИВНЫЙ РОК

рок), связанные с используемым инструментарием (басс-рок, электронный рок) и способом воздействия на аудиторию (глем-рок, хоррор-рок, психоделический рок).

Уже в начале семидесятых годов запас материала для поверхностных экспериментов по «синтезу» и «обработке» был исчерпан, и все многочисленные периферийные стили прогрессивного рока пришли в упадок. Точнее, агрегировались в два стержневых, достаточно жизнеспособных направления: хард («тяжелый») рок и арт («изящный») рок. Для обоих характерны виртуозная игра, обилие звукотехники и темные, замысловатые тексты.

Отличие состояло в том, что в хард-роке ведущим солирующим инструментом была гитара, и музыка отливалась в «нормальную» 4-5-минутную песенную форму, а в арт-роке доминировали клавишные инструменты, и форма варьировалась от песен до сюит, включавших инструментальные фрагменты и симфонии. «Новая волна» стала могильщиком «прогрессивного рока». К началу 80-х годов это течение перестало существовать как таковое. Хард-рок породил процветающий и поныне, но бесконечно далекий от чего бы то ни было «прогрессивного» хэви метал. Отдельные исполнители (Эрик Клэптон, Лу Рид, Элис Купер) перешли в разряд «АОР», некоторые заигры-

вают с «новой волной», большинство просто сошло со сцены и пополнило ряды «сейшенменов». «Динозавров», оставшихся верными букве и духу «прогрессивного рока», осталось крайне мало («Скай», «Супертрэмп», «Барклай Джеймс Хэрвест», «Мэнфред Манн», «Автограф»...).

Современный музыкальный фольклор Ямайки. Стиль сформировался приблизительно в 1968 году, пройдя цепь трансформаций. У истоков реггей стояли карибский фольклор (конкретно, калипсо), африканская музыка и популярные стили черной музыки США, в первую очередь ритм-блюз. Первый своеобразный стиль — «ска» сложился в начале 60-х годов. Его преемником был «рок-стэди» (1966), из которого и возник реггей. Музыка реггей отличают особый ритм с ударением на первой и третьей долях (в отличие от второй и четвертой в блюзе и роке), а также специфический саунд: характерная партия ритм-гитары, резко задающая ритмический рисунок, «плывущий» звук электрооргана и акцентированные сбивки ударных. Популярной разновидностью реггей является манера «даб», с выдвинутой вперед ритм-секцией и сильно реверберированным звучанием. На Ямайке песни реггей имеют отчетливую социально-политическую окраску: родившаяся в трущобах, эта музыка по

РЕГГЕЙ

праву считается своего рода рупором протеста как люмпенов и безработных, так и политической оппозиции. Помимо социальной критики, огромное место в тематике песен занимает проповедь так называемого «растафарианства» — наивной религии обездоленных, сочетающей элементы христианства и африканских языческих поверий. Хотя слово «реггей» ввела в обиход группа «Майталс», патриархом, очеловеченным символом этой музыки справедливо считают Боба Марли, автора песен, певца и гитариста. Марли в середине 70-х годов удалось практически в одиночку (точнее, со своей группой «Уэйлерз») удивить и убедить весь мир, сделать реггей большой музыкальной модой. Особенно сильное влияние стиль сказал на группы «новой волны», в частности «Полис», «Аквариум». Выхлощенный диско-вариант реггей не без успеха записывали «Бони М». После смерти (от рака) Боба Марли в 1981 году популярность реггей в мире заметно упала. Никто из возможных «наследников» (Эдди Грант, группа «Блэк Ухуру», Зигги Марли — сын Боба) не достигает пока уровня патриарха.

РИТМ-ЭНД-БЛЮЗ

Стиль афро-американской музыки, ставший популярным во второй половине 40-х годов. Метроритмическая основа и интонации городского блюза плюс быстрый «танцевальный» темп и острая синко-

пированная аранжировка. Ритм-энд-блюз исполняли как солисты, так и вокальные группы, аккомпанирующий состав представлял собой, как правило, ритм-секцию (с гитарой и фортепиано) и небольшую группу медных духовых. Вообще, граница между блюзом и ритм-энд-блюзом достаточно формальна, и многих исполнителей (Мадди Уотерс, Джон Ли Хукер, Фэтс Домино, Джонни Отис) можно с равными основаниями отнести и к тому, и к другому стилю.

РОК-ОПЕРА

В 1967—1969 годах, в русле общего «серьезного» тренда в поп-музыке, рядом групп были написаны сюжетные музыкальные произведения, длительностью от сорока минут до полутора часов, которые вскоре и были окрещены «рок-операми». Каждая рок-опера состояла из последовательности нормальных рок-песен, с вкраплением инструментальных увертур и интродукций. Записывались и ставились рок-оперы с опорой на собственные силы, поэтому женские партии исполняли мужчины, и традиционные арии «от первого лица» перемежались обычными «описательными» песнями — в отсутствие хора и разработанной драматургии. Таковы рок-оперы «Томми» и «Квадрофония» группы «Ху», «Печаль Сан-Франциско» — «Притти Фингс», «Артур» — «Кинкс». Мода на рок-оперы оказалась скоротечной: единственным заметным

произведением такого плана (но, кстати, не названного создателями «рок-оперой») в последнее десятилетие стала «Стена» группы «Пинк Флойд» (1977). Иногда рок-операми ошибочно (или вслед за амбициозными авторами) называют обыкновенные мюзиклы с использованием рок-средств — в частности «Волосы» Г. Макдермота и «Иисус Христос — суперстар» Э. Ллойд Уэббера. Принципиальное отличие этих модернмюзиклов от «настоящих» рок-опер в том, что они написаны профессиональными композиторами и либреттистами и исполняются не на концертах, а в нормальных музыкальных театрах бродвейского типа.

БАББЛГАМ

В буквальном переводе — «жевательная резинка для надувания пузырей». Этот сорт жвачки отличается невероятной тягучестью. Так же и музыкальный бабблгам: все песни состоят из одной-двух коротких, но крайне «въедливых» фраз, бесконечно повторяемых (иногда в разных тональностях) несколько минут. Тексты столь же «минималистичны»: упор делается на броский «лозунг», который, как правило, являет собой даже не осмысленную фразу, а просто фонетически броское словосочетание, скажем, «Чюи-чюи» (Жуй, жуй), «Шюга, шюга» (Сахар, сахар) или совсем уж непере译имое — «Юмми, юмми, юмми», «Чипи-чипи-чип-чип...» В бабблгам «сошлись» две стихии:

ритмичного танцевального шлягера и ультраनावязчивых рекламных куплетов. «Золотой эрой» бабблгам были 1968—1969 годы (успехи ансамблей «Огайо экспресс», «1910 Фрутгам Ко», «Арчиз», «Стим»).

«Музыка новой эры». В действительности, это скорее фоновая музыка, «мюзак» нового поколения. По замыслам создателей, музыкальная среда «нью эйдж» призвана не только успокаивать и расслаблять, но также вдохновлять и наводить на раздумья. В отличие от пошловатых «фоновых» оркестров, генеалогия «нью эйдж» весьма благородна: среди ведущих представителей этого стиля — мастера камерного джаза, композиторы-минималисты, рок-электронщики и исполнители на народных и старинных инструментах. Однако, сыграна ли она на десятке компьютеров или на простом рояле, «музыка новой эры» непременно медитативна, лишена драматизма, предельно сладкозвучна и, конечно, идеально гладко записана. Эта «заданность», функциональность музыки «нью эйдж», конечно, не может снискать ей большого уважения — даже при всем техническом и исполнительском блеске. Популярность этого стиля связана, в основном, с запросами т. н. «яппи» — молодых образованных карьеристов, которых ненавязчивое звучание «нью эйдж» не отвлекает от

**НЬЮ ЭЙДЖ**

компьютеров. Практически все пластинки «нью эйдж» выходят на специализированных фирмах звукозаписи; ведущая среди них — американская «Уиндем Хилл». Помимо США, «нью эйдж» имеет большой успех в ФРГ и Японии.

ПОП—ЛЕКСИКОН



СТИЛИ
РОК-
МУЗЫКИ





Электронные и пленочные эффекты были впервые широко использованы в рок-музыке в 1966 году богатыми «Битлз» и «Бич Бойз» в студии и «психоделическими» «Пинк Флойд» и Фрэнком Заппой на сцене. Реальный электронный рок сформировался позднее, в начале 70-х годов, когда достаточно доступным и дешевым стал синтезатор. Развитие течения пошло по двум руслам. Во-первых, так называемый «космик-рок» (или «спейс-рок») — попытка создать некую пространственную «музыку сфер», зачастую лишенную ритма, картинную, наполненную эхо-эффектами и призванную создать ощущение, что слушатель висит в пустоте, среди летающих мимолетных мелодий и величественных аккордов «Тэнджерин Дрим», «Бивер и Краузе», Клауса Шульце. Второе направление ближе к американской школе, минимализму

ЭЛЕКТРОННЫЙ РОК

(Ф. Гласс, С. Рейч, Л. Янг, Т. Райли) и конкретной музыке. Электроника здесь создает ритмические структуры и используется для создания диссонансной — иногда комичной, иногда устрашающей — приправы к человеческим голосам и звукам инструментов. Эта школа (группы «Крафтверк» и «Резидентс», Брайен Ино) оказала сильнейшее влияние на музыку «новой волны». «Космический рок» (ряды его исполнителей позднее пополнились такими популярными композиторами, как Ж. М. Жарр и Вангелис Папатанассиу) нашел свое идеальное применение в киномузыке.

ФОЛК-РОК

Синтез рока и музыкального фольклора. Естественно, что в каждой конкретной стране фолк-рок имеет свою национальную специфику. Термин возник в 1964 году, когда Боб Дилан — первым из американских фолк-сингеров — взял в руки электрогитару и стал петь в сопровождении рок-группы. Если в США фолк-рок представлял собой в музыкальном отношении не более, чем сельские блюзы и городские баллады, положенные на «электричество», то в Европе формы были гораздо разнообразнее. Многие группы в Великобритании («Фэйрпорт Конвеншн», «Стилэй Спэн», «Линдисфарн»), Франции («Анж»), Италии, Швеции и в других странах использовали в своей работе мотивы народных песен, духовной

и светской музыки средневековья и Возрождения. Со второй половины 70-х годов интерес к фолк-року заметно ослаб — это, по-видимому, объясняется тем, что весь экзотический материал для «синтеза» уже был использован. Во второй половине 80-х началось медленное возрождение фолк-рока (Сюзен Вега, Трэси Чемпен, «Поугс»). Многие фолк-роковые исполнители новой формации (Билли Брэгг, Мишель Шокд) тяготеют к нарочито бедному, «анти-продюсерскому» звуку.

Ближайшие аналоги фолк-рока в нашей музыке — работы ВИА «Ариэль» и «Песняры» (особенно ранние), группы «Яблоко». С некоторыми оговорками сюда же можно отнести творчество рок-групп «Калинов мост», «Ноль», отчасти «ДДТ», лежащее на пересечении русского фольклора с панком, психоделиком, блюзом.

ДЖАЗ-РОК

Предтечами джаз-рока можно считать «белый блюз» (Джон Майалл, «Крим»), впервые внесший в рок-музыку элемент импровизации, так называемый «басс-рок» (то есть рок с медной секцией — ансамбли «Чикаго», «Кровь, Пот и Слезы»), тяготевший к джазовым приемам аранжировки, а также работы 1969—1971 гг. знаменитого трубача Майлза Дэйвиса и его ансамбля, где впервые «солидные» джазмены стали играть в рок-размере — 8/8 — и широко применять типичные для

рока электронные тембры и эффекты. Бывший партнер Дэйвиса, гитарист Джон Маклафлин в 1972 году создал «Оркестр Махавишну» — образец «классического» джаз-рока. Ладовый колтрейновский джаз плюс рок-ритмика и рок-инструментарий. Непременной была также исключительная виртуозность исполнителей, недостижимая даже для лучших рок-музыкантов. Джаз-рок сразу стал популярен и привлек в свои ряды многих исполнителей — особенно джазменов, увидевших в нем возможный выход из творческого и коммерческого тупика, в котором оказался их жанр. Джаз-рок стал объектом разнообразных влияний — от диско и фанка (Дональд Берд, Боб Джеймс) до восточной, современной камерной и классической музыки («Орегон», Жан-Люк Понти, Терье Рипдаль, «Арсенал»), и название течения вскоре изменилось на «фьюжн» («сплав») или «кроссовер» («пересечение»). Ярчайший представитель «фьюжн» — группа «Прогноз погоды». К концу 70-х годов фьюжн вышел из моды: одни музыканты (Чик Кория) вернулись к «акустическому» джазу, другие (Херби Хэнкок) стали исполнять откровенно «танцевальный» электронный фанк.

КАНТРИ-РОК

Мелодические баллады американской кантри-музыки в симбиозе с приемами рок-аранжировки (электронные клавишные, гитарные импровизации) и с менее «невинными» текстами. Основоположни-

ком направления считается певец и гитарист Грэм Парсонс, ведущими представителями — певицы Линда Ронстадт и Эмми-Лу Харрис, певец Крис Кристофферсон, ансамбли «Поко», «Летающие братья Буррито». Расцвет кантри-рока — начало 70-х годов. Это направление оказало большое влияние на так называемый «А. О. Р.» — «Рок для взрослых» — в частности, ансамбли «Иглз», «Кросби, Стилс, Нэш и Янг». В 80-е годы возник странный гибрид кантри и панк-рока («Мит Паппетс», Джо Элай).

Молодежное движение в Великобритании (1964—1967). «Мод» — сокращение от слова «модерн» — современный. «Моды» происходили, как правило, из семей среднего класса, были образованны и воспитанны. Стиль одежды: костюм, шарфы и плащи-парки у юношей, платья с геометрическим узором у девушек. Стиль жизни — интеллигентный гедонизм: работа, пикники, ночи в дискотеках. Музыка — соул и свои мод-группы («Ху», «Смол Фэйсиз»). Кланом оппонентов и их визави в знаменитых массовых драках были «рокеры» (мотоциклы, черная кожа, грубые манеры, рок-н-ролл). Стиль «мод» пережил бурное возрождение на ниве «новой волны» в 1978—1980 годах. Несмотря на «ангельский» образ, нельзя сказать, что «мод» обязывает к социальному конформизму. Суть про-

**МОД**

граммы «модов», скорее, в автономии от общества: не эпатировать власти, чтобы «взрослые» оставили их в покое и не мешали «стильно» проводить время и интеллектуально совершенствоваться. Тем не менее, «моды» последнего поколения, в частности популярнейшая английская группа «Джем», активно участвовали в антиядерном движении.

ЛАТИН-РОК

Синтез популярных танцевальных ритмов Центральной и Южной Америки и джаз-рока с элементами джазовой импровизации. Это направление прогрессивного рока представлено одним-единственным, но ярким ансамблем Карлоса Сантаны. После феноменального успеха Сантаны в 1970—1972 годах ряд групп пытался ему подражать, но безуспешно. Впрочем, и его оригинальная, но несколько однообразная стилистика скоро приелась. Напоминанием о латин-роке служат довольно популярные до сих пор (особенно в джаз-роке) конги, бонги и прочие малые перкуссивные инструменты. В 1989—1990 гг. интерес к латиноамериканской музыке вновь резко усилился. В частности, Дэвид Бёрн, лидер знаменитых «Токинг Хэдз», набрал свой новый ансамбль исключительно из латинских музыкантов.

Популярный на Ямайке в первой половине 60-х годов и, в некоторой степени, в Великобритании стиль танцевальной музыки, представляющий собой гибрид рок-н-ролла, диксиленда, калипсо и местного городского фольклора. Само название стиля — местная транскрипция слова «скэт» — традиционной джазовой манеры ритмического пения, перенятой Принцем Бастером, группой «Скэтал-айтс» и другими ямайскими исполнителями. В 1979—1981 годах ска пережил новый взлет: английские «межрассовые» ансамбли «Мэд-несс», «Спейшлз», «Селектор» сделали его популярным как никогда. Возрожденный ска, сочетающий музыкально-визуальную эксцентрику, бодрый ритм и остросатирическое содержание, стал одним из ярчайших явлений «новой волны». Самым интересным представителем ска в Союзе был ленинградский ансамбль «Странные игры» (1983—1985).

СКА

(«Электро-бит», «электро-буги», «электро-фанк»). Новейшее течение негритянской танцевальной музыки, не получившее еще окончательного наименования. «Электро» — логическое продолжение стиля рэп, оснащение его всеми достижениями электронной технологии. «Отец» направления — нью-йоркский диск-жокей Африка Бамбаата, отказавшийся от традиционного фанк-аккомпанемента в пользу изощренных ритм-компьютеров. По-

ХИП-ХОП

сколько эти последние доступны по цене, просты в управлении, а исполнить партию ударных могут неизмеримо техничнее любого «живого» барабанщика, пример оказался заразительным. В последнее время артисты «хип-хопа» очень активно используют и технику сэмплинга. Увлечлись «хип-хопом» и некоторые молодые белые исполнители: «Бисти Бойз», «Поп Уилл Ит Итселф».

ЭЛЕКТРО-ПОП

Направление, доминирующее в музыке «новой волны» примерно с 1981 года. «Электро-поп» — скорее, принцип подхода к аранжировке и манере музицирования, нежели стилистическая характеристика собственно музыкального материала. Группы «электро-поп» могут тяготеть к соулу («Юритмикс», «Софт Селл»), блюзу («Язу», «Бронски Бит»), «европейской» поп-мелодике («Хьюмен Лиг», «Депеш Моуд», «Альянс»), но общим остается и четкий электронный ритм, и синтезаторное звучание. Время от времени используются и традиционные инструменты — но не привычные гитара или электроорган, а что-нибудь экзотическое, «для контраста» — скажем, кларнет или маримба. Бесспорный основатель всего направления — западногерманский ансамбль «Крафтверк», еще в середине 70-х годов удививший поп-мир изысканными мелодиями на фоне механического ритма и «роботоподобным» вокалом. В

последние годы, с появлением сэмплов, цифровых синтезаторов и ритм-компьютеров, с исключительной точностью имитирующих «натуральное» звучание клавишных, ударных и оркестра, использование при записи и на концертах только электронных инструментов стало настолько общепринятым, что границы «электро-поп» размываются и понятие теряет смысл.

Термин появился в 70-е годы, чтобы обозначить антитезу «прогрессивному року». В отличие от этого последнего, тяготевшего ко всевозможным музыкальным экспериментам, крупной форме, импровизаторству и т. д., поп-рок предполагал обычный песенный формат, ритм, мелодию, «цивилизованное» звучание и относительно доходчивые тексты (при наличии всех прочих специфических элементов рок-музыки). Иначе говоря, рок «усредненный», без экстремизма — будь то агрессивность «хэви метал», усложненность «арт-рока» или заумные вирши «фолкников». Типичными представителями «поп-рока» могут считаться Пол Маккартни и «Крылья», Род Стюарт, «Куйн», «Стикс» и многие другие популярные исполнители. Характерная черта большинства музыкантов поп-рока — коммерческая гибкость, умение оперативно трансформироваться и флиртовать



ПОП-РОК

с различными стилями по мере изменения музыкальной конъюнктуры.

Именно эти качества отличают таких наших исполнителей, как Владимир Кузьмин, Крис Кельми, «Диалог», «Рондо». Впрочем, сам термин поп-рок у нас не имеем хождения, вместо него используется короткое словечко «попс».

ГЛЭМ-РОК

«Глиттер-рок», «шикарный» или «блестящий» рок. Течение возникло в 1971 году (и просуществовало примерно четыре года) как очевидная реакция на «неопрятность» «подпольного» рока. «Глэм-рок», не отражая музыкальной специфики, подразумевал одно: максимально эффектный (по тем временам) внешний вид. Многие визуальные приметы, даже шаблоны «новой волны» были впервые и со скандалами использованы в «глэме». В том числе: яркий грим, бижутерия и крашенные волосы мужчин-исполнителей; имидж травести, никогда раньше не культивировавшаяся в роке (даже в 50-е годы) манера с шиком одеваться. Концертные выступления содержали элемент театрализации. Излюбленная тематика песен — эротика и фантастика. Помимо сугубо коммерческих эпигонов (типа Гэри Глиттера), «глэм-рок» прославил ряд талантливых исполнителей, незаурядных личностей в поп-музыке — Дэвида Боуи, Брайена Ферри и «Рокси мюзик», Марка Болана. Хотя все они вскоре изменили

стилю, и сам «глэм-рок» пришел в упадок, дух кичевого «стиляжества» и всяческая костюмно-макияжная эксцентрика с тех самых пор не покидали рок-музыку.

Буквально — представление. Современная разновидность авангардного искусства, претендующая на «синтез всех форм»: музыки, театра, пантомимы, фотографии, балета, поэзии и т. д. Подобно тому, как «подпольный рок» 60-х был тесно связан с тогдашними «хэппенингами», современная «новая волна» и искусство «перформанса» в чем-то влияют друг на друга. Многие поп-исполнители, как авангардного толка («Таксидомун»), так и вполне конвенционального (Грейс Джонс) ведут свои концерты в манере перформанса. С другой стороны, «суперзвезда» перформанса Лори Андерсон стала поп-знаменитостью благодаря своим скетчам и притчам, облеченным в песенную форму. Вообще, если в предыдущее десятилетие поп-музыканты беззастенчиво «обирали» смежные виды музыки и литературу, то сейчас аналогичной процедуре подвергаются «визуальные» виды искусств (включая хореографию). Главное, что обуславливает это явление — «видеофикация» популярной музыки.

В СССР искусство музыкального перформанса находится на высоком уровне. «АВИА» и «Популярная механика» бес-



ПЕРФОРМАНС

БЕЛЫЙ БЛЮЗ

спорно относятся к числу наиболее интересных ансамблей такого рода в мире.

Увлечение белой молодежи рок-н-ролом породило у части музыкантов интерес к стилям, ему предшествовавшим. Вначале к ритм-энд-блюзу («Роллинг Стоунз», «Энималс», «Зем»), позднее — к блюзу. Парадоксально, что интерес этот сильнее ощущался в Европе, нежели в США, на родине стиля (там немногими адептами «белого блюза» были «Блюз Проджект» Эла Купера и «Блюз-Бенд» Пола Баттерфилда). В Великобритании в 1966—1969 годах происходит подлинный блюзовый бум, открывший немало прекрасных исполнителей (Джон Майалл, гитарист Питер Грин из «Флитвуд Мак», органист Стив Уинвуд и, конечно, Эрик Клэптон). Излюбленной стилистикой был «чикагский» вариант городского блюза. В начале 70-х клан исполнителей «белого блюза» разделился: большинство ушло в хард-рок, меньшинство — в джаз-рок. Блюзу остались верны немногие (Джонни Уинтер, Робин Трауэр), этот стиль иногда называли «блюз-рок», поскольку по сравнению с «оригинальным» блюзом манера игры и звучание были, конечно же, намного жестче. Хотя исполнители «белого блюза» и блюз-рока уже в течение двадцать лет не переводятся на поп-сцене, ни одного нового «бума» этот стиль пока не пережил. Наиболее известными его

представителями сегодня можно считать неувядающего Эрика Клэптона, американских гитаристов Стиви Рэй Возна и Джорджа Торогуда.

Термин появился в середине 70-х годов и вначале означал «Элбум Ориентед Рок» — «Рок, ориентированный на альбомное звучание». Позднее, сохранив свой главный смысл и даже аббревиатуру, он был уточнен: «Эдалт Ориентед Рок» — «Рок, ориентированный на взрослых». «АОР» — нешумное, но исключительно популярное и коммерчески мощное течение. Как явствует из названия, костяк аудитории «АОР» — люди от 25 до 40 лет, то есть повзрослевшие современники «битломании» и «фолк-рока», «прогрессивного рока» и «контркультуры». Соответственно, костяк исполнителей «АОР» — тоже повзрослевшие долгожители рок-сцены. При этом почти никто из них не изменил своему музыкальному кредо — все лишь несколько успокоились и познали вкус успеха. Поэтому самым грубым образом «АОР» можно подразделить на две части. Первая — развлекательный «поп-рок» для взрослых, мастерски сыгранный, часто остроумный, сексуально-задиристый — и вполне буржуазный («Роллинг Стоунз», Элтон Джон, «Сантана», Род Стюарт и т. п.). Вторая: «текстовики» (Боб Дилан, Нил Янг, Лу Рид, Андрей Макаревич, Борис Гребен-



«А О Р»

щиков). Все они — некогда рупоры «протестующего поколения», а ныне разбредшиеся — кто — в ура-патриотизм, кто — в ностальгию, кто — в богоискательство. У всех, тем не менее, есть своя верная аудитория. Список «АОР» может только расти, сейчас к нему уже добавляются пионеры «новой волны» — Элвис Костелло, Джо Джексон, Грэм Паркер.

ПАНК-РОК

Впервые выражение это (буквально — шпанистый рок) прозвучало в середине 60-х годов, когда США захлестнула волна любительских рок-групп (еще их называли «гаражные группы», поскольку гаражи обычно служили местом репетиции). Группы были сыры, корявы, но весьма энергичны и в отдельных случаях («Лифт на 13 этаж», «Семена», «Блюз Магуз») весьма оригинальны. Панк-рок 60-х годов, зафиксированный, в основном, на провинциальных «индиз», не оставил большого следа ни в умах, ни в хит-парадах, ибо был накрыт приливной волной контркультуры. В «подпольном» роке носителями неотесанных панк-традиций принято считать «МС 5», «Игги и Пугала», «Велвет Андерграунд». Второе пришествие панка случилось в середине 70-х. В Нью-Йорке «Реймонз», «Телевижн», «Токинг Хэдс» сформировали новое молодежное подполье, противостоящее «обуржуазившемуся» року. Чуть позже аналогичная сцена возникла в Лондоне («Секс

Пистолз», «Дэмнд», «Клэш»). И именно в Британии, в атмосфере национального скандала, подогреваемого рекламой, панк-рок вышел из подвалов и стал всеобщим достоянием. Этот шок (1977) ознаменовал рождение «новой волны» и открыл дорогу новому поколению рок-музыкантов. По иронии судьбы, пионеры течения, панк-рокеры, были тут же отодвинуты на задний план.

Объясняется это тем, что панк-рок, при всех его противоречиях, бесспорно является музыкой абсолютно некоммерческой. Практически вся продукция панкрока и «хардкоур» (буквально «крутой» — так эту музыку называют в США) выходит на «независимых» фирмах. Крупные компании, едва спал скандальный ажиотаж, оценили полную развлекательную непригодность панк-музыки: она слишком проста, слишком быстра и слишком «невкусно» звучит, чтобы ее слушать или под нее танцевать. Действительно, «настоящие» панк-группы меньше всего заботятся о чистоте звучания, оригинальности и очень похожи друг на друга. Классическим можно признать заявление гитариста из «Рэймонз»: «Да, мы знаем всего три аккорда, но это именно те аккорды, что надо». Содержание песен панкрока всегда «обличительное». При этом существующий порядок вещей может критиковаться как с левых, так и — значительно реже — с правых пози-

ций (течение «Ои», близкое к «Национальному фронту»). В целом, если для раннего панка был характерен тотальный нигилизм (в духе «наплевательских гимнов» «Секс Пистолз»), то теперь это течение приобрело едва ли не самую отчетливую в молодежной музыке (если не считать политической песни, конечно) социально-критическую окраску, что выражается и в практических действиях («Рок против расизма» и относительно недавние серии концертов в фонд бастующих шахтеров Великобритании). Любопытно и то, что панк-рок-хардкор, уже давно сойдя с авансцены, не проявляет пока признаков исчезновения. Эта экстремистская музыка нашла соответствующую ей благодарную аудиторию и имеет негромкий, но стабильный успех (о чем свидетельствуют высокие места в хит-парадах «независимых»).

Первые в нашей стране панк-группы «Пропеллер» и «АУ» появились в самом начале восьмидесятых. Однако по-настоящему эта музыка «пошла» лишь в конце десятилетия. О пафосе лучше всего говорят названия ведущих групп: «Бомж», «Гражданская оборона», «Народное ополчение».

Одно из ведущих направлений «новой волны». Панк-рок и пост-панк соотносятся примерно так же, как психоделик и прогрессивный рок. Молодые музыканты, увидев тупик (в том числе и коммерчес-

ПОСТ- ПАНК

кий) в «трехаккордном» варварстве панк-рока, попробовали расширить арсенал выразительных средств, сохранив при этом элементы изначальной «крутости»... Первыми в ряду были «Стрэнглерз» и «Сюзи энд Бэншиз» в Англии, «Б-52-е» в США. Сейчас от «панка» в пост-панке осталось немного, и основным отличием этого направления от «электро-поп» можно считать преобладание гитарного звука в противовес электронным клавишным. Ансамбли «пост-панка» можно подразделить на несколько течений: нео-психоделическое («Кьюэ», «Эко энд Баннимен», «Николай Коперник»), готическое («Баухауз», «Киллинг Джоук»), нео-блюзовое («Р.Е.М.», «Дрим Синдикэт») и даже своеобразный фолк-панк и кантри-панк («Поугз», «Рэнк энд Файл»). Группы пост-панка нередко любопытны в музыкальном отношении и коммерчески удачливы («Ю Ту», «Биг кантри»), однако лишь немногие из них («Смитс», «Фолл», «Кино») сохранили праведное зерно панка — пафос злой социальной критики.

В 1966—1970 весьма популярны были рок-интерпретации произведений классической музыки. Поскольку поначалу излюбленным объектом «обработок» был И. С. Бах, это направление получило название «барокко-рок». Нашумевшими представителями его были английские группы «Найс» и «Прокол Харум», гол-



**БАРОККО-
РОК**

ландская «Экспешн», американская «Арс Нова». У групп «барокко-рока» были две характерные особенности: относительно высокий уровень музыкальной образованности участников и доминирующая роль электрооргана (а не гитары) в качестве солирующего инструмента. По мере того как «обработки» выходили из моды, термин «барокко-рок» отмирал и к началу семидесятых был полностью вытеснен более широким понятием «арт-рок».

РАГА-РОК

Одно из недолговечных «этнических» направлений прогрессивного рока. Было инспирировано гитаристом «Битлз» Джорджем Харрисоном, «открывшим» ситар, и имело некоторый успех в 1967-1968 годах. Групп, игравших только «рага-рок», практически не существовало, но на множестве «подпольных» пластинок тех лет было по одной-две «индийских» песни. Исключением явилась английская группа «Квинтэссенция», серьезно занимавшаяся индийским фольклором и просуществовавшая около десяти лет.

РОК-Н-РОЛЛ

Танец и музыкальный стиль «официально» появившийся в 1955 году. Представлял собой, по сути дела, смягченный вариант ритм-энд-блюза. Многие ранние рок-н-роллы были буквально по нотам списаны с ритм-энд-блюзовых хитов — однако снабжены гладкими, рассчитан-

ными на массовую белую аудиторию текстами. Аранжировка также была облегчена — как правило, отсутствовала синкопирующая духовая секция, зато возникал аккордеон... Тем не менее, рок-н-ролл стал првым выходом аутентичной негритянской танцевальной музыки, с ее темпом и ритмической экспрессией, к широкой международной аудитории — и в этом основная причина как его успеха, так и обструкции, устроенной некоторыми консервативными институтами. Рок-н-ролл с равным успехом сочиняли и исполняли как белые музыканты (Элвис Пресли, Джерри Ли Льюис, Джин Винсент), так и негры (Чак Берри, Литтл Ричард, Бо Диддли). В своем «классическом» виде рок-н-ролл просуществовал недолго, примерно до 1959 года, после чего был окончательно усмирен и сглажен.

Популярная, чисто «белая» разновидность рок-н-ролла, представляющая собой гибрид ритм-энд-блюза и музыки кантри (конкретно — стиля «хиллбилли»). Помимо характерных для кантри мелодических оборотов, рокэбилли отмечали стремительный темп и предельно облегченная инструментовка — отсутствовали не только духовые и фортепиано, но, зачастую, и ударные. Центром рокэбилли была мемфисская студия звукозаписи «Сан» продюсера Сэма Филлипса. Здесь

РОКЭБИЛЛИ

началась карьера Пресли и здесь записывались звезды рокэбилли — Карл Перкинс, Джонни Кэш, Чарли Рич. В конце 50-х годов, с упадком рок-н-ролла большинство исполнителей рокэбилли перекалифицировались на ортодоксальную кантри-музыку. Модернизированная разновидность рокэбилли (группы «Стрэй Кэтс», «Гуана Бац», «Метеорз») имела стабильный успех на протяжении восьмидесятых годов. Во многом это связано с живучестью кланов моторокеров и стилей «тедди-бойз».

СОФТ-РОК

Буквально — «мягкий рок». Был крайне популярен, прежде всего в США, в 1969 — 1974 годах. Представлял собой хорошо аранжированный мелодичный фолк-рок. От сентиментальных баллад эстрадного плана софт-рок отличался скорее содержанием (отголоски «левого» пафоса), нежели формой. Известнейшие представители направления — группа «Брэд», дуэты «Саймон и Гарфанкел» и «Карпентерз», авторы-исполнители Джони Митчелл, Кэрол Кинг и Джеймс Тейлор. В середине 70-х годов «содержательные» аспекты софт-рока окончательно утратили актуальность, а функции негромкой, приятной, «полуфоновой» музыки взяла на себя «филадельфийская» разновидность диско.

Рок «Западного побережья». Калифорнийская разновидность рок-музыки стала выделяться на общем фоне уже в самом начале 60-х годов: большой модой того времени стал серфинг, и на Западном побережье США возникла целая музыкальная отрасль, воспевающая романтику и героизм скольжения по прибою. Лидерами «серф-рока» были «Бич Бойз». На первом этапе своей карьеры они просто брали известные рок-н-роллы и переиначивали их тексты на «серфинговый» лад (скажем, известная песня Чака Берри «Снова в США» превратилась в «Серфинг в США»...) Помимо четко очерченной тематики и всегда радостного настроения, «серф-рок» отличали достаточно сложные вокальные аранжировки. Многоголосие как основной прием пения стал «фирменным» знаком всего «уэст коуст-рока», годами расцвета которого принято считать 1964—1966. «Бич Бойз», «Бёрдз», «Мамас энд папас» и другие, менее известные группы, не только пели в унисон, но и устраивали сложные вокальные переплетения, характерные обычно для хорового пения а капелла. «Гармонический» вокал и сильное мелодическое начало позволяют считать «уэст коуст» своего рода «американским ответом» на британский «мерси-саунд». В 1967 году Калифорния стала центром «подпольного» рока, и беззаботный «уэст коуст» был

УЭСТ КОУСТ-РОК

быстро предан забвению. Тем не менее, некоторые его черты — вокальная усложненность, «расслабленный» прозрачный аккомпанемент — продолжали сквозить и в музыке знаменитых «психоделических» групп, в частности «Грэйтфул Дэд» и «Аэроплан Джефферсона».

АЛЬТЕРНАТИВ- НЫЙ РОК

Термин иногда используется для обозначения относительно небольшой части рок-музыки, которая радикально противостоит шоу-бизнесу. Представители «альтернативного рока» записываются на «независимых» фирмах, стоят, как правило, на левых позициях и исполняют некоммерческую музыку. Весь «альтернативный рок» можно приблизительно разбить на два клана. Первый — исполнители авангардно-экспериментальной рок-музыки. Здесь ведущая роль принадлежит организации «Рок в оппозиции», созданной еще в середине 70-х годов музыкантами английского ансамбля «Генри Коу» и объединяющей теперь несколько десятков групп из многих стран Европы и Америки (в том числе советские — «Не ждали», «Зга», «Вежливый отказ»). Второй клан — «левые» панк-ансамбли. Они, как правило, группируются вокруг своих кооперативных фирм грамзаписи и активно сотрудничают с местными прогрессивными организациями. Некоторые советские группы («Аукцион», «Джунгли», «Звуки Му»)

с успехом выступали на «альтернативных» фестивалях.

Институты шоу-бизнеса не оказывают «альтернативным» музыкантам никакой поддержки; все — выпуск грампластинок, организация гастрольных поездок т. д. — осуществляется ими за собственный счет. «Большая» пресса, радио (за редким исключением) и ТВ для них практически закрыты. В результате, творчество этих исполнителей знает лишь достаточно узкий круг единомышленников и энтузиастов. Такова плата за бескомпромиссность.

Гибрид рок-н-ролла, деревенского блюза и кантри-музыки южных штатов США. Стилль был особенно популярен на рубеже 60—70 годов, когда в зените славы находилась группа «Криденс Клироутер Ривайвл». Самый известный представитель «каджун» сейчас — певец и гитарист Дж. Дж. Кейл. В последнее время большим успехом пользуется «зайдеко» — оригинальная танцевальная музыка Луизианы, давшая ритм «каджун».

**«КАДЖУН»
[«БОЛОТНЫЙ
РОК»]**

Одна из «этнических» разновидностей «прогрессивного рока», популярная, в основном, в Европе, в 1970—1973 гг. Ведущие представители — ансамбли «Осибиса», «Ассегай» (музыканты из Ганы, осевшие в Лондоне), манеру которых можно охарактеризовать как вариант «басс-ро-

АФРО-РОК

ка» с элементами фольклора стран Тропической Африки. С начала 80-х годов африканская музыка вновь привлекает к себе пристальное внимание. Огромный успех имели пластинки и выступления Санни Аде и Фела Кути (Нигерия), Юссу Н'Доур (Сенегал), группы «Бхунду Бойз» (Зимбабве) — однако термин «афро-рок» уже не использовался.

ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЙ РОК

Одно из основных направлений «подпольной» музыки. «Психоделический», «психоделик» — термин, обозначающий все, касающееся употребления наркотиков и связанных с этим изменений в психике, восприятии, мироощущении. Для него (также иногда называется «эйсид рок» — уже буквально «наркотический рок») характерны: бесконечно длинные, вводящие в транс инструментальные импровизации (ансамбль «Грэйтфул Дэд»), обилие световых и цветовых эффектов, как бы имитирующих галлюцинации (ранние «Пинк Флойд»), тексты, повествующие о «расширении сознания» и живописующие бредовые «откровения» наркоманов (ансамбль «Аэроплан Джефферсона» и многие другие, не исключая отдельные песни «Битлз», Джими Хендрикса, Боба Дилана). «Психоделик» был имманентным порождением движения хиппи («власть цветов») и в своей «классической» форме просуществовал очень недолго (1966—1968). Однако его доста-

точно отчетливые отголоски, и музыкальные, и текстуальные, слышны в рок-музыке до сих пор.

Термин, получивший широкое распространение в странах Центральной и Восточной Европы и первоначально обозначавший то же, что называлось просто «бит-группы» в США, музыка «йе-йе» в Южной Европе и «мерси-саунд» (по названию реки в Ливерпуле) — в Великобритании. То есть стиль английской рок-музыки, характерный для «Битлз» и других ливерпульских групп в 1962—1965 годах: ритмическая основа рок-н-ролла плюс богатые вокальные аранжировки (имеющие нечто общее с детройтским «соулом») и «европейский» эстрадный мелодизм («Холлиз», «Джерри и Пэйсмейкерз», «Отшельники Германа»). Среднего масштаба «возрождение» биг-бита имело место в рамках движения «новой волны» («Плизерс» в Англии, «Нэк» в США и, естественно, «Секрет»).

Трудно найти рок-группу, которая призналась бы в политической целенаправленности своего творчества. Даже объективно политизированные поп-исполнители очень не любят, если их идентифицируют с некими партиями, лидерами и идеологиями. Главных причин тому две: во-первых, рок все-таки более эмоциональное, нежели «программное» искусство.

БИГ-БИТ

ПОЛИТ-РОК

во; во-вторых, неписанные законы поп-бытия предостерегают артистов, особенно известных, от какой бы то ни было открытой «партийности», поскольку от политических антипатий могут пострадать имидж и популярность. Таким образом, термин «полит-рок» обозначает не одно из стилистических направлений рок-музыки (такого, строго говоря, нет), а, скорее, характеристику отдельных произведений. Скажем, альбом Джона Леннона «Когда-то в Нью-Йорке» и песня «Дайте миру шанс» несомненно являются полит-роком, хотя назвать его самого представителем полит-рока было бы неверно.

В истории рок-музыки можно насчитать три пика политической активности. Первый — с 1966 по 1972 год, когда рок-музыканты, продолжая линию исполнителей «песен протеста», активно включились в борьбу против истеблишмента, войны во Вьетнаме, преследования инакомыслящих. Музыка «полит-рока» варьировалась в самой широкой амплитуде — от баллад Донована и Нила Янга до психоделического гротеска «Кантри Джо» и «Группы Эдгара Броутона», от прямолинейного рока «Криденс Клируотер» до заумного экспрессионизма «Генри Коу». Второй пик, 1977—1980, связан в первую очередь с организациями «Рок против расизма», «Кампания за ядерное разоружение» и прочими антитетчеровскими движениями в Британии, которые активно поддерживали группы «Клэш», «Джем»,

«Бит», «Спейшлз», Элвис Костелло и многие другие исполнители панк-рока и ска. Третий пик наблюдается сейчас, когда не только молодые радикальные музыканты, но и многие признанные рок-звезды проявляют большую творческую и гражданскую активность в таких вопросах, как борьба против апартеида в ЮАР и вмешательства в дела Никарагуа, за сокращение ядерных вооружений и сохранение дикой природы. Достаточно назвать имена Питера Дэбриэла, Боба Гелдофа, Стинга, Джексона Брауна, Стива Ван Зандта, которые не только написали песни на злобу дня, но и организовали массовые благотворительные акции.

В СССР рок-музыка политизирована, как нигде. И отнюдь не по команде «сверху», а, напротив, вопреки ей. «Алиса», «Антис», «ДДТ», «Телевизор» и многие другие наши рок-группы поют о бюрократии и сталинизме. Реально наш полит-рок сформировался лишь в начале 80-х и очень быстро завоевал колоссальную популярность. Может быть, это явление стоило бы назвать «гласность-рок».

«Твердый рок». В 1966—1967 гг. многие музыканты блюз-рока (Эрик Клэптон, Джими Хендрикс, Элвин Ли) начали использовать электронные эффекты (бустер, фузз и др.), искажавшие звук гитары, делавшие его более массивным, «ревущим». Одновременно был придуман ход, когда фузз-гитара и бас-гитара играли

**ХАРД-РОК**

опорную музыкальную фразу, «рифф», в унисон («Сияние твоей любви», «Крим», «Багровая дымка» Хендрикса). Таким образом, звучание блюз-рока стало гораздо более интенсивным, «тяжелым». Фактически это и был хард-рок, хотя сам термин стал широко употребляться только в 1969 году для характеристики прославившейся тогда группы «Лед Зеппелин». Унаследовав от блюза ритмико-гармоническую структуру и страсть к долгим импровизациям, хард-рок принес с собой и нечто новое: элементы классической музыки («Дип Пёрпл»), психоделические и фольклорные мотивы («Лед Зеппелин», «Блэк Саббат»). В 1969—1973 годах хард-рок был доминирующим стилем рок-музыки, в том числе и в СССР («Санкт-Петербург», «Високосное лето»). Затем он постепенно отходил в тень; звучание и приемы хард-роковой игры стали стандартными в роке — их легко обнаружить не только в «хэви метал», но и в панк-роке, поп-роке, даже в новейшем «хип-хопе». В «чистом» виде хард-рок также существует и популярен; достаточно назвать группы «Уайтснейк» и «Зи Зи Топ», советские «Облачный край», «Мифы».

ХЭВИ МЕТАЛ

«Тяжелый металлический рок» или «уродливый сынок хард-рока», как неслестно, но точно написал о нем один критик. Музыка «ХМ» — это упрощенный, «спрямленный» хард-рок, без виртуоз-

ных импровизаций и каких бы то ни было «художественных» реминисценций. Тексты этих напористых песенок касаются трех тем: борьбы и силы, секса (опять же с упором на «силу») и подаваемой на полном серьезе детской чертовщины (ведьмы, монстры, сатана, драконы и т. п.). Поклонники «хэви метал» создали подробную классификацию различных «оттенков» «металла»; я лично могу выделить три основные разновидности: «традиционная» («Кисс», «Айрон Мэйдэн», «Эй Си — Ди Си»; у нас — «Ария», «Черный кофе»), «поп-метал» («Бон Джови», «Деф Леппард», «Европа», «Парк Горького») — с попытками мелодизма, клавишными инструментами и менее грубыми текстами; и, наконец, «радикальный» металл, к которому можно отнести группы, именующие себя «спид-метал» и «трэш-метал» («Антракс», «Металлика», «Мегадет», «Слэйер»; из наших — «Круиз», «Мастер»). Это последнее направление представляет собой музыку неслыханной интенсивности; по темпу и «звуковому валу» оно приближается к «хардкору», однако значительно чище по исполнению. На сегодняшний день это единственное «живое» и развивающееся течение в «хэви метал».

Все 15 лет своего существования «хэви метал» подвергался уничтожительной критике со стороны экспертов и интеллектуалов рока, однако это не мешало его стабильному успеху. Аудитория «ХМ»

ограниченна (в основном это юноши-подростки), но отличается большой активностью, в том числе и покупательской. По реализации всевозможной «сопутствующей» продукции — от картонных гитар для «балдения» на концертах до «спецодежды» с шипами и заклепками — коммерсанты «хэви метал» намного опередили всех остальных.

КРАУТ-РОК И «НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ ВОЛНА»

С конца 60-х годов в ФРГ существует весьма своеобразная рок-сцена, малоприметная в контексте шоу-бизнеса (в коммерческом отношении наиболее удачливая западногерманская группа — металлические «Скорпионс»), однако существенно повлиявшая на развитие авангардных форм рока. Творческую самобытность немецкого рока предопределили мощные культурные традиции, в частности, школа новой академической музыки (Штокхаузен, Кагель). «Краут-рок» (группы «Амон Дюл», «Гуру Гуру», «Тенджерин Дрим» и др.) — региональное ответвление прогрессивного рока, точнее, его электронно-психоделической разновидности. В области «космического» рока немцы были мировыми лидерами; Клаус Шульце и «Тенджерин Дрим» имеют успех до сих пор — правда, уже на ниве «нью эйдж». Бесспорно, самой влиятельной группой в ФРГ остаются «Крафтверк», создавшие еще в начале 70-х оригинальную концепцию дегумани-

зированной «роботоподобной» музыки, исполненной целиком на компьютерных инструментах. Ритмичная, кристально чистая по звучанию музыка «Крафтверк» стала прообразом не только всего стиля «электро-поп», но и вдохновила местную «новую немецкую волну», в частности группу «ДАФ». Наиболее интересные представители этого течения, синхронного, как явствует из названия, с англо-американской «новой волной», — театрализованные перформанс-группы «План» и «Разрушающиеся новостройки». Термин «новая немецкая волна» уже несколько лет не употребляется. В целом «альтернативный рок» ФРГ сейчас переживает кризис.

По-видимому, это пока наш единственный вклад в международную рок-терминологию и притом совершенно оправданный. Влияние бардовской песни (В. Высоцкий, А. Галич, Б. Окуджава) на советский рок зрелого периода, пожалуй, не меньше, чем негритянского блюза — на американский... Влияние это сказалось на рок-группах всех направлений, включая даже панк. Примечательной же особенностью бард-рока является то, что в нем сохранена не только поэтическая преемственность, но также композиционная, звуковая и мелодическая фактура бардовской песни. Как правило, произведения бард-рока строятся по «повествова-

БАРД-РОК

тельному» принципу баллад и романсов, без деления на куплеты и припев. В инструментарии существует паритет между акустическими (гитара, скрипка, флейта, виолончель) и электрическими инструментами. Если Андрей Макаревич сыграл решающую роль в общей «текстовой» ориентации советской рок-музыки, то стилистически безупречный образец бард-рока первым продемонстрировал «Аквариум». Среди наиболее аутентичных представителей стиля — «Тамбурин» Владимира Леви и Юрий Наумов (Ленинград), «Искусственные дети» и «Крематорий» (Москва). Эпизодические вылазки в область бард-рока осуществляют в своих «акустических» программах К. Кинчев, Ю. Шевчук, А. Макаревич. На границе бард-рока и «поиска» успешно существуют Юрий Лоза, Валерий Шаповалов, Алексей Романов и «СВ», «Машина времени». Особняком, но ближе всего, несомненно, к бард-року стоит творчество крупнейшего нашего рок-поэта Александра Башлачева.

Сопоставляя понятие «бард-рок» с западной терминологией, нетрудно обнаружить параллели с фолк-роком, софт-роком и А. О. Р.

ПОП—ЛЕКСИКОН



ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ
ТЕРМИНЫ





Начиная с 30-х годов диск-жокеями стали именовать ведущих программ — дикторов, которые ставили пластинки по своему выбору (или по заявкам) и вкратце их комментировали. С появлением дискотек (50-е годы) этим же именем нарекли ведущих диско-вчеров. Диск-жокеи, так же, как артисты-исполнители, часто имеют свой «гиммик» (манера говорить, специальные словечки, неожиданный подбор репертуара), и некоторые из них становились «звездами» вровень с эстрадными, оказывая заметное влияние на вкусы молодежи. В частности, термин «рок-н-ролл» был изобретен американским диск-жокеем Аланом Фридом. В последние годы, в связи с популярностью стилей «рэп» и «хип-хоп», многие диск-жокеи стали «по совместительству» и популярными исполнителями (Африка Бамбаата, Эл Эл Кул Джей, Скулли Ди, Сергей Минаев и др.)



**ДИСК-
ЖОКЕЙ**

ДРАЙВ

Интенсивность, степень энергоотдачи в игре. Термин пришел из джаза, но, в отличие от таких понятий, как свинг или блюноут, прижился в поп-музыке очень хорошо. Драйв особенно важен для исполнителей «горячих», стремящихся растормошить слушателей. Соответственно, основная область применения — рок-н-ролл, хард-рок, фанк, панк-рок, ритм-энд-блюз. Основа драйва — хорошая игра ритм-секции.

ФАНЗИН

Производное от слов «фан» — «поклонник» и «мэгэзин» — «журнал». Изначально фанзинами называли самодельные стенгазеты, листовки и рукописные журналы, посвященные поп-звездам, и имевшие хождение среди их почитателей. Настоящий бум музыкального самиздата случился в конце 70-х, параллельно с возникновением «индиз». Практически все фанзины были посвящены панку и альтернативной музыке. Некоторые из них имели успех и трансформировались постепенно в достаточно уважаемые журналы («Ай-Ди», «Опшен»), другие много лет продолжают выходить в полукустарном формате («Максимум рок-н-ролл»), однако подавляющее большинство фанзинов крайне недолговечно. В СССР фанзины до сих пор остаются важнейшим источником информации для серьезных любителей рока. Старейший из самодельных журналов, «Рокси», выходит уже

более десяти лет. Помимо него, наиболее популярны «РИО», «Урлайт», «За Зеленым Забором», «Сдвиг».

В поп-музыке под имиджем понимается «сценический образ» солиста или группы. Иногда имидж — естественное воплощение неповторимой творческой индивидуальности (обольстительный Мик Джеггер, нервно отчужденный Дэвид Бёрн, эксцентричный Петр Мамонов). Чаще, однако, имидж создается специально с помощью одежды, грима, мимики, сценической режиссуры. Непревзойденный мастер «делания образов» — Дэвид Боуи. Для очень многих артистов, особенно выступающих в традиционных жанрах, имидж вообще не имеет большого значения. Наиболее существен он для представителей глэм-рока, «новой волны», хэви-метал, а также исполнителей, делающих ставку на видео.

Иногда под имиджем имеют в виду не сценическую, а социальную роль артиста (скажем, Питер Габриэл — «борец за справедливость», Оззи Осборн — «скандалист», Жанна Агузарова — «своенравная модница»...). Но это — более широкая трактовка, применяемая ко всем популярным личностям — от спортсменов до политических деятелей.

**ИМИДЖ**

САУНД

Буквально — «звук». В переносном смысле — характерное звучание данного ансамбля, как в записи, так и на концерте. Саунд складывается из нескольких компонентов: аранжировки, звукового баланса, манеры звукоизвлечения музыкантов, стиля и уровня игры, качества аппаратуры (или записи). Наряду с композицией, текстом и исполнительским мастерством, саунд является важнейшей характеристикой любого поп-произведения, от панка до диско. Хороший саунд котируется даже в эстрадной песне.

СЭМПЛИНГ

Буквально «взятие образца». В новейшей исполнительской практике сэмплинг — точная цифровая запись любого звукового музыкального инструмента (обычно клавишного, хотя самое последнее время созданы и специальные гитары). К примеру, записав с микрофона или с пластинки «образец» человеческого голоса или шума дождя, или звучания скрипки Страдивари, можно тут же сыграть этим звуком мелодию, взять аккорд, пропустить его через фильтры синтезатора и т. д. Широчайшее внедрение сэмплинга началось в середине 80-х годов и тут же породило волну скандалов и даже ряд судебных процессов. Дело в том, что все неповторимые, «фирменные» звучания, найденные выдающимися музыкантами, продюсерами, аранжировщиками, незамедлительно стали достоя-

нием владельцев «сэмплеров» (инструментов, осуществляющих сэмплинг) — и, разумеется, были использованы ими для исполнения и звукозаписи... Ведь патента на звук не существует. Несмотря на правовые проблемы, техника сэмплинга наверняка будет занимать важнейшее место в современной музыке. Наиболее популярные сэмплеры производят американская фирма «Э-му» («Эмулятор»), японская «Акаи», бельгийская «Энсоник».

В поп-музыке — особый индивидуальный прием или трюк, позволяющий артисту идентифицировать себя перед аудиторией. Обычно используется в концертных выступлениях. Гиммик, как правило, служит для воодушевления публики, иногда он позволяет продемонстрировать виртуозную технику и, разумеется, хорош для рекламы. Среди известных в поп-музыке гиммиков: имитация эпилептического припадка и обморока в финале выступления (Джеймс Браун); игра на гитаре языком и зубами (Джими Хендрикс) или на электрооргане — ножами (Кейт Эмерсон); разгром всей аппаратуры на последних аккордах («Ху»). Популярны эти наивные эскапады были в 60-е годы; постепенно публика ко всему привыкла (особенно полезны были для адаптации «рок-ужасы» Элиса Купера с его живыми удавами и имитированной кровью, а так-

ГИММИК

же третирование аудитории панк-группами). Гиммики в их традиционном понимании уже не в ходу: для «идентификации» кумиров теперь, в основном, используются невероятные костюмы, грим, прически и т. п.

РЭП

Буквально — «болтовня», «треп». Манера речи, выработанная негритянскими диск-жокеями на радио и в дискотеках. В отличие от скороговорок, которыми заполняют паузы между номерами, рэп — это своеобразная ритмизированная декламация, сопровождающая уже звучащий музыкальный фрагмент. Кэтрис Блоу, один из ведущих мастеров рэпа, объясняет его происхождение так: «Диск-жокеи должны поддерживать танцевальный ритм и в то же время сохранять индивидуальность своего шоу. Однако музыка настолько безлика, что публика не может отличить один номер от другого. Поэтому, чтобы сделать вещи поразнообразнее, мы и стали «подговаривать» в ритм. К тому же, средняя Америка уже переварила соул-музыку, а рэпа она еще не понимала. Это тоже работало на нас». Манера оказалась настолько популярной, что в конце 70-х годов некоторые американские диск-жокеи начали — в сопровождении фанк-ансблей — записывать свой рэп под «оригинальную» музыку. Рэп стал музыкальным направлением, притом одним из ведущих в 80-е

годы. Популярности рэпа и его ведущих исполнителей (Грэндмастер Флэш, «Ран-Ди-Эм-Си») во многом способствовали два обстоятельства. Во-первых, относительная содержательная насыщенность. Многие рэп-номера — это проповеди и сатирические комментарии на злобу дня, касающиеся социальных и политических проблем. Во-вторых, рэп стал излюбленной музыкой для танцоров стиля «брейк» — крупнейшей танцевальной моды восьмидесятых годов. Главный популяризатор рэпа в СССР — Константин Кинчев («Тоталитарный рэп» и другие песни).

Профессиональный музыкант высокого класса, работающий преимущественно в студиях на записи пластинок различных исполнителей. Для записи привлекается, как правило, продюсером. Сейшен-менов также приглашают в гастрольные поездки для «усиления» того или иного ансамбля. Несмотря на мастерство и нередко очень высокие заработки, сейшен-мены (так же, как, скажем, дублеры и каскадеры в кино) остаются почти неизвестными публике. Изредка они записывают «собственные» диски, — но еще реже имеют с ними успех. Большинство в достаточно многочисленной прослойке сейшен-менов составляют музыканты с образованием, джазмены и квалифици-



СЕЙШЕН-МЕН

рованные, но вышедшие из моды рок-исполнители.

ЛИП-СИНК

Буквально — синхронизация губами. Это «мимика» под фонограмму (на съемках или перед публикой), когда артист, «шевелия губами» или напевая вполголоса, имитирует реальное пение. Из узко-профессионального понятия «лип-синк» превратился в одну из основ «продюсерской» диско-музыки. Поскольку большинство диско-исполнителей имело «декоративный» характер и никогда не выступало с «живыми» концертами, «синхронизация» стала для них единственным способом общения с аудиторией (вспомним нашумевшие концерты «Бони М» в Москве). Достаточно распространен «лип-синк» и в современном эстрадном шлягере (в частности, итальянском «спагетти-поп»), и в музыке «новой волны», и на стадионных концертах в Советском Союзе.

ДИСКОТЕКА

На Западе — развлекательное заведение с большим танцевальным залом, баром и, иногда, специальными помещениями для «прослушивания» музыки. Дискотеки пришли на смену «болл-румз» (танцзалам) в 60-е годы. В дискотеках звучат пластинки, которые ставит и комментирует диск-жокей. Танцзал оборудован высококвалифицированной акустической системой, поддерживающей зву-

ковое давление на уровне около ста децибелов, и большим количеством световых и специальных эффектов (выпускание струй дыма, мыльных пузырей и т. п.), которые подчеркивают характер музыки и способствуют созданию в дискотеке буквально «головокружительной» атмосферы. Дискотеки отличаются друг от друга и по социальной принадлежности (от фешенебельных до «трущобных»), по составу аудитории и содержанию программ. Например, бывают дискотеки, куда ходят, в основном, представители этнических меньшинств, или гомосексуалисты, или любители хэви метал. Это зависит и от расположения дискотеки, и от вкусов ее «законодателя мод» — диск-жокея. Существуют даже так называемые «мобильные диско» — это фургон с диско-оборудованием, который может оперативно обслужить пикник, бал в колледже или желающих потанцевать молодых людей небольшого населенного пункта. Притом, что годы диско-лихорадки давно позади, об исчезновении дискотек не может быть и речи. Сейчас дискотеки менее помпезны, но более комфортабельны, чем раньше; они больше напоминают ночные клубы. Диск-жокеи стали самостоятельнее: они изобретают формы личного участия в создании музыки, не отходя от пульта (дискомикс, рэп, хип-хоп), приближая, таким

образом, диско-процесс к «живому» выступлению.

У нас дискотеки сильно отличались от западных, особенно на первых порах. Равноправной с танцами функцией было просветительство. Многие так называемые тематические дискотеки больше походили на лекции или театрализованные представления, чем на дансинг. По мере того как информации о современной музыке становилось больше, это направление диско-деятельности сходило на нет. Тем не менее, у советских дискотек сохранилось два принципиальных «отклонения» от мирового стандарта. Во-первых, диск-жокеи по-прежнему активно комментируют музыку, а не просто занимаются миксом. Во-вторых, музыка эта, как и раньше, звучит не с пластинок, а с магнитофонных пленок — что, естественно, затрудняет «живые» манипуляции с ней.

«А И Р»

Означает «артистически-репертуарный». Так называется один из главных отделов, имеющихсЯ в каждой фирме грамзаписи и менеджерской конторе. Соответственно, «А и Р -щик» — работник данного отдела, в чьи функции входит: найти перспективного исполнителя и подписать с ним контракт. Формы деятельности этих «охотников за талантами» различны: они внимательно следят за музыкальной прессой, сами посещают кон-

церты и репетиции, прослушивают присылаемые на фирму демонстрационные записи. Помимо поиска новых «звезд», служба «А и Р» занимается и «перекупкой» у других фирм уже известных исполнителей.

Передача по радио «хита» или (реже) отрывков из альбома. Особенно большое значение эйрплэй имеет в США, где работают тысячи местных УКВ и средневолновых радиостанций, ориентированных на передачу музыки и рекламы. До появления музыкальных видеоканалов, эйрплей были основным средством пропаганды новых пластинок: обычно диск-жокеи получают их бесплатно непосредственно от фирм грамзаписи за несколько дней до официально объявленного выпуска (так называемые «копии для промоушн»). Степень интенсивности эйрплей того или иного произведения тщательно фиксируется аналитиками и статистиками поп-индустрии в национальном масштабе, поскольку от этого непосредственно зависит продажа пластинок и кассет.

Грампластинка или кассета, вышедшая нелегально, то есть в обход фирмы грамзаписи, имеющей официальный контракт с данным исполнителем или права на издание его архивного материала. Подавляющее большинство бутлеггов — концертные записи. Их успех обуславливает то,



«ЭЙРПЛЭЙ»



БУТЛЕГ

что многие известные группы и артисты исполняют на концертах номера, которых, по причине их новизны, скандального содержания или просто произвола продюсера, нет на «официальных» пластинках. Кроме того, на бутлегах выходят демонстрационные и черновые записи, «вынесенные» из студий, интервью со знаменитостями и случайные «джем-сессены» с их участием. «Золотой эрой» бутлегов была первая половина 70-х годов, когда, по приблизительным подсчетам, до двадцати процентов продаваемых в США пластинок составляли «нелегальные» альбомы, причем тираж отдельных из них (скажем, «Большого белого чуда» Боба Дилана) приближался к миллиону экземпляров. Сейчас эта отрасль подпольной грамо-индустрии в упадке, поскольку повысились требования к качеству звучания и заметно упал интерес к концертным записям. Процветает, с другой стороны, производство бутлегов иного типа — дешевых копий «официальных» пластинок и кассет. Этот вид пиратства широко распространен в странах третьего мира. Отштампованные в Гонконге или Сингапуре, популярные пластинки со всеми «фирменными» признаками поступают на рынок по бросовым ценам и, естественно, вытесняют «оригинальную» продукцию. Фирмы грамзаписи терпят от бутлегеров огромные убытки, однако

вести борьбу с ними, как и со всякой организованной преступностью, очень нелегко.

Своеобразным примером государственного «бутлегерства» могут служить концертная пластинка «Бригада С — Наутилиус Помпилиус» и вся серия «Архив популярной музыки», выпускаемые фирмой «Мелодия» без согласия (а во втором случае — и без ведома) авторов и исполнителей.

Рок-группа, которую образуют уже известные по своим предыдущим ансамблям музыканты. Появление супергрупп стало явным симптомом «повзреления» рока: если ранние рок-группы создавались по «дружескому» принципу (примерно, как уличные компании), то супергруппы — по сугубо «профессиональному». Большинство супергрупп, кстати, очень быстро распадалось именно из-за постоянных ссор и взаимных обид участников ансамбля. Первой известной супергруппой была «Крим» (1966). Наиболее популярной и долговечной — «Лед Зепелин» (1968—1982). Сохранившие активность музыканты прогрессивного рока до сих пор имеют привычку объединяться в супергруппы («Азия», «Фирм»). В «новой волне» этот институт так и не прижился.

Невероятная степень текучести наших рок-кадров приводит к тому, что фор-

СУПЕРГРУППА

мально «супергруппой» может считаться каждая вторая. Эффекта «супер», правда, от этого не наблюдается. Исключением можно считать нынешний ударный состав «ДДТ», где собрались музыканты, игравшие в прошлом в «Санкт-Петербурге», «Зоопарке», «Поп-механике», «Россиянах».

СИНТЕЗАТОР

Электронный музыкальный инструмент. Поскольку каждый звук может быть записан в виде электрического сигнала определенной формы, амплитуды, частоты и т. д., синтезатор представляет собой набор устройств (блоков), каждое из которых может по-своему видоизменить данный сигнал, создать из него совершенно новый, неслыханный звук. Первые синтезаторы были разработаны в лабораториях США еще в конце 40-х годов и по объему занимали целые комнаты. Относительно компактный (размером с трехстворчатый шкаф) синтезатор сконструировал в середине 60-х годов инженер Роберт А. Муг. Однако подлинное нашествие синтезаторов в поп-музыке началось в 1970 году, с появлением модели «Мини-Муг», которая была доступна по цене и невелика по размерам. Практически все ансамбли-исполнители «электронного рока» и «арт-рока» экипировались синтезаторами. В конце 70-х годов фирма «Муг» вновь опередила конкурентов, выпустив первый полифонический

синтезатор — «Полимуг» (до этого все они были одноголосными и не позволяли брать аккорды). Другим популярным нововведением стало применение встроенного в синтезатор секвенсора — устройства памяти, позволяющего бесконечно воспроизводить в любом темпе и тембре наигранную на клавишах партию. В начале 80-х годов появилось новое поколение синтезаторов — дигитальные инструменты. Вся звуковая информация в них содержится не в виде электросигналов, а в цифровой записи — как в ЭВМ. Дигитальные синтезаторы имеют гораздо более естественное звучание и очень компактны. С другой стороны, они несколько сложнее в управлении. Ведущие фирмы по производству синтезаторов: японские — «Роланд», «Ямаха», «Корг» и «Касио», американские — «Муг», «Профет» «Оберхэйм».

«Клубы поклонников» — один из традиционных институтов шоу-бизнеса, позволяющий организовать обожателей той или иной звезды и выкачать из них побольше денег. Немаловажна и роль фан-клубов, как проводников рекламы. Уплатив членские взносы, участники клуба получают доступ ко всевозможным сувенирам, плакатам, информационным бюллетеням и т. д., касающимся их кумира. Изредка «звезда» удостоивает избранных членов фан-клуба аудиенции или выпуска

ФАН-КЛУБЫ

специальной пластинки. Помимо таких, т. н. «официальных», фан-клубов, находящихся в непосредственном контакте с менеджментом артиста или его фирмой грамзаписи, существуют и многочисленные «неофициальные», где поклонники просто обмениваются информацией и общаются друг с другом.

«РИВАЙВЛ»

Буквально — «возрождение». В поп-музыке под этим подразумевается ностальгический бум по поводу некоего модного в отдаленном прошлом стиля (реже — конкретного артиста). Шоу-бизнес всегда с энтузиазмом поддерживает, а иногда и специально инспирирует «ривайвлы»: во-первых, «хорошо забытое старое» намного безопаснее всякого «нового» в социальном отношении, во-вторых, есть возможность, не идя на новые расходы, в энный раз заработать на архивных записях. Излюбленный объект ностальгии — традиционный рок-н-ролл. Каждое десятилетие классический «Рок вокруг часов» Билла Хэйли заново входит в хит-парады, знаменуя, таким образом, очередной «всплеск». Как правило, каждый «ривайвл» идет по трем руслам: реклама и продажа пластинок со старыми записями, извлечение из забвения их постаревших «оригинальных исполнителей» и участие их в «ностальгических шоу» (с Гленом Миллером этого, конечно, не получилось) и пропаганда молодых ретро-

мастеров данного профиля. «Ривайвлы» редко длятся больше года.

Типичнейший продукт прогрессивного рока. Поскольку слово «концепт» вообще имеет в западном искусстве весьма смутное, порою понимаемое интуитивно значение, «концептуальный альбом» правильнее всего было бы определить как долгоиграющую поп-пластинку, представляющую собой нечто большее, чем просто набор песен или пьес. Конкретно это мог быть песенный цикл или сюита, рок-симфония или рок-опера, посвященные некоему событию или миссии (скажем, истреблению китов или проникновению в тайны оккультизма), или же просто созданные по мотивам конкретного литературного произведения. Первым и «классическим» концептуальным альбомом считается «Сержант Пеппер» «Битлз» (хотя «концептуальность» его весьма неочевидного свойства и заключена, в основном, в обложке), в дальнейшем главным их поставщиком стали исполнители «арт-рока» (Рик Уэйкман, «Пинк Флойд», Алан Парсонс). Значительно реже концептуальные альбомы встречались в хэви метал («Раш», «Митлоуф»), А О Р (Элтон Джон, Джони Митчелл) и даже диско. Особняком стоят пластинки некоторых рок-авангардистов (Лори Андресон, «Резидентс»), близкие

КОНЦЕПТУАЛЬ- НЫЙ АЛЬБОМ

по духу к академическому «концептуальному» искусству.

У исполнителей «новой волны» концептуальные альбомы, как одно из проявлений общей гигантомании «прогрессивного рока», в свое время вызывали принципиальную иронию и до сих пор не вошли в обиход.

«КАВЕР», «КАВЕР-ВЕРСИЯ»

Буквально — «покрытие». В поп-лексиконе означает интерпретацию (и запись) песни, уже ставшей известной в исполнении другого артиста (ансамбля). В «дороговую» эпоху поп-музыки это было общепринятым и широко распространенным явлением: десятки исполнителей записывали одни и те же стандарты и песни профессионалов с Тин Пэн Элли и прочих «музыкадельческих» контор. В рок-музыке, небезосновательно считающейся «авторской», «каверы» стали экстраординарным явлением. Если уж рок-исполнитель решался на то, чтобы исполнить «чужую» песню, то версия его разительно отличалась от оригинала, иногда даже ставила его с ног на голову. Многие «кавер-версии» оказывались значительно сильнее первоначального «авторского» варианта. Таковы, в частности, блестящая интерпретация Джими Хендриксом песни Боба Дилана «Все на наблюдательной вышке», «Колдунья» Питера Грина в обработке Карлоса Сантаны, целый ряд песен разных авторов («С помощью моих друзей»,

«Наплачь мне реку», «Письмо»), исполненных в своей неподражаемой манере «белого соула» Джо Кокером. Девальвация «кавер-версий» произошла в середине 70-х годов, когда диско-исполнители буквально наводнили рынок малоинтересными танц-версиями едва ли не всех «классических» номеров поп- и рок-музыки. Апофеозом этого явления стали популярные серии «Старз он 45», «Старз он лонг-плей» и т. д. — нескончаемые диско-попурри из полуминутных обрывков песен «Битлз», «Роллинг Стоунз», «Би Джиз» и т. д., вплоть до Гленна Миллера.

Музыка «новой волны» внесла новую, «издевательскую» струю в «кавер». Многие панк-группы записали «брутальные» версии известных и любимых песен прошлого (по принципу «ничто не свято») — наиболее впечатляет исполнение Сидом Вишиесом («Секс Пистолз») знаменитой баллады Клода Франсуа «Мой путь» из репертуара Фрэнка Синатры. В этом же духе — издевательские версии советских шлягеров в интерпретации наших панк-групп «Ва-Банк», «Веселые картинки». Среди исполнителей авангардного толка (ансамбли «Резиденты», «Летающие ящерицы», «Дэво») стало модно записывать комичные электронно-дадаистические версии хитов прошлого — в духе поп-арта и кича.

СОДЕРЖАНИЕ

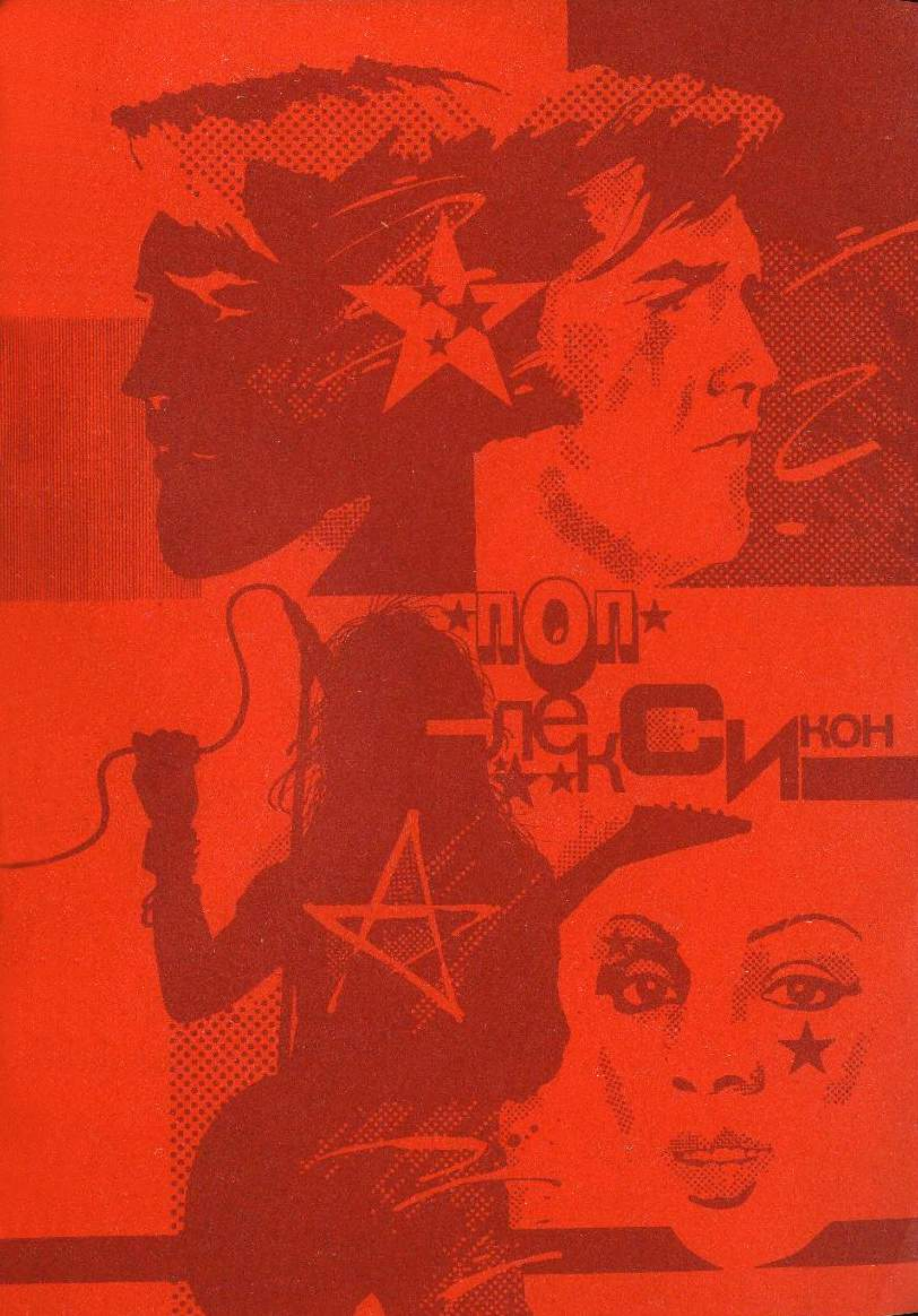
От автора	3
Основные понятия популярной музыки	5
Основные направления популярной музыки . .	35
Стили рок-музыки	55
Вспомогательные термины	89

Артем Троицкий
ПОП-ЛЕКСИКОН

Отв. редактор И. И. Симфорокин
Редактор И. И. Рокфолк
Технический редактор Л. В. Федотова
Корректор Ю. Р. Саутыч

Сдано в набор 16.03.90. Подписано в печать 12.04.90. Формат 60×84/16. Бумага
офсетная № 2. Журнально-рубленая гарнитура. Офсетная печать. 6,45 усл. печ. л.;
6,92 усл. кр. отт. 5,34 уч.-изд. л. Тираж 200 000 экз. Зак. № 401
Цена 5 руб. 00 коп. с плакатом-вкладышем.

Фотоформы изготовлены с использованием диалого-издательской системы ДИС в
ОВЦ КП ЛРПО «ЛИТТА». Программисты Булкин И., Захарычев Г.
Отпечатано в п/о «Латвгеокарта»



★ДОЛ★

★★К★
—ДЕСИ
★

КОН

цена 5 руб.

В КОМПЛЕКТЕ С ПЛАКАТОМ

1. ОСНОВНЫЕ
ПОНЯТИЯ
ПОПУЛЯРНОЙ
МУЗЫКИ

2. ОСНОВНЫЕ
НАПРАВЛЕНИЯ
ПОПУЛЯРНОЙ
МУЗЫКИ

3. СТИЛИ
РОК-МУЗЫКИ

4. ВСПОМОГАТЕЛЬ-
НЫЕ ТЕРМИНЫ

