

**ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Стойків Андрій Дмитрович**

УДК 784.011.26:792.73

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**Метанаратив хеві-метал музики 1968–2018: історико-  
культурологічний вимір**

Спеціальність 032 – Історія та археологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

---

Стойків Андрій Дмитрович

Науковий керівник **Алексієвець Леся Миколаївна**, доктор історичних  
наук, професор

**Тернопіль - 2022**

## Анотація

*Стойків А.Д.* Метанаратив хеві-метал музики 1968–2018: історико-культурологічний вимір. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 – Історія та археологія. – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2022.

У дисертаційній роботі на основі партитур композицій проаналізовано хід розвитку хеві-металу від його становлення наприкінці 1960-х до 2018 року. Поруч з цим, задля глибшого висвітлення елементів відповідного розвитку в дисертації окреслено послідовні музичні впливи, які також відіграли значну роль у еволюції відповідного жанру.

Систематизовано ключові схожості між субжанрами важкої музики, які у своїй сумі демонструють системність та цілісність хеві-металу як окремого напрямку.

Проаналізовано розвиток хеві-металу як контркультурного феномену не тільки у музичній індустрії, а також соціокультурне відображення частини тогочасного суспільства, його несприйняття мейнстрімності та бажання до нового творіння, неподібного до попередніх, усталеніших зразків, наприклад культури Гіппі в США, розвиток якої припав на середину 1960 рр.

Разом з цим, описано процес трансформації важкої музики до мейнстріму в декількох етапах, на кожному з яких всередині хеві-металу один із субжанрів здобував широкої популярності, що відстежується на прикладах трансляцій композицій в радіоефірах та на телебаченні, зокрема американському каналу MTV. Відповідно, на кожному з цих етапів з'являвся новий, екстремальніший субжанр, який прагнув шокувати слухачів, або повернути важку музику назад до андеграунду, вважаючи цей стан своєрідним «Золотим Часом» жанру.

Важливе місце посідає розгляд кожного окремого субжанру водночас як елементу в системі хеві-метал музики (його зв'язки з попередніми субжанрами, культурницькі запозичення з інших сфер музики чи загальної культури) і як окремого яскравого аспекту зі своїми особливостями та відмінностями. Такий

розгляд складає ціліснішу картину розвитку важкої музики і особливо чітко викристалізовує унікальність кожного з субжанрів всередині системи хеві-металу.

Значну увагу надано питанню виникнення хеві-металу, яке містить декілька вимірів, зокрема:

- Музичний, який пояснює композиційні запозичення та впливи, на основі яких формувався новий жанр.

- Контркультурний, який окреслює феномен темної чи химерної тематики у текстах композицій та окремих музичних елементах.

- «Вимір випадковості», який, завдяки тогочасній музичній журналістиці зіграв роль найменування відповідного жанру і без якого музичний феномен, котрого називають «хеві-метал», або не відбувся під відповідною назвою, або не відбувся взагалі.

У дослідженні, окрім контркультурного виміру, проаналізовано загальну культурну сферу, що є важливим під час опису розвитку важкої музики в європейських державах, особливо екстремальних субжанрів, наприклад блек-металу (Black Metal) в Норвегії та Швеції, які справедливо вважаються крайніми проявами екстремальної музики через заклики у текстах і відповідних діях, наприклад підпаленні церков у 1990 рр. Без розуміння загального культурного виміру відповідних держав у той чи інший історичний час, відповідні феномени не можуть бути вичерпно пояснені. Разом з цим, своє місце посідають інші чинники, зокрема географічно-кліматичні особливості, економічний стан, розвиток технологій комунікації, тощо.

Розвиток хеві-металу для зручності дослідження диференційовано на два етапи:

- доекстремальний, у якому описано становлення нового жанру наприкінці 1960 рр. як відмінного від вже, відносно, популярної рок-музики та її культури, формування головних відмінностей від відповідної культури в час розквіту субжанрів рок-музики в 1970 рр., вихід на передній план у музичній контркультурі хеві-металу як окремого незалежного жанру в перших двох третинах 1980 рр. У цьому періоді описано хеві-метал першочергово як

феномен британської музичної тривалої традиції, яка досягнула свого апогею на початку 1980 рр., створивши своєрідну «школу», яка увійшла в історіографію як «Нова Хвиля Британського Хеві-Металу» («New Wave of British Heavy Metal»). Вплив британської сцени доволі швидко поширився у США, де в середині 1980 рр. виник новий субжанр – треш-метал (Thrash Metal), у рамках якого творили найвідоміші виконавці важкої музики, такі як Metallica, Megadeth, Slayer, Anthrax та інші. Конкуруючи з іншим популярним на той час субжанром в США глем-металом (Glam Metal), відбувся перший феномен конфлікту всередині важкої музики, де один із субжанрів здобув час ефірів на радіо та телебаченні, а інший намагався повернути жанр в андеграунд, з чого розпочався перехід до наступного етапу.

- Екстремальний, у якому на основі кризи метал-музики проаналізовано її атомізацію та розпорошення на багато нових субжанрів, кожен з яких намагався у той чи інший спосіб шокувати слухачів, головним чином це були започаткований на хвилі занепаду треш-металу — американський дез-метал (Death Metal) і норвезький блек-метал. Хронологічно, це кінець 1980 — початок 1990 рр. Окрім екстремальності, яка проявлялась у тематиці творів, композиційних елементах, новій техніці брутального вокалу, крайність сягнула позиції невиходу з андеграунду, однак з розвитком відповідних субжанрів за сприяння музичних журналів, які висвітлювали важку сцену, відповідне питання втратило свою актуальність. Подібно до попередніх субжанрів, екстремальні течії також розділили долю своїх попередників, зокрема вийшовши з андеграунду в мейнстрім та втративши ідеї, закладені у своїй сутності, що найпомітніше у блек-металі, про що детально описано в дисертації.

Поруч з цим, розвивалась експериментальна й авангардна сцена, яка, головним чином, добивалась використання нових форм та інструментів у творах, відході від стандартної композиційної структури до моменту знищення її цілісності, що стало характерним для авангардних музикантів, де поруч з ними формувались прогресивні гурти, які навпаки повертались до витоків хеві-металу чи сцени розвинутої рок-музики 1960 рр., ускладнюючи саму

композиційну структуру та використовуючи складніші техніки гри на інструментах чи підвищуючи технічні уміння для музикантів задля виконання творів.

Розвиток експериментальної сцени також утворив окремий феномен серед гітаристів — неокласичний-метал (Neoclassical Metal), у якому, використовуючи елементи, характерні для академічної музики, гітаристи змагались у техніці гри та спромоглися виступати у складі оркестрів, яскравим прикладом є шведський віртуоз Інгві Мальмстін та його концерт 2002 р. з японським філармонічним оркестром, офіційна назва якого Yngwie Johann Malmsteen – Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor Live with The New Japan Philharmonic.

Успіх Інгві Мальмстіна та частини інших музикантів-віртуозів відкрив у середині 1980 рр. у хеві-металі незвідану раніше компоненту, яка розкрила коріння відповідного жанру в академічній музиці, використовуючи які утворились гурти, що використовували оркестрове аранжування для своїх творів. Відповідна ідея «розвернула правила гри» у хеві-металі, який основним чином черпав коріння з блюзу та рок-музики, продовжуючи традиції саме цих жанрів, що помітно навіть зі складу інструментів гуртів.

Разом з цим, наприкінці ХХ ст. розвивались інші контркультурні течії, наприклад «Готік культура», яка утворила своєрідний мікс з хеві-металом. Пізніше у ХХІ ст. подібна річ відбудеться з електронною музикою, що створить додаткову диференціацію у важкій музиці. Ба більше, з'являться жанри електронної музики, які свою основу сформуєть на хеві-металі.

Відповідні аспекти розвитку хеві-металу проаналізовано у дисертаційному дослідженні, що склало цілісний метанаратив розвитку хеві-метал музики 1968 — 2018 рр.

Ключові слова: культура, контркультура, музика, композиційна структура, музичні впливи, жанри.

## SUMMARY

A.D. Stoykiv Metanarrative of Heavy Metal music 1968–2018: historical and cultural dimension. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of historical sciences in the specialty 032 – History and archeology. – Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk, Ternopil, 2022.

Dissertation based on the scores of the compositions, the dissertation analyzed the course of development of Heavy Metal from its formation in the late 1960s to 2018. Along with this, in order to better highlighting the elements of the corresponding development, the dissertation outlined successive musical influences that also played a significant role in the evolution of the respective genre.

The key similarities between the subgenres of heavy music are systematized, which in their sum demonstrate the system and integrity of Heavy Metal as a separate direction.

The development of Heavy Metal as a countercultural phenomenon not only in the music industry is analyzed, but also the sociocultural reflection of a part of society at that time, its rejection of the mainstream and the desire for a new creation, unlike the previous, more established models, for example, the hippie culture in the USA, the development of which occurred in the mid-1960s.

Along with this, the process of transformation of heavy music to the mainstream is described in several stages, at each of which one of the subgenres within Heavy Metal gained wide popularity, which is tracked by examples of broadcasts of compositions on radio and on television, in particular, the American channel MTV. Accordingly, at each of these stages, a new, more extreme subgenre appeared, which sought to shock listeners, or return heavy music back to the underground, considering this state as a kind of "Golden Time" of the genre.

An important place is the consideration of each separate subgenre at the same time as an element in the system of Heavy Metal music (its connections with previous subgenres, cultural borrowings from other areas of music or general culture) and as a separate bright aspect with its own characteristics and differences. Such

consideration makes a more complete picture of the development of heavy music and especially clearly crystallizes the uniqueness of each of the subgenres within the Heavy Metal system.

Considerable attention is paid to the issue of the emergence of Heavy Metal, which contains several dimensions, in particular:

- Musical, which explains the compositional borrowings and influences on the basis of which the new genre was formed.

- Countercultural, which outlines the phenomenon of dark or whimsical themes in the lyrics and individual musical elements.

- The "dimension of chance", which, thanks to the music journalism of the time, played the role of naming the corresponding genre and without which the musical phenomenon called "Heavy Metal" either did not take place under the appropriate name, or did not take place at all.

The study, in addition to the countercultural dimension, analyzed the general cultural sphere, which is important when describing the development of heavy music in European countries, especially extreme subgenres, such as Black Metal in Norway and Sweden, which are rightly considered extreme manifestations of extreme music due to appeals in lyrics and corresponding actions, for example, the burning of churches in 1990s. Without understanding the general cultural dimension of the respective states at one or another historical time, the corresponding phenomena cannot be comprehensively explained. Along with this, other factors take their place, in particular geographical and climatic features, economic condition, development of communication technologies, etc.

For the convenience of research, the development of Heavy Metal is differentiated into two stages:

- pre-extreme, which describes the formation of a new genre at the end of 1960s as different from the already relatively popular rock music and its culture, the formation of the main differences from the corresponding culture during the heyday of rock music subgenres in 1970s, coming to the fore in the musical counterculture of Heavy Metal as a separate independent genre in the first two thirds of the 1980s. In this period, Heavy Metal is described primarily as a phenomenon of a long British

musical tradition that reached its apogee in the early 1980s, creating a kind of "school" that entered historiography as the "New Wave British Heavy Metal". The influence of the British scene quickly spread to the USA, where in the mid-1980s a new subgenre emerged – Thrash Metal, within which the most famous performers of heavy music such as Metallica, Megadeth, Slayer, Anthrax and others created. Competing with another popular subgenre in the US at the time, Glam Metal, the first phenomenon of conflict within heavy music took place, where one of the subgenres gained airtime on radio and television, while the other tried to return the genre to the underground, which began the transition to the next stage in the dissertation.

- Extreme, in which, on the basis of the crisis of metal music, its atomization and dispersal into many new subgenres, each of which tried in one way or another to shock the listeners, was analyzed mainly in the wake of the decline of Thrash Metal — American Death Metal and Norwegian Black Metal. Chronologically, this is the end of 1980s — the beginning of 1990s. In addition to the extremity that manifested itself in the themes of the works, compositional elements, the new technique of brutal vocals, the extreme reached the position of not leaving the underground, but with the development of the corresponding subgenres with the support of music magazines that covered the heavy scene, the corresponding question has lost its relevance. Like the previous subgenres, extreme currents also shared the fate of their predecessors, in particular, going from the underground to the mainstream and losing the ideas embedded in their essence, which is most noticeable in Black Metal, which is described in detail in the dissertation.

Along with these two stages, an experimental and avant-garde scene developed, which mainly sought the use of new forms and tools in their works, a departure from the standard compositional structure to the point of destroying its integrity, which became characteristic of avant-garde musicians, where progressive musicians developed next to them, bands that, on the contrary, returned to the origins of Heavy Metal or the scene of advanced rock music of the 1960s, complicating the very compositional structure and using more complex techniques of playing instruments or increasing the technical skills of musicians to perform works.



The development of the experimental scene also created a separate phenomenon among guitarists — Neoclassical Metal, in which, using elements characteristic of academic music, guitarists competed in the technique of playing and managed to perform in orchestras, a vivid example is the Swedish virtuoso Yngwie Malmsteen and his concert in 2002 with the Japanese Philharmonic Orchestra, whose official name is Yngwie Johann Malmsteen – Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor Live with The New Japan Philharmonic.

The success of Yngwie Malmsteen and some other virtuoso musicians opened in the mid-1980s in Heavy Metal a previously unexplored component that revealed the roots of the respective genre in academic music, using which bands were formed that used orchestral arrangements for their works. The corresponding idea "turned the rules of the game" in Heavy Metal, which mainly drew its roots from blues and rock music, continuing the traditions of these genres, which is noticeable even from the composition of the bands' instruments.

At the same time, at the end of the 20th century other countercultural currents were developing, such as "Gothic culture", which formed a kind of mix with Heavy Metal. Later in the 21st century a similar thing will happen with electronic music, creating further differentiation in heavy music. Moreover, genres of electronic music will appear, which will form their basis on Heavy Metal.

Relevant aspects of the development of Heavy Metal were analyzed in the dissertation research, which made up a complete metanarrative of the development of Heavy Metal Music 1968 — 2018.

Keywords: culture, counterculture, music, compositional structure, musical influences, genres.

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Наукові праці, в яких опубліковано основні результати дослідження**

1. Andrii Stoykiv HAired VS BALDHEAD: CONTACT BETWEEN “METALHEADS” AND “GOPNIKS” IN SOVIET UKRAINE, 1987–1991. *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / Гол. ред. Л.М. Алексієвець. – Вип. 22. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 166—170.*
2. Стойків А. Д. Компаративний огляд композицій гетеборзької школи метал музики, як демонстрація основних етапів її розвитку (1990–2008). *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / Гол. ред. Л.М. Алексієвець. – Вип. 23. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 229—234.*
3. Стойків А. Д. Роль треш металу у становленні екстремальної важкої музики (на матеріалах інтерв'ю музикантів). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія. Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2021. Вип. 1 (44). С. 160—168.*
4. Стойків А.Д. Алексієвець Л.М. Нарис становлення блек-металу в Норвегії та Швеції в першій половині 1990-х років як контркультури до важкої музики на основі аналізу музичних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55. Том 2. С. 28—38.*

## Зміст

АНОТАЦІЯ.....	2
ПЕРЕЛІК СПЕЦИФІЧНИХ ДЕФІНІЦІЙ.....	12
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	20
1.1 Аналіз історіографії.....	20
1.2 Огляд джерел.....	26
1.3 Методологія дослідження.....	32
РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА РАННІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ МЕТАЛ-МУЗИКИ.....	41
2.1 Витоки, формування та становлення хеві-метал музики.....	41
2.2 Від першого хеві-метал гурту до Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Композиційна структура хеві-металу кін. 1960 — поч. 1980 рр....	45
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МЕТАЛ-МУЗИКИ З СЕРЕДИНИ 1980 рр.....	103
3.1 Розвиток екстремального металу та особливості його композиційної структури сер. 1980 — сучасність.....	103
3.2 Диференціації в експериментальній метал-сцені.....	163
ВИСНОВКИ.....	206
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	216

## Перелік специфічних дефініцій

Аутро — окрема частина музичного твору, яка є завершенням композиції. Хоча всі композиції мають свій кінець, однак не всі композиції мають аутро. Наприклад композиція може завершуватись раптово після останнього приспіву, що не буде аутром твору.

Брідж (від англ. Bridge) – невеличкі за розмірами частинки композиції, які з'єднують між собою більші частини твору, наприклад заспів з приспівом. У тексті також зустрічається як «бридж».

Брутальний вокал — сума вокальних технік які спотворюють звичайне звучання зв'язок через розщеплення. Відповідно техніки притаманні для екстремальних субжанрів важкої музики, які є одним із головних елементів диференціації екстремального-металу від неекстремального. У західній історіографії має велику кількість синонімів, серед яких «harsh voices», «guttural voices», «unclean vocal» (від якого є «Брудний вокал»), «brutal vocal».

Важкість звучання — використання або брутальнішого від звичного дистощину, або звучання отримане шляхом зниження струн гітари, або отримане завдяки використанню дисонансних інтервалів і акордів.

Верс (від англ. Verse) – заспів, рідше куплет.

Ембієнт (від англ. Ambient — «навоколишнє») - термін який у музикознавстві позначає залучення до композицій елементів, звуки яких взяті з інших поза музичних інструментальних джерел, наприклад записаний через мікрофон звук вітру, шум дерев, чи інші звуки створені не музичними інструментами.

Інтерлюдія — у дисертації використовується задля означення інструментальної частини композиції, яка не є інтро, аутро, бріджем чи соло. Разом з цим, відповідна частина, зазвичай, відмінна від всієї композиції тими чи іншими елементами.

Інтро — окрема частина музичного твору, яка є початком композиції. Композиції які починаються зі заспіву не мають інтро, адже заспів є іншою частиною композиції.

Комплексність (від англ. complexity) – якість композиції яка позначає складність у будь-якому з вимірів. На відміну від українського «складність» вміщує у себе також елементи які непритаманні українському відповіднику. Наприклад «нестандартність» яка полягає у скороченні ритмічного малюнку, яка створює складність композиції не може бути вміщене в українське «складність», адже для цього контексті підходить слово «спрощення», однак такий контекст вміщує в англійське «complexity».

Лірика (від англ. - lyrics) — притаманніше для західного музикознавства позначення тексту пісні. У дисертації використовується як синонім до слова «текст». Не використовується як окремий вид літератури, музики чи художнього мистецтва.

Металхед (від англ. - Metalhead) – завзятий прихильник хеві-метал культури і музики, якому притаманні ряд специфічних рис які є складовими хеві-метал культури.

Тюн (інструмента) — те саме, що стрій (з англ. tune).

Хеві-метал (від англ. - Heavy Metal) — у дисертації подається у двох різних значеннях у залежності від контексту: загальний музичний жанр, який виник наприкінці 1960 рр., містить у собі низку субжанрів які розвивались всередині відповідного жанру. У цьому аспекті зустрічається синонім «важка музика»; окремий субжанр важкої музики, який виник всередині 1970 рр. і домінував серед інших субжанрів в першій половині 1980 рр., на основі якого виникли інші субжанри, зокрема американський Треш Метал і європейський Павер Метал.

Хорус (від англ. Chorus) – приспів.

NWOBHM – New Wave of British Heavy Metal. Термін яким описують або частину гуртів Великобританії, які виникли наприкінці 1970 – початку 1980 рр. у жанрі хеві-металу та які виконували складнішу та важчу від своїх попередників музику, або ж всі гурти відповідного жанру з Британії цього часу. У дисертації використовуються у залежності від контексту обидва значення, однак перевага надається першому, як усталенішому в західній історіографії.

## Вступ

**Актуальність теми.** Музика як частина культурного виміру посідає у ньому домінантне місце, адже через неї найпростіше зрозуміти основні наративні ідеї, які вкладені у межах певної держави, народу, невеликої групи людей чи окремих колективів, які мають свій відгомін у історії. З другого боку, музика як елемент контркультури доповнює загальну картину культури, адже постає віддзеркаленням важливих тем, які мають своє вагоме місце у соціумі, однак не висвітлюються у масовій музиці. Неначе «темна сторона Місяця», яка є насправді, але залишається невидимою для людей, які знаходяться на Землі.

Серед дослідження музики як елемента контркультури, окрім змісту лірики, не менш важливу роль відіграє композиційна структура та символізм, закладений у ній. Аналіз композицій надає змогу досягнути глибше ліричну надбудову, адже вона, зазвичай, є поставленою на певну готову інструментальну композицію та підкреслює своїм наповненням характер твору, який глибоко занурений у символізм.

Окрім цього, вивчення композицій в хеві-метал музиці важливий для зіставлення академічної гармонії з напрацюваннями у відповідному жанрі музики, знайденням схожостей і відмінностей, які можуть висвітлити коріння відповідної музики не через впливи та захоплення окремих музикантів, а через композиційні тотожності.

Більше того, тема володіє якістю авангарду всередині вітчизняних історичних дослідженнях, що, також, опосередковано, надає елемент актуальності через призму новизни наукового дослідження в такому аспекті.

Враховуючи географічні та хронологічні межі дослідження, тема набуває важливу якість – можливість використання різних підходів вивчення історії, простіше і вичерпно – якість «трендовості». Зокрема, дослідження композиції музики – це у будь-якому випадку дослідження зв'язків чи контактів, якими займається напрямок «Глобальна історія». Як невід'ємний елемент культури, дослідження хеві-метал музики в цілому висвітлює систему культури та її місце для людства, що є трендом, який прийшов з філософії та посідає чільне місце в

історіософії й називається «Цілісність». Поруч з цим, висвітлення України у дисертації також є важливою складовою, що є напрямком «Національної історії».

Також, не менш важливою рисою матеріалу, над яким ведеться дослідження, є його часова актуальність – континуум. Відповідна риса надає окремій актуальності теми, адже дослідження предмету в актуальній тривалості надає можливість зробити інші, можливо доречніші, висновки, які після завершення актуальної тривалості, закладуть основу для дослідження відповідного предмету, однак зі завершеною ознакою з більшою хронологічною тривалістю. Це, зі свого боку, може бути використано для напрацювань в лоні *longue duree*.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційна робота виконана у рамках наукової проблематики кафедри всесвітньої історії та релігієзнавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Мета дослідження:** висвітлити становлення та розвиток хеві-метал музики в зазначених темою дисертації хронологічних межах. Відстежити ключові елементи еволюції відповідної музики, які забезпечили розширення субжанрів важкої музики, що сприяло її популяризації та становленню як окремого в музичній індустрії великого жанру зі своєю внутрішньою структурою.

**Основні завдання дослідження:**

- Проаналізувати головні елементи в структурах композицій хеві-метал музики у контексті основи розвитку важкої музики.

- Визначити наявність, або відсутність чітких закономірностей у композиційних структурах та символізмі всередині хеві-метал музики задля уніфікації ключових рис, які є характерними саме важкій музиці.

- Окреслити наратив розвитку хеві-метал музики з позиції аналізу композиційної структури.

- Прослідкувати музичні впливи та запозичення всередині хеві-метал музики як ознаку розвитку відповідного жанру всередині себе.

- Провести диференціацію додаткових рис в хеві-метал музиці на основі композиційних структур задля висвітлення змістової різноманітності як між субжанрами, так і між окремими композиціями.

**Об'єктом дослідження** є хеві-метал музика в цілому та її спатіум.

**Предметом дослідження** є композиційна структура творів у жанрі хеві-метал і закладений у них символізм.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють 1968–2018 рр., де перша дата вважається більшістю дослідників хеві-метал музики заснуванням відповідного жанру завдяки дебютному релізу гурту Black Sabbath, а друга є умовною межею утвореною в рік затвердження теми дисертації у 2018 р. під час засідання кафедри.

Однак, задля кращого висвітлення питання коріння хеві-метал музики хронологічні рамки будуть виходити за межі 1968 р.

**Територіальні межі дослідження** охоплюють держави Європи, США, Канаду, Бразилію. Відповідні територіальні межі дослідження зумовлені культурною приналежністю хеві-метала до розвитку музики у світі як цілісної сфери контркультури, яка з появою масового інтернету переросте у глобальну музичну індустрію.

**Методологічний базис дослідження.**

Дисертація базується на принципах історизму й об'єктивності. Використовуються методи загальнонаукові (індукції та дедукції, синтезу й аналізу), загальноісторичні методи, проблемно-хронологічний, компаративний, типологічний, музично-теоретичного аналізу. Окрему увагу надано специфічному методу «гонзо» взятого з нової американської журналістики кінця 1960 рр., в основі якого лежить індивідуальний досвід автора, як активного суб'єкта-творця, у випадку дисертації, хеві-метал музики та постійному перебуванні у відповідній спільноті та взаємодії з її учасниками у якості «ще однієї цеглини у стіні».

**Наукова новизна** дисертації полягає у наступному:

*вперше:*



- У вітчизняному історичному музикознавстві створено наратив становлення і розвитку хеві-метал музики як окремого елемента контркультури в другій половині ХХ ст., який інтегрувався в загальну музичну індустрію на початку ХХІ ст.

- Описано в науковій праці процес розвитку важкої музики з позиції, насамперед, творця у відповідному жанрі музики, займаючись композиціонуванням ще до моменту вступу до вишу, що означає практичний досвід у відповідній тематиці більше десяти років.

- У рамках вітчизняних досліджень сучасної музики головний акцент було поставлено на опрацювання закордонної специфічної наукової та культурознавчої літератури та партитур композицій, що створило відмінний від типових для українських історико-культурних досліджень наратив розвитку окремого жанру музики.

*поглиблено:*

- Наратив розвитку хеві-металу завдяки включенню української сцени, як невід'ємної складової важкої музики, що зазвичай, не знаходить потужного відголосу в західній історіографії.

- Загальну тематику вітчизняних історико-культурологічних напрацюваннях щодо розвитку контркультури та місця музики у ній, зокрема позиції хеві-металу як продовження рок-музики.

- Висновки щодо розвитку хеві-металу завдяки активному використанню партитур, що є нехарактерним для історичного дослідження, водночас залучаючи ідею послідовного впливу (influential lines) між музикантами, на основі чого будуються закордонні наукові праці сучасного історичного музикознавства.

*Набули подальшого розвитку:*

- Аспект вітчизняного історичного музикознавства, для якого розгляд хеві-металу є невивченим, перебуваючи в якості «terra incognita».

- Історико-культурологічні тематики, які вивчають контркультуру та роль музики у ній, що є елементом об'ємніших соціокультурних антропологічних студій, вивчення яких набуває популярності у вітчизняній науковій сфері.

- Українське питання як невід’ємний елемент цілісної системи музичної контркультури, як одного серед багатьох інших складових хеві-металу.

**Практичне значення** дослідження полягає у розширенні візії щодо питання розвитку культури та контркультури через музику, як їхнього елементу, в історико-культурологічному вимірі.

**Апробація результатів дисертації.** Основні теоретичні положення та висновки роботи викладено й обговорено на щорічних засіданнях кафедри всесвітньої історії та релігієзнавства ТНПУ ім. В. Гнатюка.

У формі виступів на міжнародних конференціях, участі в роботі тематичних секцій, зокрема міжнародній конференції 2019 ASEEEES Summer Convention 14-16 June 2019 Faculty of Humanities and Social Sciences University of Zagreb, Croatia, Convention Theme: “Culture Wars”.

**Публікації** на основі яких відбувалась апробація результатів дослідження є наступні:

1. Andrii Stoykiv HAired VS BALDHEAD: CONTACT BETWEEN “METALHEADS” AND “GOPNIKS” IN SOVIET UKRAINE, 1987–1991. *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / Гол. ред. Л.М. Алексієвець. – Вип. 22. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 166—170.*

2. Стойків А. Д. Компаративний огляд композицій гетеборзької школи метал музики, як демонстрація основних етапів її розвитку (1990–2008). *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / Гол. ред. Л.М. Алексієвець. – Вип. 23. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 229—234.*

3. Стойків А. Д. Роль треш металу у становленні екстремальної важкої музики (на матеріалах інтерв’ю музикантів). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія. Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2021. Вип. 1 (44). С. 160—168.*

4. Стойків А.Д., Алексієвець Л.М. Нарис становлення блек-металу в Норвегії та Швеції в першій половині 1990-х років як контркультури до важкої музики на основі аналізу музичних творів. *Актуальні питання гуманітарних*

*наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55. Том 2. С. 28—38.*

**Структура дисертації.** Робота складається з анотації, перелік специфічних дефініцій, вступу, історіографічного та джерельного огляду, двох розділів викладу матеріалу, висновків, списку використаних джерел (353 позиції), додатків. Загальний обсяг дисертації становить — 251 сторінок, з яких основного тексту — 165 сторінок.

# РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1 Аналіз історіографії

У Західному Світі метал-музика не є новим елементом музичної культури, тим паче її акцептація в популярній культурі відбулась на початку ХХІ ст. Разом з цим, тривали дослідження контркультурного феномену хеві-металу та його розвиток у контексті еволюції рок-музики. Під час 2010 рр. важливим елементом у дослідженні хеві-металу відігравали антропологічні та гендерні студії, саме у цей час найактивніше розглядається феномен маскулинності та роль жінок у рамках хеві-металу. Окрім цього, продовжувались дослідження розвитку різних субжанрів по окремоті, особливого значення набирають інтерв'ю музикантів, засновників лейблів і організаторів фестивалів.

У рамках наукового пізнання хеві-метал музики було створено ряд монографій, які розглядати відповідний об'єкт дослідження з різних доміант. Найпопулярнішими були огляди через призму історії музики, зокрема зв'язків музичного впливу між музикантами, на основі яких прослідковували еволюцію музичних творів. Такий підхід є, одночасно, простим і вичерпно доречним, адже поруч з аналізом творів, дослідники працювали з їх авторами інтерв'юючи їх, щоб підтвердити, або спростувати свої гіпотези.

Інший підхід базувався на вивченні хеві-метал контркультури загалом, а музика виступала як один із ключових елементів. Відповідні дослідження краще висвітлювали простір навколо важкої музики, що давало зрозуміти ріст хеві-металу в суспільстві та його різні періоди, розвиток яких залежав не тільки від становлення творів різних субжанрів, а й процесами які, безпосередньо, надавали можливість для такого розвитку.

Поруч з цим, характерним не тільки для дослідників хеві-металу, а будь-яких культурознавчих студій, поставало питання важливості автора чи важливості твору поза автором. Згрубша, це доречність розгляду питання «що хотів сказати автор своїм твором?» у якому різні дослідники по-різному відштовхуються ставлячи першочерговим або автора, або твір іноді нівелюючи автора, як важливого фактору щодо справжнього місця та ролі композиції.

Для західних дослідників хеві-метал музики немає окремої наукової школи, чи усталеної традиції. Відповідно, складно систематизувати історіографію в рамках однієї виключної системи. Ба більше, частина дослідників знаходились у рамках окремих наукових шкіл, у той час як інші працювали незалежно, відштовхуючись від власних умінь і амбіцій. Разом з цим, вся, використана для дисертації, історіографія вважається солідною та науковою в західному музикознавстві й історії музики.

Хронологічна періодизація для використаної історіографії також не є акуратною, адже наукові дослідження хеві-метал музики й її культури розпочались наприкінці 1990-х, активніше в 2000-х чому сприяло глобальне поширення інтернет-мережі.

Географічна приналежність авторів, яка могла би демонструвати відмінності між написанням робіт неочевидна, щоб на її основі створювати серйозний диференціальний критерій.

Враховуючи вищевказані аспекти, розгляд історіографії відбуватиметься на основі оригінальності кожної окремої монографії.

Для дисертації були використані наступні наукові праці:

Монографія музичного критика Грега Баєра «Heavy Metal Music in Britain» 2009 р. містить комплексну критику щодо питання політики у ліриці гуртів загалом, як системи світобачення у рамках контркультури хеві-металу. Також проаналізований процес становлення відповідної музики у Великобританії починаючи з 1960 рр. Праця унікальна своїм комплексним міждисциплінарним підходом до осмислення політичного світобачення в хеві-металі не на основі окремих гуртів та відмінностей між ними, а в сумі аналізу лірики творів [Baeyer, 2009].

Питання насильства як образу та змісту пісень в екстремальному-металі та компаративний огляд між субжанрами у відповідному аспекті продемонстровано у розділі «Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black» монографії американського вченого, доктора культурології Рональда Бога «Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics» 2007 р. [Bogue, 2007]

Швейцарський дослідник й історик хеві-метал музики Іан Крісте, у монографії *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy* описує розвиток важкої музики від пізніх 1960 рр., до кінця ХХ ст. Особливу увагу автор надає локальним європейським сценам як приклад внутрішньої еволюції разом зі запозиченнями з інших держав [Christe, 2003].

Британський музикознавець Ендрю Коуп у монографії 2010 р. «*Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*» аналізує значення інфраструктурного та соціального становища Бірмінгема 1960 рр. для становлення хеві-метал музики. Окрім цього, автор демонструє важливість Лондонської та Ліверпульської рок сцени на майбутній розвиток важкої музики кінця 1990 та ранніх 2000 рр. [Core, 2010]

У монографії культуролога Джейсона Джона Форстера 2006 р. «*Commodified Evil's Wward Children: Black Metal and Death Metal as Purveyors of and Alternative Form of Modern Escapism*» досліджується феномен тематики зла, як ескапізму в екстремальних субжанрах метал-музики, що, також, демонструє вплив відповідних субжанрів на культуру і соціум та можливі наслідки цього впливу [Forster, 2006].

У монографії британського соціолога Кіта Кан-Гарріса *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* висвітлено риси екстремального-металу та його місце у важкій музиці на загал [Kahn-Harris, 2007]. Окрім цього, у монографії чітко розмежовані дез і блек-метал з огляду соціокультурної сфери та специфіки сцен відповідних субжанрів.

Американський дослідник метал-музики Девід Конов у монографії 2002 р. «*Bang Your Head: The Rise and Fall of Heavy Metal*» описує становлення, пік та занепад популярності хеві-метал музики на основі численних інтерв'ю з музикантами. Праця є однією з перших у підході написання історії розвитку хеві-металу завдяки інтерв'ю, відповідно, монографія містить базис щодо становлення метал-музики 1960–1980 рр, яка формувалась автором впродовж трьох років [Konow, 2002].

Американський журналіст Альберт Мудріан у книзі-збірці інтерв'ю *Precious Metal: Decibel Presents the Stories Behind 25 Extreme Metal Masterpieces*

висвітлює неочевидні елементи у метал-музиці, наприклад «атмосферність» чи стандарти низькоякісного звукозапису [Mudrian, 2009]. Окрім цього, в книзі описано ранній етап становлення екстремальної важкої музики в Європі на основі німецьких та швейцарських треш-метал гуртів. У іншій монографії 2004 р. «Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore» Альберт Мудріан висвітлює головні передумови, чинники та процес становлення дез-металу та грайнкору. Праця є фундаментальною у відповідному аспекті [Mudrian, 2004].

Важливим джерелом інформації щодо становлення та розвитку метал-музики в США є мемуари американського музиканта Дейва Мастейна зібрані у книзі 2010 р. «Mustaine: A Heavy Metal Memoir». Особливого значення набувають факти щодо становлення ключових американських метал-гуртів Metallica та Megadeth, засновником яких був Дейв Мастейн [Mustaine, 2010].

У збірці інтерв'ю 2014 р. британського дослідника хеві-метал культури Даяла Петтерсона «Black Metal: Evolution of the Cult (Extreme Metal)» висвітлено зміни в розвитку блек-металу як у контексті музичному, так і соціокультурному [Patterson, 2014]. Праця є важливою, адже феномен блек-металу, зазвичай, досліджується не з огляду історичного музикознавства, а антропологічних чи соціальних дисциплін, рідше психології та криміналістики на основі діяльності представників відповідного жанру в 1990 рр.

Австралійська доктореса філософії Мішель Філіпов у монографії 2012 р. «Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits» демонструє феномен дез-металу для дослідження як такий, що не підлягає під усталені методи і форми соціологічних і антропологічних досліджень. Окрім цього, висвітлюється місце дез-металу в музичній культурі початку 1990 рр. та його невідповідність до сцен популярної на той час музики, зокрема панк-року, електронній танцювальній музиці та хіп-хопу [Phillipov, 2012].

Важливого значення у висвітленні впливу провідних рок гуртів 1970–1980 рр. відіграють книги канадського музикознавця Мартіна Попоффа. Так наприклад, «Iron Maiden: album by album» 2018 р. висвітлює розвиток гурту Iron Maiden та їхнє значення у розвитку метал-музики [Popoff, 2018]. «Judas Priest:

Heavy Metal Painkillers: An Illustrated History» 2007 р. розвиває зміст впливу Judas Priest на становлення Нової Хвилі Британського Хеві-Металу та важкої музики на загал [Popoff, 2007]. «Pink Floyd: album by album» 2018 р. вказує на значення гурту для розвитку прогресів-рок і прогресів-метал музики [Popoff, 2018]. Комплекснішими є книги «This Means War: The Sunset Years of the NWOBHM» 2015 р. [Popoff, 2015] і «Wheels of Steel: The Explosive Early Years of the NWOBHM» 2019 р. [Popoff, 2019] які разом окреслюють становлення, розвиток і значення Нової Хвилі Британського Хеві-Металу як піку розвитку важкої музики.

У монографії американської дослідниці метал-музики Наталі Перселл «Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture» 2003 р. демонструється спроба описати культурний наратив та поведінкові патерни у рамках дез-металу. Загалом, праця має культурологічний та етикознавчий характер, яка є хорошим доповненням до згаданої вище «Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits» 2012 р. авторства Мішель Філліпов, монографія якої є контртезою до «Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture» [Purcell, 2003].

Канадський доктор філософії, музикознавець Ерік Смялек у монографії 2016 р. «Genre and Expression in Extreme Metal Music» поєднує музикознавчий аналіз та елементи психології для окреслення експресії у екстремальному-металі як на основі партитур музичних інструментів, так і на основі вокальних ліній. Праця, завдяки дослідженню експресії, надає глибше розуміння музичного змісту екстремальної важкої музики, що є окремим топіком у сучасних музикознавчих дослідженнях [Smialek, 2016].

У документальній книзі – мемуарах 2018 р. «The Death Archives: Mayhem 1984-94» постійного бас-гітариста гурту Mayhem, норвезького музиканта Йорна Стубберуда наведено ряд фактів з історії гурту Mayhem та їхніх контактів з іншими колективами скандинавського блек-металу, які є ключовими для розуміння становлення та неоднозначності блек-металу 1990 рр. [Stubberub, 2018]



Американський історик музики Джефф Вагнер у книзі «Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal» 2010 р. описує становлення та розвиток прогресів-рок та прогресів-метал музики як найкомплекснішого субжанру важкої музики. Окрім цього, у праці висвітлено авангардну та пост-метал сцену, яка є елементом розвитку прогресів-металу [Wagner, 2010].

У монографії американської професорки соціології Діни Вайнштайн «Heavy Metal: The Music and Its Culture» 2000 р. закладено базисні знання щодо культури хеві-металу та його протиставлення до мейнстрімної західної культури 1960–1980 рр. Важливого значення у праці авторка надає музиці як головному елементу культури хеві-металу. Праця є однією з базових у дослідженні хеві-металу [Weinstein, 2000].

У спільній монографії шведських критиків культури та журналістів Іки Йоганнессон та Йона Йефферсона Клінгберга «Blood, Fire, Death: The Swedish Metal Story (Extreme Metal)» 2018 р. описано становлення та розвиток екстремального-металу в Швеції. Важливість праці полягає у значенні Швеції для розвитку метал-музики в 1990–2000 рр, яка перебрала зі Великобританії та США статус «гегемона» у важкій музиці [Johannesson, Klingberg, 2018].

Унікальною для дослідження культури хеві-металу є монографія двох журналістів – американця Мішеля Дженкінса Мойнігана і норвежця Дідріка Сьодерлінда «Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground» 2003 р. у якій висвітлено кримінальні справи проти музикантів метал-музики та формування окультної тематики пісень в рамках рок-культури [Moynihan, Soderlind, 2003].

У монографії істориків та культурологів античного світу американців Крістофера Флетчера, Османа Умурхана і німців Філіпо Карла-Ухінка, Мартіна Лінднера «Classical Antiquity in Heavy Metal Music» 2019 р. детально проілюстровано запозичення в хеві-метал музиці з культури древніх Греції та Риму. При цьому, в монографії проаналізовано не тільки музичні, а й тематичні та стилістичні запозичення з відповідних античних культур [Fletcher, Carla-Uhink, Umurhan, Lindner, 2019].

## 1.2 Огляд джерел

Враховуючи актуальність та тривалість у сучасності об'єкту дослідження, його вік, закономірним є значніший вплив різноманітних джерел над монографіями стосовно його дослідження. Хронологічний фактор забезпечує декілька важливих елементів, які спонукають працювати над джерелами більше аніж над історіографією, серед яких:

- Значна кількість інтерв'ю музикантів, більшість яких, все ще, створюють свої твори. На основі відповідних інтерв'ю є безліч статей, блогів і документальних фільмів, які, почасти, важливіші задля фактажу, аніж монографії.

- Джерелом, де-факто, є партитури і табулатури, яким у дисертації надано значної уваги. Враховуючи розповсюдження інтернету, доступ до нот композицій став надзвичайно легким завдяки працям окремих дослідників, які здійснювали нотацію музичного файлу та окремих гуртів, які надавали у відкритий доступ партитури чи табулатури своїх творів. Подібний фактор є надважливим, адже без нього написання дисертації з опором саме на розвиток творів був би неможливим, адже для цілісного дослідження прийшлося подорожувати по світу та домовлятися з музикантами стосовно нот, що не завжди мало би успіх.

- Завдяки відео-блогінгу та платформам для нього, ми маємо можливість почути різні сторони у контроверсійних ситуаціях. Найяскравішим прикладом є фігура норвезького музиканта, одного зі ключових фігур в блек-металі, Варга Вікернеса, який відомий не тільки як творець важкої музики, а як вбивця Євронімуса - одного зі засновників відповідного субжанру. Завдяки відео-блогам Варга, ми маємо іншу візію щодо становлення блек-металу в Норвегії та ролі різних ключових фігур у цьому процесі. Це важливо з огляду на вкрай потужне значення блек-металу для розвитку важкої музики не тільки як одного з видів мистецтва, а як окрему контркультуру по відношенню до метал-музики.

Щодо історичного знання хеві-металу, ключовими є праці канадського антрополога Самуеля Данна, зокрема «Metal: A Headbanger`s Journey» 2005 р.

[Dunn, 2005], «Global Metal» 2008 р. [Dunn, 2008] і серії з документального циклу «Metal Evolution» у яких закладені основи становлення та розвитку важкої музики [Dunn, 2011, 2012, 2014].

Аспект впливу треш-металу та його значення і місця в метал сцені висвітлено у документальному фільмі Піка Ернста «Get Thrashed: The Story of Thrash Metal» 2006 р. [Ernst, 2006].

Становлення блек-металу як культурного феномену проілюстровано в документальному фільмі Аарона Ейтеса і Одрі Юелс «Until the Light Takes Us» 2008 р. Окрім цього, фільм висвітлює взаємовідносини між представниками відповідного субжанру на початку 1990 рр. [Aites, Ewell, 2008].

У статті шведського дослідника хеві-металу Девіда Ангелера «Heavy Metal music meets complexity and sustainability science» надано підхід до вивчення хеві метал-музики у трьох вимірах, зокрема: музикознавчий (у статті «науковий») аналіз, психологічний (у статті «критичний поведінковий») аналіз та культурологічний. Виміри поєднуються й складають системну візію автора щодо розвитку хеві-металу [Angeler, 2016].

Головні елементи будови композицій дез-металу описані в статті британського дослідника Харріса Бергера «Death Metal tonality and the act of listening» 1999 р. Стаття важлива у відповідності до свого часу, адже дез-метал наприкінці ХХ ст. вийшов з андеграунду в рамках метал-музики й почав набувати широку популярність [Berger, 1999].

Запозичення з академічної музики та коріння хеві-металу в академічній музиці висвітлено у статті Ненсі Берман «Heavy metal and classical music have more in common than you think» 2019 р. Окрім теоретичних даних, в статті вказані компаративні приклади між конкретними творами академічної та метал-музики [Berman, 2019].

Унікальний погляд на становлення хеві-метал музики подає у статті 2021 р. «History of Heavy Metal: The Difference Between Metal and Heavy Metal» американський блогер Престор Крам, який асоціює хеві-метал з Новою Хвилею Британського Хеві-Металу, а його предтечею хеві-металом 1960–1970 рр, який у статті названий «Метал» [Cram, 2021].

У статті 2019 р. наукової кореспондентки ВВС Вікторії Гілл «Death Metal music inspire joy not violence» на основі інтерв'ю з музикантами дез-метал гурту Bloodbath висвітлено питання насильства у творах та їхніх референсів до культури фільмів жахів та сприйняття дез-металу в суспільстві [Gill, 2019].

Походження хеві-металу у контексті впливу розвитку технологій звукозапису окреслено в статті британського журналіста, дослідника сучасної музики Річарда Хавеста «Heavy Metal Thunder: The Origins of Heavy Metal» опублікованій посмертно у 2021 р. на сайті [udiscovermusic](http://udiscovermusic.com) [Havers, 2021].

У статті британського соціолога, музичного критика Кіт Кан-Гарріса «Metal Beyond Metal» 2014 р. окреслено важливість хеві-метал музики для хеві-метал культури в порівнянні до панк та готик культур. Стаття вказує на ключову залежність метал культури від музики [Kahn-Harris, 2014].

У статті британського музиканта і журналіста Дона Лавсона Eternal «Devastation: the untold story of thrash metal's other Big Four» описується становлення та розвиток треш-металу в Німеччині, як одній з головних європейських сцен відповідного субжанру [Lawson, 2016].

У статті Грега Прато «The Story Behind The Song: An I Evil by Diamond Head» висвітлено становлення треш-металу та важливості впливу Нової Хвилі Британського Хеві-Металу на відповідний процес на прикладі однієї композиції [Prato, 2016].

У взятому в Браяна Следжела інтерв'ю Патріком Прінцом висвітлено погляд на розвиток хеві-метал музики від засновника одного з найпотужніших лейблів Metal Blade Records Браяна Следжела, який побудований через призму співпраці гуртів з лейблами [Prince, 2012].

Вплив ключових композицій у рок та ранній хеві-метал музиці на становлення стандартів швидкості, які будуть особливо актуальними для метал-музики середини 1980 рр. зазначено у статті американського журналіста бразильського походження Едуардо Рівадавіа «10 pioneering speed metal songs released before the birth of thrash» [Rivadavia, 2018].

Вплив гурту The Who на становлення хеві-металу продемонстровано у короткому інтерв'ю Піта Тавншенда «The Who 'invented heavy metal'» [Townshend, 2019].

Окремі елементи щодо важливості та місця різних треш-метал гуртів, їхніх альбомів і композицій наведені в низці наукових, публіцистичних статей і ряді інтерв'ю з музикантами, особливої ваги мають публікації Джона Відергорна присвячені треш-металу, зокрема «Clash of the Titans Tour: Iron Giants» 2010 р. у якій детально висвітлено найвагомішу подію епохи треш-металу та вказано причини занепаду відповідного субжанру важкої музики. Стаття «34 years ago: Slayer redefine thrash with 'Reign in Blood'» описує важливість альбому Reign in Blood у контексті розвитку важкої музики та суперечності навколо пісні Angel of Death, через тематику якої реліз гурту міг не відбутися. У статті «51 years ago: Black Sabbath release their debut album + invent heavy metal» на прикладі гурту Black Sabbath висвітлені проблеми сприйняття метал-музики в тогочасному суспільстві, які проявлялись у несприйнятті та відторгненні музикантів та їхньої творчості, що у майбутньому відбудеться з частиною треш-метал і гуртів екстремальної важкої музики [Wiederhorn].

Серед інших статей Джона Відергорна важливе місце посідає інтерв'ю взяте у гурту Opeth під назвою «Opeth: "Prog-rock has become all about intricate guitar solos and weird time signatures – there's more to us than that"» у якому музиканти окреслюють розвиток сучасного прогресів-металу з однієї сторони до ускладнення композицій та до наслідування рок-музики 1960 рр. з іншої [Wiederhorn, 2020].

Контроверсійність текстів та образу гурту Slayer, як найвпливовішому на становлення екстремальної важкої музики, описано у культурологічній статті британського дослідника Домініка Вільямса «Feel the Knife Pierce You Intensely': Slayer's 'Angel of Death' — Holocaust Representation or Metal Affects» [Williams, 2019].

Психологічні аспекти в рамках культури хеві-металу через призму текстів пісень метал-музики проаналізовано у статті дослідників з Гонконгського Політехнічного Університету Джойс Ойвн Чан і Вільяма Деженга Фенга

«Attitudinal meaning and social struggle in heavy metal song lyrics: a corpus-based analysis» [Cheung, Feng, 2019].

Важливість хеві-метал музики у вивченні західної музичної культури продемонстровано у статті 2012 р. «Heavy Metal and Music Education» фінських музикознавців Арі Поутіайнена і Еса Ліла. Також, у статті на прикладі уривків з партитур проаналізовано місце хеві-металу в загальній західній музичній традиції [Poutianen, Lilja, 2012].

У статті 2015 р. «Extreme metal music and anger processing» австралійських психологів Ліх Шарман і Генею Аніти Дінгл окреслена негативна кореляція між збільшенням агресивності у збуджених людей під час прослуховування екстремальної важкої музики так само, як під час тиші. Відповідна стаття важлива у гатунку осмислення стереотипів щодо небезпечності для соціуму і особливо для підлітків екстремальної важкої музики [Sharman, Dingle, 2015].

Відмінності між поколіннями фанатів хеві-метал музики через призму існування хеві-металу в якості контркультури проаналізовано в статті 2012 р. «Heavy metal as controversy and counterculture» фінського музикознавця Тітуса Хельма, британського культуролога Кіта Кан-Гарріса й американського історика Марка Лівайна [Hjelm, Kahn-Harris, LeVine, 2012].

У відео-оглядах журналу Loudwire зібрано інтерв'ю, які з'ясовують правдивість чи хибність біографічних даних щодо гуртів зібраних на різних, наприклад Вікіпедії, популярних електронних інформаційних ресурсах [Loudwire].

У електронному журналі присвяченому важкій музиці Metal Injection окреслено хід судових справ проти гуртів чи заборони живих виступів хеві-метал колективів [Metal Injection].

Базова інформація щодо музичної діяльності гуртів присутня в інтернет-архіві MetalStorm. На сторінці окремого гурту в архіві можна знайти дані про рік заснування, місто, державу і засновників колективу, хронологічно прослідкувати зміну музикантів (включно зі запрошеними для запису чи живого концерту) впродовж часу існування гурту, дати всіх релізів включно з лейблами, на яких вони були записані, тексти композицій, обкладинки

альбомів, дати і місця проведення концертів, які окремо систематизовані в турне, відповідно банери таких фестивалів з яких ми знаємо місце гурту в фестивалі (відкриваючий, хедлайнер, запрошений для іншого гурту, тощо) [MetalStorm]. Однак, що не менш важливо, архів MetalStorm містить величезну частину рецензій різних юзерів, форум і рейтингову систему на основі яких, поруч з науковим аналізом, можна підсилити поінт щодо важливості того чи іншого релізу чи композиції у контексті розвитку важкої музики задля дисертації.

### 1.3 Методологія дослідження

Повз міждисциплінарність дослідження, ключовими залишаються принципи характерні для історичної науки, зокрема принцип історизму, завдяки якому явища, тенденції розвитку розглядаються у загальному контексті конкретного історичного часу, якому притаманні виключні ознаки. Без урахування відповідних ознак складно досягнути питання хеві-металу як контркультури у другій половині 1970-х — початку 1980-х років. Для зручності розуміння, можна провести аналогію з рок-музикою 1960-х як елементом контркультури в США, що неможливо досягнути не дотримуючись принципу історизму.

Разом з цим, принцип історизму поруч з музикознавчим аналізом, добре висвітлює причини різких змін у важкій музиці наприкінці 1980-х, які полягали у використанні нових вокальних технік, змін в структурі композиції до спрощення одночасно закладаючи глибший зміст у ліриці творів. Пізніше, принцип історизму дозволяє досягнути причини виходу важкої музики в мейнстрім у ХХІ ст. опираючись на розвиток технологій поширення інформації, зокрема інтернету, які не мають прямого відношення до вивчення музики.

Поруч з принципом історизму, присутній принцип об'єктивності. Важливим моментом є використання відповідного принципу виключно до музикознавчих методик, у першу-чергу аналізу партитур та структури композицій. Звісно, складно уявити упереджений розгляд змісту партитур чи структури, однак, невикористання принципу об'єктивності може привести, у такому контексті, до неакуратних висновків у яких буде надмірно перебільшено чи недооцінено значення того чи іншого твору на основі його будови і змісту. Дотримуючись принципу об'єктивності вдається краще простежити закономірності розвитку та запозичень у композиціях різних гуртів, що дозволяє коректніше описати історичний наратив.

Однак, принцип об'єктивності щодо історичного пізнання — складніша форма. Принцип об'єктивності, іноді також його називають принципом



імовірності, в контексті історичного дослідження несе претензію одночасно на неупередженість автора разом з максимальною точністю, чи, радше, доречністю висновків, що унеможлиблюється принципом історизму, який спонукає до всебічного розгляду в дослідженні залучаючи різні елементи чи, навіть, виміри, які мають вплив на об'єкт дослідження. Поєднання цих двох принципів у рамках історії веде або до редукції принципу історизму, адже маючи неймовірну кількість різних факторів, які, кожен по-своєму, впливають на об'єкт дослідження, вже створює градацію важливості між ними, де, відповідно, автор може приділити більше уваги одному з них, натомість слабше висвітлити вплив іншого, що є порушенням принципу об'єктивності, чого не хоче допустити автор. З іншого боку, намагання зробити рівнозначними обидва принципи створює химерний огляд, де, водночас, неглибоко висвітлені історичний контекст і різні додаткові, однак важливі, елементи, що на тлі незначущості відповідного контексту створює ілюзію упередженості. Натомість, якщо намагатись звести до максимуму обидва принципи, ми отримуємо трюк, у якому неможливо вичерпно скласти висновки, адже надзвичайна кількість різних факторів, які не завжди поєднані один з одним, однак мають вплив на об'єкт дослідження при намаганні зробити неупереджену візію, унеможлиблює редукцію матеріалу для висновків, завдяки якій відбувається підсумування.

Відповідно, для дисертації, принцип об'єктивності використовується у першу-чергу для музикознавчого аналізу, у той час як для історичного розгляду — принцип історизму. Втрату від принципу об'єктивності для історичного розгляду компенсовано використанням методу «гонзо», про якого буде описано нижче.

Щодо методів, базисними стали, як узагальнюють їх у вітчизняній методології, загальнонаукові методи аналізу й синтезу. Використовуючи відповідні методи вдалось:

1. Аналіз:

- Виокремити з кожного субжанру найважливіші елементи, які виділяють його від інших.

- Розрізнити відмінності між екстремальною і неекстремальною важкою музикою.

- Окреслити місце кожного зі субжанрів у рамках хеві-металу та прослідкувати елементи впливу між субжанрами на основі яких відбувалась еволюція всередині важкої музики.

Можна ствердити, що метод аналізу виступив як деконструктор, головною метою якого стало знайти ключові елементи з системи опрацьовуючи яких використовувався метод синтезу, завдяки якому вдалось:

- Осягнути спільні ключові елементи, які зустрічаються в різних субжанрах, щоб засвідчити взаємовпливи між ними.

- Підсумувати найважливіші елементи серед всіх субжанрів задля отримання есенції важкої музики закладеної у партитурах, ліриці й іміджі гуртів.

Завдяки використанню аналізу й синтезу як методів дослідження вдалось сформулювати конструкт дисертації наголос у якій поставлений на партитури . Відповідно, поруч з хронологічним підходом закладеним у принципі історизму, розгляд об'єкту дослідження відбувається через аналітичне виокремлення ключових елементів з партитур, зібравши яких відбулась їхня сумація що створило загальну картину ключових елементів та взаємозв'язків між ними впродовж розвитку важкої музики.

Для додаткового насичення базису також були використані методи індукції та дедукції. Перед описом як вказані методи використовувались, важливим є розуміння щодо запозичення індукції й дедукції з дисципліни «логіка», у якій індукція — завершене судження отримане з різних даних, яке претендує на істинність, однак не гарантує її, після чого використовується дедукція — судження яке базується на основі припущень, які є ствердними, відповідно висновок на їх підставі є чинним. Індукція та дедукція, як описують у вітчизняній методології, як зведення загального чи конкретного (вичерпного) висновку з різних даних, або як частіше вживається у редукованому варіанті «від загального до конкретного» чи «від конкретного до загального», не використовувались. Щодо останнього є наступна критика:

По-перше, редукований варіант не несе у собі бодай якийсь розумний зміст, адже неочевидно що є «загальним» і до якого «конкретного» воно повинно привести і навпаки.

По-друге, відповідні терміни скоріше описані в звичному «узагальненні», яке, одночасно, вміщує у собі створення висновку на основі зведення найважливіших елементів. Більш глибоко, такі ідеї щодо індукції та дедукції вміщуються в аналізі та синтезі як методиках завдяки яким з багажу інформації повинні отримати висновки, де аналіз деконструє об'єкт дослідження на елементи, а синтез утворює суму з новим змістом з відповідних елементів.

Стосовно логічної індукції вдається краще поставити висновок для його підтвердження через аналіз і синтез, на основі результату яких використавши логічну дедукцію отримується істинність в попередньому індуктивному висновку, або ж такий висновок спростовується. Яскравим прикладом індуктивного висновку та його верифікації у дисертації є: «головним диференційним елементом екстремального-металу є вокальна техніка «гровлінг», відповідно, на основі «гровлінгу» побудований екстремальний-метал». На основі цього індуктивного висновку відбувається аналіз всіх елементів притаманних екстремальному-металу та синтез, який підсумовує їх й на основі якого стає зрозумілим, що відповідні елементи, зокрема «гровлінг» притаманні не тільки відповідним субжанрам, натомість у екстремальному металі також зустрічаються звичні техніки співу. На основі цього ми спростовуємо індуктивний висновок і замінюємо його дедуктивним, який побудований на основі ствердних припущень, що утворює чинний висновок.

Однак, відповідний базис є недостатнім навіть для претензії на глибоке осмислення теми дослідження, для чого будуть використані додаткові історичні та музикознавчі методики.

Щодо загальноісторичних та музикознавчих методів вони сформували основу на якій тримається базис дослідження. Наситили дисертацію додатковими ідеями та глибокими висновками. Серед загальноісторичних методів були використані:

- проблемно-хронологічний. Частково закладений у принципі історизму, метод передбачає послідовних розгляд об'єкту дослідження який має окреслену хронологічну якість, себто започатковується на основі різних причин у конкретному часі, розвивається і утворює мові зв'язки на основі яких створюються нові елементи. Цей процес вміщений у конкретному часовому проміжку є відповідною проблемою, яка розглядається.

Так, на основі цього методу, були висвітлені всі послідовності становлення, розвитку та занепаду кожного окремого субжанру. Наприклад треш-металу, який виник всередині 1980-х в США на основі Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, досягнув піку свого розвитку наприкінці 1980-х і занепав на початку 1990-х з появою гранж-року. Разом з цим, на основі треш-металу виник один із субжанрів екстремальної музики — дез-метал, який перейняв значну частину елементів треш металу й розвинув їх у нових ідеях.

Головним чином, на основі відповідного методу побудований розвиток в дисертації, де розглядається зародження хеві-металу, які елементи були йому притаманними, та до чого це все розвинулось у верхню хронологічну межу закладену в темі дисертації.

- компаративний. Важливий задля якіснішого синтезу елементів у цілісну систему. Порівнюючи елементи, наприклад, у дисертації стали зрозумілими не тільки їхні спільні прояви та використання у різних субжанрах, а й невеличкі відмінності всередині кожного елементу. Це одна з цікавих можливостей компаративного методу, який не зводиться до простого порівняння, а до деталізації у елементах які порівнюються, що дозволяє глибше зрозуміти отримані, завдяки аналізу, елементи.

Хорошим прикладом вдалого використання компаративного методу є розгляд головних елементів притаманних Новій Хвилі Британського Хеві-Металу на основі партитур, де зрозумілими стали відмінності в спільних елементах, зокрема структурі творів, у яких були невеличкі, на перший погляд несуттєві, відмінності, які, однак, для окремих гуртів розвинулись в сторону ускладнення структури композиції. Відповідно, у рамках субжанру, утворились гурти, які виконували різні за складністю структури твори, кожен з яких по

різному вплинули на подальший розвиток важкої музики. Гурти які створювали простіші композиції безпосередньо вплинули на становлення треш-металу, в той час як, гурти які створювали концептуальні релізи з різними за структурами композиціями вплинули на формування прогресів-металу. Без детального розгляду цих елементів та їхньому порівняльному аналізі було би невичерпно зрозуміло передумови різниці в комплексності композицій між треш-металом і прогресів-металом.

- типологічний. Створення диференціації відбувалось не тільки у рамках внутрішнього розвитку субжанрів у важкій музиці, що, звісно, вкрай важливо і на чому базується дисертація. Однак, на рівні історичного пізнання, завдяки типологічному методу, була зроблена внутрішня, більш вузка диференціація за різними ознаками, що створило кращі умови для ширших висновків.

Яскравим прикладом використання історико-типологічного методу в дисертації є розмежування всередині європейського дез-металу, який на тлі занепаду відповідного субжанру в США намагався залучати нові ідеї для свого розвитку, що виокремилось у окремі «школи». Хоча музичні ознаки відповідної диференціації добре відомі, однак лірика й імідж зазвичай лишаються повз увагу, на що було поставлено наголос у дисертації та проведено додаткову типологію всередині Гетеборзької школи та показано як імідж гурту вплинув на розвиток і значення колективів на продовження функціонування мелодік-дез-металу в Швеції, як одній з головних сцен екстремального-металу.

Використовуючи загальнонаукові та загальноісторичні методи дослідження, вдалось створити солідний наратив розвитку хеві-метал музики в окреслений темою дисертації час, висвітлити причини становлення та занепаду субжанрів, їхній вплив на формування нових течій у важкій музиці. Разом з цим зрозумілими стали окремі особливі елементи в субжанрі та вплив різних поза музичних елементів на розвиток іміджу того чи іншого субжанрів, особливо яскраво це прослідковується з норвезьким блек-металом. Також сформулювались ланцюги впливу між музикантами, який гурт надихався творчістю своїх попередників, що безпосередньо вплинуло на їхню творчу діяльність.

Однак, для повного осмислення впливу на композиції безпосередньо, недостатньо розуміти хто ким надихався на рівні екзальтаційних тез. Аналіз партитур надав змогу, по-перше, підтвердити чи спростувати відповідні впливи, по-друге, чітко зрозуміти у чому-саме такий вплив проявився. Задля розуміння виключно музичного розвитку важкої музики був використаний метод музично-теоретичного аналізу. Оскільки дисертація є на межі між історією та музикознавством, для музично-теоретичного аналізу використовувався не абсолютно весь спектр його можливостей. Головними для дисертації стали аналіз структури, темпо-ритмічних особливостей, внутрішнього символізму (іноді зі залученням змісту лірики), динаміки, жанрової приналежності.

Найяскравішим проявом використання музично-теоретичного аналізу в дисертації є опис ключової композиції в метал-музиці «Raining Blood» гурту Slayer, у якій скомбіновано велику кількість елементів, які є характерними як для гуртів раннього хеві-металу, так і екстремального-металу. Відповідно, композицію можна вважати своєрідним мостом між двома кардинально різними етапами у важкій музиці, що стає особливо зрозуміло завдяки музично-теоретичному аналізу.

У важкій музиці, історично, склалась своя внутрішня градація впливовості різних гуртів, важливості різних технік та будов композиції. Аналізуючи гурти на рівні архіву MetalStorm, який пропонує юзерський рейтинг гуртів і їхніх альбомів, автоматично постає питання: «чому цей гурт більш популярніший, ніж інший?» чи, що важливіше, «чому цей альбом має кращий рейтинг, ніж інші». Звісно, на рівні вищевказаних методів можна пояснити, наприклад, чому гурт Iron Maiden популярніший, ніж Diamond Head? Чи, чому альбом оцінений на MetalStorm в 9.0/10 потужніший ніж реліз з рейтингом 7.0/10, наприклад Blackwater Park і Heritage гурту Opeth? Однак, використовуючи виключно загальнонаукові, загальноісторичні та музикознавчі методи дослідження буде складно дати відповідь, наприклад, чому Iron Maiden набагато популярніші від Saxon чи Judas Priest? Загальнонаукові методи нам взагалі нічого не відповідать. Загальноісторичні вкажуть, що обидва перші гурти були

найзнаковішими у Новій Хвилі Британського Хеві-Металу, а останній безпосередньо вплинув на становлення хеві-металу в Великобританії. Ба більше Saxon і Judas Priest створили гімни для хеві-метал музики. Музикознавчі методи вкажуть, що композиції Saxon примітивніші від більшої частини творів Iron Maiden та Judas Priest середини 1970-х, які, натомість, рівні між собою. Отримавши інформацію від цих методів, ми можемо створити індуктивні висновки, які, як зазначалось вище, можуть бути неістинними. Однак, це менша проблема. Куди складнішими стануть намагання пояснити цими методами, чому один альбом має рейтинг 9.1, а інший 9.3, як наприклад Still Life і Blackwater Park гурту Opeth. Щоб зрозуміти відповіді на ці питання, необхідно бути зануреним у контркультуру хеві-металу та, бажано, творити важку музику, щоб зіткнутись з тими ж проблемами, через які проходить ті чи інші гурти. Себто, емпіричне знання у дослідженні хеві-металу є домінантним над теоретичним. Для опису власного емпіричного знання використовувався специфічний метод «гонзо». Опираючись виключно на теоретичні дані, дослідник, апріорі, не порушуватиме принцип об'єктивізму, однак у випадку важкої-музики, таке дослідження матиме багато вад і, як це часто буває, буде розкритиковано всередині метал-ком'юніті, про що свідчать рейтинги виключно академічних науково-теоретичних напрацювань всередині спільноти та рейтинги монографій дослідників, які вже тривалий час були занурені у контркультуру та, почасти, були музикантами, однак не були зі сфери академічної науки. Відповідно, опираючись на емпіризм, який, зазвичай, конфліктує з принципом об'єктивізму, результати дослідження є акуратнішими, аніж при дотриманні відповідного принципу, що є головним для грамотних висновків наукової роботи. Використовуючи метод «гонзо», як емпірик може швидко виокремити найважливіші елементи з кожного окремого релізу для теоретичного аналізу, опускаючи ті чи інші альбоми, які не несуть цінної інформації для підтвердження гіпотези чи створення цілісної картини, наприклад, послідовних впливів між музикою різних гуртів. Так наприклад, у дисертації майже відсутній великий субжанр важкої музики павер-метал. Певшого розмір, реальний вплив відповідного субжанру на розвиток композиційних

структур в метал-музиці мізерний. Значним чином, у такому аспекті, павер-метал став тупиком у розвитку творів. Емпірично розуміючи це, у дисертації було поставлено наголоси на чіткіші закономірності, які вдалось, також, теоретично підтвердити як чинні, що не тільки прослідковуються, а й справді творили вплив. Маючи тільки теоретичні знання, у дисертації значну частину було би приділено павер-металу, однак загальна акуратність була б порушена в сторону висвітлення субжанру, який не створив значного впливу в метал-музиці у контексті його композиційного розвитку.



## РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА РАННІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ МЕТАЛ-МУЗИКИ

### 2.1 Витоки, формування та становлення хеві-метал музики

Витоки хеві-метал музики можуть бути розглянуті з різних аспектів. Насамперед це залежить від елемента, якого вважають домінантним щодо унікальності відповідного жанру в часи його становлення. У другу, відлік витоків залежить від вирішення проблеми «першого хеві-метал колективу», у якому нема сталого консенсусу, адже надання гурту Black Sabbath статусу «засновника хеві-метал музики» було зроблено журналістами. У відповідному аспекті є казус – коли у гітариста гурту Black Sabbath Тоні Айоммі у раних 1970 рр. журналісти запитували: «Як це бути хеві-метал гітаристом?» чи «Як це писати хеві-метал музику?» він зі здивуванням перепитував: «Що таке «хеві-метал»? Я не особливо розумію, що це!?» [Dunn, 2005, 00:09:00].

Хеві-метал музика значною мірою завдячує своїй унікальності в 1960 рр. експериментуванню зі звуком електричних інструментів через дисторшн [Havers, 2021]. З огляду на це, витоки хеві-метал музики можна шукати ще або з створення перших електронних музичних інструментів, на кшталт музичного телеграфа Еліша Грея 1876 р., або з есе Ферруччо Бузоні «Нарис нової музичної естетики» 1907 р. у якому описані нові експерименти зі звучанням музичних інструментів через електризацію. Пізніше цю ідею підхопили футуристи, візії яких, щодо електронної музики, проникли у інші напрямки культури, наприклад у «Brave New World» 1932 р. Олдоса Гакслі, де електронна музика посідає доволі важливе місце у системі естетики відповідної утопії.

З відповідного «елементу витоку» хеві-метал музики найближче підходять «гурти-засновники» Deep Purple і Black Sabbath, звучання яких було куди важчим від гуртів 1960 рр. Однак, у випадку других, брутальне звучання було зумовлене травмою, яку отримав гітарист Тоні Айоммі – втрату подушечок середнього та безіменного пальців лівої руки, що заставило його понизити натягнутість струн гітари, щоб їх вібрація не завдала болю руці [Wiederhorn, 2021].

З погляду музичних запозичень чи музичної генези, хеві-метал музика бере витоки з різних стилів, які були характерними для масової музики 1950 рр., найвагомим був блюз. Така спадковість окрім композиційних структур пісень раннього хеві-металу та блюзу помітна у музичних інструментах, які використовували гурти та музиканти: лід-гітара, бас-гітара та барабани. Подібним чином хеві-метал черпав витоки з рок-н-ролу та ранньої рок-музики 1950 рр. Так наприклад, музиканти гурту Black Sabbath, до створення гурту, були виконавцями блюзу. Окрім музичної спорідненості між блюзом та хеві-металом є певна соціальна схожість. Блюз кінця XIX – початку XX ст. був музикою працівників фабрик та заводів, музиканти раннього хеві-металу також були з пролетарського прошарку населення, наприклад Тоні Айоммі, якому приписують створення нового гітарного звучання, та й загалом створення хеві-металу, працював зварювальником на фабриці [Dunn, 2005, 00:17:38].

Однак, у контексті *longue duree*, хеві-метал має доволі чітке коріння у академічній музиці, зокрема щодо віртуозності, як одного з основних елементів демонстрації таланту та значущості музикантів [Berman, 2019]. Разом з цим є безпосередні запозичення композиційних структур академічних творів у хеві-метал музиці наприкінці 1960 – початку 1970 рр. Наприклад інструментальні соло Річі Блекмора та Джона Лорда у пісні гурту Deep Purple «Highway Star» 1972 р. є квінтесенцією з концертів для струнних оркестрів кінця XVIII – початку XIX ст. Також гітарист Едді Ван Гелен брав запозичення з Антоніо Вівальді, що дуже чітко помітно у композиції «Eruption». Появляється термін «Shredding» – швидка віртуозна гра на гітарі, яка демонструвалась у виконанні мінорних арпеджіо та різних ходів по ступенях мінорної гами з використанням різних технік гри, як «Tapping» (отримання звуку за допомогою легкого короткого дотику пальця до струни), яку активно використовував Нікколо Паганіні, «Sweep Picking» (особлива техніка руху руки по струнам, яка забезпечує коротке і швидке звучання нот у арпеджіо) та «Legato» (зв'язне виконання звуків) [Konow, 2002, р. 102-105]. Загалом, вплив академічної музики на хеві-метал відзначився адаптацією й трансформацією технік гри на струнних інструментах (скрипок, альтів, віолончелей) для гітар [Berman, 2019].

Структура гітарних соло, особливо у пізніх 1970 – раних 1980 рр. нагадує елементи з Концерту для Скрипки 1878 р. Йоганнеса Брамса, що також можна віднайти у Едді Ван Гелена. У такому ракурсі, гуртами-засновниками хеві-метал музики можна вважати Deep Purple і Van Halen.

На користь цієї гіпотези є додатковий аргумент, що полягає у контраверсії навколо використання тритону (інтервал) у раних хеві-метал колективів, який у академічній музиці кінця XVIII–XIX ст. вважався «музикою диявола» і якого задля підкреслення комплексності сприйняття слухом відповідного інтервалу використовували композитори від Джузеппе Тартіні до Ріхарда Вагнера. Джузеппе Тартіні у 1713 р. написав Сонату соль мінор, значну роль у якій відіграють тритони і яка названа «Диявольською Треллю» [Dunn, 2005, 00:10:26]. Гурт Black Sabbath однойменну композицію побудував також на тритоні з подібною метою, адже зіграний через дисторшн на електричній гітарі тритон звучить брутальніше та агресивніше, відповідно сильніше привертає увагу, аніж чиста кварта, яка активно використовувалась у рок-музиці кінця 1960 рр.

Окрім вищезазначеного, перші судові процеси та заборони комітетами хеві-метал музики були під проводом звинувачення у наявності сатанізму та богохульства у ліриці пісень. З раних гуртів у цьому звинувачували Black Sabbath [Wiederhorn, 2021].

Розвиваючи ідею хеві-металу на початку 1970 рр. журналісти та комітети, які займались цензурою у культурі, склали певний стереотипний образ відповідної музики, її виконавців і прихильників. На той час музика означилась брутальним і невиразним звучанням з лірикою у якій розповідались різні непристойності (від згаданого раніше сатанізму, до закликів щодо насильства та суїциду, вживання алкоголю і наркотиків, розпусного гедоністичного життя, тощо). Музикантів та прихильників окреслили як «складних людей», щодо дітей – «складних підлітків», які (у випадку хлопців та чоловіків) відрощували довге волосся, одягались у чорний одяг (дещо пізніше), зневажливо ставились до прийнятих у суспільстві норм та правил поведінки. Живі виступи хеві-метал колективів намагались забороняти, чого не траплялось з рок музикантами.

Особливо у цьому руслі працювали релігійні громади. Наприклад у ранніх 1970 рр. було заборонено, відповідно скасовано, декілька концертів у Західній Європі гурту Black Sabbath. Відповідна форма закріпилась за хеві-метал музикою і є незмінною до сьогодні [Dunn, 2005, 01:04:47].

## 2.2 Від першого хеві-метал гурту до Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Композиційна структура хеві-металу кін. 1960 – поч. 1980 рр.

Питання «першого хеві-метал гурту» є відкритим. Серед дослідників хеві-метал музики, серед музикантів відповідного жанру немає одностайності у цьому питанні. Серед гуртів, яких зазвичай відносять до «першого хеві-метал гурту» називають Black Sabbath, Deep Purple, Cream, MC5, The Stooges – колективи, які свої альбоми записували у 1960 рр, а також UFO, Budgie, Thin Lizzy, Elf, Judas Priest – творчість яких припала на початок 1970 рр. У відповідному різноголоссі є свої причини [Christe, 2003, р. 24-26]:

- Термін «Heavy Metal», як зазначалось вище, був сформований у журналістиці, а не серед музикантів.

- Звучанню гітар як у записі, так і під час концерту, частина з яких була схожою до блюзу, а не до важкої музики.

- Появі нових стилістичних складових у композиціях, які відрізнялись від блюзу, які були притаманними для гуртів 1960 рр.

Твори гуртів рок-гуртів наприкінці 1960 рр. – першої половини 1970 рр. головним чином спирались на блюз, з огляду на його простоту та доступність для музиканта у порівнянні до, наприклад, джазу цього часу, який вирізнявся складними чи незвичними композиційними рішеннями в творах. Вирішальний вплив блюзу прослідковується у всіх рок-гуртів цього часу, композиції яких, почасти, нагадують більше відповідний жанр, аніж важку музику. Важливо, що окремі елементи відповідного впливу висвітлювались через досвід та композиторські здібності кожного окремого музиканта, що відрізняло колективи один від одного.

Розглядаючи блюзову складову в композиціях Black Sabbath [Bayer, 2009, р. 79], вона доволі виразно проявляється у дебютному однойменному альбомі гурту 1970 р. Наприклад, в композиції «The Wizard» у якій, з одного боку, гітарні секції та вокальна лінія побудовані характерно до американського блюзу 1950–1960 рр., з іншого боку стилізованим звучанням під стереотипний «американський дикий Захід», що також є характерним для блюзу, частково для кантрі [Black Sabbath, 1970, The Wizard]. Такі рішення були характерними для

гурту, аж до 1979–1980 рр, коли вокалістом став Роні Джейм Діо. В альбомі 1980 р. «Heaven and Hell», Black Sabbath дещо відійшли від блюзового звучання до тотожного, хеві-метал музиці так званої «New Wave of British Heavy Metal» [MetalStorm, Black Sabbath].

Однак, інноваційним було рішення щодо використання паверкордів, які розв'язувались у тритон, що склало різницю між Black Sabbath і британськими рок гуртами 1960 рр. Зокрема у однойменній композиції гурту, яка відкривала дебютний альбом присутній відповідний хід. Подібний малюнок не використовувався у рок-музиці настільки виразно, щоб закріпитись у якості «стилю звучання», хоча його можна розглядати у контексті мінорної пентатоніки, що є характерним для блюзу. У відповідній композиції є ще один важливий для майбутньої хеві-метал музики елемент – порядок 3-х восьмих нот об'єднаних у тріоль, які розв'язуються у четвертну ноту, що є кодою композиції.

Сильно вирізняв Black Sabbath вокал Оззі Осборна. Доволі різкий, у порівнянні до вокалістів інших відомих британських гуртів того часу. Наприклад вокал гуртів Deep Purple чи Led Zeppelin, які орієнтувались на віртуозність та ширину діапазону вокалу.

Однак, блюзова складова була також характерною і для інших гуртів, які творили риси хеві-метал музики [Bayer, 2009 р. 77-81]. Так у однойменному альбомі гурту Deep Purple 1969 р. композиції побудовані виключно на блюзовій основі [MetalStorm, Deep Purple]. Особливо виразно у композиціях «Lalena» і «The Painter». Особливості звучанню Deep Purple дарувало активне використання клавішних інструментів, віртуозність вокальних ліній та гітарних соло, що висунуло музику гурту на новий рівень у порівнянні з блюз колективами кінця 1960 рр., які також активно використовували електричні інструменти та дисторшн. Проте були запозичення з академічної музики, що не є характерним для блюзу відповідного часу. Зокрема у композиції Blind з альбому 1969 р. Однак, їх присутньо куди менше, аніж елементів блюзу.

У 1970 р. Black Sabbath записують свій другий альбом «Paranoïd», який вважатиметься знаковим для гурту, з яким гурт буде асоціюватись [MetalStorm, Black Sabbath]. У структурі композицій не було дуже значних змін, однак сама

якість звукозапису з «важким звучанням» закріпить статус хеві-метал музики за цим альбомом. Щодо композицій, показовою є структура «War Pigs», яка все ще має блюзову основу й не особливо вирізняється посеред композицій гурту на той час [Kopow, 2002, р. 20-21]. Ба більше, у відповідній композиції, як і в більшості творів альбому, присутні елементи психоделічної музики, що дещо урізноманітнювало звучання гурту [Black Sabbath, 1970, War Pigs]. Однак, це радше новизна «Paranoid», аніж стала стилістична структура, яку би Black Sabbath використовували надалі [Cope, 2010, р. 28-29].

Відрізнялася композиція «Paranoid», у якій закладені основи, які використовуватимуться, в основному, саме у хеві-метал музиці та не мають сильного блюз-підґрунтя [Christe, 2003, р. 345]. Зокрема, це такти заповнені однаковими інтервалами однакової тривалості, у випадку «Paranoid» – це чисті квінти тривалості вісімками, якими заповнені три з чотирьох тактів заспіву перед репризою. Іншою рисою притаманною хеві-металу стане використання по тривалості цілих нот, іноді розтягнутих на два такти. Також барабанна лінія композиції ляже в основу хеві-метал музики, зокрема використання на сильну долю бас-барабану та на слабку долю малого барабану при супроводі на всі долі хай-хету, іноді, при відкритті такту тарілкою [Black Sabbath, 1970, Paranoid].

Наступного року Black Sabbath випустить альбом «Master of Reality», який закріпить зміни зроблені у попередньому альбомі й цим відмежує гурт від рок-хвилі того часу [Cope, 2010, р. 45]. Саме у цей час у пресі з'явиться термін Heavy Metal, якого почнуть вживати не тільки до пісні «Born to be Wild», а й до рок-музикантів та їх композицій [Kopow, 2002, р.7-8]. Однак, на початку 1970-х виник казус, який полягав у розшаруванні рок-музики у цей період. Зважаючи на відмінність гурту Black Sabbath, від інших колективів, які розгорнули свою активну діяльність на початку 1970 рр. та відомих тоді гуртів, які також змінили своє звучання, виник термін Heavy Rock, під якого збирали всі рок-гурти до середини 1970 рр., навіть не зважаючи на відмінності між ними [Baeyer, 2009, р. 18]. Тобто, єдиним гуртом, до якого використовувалось означення Heavy Metal був Black Sabbath. Це виглядало як виключна риса одного

специфічного гурту, яку не прийняли інші колективи. Відповідно, майбутнє цього напрямку музики лишалось туманним [MetalStorm, Black Sabbath].

Між 1970–1972 рр. Deep Purple записують три своїх найвпливовіші у рок-музиці альбоми «Deep Purple in Rock», «Fireball» і «Machine Head». Останній з перерахованих альбомів стане знаковим у рок-музиці ранніх 1970 рр. Поміж іншого через композицію «Smoke on the Water» і «When a Blind Man Cries» [MetalStorm, Deep Purple].

Особливістю композицій став більший опір на мелодійність, аніж на «важкість звучання», що забезпечувалось активніше використання інтервалів, ніж акордів у гітарних партіях. Зокрема у «Smoke on the Water» де інтро, аустро та бриджі побудовані на порядку чистих квінт та чистих кварт не з'єднаних у паверкорди. Натомість, у заспівах паверкорд розібраний на хід чистою квінтою від першого до п'ятого ступеня і чистою квартою до восьмого ступеня, що послаблює насиченість звучання акорду в користь мелодійності [Deep Purple, 1972, Smoke on the Water].

Також мелодійність композицій підкреслювалась активним використанням клавішних інструментів іншими колективами, зокрема гурт Uriah Heep у 1969 р. створить дебютний альбом «...Very`eavy...Very`umble» у якому наголос був поставлений саме на синтезатор [MetalStorm, Uriah Heep].

Певною предтечою розвороту в сторону мелодійності у рок-музиці став альбом 1970 р. гурту Sir Lord Baltimore «Kingdom Come» [MetalStorm, Sir Lord Baltimore]. Особливо у однойменній композиції [Sir Lord Baltimore, 1970, Kingdom Come], у якій багато уваги приділяється паверкордам, однак з'являється багато ходів, які обіграють мелодичні консонантні інтервали, зокрема терції, що було непритаманним для Black Sabbath. Повз це, гурт присвоїв собі статус Heavy Metal [Bayer, 2009, p. 21], однак достатньо слабо співвідносився з музикою гурту Black Sabbath чи Deep Purple того часу.

Подібним чином творили музику гурт Thin Lizzy. Наприклад, композиція «Whiskey in the Jar» 1972 р. [Thin Lizzy, 1972, Whiskey In The Jar] побудована на ході мелодичних інтервалів, зокрема великих терцій, чистих квінт і кварт, чистих октав, що є консонантними інтервалами [MetalStorm, Thin Lizzy].



Як згадувалось вище, важливість початку 1970 рр. для рок-музики також знаменується розшаруванням всередині неї та появою нових експериментів у композиційних структурах та запозиченнях у академічній музиці.

З одного боку почне розвиватись Progressive Rock який буде асоціюватись з гуртами King Crimson [Wagner, 2011, р. 23] і Pink Floyd з виходу альбому «Dark Side of the Moon» [Popoff, 2018, р. 103-120]. Однак, для прогресії у метал-музиці найважливішим стане канадський прогресив рок-гурт Rush [Wagner, 2011, р. 41], які у 1974 р. запишуть дебютний альбом [MetalStorm, Rush]. На той час, музика Rush буде достатньо подібною до рок-музики ранніх 1970 рр., однак з другої половини відповідної декади почне набирати комплексності у композиційній структурі. Відповідна еволюція буде, опосередковано, завдячувати прогресив рок-гуртам, які не були на перших шпальтах ранніх 1970 рр., а саме колективи Uriah Heep і Budgie.

У 1972 р. Uriah Heep випустили альбом «Demons and Wizards» [MetalStorm, Uriah Heep], композиції якого стали більш комплексними порівняно з музикою рок-гуртів цього часу. Ці ускладнення композиційних структур проявились у експериментах поєднання паверкордів зіграних електрогітарою поверх тризвуків у різних тональностях: у композиції «The Wizard» [Uriah Heep, 1972, The Wizard], зміною тональності у приспіві, що не було характерним для рок-музики того часу, в композиції «Easy Livin'» [Uriah Heep, 1972, Easy Livin'], гармонією тризвуків у різних тональностях в композиції «Traveller in Time» [Uriah Heep, 1972, Traveller in Time].

Експериментами щодо змін тональності займались також Budgie. У 1973 р. вони випускають доволі важливий для становлення прогресивного-металу в майбутньому альбом «Never Turn Your Back on a Friend» [MetalStorm, Budgie]. Відповідні експерименти помітні у композиції «Parents», у якій йде чергування мі мінорного тризвуку в мажорний септакорд, який розв'язується в мі мажорний тризвук, який, зі свого боку, переходить у малий мінорний септакорд, що не є характерним для музичної гармонії у контексті розв'язування мажорних септакордів у мінорні тризвуки та малих мінорних септакордів у мажорні

тризвуки, однак сама система розв'язання септакорду в тризвук є звичною [Budgie, 1973, Parents].

Також структура композицій у відповідному альбомі закладе основу для прогресивного-металу. Наприклад композиція «Breadfan», тривалість якої сягає шість хвилин і п'ятнадцять секунд, і має у собі акустичну інтерлюдію, яка розділяє перший і другий заспів від третього та четвертого, тим самим урізноманітнюючи композицію. Окрім цього, в творі відсутні приспиви, що, з одного боку надає комплексності завдяки елементу композиційної невідповідності щодо рок-пісень того часу, з іншого боку надає відчуття незаповненості. Це означає, що структура твору виглядає наступним чином: Інтро → заспів → брідж → заспів → гітарні соло → інтерлюдія → брідж → заспів → брідж → заспів → аутро. Відповідна структура не була характерною для рок-музики того часу, однак у майбутньому стане дуже типовою для прогресів-року та металу [Budgie, 1973, Breadfan].

Також розпочинаються експерименти поєднання рок-музики з академічними творами. Появиться термін для рок-музики (у майбутньому для хеві-металу) «Neoclassical». Найбільшого поштовху цьому надасть діяльність британського гітариста Річі Блекмора, який активно використовуватиме елементи притаманні академічній музиці й адаптуватиме їх у рок-музиці [Bayet, 2009, p. 81]. У 1975 р. Річі Блекмор разом з Роні Джеймс Діо створять гурт Rainbow, які цього ж року запишуть альбом «Ritchie Blackmore`s Rainbow» [MetalStorm, Rainbow]. Важливість цього альбому, окрім запозичень з академічної музики (на той час ще доволі невиразних), також полягає у акцентуванні на баладах, і саме академічних елементах у відповідних творах, зокрема гармонічній прогресії у композиціях, характерних не для блюзу, а для академічної музики.

У 1974 р. есенцію музики Black Sabbath продовжить новий британський гурт Judas Priest, які закладуть основи для нової сторінки в розвитку хеві-метал музики під назвою New Wave of Brithish Heavy Metal [Popoff, 2007, p. 16].

Щодо Нової Хвилі Британського Хеві-Металу в неї, як терміну, ситуація подібна до «хеві-метал музики» [Christe, 2003, p. 40]. Відповідна дефініція

виникла у журналістських колах кінця 1970 рр. для відокремлення частини нових британських хеві-метал гуртів від колективів кінця 1960 – початку 1970 рр. і панк-року, який зійшов на пік популярності у Британії в середині 1970 рр. [Poroff, 2015, p. 82-83]

Не зважаючи на активну присутність Judas Priest у хеві-метал музиці ще з 1975 р. виокремлення гурту від інших рок-колективів відбулось наприкінці декади. На це вплинув ряд причин [Dunn, 2011, 41:58]:

- гурти популярні наприкінці 1960 – початку 1970 рр. почали зазнавати занепаду в своїй діяльності. На них впливали кризи пов'язані зі зміною складу учасників, розбіжності щодо формату в якому хотіли творили музиканти. Показовим є приклад гурту Deep Purple, склад яких активно мінявся з 1973 р. і призвів до тимчасового розпаду гурту в 1975–1976 рр., коли його покинули Річі Блекмор та Джон Лорд.

- Вплив фактору новизни відповідних гуртів припинився. Поява їхньої музики наприкінці 1960 рр. була своєрідним вибухом в індустрії, світло якого доволі швидко погасло.

- Гуртів, які грали подібну до Deep Purple чи Led Zeppelin музику на початку 1970 рр. було чимало, однак їхні твори дещо програвали у віртуозності та майстерності вищезазначеним гуртам, що, також, вплинуло на конкурентну неспроможність музики відповідних колективів до панк-року.

- Популярність панк-року в середині 1970 рр. мала у собі складову ще й певного соціального протесту, чим привабила велику частину медіа до себе. Адже до появи панку ранні хеві-метал гурти чи хард-рок колективи, майже не мали достатньо скандальної репутації, щоб на них були надміру сконцентровані медіа (за виключенням Black Sabbath).

- Крім цього, гурти 1960 рр. сильно програвали в епатажі порівняно з панком, що робило останніх привабливішими для молоді.

- Розгалуження в самій рок-музиці. Багато виконавців перейшли в прогресів-рок, що, за рідкісними винятками, не мало великої популярності серед слухачів, адже музика як композиційно, так і лірично була достатньо комплексною, що не сприяло гуртам у змаганні з примітивізмом панк-року того

часу. Інша частина гуртів намагалась адаптувати академічну музику до року, однак відповідні експерименти стали вдалими тільки на початку 1980 рр. після довгого затишшя з моменту Jesus Christ Superstar на початку 1970 рр.

Однак, не зважаючи на популярність панк-року, Judas Priest у 1974 р. записують свій дебютний альбом під назвою Rocka Rolla, який не отримав визнання серед рок-музики через якість звукозапису спричинену змінами у складі гурту та розірванням контракту з лейблом. Не зважаючи на провал альбому, в 1976 р. гурт випускає ключовий для хеві-метал музики альбом «Sad Wings of Destiny» [MetalStorm, Judas Priest]. Важливість альбому полягає у творах і їхніх структурних елементах. Відкриває альбом композиція «Victim of Changes» у якій яскраво представлені найважливіші елементи, які активно використовуватимуться у хеві-метал музиці, зокрема [Judas Priest, 1976, Victim of Changes]:

- Композиція побудована у мі мінорі, однак важливо інше. Тюн гітар є стандартним у відповідній композиції, й велику увагу приділено найнижчим нотам першої та шостої струни. В обох випадках, у стандартному тюні, це нота мі. Використання відповідних нот (їх ще називають «нотами відкритої струни») стало базисом для хеві-метал музики, адже це звучання найнижчої ноти, яку можна видобути без особливої техніки гри. Відповідно, велика частина композицій хеві-метал гуртів 1970–1980 рр. побудовані у мі мінорній, куди рідше у мі мажорній тональності, доки не почались експерименти з альтернативними тюнами гітар.

- В активне використання повернулись паверкорди, які втратили свою вагу в рок-музиці приблизно у 1971–1972 рр.

- Окрім цього, на рівні інтервалів, використовувались дзвінкіші за звучанням чисті квінти замість чистих кварт, які були притаманними творчості Deep Purple. Поєднання паверкордів і чистих квінт буде мати фундаментальне значення у написанні композицій хеві-метал музики Нової Хвилі Британського Хеві-Металу.

- Між двома інтервалами у такті будувалась ліга й відігравались інтервали подібно до техніки «слайд», що також стане типовим для хеві-метал музики у майбутньому.

- Використовувалась дуже типова у майбутньому для хеві-метал музики послідовність восьмої й двох шістнадцятих нот у долі, послідовність яких при швидкому виконанні створить своєрідний малюнок «галоп» подібний до ритмічному стукоту копит коня під час галопу.

- Активно використовувались тріолі, перша нота у яких буде найвищою, а остання найнижчою. Такий хід у хеві-метал музиці підкреслюватиме мелодійність композиції. Разом з цим, за його допомогою, підкреслюватиметься тональність композиції, адже типовими послідовностями тріолей будуть (зокрема в композиції «Victim of Changes») тонічний тризвук → субдомінанта → домінанта → тонічний тризвук зіграні арпеджіо від верхнього ступеня акорду.

- З'явилося декілька гітарних соло для двох гітар, що стало можливим після появи двох гітаристів у групі, що не часто зустрічалось у рок-гуртів 1960–1970 рр. і що стане типовим для хеві-метал гуртів у майбутньому.

- Самі гітарні соло орієнтувались на віртуозне виконання швидких нот, аніж ритмічного малюнку, чи взятого з блюзу «відчуттів у інструменті».

- Басові лінії використовуватись для підкреслення гітарної лінії, аніж для підкреслення ритмічної секції барабанів, пропадуть басові імпровізації.

- Вокальна лінія Роба Халфорда (вокаліста гурту Judas Priest) будувалась для розвитку ходу в другу октаву й досягнення у ній цілих нот, розтягнених на декілька тактів. Такі ходи будуть характерними для хеві-метал гуртів 1980 рр. і потім використовуватимуться у павер-металі й рідше у треш-металі.

Композиція «Dreamer Deceiver» стала стандартом для хеві-метал балад [Poroff, 2007, p. 28]. Написана у мі мінорі, з активним використанням паверкордів та ходів навколо третього, другого та сьомого ступенів відповідної тональності, що не мало багато подібних аналогів у рок-баладах до 1976 р. [Judas Priest, 1976, Dreamer Deceiver] Подібний хід є у відомій баладі 1975 р.

гурту Rainbow «Catch the Rainbow», де кода композиції також обігрується відповідним малюнком [Rainbow, 1975, Catch the Rainbow].

Незважаючи на важливість альбому «Sad Wings of Destiny» для хеві-метал музики, у ньому є ряд запозичених ідей з інших альбомів рок-музики. Наприклад твір «Epitaph» має композиційну ідею почерпнуту з альбому 1975 р. «A Night at the Opera» гурту Queen, яка проявляється у надмірній вокальній прогресії та різноманітності як для регулярної рок-балади [Poroff, 2007, p. 36].

Окрім альбому «Sad Wings of Destiny», який заклав безпосередні основи для композиційних структур у хеві-метал музиці, того ж року у світ вийшов другий альбом гурту Rainbow – «Rising» у якому достатньо чітко помітний перехід від хард-року ранніх 1970 рр. до хеві-метал музики [MetalStorm, Rainbow]. Маючи одночасно достатньо сильну блюзову основу, структура композицій стає віддаленою від рок-музики ранніх 1970 р., наприклад композиція «Starstruck» у якій поєднується притаманна для блюзу ритм секція з вокальною лінією типовою для хеві-метал музики, також присутня блюзова будова гітарного соло, з басовою лінією звичною радше для хеві-метал музики [Rainbow, 1976, Starstruck].

Подібним чином побудована композиція «Stargazer» [Rainbow, 1976, Stargazer]. Структура композиції схожа до рок-музики ранніх 1970 рр. однак у ній зустрічається «галоп» у гітарних партіях, що нетипово для року відповідного часу. Окрім цього у творі доволі чітко відчутний вплив академічної музики на Річі Блекмора як композитора, особливо у приспіві та коді композиції у яких клавішна (синтезаторна) секція побудовані таким чином, щоб звучати подібним до оркестру струнних інструментів, де для партії лівої руки прописані цілими паверкордами, розтягнутими на декілька тактів при супроводі паверкордів зіграних гітарою під «галоп», для партії правої руки прописані ходи вниз по соль мінорному ладу від п'ятого до другого і від четвертого до першого ступенів при супроводі вокальної лінії Роні Джеймса Діо яка підкреслює відповідні ходи [Poroff, 2015, p. 36-40].

Таким чином, 1976 р. став визначальним для хеві-метал музики, адже жанр отримав два сильних альбоми, які будуть привертати до себе увагу рок

музикантів, які, так само, забезпечать розвиток стилю до кінця 1970 рр., коли появляться альбоми таких гуртів як Iron Maiden, Motorhead, Diamond Head, Saxon, Angel Witch.

З іншого боку, урізноманітнення самої рок-музики виокремить у другій половині 1970 рр. важливі для прогресивного-металу канадський гурт Rush, а також колектив, який став початком неокласичного-металу Van Halen [MetalStorm, Van Halen].

Між 1977–1979 рр. у британському хеві-металі було певне затишшя, пов'язане з вищезазначеними причинами, головною з яких була популярність панк-року [Christe, 2003, р. 31-41]. Однак, окремі альбоми стали важливими для жанру.

Так у 1977 р. у світ виходить альбом «Lights Out» гурту UFO. До 1975 р. гурт виконував хард-рок притаманний початку 1970 рр. однак з середини декади гурт дещо змінив концепцію своїх композицій та якості звукозапису й почав звучати «важче та бруталніше». У альбомі «Lights Out» відповідні зміни були достатньо відчутними [MetalStorm, UFO].

По-перше, появилась додаткова гітарна партія, що є характерним для хеві-метал музики (використання 2-х гітарних партій у одній композиції).

По-друге, структура композицій також змінилась до подібної хеві-метал музиці, аніж до року.

Якщо розглядати ці зміни на рівні окремих композицій, наприклад у творі, який відкриває альбом «Too Hot To Handle» більшу частину займають послідовності паверкордів. Гітарне соло побудоване короткими нотами, зокрема восьмими, шістнадцятими та тріолями восьмих і шістнадцятих нот [UFO, 1977, Too Hot To Handle].

Орієнтованість гітарних соло на швидкість виконання особливо добре помітно у композиції «Lights Out» [UFO, 1977, Lights Out]. Темп композиції швидший від «Too Hot To Handle», а саме  $\downarrow = 144$ , коли у «Too Hot To Handle» темп  $\downarrow = 135$ . У гітарних соло використовувались короткі ноти, частина з яких об'єднані у ліги, інші об'єднані у тріолі та квінтолі. Ба більше, гітарні соло розписані як для лід-гітари, так і для ритм-гітари. Подібний хід стане доволі

важливим для хеві-метал музики у майбутньому, адже відповідна ідея активно використовуватиметься значною частиною відомих гуртів всередині жанру. Відповідна композиція, окрім ідеї побудови соло партій, є показником шреду в хеві-метал музиці, яка відрізняється від рок-музики як швидкістю виконання, так перевагою віртуозності над чіткістю видобування окремих звуків.

Окрема увага у альбомі надається завершальній композиції «Love to Love» [UFO, 1977, Love to Love]. По-перше, це довший за всі попередні у альбомі твір. Зокрема початкова і всі наступні до завершальної композиції тривають три – чотири хвилини, фінальна композиція, натомість, триває сім хвилин. Подібна концепція тривалості композицій буде використовуватись частиною гуртів Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, наприклад Iron Maiden. Однак, відповідну концепцію у рок-музиці придумали не UFO. Подібно побудований, наприклад, альбом відомої рок-групи The Doors «L.A. Woman» 1971 р. Поділений на дві частини, композиції, за виключенням завершальних, що першої, що другої тривають у діапазоні три – п'ять хвилин, коли фінальні композиції «L.A. Woman» і «Riders of the Storm» довше семи хвилин. Подібні рішення були у музиці раніше, однак саме у хеві-металі UFO першими надавали найсильнішу увагу завершальній композиції, яка окрім тривалості, досить сильно відрізняється інструментально. Якщо попередніх композиціях альбому акцент на гітарних партіях, то в «Love to Love» велике значення відіграють клавіші. Подібна ідея присутня в альбомі аналізованому вище – «Rising» гурту Rainbow. Однак довші за тривалістю композиції «Stargazer» і «A Light in the Black» виділені на іншу сторону платівки – «B», в той час коли коротші композиції знаходяться на стороні «A». Можливий нюанс, який іноді трапляється з музичними записами, що частину «B» деякі слухачі пропускають, або обділяють увагою.

У 1978 р. Judas Priest записують два альбоми «Stained Class» і «Killing Machine (Hell Bent for Leather)» [MetalStorm, Judas Priest]. Обидва альбоми були новаторськими [Cram, 2021].

Альбом «Stained Class» мав нетипову ідею для рок і хеві-метал музики того часу, а саме спробу створити альбом без балад між композиціями. Єдиною



баладою в альбомі була «Beyond the Realm of Death», однак з певними особливостями, зокрема соло для гітар прописані невідповідно для балади [Judas Priest, 1978, Beyond the Realm of Death]. Закономірно, у рок та хеві-метал баладах гітарне соло підкреслює або мелодичну лінію заспіву, або приспіву, часто-густо повторюючи відповідну частину твору. Натомість, у «Beyond the realm of Death» гітарні соло шредові, що є характерним для рядових композицій, але не для балад. Загалом альбом «Stained Class» зробив великий акцент на шреді. Роль гітарних соло у композиціях була достатньо високою. Якщо у хеві-метал гуртах відповідного часу гітарне соло, зазвичай, зустрічалось раз й знаходилось виключно після другого заспіву, то у Judas Priest гітарні соло, іноді, замінювали бриджі. Відповідна новація гурту найширше використовувалась саме у альбомі «Stained Class». Наприклад, у однойменній композиції, гітарні соло, за винятком окремої виділеної для них секції, з'єднують між собою перший приспів з другим заспівом, другий приспів з третім заспівом, третій заспів з окремою секцією для гітарних соло, третій приспів з ауто. Окрім цього, сама композиція починається з гітарного соло [Judas Priest, 1978, Stained Class]. Чи, наприклад, композиція «Exciter» [Judas Priest, 1978, Exciter], у якій гітарні соло слугують мостом, який з'єднує кожний приспів з наступною частиною твору [Rivadavia, 2018]. Окремої уваги у відповідному творі заслуговують два елементи у гітарних соло, які у майбутньому стануть доволі важливими. Перша – гітарне соло швидко зігране на одній струні при використанні послідовності шістнадцятих нот, одна з яких нота гітарного ладу (ладка), інша – нота відкритої струни, відповідна техніка гри називається «pull off», яка надає звучання подібне до трелі (де-факто, одночасне використання технік «hammer on» + «pull off» є гітарною треллю). Друга – послідовність зіграного по тонах вниз музичного малюнка (зазвичай розкладеного тризвуку) для підкреслення мелодійної складової гітарного соло. Навіть у згаданій вище баладі «Beyond the Realm of Death» гітарні соло знаходяться відносно нетипово для хеві-метал композицій, зокрема дві секції гітарного соло відмежовують третій приспів від інших частин композиції, тобто перше соло переходить у третій приспів, який переходить у інше гітарне соло.

Подібна ідея використовуватиметься деякими гуртами у майбутньому, де гітарне соло буде розділене певною частиною композиції [Poroff, 2007, p. 57-65].

Щодо альбому «Killing Machine (Hell Bent for Leather)» Judas Priest спростили структуру своїх композицій і створили відповідний альбом наближеним до рок-музики першої половини 1970 рр. Окрім цього, альбом мав дещо інші стандарти звукозапису, що зробило звучання композицій подібним радше до рок-музики, аніж до хеві-металу. Тривалість композицій також була коротшою, аніж на попередніх альбомах. Якщо в альбомах 1976–1978 рр. композиції тривали в середньому чотири – п'ять хвилин, то у «Killing Machine» середня тривалість творів становить три хвилини. Ба більше, у альбомі були відсутніми довготривалі твори, найдовша з яких, «Delivering the Goods» триває дещо довше чотирьох хвилин [Poroff, 2007, p. 65-81].

Однак, альбом «Killing Machine» буде перехідним для гурту до чистого хеві-метал звучання 1980 рр. Відповідно, альбом розмежує творчість гурту на «класичну» й «звучання 1980 рр.», яке пізніше перейде у наступний етап.

Окрім творчості Judas Priest, 1978 р. також відзначиться альбомом «Long Live Rock 'n' Roll» гурту Rainbow. Це буде останній альбом гурту за участю Роні Джеймса Діо у якості вокаліста [MetalStorm, Rainbow]. Важливість альбому полягає навіть не стільки у становленні хеві-метал музики, скільки у формуванні структурних елементів, які активно використовуватимуться у павер-металі в Європі у середині 1980 рр. Зокрема лірична складова композицій «Gates of Babylon» і «Rainbow Eyes», також структура й мотив першої композиції буде важливою для образу творів у павер-металі, який сконцентрований навколо релігійної, частково фантастичної тематики з використанням стереотипних мотивів музики стародавнього Близького Сходу чи древньої Індії [Poroff, 2015, p. 69].

Щодо іншого, «Long Live Rock 'n' Roll» є поєднанням композиторських талантів і вподобань як Річі Блекмора, так і Роні Джеймса Діо, та вмщуватиме у собі елементи як академічної музики, так і блюз-року 1960 рр., як елементів притаманних рок-музиці, так і хеві-металу відповідного часу. З іншого боку,

різноманіття зіграло дещо злий жарт з альбомом, адже пропаде відчуття сталості стилю гурту, що призвело до кризи всередині колективу і до зміни частини його складу. Лідером стане Річі Блекмор, а Роні Джейм Діо відійде до Black Sabbath у якому відкриє новий етап творчості відповідного гурту [Wagner, 2011, p. 36].

Загалом, «Long Live Rock `n' Roll», «Killing Machine (Hell Bent for Leather)» стануть одними з останніх альбомів, які поєднуюватимуть блюзові елементи року ранніх 1970 рр. з хеві-металом [Hjelm, Kahn-Harris, LeVine, 2012]. Однак, найвиразніше це проявиться у альбомі гурту, який зазвичай не пов'язують з розвитком хеві-метал музики, а саме у «No Mean City» 1979 р. гурту Nazareth [Poroff, 2019, p. 156].

«No Mean City» не часто згадується при розгляді хеві-метал музики пізніх 1970 рр., однак він має декілька важливих елементів для переходу хеві-метал музики до звучання 1980 рр. Як зазначалось вище, цей альбом є поєднанням блюзу з хеві-металом, однак без використання рок елементів ранніх 1970 рр.

Найвиразнішими у контексті хеві-металу композиціями у відповідному альбомі є початкова альбом «Just to Get Into It», «Simple Solution» і завершальна «No Mean City».

Щодо першої композиції, показовим є блюзове інтро у якості гітарного соло з використанням дуже брудного звучання інструментів, яке переходить у заспів з доволі брутальним вокалом. Подібно до «Exciter» гурту Judas Priest, другий приспів з'єднується з третім заспівом через гітарне соло, така ж модель між третім приспівом і четвертим заспівом. Соло між третім приспівом і четвертим заспівом побудоване для двох гітар, що є типовим для хеві-метал музики. Аутро композиції також є гітарним соло. Однак, якщо соло між приспівами та заспівами є характерними для хеві-металу, то соло на початку та наприкінці твору є елементом запозиченим з блюзу. Відповідна кореляція є у структурі самих соло, які в інтро та аутро побудовані на синкопах та чергуванні подовженої ноти з короткою на одну долю при витриманні блюз-прогресії гітарного соло, натомість партії між приспівами та заспівами побудовані на шредінгу, що є характерним для хеві-метал музики.

Щодо композиції «Simple Solution» окрім подібного до «Just to Get Into It» звучання інструментів та вокалу композиція має дуже чітко виражену хеві-метал частину між гітарним соло (включно) і заспівом, де використовуються паверкорди і типова для хеві-метал музики прогресія. Окрім відповідної частини твору, все інше побудовано подібно до блюзу [Nazareth, 1977, Simple Solution].

Одноійменна, завершальна композиція альбому важлива як сама по собі, так і у контексті всього альбому. У якості окремого твору він є яскравим прикладом поєднання блюзу з хеві-металом не на рівні окремих частин у творі, а на загал. Від блюзу в композиції ритмічна складова і прогресія, від хеві-металу агресивність інтервалів для підкреслення ритму. Вокальна лінія також наближена радше до хеві-метал музики, аніж до блюзу чи рок-музики.

У контексті цілого альбому, композиція повторяє правило окремої ваги завершальної композиції. По-перше, тривалість композиції довша, аніж всіх інших творів у альбомі, зокрема «No Mean City» триває шість хвилин і тридцять секунд, в той час як інші композиції чотири – п'ять хвилин. По-друге є стилістична відмінність завершальної композиції від решти альбому. Якщо в аналізованих альбомах UFO, Raibow, Judas Priest завершальні композиції були баладами, або подібними до них творами, то «No Mean City» відрізняється своєю агресивністю порівняно до інших пісень альбому [Guarisco].

1979 р. став підсумковим для раннього хеві-металу, якого було складно від'єднати від рок-музики, однак саме у цей рік, зміни в рок-музиці, зокрема виділення серед неї музикантів, які виконували важчі по звучанню та складніші по віртуозності гітарні соло стали настільки помітними, що у пресі виник термін «New Wave of Brithish Heavy Metal», і гурт, який був окреслений як «основоположник» – Judas Priest, очолив відповідну течію у музиці [Popoff, 2007, p. 68-69].

З 1980 р. почнеться новий етап у розвитку хеві-метал музики в Великобританії, якого найменують відповідним терміном й відзначиться творчістю гуртів Iron Maiden, Saxon, Diamond Head, Angel Witch й багатьох інших гуртів [MetalStorm].

1980 р. – це час коли панк-рок все ще був доволі популярним у рок-музиці. Багато колективів, які писали хард-рок чи хеві-метал перейняли частину елементів з панк-року до своєї творчості. Не винятком у цьому був гурт Motorhead. До 1980 р. гурт записав декілька альбомів, які не мали надмірного успіху в рок-музиці, хоча були доволі корисними для гурту, однак, з виходом альбому «Ace of Spades» гурт здобув світову славу і став одним з ключових у Новій Хвилі Британського Хеві-Металу [MetalStorm, Motorhead]. Не зважаючи на асоціацію гурту з Новою хвилею, самі музиканти часто відмічали «ми появились занадто пізно для старої хвилі (метал-музика 1970 рр.) і занадто рано для нової» чи «ми радше були групою яка виконує рок-н-ролл, аніж хеві-метал музику зразка Iron Maiden чи Saxon» [Popoff, 2019, р. 204].

Успіх альбом отримав насамперед завдяки однойменній композиції, у якій були свої особливості [Motorhead, 1980, Ace of Spades], які забезпечили вибух популярності гурту [Christe, 2003, р. 41]:

- Лірика твору побудована навколо нетипової для рок-музики, на загал, теми – азарту, гральної залежності та метафорики навколо неї. В той час як у рок-музиці лірика була навколо містики, фантастики, переживань, любові й сексу, самої рок-музики.

- Швидкість виконання і вокальна лінія, додавали драйву композиції й вирізняла її серед іншої рок-музики відповідного часу.

- Нескладна композиційна структура – елемент запозичений великою мірою з панк-року. Побудована за зразком «Інтро → заспів → приспів → брідж → заспів (реприза)» мало дуже добре вловлювану структуру, що дозволяло швидко запам'ятати композицію. Щодо наповнення – це переважно паверкорди побудовані від трьох ступенів, інтервали терції та чисті квінти, швидке, але не складне у своїй структурі гітарне соло, одноманітна барабанна партія.

- Активність британський чартів, які оцінили композицію достатньо високо, що забезпечило частоту виконання твору в радіоефірах.

- Інтерв'ю на БіБіСі радіо та транслявання композиції на телевізійному шоу «Top of the Pops» [Christe, 2003, р. 39].

Окрім вищевказаного, успіх гурту наприкінці 1970 – початку 1980 рр. завдячує стилю групи, який характеризувався швидкістю виконання композицій, сильній опорі на ритмічні партії понад гітарним соло, що було популярним наприкінці 1970 рр. та хрипкому вокалу Яна Фрейзера Кілмістера, більш відомого як Леммі.

Музика Motorhead мала сильний вплив у США, де стала основою майбутнього жанру в метал-музиці – треш-метал, з якого походять відомі Metallica, Megadeth, Slayer, Anthrax й багато інших [Ernst, 2006, 00:06:55].

У Європі, важливішим внеском Motorhead був не стільки вплив на хеві-метал Нової Хвилі, скільки у розвитку субжанру – спід-метал. Частина представників якого згодом розвинулася у павер-метал (наприклад, ранні Blind Guardian), інша частина склала основу європейської треш-металу. Зокрема такі гурти як Kreator, Sodom і Destruction [Lawson, 2016].

Окрім Motorhead ключовий вплив на розвиток метал-музики мали Iron Maiden. Належачи до Нової Хвилі Наприкінці 1970 рр. гурт відкривав концерти («грав на розігріві») інших відомих гуртів, зокрема Judas Priest і KISS, що, разом з британськими чартами, допомогло скласти фанатську базу. Свій дебютний альбом Iron Maiden записали у 1980 р., однак частина композицій були записані у демо 1979 р. «The Soundhouse Tapes», зокрема твори «Prowler» і «Iron Maiden», перший у майбутньому відкриє дебютний альбом, другий, відповідно, закритиме, та «Invasion», який не був включений у жоден альбом [MetalStorm, Iron Maiden].

Композитор гурту Стів Харріс зазначав, що пишучи свої твори на початку творчості гурту, він намагався бути максимально віддаленим від панк-року, який він ненавидів. Однак у перших композиціях гурту помітний певний вплив панку. Наприклад у «Prowler» вокальна лінія, особливо у контексті її ритму, подібна до побудови вокальних партій панк-року [Iron Maiden, 1980, Prowler]. Приспів композиції «Iron Maiden» також дуже наближений до панку. Використання у такті одночасно паверкордів [Iron Maiden, 1980, Iron Maiden], що не надто характерно для відповідного жанру, і акордів з мертвими нотами, вони ж «ghost note», що також, по окремої, не є звичним, однак в поєднанні

дають подібне до нього звучання[Wagner, 2011, p. 52]. Така ідея присутня в «Invasion» [Iron Maiden, 1979, Invasion].

Великий вплив у формуванні раннього іміджу Iron Maiden зіграв перший вокаліст, з яким гурт почав записувати композиції, Пол Діянно. Хоча вокал Пола складно назвати панківським, через високий тембр і техніку виконання, однак його поведінка та образ схилились до відповідного стилю [Bayer, 2009, p. 151].

Ще одним елементом «панковості» є якість звукозапису дебютного однойменного альбому. У порівнянні до майбутніх робіт гурту, перший альбом звучить доволі сиро з різкістю гітарних партій першої октави та вище (особливо коли відсутні інтервали чи акорди). Звукозапис вокалу також не відрізнявся хорошою якістю, навіть у порівнянні до альбому 1981 р. «Killers», який був останній з участю Пола Діянно. Особливо відчутні проблеми зі звукозаписом у композиції «Remember Tomorrow» з першого альбому. Вокальна лінія, час від часу, була або тихішою від гітарних партій, або надто голосною в інших моментах, при цьому це не проблема викликана музичним акцентом чи динамічною структурою вокальної партії, а саме зі сторони звукозапису. Подібна заковика зі звучанням гітарного соло, частина твору з яким є дещо голоснішою від реприз без соло. Не зважаючи на проблеми зі звукозаписом, композиція «Remember Tomorrow», найкраще зі всього альбому демонструє віддаленість гурту від панку, адже всі структурні частини не є типовими для панк-року, зокрема [Iron Maiden, 1980, Remember Tomorrow]:

- Меланхолійне інтро в композиції побудоване на бендах струн гітари з дисторшном при поєднанні з іншою чистою електричною гітарою, яка підкреслює мелодію, що не є типовим для панку.

- Заспів з чистими електричними гітарами та високою вокальною лінією також незвичний для панку.

- Окремо нетиповим є перехід від заспіву до приспіву з розтягненням ноти на декілька тактів у вокальній лінії.

- Гітарні партії у заспіві побудовані на підкреслення агресивної ритм партії, що є подібним радше до творчості Judas Priest, аніж до панк-року.

- Чергування різноманітних бріджів також нехарактерно для панку.

- Декілька гітарних соло, які роз'єднанні ще одним бріджем вкрай непритаманно для панк-року. Окрім цього, подібне рішення саме у такому розрізі, не траплялось у рок-музиці. Були подібні рішення, коли соло розмежовувались частиною з вокальною лінією, однак не інструментальним бріджем.

- Соло побудовані шредово, що також характерно, передусім, для хеві-метал музики.

- Аутро подібне радше до рок-музики початку 1970 рр. побудоване на звучанні однієї цілої ноти розтягнутої на декілька тактів у вокальній партії з гучною короткою «імпровізацією» барабанів яка переривається паверкордом зіграним гітарами.

Окрім Iron Maiden і Motorhead 1980 р. відкрив також ще декілька важливих гуртів у Новій Хвилі Британського Хеві-Металу, зокрема Saxon, Diamond Head та Angel Witch [MetalStorm].

Saxon у 1980 р. записали два альбоми «Wheels of Steel» і «Strong Arm of the Law» [MetalStorm, Saxon]. Композиції ранніх Saxon закріпили основу композиційної структури творів у метал-музиці. На прикладі будови «Motorcycle Man»: інтро → перший заспів → перший приспів → другий заспів → другий приспів → гітарне соло → брідж → третій заспів → третій приспів → гітарне соло → четвертий заспів → четвертий приспів → аутро. У рамках відповідної структури були створені велика частина композицій у хеві-метал музиці. Однак, навіть у рамках вищевказаної будови зустрічались варіації. Так наприклад у композиції «747 (Strangers in the Night)» інтро й аутро прописані у якості гітарного соло [Saxon, 1979, 747 (Strangers in the Night)].

Ще однією базовою для хеві-метал музики структурною складовою є інтерлюдія виконана акустичними, або чистими електричними інструментами, під час якої іноді виконується гітарне соло. У Saxon відповідна схема присутня у композиції «Dallas 1 PM» з альбому «Strong Arm of the Law» [Saxon, 1980, Dallas 1 PM], у якій другий і третій заспів відділенні один від одного



відповідною інтерлюдією тривалістю майже півтори хвилини, що складає п'яту частину композиції, з гітарним соло під час нього [Christe, 2003, p. 47].

Цього ж року гурт Diamond Head записує дебютний альбом «Lightning to the Nation», який відомий і важливий для хеві-метал музики, насамперед, через композицію «Am I Evil?» [MetalStorm, Diamond Head].

Ще з часу ранньої творчості Black Sabbath гурт звинувачували у використанні окультної, іноді сатаністської тематики у ліриці творів. Це призводило до заборони концертів колективу в Європі [Dunn, 2005, 01:04:47]. Однак, саму окультну тематику в метал-музиці можна було прочитати у ліриці, в той час як у музичному виконанні це було неочевидним, не існувало композиції, звучання якої можна було назвати «злим» чи «темним». Першим вдалим твором у такому аспекті став «Am I Evil?» [Prato, 2016]. Декілька елементів були новаторськими у ній [Diamond Head, 1980, Am I Evil]:

- Найперше, це інтро побудоване у лідійському ладі від ноти мі (з четвертим підвищеним ступенем). Перші чотири такти – це чисті квінти від ноти мі в малюнку «тріоль + восьма нота + восьма пауза». З п'ятого такту вступає інша гітара, яка грає об'єднану цілу + половинну ноту мі, яка розв'язується у половинну ноту сі, яка розв'язується у об'єднану цілу + половинну ноту ля дієз (четвертий підвищений ступінь), який розв'язується у половинну чисту фа (що вказує на відсутність мінорного ладу), яка розв'язується у мі, далі реприза.

- Інтро переходить у брідж, який є гітарним соло побудованим у мі мінорній тональності. Лід-гітарна соло партія побудована тріолями розібраних акордів зіграних технікою «хаммер он» в наступній послідовності: тонічний кварт сектакорд → доміантний мажорний тризвук (з підвищеним сьомим ступенем) → тонічний кварт сектакорд → доміант септакорд (без зіграного сьомого ступеня, тріоль «п'ятий + другий + четвертий» ступені) → тонічний кварт сектакорд → доміантний мажорний тризвук, який розв'язується у четвертий ступінь (що нетипово для теорії академічної музики).

- Брідж переходить у заспів. Гітарні партії у заспіві побудовані головним чином восьмими нотами, перший такт якого починається з паверкорду після

якого йде ряд примі, чиста квінта від соль на відносно сильній долі, замикає такт восьма чиста квінта від ля, яка розв'язується у восьму приму мі. Загалом такий розв'язок такту дуже важливий для метал-музики, адже подібний хід активно використовуватимуть американські метал-гурти 1980–1990 рр.

Відповідна побудова композиції забезпечила ідею «злого звучання» у важкій музиці, подібно до якої будуть будувати свої композиції у майбутньому велика кількість гуртів у стилі треш, блек, дез, дум, готік-метал [Prato, 2016].

Angel Witch – один із яскравих гуртів Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Дебютний альбом з одного боку, є певним збірником «музичних відсилань» до хеві-метал музики 1970 рр. [Poroff, 2019, p. 150-151], з іншого самобутнім релізом, з якого брали натхнення ряд відомих хеві-метал колективів, наприклад Slayer і Mercyful Fate [MetalStorm].

Із запозичень можна виділити композицію «Free Man», яка пронизана меланхолійністю подібною до раннього Black Sabbath і у своїй структурі до балад гурту Rainbow. Окрім цього, композиція «Atlantis» у вокальній партії та прогресії гітарних партій подібна до Judas Priest періоду «Sad Wings of Destiny».

Серед нововведень – створення гітарного соло зіграного технікою «Pull Off» у інтро, реприза відповідного соло у бріджі, яке переходить у приспів та його репризу, яка розв'язується у нове гітарне соло, яке водночас є ауто композиції. Таким чином побудована початкова композиція альбому «Angel Witch» [Angel Witch, 1980, Angel Witch].

Окрім вищевказаного, Angel Witch – тріо [MetalStorm, Angel Witch], що не було характерним для Нової Хвилі на загал, однак гурт записував дві партії гітар, окремо ритм партію та лід партію, подібно до Motorhead [MetalStorm, Motorhead]. У майбутньому така практика запису для тріо буде все рідше використовуватись, потім майже зникне, коли досягне успіху американський гурт Pantera, які хоч і не були тріо, однак мали одну гітарну партію [MetalStorm, Pantera].

Феномен гурту Angel Witch полягає у важливості дебютного альбому, адже гурти, які будуть вказувати на вплив Angel Witch на їх творчість, писатимуть

свої твори ще до виходу другого альбому колективу в 1985 р., який вже не буде мати настільки широкого позитивного розголосу [MetalStorm, Angel Witch].

Ще один важливий, однак доволі контрверсійний реліз 1980 р. – «British Steel» гурту Judas Priest. Цей альбом розпочав новий етап у творчості гурту, коли композиції стали куди ближчими до звучання Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, аніж ранньої творчості гурту [MetalStorm, Judas Priest].

Важливість цього альбому полягає у його символічному значенні, а саме популяризації британського хеві-металу, його презентації всьому світу на противагу панк-року. Назва альбому була підібрана спеціально для відповідної цілі [Poroff, 2007, р. 91-111].

У контексті композицій, відбулась редукція у порівнянні до ранніх альбомів гурту. Хорошим приклад цього є твір «Breaking the Law». У композиції відсутнє гітарне соло, що є дуже незвичним для хеві-металу в цілому. Композиційні елементи – гітарні партії у приспіві зіграні технікою «Palm Mute» та декілька інтервалів й паверкорди у заспіві. Така будова була характерною ще для ранніх творів гурту Black Sabbath. Окрім цього, куди меншу роль почали відігравати вокальні імпровізації, що також помітно в проаналізованій композиції. Діапазон вокалу був звужений і понижений [Judas Priest, 1980, Breaking the Law].

Схожа ситуація була й у інших композиціях, наприклад у «Rapid Fire», яка на відміну від «Breaking the Law» має партії з гітарним соло, однак вони побудовані на репризах малюнків або з чотирьох шістнадцятих нот, або тріолі складеної з шістнадцяток. Загалом композиція побудована на репризах: два такти заповнені однаковими шістнадцятими нотами зіграними технікою «Palm Mute», після яких чотири такти заповнені чистими квінтами побудованими від третього до шостого ступеня з четвертною і восьмою тривалістю і після цього реприза відповідних шести тактів [Judas Priest, 1980, Rapid Fire].

Однак, не зважаючи на спрощення композицій альбом матиме важливе символічне значення у Новій Хвилі Британського Хеві-Металу й сприятиме популяризації відповідної хвилі за межами Великобританії.

У 1979 р. після виходу Роні Джеймса Діо з гурту Rainbow, він замінює Оззі Осборна у Black Sabbath. Наступного року гурт записує важливий альбом для важкої музики «Heaven and Hell» [MetalStorm, Black Sabbath].

У контексті хеві-метал музики важливість альбому полягає у концептуальній складовій. У значній мірі саме період Роні Джеймса Діо в Black Sabbath започаткує моду на концептуальні альбоми у хеві-метал музиці [Bayer, 2009, р. 130-131]. Звісно, концептуальність композицій у рок і метал-альбомах мала місце й раніше, однак вона була притаманна гуртам які стилістично наближалися до прогресивного-року чи металу, або були безпосередньо творцями у відповідному жанрі. Зокрема це Pink Floyd з 1973р, Rush, Uriah Heep й ряд інших гуртів [Wagner, 2011].

У контексті творчості Black Sabbath, альбом «Heaven and Hell» сильно змінив стиль гурту. Від меланхолійного та важкого звучання, яке було притаманне гурту за часів Оззі Осборна, воно помінялось у сторону мелодійності та віртуозності [Poroff, 2019, р. 177-178]. Однойменна композиція доволі добре це ілюструє: перший заспів виконується без гітарних партій, що дає можливість вокалу Роні Джеймса Діо продемонструвати свій колорит й надати слухачам основну мелодійну лінію. У композиції присутня інтерлюдія з гітарним соло, будова якої доволі подібна до тієї, яку використали Pink Floyd у своїй композиції 1973 р. «Money», де інтерлюдія з інструментальними соло розділена на два рівні. Перший повільніший, який поступово розвивається від нот малої й першої октави до нот другої октави, другий швидший і акцентований на чіткому звучанні найвищих нот композиції. У випадку Black Sabbath другий рівень перемішується з вокальною лінією, які ділять між собою частину тактів переходячи один в одного. Це є свідченням зростання комплексності композиційної структури творів Black Sabbath, що також буде важливим у контексті Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, що ми побачимо у роботах Iron Maiden, коли вокалістом гурту стане Брюс Дікінсон у 1982 р. [MetalStorm, Iron Maiden]

Окремої уваги заслуговує композиція «Lady Evil» у якій надана перевага лінії бас-гітари над ритм і лід-гітарою, що стало певною новацією у хеві-метал

музиці 1980 рр. та загалом було запозиченням з рок-музики пізніх 1960 рр. [Bayer, 2009, p. 130-131]

Окрім орієнтованості на мелодійність та віртуозність, частина композицій з «Heaven and Hell» була стилістично подібною до загальної лінії в Новій хвилі, зокрема композиція, яка відкриває альбом «Neon Knights», у якій заспіви побудовані на чергуванні нот зіграних технікою «palm mute» з інтервалами та акордами, приспів побудований на паверкордах і шредове гітарне соло, зі загальним швидким темпом композиції  $\text{♩} = 189$ , що є відносно характерно для творів Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, однак не було типовим для Black Sabbath часу Оззі Осборна.

«Heaven and Hell» привів Black Sabbath у Нову Хвилю Британського Хеві-Металу, що стало дуже значною зміною розвитку гурту й забезпечило нову віху слави для колективу. Популярність альбому на світовій арені на той час може посперечатись як з «Ace of Spades» Motorhead, так і «British Steel» Judas Priest, які мали за собою хорошу комерційну й ідейну (в контексті метал-музики) складову. Однак, важливо пам'ятати, що жоден з цих альбомів, включно з «Heaven and Hell» не відносять до Нової Хвилі Британського Хеві-Металу.

Оззі Осборн, після своєї участі у Black Sabbath заснував у 1980 р. власний гурт Ozzy Osbourne, рання творчість якого мала дуже вагомий вплив на розвиток метал-музики. Особливо це пов'язано з гітарними лініями, яких виконував запрошений з американського рок-гурту Quiet Riot музикант Ренді Роадс [Konow, 2002, p. 123]. Цього ж року гурт записує альбом «Wizard of Ozz» у якому є декілька відомих, водночас важливих, композицій, зокрема «Crazy Train» і «Mr. Crowley» [MetalStorm, Ozzy Osbourne].

Щодо першої, вона написана у тональності фа дієз мінор, однак заспіви твору побудовані у паралельній тональності – ля мажорі. Такі переходи між тональностями не були масовими у метал-музиці раніше, відповідно гурт Ozzy Osbourne популяризував відповідну ідею в метал-музиці, яка пізніше буде достатньо активно використовуватись.

Ще однією яскравою рисою композиції є гітарне інтро, яке обіграє восьмими нотами, у розмірі такту 4/4, різні ступені гами фа дієз мінор,

особливо такт у якому побудована наступна послідовність ступенів: перший → перший → п'ятий → перший → шостий → перший → п'ятий → перший. Увага на першому ступені, його повторення та чергування з нотами інших ступенів у рамках одного такту буде широко використовуваним у метал-музиці, навіть на рівні гітарних соло.

Іншим елементом у композиції було використання тонічних, субдомінантних і доміантних акордів замість паверкордів, що не особливо використовувалось у ранній творчості Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Хоча паверкорди також використовувались у композиції, зокрема у інтро та аутро.

Гітарне соло у композиції виконане технікою «Tapping», на той час популярною серед американських гітаристів через вплив гурту Van Halen в США, але серед британського хеві-металу не була часто вживаною [Ozzy Osbourne, 1980, Crazy Train].

Композиція «Mr. Crowley» важлива через ряд причин також [Ozzy Osbourne, 1980, Mr. Crowley]:

- Повернення органної музики у хеві-метал. Використання органу (в поголовній більшості це були синтезатори з електронним звучанням органу) було доволі поширеним у рок-музиці кінця 1960 – початку 1970 рр. Майже кожен відомий на той час гурт використовував звучання відповідного інструменту, серед них Deep Purple, Led Zeppelin, Uriah Heep й багато інших. У хеві-метал музиці другої половини 1970 рр. і ранніх 1980 рр., особливо у Великобританії, використання органу й загалом клавішних інструментів не було поширеним, адже перевага надавалась гітарам та їх мелодійності [Wagner, 2011, p. 33].

- Гітарні соло Ренді Роадса, які побудовані подібно до музичного етюду з використанням технік «Tapping» і «Hammer On/ Pull off» граючи, переважно, тріолі заповненні шістнадцятками, біг тридцять других нот при темпі ♩ =100 у першому гітарному соло і ♩ =110 у другому. Така модель гітарного соло буде активно використовуватись у неокласичному-металі, пізніше у технікал-дезі, що дасть новий, технічно складніший, розвиток шредінгу в метал-музиці.

Загалом композиція створена довкола гітарного соло, яке займає майже половину тривалості твору. Щось подібне було в гурту UFO з композицією «Lights Out» [UFO, 1977, Lights Out], однак це, на загал, не є звичним для побудови хеві-метал композицій.

У 1981 р. гурт Ozzy Osbourne записує останній альбом за участі Ренді Роудса «Diary of a Madman». Важливість альбому була як у композиційному, так і символічному змісті. Назвою композиції «You Can't Kill Rock and Roll» було встановлене гасло «Рок-н-ролл ніколи не помре» у контексті хеві-метал музики [MetalStorm, Ozzy Osbourne].

Щодо композиційної структури, в альбомі є декілька цікавих елементів. Один з них це експерименти з тактовими розмірами. У однойменній композиції, яка починається доволі звично для більшості хеві-метал композицій у розмірі 4/4, наступні частини різняться. Так наприклад такти у заспіві, який поділений на дві частини, побудовані у розмірі 7/4 в першій, 3/4 у другій частині, окремі частини бриджів побудовані у розмірі 9/8. Окрім зміни розмірів такту є мотиви зі зміною темпу композиції, особливо вони відчутні в першій акустичній частині інтро, яка складається з десяти тактів, де перший, четвертий і сьомий такти написані у темпі  $\text{♩} = 86$ , а всі інші такти  $\text{♩} = 96$ . Друга частина акустичного інтро складається з чотирьох тактів, які з кожними двома тактами пришвидшують темп від  $\text{♩} = 80$  до  $\text{♩} = 86$  у останній частині інтро. Відповідні структурні рішення, найімовірніше, створені задля демонстрування відповідності назви композиції «Diary of a Madman» до побудови твору [Ozzy Osbourne, 1981, Diary of a Madman].

Різниця між першим і другим альбомами гурту полягала у зміні композитора. Якщо поголовну більшість композицій першого альбому написав Ренді Роадс, то більшість композицій другого релізу, написав бас-гітарист гурту Боб Дейслі. Зокрема композиції «Over the Mountain» і «Flying High Again» [MetalStorm, Ozzy Osbourne]. Звучання композицій другого альбому було агресивнішим та менш орієнтованим на гітарні соло у порівнянні до дебютного релізу. Агресивність забезпечилась перевагою у використанні паверкордів та чистих квінт і кварт (що було характерним для британського

хеві-металу того часу) над тризвуками, секстакордами, кварт секстакордами і септакордами (що є характерним для неокласичного американського металу зразка Van Halen).

Цього ж року Black Sabbath записують другий альбом за участі вокаліста Роні Джеймса Діо «Mob Rules». У порівнянні до попереднього релізу, альбом «Mob Rules» був більш схожим до ранніх альбомів гурту, що є впливом Тоні Айоммі на процес написання композицій [MetalStorm, Black Sabbath].

Ще однією особливістю відповідного релізу є однойменна композиція, яка писалась для фантастичного фільму 1981 р. «Heavy Metal». Композиція «Mob Rules» яскраво відрізняється своїм інтро, яке іноді виділяють як окрему композицію під назвою «E5150», яка написана у стилі дарк ембієнт, але з активним залученням електричних гітар [Konow, 2016]. У всьому іншому альбом доволі близький до раннього звучання гурту, з присутнім меланхолійним настроєм створеним за допомогою низького звучання гітар і пониженням загального темпу композицій [Cram, 2021]. Хорошим прикладом цього є завершальна композиція альбому «Over and Over», яка, з одного боку, написана з використанням четвертних й половинних нот в повільному темпі, з іншого надала можливість проявити майстерність вокалу Роні Джеймсу Діо та віртуозність у гітарному соло. Відповідна композиція є певним балансом між композиторськими вподобаннями Роні Джеймса Діо й Тоні Айоммі.

Подібну ідею вміщує у собі композиція «Falling Off the Edge of the World», яку можна поділити на дві частини, перша з яких доволі розмірена, повільна й акцентована на чіткому звучанні гітарних партій, друга швидша з акцентом на вокальною лінію та віртуозним гітарним соло, що було принесено у гурт завдяки Роні Джеймсу Діо.

«Mob Rules» стане крайнім у відповідній декаді альбомом Black Sabbath за участі Роні Джеймса Діо, який покине гурт задля сольної кар'єри, й повернеться на нетривалий проміжок часу в 1991 р. й запише з гуртом альбом «Dehumanizer» після чого покине групу знову [MetalStorm, Black Sabbath].

У 1981 р. Iron Maiden записують свій другий альбом «Killers» [MetalStorm, Iron Maiden]. У порівнянні до першого альбому куди кращою стала якість



звукозапису. Щодо композицій, їхня структура особливо не змінилась [Poroff, 2018, р. 26-40]. Найвиразнішими композиціями альбому є «Wrathchild» і титульна «Killers».

Щодо першої у ній дещо ускладнена побудова композиції, де заспиви і приспиви розділені бріджами, або пре-хорусами (частина, яка активно почала використовуватись у хеві-метал музиці завдяки Iron Maiden), відповідно структура виглядає наступним чином: інтро → заспів → пре-хорус → заспів (хорус) → брідж → гітарне соло → брідж → заспів → пре-хорус → заспів → брідж → ауто. Подібна структура буде використовуватись надалі як у Iron Maiden так і іншими гуртами [Iron Maiden, 1981, Wrathchild].

У композиції виділяються невеликі гітарні мотивам під час бріджів та інтро, які побудовані подібно до гітарного соло, однак ними не є. Це насамперед бенд ноти, які надають доволі виразного різкого звучання, особливо у другій октаві. Завдяки цьому композиція отримує агресивніший характер, чого намагались досягти частина хеві-метал музикантів того часу [Iron Maiden, 1981, Wrathchild].

Щодо композиції «Killers», у ній чітко підкреслюється музичний «галоп», який у майбутньому стане невід'ємною частиною композицій Iron Maiden. Більше того, в інтро, яке розв'язується у заспів, переходи між тактами побудовані через слайд між інтервалами, зокрема чистими квінтами. Цей елемент є важливим для розвитку хеві-метал музики, адже буде використовуватись у американському треш-металі [Iron Maiden, 1981, Killers].

Загалом, альбом «Killers» віддалив Iron Maiden від панківського звучання й підкреслив гурт у контексті Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, не зважаючи на той факт, що велика частина композицій була написана ще в час першого релізу. Великою мірою цьому посприяло вищевказана якість звукозапису та звучання гітар у «Wrathchild», яка дуже далека від панк-року [Poroff, 2015, р. 19-21].

Загалом, після відповідного альбому гурт буде шукати нові ідеї для своєї музики, результатом чого стане заміна вокаліста Пола Діянно на Брюса

Дікінсона, спів якого буде наближений до оперного, на відміну від панкового вокалу Пола [MetalStorm, Iron Maiden].

Цього ж року гурт Saxon записує альбом «Denim and Leather» [MetalStorm, Saxon], композиції з якого стануть «зразком» Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, однойменна композиція отримує статус гімну хеві-металістів на свій час, адже написана спеціально для фанатської бази всього хеві-металу [Bayer, 2009, p. 164-165].

Структура композиції доволі типова й нічим особливим не вирізняється від інших композицій Нової Хвилі. Вона починається з барабанного інтро, після чого поверх грають нешвидкі рифи гітари, що забезпечило композиції доволі важке звучання, яке чітко асоціювалось саме з метал-музикою.

Окрім однойменної композиції у альбомі присутній твір, який лірично сильно випадає з хеві-металу, однак вважається знаковим для гурту і зветься «Princess of the Night». У творі розповідає про паровоз, окрім всього не якийсь конкретний відомий. При тому, композиція відкриває альбом, її лірика була певним сюрпризом для поціновувачів музики гурту [Poroff, 2019, p. 186]. Щодо структури твору, як і у випадку «Denim and Leather» вона не є унікальною серед інших композицій як гурту, так і Нової Хвилі [Poroff, 2015, p. 67].

Частина творів альбому мають дещо експериментальні мотиви. Наприклад у «Midnight Rider», гітарні партії які, з одного боку, побудовані подібно до рок-н-роллу ранніх 1960 рр., а з іншого гармонійна ідея нагадує композицію «Crazy Train» гурту Ozzy Osbourne, що вписує її у наратив британського хеві-металу ранніх 1980 рр.

Ще один важливий реліз у Новій хвилі «Spellbound» гурту Tygers of Pan Tang [MetalStorm, Tygers of Pan Tang]. Гітарні соло у композиціях, особливо у початковій «Gangland» акцентовані на агресивності звучання і швидкості виконання, на відміну від віртуозності. Відповідно, окрім агресивності, звучання соло було брудним, ноти були не надто чітко визвучені, що буде активно використовуватись частиною колективів американського треш-металу.

Загальний темп композицій також був швидшим, аніж у Saxon чи Iron Maiden відповідного часу.

Частина рецензій на альбом характеризувала його, як «прото-треш-метал», що можна почерпнути з пунктів, які зазначені вище. Однак, у всьому іншому, композиції альбому «Spellbound» є звичними для Нової Хвилі Британського Хеві Металу. Зокрема, активно використовувались паверкорди, вокальні лінії побудовані у першій та другій октавах, гітари настроєні у стандартному тюні, все це є характерним для британського хеві-металу ранніх 1980 рр. [Poroff, 2015, p. 32-33]

Ще одним подібним альбомом, якого іноді також називають «прото-треш металом» є «Rock Until You Drop» 1981 р. гурту Raven [MetalStorm, Raven]. Тут елементи, які будуть притаманні американському треш-металу можна почути у вокальній лінії, яка, у порівнянні до інших гуртів Нової Хвилі, буде брутальнішою. Окремої уваги заслуговує акцент на сильній долі у приспіві в композиції «Hard Ride», де всі учасники гурту на сильну долю вигукують «hard ride! ... rough ride!» що буде характерно для треш-металу в майбутньому, однак така ідея не є новою для хеві-металу, адже це запозичення з панк-року [Christe, 2003, p. 38].

Ще одна річ, яка є у гурту Raven і стане характерною ознакою треш-металу – це стиль логотипу гурту, який є доволі примітивним, але незвичайним водночас [MetalStorm, Raven].

Інші композиції регулярніші для Нової Хвилі, наприклад «Over the Top» має подібну структуру і мотиви до творів з дебютного альбому Iron Maiden «Transylvania».

Однак, релізи 1981 р. гуртів Raven та Tygers of Pan Tang, не зважаючи на деякі нові елементи, були доволі звичними для Нової Хвилі Британського Хеві-Металу.

Поміж тим, у Великобританії в 1981 р. вийшов дебютний альбом гурту Venom «Welcome to Hell», який зібрав навколо себе ряд критики зі сторони релігійних громад, та навіював страх як серед звичних людей, так і серед частини металхедів [MetalStorm, Venom].

Як зрозуміло з назви альбому, перша хвиля критики йшла від релігійних громад, це важливо, адже останній раз подібна критика була направлена на

Black Sabbath в ранніх 1970 рр., після чого гурт дещо змінив свою ліричну складову. Трохи менше критикували згаданий вище Diamond Head, однак Venom, у цьому аспекті, вийшли на новий рівень. Окрім назв композицій, наприклад «Sons of Satan», «Live Like an Angel (Die Like a Devil)», «In League with Satan» чи «One Thousand Days in Sodom» та відповідній ліриці у них, учасники гурту вдягались у дуже, як на той час, дивний одяг, який зараз можна зустріти у BDSM. З іншого боку, обкладинка альбому у вигляді пентаграма з вміщеним у середину лицем Бафомета, який у християнстві асоціюється з дияволом [Kahn-Harris, 2007, р. 38].

Окремо відзначити візуальний стиль гурту важливо, адже без нього не повністю очевидно є причина композиційних нововведень, які зробив Venom у своєму дебютному альбомі, який мав безпосередній вплив на формування треш-металу в США [Kahn-Harris, 2007, р. 3]. Наприклад композиція «Welcome to Hell» має типову для треш-метала структуру, яка полягає у використанні інтервалів на слабкі долі, у випадку композиції це такт 4/4 заповнений шістнадцятими нотами, інтервали припадають на першу половину другої долі та другу половину третьої долі, коли у наступному такті інтервали припадають на сильну першу долю (її першу половину), другу половину другої долі та з другої половини третьої долі восьмий подовжений інтервал, далі реприза. Такий малюнок дещо завуальовує розмір такту, адже інтуїтивно інтервали на другу половину слабких долей сприймаються з часом наче або на сильній долі, або на відносно сильній долі. Окрім цього Venom використали агресивніший варіант паверкорду, який складається з чистої квартали знизу і чистої квінти зверху, на відміну від типового варіанту чистої квінти знизу та чистої квартали зверху, що можна також прослідкувати в аналізованій композиції, хоча й інший варіант паверкордів також присутній, наприклад завершує композицію паверкорд складений з чистої квінти знизу й чистої квартали зверху [Venom, 1981, Welcome to Hell].

Окрім побудови композицій, важливо, що Venom – це тріо, подібно до Motorhead, з музики яких Venom брали деякі ідеї, зазвичай щодо моторики у композиції, тільки Venom пришвидшили темп композицій. З іншого боку,

Venom брали багато запозичень з панк-року, на який вони бажали бути подібними, однак у агресивнішому стилі [Poroff, 2019, p. 105].

Іншою вагомою ознакою була низька, сира якість звукозапису разом з нечистим вокалом, які надавали небезпечного іміджу гурту, однак останнє стане важливим для іншого жанру метал-музики – блек-металу, до появи якого Venom матимуть безпосереднє відношення [Kahn-Harris, 2007, p. 56-57].

Ще один контroversійний реліз у рамках Нової Хвилі 1981 р. – «High `n' Dry» гурту Def Leppard. На загал, альбом подібний до рок-музики зразка AC/DC тільки з активнішим використанням нот відкритої струни та паверкордів, яскравим прикладом є композиції «Let It Go» і «High `n' Dry (Saturday Night)» [MetalStorm, Def Leppard].

Інші композиції подібні до британського хеві-металу кінця 1970 рр., коли ще використовувались елементи блюзу та рок-музики ранніх 1970 рр., наприклад композиція «Another Hit and Run». Особливо це помітно у гітарних соло, які куди менше подібні до шреду, натомість схожі до гітарних партій Річі Блекмора у ранньому Deep Purple де сильніший акцент поставлений на звучанні окремих нот, які загалом підкреслюють саме соло [Poroff, 2019, p. 110].

Єдине що характерно для Нової Хвилі у Def Leppard у відповідному альбомі це стиль вокалу – високий і дещо брутальний, без надмірних імпровізацій [Konow, 2002, p. 137-139].

Як альбом, так і гурт критикували через звучання, котре коливалося між характерним для Нової Хвилі та рок-музики елементами, що розглядали як комерційний хід музикантів. Це має певний сенс, адже наступні вдалі альбоми гурту «Pyromania» 1983 р. і «Hysteria» 1987 р. будуть повертати все ближче до рок-музики з комерційним забарвленням, особливо помітно це у «Hysteria». Після 1980 рр. релізи гурту зазнають все потужнішої критики і низьких оцінок, особливо у виданнях орієнтованих на метал-музику [Konow, 2002, p. 156].

Час між 1982–1984 рр. є періодом найширшого успіху Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Альбоми британських гуртів набирають великої популярності закордоном. Це час, коли хеві-метал музика стає найпопулярнішою серед молоді на Заході. Деякі британські гурти записують

найвдаліші альбоми, які стануть зразком хеві-метал музики. Серед таких – три альбоми Iron Maiden, які були видані у відповідний період, зокрема «The Number of the Beast» 1982 р., «Piece of Mind» 1983 р. і «Powerslave» 1984 р. [MetalStorm, Iron Maiden].

Щодо першого з них, цей альбом, передусім, ознаменувався новим вокалістом гурту – Брюсом Дікінсоном та його стилем, який нагадував оперний академічний спів [Popoff, 2018, р. 41-56].

Також, зміною звучання гурту та структури композицій. Доволі проривними були «Children of the Damned», «The Number of the Beast», «Run to the Hills» і «Hallowed be thy Name». Окрім композиційних змін, важливу роль почала відігравати лірика у композиціях, яка виходила поза звичних для хеві-метал та рок-музики тем.

«Woe to you, o`er Earth and Sea. For the Devil sends the Beast with wrath. Becouse he know the time is short. Let him who halt understanding reckon the number of the Beast. For it is a human number. Its number is six hundred and sixty six. » – інтро до композиції «The Number of the Beast», яке є адаптацією двох частин з Апокаліпсису про пришестя диявола та число звіра – шістсот шістдесят шість, стало нововведенням, адже інтро у композиціях – це були інструментальні партії, в той час як у «The Number of the Beast» це промова, після якої починається інструментальна частина композиції – перший заспів [Iron Maiden, 1982, The Number of the Beast].

Перший і п'ятий заспіви мають певну відмінність від інших заспівів у розмірі такту. Якщо у початковому та завершальному заспівах перший такт має розмір 6/4, другий 4/4 після чого йдуть репризи, то всі інші заспіви написані у розмірі 4/4. Такий хід є також новим у хеві-метал музиці й надалі активно використовуватиметься не тільки у британському металі.

Інша новація це тип поодиноких бріджів між заспівами, які побудовані подібно до аутро композиції. Використання такого бриджу доволі сильно урізноманітнює композицію, однак не надто сильно фрагментує її, адже пізніше мотив повторюється у завершенні. Однак, у композиції є й інші бріджі, які з'єднують між собою партії гітарних соло. Ще одним важливим моментом є

гітарні соло, одне з яких розписано для бас-гітари, у цьому аспекті Iron Maiden завжди тяжіли до написання трьох різних гітарних соло в рамках одної композиції, що пізніше приведе гурт до використання трьох гітарних партій у композиціях (окрім бас-гітари) з альбому «Brave New World» 2000 р. [MetalStorm, Iron Maiden]

У всьому іншому композиція «The Number of the Beast» має звичні для Нової Хвилі елементи – використання паверкордів, чистих квінт і кварт, техніки «Palm Mute», технік «Hummer on/Pull off» у шредових гітарних соло.

Зразковою для хеві-металу стала балада «Children of the Damned» [Popoff, 2018, р. 42]. Поділене на дві частини інтро – першу акустичну і другу з повільним гітарним соло яке підкреслює головний мотив композиції. Така будова стала активно використовуватись у баладах метал-музики завдяки Iron Maiden, хоча, окремі елементи, які є у інтро «Children of the Damned» зустрічались у рок та хеві-метал баладах раніше. Наприклад підкреслення основного мотиву композиції у інтро використано Річі Блекмором у дебютному альбомі 1975 р. гурту Rainbow, у композиції «Catch the Rainbow» [MetalStorm, Rainbow]. Акустичні інтро також часто застосовувались, наприклад з того ж дебютного релізу Rainbow композиція «The Temple of the King».

Інший елемент, який актуалізували Iron Maiden у аналізованій баладі – дубльоване гітарне соло, що використовувалось раніше частиною гуртів, наприклад Judas Priest у зазначеній вище композиції «Exiter» [Rivadavia, 2018]. Окрім цього, гітарні соло виконувались у швидшому від решти композиції темпі  $\downarrow = 190$ , коли попередні частини композиції написані у темпі  $\downarrow = 135$ . Ба більше, у баладі є брідж, який написаний у темпі  $\downarrow = 180$  і розділяє композицію на дві частини – повільнішу й швидшу. Найпотужнішої динаміки швидша частина розвиває під час гітарних соло. Подібний поділ композицій використовувався раніше гуртом, наприклад у композиції з першого альбому «Prowler», однак у баладі він звучав особливо, адже друга частина твору, де-факто, через значно пришвидшений темп переставала бути баладою, що, загалом, створило своєрідний дизайн твору, який у майбутньому буде

використовуватись частиною гуртів при написанні балад [Iron Maiden, 1982, Children of the Damned].

Композиція «Run to the Hills» є прикладом типового твору Нової Хвилі Британського Хеві-Металу [Iron Maiden, 1982, Run to the Hills]. Маючи стандартну композиційну структуру для хеві-метал музики: Інтро → перший заспів → другий заспів → приспів → третій заспів → другий приспів → гітарне соло → інтерлюдія → третій приспів → аутро, «Run to the Hill» запам'ятався як хіт з альбому. Причиною цього є лід-гітарна частина інтро, у якій зіграні інтервали секунди технікою «Bend», у наступній послідовності: перший такт – дві великі секунди від п'ятого ступеня, які розв'язуються у велику секунду від четвертого ступеня (тональність композиції соль мінор). Другий такт – дві великі секунди від четвертого ступеня, які розв'язуються у велику секунду від п'ятого ступеня. Третій такт – дві великі секунди від третього ступеня, які розв'язуються у велику секунду від четвертого ступеня. Четвертий такт – дві великі секунди від сьомого непідвищеного ступеня, які розв'язуються у велику секунду від першого ступеня, далі реприза чотирьох тактів. Чималу роль у цьому також відіграли партії інших інструментів, які підкреслювали хід лід-партії.

Ще одна причина популярності композиції полягає у вокальній партії в приспіві, у якій окрім партії Брюса Дікінсона є бек вокал, який його дублює. Також проста лірична структура приспіву відіграла роль: «Run to the hills, run for your lives».

Незважаючи на велику кількість структурно подібних композицій у хеві-метал музиці, тільки «Run to the Hills» мала значний успіх. Це підтверджується присутністю відповідного твору в більшості живих концертів Iron Maiden.

Подібно до альбому UFO «Lights Out», «The Number of the Beast» має подібну ідею, де завершальна композиція альбому є довшою від решти творів. У випадку Iron Maiden більшість композицій альбому тривають у діапазоні трьох – чотирьох хвилин. Є дві композиції, які тривають шість хвилин, зокрема «The Prisoner» і «22 Acacia Avenue», однак завершальна композиція, «Hallowed



be thy Name» триває довше семи хвилин й завершує концепцію альбому вкладеного у ліриці творів [MetalStorm, Iron Maiden, UFO].

«Hallowed be thy Name» є певною протилежністю до «Run to the Hills» [Iron Maiden, 1982, Hallowed be thy Name]. У завершальної композиції альбому доволі комплексна структура: Акустичне інтро → гітарне інтро → брідж з елементами гітарного соло → брідж (тут у якості пре-верс) → перший заспів (без супроводу гітарними партіями вокальної лінії) → другий заспів → брідж → інтерлюдія (де-факто продовження попереднього бріджу, але з окремою акцентуванням на сильній і відносно сильній долях у такті 4/4) → третій заспів → реприза попереднього бріджу → завершення першої частини композиції, яка тривала у темпі  $\downarrow = 104$  → брідж між першою та другою частинами → інтро другої частини у темпі  $\downarrow = 200$  → перше гітарне соло → друге гітарне соло → брідж → реприза бріджу з першої частини, тільки у темпі  $\downarrow = 200$  → перша частина аутро, яка нагадує заспів, однак заспіви не прописані у відповідній композиції → друга частина аутро, якою завершується твір.

Окрім цього, не всі частини мають свою повну репризу. Типовим малюнком, наприклад, заспіву в хеві-метал музиці 1970 – початку 1980 рр. – це чотири такти, які мають свої три репризи, після яких починається інша частина композиції, або вісім тактів і одна реприза. У випадку «Hallowed be thy Name» є частини, у яких з малюнку з чотирьох тактів під репризу потрапляють тільки перші три, в той час, як четвертий такт у відповідній частині завжди інший. Це стосується першої частини аутро і, частково, бріджу перед нею. Відповідний аспект є важливим, адже це перші кроки до композицій у метал-музиці, які не будуть побудовані на репризах в рамках однієї частини композиції.

Окрім структури, композиція окремо виділилась комплексною вокальною партією, яка у порівнянні до інших творів альбому найповніше розкрила академічність співу Брюса Дікінсона, на чому базувався імідж гурту [Poroff, 2018, р. 52]. Особливої уваги вокалу надано в першому заспіві, якого можна віднести до соло, й аутро, де вокальна лінія побудована на звучанні цілих нот, розтягнутих на декілька тактів, що зазвичай вважається вокальною майстерністю в хеві-метал музиці.

У 1982 р. вийшло ще декілька важливих у рамках Нової Хвилі Британського Хеві-Металу альбомів, зокрема «Filth Hounds of Hades» гурту Tank [MetalStorm, Tank] і «Wiped Out» гурту Raven [MetalStorm, Raven].

Щодо першого альбому, він є доволі ординарним у рамках Нової Хвилі, однак в рамках тріо, гурт виконував доволі якісну музику. У багатьох композиціях альбом нагадував Motorhead своєю орієнтованістю на швидкість понад мелодійність. Наприклад у композиції «Run Like Hell» в інтро використаний хід вказування темпу бас-гітарою, на відміну від барабанів, які зазвичай використовувались для відповідної цілі. Окрім цього, композиція побудована у стилі Motorhead, що, з одного боку є результатом лімітації можливостей тріо, а з іншого бажанням музикантів звучати подібно до гуртів кінця 1970 рр. [Poroff, 2015, р. 76-77]

Ще одним хорошим прикладом звучання подібного до 1970 рр. є композиція «Blood, Guts & Beer», яка характеризується акцентом на ритм партію та має просту композиційну структуру: Гітарне інтро → заспів → приспів → другий заспів → другий заспів → брідж → гітарне соло → третій заспів → третій заспів → четвертий заспів → реприза заспіву → аутро.

Окрім цього композиція, навіть на рівні назви, вказує на легковажність лірики, яка в 1982 р. не була настільки звичною, як наприкінці 1970 рр.

Відносно незвичним є відкриття альбому композицією «Spellshock», де перші 45 секунд твору стилізовані під танок корінних мешканців Америки, що задає загальний настрій альбому, хоча тематично він не приналежний до відповідної тематики. Цей елемент є доволі важливий, адже з розвитком стонер-металу, тематика корінних народів Америки стане доволі важливою у творчості гуртів. Однак складно сказати, чи це було запозиченням з гурту Tank, чи, безпосередньо, з відповідної культури [MetalStorm, Tank].

Однак, з гурту запозичували рифи, особливо помітним це буде у музиці ранніх американських треш-метал гуртів, наприклад у Metallica та Megadeth [Christe, 2003, р. 51].

Щодо альбому «Wiped Out» гурту Raven, на відміну від всіх інших релізів Нової Хвилі ближчий до треш-металу [Christe, 2003, р. 44]. Якщо тріо на

кшталт Motorhead, Tank, частково Venom, орієнтувались на швидкісне виконання, порівняно до Judas Priest, то Raven у відповідному аспекті, пішли куди далі. Наприклад, початкова композиція «Faster than Speed of the Light», що на рівні назви вказує на основну ідею твору [Rivadavia, 2018]. Звісно, при надмірному акценті на швидкості виконання спрощувалась структура композиції, однак гурт особливо ніколи не переймався щодо композиційної комплексності, на відміну від швидкості та рифів, що зробило гурт подібнішим до треш-металу, аніж до Нової Хвилі. Подібна ідея є у наступній композиції «Bring the Hammer Down».

Те що, номінально, є спільним для гурту та Нової Хвилі – вокальні партії та звучання вокалу. Партії побудовані на високому чоловічому голосі першої та другої октав, з частим використанням різких цілих нот на межі другої та третьої октав.

Єдиним виключенням з правил у відповідному альбомі – композиція «To the Limit, to the Top», яка триває довше семи хвилин (інші композиції тривають у діапазоні три – п'ять хвилин) і поділена на дві частини – інструментальну та стандартну для гурту [MetalStorm, Raven]. Перша частина доволі сильно вирізняє композицію посеред альбому, адже вона побудована доволі подібно до прогресів-металу того часу. Особливо це відчутно на третій хвилині композиції де повторюються швидкі гітарні рифи зіграні на чистій акустичній гітарі, поверх яких повільним вступом гітарного соло з опором на звучання цілих нот, що разом створює темповий дисонанс (відчуття, що музиканти виконують різні твори водночас), однак пізніше соло пришвидшується до ритм партії й у певних моментах повторює її. Такі композиційні ходи були доволі характерними для прогресів-року та металу на кшталт Rush. Друга частина композиції є звичною для гурту – швидка композиція з акцентом на рифи та темп виконання.

У 1982 р. гурт Venom записали дуже важливий альбом для розвитку метал-музики у Європі – «Black Metal» [MetalStorm, Venom]. Одна з гіпотез про походження однойменного жанру метал-музики пов'язана з безпосереднім впливом відповідного альбому [Dunn, 2005, 01:07:06, 2014, 04:57].

Однак, щодо композицій, вони у великій мірі подібні до творів з попереднього релізу «Welcome to Hell», хоча є декілька відмінностей. Перша з них, це дещо краща якість звукозапису в порівнянні до першого альбому. Інша – більше уваги щодо рок-н-рол мотивів, аніж до брудного звучання, що було характерним для першого альбому. Ще одна зміна – вокальні партії стали ближчі до співу, аніж до злобних промов як це було в дебютному альбомі.

Можна сказати, що «Black Metal» наблизив гурт до звучання подібного Motorhead, що зіграло на користь гурту, адже подібна музика, саме у цей час, почала набирати популярності у США серед метал музикантів. Вплив другого альбому Venom на американський треш-метал можна простежити навіть на рівні подібності композицій [Kahn-Harris, 2007, р. 3-4]. Наприклад композиція «Don't Burn the Witch» у своїй структурі доволі подібна до одної з найвідоміший композицій у американському треш-металі «Raining Blood» 1986 р. гурту Slayer. Окрім цього є схожість у звучанні інструментів, однак у цьому контексті також підійде аналогія з «Muster of Puppets» гурту Metallica.

Щодо композиції «Don't Burn the Witch» [Venom, 1982, Don't Burn the Witch], інтро написане у темпі  $\text{♩} = 160$  з використанням четвертних, восьмих та шістнадцятих нот. Малюнок такту 4/4 виглядає наступним чином: сильна перша доля восьма з двома шістнадцятими нотами відкритої струни до дієз (тун понижений на півтори тона), друга доля та ж сама восьма нота, яка переходить у четвертну подовжену ноту мі малої октави, тобто десятій ступінь, відповідно четверта доля (третя зайнята звучанням четвертної подовженої) четвертна нота десятого ступеня. Далі відповідний малюнок повторюється. Хід в інтро йде в рамках частини хроматичної гами тональності до дієз мінор від десятого, до сьомого підвищеного ступеня. Відповідних хід займає чотири такти, після чого реприза.

Інтро переходить у заспів, який написаний у швидшому темпі  $\text{♩} = 200$ , з використанням восьмих нот та інтервалів чистих квінт у відповідній тривалості.

Відповідна побудова композиції та ходи хроматичних гам будуть дуже характерними для американського треш-металу, зокрема згаданих вище Slayer і Metallica.

Композиція «Black Metal» побудована подібно до творів Motorhead і містить у собі доволі виразні елементи рок-н-ролу [Venom, 1982, Black Metal]. Наприклад рифи у приспіві (за виключенням першого такту в репризі, у якому зіграні восьмої тривалості чиста квінта й все інше – шістнадцяті ноти відкритої струни зіграні технікою «Palm Mute») з акордами побудованими привидними нотами. Навіть на рівні лірики перший приспів завершується паузою музичних інструментів під час вигуку вокаліста: «Lay down your souls to the gods rock `n' roll!» [Venom, 1982], що нагадує подібний мотив у «Ace of Spades» гурту Motorhead, у якій є брідж між другим приспівом та гітарним соло де, допоки у музичних інструментів пауза, вокаліст вигукує: «... but that's the way I like it baby, I don't wanna live forever!» [Motorhead, 1980].

У іншому, надмірне використання техніки «Palm Mute», у суміші з швидким темпом композиції робить її звучання доволі подібним до треш-металу.

Окремої уваги заслуговує композиція «Teacher`s Pet», яка повністю побудована на блюзовій основі, що не було характерно ні для Venom на загал, а ні Новій хвилі відповідного часу. Єдині, у кого в 1982 р. можна було зустріти відповідну структуру, окрім Venom, це Motorhead. Єдине, що відрізняє композицію від блюзу, це надмірно, як для блюзу, швидкий темп та агресивність звучання інструментів та вокалу.

У 1982 р. був створений ще один важливий реліз для хеві-метал музики – «Screaming for Vengeance» гурту Judas Priest [MetalStorm, Judas Priest]. У аспекті значення для хеві-метал музики альбом подібний до вищезгаданого «The Number of the Beast». Насамперед через музичні мотиви у композиціях, на основі яких будуть створювати свої композиції інші гурти. Також цінність кожного окремого треку, настільки велика, що альбом, часто-густо, називають «без зайвих і поганих композицій». Звісно, це дещо «грає на фоні» з попередніми альбомами гурту, зокрема «British Steel» і «Killing Machine». Щодо цього аспекту, в «Screaming for Vengeance» композиції комплексніші та насиченіші мелодикою, на відміну від акценту на ритм секціях попередніх альбомів. Окрім цього, особливо альбом «British Steel» слугував «гімном»

Нової Хвилі Британського Хеві-Металу й орієнтувався на поширення відповідної музики закордон, такої мети у «Screaming for Vengeance» гурт не ставив [Poroff, 2007, p. 141-160].

Щодо композицій, Judas Priest використали доволі простий хід, який активно використовуватиметься надалі у метал-музиці, особливо у концептуальних альбомах, – альбомне інтро, яке плавно розкриває першу пісню, у випадку аналізованого альбому – це інтро «The Hellion», яке переходить у композицію «Electric Eye» [MetalStorm, Judas Priest].

Композиція «Electric Eye» написана у мі мінорі, має декілька важливих композиційних елементів [Judas Priest, 1982, Electric Eye]. Перший з них – це чітке підкреслення тональності твору в самому інтро. В чотирьох тактах відіграється хід між першим → другим → третім ступенями, які розв'язуються вниз до четвертого, п'ятого та шостого ступенів, заодно відповідний хід підкреслює основну мелодію композиції. Таке окреслення тональності та основної мелодії буде доволі популярним у мелодік-дез-металі, особливо Гетеборзькій школі.

В заспівах використаний хід, який також стане невід'ємною частиною великої кількості метал композицій – акцентування початку кожної долі інтервалом чиста квінта/чиста кварта, або паверкордом, після чого, решта долі зайнята шістнадцятими нотами відкритої струни зіграними технікою «Palm Mute».

Ще однією новацією є використання подовжених восьмих у заспіві для підкреслення ходу акордів. Перший такт заспіву розпочинається з восьмої ноти відкритої струни, після чого йде послідовність з подовжених восьмих акордів – квартакорд (акорд складений з двох чистих кварт) → доміант кварт секстакорд → субдомінантний кварт секстакорд, послідовність розв'язується у восьму подовжену чисту квінту від першого ступеня, яка розв'язується у восьму квінту від сьомого ступеня, після чого реприза акордів. Така побудова у приспівах також використовуватиметься у частині мелодійного дез-металу.

Ще однією композиційною особливістю Judas Priest є невеличкі гітарні соло посеред заспіву чи приспіву. Так, наприклад, побудована композиція

«Riding on the Wind», де посеред другого приспіву на два такти побудоване гітарне соло, яке неначе розділяє вокальну лінію. Подібний хід буде використаний у останньому заспіві та останньому приспіві також. Загалом, у композиції дуже велику увагу приділено гітарним соло. Відповідна частина твору побудована на поліфонії між двома гітарними соло, які перетікають одна в одну декілька раз. Загалом на соло виділено шістнадцять тактів, для кожної з гітар по вісім тактів, які розділені окремо по чотири такти для частини соло однієї гітари, яке перейде у соло іншої гітари, відповідно лінія: чотири такти соло → чотири такти ритм партія → чотири такти соло → чотири такти ритм партія і навпаки для іншої гітари [Judas Priest, 1982, Riding on the Wind].

Окремої уваги заслуговує композиція «You`ve Got Another Thing Comin'», яка є твором, через який більшість знайомляться з гуртом вперше. Це можна пояснити приспівом композиції, який побудований таким, що запам'ятовується (з англ. - catchy). Дещо подібна ситуація з композицією «Run to the Hills» гурту Iron Maiden, де інтро та приспів грають відповідну роль для композиції, відповідно для гурту також. У будь-якому випадку, «You`ve Got Another Thing Comin'» є найвідомішим хітом гурту в 1980 рр. [Konow, 2002, p. 144]

1983 р. для Нової Хвилі Британського Хеві-Металу – це час, коли частина гуртів вже є відомими на весь Західний Світ, це початок масових концертів, які набиратимуть популярності впродовж відповідної декади й будуть зміщені треш-металом. Піком концертів Нової Хвилі стане фестиваль Rock in Rio 1985 р., особливо важливим він буде для Iron Maiden [Dunn, 2008, 00:07:20].

У 1983 р. Iron Maiden записують новий альбом «Piece of Mind», який дещо відрізнятиметься від попереднього та наступного альбомів [MetalStorm, Iron Maiden]. Передусім це своєрідне повернення до звучання, яке було характерним для перших двох альбомів [Poroff, 2018, p. 56-68]. Хоча це не настільки помітно, як наприклад, різниця між альбомами Judas Priest «Screaming for Vengeance» і «British Steel», однак вона відчувається. Якщо у «The Number of the Beast» велику увагу було приділено мелодиці композицій, то у «Piece of Mind» вона не настільки очевидна, чималу увагу надано ритмічним малюнкам. Хорошим прикладом цього є найвідоміша з відповідного альбому композиція

«The Trooper» [Iron Maiden, 1983, The Trooper]. Вся ритм партія композиції побудована на галопі, що є характерною рисою Iron Maiden [Popoff, 2019, p. 212]. Навіть, коли гітарні партії його не мають (наприклад під час інтро, аутро чи гітарного соло) бас-гітара відтворює відповідний хід. Ідентична ідея для ритм партії присутня й у іншій відомій композиції з відповідного альбому «Flight of Icarus» [Iron Maiden, 1983, Flight of Icarus]. У інтро галоп підсилений послідовністю чотирьох шістнадцяток на четверту долю такту, що надає додаткової агресивності відповідному малюнку.

Подібно до «The Number of the Beast» буде побудована загальна концепція альбому в контексті тривалості композицій. У випадку альбому 1982 р. більшість композицій тривали у діапазоні три – чотири хвилини, а завершальна довше тринадцяти. У релізі 1983 р. більшість композицій, також, триватимуть три – чотири хвилини, а завершальна довше семи хвилин, що є коротше, аніж як у попередньому, так і у наступному альбомі 1984 р., де відповідний твір «Rime of the Ancient Mariner» триватиме також довше тринадцяти хвилин. Відповідна концепція буде змінена аж у 1988 р. [MetalStorm, Iron Maiden]

Окремої уваги заслуговує балада «Revelation», яка є своєрідним експериментом, адже її інтро, бріджі, частина інтерлюдій, гітарні соло побудовані за зразком рядової композиції. Де-факто, тільки приспиви та заспиви мають баладну структуру. Особливо це відчутно після завершення бріджа між першою та другою інтерлюдією, де перша зіграна у темпі  $\downarrow = 155$ , а друга у  $\downarrow = 170$  з використанням переважно восьмих нот, що характерно й для першої інтерлюдії також [Iron Maiden, 1983, Revelation].

Загалом, структура більшості композицій є доволі типовою для гурту, у цьому аспекті, окрім «Revelation» і завершальної композиції «To Tame a Land», у якій інтерлюдія та гітарні соло розбивають основну лінію композиції порівну і створюють враження двох окремих творів, що буде використане гуртом у майбутньому також. Більшість композицій буде побудована наступним чином: інтро → заспів → брідж/приспів → заспів → брідж/приспів → гітарні соло → брідж/приспів → заспів → брідж/приспів → аутро.



Через композиційну структуру та звучання альбом критикували, адже на рівні «The Number of the Beast» реліз виглядав слабшим. Однак, у рамках розвитку метал-музики «Piece of Mind» матиме велике значення, оскільки відповідні структури та ритмічні малюнки ляжуть в основу багатьох творів у майбутній метал-музиці [Poroff, 2018, p. 56-68].

З іншого боку, в рамках композиційних структур, це доволі самобутній альбом, який не подібний ні на попередній, ні на наступні альбоми у яких наголос знову буде поставлений на мелодійність, хоча композиції з «Piece of Mind» увійдуть у концертний репертуар гурту.

Те, що об'єднує альбом з іншими – це лірика, у якій поставлено акцент на тему війни, вбивства та художню літературу, що завжди вирізнятиме Iron Maiden, посеред інших гуртів Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Відповідна лірична складова буде у наступних альбомах гурту [Bayer, 2009, p. 118-119, Fletcher, Carla-Uhink, Umurhan, Lindner, 2019, p. 8].

На загал альбом став достатньо сильним та важливим у Новій хвилі, особливо зважаючи на загальний зріз релізів відповідного року, коли увага з британського хеві-металу почала переходити на американські глем-гурти.

Однак одним із найсильніших релізів у хеві-металі 1983 р. став «Holy Diver» гурту Dio [MetalStorm, Dio]. Пішовши з Black Sabbath Роні Джейм Діо розпочав свою сольну кар'єру в хеві-метал музиці. До 1983 р. Діо мав вже декілька готових композицій, які увійшли у дебютний альбом, зокрема це однойменна «Holy Diver» і «Rainbow in the Dark». Загалом композицій альбому структурно та по звучанню нагадували Black Sabbath за участі Роні Джеймса Діо, аніж Rainbow. Це зумовлено розвитком бачення творів самим Діо та свободою, яку він мав під час роботи над альбомами Black Sabbath, особливо «Heaven and Hell», на відміну від Rainbow, де більшу частину композицій написав, або приймав участь у написанні Річі Блекмор [Christe, 2003, p. 76].

Також альбом здобув славу завдяки своїй обкладинці. На малюнку зображений демон з обірваним ланцюгом в руках, яким він сковував католицького священика, що після розриву ланки ланцюга впав у воду і з виразом жаху на обличчі озирається на монстра [MetalStorm. Dio]. Подібно до

обкладинки з ангелами, які курять та грають у карти на альбомі «Heaven and Hell» [MetalStorm, Black Sabbath], обкладинку «Holy Diver» піддали критиці не тільки релігійні громади, а й різні музичні видавництва у Європі. Критики запитували у Діо: «Чому на обкладинці альбому зображений священик, якого вбиває демон? Ви хочете смерті духовенству?» на що отримували знамениту відповідь, у якій полягає основний контекст релізу: «А з чого Ви взяли, що це не священик, який вбиває монстра?» [Bennett, 2010]. Відповідна концепція доволі сильно відображена у однойменній композиції «Holy Diver».

Щодо композиційних елементів, є декілька особливостей [Dio, 1983, Holy Diver]. По-перше, у композиції активно використовується малюнок галопу, що не є характерним для творчості Діо у Black Sabbath, хоча невеликі частини ритм партій мали у собі відповідний малюнок. По-друге, у композиції сильніший акцент поставлений на заспіви, аніж на приспіви, що не є чимось новим для рок та метал-музики, однак, також, доволі нехарактерним для творчості Роні Джеймса Діо.

У всьому іншому, особливо розглядаючи композицію відмежовано від персони автора, вона є типовою композицією хеві-металу, що може засвідчувати певні композиційні стандарти, які склались у хеві-металі ранніх 1980 рр.

Ще однією знаковою композицією з альбому є «Rainbow in the Dark» [Dio, 1983, Rainbow in the Dark], яка не планувалась для відповідного альбому, адже Роні Джеймс Діо вважав її «попсовою» і для цього є композиційні підстави, зокрема [Konow, 2002, p. 121]:

- Синтезаторна партія у інтро та його репризах, які доволі розбавляють агресивність як твору, так і альбому на загал, особливо на фоні достатньо агресивної композиції «Invisible», яка їй передує.

- Чималої ролі у «попсовості» зіграли рифи, які побудовані на чергуванні паверкордів з окремими нотами, включно з нотами відкритої струни. Послідовність була наступною: четвертий паверкорд від четвертого ступеня (тональність мі мінор), який розв'язується у хід двох восьмих соль і мі, які розв'язуються у восьмі паверкорди від другого та третього ступенів, які

переходять у чисту кварту від сьомого не підвищеного ступеня у першій октаві (що є відносно високо для гітарної ритм партії) і завершував відповідну прогресію хід п'яти восьмих нот у великій октаві (третій → шостий → п'ятий → четвертий → перший ступені), після чого реприза. Відповідним ритмічним малюнком була побудована майже вся композиція, що є нетипово для хеві-метал музики, окрім цього звучання згаданого рифу є доволі ніжним у порівнянні до агресивних послідовностей паверкордів чи чистих квінт та кварт у Judas Priest, чи до галопу характерного для Iron Maiden.

Однак, композиція стала доволі важливою у хеві-металі через свою самобутність та яскравість, яку надала їх синтезаторна партія. Окрім цього, лірична складова, яка була доволі незвичною для хеві-металу на загал і чимось нагадувала раніше згадану «Princess of the Night» гурту Saxon.

Окрім цього, у альбомі присутній гімн «Stand up and Shout», написаний подібно до відповідних гімнів хеві-метал музики в релізі «British Steel» гурту Judas Priest, однак значно агресивніше, що було досягнуто завдяки темпу композиції та вигукам у приспіві. Однак, гімни зазвичай не набирали популярності серед металхедів, не винятком була й відповідна композиція Роні Джеймса Діо.

У Новій Хвилі Британського Хеві-Металу було доволі багато гуртів, особливо у часи розквіту відповідної сцени у ранніх 1980 рр. Різні альбоми та композиції різних гуртів впливали на формування як метал-музики у Великобританії, так і за кордоном. Частина гуртів мали визначальний вплив на формування інших субжанрів метал-музики, наприклад Venom, які безпосередньо вплинули на становлення блек-металу і треш-металу [Ernst, 2006, 00:05:38]. Творчість Iron Maiden і Judas Priest мала визначальний вплив на розвиток хеві-метал музики на загал [Dunn, 2011, 02:17]. Black Sabbath, іноді, вказують у якості засновників дум-металу [MetalStorm, Black Sabbath]. Однак один із гуртів Нової Хвилі мав не менший вплив на становлення відповідного субжанру, аніж Black Sabbath – Witchfinder General.

Подібно до Black Sabbath, гурт взяв свою назву з однойменного фільму жахів. У аспекті композицій, вони подібні до творів Black Sabbath середини

1970 рр. Гурт, до моменту першого розпаду, записав два альбоми – «Death Penalty» 1982 р. і «Friends of Hell» 1983 р. [MetalStorm, Witchfinder General]

Не зважаючи на загальний стереотип меланхолії притаманної дум-металу, композиції з першого альбому гурту Witchfinder General складно назвати повільними. Звісно, швидкість виконання була повільнішою, аніж у Venom чи Raven, однак вона була достатньо жвавою. Наприклад композиція «Burning A Sinner» [Witchfinder General, 1982, Burning A Sinner] написана у темпі  $\downarrow = 75$ , що є доволі помірним темпом, однак з використанням у інтро й аутро, заспівах і бріджах поголовно шістнадцятих нот, інтервалів і акордів твір складає враження жвавості. Ба більше гітарне соло у композиції написане у швидшому темпі  $\downarrow = 80$  з використанням тридцять других нот, що звучить рівнозначно до шредових гітарних соло [Poroff, 2015, р. 61-62].

Подібна ситуація спостерігається у композиції «Invisible Hate» тільки у вокальній лінії, особливо у приспіві, де відповідна лінія виконана дрібнішими нотами, зокрема шістнадцятими і восьмими.

Основною проблемою першого альбому була відносно слаба майстерність музикантів, це помітно у згаданій вище композиції «Invisible Hate» у якій музикант ламає свій голос щоб дістати до високих нот. Гітарні партії також доволі примітивні, які базуються, головним чином, на паверкордах і розкладених акордах. Можливо, через відповідні характеристики, гурт мав вплив на становлення дум-металу, адже на тлі матеріалу інших британських гуртів 1982 р. гурт виглядав традиційнішим до метал-музики середини 1970 рр.

У альбомі 1983 р. «Friends of Hell» майстерність музикантів дещо вдосконалилась [Poroff, 2019, р. 87]. Це можна зрозуміти на прикладі композиції «Requiem for Youth», у якій використовуються різні ритмічні малюнки, загальний темп композиції швидший і становить  $\downarrow = 160$ , значну увагу надано гітарному соло як демонстрації відповідної майстерності, вокальна лінія виконана, порівняно до попереднього релізу, чистіше [Witchfinder General, 1983, Requiem For Youth].

Подібнішими до дум-металу стали певні елементи в окремих композиціях. Наприклад у «Last Chance» інтро виконане у типовому для дум-металу темпі

♩ = 55 з використання половинних і четвертних інтервалів, які між собою з'єднували восьмі тріолі. Однак, починаючи зі заспіву темп пришвидшується до ♩ = 75 і тривалість нот стає дрібнішою, що, знову ж таки, робить твір далеким від дум-металу; окрім цього, соло у відповідній композиції також демонструє вдосконалення майстерності музикантів, особливо у аутро, яке побудоване у формі гітарного соло подібно до аутро в композиції, яка завершує живий концерт гурту що було характерним як для хеві-метал, так і для рок-музики [Witchfinder General, 1983, Last Chance].

Після 1984 р. гурт розпався. Свій наступний реліз колектив створить у 2008 р. після чого майбутнє гурту стане невизначеним, де гурт офіційно існує, однак не проводить ніякої студійної діяльності [MetalStorm, Witchfinder General].

1984 р. став останнім роком слави для Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. З одного боку, це зумовлено зміщенням уваги у метал-музиці з Великобританії на США де, у цей час, активно розвивався треш-метал, а також гурт Possessed записав своє демо «Death Metal» що заклало основу для розвитку дез-металу, як окремого субжанру [MetalStorm, Possessed]. Також у Європі акцент перемістився до Німеччини, де почала формуватись своя треш-метал сцена та павер-метал, який у британського хеві-металу вигравав як мелодійністю композицій, так і швидкістю виконання при ставці на високий вокал, що на тлі більшості британських гуртів виглядало як технічно складніша музика [Ernst, 2006, 00:05:43]. У Швеції також активно почала розвиватись своя метал сцена у цей час. Зокрема гурт Bathory записує свій перший однойменний альбом у 1984 р., що у майбутньому посприяє розвитку блек-металу в Скандинавії [MetalStorm, Bathory].

З іншого боку, композиторська новизна Нової Хвилі вичерпала себе, яскраві альбоми з'являлися тільки у декількох найвідоміших гуртів. Де-факто, якби не релізи Iron Maiden та Judas Priest відповідного року, про Нову хвилю, імовірно, забули би у 1983 р.

Щодо Iron Maiden, гурт у 1984 р. записує один з найважливіших альбомів своєї дискографії – «Powerslave» [MetalStorm, Iron Maiden]. Для метал-музики

відповідний реліз важливий насамперед через якість матеріалу. З погляду новизни чи експериментів альбом мало чим може похвалитись. Однак, як це часто буває у метал-музиці, якісні альбоми беруть гору над новаторськими у аспекті популяризації музики як зовні, так і всередині хеві-метал середовища [Poroff, 2018, p. 69-84].

Гурту відповідний альбом надав велику кількість пісень, які активно використовуватимуться на поголовній більшості живих концертів. Ба більше, композиція «Aces High», яка написана під впливом історії участі британської авіації під час Битви за Британію 1940 р., стала твором, яким гурт відкриває більшість своїх концертів. Яскравий приклад продемонстрований у документальному фільмі 2009 р. «Iron Maiden: Flight 666», де композиція доповнена своєрідним інтро (до виходу музикантів на сцену) – промовою Вінстона Черчеля 1940 р. «...We shall go on to the end, we shall fight in France, we shall fight on the seas and oceans, we shall fight with growing confidence and growing strength in the air, we shall defend our Island, whatever the cost may be, we shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and in the streets, we shall fight in the hills; we shall never surrender...», яка розпочинає концерт гурту [Dunn, 2009, 00:00:38].

Щодо структури композиції, вона має декілька цікавих елементів у собі [Iron Maiden, 1984, Aces High]. По-перше, інтро композиції написано у швидшому темпі, аніж решта твору, зокрема  $\downarrow = 162$  – інтро,  $\downarrow = 126$  – основна композиція. При цьому, інтро сприймається повільніше від всього наступного. Такий ефект досягнуто завдяки використанню нот дрібнішої тривалості в головній частині твору. У інтро використані восьмі та четвертні ноти, у той час як після нього використовуються, головним чином, шістнадцятки. Окрім цього, інтро завершується розтягнутою на п'ять долей нотою, що дає ілюзорне відчуття сповільнення темпу. Чималу роль у цьому також відіграє драм (барабанна) партія, яка у інтро акцентує або початок такту з сильної долі, або «початок» такту з другої половини сильної долі, створюючи своєрідну синкопу.

Навіть враховуючи лише це, інтро композиції «Aces High» вже є унікальним у хеві-метал музиці. Однак, це не єдине нововведення. Інтро має

іншу тональність від всього іншого твору, зокрема мі мажор (вся інша частина композиції побудована у ля мінорі). При цьому, мажор у інтро з чотирьох тактів, на яких створена реприза, в третьому такті тональність зміщується на паралельну тональність – до дієз мінор, однак, з пониженим другим ступенем, що робить його подібним до фрігійського ладу.

Такі експерименти з інтро, можливо, зроблені навіть не стільки заради композиції, скільки заради всього альбому, адже відповідне інтро можна трактувати, як відкриття альбому загалом. Однак, тут є певна заковика, яка полягає у релізі відповідної композиції у однойменному синглі. Обидва релізи були випущені восени 1984 р, альбом – сьомого вересня, сингл – двадцять другого жовтня, однак, враховуючи специфіку запису нового матеріалу гуртом у той час, складно сказати, що відповідне інтро не було придумане після складання самої композиції, адже воно не має ніякого повторення а ні у самому творі, а ні в альбомі [MetalStorm, Iron Maiden].

Ще одна важлива для метал-музики композиція «2 Minutes to Midnight» [Iron Maiden, 1984, 2 Minutes to Midnight]. У композиції прописаний хід, який є доволі типовим для Нової Хвилі й активно використовуватиметься гуртами у майбутньому, зокрема послідовність з двох восьмих нот відкритої струни зіграних технікою «Palm Mute» і одного восьмого інтервалу, або ж паверкорду, що зустрічається доволі часто в інших творах Нової Хвилі. Оскільки ноти зіграні технікою «Palm Mute» звучать приглушено, інтервал автоматично отримує акцент, відповідно наголос завжди йде на третій звук, тобто у двох тактах 4/4, наголос припадатиме на другу долю → половину третьої долі → сильну долю другого такту → половину другої долі → четверту долю. У третьому такті акцент припадатиме на половину сильної долі, що буде створювати з часом відчуття або асиметрії, або розмірності 3/8, при тому, що складно сприймається на слух у порівнянні до звичних розмірів тактів 4/4 чи 3/4, які використовувались у метал-музиці відповідного часу. У другому випадку (при розмірі 3/8) виникне певна складність, яка полягає або у акцентуванні на третій долі (оскільки дві перші зіграні технікою «Palm Mute»), або передуманню неповного такту, з восьмою паузою на першу долю. Такий хід

є доволі складним і на той час не використовувався у метал-музиці. Щоб скорегувати відповідний малюнок на 4/4 Iron Maiden у другому такті розбили відповідний хід трьома інтервалами, перші два – четвертні, останній восьмий, при тому, два останні інтервали зіграні вібрато, щоб урізноманітнити звучання відповідного малюнку. Останній восьмий інтервал доволі добре переходить у хід з двох восьмих нот зіграних технікою «Palm Mute» і восьмого інтервалу, де-факто, він його відкриває. Увага на відповідному ході важлива, адже це один з базових малюнків у хеві-метал музиці, при тому, прописаний в одній з найвідоміших хеві-метал композицій.

Популярності композиція, окрім відповідного ритмічного малюнку, набрала ще й завдяки приспіву, при тому як його композиційної структури, так і ліричної.

Щодо композиційної структури, вокальна лінія поділена на дві частини, перша – оспівування першого ступеня (тональність ля мінор), з стрибком вниз до п'ятого ступеня, яким завершується перша частина, друга – оспівування субдомінантного тризвуку, яке завершується переходом на сьомий ступінь перед репризою заспіву, і у другий по завершенні репризи. При цьому, кожна нота у приспіві акцентована, що при прослуховуванні складає враження радше вигуків, а не співу. Така форма доволі добре зіграла, оскільки вона є легкою для запам'ятовування та відтворення. Можна сказати, що приспів композиції зробив ключову роль у популяризації твору, відповідно напрошується аналогія з «Run to the Hills», однак, при цьому, вокальна лінія ній побудована як легато, й не звучить як вигуки, що є цікаво, адже ефект обох композицій однаковий – ключова увага на приспіві при майже ідентичних композиційних структурах творів. Цей фактор буде грати на руку Iron Maiden, як хеві-метал композиторам, адже більшість гуртів використовували однакові підходи до приспівів.

Аналізуючи лірику, композиція торкається теми війни та ядерної загрози, що було характерним для загальної ядерної параної того часу, однак лінія у приспіві мала доволі значне, співзвучне з відповідною параноєю, повідомлення: «2 minutes to midnight, The hands that threaten doom. 2 minutes to midnight, To kill the unborn in the womb.». Співзвучним воно було не тільки з огляду загальних



настроїв, а з основних точок параної – «The hands that threaten doom» – загальній загрозі повного знищення людства у випадку саме ядерної війни, та – «To kill the unborn in the womb» – неможливості відновлення біологічного життя після відповідної катастрофи. Таке повідомлення підсилює ауто композиції, у якому фінальна теза зазначає «Midnight, all night» – «північ на всю ніч», тобто ночі без світанку, що є алюзією на ефект від використання ядерної зброї – «ядерну зиму», коли пил і сажа внаслідок вибуху бомб підніметься в стратосферу, що унеможливить, або ускладнить проникання сонячного світла, відповідно приведе до глобального похолодання і вимирання видів [Iron Maiden, 1984].

Композиція «Powerslave» є доволі експериментальною для гурту [Iron Maiden, 1984, Powerslave]. По-перше, вона написана в домінантовому ладі, що є вкрай рідкісним явищем у хеві-метал музиці, оскільки більшість композицій написані в тій чи іншій версії мінорного ладу, рідше у давньогрецьких ладах [Fletcher, Carla-Uhink, Umurhan, Lindner, 2019, p. 173].

По-друге, доволі експериментальною є побудова гітарних соло у композиції. Зокрема, до першого соло підводить інструментальна частина, на основі якої буде побудоване перше соло. Відповідна частина твору має доволі спокійний темп  $\text{♩} = 134$ , який забезпечений широким використанням половинних та четвертних нот. Друге гітарне соло побудоване на основі гітарної ритм партії з ефектом дисторшн. Окрім цього його темп швидший  $\text{♩} = 154$ , при цьому, зазвичай використовуються восьмі та шістнадцяті ноти. Два соло переходять у інтерлюдію, яка за своєю структурою є дубльованим соло, де обидві гітари грають однакове соло тільки від різних ступенів. Інтерлюдія переходить у третє соло, завдання якого підвести композицію до заспіву, який написаний у повільнішому темпі  $\text{♩} = 134$ .

Така побудова соло може свідчити про те, що «Powerslave» планувалась як завершальна композиція альбому, адже подібне акцентування та комплексність партій гітарних соло притаманні для завершальних композицій, які розкривають відповідну майстерність музикантів. Окрім цього, композиція довша від всіх попередніх творів альбому, зокрема вона триває дещо довше

семи хвилин, у той час як попередні твори у діапазоні чотири – шість хвилин. Однак, композиція не є завершальною в альбомі, адже після неї є «Rime of the Ancient Mariner», яка триває довше тринадцяти хвилин [MetalStorm, Iron Maiden].

Загалом, у контексті тривалості композицій, альбом «Powerslave» збільшив відповідний діапазон у порівнянні до всіх попередніх альбомів, хоча «The Number of the Beast» є доволі близьким.

Завершальна композиція «Rime of the Ancient Mariner» написана у мініорі, та подібно до «Hallowed be thy Name» має доволі комплексну композиційну структуру [Iron Maiden, 1984, Rime of the Ancient Mariner].

По-перше, композиція написана у куплетній формі без приспівів, що робить її неподібною до пісні. Зрештою, композиція є адаптацією «Поєми про старого моряка» Семюеля Тейлора Колріджа, написаної та опублікованої у 1798 р. Зокрема, у самій композиції гурту, в інтерлюдії використані рядки з відповідної поеми [Wagner, 2011, p. 56].

По-друге, сама структура композиції є наступною: інтро → перший куплет → брідж → другий куплет → брідж → третій куплет → брідж → брейк → четвертий куплет → брейк → п'ятий куплет → перший риф → другий риф → акустична інтерлюдія → шостий куплет → третій риф → перше гітарне соло → друге гітарне соло → четвертий риф → реприза інтро → сьомий куплет → брідж → восьмий куплет → брідж → дев'ятий куплет → ауто. Композицій подібної структури у хеві-метал музиці не зустрічались до написання «Rime of the Ancient Mariner». У такому аспекті унікальності композиція нагадує «Shine on You Crazy Diamond» гурту Pink Floyd, хоча структурно дві композиції різні.

Щодо окремих частин композиції, інтро є доволі агресивним. Початок композиції – це хід вниз шістнадцятими нотами у темпі ♩ = 114 у лід-гітарі від п'ятого до другого, у всіх інших гітар від третього до сьомого не підвищеного ступенів з розв'язанням у третій ступінь лід-гітарою та у перший ступінь іншими гітарами. Після цього використовується типовий для Iron Maiden ритмічний малюнок галопа (так само й у композиції «Powerslave») з однієї

восьмої та двох шістнадцятих інтервалів, зокрема чистих квінт від першого ступеня.

Подібним чином написані куплети. Однак, по завершенню вірша у куплеті є невеликий хід від лід-гітари шістнадцятими нотами, які розвиваються від різних ступенів до першого ступеня, який є подовженим і акцентованим, після чого відповідну частину композиції завершує ритмічна секція галопу.

Бріджі побудовані також відносно нестандартно для хеві-метал композицій Нової Хвилі. Кожен брідж до репризи інтро є унікальним та не повторює попередні бріджі, що було незвичним для метал-музики до відповідного часу. Хоча й після «Rime of the Ancient Mariner» подібні бріджі майже не зустрічатимуться у метал-композиціях. Такий підхід до бріджів позбавляє композицію відчуття реприз, особливо важливо це з огляду на куплети, адже при репризованих бріджах композиція відчувалась би одноманітною до початку інтерлюдії.

Використання брейків у композиціях, зазвичай, не пов'язують з рок чи метал-музикою, це є звичним для популярної танцювальної музики (на той час диско) чи хіп-хопу, однак ідея брейку як частини, яка «надламує» ритмічний малюнок композиції надаючи доволі відчутний перехід від однієї частини твору до іншої присутня у «Rime of the Ancient Mariner» також. Подібні елементи використовувались у інших хеві-метал композиціях, наприклад у «Ace of Spades» гурту Motorhead, у якій брейк відмежовував брідж після другого приспіву від гітарного соло.

Доволі нестандартним є перехід до інтерлюдії, де всі, за виключенням лід-гітари, сповільнюючи темп розв'язують хід до паверкорду від шостого підвищеного ступеня, однак хід лід-гітари розв'язується у великий мажорний септакорд від ноти ля (однак, не беручи у нього ноту до дієз, яка, натомість, присутня у паверкордах), відповідно, наче переходячи до тональності ля мажор. Однак, тут є певна заковика, адже басова партія в інтерлюдії, яка її відкриває, виконує розібраний збільшений тризвук від ноти ля, який пізніше розвивається у збільшений тризвук від ноти соль, що не є стандартним для правил академічної музики.

Де-факто, інтерлюдія є куплетом, однак, саме тут використані рядки з оригінальної «Поєми про старого моряка (в оригіналі назва «The Rhyme of the Ancucent Marinere»)» [Iron Maiden, 1984], тому відповідна частина не вкладена у куплетну структуру. Однак, шостий куплет є продовженням відповідної інтерлюдії, адже написаний у тій же тональності з акцентом на бас-гітарну партію, так само як у інтерлюдії. Подібна композиційна ідея не використовувалась раніше у хеві-метал музиці.

Після гітарних соло йде реприза частини твору, подібний структурний елемент був присутнім у «Hallowed be thy Name», що не є новим для гурту. На загал, подібний хід є характерним для хеві-метал музики, однак використовувався він у композиціях значно коротших, аніж «Rime of the Ancient Mariner» чи «Hallowed be thy Name».

Одним із знакових альбомів британського хеві-металу 1984 р. був «Defenders of the Faith» гурту Judas Priest [MetalStorm, Judas Priest]. У новому альбомі гурт вирішив змінити звучання з легкого, притаманного попередньому альбому «Screaming for Vengeance», до важкого, притаманнішого гурту наприкінці 1970 – початку 1980 рр. При цьому, не пишучи «гімни хеві-металу» на кшталт «United» з альбому 1980 р. «British Steel» [Popoff, 2007, p. 141-161].

Хоча, структурно, композиції альбому «Defenders of the Faith» доволі схожі до творів з «Screaming for Vengeance», що знайшло свій відгомін у критиці альбому щодо подібності композицій. Окрім цього є казус композиції «Rock Hard Ride Free», яка є перезаписаною композицією «Fight for Your Life» з доданим інтро у вигляді гітарного соло. «Fight for Your Life» була записана для альбому «Screaming for Vengeance», однак не увійшла до нього [Popoff, 2007, p. 321].

На рівні звучання та композиційної структури, твори з «Defenders of the Faith» вже не особливо вирізнялись серед хеві-металу, що розвивався у інших державах. Важливість альбому, насамперед, в якості звукозапису, яка допомогла встановити стандарт «що таке хеві-метал?».

Щодо композиційних особливостей, покажемо є твір «Jawbreaker», який є другим в альбомі, однак у ньому продемонстровано важливу частину,

притаманних для хеві-метал музики на загал і для гурту окремо, елементів [Judas Priest, 1984, Jawbreaker]:

По-перше, повернулись експерименти з використанням тритонів, які у композиції присутні в приспіві й поставлені у наступній послідовності: в такті 4/4 восьма чиста квінта від сьомого не підвищеного ступеня (тональність ре мінор) переходить у подовжений четвертий тритон від сьомого підвищеного, який переходить у восьму ноту ля, яка розв'язується у чисту квінту від першого ступеня, тим самим утворюючи ефект синкопи.

По-друге, використаний типовий для хеві-метал музики ритмічний малюнок у приспіві, де такти заповнені шістнадцятими нотами, початок і кінець сильної та відносно сильної долі є інтервалами (у випадку композиції – це чисті квінти), а все інше – це окремі повторювані ноти зіграні технікою «Palm Mute». У приспіві виділений один такт для подібного малюнку, однак він дещо видозмінений, зокрема доданий на початок половини другої та четвертої доль інтервал чиста квінта, що надає ефекту потужнішої динаміки у відповідному відрізку.

По-третє, у бріджах яскраво представлений інший типовий для хеві-металу другої половини 1980 рр. малюнок, де відповідні інтервали поставлені на завершення долі, що, також, надає композиції динаміки.

По-четверте, хоча це не буде чимось новим у метал та рок-музиці, однак у гітарних соло активно використовується веммі бар (від англ. - whammy bar), який надає плавне розтягнуте звучання чимось подібним до вібрато. Активне використання веммі барів буде не тільки у хеві-металі, а й у інших субжанрах хеві-металу, наприклад у треш-металі його активно використовуватиме гурт Metallica [Ernst, 2006, 00:12:10]. Загалом використання веммі барів стане регулярним для великої кількості гітаристів для партії соло.

Окрім всього вищевказаного, у композиції використовуються паверкорди та інтервали чисті квінти і чисті кварта, техніки для гри на гітарі «Hammer On/Pull Off», ноти й інтервали зіграні технікою «слайд», що у своїй сумі дає зразкову хеві-метал композицію, навіть не стільки з Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, скільки відповідного жанру метал-музики.

**Підсумовуючи** все вище написане, в рок-музиці початку 1970 рр., особливо у творчості гурту Black Sabbath, були закладені основні елементи, які у майбутньому стануть характерними для хеві-метал музики, зокрема паверкорди. Розвиваючись у першій половині декади рок-музика набере дедалі нових зразків своєї творчості, Великобританія стала місцем, звідки розповсюджувалась рок-музика та хеві-метал на світову арену. У 1975 р. гурт Judas Priest запише свій дебютний альбом, хоча й більшої популярності та ваги колектив набере з виходом наступного альбому, вони поставлять стандарти для хеві-метал музики, на основі яких виникне Нова Хвиля Британського Хеві-Металу. Наприкінці 1970 рр. виникнуть найвпливовіші гурти для розвитку метал-музики у 1980 рр., зокрема це Motorhead, Iron Maiden, Angel Witch та інші. Їхня творчість максимально вплине на формування метал сцени у США, особливо гурту Motorhead, навіть на рівні однієї композиції «Ace of Spades», яка стане символом хеві-метал музики тих часів. Пізніше, у хвилі почнуться експерименти зі швидкістю виконання та агресивністю рифів, виникне гурт Raven, який доволі сильно вплине на американський треш-метал, виникне Venom, імідж і музика яких нададуть поштовх до розвитку екстремальних субжанрів метал-музики у Європі. Інші гурти, які не будуть далеко відходити від загальних стандартів Нової Хвилі створять універсальні моделі для хеві-метал музики, які будуть використовуватись як у Європі, так і за її межами у другій половині 1980 рр. і надалі в субжанрі метал-музики, з яким буде асоціюватись відповідна назва «Heavy Metal».

## РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МЕТАЛ-МУЗИКИ З СЕРЕДИНИ

1980 рр.

### 3.1 Розвиток екстремального металу та особливості його композиційної структури сер. 1980 – сучасність

Термін «екстремальний-метал» є штучним, зазвичай, його не виділяють серед субжанрів метал-музики. Основною причиною цього є вкрай вузькі якісні характеристики. Наприклад, якщо вважати за мірило рівень «соціального протесту» чи звинувачення до гуртів щодо їхньої музичної діяльності зі сторони різних соціальних та громадських комітетів, то ми можемо екстремальними назвати Judas Priest [Metal Injection, 2014, #6], Twisted Sister [Metal Injection, 2014, #8], Black Sabbath [Wiederhorn, 2021], адже щодо них порушувались судові справи, які мали, або ж не мали, різні наслідки для гуртів, починаючи від штрафів, завершуючи скасуванням концертів. Однак, у випадку відповідних гуртів, вони у сторону свого захисту вказували певне непорозуміння, або ж помилки в інтерпретації текстів та намірів звинувачувальною стороною.

З іншого боку, були гурти, які намагались своїм іміджем та музикою створити ілюзію певної небезпеки, наприклад Venom, однак з розвитком метал сцени, гурт почав нагадувати своєрідне хелловін-паті, аніж справжніх протестувальників [MetalStorm, Venom]. Тим паче, що поза музикою зі сирим звучанням, пентаграмою на обкладинці та ліриці про відьомський шабаш чи стереотипного «диявола» гурт ні до чого особливого не закликав [Dunn, 2014, 04:55, 07:50]. Хоча творчість та імідж Venom матимуть безпосередній вплив на розвиток екстремального-металу, про що буде описано нижче у відповідному розділі, їх складно назвати екстремальними на загал.

Є інша візія щодо питання екстремальності, яка вкорінена в розвитку метал-музики в США, де появлялись гурти, які брали за основу найтемніші сторони людського життя, історії, психіки, політики, релігії на основі чого писали свої тексти ставлячи їх на все швидшу та складнішу музику [Dunn, 2014, 27:33]. Це особливо важливо, адже відповідна музика почала розвиватись у

США якраз на старті популярності Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, тобто 1982–1983 рр., особливо з виходом дебютних альбомів гуртів Metallica та Slayer у 1983 р. про що буде описано нижче у розділі.

Розвиваючи техніку гри, та, особливо, швидкість гри на інструментах і дуже швидко обганяючи у такому аспекті британські гурти, американські музиканти звучали агресивніше, сюди ж значно провокаційніша лірика у композиціях та обкладинки частини альбомів, які викликали певний шок та на основі яких читався протест. Все це надавало американським треш-метал гуртам відповідну екстремальну ознаку. Окрім цього, після концертів відповідних гуртів, клуби, в яких вони відбувались, часто-густо, отримували значних збитків через поведінку фанів під час виступу гурту, що відбувалось куди рідше в Великобританії [Ernst, 2006, 00:46:18]. Однак, це не було чимось надмірним, особливо коли стали зрозумілими «справжні обличчя» музикантів. Наприклад гурт Slayer, які відомі своїми антирелігійними та сатанинськими текстами. Після інтерв'ю з вокалістом Томом Арайя, який позиціонує себе як католик [Dunn, 2005, 01:08:42], стає зрозумілою, що це – складова іміджу для сцени, а не заклик до певних дій [Loudwire, 2016, 02:30].

Однак, у США в цьому аспекті музичного іміджу пішли ще далі. Був придуманий низький гортанний спів, який отримав назву «гроулінг» (від англ. «growling» – «гарчати»), застосування якого наприкінці 1980 – початку 1990 рр. з використанням лірики про смерть, вкрай жорстоке фізичне насильство, каліцтво над організмом людини, епідеміями, мізантропією сформувало субжанр дез-метал [Dunn, 2014, 27:33].

У аспекті композицій, треш-метал є, на загал, швидшим від дез-металу, в той час як, дез-метал побудований на агресивніших та низьких рифах, іноді ламаних ритмічних малюнках, часто з використанням дисонансних інтервалів, коли у треш-металі, це, зазвичай, чисті квінти та чисті кварта, рідше використовувався тритон. Окрім цього, композиції у американському дез-металі часто бувають атональними, що не характерно для треш-металу.

Однак, з треш-металу був утворений дез-метал, який, частково, є його продовженням, адже на початку 1990 рр. у треш-метал сцені намітилась сильна



криза викликана конкуренцією з гранжом, особливо коли свою активну діяльність розпочав гурт Nirvana та Alice in Chains [Wiederhorn, 2010], які витіснили треш-метал з американських рок-радіо та великих концертів, і подібно до андеграундної ситуації у якій був треш-метал у 1983 р., з андеграунду почав розвиватись дез-метал.

Пишучи про треш-метал, найвпливовішими гуртами на розвиток субжанру в США були так звана «велика четвірка треш-металу», а саме Metallica [MetalStorm, Metallica], Megadeth [MetalStorm, Megadeth], Slayer [MetalStorm, Slayer] і Anthrax [MetalStorm, Anthrax]. У Європі треш-метал найсильніше розвивався у Німеччині, звідки пішли гурти Kreator [MetalStorm, Kreator], Sodom [MetalStorm, Sodom] і Destruction [MetalStorm, Destruction].

У 1983 р. Metallica записують дебютний альбом «Kill 'Em All», який вважається першим треш-метал альбомом [MetalStorm, Metallica]. На загал, гурт поєднав елементи з Нової Хвилі Британського Хеві-Металу та хардкор-панку, що створило доволі швидку музику з агресивними рифами. Окрім цього, провокаційна назва та обкладинка альбому привернули до себе увагу [Ernst, 2006, 00:14:13].

З погляду композиційної структури, твори з «Kill 'Em All» не є надмірно особливими у порівнянні до аналізованих вище композиції Нової Хвилі 1983 р., єдине, що якісно вирізняє їх – це куди швидші шредові гітарні соло та куди швидші барабанні партії. Наприклад у початковій композиції «Hit the Lights», гітарні соло побудовані головним чином шістнадцятими нотами з використанням техніки «бенд» у темпі  $\text{♩} = 160$ , що на той час було незвично швидким для гітарного соло, сюди ж барабанні партії з активним використанням хай-хету, що надавало звучання подібного до шуму [Metallica, 1983, Hit the Lights]. Ще один важливий контекст екстремального-металу над іншою музикою – це не повинно бути «easy listening music» і створення «шуму» є значним елементом відповідної диференціації [Kahn-Harris, 2007, p. 5]. Окрім цього – це незвичні структури композицій, які ускладнюють запам'ятовування твору, або ж намагаються зробити його надто комплексним навіть для фанатів хеві-метал музики. Хоча відповідні характеристики складно надати гурту

Metallica, радше згадуваному вище гурту Venom, однак у контексті треш-металу це мало своє місце [Dunn, 2014, 03:38].

У випадку треш-металу, як справді щось екстремальне, вперше охарактеризували гурт Slayer з першим альбомом 1983 р. «Show No Mercy» [MetalStorm, Slayer]. У контексті шуму та швидкості композицій Slayer пішли далі аніж Metallica та Venom. Окрім цього, важливою частиною був незвичний вокал Тома Арайя, особливо його високий крик, який став своєрідною візитівкою гурту в 1980 рр. [Williams, 2019, р.2] Ці елементи яскраво продемонстровані у композиції «Evil Has No Boundaries» [Slayer, 1983, Evil Has No Boundaries]. Композиція написана у темпі  $\downarrow = 175$  з поголовним використанням шістнадцятих нот відкритої струни у ритм секціях, що було доволі подібним до шуму на відповідний час. Гітарні соло, деінде, написані й дрібнішими нотами, наприклад шістнадцятими тріолями у третьому гітарному соло. Отримати чітке звучання відповідних нот допомагала техніка гри «теппінг», яку активно почали використовувати у гітарних соло для швидкості гри з середини 1980 рр., хоча відповідну техніку можна знайти у творах Van Halen написаних ще наприкінці 1970 рр. [Konow, 2002, р. 99]

Екстремальність гурту, окрім музики забезпечував імідж та вигляд музикантів на старті творчості. У перші роки свого існування музиканти гурту використовували грим для шок-вигляду, зокрема область очної ямки була зафарбована у чорний колір, що, імовірно, було певним протестом проти глем-року та глем-металу, який був популярним у США у відповідний час [Loudwire, 2016, 03:18]. Окрім цього, концерти треш-метал гуртів і поведінка фанатів славились своєю хаотичністю та можливими руйнівними наслідками для клубів де вони організовувались, у випадку Slayer, відповідні прояви були частішими, що також впливало на сприйняття гурту іншими людьми.

Ще окремої уваги заслуговують антирелігійні та садистські тексти, та назви альбомів гурту. Згаданий раніше «Show No Mercy» з композиціями «Evil Has No Boundaries», «The Antichrist», «Fight Till Death» та іншими, альбом 1985 р. «Hell Awaits» з подібними назвами творів [MetalStorm, Slayer]. Все це привертало увагу, особливо протестних підлітків. Однак, у 1986 р. гурт записує

альбом, який підніс їх у контексті екстремальності «Raining Blood», виконання композицій з якого були, або ж є по сьогоднішній день заборонені у частині держав світу. Певне, найкраще вдалою ілюстрацією відповідної причини є композиція «Angel of Death», в якій оповідається про доктора Йозефа Менгеле – експериментатора над людьми у Аушвіці [Epstein, 2016].

З погляду структури композиції, вона також дещо відмінна від того, що було на той час у метал-музиці [Slayer, 1986, Angel of Death]:

По-перше, це дуже швидкий темп  $\downarrow = 200$  у всіх частинах твору, за винятком інтерлюдії, у якій темп становить  $\downarrow = 182$ . При цьому, головним чином, використовуються восьмі та шістнадцяті ноти.

Структура інтро побудована з чітким акцентуванням на сильну долю, яку відкриває восьмий інтервал чиста квінта, після чого половина першої, друга та третя долі (розмір такту 4/4) заповненні шістнадцятими нотами відкритої струни зіграними технікою «Palm Mute», половина четвертої долі – це восьма нота відкритої струни, друга половина – восьмий інтервал чиста квінта. Відповідний ритмічний малюнок повторюється три такти, після чого, у четвертому такті побудований квінтовий хід восьмими: другий понижений ступінь (тональність мі бемоль мінор)  $\rightarrow$  перший  $\rightarrow$  другий понижений  $\rightarrow$  третій (восьмий інтервал об'єднаний з четвертним інтервалом)  $\rightarrow$  четвертий інтервал від третього пониженого ступеня який розв'язується у інтервал від першого ступеня в новому такті. Після цього – реприза чотирьох тактів. Так само побудований приспів.

Заспів побудований подібним чином. Акценти поставлені на сильну та відносно сильну долі. Відповідно, половина першої долі – це восьма чиста квінта від першого ступеня, далі все до третьої долі не включно є шістнадцятими нотами відкритої струни зіграні технікою «Palm Mute», перша половина третьої долі, також восьма чиста квінта, однак від четвертого пониженого ступеня, після якої також ноти відкритої струни. Тільки у кожному четвертому такті третя і четверта долі – це дві четвертні чисті квінти, які розв'язуються у восьму чисту квінту від першого ступеня, після чого відбувається реприза.

Така агресивна побудова твору повинна підкреслювати жахливість наративу композиції викладеного у ліриці. Відповідно, враховуючи загальний відгомін та вплив композиції у метал-музиці, відповідні малюнки стали типовими для композицій, особливо у США.

Інтерлюдія, яка написана у повільнішому темпі, додатково висвітлює відповідну жахливість. Це зумовлено, передусім, виразнішим сприйняттям ритмічної частини композиції, коли відбувається раптове сповільнення темпу.

Окрім цього, в інтерлюдії використаний хід, який стане вкрай важливим для треш і дез-металу – хроматичні ліги. У випадку композиції, перша доля першого такту інтерлюдії – це ліга між двома шістнадцятими першого та другого пониженого і восьмим першим ступенем, після чого такт заповнюють восьмі ноти відкритої струни. Важливим є другий такт, який починається подібно до першого з ліги двох шістнадцятих і восьмої нот (сьомий підвищений в перший і назад в сьомий підвищений), після яких йде восьма нота відкритої струни яка наче ламає відчуття розміру такту, адже з другої половини другої долі повторюється ліга, тільки вже між сьомим, сьомим підвищеним і назад в сьомий, після якого ще одна восьма нота відкритої струни, яка завершує третю долю, а четверта доля це знову хроматична ліга від шостого підвищеного в сьомий і назад у шостий підвищений. Відповідна ліга розв'язується у іншу лігу, яка відкривала перший такт, однак з відносно сильною долі третього такту, та весь четвертий такт розписаний ходами восьмими нотами розкладених акордів у основі яких лежать тритони. Далі реприза чотирьох тактів. Такий хід звучить не гармонічно, головним чином він ламає тональність композиції, або ж надає їй атональності. Однак, хроматичні ходи, які відіграють найважливішу роль у цьому, стали звичними для композицій, оскільки вони найяскравіше демонструють агресивність композиції, хоча, самі по собі, мають певну мелодійність у порівнянні до паверкортів, чи тритонів.

Партія гітарного соло також доволі специфічна. По-перше, вона написана у швидшому темпі від всієї композиції  $\downarrow = 232$ . По-друге, у ній використовуються ноти різних розмірів, від цілих до шістнадцятих тріолей. По-третє соло не має виразної структури та виразних ходів.

Побудова такого соло повинна надавати композиції хаотичність, щоб ще потужніше підсилити загальний розвиток композиції, перетворити жакливість у скаженість.

Після соло у композиції починається ауто, яке повторює лінію приспіву композиції й завершується синкопою з двох чистих квінт від першого ступеня.

Іншою, вкрай важливою для метал-музики композицією, з альбому «Raining Blood» є однойменний твір, структурні елементи якого лягли у основу поголовної більшості композицій в екстремальному-металі у майбутньому [Slayer, 1986, Raining Blood].

Для треш-металу середини 1980 рр. композиція, подібно до «Angel of Death» мала передовий по швидкості темп [Wiederhorn, 2020], діапазон якого знаходиться в межах від  $\text{♩} = 178$  до  $\text{♩} = 247$ . При цьому, тривалість нот гітарних партитур, зазвичай, вісімки, рідше шістнадцятки та четвірки.

Інтро композиції містить ебмієнтну частину, яка розкриває ідею закладену в словосполученні «Raining Blood» в грі слів спершу як зливу. Цей момент вкрай важливий у контексті як композиції так і альбому, причина цього буде вказана нижче. Інструментальне інтро відкриває тональність композиції – мі бемоль мінор (де-факто мі мінор з опущеним на півтона струнами гітар) темп найповільніший в композиції  $\text{♩} = 178$ . Обіграючи тритон, зокрема зменшену квінту, між першим і п'ятим пониженим ступенем, який розв'язується в малу терцію між другим пониженим і четвертим пониженим ступенями. Тривалість нот в обігранні тритону шість вісімок і одна четвертна нота (розмір тактів 4/4), з яких друга вісімка і остання четвертна ноти утворюють тритон. Перехід в терцію відбувається двома вісімками та однією четвертною нотою. Реприза цієї послідовності складає три такти.

Перший брідж містить три такти обіграння двома шістнадцятими і однією восьмою нотою першого ступеня, що при темпі  $\text{♩} = 178$  нагадує галоп коня. Закриває їх четвертий такт – мажорна пентатоніка восьмими нотою з доданням пониженого другого ступеня (п'ята в послідовності нота), який розв'язується в ноту першого ступеня створюючи цим своєрідний обман в пентатоніці. Реприза цього малюнку складає три такти.

Перехід від бріджа до заспіву складає інтерлюдія темп якої пришвидшується і складає  $\downarrow = 214$ . У відповідній частині шістнадцятими нотами обіграється хід по ступеням вниз двох інтервалів об'єднаних в дві ліги, зокрема чистої кварта від четвертого до першого ступенів в натуральному мінорі і тритону від пониженого п'ятого до першого ступенів в послідовності понижений п'ятий  $\rightarrow$  понижений четвертий  $\rightarrow$  третій  $\rightarrow$  перший ступені. В четвертому такті замість репризи тритону восьмою нотою утворюють чисту квінту вверх від пониженого п'ятого ступеня до пониженого другого ступеня, яка розв'язується у дві восьмі ноти натурального другого і першого ступенів утворюючи інтервал мала нона. Відповідна інтерлюдія в композиції слугує для підкреслення скаженості закладеної в змісті лірики, яка починає розкриватись у першому версі.

Перший заспів продовжує темп закладений у першій інтерлюдії, при цьому беручи малюнок з першого бріджу, зокрема галоп, однак послідовність нот у ньому змінена, з репризи двох шістнадцятих і восьмої в одну восьму і дві шістнадцятих, які переходять у дві шістнадцятих і восьму ноти. Закривають такти послідовності з чистих квінт. Єдиною закономірністю в яких є утворення терції між першою і другою квінтами.

Друга інтерлюдія знижує темп до  $\downarrow = 185$ , що зумовлено завершенням закриття першої ідеї в ліриці та переходом на другу ідею. В ній зображений малюнок обігравання малої нони в лізі та чистої кварта в другій лізі (перший і другий з чотирьох тактів у репризі), які розв'язуються в паверкорди від пониженого першого і вниз від третього ступенів, перехід утворює тритон. Такий малюнок має доволі характерну для треш-металу ідею комбінації дисонуючих інтервалів (тритонів, нон) з паверкордами, які містять консонуючі інтервали (чисту квінту і чисту кварту).

Другий брідж який з'єднує другу інтерлюдію та брейк є повторенням інтро, що зумовлено закриттям другої ідеї в ліриці.

Брейк містить дві частини:

1-а реприза акцентованих двох чистих квінт восьмими нотами після яких йде четвертна пауза.

2-а накладення зверху теми заданої в інтро утворюючи цим своєрідну репризу загальної композиції.

Брейк приводить нас до приспіву який не настільки цікавий в змісті партитури, скільки в розкритті лірики, зокрема згаданої вище гри слів між Raining Blood і Reign in blood що звучить однаково у вимові, однак у першому випадку йдеться про дощ з крові, а у другому панування у крові.

По завершенню словосполучення «reign in blood» композиція переходить в аутро, яке зростає у темпі до  $\downarrow = 247$  і в композиційному ідейному змісті являє собою хаос, який несе пануючий у крові («reign in blood») правитель. Це виражено у дуже жорсткому вібрато в лід-гітарі та жорсткому стакато восьмими нотами в ритм гітарі. Це аутро обривається раптово, після чого звучить грім і злива, яка ще раз підтверджує гру слів в композиції та ідейний зміст цілого альбому.

У 1985–1986 рр. інший гурт з «Великої четвірки треш-металу» Megadeth записують перші два альбоми з доволі провокаційними назвами «Killing is my Business... and Business is Good!» і «Peace sells... but Who's Buying?». Особливо провокаційною є обкладинка другого альбому, на якій зображена, на задньому плані, знищена ядерною війною будівля генеральної асамблеї ООН, а на передньому маскот гурту Вік Раттлхед, одягнений в урядовий костюм, який спирається на табличку з написом «For Sale». Над головою маскота назва альбому «Peace sells... but Who's Buying?» [MetalStorm, Megadeth].

Хоча лірика в альбомі напряду не зачіпає питання політики США, однак подібний образ політичної критики закріпився за гуртом. Незважаючи на те, що твори, які критикували загальну політику держав були присутніми у хеві-метал музиці ще до Megadeth, наприклад «2 Minutes to Midnight» гурту Iron Maiden [Iron Maiden, 1984], саме за текстами Дейва Мастейна сформувався відповідний стереотип, який привертає увагу до гурту.

Особливо відчутним це стало з виходом у 1992 р. відео-кліпу на композицію відповідного року «Symphony of Destruction» у якому показано вбивство нового президента, або кандидата у президенти США під час його

вітання з публікою та палаючу стіну на якій намальований прапор США під яким є напис «...For the People» [Megadeth, 1992].

Гурти Megadeth і Slayer не єдині у треш-металі середини 1980 рр. хто прославився екстремальним іміджем. Повз довкола політичну, окультну, антирелігійну лірику і швидкісні композиції варто згадати ще й концерти гуртів. Не зважаючи на те, що концерти гурту Slayer шокували хаотичною поведінкою фанатів, де були поширені стейдждайвінг (стрибки фанатів зі сцени на натовп біля сцени) і мошінг (згрубша, спровоковані хаотичні штовханина та бійки всередині натовпу), відповідна поведінка не залежала від самого гурту, ніхто особливо до цього не спонукав. Однак, серед треш гуртів відповідного часу були Exodus, які не тільки на концерті, а й у своїх творах закликали фанатів до відповідної поведінки [Konow, 2002, p. 235].

У 1985 р. Exodus записують дебютний альбом «Bonded by Blood» [MetalStorm, Exodus]. У приспіві однойменної композиції є рядок: «Murder in the front row, crowd begins to bang and there's blood upon the stage. Bang your head against the stage and metal takes its price, bonded by blood ...» [Exodus, 1985]. Часто-густо, подібний заклик можна було почути від першого вокаліста гурту Пола Бейлоффа під час живого виступу гурту: «Я хочу бачити кров на сцені!» [Ernst, 2006, 00:34:13], що не було ні метафорою, ні гіперболізацією, а закликом до типової поведінки фанатів під час концерту.

Однак, з огляду композицій, твори американський треш-метал гуртів середини 1980 рр. зазвичай не вважають екстремальним-металом, іноді до відповідної категорії відносять Slayer, але це радше виключення з правил.

У Європі, в середині 1980 рр. також активно розвивався треш-метал. У дуже багатьох аспектах він нагадував американський треш, особливо у Німеччині. Однак, були й певні відмінності [Christe, 2003, p. 139—159].

Основною відмінністю був вокал, в європейському треші він бруталніший і різкіший, ніж у американському [Ernst, 2006, 01:16:27]. В цьому аспекті, європейський треш-метал куди ближче до екстремальної музики, ніж американський.



Іншими стали пріоритети між швидкістю виконання та агресивністю рифів, однак навіть у американському треші не було одностайності у відповідному питанні.

Серед європейського треш-металу, окремо можна вирізнити німецьку сцену другої половини 1980 рр. [Lawson, 2016], яка мала сильний вплив на розвиток саме треш-металу та швейцарську середини 1980 рр., яка мала вплив на розвиток дез та блек-металу, які безпосередньо вважаються екстремальним-металом [Dunn, 2005, 01:12:23].

Серед швейцарських треш-метал гуртів, які найбільше вплинули на екстремальний-метал, першопрохідцями були Hellhammer, які проіснували тільки два роки і у 1984 р. записали єдиний міні альбом «Apocalyptic Raids» [MetalStorm, Hellhammer]. Твори гурту не відрізнялись особливою швидкістю виконання чи цікавими ритмічними малюнками та рифами. Натомість, матеріал звучав доволі сиро, наче спеціально записаний таким чином. У такому аспекті, «Apocalyptic Raids» доволі подібний до першого релізу гурту Vemon.

У 1984 р. вокаліст гурту Том Габріель Фішер та бас-гітарист Мартін Ерік Страйкер створюють новий колектив під назвою Celtic Frost [MetalStorm, Celtic Frost], який буде мати значний вплив на формування блек-металу в Європі. На основі їхньої діяльності та творчості ще декількох музикантів другої половини 1980 рр., у майбутньому, враховуючи вплив відповідних гуртів на становлення блек-металу виникне термін, яким вони будуть об'єднані – «First Wave of Black Metal» [Dunn, 2005, 01:12:30].

У 1985 р. гурт випустив дебютний альбом «To Mega Therion» композиції якого загалом повторювали ідею творів Hellhammer із акцентом на загальне звучання подібне до «стіни шуму» [MetalStorm, Celtic Frost]. Однак, у контексті структури композиції відбулись зміни. Наприклад «Jewel Throne» розділена на чотири частини, кожна з яких має інший темп. Зокрема, перша частина  $\downarrow = 90$ , друга  $\downarrow = 135$ , третя  $\downarrow = 200$  з секцією гітарних соло, четверта  $\downarrow = 90$ , яка повторює першу [Celtic Frost, 1985, Jewel Throne]. Такий поділ композиції був незвичним для метал-музики, однак, він почав використовуватись у європейському треш-металі.

Інша композиція «Dawn of Meggido» має у собі елемент, якого вкрай рідко використовували у треш-металі того часу, дещо частіше у Новій хвилі – ідея «атмосфери звучання». Подібно до інтро композиції «Am I Evil?» гурту Diamond Head, «Dawn of Meggido» написано з огляду на відображення відчуття зла у музиці [Prato, 2016]. Окремо для відповідної мети написана лірика твору.

Загалом, основною диференціальною якістю між європейським та американським екстремальним-металом наприкінці 1980 – початку 1990 рр. стануть акценти між «атмосферою звучання» [Mudrian, 2009, р. 291] характерної для європейської сцени та агресивними рифами і швидкістю виконання притаманними для метал-музики США [Dunn, 2014, 10:14]. Пізніше, відповідні елементи будуть поєднуватись і різниця між європейським та американським екстремальним-металом буде нівельована.

Однак, окрім США та Європи на розвиток екстремального-металу мали вплив два гурти з Бразилії – Sarcofago [MetalStorm, Sarcofago] та Sepultura [MetalStorm, Sepultura].

У 1987 р. гурт Sarcofago записують дебютний альбом «I.N.R.I.» який доволі сильно відрізнявся від інших метал-релізів [MetalStorm, Sarcofago]. По-перше, вокал був дуже брутальним, де-факто, це була техніка «гровлінг», яка активно використовуватиметься у дез і блек-металі. По-друге, це акцент на барабанну партію, яка посилить брутальне звучання творів. По-третє, це надмірне використання однакових коротких нот, наприклад декілька тактів під ряд можуть бути заповнені виключно шістнадцятими нотами відкритої струни, що створює ефект подібний до трелі, однак ним не є. Окрім цього, низька якість звукозапису створила гурту андеграундний імідж, за зразком якого будуть розвиватись на противагу треш-металу дез і блек-метал. У майбутньому, Евронімус – один із засновників блек-металу в Норвегії, відзначатиме сильний вплив Sarcofago на свою діяльність, що чітко ілюструє вплив гурту на становлення екстремального-металу [Mounihan, Soderlind, 2003, р. 36].

У контексті композиційної структури, вони примітивніші, аніж твори треш-метал гуртів відповідного часу. Наприклад однойменна композиція має доволі просту структуру: інтро → перший куплет → брідж → другий куплет →

блідж → третій куплет → аутро. При цьому інтро ідентичне до куплетів, блідж та аутро не ідентичні, однак доволі подібні у своїй структурі. Загалом, це такти 4/4 (менша частина тактів написані у розмірі 5/4) заповненні повністю шістнадцятими нотами. При тому, ноти, які припадають на сильну та відносно сильну долі зіграні технікою «palm mute», для нот, які припадають на другу та четверту долі відповідна техніка не використовується. Така побудова композиції у майбутньому буде характерною для норвезького блек-металу 1990 рр. [Sarcofago, 1987, INRI]

Композиція «Christ's Death» побудована дещо іншим чином, однак загальна ідея залишається [Sarcofago, 1987, Christ's Death]. Використовуючи дрібні по тривалості ноти, зокрема шістнадцяті та тридцять другі, створюється стіна шуму, яка при низькій якості звукозапису надає ефект незвичності, адже подібних творів у треш-металі раніше не було. Додатково ефект посилюється примітивністю структури композиції, де немає поділів на заспіви та приспіви, відповідно немає частини сполучень, що робить композицію монотонною.

Гурт Sarcofago у 1987р . після запису альбому розпався на два роки. Після відновлення гурту в 1989 р. звучання композицій Sarcofago вже не було новим, хоча альбом 1991 р. «The Laws of Scourge» отримав хороші відгуки всередині метал-ком'юніті, однак великого фурору, подібно до першого альбому, не було [MetalStorm, Sarcofago].

Наприкінці 1980 рр. після розпаду Sarcofago, у Бразилії інший гурт набрав популярності – Sepultura, записавши у 1989 р. третій альбом під назвою «Beneath the Remains» [MetalStorm, Sepultura].

На відміну від Sarcofago, гурт Sepultura вокально були куди ближче до треш-металу, однак побудова композицій була значно комплекснішою та складнішою для виконання. Однак, у Sepultura це був вже третій альбом, дебютний реліз побачив світ у 1986 р. і композиції у ньому також були доволі примітивними.

Приналежність Sepultura до екстремального-металу є, подібно до поголовної більшості треш-металу, номінальна. Певним чином відповідна приналежність пов'язана з швидкісними рифами та побудовою ритм партій

подібно до американського дез-металу. З іншого боку це частково тінь гурту Sarcophago, до музики яких були подібні Sepultura в першому альбомі [Kahn-Harris, 2007, p. 116—117].

Окремим аргументом не на користь Sepultura щодо приналежності до екстремального-металу є бажання музикантів гурту бути подібними до німецьких треш-метал гуртів, особливо до Destruction у яких був свій зовнішній імідж з ременями-патронажами, та які виконували дуже швидко музику як на час середини 1980 рр. [Dunn, 2008, 00:10:42]

Пишучи свої наступні альбоми «Arise» 1991 р. і «Chaos A.D.» 1993 р. Sepultura дещо відходили від свого швидкісного звучання в сторону до альтернативного-металу, якого повніше розкрили у альбомі 1996 р. «Roots» після чого гурт перестав претендувати на екстремальність у метал-музиці [MetalStorm, Sepultura].

Повертаючись до коріння дез-металу, воно, все-таки, знаходиться у США [Dunn, 2014, 22:34]. Подібно до питання першого хеві-метал гурта, немає кінцевої одностайності у генезі та першому дез-метал гурті. Якщо у випадку хеві-металу, більшість думок сходиться щодо Black Sabbath, як засновників жанру, то щодо дез-металу ведеться суперечка між демо-релізом 1984 р. «Death Metal» гурту Possessed і повноформатного альбому 1985 р. «Seven Churches» [Forster, 2006, p. 16-17], та демо-записом 1984 р. «Death by Metal» гурту Death і дебютним альбомом 1987 р. «Scream Bloody Gore» [MetalStorm, Death].

Основною проблемою невизначеності є аргумент щодо назви «Death Metal» у гурту Possessed та контраргумент, що у музичному аспекті музика була достатньо близька до треш-металу з низькою якістю звукозапису з одного боку та коротким періодом існування гурту з 1984–1986 рр. з іншого [MetalStorm, Possessed]. У випадку гурту Death є аргумент в композиційній структурі, технік вокалу, побудов гітарних та ритм партій і звучанні інструментів, які були нетиповими для трешу наприкінці 1980 рр., відповідно субжанр металу був названий у честь гурту, з іншого боку контраргумент, що навіть на час запису першого альбому в 1987 р. вже були гурти, які виконували безпосередньо дез-метал, зокрема Morbid Angel [MetalStorm, Morbid Angel],

Autopsy [MetalStorm, Autopsy], Grave, Pestilence. При цьому, останні два гурти були не зі США, Grave зі Швеції [MetalStorm, Grave], а Pestilence з Нідерландів [MetalStorm, Pestilence], що свідчить про географічне розширення субжанру та неможливість першості в дез-металі гурту Death.

Окрім цього, гурт Death змінив свій стиль звучання завдяки впливу гурту Possessed, завдяки якому перші змінили стару назву Mantas і почали віддалятися від звучання подібного до гуртів Motorhead чи Venom [Mudrian, 2004, р. 69-71].

Якщо порівнювати композиції Possessed та Death 1984 р. між ними є ряд спільних рис. Наприклад між композиціями «Death Metal» гурту Possessed і «Death by Metal» гурту Death є наступні спільні риси [Possessed, 1985, Death Metal]:

По-перше, обидві композиції написані у швидкому темпі  $\text{♩} = 215$  з активним використанням шістнадцятих нот.

По-друге, вокал доволі брутальний, у випадку Possessed він ближче до брутального вокалу характерного для треш-металу, у випадку Death – це «гроулінг».

По-третє, враховуючи низьку якість звукозапису, звучання інструментів доволі брудне, що, при швидкому темпі виконання, ускладнює можливість чітко розрізняти музичний текст, відповідно, музика радше нагадує шум, аніж композицію.

По-четверте, примітивна композиційна структура, у яку входять інтро, куплети, брейки чи бріджі, гітарні соло й аутро, відповідно композиції є доволі короткими й тривають три хвилини.

Присутні відмінності між відповідними композиціями, однак вони є несуттєвими, що також ускладнює питання першого дез-метал гурту. Найзначнішою є різниця у вокалі, хоча на час середини 1980 рр. «гроулінг» як техніка вокалу використовувався декількома гуртами, які були андеграундом у порівнянні до треш-металу.

Ще однією різницею, однак не на рівні композицій, а жанрової приналежності, гурт Possessed ідентифікують як треш-метал, у той час як

відповідна ідентифікація для гурту Death стане характерною у 1990 рр. і радше у якості прогресивного треш-металу, чому сприяли зміни в структурі та побудові композицій.

Додатковою проблемою у питанні першого дез-метал гурту є довге перебування дез-металу в андеграунді. Розвиток дез-металу припав на час розквіту треш-металу як у США, так і в Європі, де-факто 1983 р. ми майже нічого не знаємо про існування музики подібної до дез-металу в США через появу та успіх гурту Metallica, хоча музиканти дез-металу брали своє натхнення з творчості гурту Venom, що дає можливість припустити про існування відповідних колективів у 1983 р. [Mudrian, 2004, р. 69-71]. Перебування дез-металу в андеграунді тривало до кінця 1980 рр., до часу великих проблем всередині треш-металу, де частина гуртів переходила у крос-овер (мікс треш-металу та хардкор-панку), інша частина гуртів занепадала на фоні успіху гранж-року [Ernst, 2006, 01:04:10]. Однак, піднесення дез-металу не було настільки стрімким, як у треш-металу чи гуртів Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, воно було поступовим і розвивалось у контексті загального піднесення екстремальної музики яке тривало впродовж 1990 рр. Однак, дез-метал доволі швидко викликав шок своїм музичним іміджем, особливо після першого релізу гурту Cannibal Corpse у 1990 р. [Dunn, 2014, 28:04]

Повертаючись до середини 1980 рр., у 1985 р. гурт Possessed записують дебютний альбом «Seven Churches», а через рік «Beyond the Gates» [MetalStorm, Possessed]. Обидва альбоми мають особливе значення у становленні дез-металу, оскільки композиції відповідних альбомів заклали композиційну основу відповідного субжанру. Частково, риси раннього дез-металу окреслені вище у порівняннях між композиціями гуртів Possessed та Death, однак можна зазначити ще частину композиційних особливостей, які склали основу дез-металу [Christe, 2003, р. 122].

Важливою відмінністю дез-металу від інших субжанрів є опора на складність і техніку виконання. Наприклад, між першим та другим альбомами гурту Possessed є відчутний ріст вимог до технічності музикантів. Яскравим

прикладом технічності дез-металу є композиція «No Will to Live» з другого альбому гурту [Possessed, 1986, No Will to Live].

Використовуючи дрібні ноти, зокрема тридцять другі та шістнадцяті, в рамках однієї долі доволі складно правильно заповнити такти. При цьому, долю відкриває ряд тридцять других нот, а закривають шістнадцяті, на яких поставлений акцент (хоча в при прослуховуванні композиції це майже не відчутно, оскільки низька якість звукозапису вокальної лінії перебиває звучання інструментів). Окрім цього, в інтро, кожен другий такт завершується акцентованим восьмим інтервалом – чистою квінтою, яка завершує хід в двох тактах. Подібні завершення тактів використовується й у інших частинах композиції, ба більше, його використовують для переходу й на відносно сильну долю. Такі малюнки доволі частовживані у ранньому дез-металі, який ще сильно використовував запозичення з треш-металу [Phillipov, 2012 р. 15-17].

Подібно до інших гуртів 1980 рр., які грали швидку музику, в ритм партіях раннього дез-металу активно використовувалась техніка «palm mute» один із основних і важливих ефектів для творів з високим темпом чи дрібними нотами – дрібніше звучання нот. Цей ефект чимось подібний на техніку гри «стакато», однак замість дзвінкого звучання він, навпаки, приглушує його, однак, водночас, скорочує звучання нот.

Типовим для дез-металу також є зміни розміру такту, зазвичай це перехід з розміру 4/4 на 6/4, або 3/4 (відповідний перехід є у проаналізованій композиції). Пізніше, з розвитком технікал-дез-металу розмір тактів змінювався у композиції частіше й на складніші, менш вловлювані розміри як 7/4, 9/4, 5/8 тощо.

Додатково до розміру тактів складнішими ставали ритмічні малюнки. Наприклад у «No Will to Live» при переході до розміру 6/4 ритмічний малюнок побудований акцентами на кожен третю шістнадцяту ноту, відповідно поверхневе сприйняття тактів наштовкує на розмір 3/8, або 6/16. Однак через декілька тактів і особливо при переході назад у 4/4, вловлюється правильна тривалість такту [Possessed, 1986, No Will to Live]. Згодом, при технічному розвитку музикантів, подібні ходи перестануть бути помітними і твори

наберуть комплексності, активно використовуватимуться змінні розміри з полі ритмічними партіями між інструментами [Kahn-Harris, 2007, p. 48].

Гітарні соло у ранньому дез-металі радше нагадують гами й арпеджіо, аніж мелодійні ходи, якими підкреслювали загальну ідею мелодії твору закладену в партіях музичних інструментів. Це є прямим запозиченням з треш-металу, де гітарні соло мали подібну будову. Пізніше, з розвитком дез-металу, гітарні соло будуть нагадувати технічні етюди [Phillipov, 2012, p. 99-100].

Ще одним елементом, який був звичним для раннього дез-металу та менш типовим для пізнього, хоча зустрічався також, використання вібрато в ритм партіях. Відповідний елемент є доволі цікавим, адже при швидкому темпі та дрібних нотах виконати вібрато так, щоб воно не розмилось у загальному звучанні ритм партії доволі складно, тому наявність більшості вібрато стає зрозумілим після уважного прослуховування композиції, або воно присутнє у офіційній партитурі твору.

Використання хроматичних гам та дисонуючих інтервалів – також є звичним для дез-металу, хоча активніше це почало розвиватись у 1990 рр. з появою нової техніки для барабанних партій – «бласт-біт» [Phillipov, 2012, p. 135-141].

Ще одним важливим елементом є атональність. Оскільки в екстремальному-металі велика увага надається нотам відкритої струни, особливо шостій, або сьомій (ще один важливий елемент – використання семиструнних гітар) струні, номінально отримуємо тональності мі мінор (при стандартному тюні шестиструнної гітари), чи ре мінор (при тюні пониженому на один тон, що є дуже характерним для треш-металу), або ж сі мінор (при стандартному тюні семиструнної гітари).

Записаний у 1987 р. дебютний альбом «Scream Bloody Gore» гурту Death був сміливим експериментом, адже час 1986–1988 рр., а особливо 1987 р. – це час стрімкого піднесення треш-металу в США [Ernst, 2006, 01:22:25]. Станом на 1987 р. у треш-металі вже були записані ключові альбоми жанру «Raining Blood» гурту Slayer [MetalStorm, Slayer], «Peace Sells... But Who's Buying?» гурту Megadeth [MetalStorm, Megadeth], і, найважливіше, «Master of Puppets»



гурту Metallica [MetalStorm, Metallica]. Відповідні альбоми забезпечили швидкий ріст популярності треш-металу. У 1987 р. були записані не менш важливі релізи треш-металу, такі як «Among the Living» гурту Anthrax [MetalStorm, Anthrax], «The Legacy» гурту Testament [MetalStorm, Testament], «The Ultra-Violence» гурту Death Angel [MetalStorm, Death Angel]. Треш-метал поступово витісняв з радіоефірів американський глем-рок та глем-метал, що додатково вказує на стан розвитку відповідного субжанру. Записати щось не трешове, однак доволі подібне до нього було складно як з погляду щодо комерційної вигоди, так і співпраці з лейблами, які все, що подібне на треш-метал, маркували як треш-метал.

Альбом «Scream Bloody Gore» має подібне до треш-металу звучання, однак є певні відмінності. Серед них – це вокал, який не був «гроулінгом», однак мав своєрідну «скрімінг» форму, яка не була подібною до «скрімінгу» треш-металу [Phillipov, 2012, р. 90]. Інше це активне використання двох бас-барабанів, що серед треш-металу було характерним для Slayer, однак не зустрічалось, або зустрічалось рідко у інших гуртів [Phillipov, 2012, р. 100].

Окрема увага сконцентрована на відмінності лірики від типових для треш-металу тем. Лірика у творах альбому побудована подібно до фільмів жахів, конкретніше до «слешерів» – жанру який спеціалізується на демонстрації брутального нанесення каліцтва та інших крайніх проявах насилля, вбивств і знущанням над тілом жертви. Подібні наративи у майбутньому стануть однією з характерних ознак дез-металу, особливо завдяки творчості гуртів Cannibal Corpse та Obituary [Dunn, 2005, 01:22:03].

З погляду композиційної структури, вона не особливо вирізняється від треш-металу відповідного часу, певною мірою є подібною до композицій гурту Possessed того часу.

«Scream Bloody Gore» має, радше, символічну важливість для дез-металу, аніж безпосередньо музичну, адже, навіть порівнюючи до альбомів 1985–1987 рр. гурту Possessed, «Scream Bloody Gore» ближчий до треш-металу, аніж до творів Possessed.

Особливо відчутним «тиск» трешу на гурт Death стане з виходом у 1988 р. альбому «Leprosy» [MetalStorm, Death]. Насамперед відбулись зміни у вокалі, який став нижчим у порівнянні до дебютного альбому, і втратив «скрімінг», який був характерний для гурту. Однак, вокал наблизився до «гроулінгу», хоча ще не був ним безпосередньо [Purcell, 2003, p. 59].

Рифи в альбомі були агресивніші трешових, однак їхня структура достатньо подібна до нього, та попри все, це відчутно у порівнянні з першим альбомом.

Ще однією диференціацією стало ускладнення самих композицій та їхніх структур. Тривалість творів збільшилась в середньому на півтори – дві хвилини. Якщо для першого альбому характерними були композиції з тривалістю три – чотири хвилини (що було звичним для раннього дез-металу), то для другого чотири – п'ять хвилин, окремі композиції тривають шість хвилин [MetalStorm, Death]. Довжина композицій надалі буде мінятися, що буде пов'язано з пертурбаціями в складі гурту та, відповідно, загальній ідеї структури композицій.

Однак, у 1987–1988 рр. з'явиться ще один елемент, який стане типовим для дез-металу, однак виникне у іншому жанрі – техніка гри на барабанах «бласт-біт» [Mudrian, 2009, p. 75]. В другій половині 1980 рр. у Великобританії активно розвивався жанр екстремальної музики грайндкор. Найважливішими, з огляду на розвиток метал-музики, гуртами були Napalm Death [MetalStorm, Napalm Death], ранні Bolt Thrower [MetalStorm, Bolt Thrower] та Carcass [MetalStorm, Carcass].

На загал між грайндкором та дез-металом не так багато різного. Обидва жанри відносяться до екстремальної музики, активно використовуються техніки вокалу «гровлінг» і, рідше «скрімінг», композиції написані у швидких темпах, структури композицій, особливо якщо порівнювати ранній грайндкор та ранній дез-метал, примітивні.

Основними відмінностями є генеза двох субжанрів. Дез-метал був створений у США беручи за основу треш метал сцену, частково запозичувались елементи з Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Натомість, грайндкор,

головним чином, розвивався у Великобританії та своє коріння брав з панку. У цьому аспекті є й відмінності у ліриці, якщо ранній дез-метал був сформований навколо або окультних тем, як у гурту Possessed, чи навколо питань смерті, подібно до гурту Death, то у грайндкорі, зазвичай, оспівувались соціальні та політичні проблеми, наприклад гурт Napalm Death висвітлюють відповідні поінти. Хоча, справедливості заради, з розвитком обох жанрів лірика текстів урізноманітнілась, внаслідок чого відповідна різниця між ними перестала існувати як диференційна категорія [Dunn, 2014, 13:43].

Ще однією відмінністю є тривалість композицій. Якщо твори дез-металу зразку кінця 1980 рр. тривали в середньому чотири хвилини, то у грайндкорі вони були коротшими і тривали дві хвилини. У цьому аспекті, грайндкор демонструє ще своєрідний протест проти звичного розуміння твору в важкій музиці [Mudrian, 2004, p. 260].

У 1987 р. гурт Napalm Death записує свій дебютний альбом «Scum», який доволі сильно вплинув на розвиток екстремальної музики. Маючи у творах брудне звучання та брутальний вокал «гровлінг», беручи за основу панківську структуру композицій гурт отримав схильні рецензії та почав набирати славу серед екстремального-металу [MetalStorm, Napalm Death].

На рівні композицій запозичення з панку доволі чітко прослідковуються. Наприклад у композиціях «Instinct of Survival» [Napalm Death, 1987, Instinct of Survival] і «Scum» [Napalm Death, 1987, Scum]. Обидві композиції тривають менше трьох хвилин (зокрема перша дві хвилини і двадцять чотири секунди, друга дві хвилини і сорок секунд) і у обидвох побудова композиції подібна до панк-року, зокрема:

По-перше, примітивна побудова композиції, яка складається з двох частин – повільної та швидшої. При цьому, якщо у «Scum» відбувається безпосередньо зміна темпу з  $\text{♩} = 140$  до  $\text{♩} = 190$ , то у «Instinct of Survival» у збільшення швидкості відбувається за рахунок використання дрібніших нот, зокрема шістнадцятих на противагу восьмим.

По-друге, на відміну від дез-металу, такти заповнені або нотами однакової тривалості, або половина такту дрібними, а інша довгими нотами. Наприклад

перші дві долі такту 4/4 заповнені восьмими нотами, а дві останні займає половинна нота.

По-третє, характерною є невелика різноманітність, у порівнянні до дез-металу, використаних нот. Навіть якщо не брати до уваги гітарні соло, яких нема у аналізованих композиціях, діапазон в гітарних партитурах дез-металу зазвичай сягає дві – три октави, у той час як у грайндкорі звичним є діапазон до двох октав, частіше півтори октави. Наприклад у композиції «Instinct of Survival» діапазон між найнижчою та найвищою нотами в гітарній партитурі сягає малої сексти, тобто дві третини октави. У композиції «Scum» діапазон ширший і складає, якщо не враховувати бенди і слайди, великої нони, тобто сім тонів.

Найважливішим для екстремального-металу від грайндкору гурту Napalm Death є запозичення «бласт-біту» – техніки гри на барабанах, коли при дуже швидкому виконанні відбувається або чергування тарілок з малим барабаном, або бас-барабаном, або одна з частин виконується дрібнішими нотами, наприклад бас-барабан грає шістнадцяті, а малий барабан разом з тарілками восьмі (за прикладом композиції «Scum») [Mudrian, 2004, р. 34-35]. При темпі швидшому від  $\downarrow = 180$  відповідна барабанна партія нагадує звучання кулеметної черги, що надає ритм партіям у композиціях сильну звукову та динамічну підтримку. Окрім цього, чим швидше виконується відповідна техніка, тим непомітнішим стає чергування, що перетворює барабанну партію на щільну стіну звуку.

У 1988 р. гурт Cascass записують дебютний альбом «Reek of Putrefaction», композиції якого подібні до творів Napalm Death, однак лірика базувалась навколо тем смерті та хвороб, подібно до лірики ранніх Death. Наступний альбом 1989 р. «Symphonies of Sickness» на загал продовжував ідеї закладені в першому релізі [MetalStorm, Carcass].

Хоча гурт Carcass має важливий вплив на розвиток дез-металу, відповідний вплив, зазвичай, визначається альбомом 1993 р. під назвою «Heartwork», однак про нього буде згадано пізніше під час розгляду мелодійного дез-металу. Перші два альбоми мають вплив подібний до релізу

«Scum» гурту Napalm Death, з якого були запозичені бласт-біт та варіант «гроулінгу», який у майбутньому стане асоціюватись безпосередньо з дез-металом [Forster, 2006, р. 26-27].

Описуючи запозичення «гровлінгу» з грайндкору, ще одним яскравим прикладом, доречнішим аніж Napalm Death, є альбом 1988 р. «In the Battle There is No Law» гурту Bolt Thrower [MetalStorm, Bolt Thrower]. У відповідному альбомі «гровлінг» є нижчим, аніж у творах Napalm Death і Carcass, і який не нагадує брутальний вокал треш-металу, подібного до Death чи Possessed.

Загалом, у рамках грайндкору перший альбом гурту Bolt Thrower є дещо незвичним явищем, адже у порівнянні до інших колективів відповідного жанру композиції були комплекснішими. По-перше, тривалість композицій є у діапазоні три – п'ять хвилин. По-друге, у більшості композицій присутнє гітарне соло, що не характерно для грайндкору. Хоча з іншого боку, решта елементи часто зустрічаються в рамках відповідного субжанру. Bolt Thrower – це один з перших гуртів, які вдало поєднали дез-метал та грайндкор, що зрозуміло з композиційної структури [Wagner, 2011, р. 270].

Наприклад, композиція «Attack in the Aftermath» містить у собі чітко виражене інтро, що нетипово для грайндкору, яке починається з барабанного соло. Інтро відділене від решти твору партією гітарного соло, що використовувалось не тільки у дез-металі, а й у інших субжанрах до його появи в середині 1980 рр. При цьому, під час гітарного соло барабани виконують бласт-біт, що, як вказано вище, є елементом з грайндкору. Гітарне соло переходить у перший куплет, який розв'яжеться у бридж у формі невеликого гітарного соло.

Окрім впливу на дез-метал, Bolt Thrower вплине й на грайндкор, у якому після ранніх релізів гурту відбудеться певне ускладнення структури композицій, почнуть, іноді, використовуватись гітарні соло, сформується субжанр дез-грайнд. Певною мірою на формування дез-грайнду мав вплив згаданий вище гурт Carcass, однак відповідний вплив проявився радше у ліриці гурту, через що був сформований ще інший субжанр гор-грайнд [Purcell, 2003, р. 32].

Кінець дев'ятої декади був вкрай важливим для дез-металу в США. Це пов'язано, насамперед, зі записами дебютних альбомів великої кількості ключових для розвитку дез-металу гуртів (альбомів також), зокрема релізи 1989 р. «Altars of Madness» гурту Morbid Angel [MetalStorm, Morbid Angel], «Slowly We Rot» гурту Obituary [MetalStorm, Obituary], «Severed Survival» гурту Autopsy [MetalStorm, Autopsy], «Piece of Time» гурту Atheist (один з перших гуртів, музика яких буде йменовано як «технікал-дез-метал») [MetalStorm, Atheist], а через рік будуть записані «Deicide» гурту Deicide [MetalStorm, Deicide], «Eaten Back to Life» гурту Cannibal Corpse [MetalStorm, Cannibal Corpse].

Випуск і успіх відповідних альбомів також залежав від фактору занепаду треш-металу наприкінці 1980 рр. і заміною його гранж-роком в радіоефірах. Цей фактор важливий тим, що лейбли, які спеціалізувались на записі треш-металу і не бажали працювати з гранж-роком, шукали щось екстремальніше на що можна було би звернути увагу шанувальників метал-музики, на противагу субжанру, який почав занепадати і дез-метал підійшов для цього дуже влучно [Prince, 2012].

Для дез-металу це означало дві важливі речі – вихід з андеграунду метал сцени та підвищення якості звукозапису. Однак, це стосувалось дез-металу в США, у Європі жанр розвивався дещо інакше, адже розвиток треш-металу був також іншим і вплив гранжу був слабшим, аніж у США.

Серед американського дез-металу 1989 р. найважливішим для розвитку жанру був «Altars of Madness» гурту Morbid Angel [Christe, 2003, р. 249]. Подібно до дебютного альбому гурту Bolt Thrower композиції написані у швидкому темпі та з акцентами на гітарні соло та рифи. Вокал у композиціях – «гроулінг», вже типовий для дез-металу, без пережитків треш-металу [MetalStorm, Morbid Angel].

Щодо композиційних структур, твори мали декілька особливостей. Наприклад початкова композиція «Immortal Rites» [Morbid Angel, 1989, Immortal Rites], окрім безпосередньо елементів дез-металу має у собі ще багато пережитків трешу та раннього дез-металу, зокрема в інтро та першому рифі інтервальні послідовності побудовані на основі хроматизму. Написана у

тональності фа мінор, інтервальні послідовності побудовані таким чином, щоб їхнє розв'язання утворювало паверкорд, зокрема інтро починається ходом двох восьмих чистих квінт від шостого та п'ятого ступенів, після яких виконуються дві восьмі ноти другого та другого пониженого ступеня, які розв'язуються у чисту квінту від пониженого п'ятого ступеня. Відповідний хід забезпечує дві речі, по-перше, альтернативну домінанту, адже від чистої квінти п'ятого пониженого ступеня буде розв'язок у чисту квінту від тоніки, а після в чисту квінту від пониженого п'ятого ступеня. По-друге, чиста квінта від пониженого п'ятого має у собі понижений другий ступень, розв'язок у відповідний інтервал відбувся через понижений другий ступень октавою нижче, що утворило розкладений паверкорд, такий хід до дез-металу рідко використовувався.

Окрім цього початок інтервальних послідовностей у інтро припадає на початок долі, а у першому рифі правило порушене, що також є характерним для американського треш-металу середини 1980 рр., наприклад для гурту Slayer.

Певною мірою нововведенням у метал-музиці зробленим у відповідній композиції є розділення куплетів не по порядку виконання, а на «куплет А» і «куплет Б», які є різними однак матимуть свої окремі репризи. Частково, подібна структура присутня у проаналізованій вище композиції «Rime of the Ancient Mariner» гурту Iron Maiden, однак це було зумовлено загальною комплексністю композиції з дев'ятьма куплетами, у той час як «Immortal Rites» це альтернатива звичній куплетній побудові творів, яких у композиції є чотири.

Ще однією особливістю композиції, яка стане типовою для дез-металу на загал є сильніший акцент на рифах, аніж на куплети чи заспіви та приспіви. Так наприклад у «Immortal Rites» куплети роз'єднані між собою партіями рифів, які побудовані подібним чином до куплетів «риф А» і «риф Б». Окрім цього є бріджі, які, де-факто, також є рифами, однак вони виконують функцію відокремлення інтерлюдії від всіх інших частин композиції. Більше того, саме рифи містять у собі найвиразніші елементи запозичені з треш-металу. Окремим аргументом щодо акценту на рифах, є пришвидшення темпу в «рифі Б» з  $\downarrow = 205$  у якому написані всі частини композиції окрім відповідного рифу та «куплету

Б», й інтерлюдії (написана у темпі  $\downarrow = 180$  з використанням половинних і четвертних нот) до  $\downarrow = 255$ .

Щодо гітарних соло, у випадку композиції «Immortal Rites» вони прописані доволі бідно, на основі довгих нот добутих за допомогою тремоло бару, веммі бару та слайдів що створюють ефект наче швидкої гри, однак, насправді це використання однієї, або декількох нот.

Враховуючи слабшу, відносно треш-металу, якість звукозапису рифи композицій альбому «Altars of Madness» звучать брудно, однак, відносно демо записів перших дез-метал гуртів, не нагадують стіну шуму, на цьому фоні є доволі розбірливими [Purcell, 2003, p. 61]. Такий акцент на рифах забезпечив гурту здобуття популярності у рамках метал-музики, а для дез-металу дало додатковий поштовх у розвитку субжанру. У подальшому, з покращенням якості звукозапису частина дез-метал гуртів спробує ускладнювати композиційні структури та вдосконалювати техніку гри, що спричинить появу субжанру «технікал-дез-метал», інші ж навпаки, займуться створенням, а пізніше поєднанням мелодійності й агресивних рифів у дез-металі створивши інший субжанр «мелодік-дез-метал», який активно розвиватиметься у Європі в середині 1990 рр.

Ще однією важливою складовою альбому «Altar of Madness» є його лірика, яка полягає у окультній тематиці, що загалом не зустрічається всередині дез-металу, однак це дало субжанру унікальну якість [Mudrian, 2004, p. 229].

У 1990 р. гурт Obituary записує альбом, який у майбутньому стане одним із зразкових дез-метал релізів «Cause of Death» [MetalStorm, Obituary]. Знаковість відповідного альбому полягає у відносно нестандартному підході до швидкості композицій. По-перше, є композиції які написані у повільному темпі, однак мають у собі частини у значно швидшому темпі. Наприклад перші дві композиції альбому «Infected» та «Body Bag» написані у темпі  $\downarrow = 124$  і  $\downarrow = 152$ , однак у творів є частини, у яких відбувається пришвидшення до  $\downarrow = 210$ , при цьому не втрачається агресивність композицій яка, головним чином, зберігається завдяки ритм партіям бас-гітари та барабанів, які виконують дрібні ноти, у той час як лід і ритм-гітари виконують акорди, або інтервали цілої,



половинної та четвертної тривалості, наприклад рифи у «Body Bag» після інтро. Окрім цього, швидші частини композиції також наповнені відповідними ідеями. Такий підхід не є типовим для дез-металу другої половини 1980 рр., адже його основами були швидкий темп та використання дрібних нот, що ми бачимо у Death, Possessed, Morbid Angel та британських грайндкор гуртів відповідного часу.

Важливість релізу «Cause of Death» полягає у закріпленні за дез-металом самого основного елементу диференціації – технік бруталного вокалу замість агресивності композиції завдяки надзвичайно швидкому темпу [Phillipov, 2012, р. 94].

Сповільнивши темп, гурт Obituary зробили сильний наголос на побудову гітарних соло. На відміну від, наприклад, Morbid Angel гітарні соло яких складались з тремоло, слайдів та добуттям ноти веммі баром, чи Possessed гітарні соло яких нагадували вправи для розвитку техніки швидкої гри на гітарі, соло партії Obituary мають чітку мелодійну прогресію, створюючи подібність до гітарних соло колективів Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Яскравим прикладом акценту на гітарні соло є композиція «Cause of Death» у якій інтро розв'язується у гітарне соло, яке не єдине у відповідній композиції [Obituary, 1990, Cause of Death].

Окрему увагу привертає незвичний для дез-металу вокал Джона Тарді, який не є «гроулінгом» у манері ранніх дез-метал гуртів, і не є подібним до «гроулінгу» британських грайндкор виконавців та дез-метал гуртів які запозичили з них відповідну техніку вокалу. Зокрема, Джон Тарді у інтерв'ю записаному для фестивалю Hellfest 2015, зазначає щодо свого особливого розуміння екстремального вокалу, якого він не пов'язує з «гроулінгом» [Hellfest, 2015]. Відповідний вокал та розмірений темп композицій стали невід'ємними атрибутами гурту, який не змінював відповідний стиль впродовж всього свого існування, що загалом не є характерним для чималої частини дез-метал колективів.

Значною мірою, підхід до написання дез-металу якого започаткували Obituary, в майбутньому, стане поштовхом до поєднання відповідного

субжанру з дум-металом, якому характерні доволі повільний темп композицій в діапазоні, зазвичай, від  $\downarrow = 70$  до  $\downarrow = 110$ .

Окрім альбому гурту Obituary, 1990 р. важливий для дез-металу іншими релізами, які не залежали від треш-металу та чіткіше окреслили субжанр. Серед відповідних релізів є дебютний альбом гурту Cannibal Corpse «Eaten Back to Life» [MetalStorm, Cannibal Corpse].

По-перше, гурт відновив ліричне спрямування, яке було закладено у ранніх творах гурту Death, щодо тем смерті та жорстокі вбивств, насильства над тілом, тощо. Окрім лірики, важливою частиною як відповідного альбому, так й іміджу гурту стали обкладинки альбомів, через які гурт отримував заборону на продаж власних музичних дисків [Kahn-Harris, 2007, р. 28].

Окрім цього, «гроулінг» який є стереотипним для дез-металу був створений саме Cannibal Corpse, що на пару з обкладинками альбомів і лірикою склали стереотипний імідж дез-металу. Тільки з цього аспекту можна зрозуміти реальний вплив Cannibal Corpse на розвиток і становлення дез-металу [Dunn, 2014, 28:04].

З погляду композиційної структури відхід від треш-металу спостерігається у використанні, з одного боку, нетипових для трешу композиційних елементів, з іншого ходів, які використовувались у метал-музиці ще до появи треш-металу, наприклад ритмічний малюнок галопу.

Композиція «Edible Autopsy» є прикладом твору написаного без використання структурних елементів треш-металу [Cannibal Corpse, 1990, Edible Autopsy]. Зокрема використовується ритмічна послідовність восьми інтервалів та нот зіграних технікою «Palm Mute», у якій інтервали, в першому такті 4/4, припадають на першу половину першої, першу половину другої та другу половину третьої доль. Сама по собі описана ритмічна послідовність зустрічається у треш-металі, однак, у другому такті вона би розв'язувалась у такт з послідовністю восьми нот зіграних технікою «palm mute», або в ідентичний першому такту ритмічний малюнок. Однак, у аналізованій композиції ритмічний малюнок продовжується і перший восьмий інтервал припадає на початок другої долі та завдяки одній восьмій ноті розв'язується у

подовжену восьму ноту на три долі (третя і четверта відповідного такту та перша доля наступного), що є нетиповим для треш-металу. Завершення ритмічного малюнку відбувається завдяки послідовності складеної з восьмого інтервалу, двох восьмих нот відкритої струни і повторення відповідного восьмого інтервалу. Додатково, початок ритмічного малюнку міг би бути типовий для треш-металу, якби такт, з якого почався опис малюнку був першим у репрізі. Натомість, у композиції перший з чотирьох тактів відповідного малюнку – це послідовність галопів з двох шістнадцятих і однієї восьмої нот відкритої струни, що існувало у хеві-метал музиці ще з кінця 1970 рр. і активно розвинулось у Новій Хвилі Британського Хеві-Металу.

Окрім цього, у контексті темпу композиція побудована подібно до творів гурту Obituary. Початок композиції написаний у темпі  $\downarrow = 150$ , перший брідж написаний у темпі  $\downarrow = 110$ , куплети у темпі  $\downarrow = 210$ , пізніше один з куплетів розвивається до  $\downarrow = 220$ .

Щодо самої структури композиції вона не має типової для метал-музики будови.

По-перше, всі куплети є різними, однак частини які у музичних інструментів є ідентичними до куплетів іноді використовуються у якості інших частин твору, наприклад бріджів, або рифів. Це є характерним не тільки для композиції «Edible Autopsy», а й для інших творів з альбому. Відповідно, така побудова композицій не є характерною не тільки для треш-металу, а і для інших субжанрів, значним чином це нехарактерно також для раннього дез-металу.

По-друге композиція не має чітко вираженого аутро, при цьому твір структурно не переходить у наступну «Put Them to Death», що могло би бути подібним до прогресів-металу і пізніше використовуватиметься частиною технікал-дез-метал гуртів, однак не було звичним для дез і треш-металу кінця 1980 рр. і для їхніх попередників.

На рівні альбому, композиції мають різну тривалість, частина дві – три хвилини, інші чотири – п'ять хвилин, що притаманно радше грайндкору, аніж метал-музиці [MetalStorm, Cannibal Corpse].

Подібним чином у 1990 рр. творили свої композиції дез-метал гурти в США. Розвиток жанру відбувався, загалом, у контексті якості звукозапису, підняття в ліриці провокаційних питань, окрім вже типових ілюстрацій тортур, смерті, жорстокого фізичного насилля й вбивств, що з розвитком субжанру стало подібним до фільмів зразку «зомбі-апокаліпсису» й не сприйматись як щось надмірно жахливе [Berger, 1999].

Окремим вектором стало вдосконалення технічного рівня музикантів та віртуозності, чому сприяли альбоми гурту Death записані у 1990 рр. Однак, у відповідній декаді стало зрозуміло, що жанр доволі швидко вичерпав себе й почались експерименти поєднання дез-металу з іншими субжанрами металу. Зазвичай, такі комбінації відбувались у європейському дез-металі, особливо у Швеції, де виникла своя «школа» дез-металу [Johannesson, Klingberg, 2018, p. 49]. У США, натомість, субжанр почав втрачати популярність у користь дезкору, в сторону якого хоча й було багато критики, однак у конкуренції з дез-металом, він зайняв провідну нішу в екстремальній музиці [Loudwire, 2017].

Щодо європейського дез-металу, він подібно до американського формувався у другій половині 1980 рр. Незважаючи на швидке розповсюдження жанру в європейських державах, найбільшого успіху він отримав у Швеції де його розвивали гурти Nihilist (майбутні Entombed) [MetalStorm, Entombed] і Morbid [MetalStorm, Morbid]. Однак, обидва гурти не записували повноформатні альбоми, лише декілька демо записів у 1987 р.

Першим повноформатним дез-метал альбомом у Європі є реліз 1988 р. «Malleus Maleficarum» нідерландського гурту Pestilence [MetalStorm, Pestilence]. У порівнянні до американського дез-металу, композиції з альбому «Malleus Maleficarum» мають простішу ритмічну складову з чітким акцентом на сильну та відносно сильну долі, однак більше уваги приділено віртуозності. Наприклад, друга частина початкової композиції під назвою «Antromorphia» містить у собі декілька елементів, які вказують на відповідний наголос, зокрема у заспівах в кожному другому такті починаючи з відносно сильної долі прописаний хід вниз шістнадцятими нотами гама до дієз мінору, яка розв'язується у чисту квінту від ноти сі бемоль. Композиція є атональною, що

характерно для дез-металу другої половини 1980 рр. Гітарне соло композиції побудоване на основі хроматизму в темпі  $\text{♩} = 230$  з використанням нот різних тривалостей, від восьмих тріолей до тридцять других нот у хроматичних гамах, які розв'язуються у половинні ноти зіграних вібрато. Після гітарного соло відбувається інтерлюдія, яка подібна до альтернативної партії гітарного соло, однак не є нею, таке нововведення у дез-металі у майбутньому стане звичним для європейських колективів [Pestilence, 1988, Malleus Maleficarum Antropomorphia].

Інша частина нововведень, які стануть звичними для європейського дез-металу, а особливо шведського мелодичного дез-металу, створені у композиції «Parricide».

По-перше, інтро композиції побудовано таким чином, щоб між партіями лід та ритм гітар граючи мелодійну основу утворювався інтервал малої, або великої терції, за виключенням нот відкритої струни. Такий хід допомагає окреслити мелодійну складову твору, що нетипово для дез-металу другої половини 1980 рр.

По-друге, композиція має чітко окреслену тональність мі мінор, без допущення альтернативних тональностей і альтерацій, що, на загал, не зустрічається в американській метал-музиці 1980 рр, яка у своїй більшості є атональною, або у якій, рідше, відбувається альтерація.

По-третє, у композиції відчутний вплив академічної, або неокласичної музики, зокрема у переході між бріджем і другим гітарним соло завдяки арпеджіо по ввідному зменшеному септакорду. Такий перехід у майбутньому буде іноді зустрічатись у творчості шведських мелодік-дез-метал гуртів, частина яких братимуть запозичення з академічної музики та неокласичного-металу, розвиток якого, також, значною мірою, відбувався у Швеції [Johannesson, Klingberg, 2018, p. 39, 41].

Окрім цього в композиції у частині згаданого вище бріджу відбувається своєрідна зміна ритму на  $7/8$ . Такий розмір іноді використовувався у прогресивному-році та металі, однак не у екстремальній музиці другої половини 1980 рр.

Однак, реальний вплив дебютного альбому гурту Pestilence є сумнівним, адже вокальні партії не є «гроулінгом», а ближче до треш-метал «скрімінгу». Цей елемент важливий, адже європейський треш-метал у контексті вокалу використовував техніки бруталнішого голосу, аніж американський треш-метал. Порівнюючи вокальні лінії Pestilence з Kreator чи Destruction того періоду, можна помітити тяжіння до чистого голосу в звучанні Pestilence.

З іншого боку, на рівні популярності релізів, наступні альбоми гурту, зокрема «Consuming Impulse» 1989 р. і «Testimony of the Ancients» 1991 р. матимуть ширше поширення у метал-спільноті та вважатимуться такими, що склали вплив на розвиток дез-метал музики у Європі [MetalStorm, Pestilence]. Це зумовлено переходом до прогресивніших конструкцій творів та широкому використанню інструментальних композицій.

Згаданий вище розвиток дез-металу в Швеції є вкрай важливий для Європи, навіть не стільки з погляду популяризації метал-музики, чим добре справлятиметься у XXI ст. «Гетеборзька школа», а скільки внесенню нових структурних елементів, які закріпили стилістичні складові дез-металу в ранніх 1990 рр. [Divita, 2020]

Першим солідним повноформатним альбомом у шведському дез-металі, який привернув увагу до відповідної сцени є реліз 1990 р. «Left Hand Path» гурту Entombed [MetalStorm, Entombed].

У 1990 р. в США тільки склались всі основні елементи дез-металу, які би вирізняли субжанр від треш-металу, серед яких, найперше, був низький гортанний «гроулінг», якого ми чуємо у альбомі 1990 р. «Eaten Back to Life» гурту Cannibal Corpse і частково у «Altars of Madness» 1989 р. гурту Morbid Angel. У цьому контексті «Left Hand Path» розглядається на рівні відповідних американських релізів, як жанротворча. Це важливо, адже хронологічна близькість не є закономірною для метал-музики. Зазвичай минає декілька років у поширенні жанрів, особливо на рівні завершення становлення стилістичних складових [Mudrian, 2004, р. 243].

Щодо структур композицій «Left Hand Path» має схожості зі згаданим вище альбомом «Malleus Maleficarum» гурту Pestilence, зокрема чітке

акцентування на початок доль у ритм партіях (хоча Entombed різноманітніші у відповідному аспекті), використання елементів неокласичного-металу, підкреслення основної мелодійної ідеї поза гітарними соло.

Яскравим прикладом впливу неокласичного-металу на гурт є структура початкової композиції «Left Hand Path» у якій твір розділено на дві частини. Перша – звична дез-метал композиція, однак з розкриттям головної мелодійної лінії у інтро, яке переходить у гітарне соло, що стало звичним для європейських дез-метал гуртів, які, зі свого боку, запозичили відповідну ідею з Нової Хвилі Британського Хеві-Металу. Друга – спокійніша інструментальна частина, яку відкриває синтезатор, імовірно вперше використаний для окреслення мелодії у дез-металі, і яка супроводжується повільнішим від першої частини гітарним соло, яке розширює основну мелодію композиції. При цьому, композиція побудована у мі мінорі, соло прописано подібно до неокласичного-металу, з активним використанням переходів від тоніки до домінанти додатково використовуючи різну орнаментику, що є базисом у неокласичному-металі [Entombed, 1990, Left Hand Path]. Однак, тут є важливий нюанс – друга частина композиції є аранжуванням титульного треку з фільму Фантазм 1979 р. [Songfacts, Entombed]

Подібним чином побудоване гітарне соло у композиції «Revel in Flash» де окрім чітко окресленої тональності та її домінанти використана побудова типова для Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, яка мала доволі сильне значення для розвитку раннього дез-металу в Європі, на відміну від США, де подібний вплив створював треш-метал.

У 1991 р. Entombed запишуть ще один альбом під назвою «Clandestine» [MetalStorm, Entombed], який продовжить загальну композиційну лінію першого альбому і разом з ним складе загальну основу для розвитку шведського дез-металу [Johannesson, Knlingberg, 2018, p. 108-112].

Окрім Entombed, основу шведської сцени дез-металу на початку 1990 рр. складатимуть гурти Dismember [MetalStorm, Dismember], Grave [MetalStorm, Grave] і Unleashed [MetalStorm, Unleashed]. Цікавим моментом є схожість ідей у ліриці між відповідними гуртами, чого не спостерігалось у американському дез-

металі відповідного часу. Концентрація лірики довкола тем смерті та релігії, створило між гуртами певний ідейний зв'язок, що додатково допомогло стандартизації дез-металу на світовій арені. Чого, де-факто, не відбулось у США де, наприклад, лірика між Morbid Angel та Cannibal Corpse хоч і має спільну тему навколо смерті, однак зовсім різне наповнення – спірітуальне та містичне у Morbid Angel та жорстоке насилля над тілом у Cannibal Corpse.

Ще однією невідповідністю між американським та європейським (загалом шведським) дез-металом були різні цінності у розвитку. Якщо гурти зі США ставили акцент на покращенні майстерності виконання та технічне ускладнення композицій, то європейські гурти, у своїй більшості, робили наголос на розвиток мелодики, що спостерігалось ще у творчості гурту Carcass, які у 1991 р. почали експерименті з жанром своєї музики і укріпили його у 1993 р. [Forster, 2006, p. 28]

Альбом 1991 р. «Necroticism: Descanting The Insalubrious» є певним експериментом поєднання двох жанрів – грайндкору, який активно розвивався у відповідний час у Великобританії, звідки походить гурт, та дез-металу європейського зразка [Bayer, 2009, p. 55-56]. Як зазначено вище, це перший альбом Carcass, у якому вони змістились в сторону мелодійності, однак, окрім цього, є помітний ріст у технічності виконання [MetalStorm, Carcass]. Насамперед це спостерігається крізь гітарні соло, які стали, починаючи з відповідного релізу, важливою частиною композиції, до яких привернута більше уваги, аніж, наприклад, до рифів. Головним чином, «Necroticism: Descanting The Insalubrious» створив основу гітарних соло європейського дез-металу, подібно до Pestilence, які розробили композиційну структуру для відповідного субжанру в Європі. Хорошим прикладом є композиція «Symposium of Sickness», у якій гітарні соло використані для окреслення головної мелодійної ідеї твору, при тому, таких гітарних соло декілька всередині композиції [Carcass, 1991, Symposium of Sickness].

Щодо ритм партій, відбулось ускладнення її структури. По-перше, різні частини твору мають свій ритмічний малюнок в іншому темпі, іноді вони написані у іншому ритмі.



Загалом, альбом вирізняється посеред інших комплексністю композицій, наприклад тривалість творів зросла до діапазону п'ять – сім хвилин, що нетипово не тільки для гурту, а й для дез-металу і грайндкору початку 1990 рр. Окрім цього, твори насичені різними додатковими частинами, наприклад окремими рифами між двома бриджами, чи декількома соло партіями в різних частинах одного твору.

Хоча реліз «Necroticism: Descanting The Insalubrious» став важливим для гурту, в контексті європейського та мелодичного дез-металу він не мав настільки потужного впливу, як наступний реліз.

У 1993 р. Carcass записують четвертий повноформатний альбом «Heartwork», з якого почав розвиватись субжанр мелодійного дез-металу [MetalStorm, Carcass].

Основними, як вважається, нововведеннями були окреслення основної мелодії твору в інтро з побудовою гітарних партій так, щоб вони під час підкреслення мелодії утворювали між собою терцію. Частково, подібну композиційну ідею гурт запозичив у Pestilence, де вперше було використано відповідний хід.

Іншим «нововведенням» вважається наявність партії гітарного соло після інтро, що було притаманним не тільки європейським дез-метал гуртам, навіть частині американських гуртів, наприклад згаданих раніше Obituary.

Однак, не зважаючи на вищеописане, значення альбому доволі велике у метал-музиці. Головним чином, завдяки вдалому одночасному поєднанні агресивності рифів та мелодійності, яку можна ними передати, відповідно, тепер не тільки соло та інтро композиції окреслювали мелодійну ідею, а й рифи і ритм партії були написані таким чином, щоб продовжувати відповідний мелодійний хід [Phillipov, 2012, p. 119].

У порівнянні до попереднього альбому, в «Heartwork» відбулась редукція структури композицій, використовувались будови зразка «заспів → приспів → заспів», відповідно, скоротилась тривалість творів до, в середньому, чотирьох хвилин.

Щодо гітарних соло, вони у порівнянні до попереднього альбому гурту, стали ще більш орієнтованими на підкреслення мелодійності твору. Рідкісним явищем стало використання дрібних нот у гітарному соло, у більшості випадків використовувались восьмі й довші ноти, куди рідше восьмі тріолі та шістнадцяті. Яскравим прикладом цього є однойменна композиція «Heartwork» у якій є декілька партій гітарного соло, в одному з яких найкоротші ноти – восьмі тріолі, а у іншому – шістнадцяті ноти при темпі  $\downarrow = 180$ , що є швидко у порівнянні до метал-музики загалом, однак не було швидко для дез-металу першої половини 1990 рр. [Carcass, 1993, Heartwork]

У Швеції, під впливом гурту Carcass з одного боку, та раннього шведського й американського дез-металу почався розвиток власного мелодичного дез-металу, пік якого сформував «школу», яка отримала назву «Гетеборзький метал» [Phillipov, 2012, p. 119].

Насамперед, школа важлива у контексті популяризації метал-музики, адже вона змогла поєднати елементи екстремального-металу, зокрема техніки вокалу «гроулінг» і «скрімінг», при цьому спираючись на чітко виражену мелодійну основу композицій [Divita, 2020].

Першими гуртами, які, де-факто, заснували Гетеборзьку школу були At the Gates [MetalStorm, At the Gates], Dark Tranquillity [Metal Storm, Dark Tranquillity] й In Flames [MetalStorm, In Flames]. З ранньою діяльністю відповідних гуртів пов'язаний 1-й етап сцени – зародження, який тривав з часу створення гуртів у 1990 р. до 1994 р, коли відбулась значна зміна композиційної структури творів.

Твори 1992–1993 рр. були достатньо подібними до композицій гурту Morbid Angel. Це були композиції написані у темпі  $\downarrow = 190–220$ . Активно використовувались інтервали чисті квінти й кварта, натомість майже були відсутніми паверкорди. Це особливо помітно у ранній творчості At The Gates. Альбоми «The Red in the Sky is Ours» 1992 р. і «With Fear I Kiss the Burning Darkness» 1993 р. у великій мірі демонструють запозичення з гурту Morbid Angel [MetalStorm, At the Gates]. Дещо іншими були ранні роботи гуртів Dark Tranquillity й In Flames. Dark Tranquillity у 1993 р. випускає дебютний альбом

«Skydancer» [MetalStorm, Dark Tranquillity] у якому ставить наголос не на агресивність звучань чистих квінт і чистих кварт при швидкому виконанні шістнадцятими нотами у темпі  $\text{♩} = 190\text{--}220$ , а на мелодійну складову без надмірного використання гармонічних інтервалів та акордів, разом з цим, темп композицій був повільнішим, аніж у At The Gates і складав  $\text{♩} = 150\text{--}180$ . Швидкість виконання замість збільшення темпу перейшла у сторону використання коротших нот, наприклад шістнадцятих нот об'єднаних у тріолі. З другого боку залучення мелодичних інтервалів надало м'якшого звучанню гурту. Подібним чином творили ранні композиції музиканти гурту In Flames. Однак, у 1994 р. гурт In Flames записує дебютний альбом «Lunar Strain» [MetalStorm, In Flames], з якого почнеться перехід до нового етапу в Гетеборзькій школі. Основними новими елементами у композиціях, які внесли In Flames у «Lunar Strain» стане активне використання паверкордів та консонуючих мелодичних інтервалів. Окрім цього партії гітар будуть розписуватись таким чином, щоб по окремоті утворювати мінорний тризвук, наприклад у композиції, яка відкриває альбом «Lunar Strain» – «Behind Space», перші два такти розкривають фа-мінорний тризвук: лід та ритм гітари стартують з восьмої ноти фа, після чого лід-гітара грає восьмими нотами до, а ритм гітара восьмими нотами ля-бемоль, тим самим утворюючи тризвук. Також In Flames починають використовувати «рівні ритмічні малюнки», тобто такт складатиметься виключно з нот однакової тривалості, зазвичай восьмих нот. Такий підхід вже використовувався у європейському дез-металі, зокрема у вищезгаданих Pestilence та Entombed.

«Lunar Strain» за один рік набуде значного позитивного відголосу в Гетеборзі, та розпочне новий період розвитку, який сформує «школу» і триватиме з 1994–2002 рр. – розквіт [Johannesson, Klingberg, 2018, p. 108].

Окрім композиційних відмінностей відповідного періоду, вагомим фактором стає вихід за рамки міста Гетеборг на державний рівень. З'являться гурти, які наслідуватимуть композиційну структуру колективів Dark Tranquillity і In Flames, зокрема гурти Arch Enemy (засновані у 1995 р. в м. Хальмстад) [MetalStorm, Arch Enemy], Soilwork (засновані у 1995 р. в м. Хельсінгборг

[MetalStorm, Soilwork]), до звучання подібного Гетеборзькій школі приєднається гурт Hurocrisy (заснований у 1991 р. в м. Лудвіка) [MetalStorm, Hurocrisy]. Гурти цього часу у майбутньому стануть найвідомішими представниками відповідної школи метал-музики.

«Lunar Straits» відкрив новий етап розвитку школи, але поставив існування гурту At The Gates у положення неактуальності використання форм, які були запозиченими з американських і ранніх шведських дез-метал гуртів другої половини 1980 – початку 1990 рр. У спробах змінитись At the Gates випускає у 1995 р. альбом «Slaughter of the Soul» [MetalStorm, At the Gates], який закритив всі надбання першого етапу розвитку шведського дез-металу, особливо важливою стає композиція «Blinded by Fear», яка повністю змінює стиль At The Gates до стилю ранніх Dark Tranquillity та In Flames, однак цього вже занадто мало, щоб підтримувати гурт «на слуху» [Mudrian, 2009, р. 237-239] і як наслідок, після 1995 р. At the Gates перестануть записувати релізи до 2014 р. [MetalStorm, At the Gates]

Безпосередньо, новим альбомом, який буде вважатись зразковим для другого етапу стане «The Jester Race» гурту In Flames записаний у 1996 р. [MetalStorm, In Flames]. Від свого попередника «Lunar Straits», альбом «The Jester Race» буде відрізнятись активним залученням мелодичних малих терцій, тонічних секстакордів та септакордів на заміну тризвукам. Також появляться перші брейкдауни, які будуватимуться, головним чином, з паверкордів. Загальний темп стане повільнішим. Почнуть появлятись частини з чистим вокалом на заміну гроулінгу.

Пізніші альбоми гурту In Flames, зокрема «Whoracle» 1997 р., «Colony» 1999 р., і «Clayman» 2000 р. будуть йти все-далі у сторону використання чистого вокалу та сповільнення темпу композицій, однак, прерогатива залишатиметься ще за «брутальним» вокалом та загальною композиційною структурою альбомів «Lunar Straits» та «The Jester Race» [Mudrian, 2004, р. 246]. За поступові віддалення від звучання перших двох альбомів фанатська база буде критикувати гурт і відходити від нього.

У 1998 р. гурт Soilwork випускає свій дебютний альбом «Steelbath Suicide» [MetalStorm, Soilwork], який по звучанню доволі сильно подібний до перших робіт гурту In Flames. Фанатська база останніх побачила у новому гурті той напрямок, у якому вони бажали бачити In Flames, відповідно, почали складати фанатську базу гурту Soilwork. Пізніше, між цими двома гуртами виникне конкуренція у звучанні та композиційній структурі, яка стане яскраво окресленою починаючи з ХХІ ст.

Деяко іншим шляхом пішли гурти Dark Tranquillity й Arch Enemy. У 1995 р. Dark Tranquillity випускають другий альбом «The Gallery» [MetalStorm, Dark Tranquillity], у якому є декілька важливих нововведень, які відрізняють шлях гурту від In Flames. Під впливом неокласичного-металу, зокрема шведського віртуоза Інґві Мельмстіна, в композиціях Dark Tranquillity появляються неокласичні пасажі, які характеризуються об'єднанням послідовностей нот у ліги. Зазвичай, це ноти першої та другої октав, що надає музиці виразнішого мелодійного звучання у порівнянні до In Flames і Soilwork, які використовували ноти великої та малої октав. Також активно використовувалось вібрато та тремоло для нот, що пом'якшувало звук і надавало звучання подібного до академічної музики ХVІІІ–ХІХ ст; деякі мотиви безпосередньо запозичувались з академічної музики того часу. На відміну від In Flames, Dark Tranquillity не сповільнили, а навпаки, пришвидшили темп у своїх композиціях. З'явилося доволі багато вставок акустичних гітар, що також спотворювало враження у сторону академічності.

Подібним чином творили свої композиції Arch Enemy. Яскравим прикладом впливу неокласичного-металу на Гетеборзьку школу є приклад композиції гурту Arch Enemy – «Bridge of Destiny» з альбому «Stigmata» 1998 р. [MetalStorm, Arch Enemy] де останні три хвилини композиції є варіацією твору 1988 р. «Altitudes» американського віртуоза Джейсона Бекера.

Останні роки ХХ ст. для Гетеборзької школи, окрім внутрішніх протиріч у напрямках розвитку композицій, означились ще й початком серйозної конкуренції з фінськими музикантами [Kahn-Harris, 2007, р. 115], гуртами Children of Bodom [MetalStorm, Children of Bodom], Norther [MetalStorm,

Norther] та Kalmah [MetalStorm, Kalmah], які були технічнішими музикантами та творили складніші композиції. Змагались з фінами, шведські музиканти вирішили не за рахунок техніки виконання, а за рахунок інновацій у композиціях та якості звучання, відповідно, розпочався наступний етап.

З 2002–2005 рр. тривав третій етап, який характеризувався розворотом звучання від того, що вважалось метал-музикою, до популярного звучання. Цей етап – популярність [Johannesson, Klingberg, 2018 p. 115].

Номінально, на повернення до звучання подібного до популярного у рок-музиці в Гетеборзькій школі почалось ще з альбомів «Clayman» 2000 р. гурту In Flames [MetalStorm, In Flames] та альбому «Wages of Sin» 2001 р. гурту Arch Enemy [MetalStorm, Arch Enemy]. У першому випадку, було зроблено акцент на майже повне заміщення з «гроулінгу» до чистого вокалу на манер популярного на той час у рок-музиці [Mudrian, 2004, p. 246]. У другому випадку, заміною чоловічого вокалу на жіночий, що з одного боку було сміливим експериментом, а з другого віянням модних тенденцій у метал-музиці початку XXI ст. [Purcell, 2003, p. 101 / Mudrian, 2004, p. 248]

Однак, фінальне закріплення цього переходу було зроблено у альбомі гурту In Flames – «Reroute to Remain» 2002 р. [MetalStorm, In Flames]. Основними відмінностями композицій з альбомів 2000 р. і 2002 р. були повний перехід на чистий вокал, хоча це питання є предметом дискусії, адже вокальні лінії у заспівах, наприклад у композиції «Trigger», не є, з одного боку, чистим вокалом, однак, з іншого боку, точно не є «гроулінгом». Іншою вагомою відмінністю було насичення композицій, особливо у заспівах, гітарними партіями, які у такті 4/4 були заповнені двома - трьома восьмими нотами, що складає цілу/півтори четвертих тривалості ноти, відповідно, заспіви, якщо з них забрати вокальну лінію, нагадували брейкдави. Наявність великої кількості пауз в гітарних партіях у заспівах, наприклад у композиціях «Trigger» та «Cloud Connected», робили звучання творів доволі далеким від дез-металу, звучання якого є доволі насиченим через повну нотну завантаженість тактів, при тому, що ці ноти, зазвичай були шістнадцятками, або дрібнішими, по тривалості.

В змаганнях за «нове звучання» в Гетеборзькій школі з In Flames брав участь гурт Soilwork, які у 2003 р. випустили також доволі новаторський альбом «Figure Number Five» [MetalStorm, Soilwork], який також доволі сильно відрізняється від попередніх альбомів гурту в сторону відходу від дез-металу до популярного звучання, яке у випадку гурту Soilwork було розбавлене широким застосуванням синтезаторів.

У користь наявності цього змагання гурти In Flames та Soilwork зробили спільний відео-кліп на композиції «Trigger» та «Rejection Role», сюжет яких був однаковий: гурти збираються відіграти концерт у одному закладі в один і той же час і, спочатку, «змагаються» за те, щоб швидше прибути на власний концерт, перед початком якого зустрічаються на сходах під мостом та вчиняють бійку один проти одного [In Flames, Soilwork, 2004]. Однак, саме змагання відбувалось за якість звукозапису та «нове звучання» у дез-металі, яке, на той час, було розкритиковане фанатами Гетеборзької школи.

Більш-менш незмінними у звучанні та побудові композицій був гурт Dark Tranquillity, який у 2002 р. записав альбом «Damage Done» [MetalStorm, Dark Tranquillity]. Побачивши проблеми, з якими зіткнулись In Flames, Dark Tranquillity вирішили піти шляхом повернення до композиційних елементів зі старих альбомів. У випадку відповідного гурту, це було повернення до альбомів «Skydancer» та «The Gallery», однак зі застосуванням клавішних інструментів (синтезаторів).

2004 р. не був плодотворним на нові альбоми. Гурти у цей час давали концерти, або ж робили спліти чи EP альбоми, однак у 2005 р. ситуація почала мінятися. По-перше, гурт Arch Enemy випускає альбом «Doomsday Machine» [MetalStorm, Arch Enemy], який композиційно завершить відповідний етап розвитку Гетеборзької школи й розпочне його розмивання. Проблема полягала у тому, що Arch Enemy поєднали у цьому альбомі свій власний стиль, який доволі сильно брав натхнення у неокласичному-металі, з елементами зі всіх попередніх етапів розвитку школи. Не зважаючи на успіх альбому, він дав зрозуміти, що школа починає себе вичерпувати й програвати у конкуренції фінським музикантам, особливо у порівнянні до фінського гурту Wintersun, які

у 2004 р. випустили дебютний альбом, який був на значно вищому технічному музичному рівні виконання та мав якість звукозапису не гіршу від шведських музикантів [MetalStorm, Wintersun].

З 2005 р. розпочинається останній етап Гетеборзького дез-металу – занепад, який завершився у 2008 р., коли всі гурти відійшли доволі далеко від оригінального звучання та композиційної структури школи й по окремоті не нагадували представників спільного музичного напрямку.

Цей період знаменується діяльністю останнього у відповідній школі гурту Scar Symmetry. У 2005 р. гурт записує альбом «Symmetric in Design» [MetalStorm, Scar Symmetry], композиції якого доволі чітко розділяють заспіви, які повністю заповнені швидкими нотами на кшталт At the Gates та «гроулінгом», від приспівів, які базуються на паверкордах та чистому вокалі. Загалом, структуру композицій була комплекснішою у порівнянні до творів In Flames, Soilwork, Arch Enemy, Dark Tranquillity. Якщо композиції гуртів другого та третього етапів, зазвичай складались з: інтро → заспів → брідж → приспів → заспів → приспів → гітарне соло → аутро. Композиції гурту Scar Symmetry складались дещо інакше: інтро → брідж → заспів → брідж → приспів → інтерлюдія → заспів → брідж → приспів → гітарне соло → брідж → аутро. Відповідна структура композиції дещо ускладнює запам'ятовування твору, що надає ефекту певного замороченого підходу музикантів до написання. Справа полягала у тому, що лепта критики альбомів третього етапу та творів з них вказували на спрощення композиційної структури. Відповідно, Scar Symmetry, які, на загал, ускладнили композиційну структуру, виглядали доволі виграшно на фоні гуртів попереднього етапу

Однак, найсерйозніше ускладнення композиційної структури відбулось у 2008 р. з виходом альбому, який «закрив» Гетеборзьку школу «Holographic Universe» гурту Scar Symmetry [MetalStorm, Scar Symmetry]. До композиційної структури було додано більше бріджів, навіть частина бріджів розвивалась у інші бріджі (наприклад композиція «Holographic Universe»), що розвинуло гурт у напрямок прогресивного-металу, а не дез-металу. Хоча, судячи з наповнення та виконання це, все ще, було «звучання Гетеборзької школи».



Кінець школи відзначився не припиненням діяльності шведських дез-метал гуртів, а розмиванням розуміння «що таке Гетеборзький метал?» Всі гурти, які належали до школи з 2008 р. почали грати доволі різну музику, яку можна було об'єднати дефініцією «хеві-метал», однак, вона точно не поміщалась у рамки вужчої дефініції «дез-метал», яка була ключовою для Гетеборзької школи [Divita, 2020]. З іншого боку, пропав вплив Гетеборгу на сцені дез-металу, який перейшов, спочатку, до фінських музикантів, а пізніше у США, де виник і активно розвивався металкор і дезкор, які витіснили дез-метал з лідируючих позицій у хеві-метал музиці.

Однак, окрім дез-металу, грайндкору та їхніх субжанрів існує ще один жанр екстремального-металу – блек-метал.

Повертаючись до питання «що таке екстремальний-метал?» чи навіть «що таке екстремальна музика і чим вона відрізняється від іншої?» блек-метал є найяскравішим прикладом для диференціації між екстремальною та іншою музикою. Окрім музичних відмінностей, які проявляються у будові композицій, ідейному та ліричному наповненні, якими можна диференціювати різну музику з дез-металом, додатковим елементом є імідж гурту та направленість, чи заклик до певних дій, які присутні в творах. У відповідному аспекті, дез-метал нічим особливим не відрізняється від поп-рок гуртів, в той час як блек-метал має ряд кардинальних відмінностей, особливо ранній блек-метал, який розвивався, головним чином, у Норвегії, частково в Швеції наприкінці 1980 – першій половині 1990 рр. [Dunn, 2005, 01:12:33]

У дез-метала і блек-метала є ряд схожих елементів:

- Обидва субжанри брали свою основу з гуртів Venom, Celtic Frost та Hellhammer.

- Використовуються екстремальні техніки вокалу, у випадку дез-металу, це, зазвичай, «гроулінг», у випадку блек-металу специфічний «скрімінг» (не подібний до того, який використовувався у треш-металі)

- Будова композицій, зазвичай, нетипова для метал-музики. У більшості випадків форма куплетна, а не пісенна.

- Звучання інструментів ранніх дез і блек-металу дуже сире й нагадує стіну шуму, що пояснюється, окрім спеціального задуму, андеграундністю гуртів у другій половині 1980 рр.

Однак, відмінностей більше. Вони суттєвіші й на основі який блек-метал диференціюється як до дез-металу, так і до поголовної більшості іншої музики [Kahn-Harris, 2007, р. 37-41]:

- У ліриці більшості гуртів вкладено безпосередньо те, у що вірили музиканти. У випадку блек-металу, це анти християнство та сатанізм, знищення християнських як духовних, так і матеріальних цінностей, що відбувалось в ранніх 1990 рр. Пізніше, такі гурти як Watain [MetalStorm, Watain] безпосередньо закликали лірикою до знищення християнства, чи Shining [MetalStorm, Shining], які закликали до нанесення собі каліцтва чи суїциду, й чинили подібні акти на сцені як по відношенню до себе, так і до фанатів.

- Стилiстичний образ, зокрема «корпспейнт» – грим, який повинен зображувати лице трупа, що, з одного боку, було присутнім у рок-музиці до блек-металу, наприклад у своїх шоу Еліс Купер використовував подібний грим, однак мета була різною. Якщо у Еліса Купера грим використовувався для шок-ефекту, то колективи раннього блек-металу використовували його як певну ритуальну складову іміджу, яка, окрім всього, підкреслювала вкладене у ліриці.

- Дуже жорстка стандартизація, особливо в першій половині 1990 рр. яка не давала можливості до експериментів зі зміною звучання чи зміною акцентів, наприклад на мелодійність, чи комбiнуванням з іншими субжанрами метал-музики. Певні поверхневі міжжанрові поєднання були присутні у 1990 рр., зокрема у гуртів Emperor [MetalStorm, Emperor] і Dimmu Borgir [MetalStorm, Dimmu Borgir], які поєднали симфонічні елементи з блек-металом, чи у гурту Darkthrone [MetalStorm, Darkthrone], які підходили до своїх релізів концептуальніше у контексті загального мистецтва, а не фанатичної складової ідей блек-металу.

- Ознака характерна для частини гуртів блек-металу, яка є нетиповою для музичної індустрії – повна анонімність. Такі гурти, як Deathspell Omega [MetalStorm, Deathspell Omega] і Drudkh [MetalStorm, Drudkh] є найвідомішими

у відповідному аспекті. Гурти не виступають у живу (не дають концертів), не записують інтерв'ю (хоча є декілька текстових інтерв'ю взятих у Deathspell Omega), жодного фото колективу та інформації про музикантів, які записуються під псевдонімами.

- Радше не стільки стилістична ознака блек-металу, однак вкарбована у нього скандальна слава, пов'язана з кримінальною діяльністю окремих представників субжанру. Найвідомішим є Варг Вікернес – єдиний учасник і засновник гурту Burzum [MetalStorm, Burzum], який скоїв ряд підпалів церков та вбивство у першій половині 1990 рр. [Dunn, 2005, 01:14:55 / Aites, Ewell, 2008, 00:09:00]

На відміну від дез-металу, для блек-металу не є актуальним питання «першого блек-метал гурту», хоча окремі нюанси присутні. Згадуючи розділом вище про альбом «Black Metal» 1982 р. гурту Venom [MetalStorm, Venom], вказувалось про запозичення назви для майбутнього однойменного субжанру, однак у контексті «першого блек-метал гурту» Venom не мають місця [Dunn, 2014, 05:35]. Ба більше, ідентифікація жанру з назвою вищезгаданого альбому не є настільки очевидною, адже у 1987 р. виходить у світ альбом «Under the Sign of the Black Mark» гурту Bathory [MetalStorm, Bathory], який вважається першим блек-метал колективом. Окрім цього, починаючи з часу запису «Under the Sign of the Black Mark» завершується так звана «перша хвиля блек-металу» з якої сформувався норвезький блек-метал [Forster, 2006, 29].

Щодо «першої хвилі блек-металу», це невелика кількість гуртів, які у тій чи іншій мірі склали композиційний вплив на блек-метал. Це європейські хеві і треш-метал гурти 1980 рр, зокрема згадувані вище Venom [MetalStorm, Venom], Hellhammer [MetalStorm, Hellhammer] та Celtic Frost [MetalStorm, Celtic Frost], окрім них, гурт який вважається безпосереднім засновником жанру – Bathory [MetalStorm, Bathory] зі Швеції та два проекти датського музиканта Кіма Бендікса Петерсена – Mercyful Fate [MetalStorm, Mercyful Fate] і King Diamond [MetalStorm, King Diamond]. Ці колективи важливі для блек-металу в двох моментах [Dunn, 2005, 01:12:30]:

- Специфіка звукозапису, яка створювала ефект сирого звучання, особливо у порівнянні до мейнстрімових, на той час, у метал-музиці гуртів Нової Хвилі Британського Хеві-Металу і американського треш-металу.

- Тематика лірики, яка базувалась навколо окультизму, оспівуванні сил зла, частково сатанізму, а у випадку з Bathory з 1988 р. ще й у контексті протиставлення вікінгів християнській Європі.

У порівнянні до дез-металу, блек-метал не був надмірно технічною музикою, його структура і ритмічні малюнки були доволі простими та рівними, темп композицій зазвичай був помітно повільнішим, аніж у дез-металі, сформувалась так звана «атмосферність» композицій – експресія у музичній формі [Christe, 2003, p. 49].

Якщо розглянути структуру композицій Bathory, наприклад зі згаданого вище альбому «Under the Sign of the Black Mark», вони є достатньо простими навіть у порівнянні до треш-металу.

Наприклад, композиція «Enter the Eternal Fire» має достатньо рівну наповненість тактів (розмір 4/4) ритмічними малюнками: одна четвертна → одна восьма тріоль → одна четвертна → одна восьма тріоль чи чотири тріолі складені з четвертної та восьмої нот, або ще простіші малюнки, виключно восьмі тріолі. При цьому, впродовж композиції зберігається акцент на початок долі. Темп композиції сягає  $\text{♩} = 111$ , що є звичним для гуртів Нової Хвилі початку 1980 рр. [Bathory, 1987, Enter the Eternal Fire]

Окрім цього, гітарні соло написані з використанням, загалом, нот довгої тривалості, зокрема цілих, половинних, рідше четвертних, окрім цього іноді використовуються мелізми, зокрема трелі. Відповідні соло партії не можливо назвати шредовими, що є однією з найважливіших одиниць диференціації творів Bathory від інших субжанрів метал-музики того часу.

Однак, вокал є брутальним, зокрема це «скрімінг», хоча специфічний, який на рівні сприйняття подібний до «гроулінгу», однак має куди вищий загальний діапазон звучання.

Подібним чином написані й інші композиції в альбомі, наприклад «Call From the Grave», яка є яскравим прикладом «атмосфери» в композиціях.

Зокрема тридцять секунд твору є ембієнтом – віддалені звуки ударів у барабани, у супроводі звуку який нагадує слабкий подих вітру назовні приміщення, складається враження, наче звукозапис здійснювався близько біля виходу з печери. Такий підхід вже використовувався раніше у музиці й не був чимось новим, однак для блек-металу він стане частовживаним елементом у композиціях, однак це не єдиний шлях вираження відповідної «атмосферності» [Bathory, 1987, Call From the Grave].

У Норвегії виникнення блек-металу пов'язують з діяльністю гурту Mayhem, які записали свій перший демо реліз у 1986 р. [MetalStorm, Mayhem] Однак, серед блек-метал-комюніті є дискусія щодо реальної причетності Mayhem до створення блек-металу в Норвегії. Це зумовлено факторами першого етапу творчості гурту, що тривав між 1986–1990 рр, де музика була дез-металом, а також часом запису першого повноформатного блек-метал альбому у 1994 р, коли вже існували інші повноформатні блек-метал альбоми гуртів Darkthrone, Burzum, Immortal і Satyricon [MetalStorm].

Однак, якщо брати за увагу живі виступи гурту з 1990 р, особливо після створення нових композицій, це був перший гурт в Норвегії відповідного субжанру [Dunn, 2014, 33:17].

Ще одним фактом у користь Mayhem, як першого блек-метал гурту свідчить формування дефініції «блек-метал» Ейстейном Ошетом, відомішого під псевдонімом «Євроніmus», який створив гурт Mayhem [Christe, 2003, р. 187].

Музична структура раннього норвезького блек-металу в порівнянні до творів Bathory відрізнялась, основним чином, залученням акордів з використанням всіх струн гітари. Оскільки відповідні акорди іноді тривали впродовж всієї композиції, створювалась певна мелодійна лінія твору, що трактувалось музикантами як «атмосферність», що є іншим шляхом створення відповідної експресії.

Щодо першого повноформатного альбому, який вийшов у 1994 р. під назвою «De Mysteriis Dom Sathanas» також є декілька важливих деталей [MetalStorm, Mayhem].

По-перше, запис окремих композицій проводився ще з 1987 р, однак, так чи інакше, відповідні композиції були редаговані пізніше.

По-друге, реліз, імовірно, планувався на початок 1990 рр., однак в 1991 р. вокаліст гурту і, де-факто, ідейний засновник корпс-пейнту в блек-металі, Пер Інґве Олін, відоміший під псевдонімом «Дед» (від англ. - Dead) вчинив суїцид, а у 1993 р. Варг Вікернес, який на той час записував для гурту партії бас-гітари, вбив Євронімуса. Відповідно, до моменту релізу альбому в 1994 р. з учасників гурту, які приєднались ще до смерті Деда, залишився тільки барабанщик Ян Аксель Бломберг, відоміший під псевдонімом «Хеллхаммер» [Moynihan, Soderlind, 2003, p. 89-90].

Щодо структури композицій альбому «De Mysteriis Dom Sathanas» вона є доволі неоднорідною, через різний час створення композицій.

Наприклад, початкова композиція «Funeral Fog» написана ще примітивніше, аніж аналізовані вище композиції гурту Bathory. У композиції темп  $\text{♩} = 150$ , і два ритмічних малюнки на весь твір: перший – такти 4/4 заповнені виключно восьмими квінтами, другий – такти 4/4 заповнені виключно шістнадцятими нотами [Mayhem, 1994, Funeral Fog].

На відміну від першої, наступна композиція «Freezing Moon» має, порівняно, комплексну структуру, різні ритмічні малюнки та типове для європейського екстремального-металу гітарне соло. Окрім цього, важливим є використання в інтро арпеджіо на всіх струнах, що у порівнянні зі сирим звучанням і темпом  $\text{♩} = 100$  створювало зловісне враження [Mayhem, 1994, Freezing Moon].

Подібний хід, тільки у швидшому темпі  $\text{♩} = 234$ , використаний у композиції «Cursed in Eternity». Окрім цього, у композиції використані тремоло, що також стане одним із важливих частовживаних елементів композицій блек-металу, які будуть вирізняти його посеред інших субжанрів [Mayhem, 1994, Cursed in Eternity].

Одним важливим елементом альбому є структура однойменної композиції «De Mysteriis Dom Sathanas», яка, подібно до «Funeral Fog» має тільки один ритмічний малюнок – заповнення тактів виключно тридцять другими нотами й

акордами при темпі  $\downarrow = 92$  [Mayhem, 1994, De Mysteriis Dom Sathanas]. Це важливо, адже з титульною композицією альбому, який, номінально, вважається першим у субжанрі, інші гурти та нові музиканти асоціюватимуть та будуть творити свою музику, що власне й сталося із блек-металом надалі. Тільки наприкінці 1990 рр. частина блек-метал гуртів почали відходити від звичних для субжанру структур, які, де-факто, зажали субжанр у дуже тісні рамки й перешкоджали його розвитку [Kahn-Harris, 2007, p. 5].

Звісно, у порівнянні до інших блек-метал альбомів, які були записані у 1994 р. іншими гуртами, «De Mysteriis Dom Sathanas» виглядав доволі слабо та, загалом, непрезентабельно у рамках жанру, що матиме погані наслідки для гурту, якого називатимуть переоціненим в рамках, спочатку, розвитку блек-металу, а пізніше значення гурту в метал-музиці в цілому, що буде опиратись ще на довгу відсутність нових повноформатних альбомів (наступний альбом «Grand Declaration of War» вийде у 2000 р. [MetalStorm, Mayhem]) та на використання матеріалів вже мертвих музикантів впродовж декількох років після релізу «De Mysteriis Dom Sathanas».

Окрім Mayhem, на становлення у Норвегії блек-металу в першій половині 1990 рр. мали вплив й інші гурти. Один, із найвідоміших гуртів, який мав фундаментальне значення саме у відповідний час є гурт Darkthrone, зокрема альбоми 1992–1994 рр. такі як «A Blaze in the Northern Sky», «Under the Funeral Moon» і, особливо, «Transilvanian Hunger» [MetalStorm, Darkthrone].

Підхід Darkthrone до створення альбомів у відповідний час був доволі концептуальним. Наприклад, обкладинки альбомів – це фото учасників гурту, над якими музиканти працювали доволі багато часу. Це було альтернативною до популярних фентезійних малюнків, які створювались для обкладинок альбомів інших гуртів. Відповідний підхід використовувався значною частиною блек-метал гуртів після Darkthrone [Aites, Ewell, 2008, 00:28:17].

Щодо композиційних структур, вони були складнішими, можливо найкомплекснішими у першій половині 1990 рр. серед блек-метал гуртів.

По-перше, не було якоїсь чіткої моделі тривалості творів. Якщо, наприклад, у «De Mysteriis Dom Sathanas» твори тривали у діапазоні п'ять –

шість хвилин і тільки композиція «Buried by Time and Dust» триває три з половиною хвилини, то у Darkthrone в рамках одного альбому можна зустріти композиції, які тривають чотири хвилини, як композиція «A Blaze in the Northern Sky», так і композиції які тривають десять хвилин, наприклад з того ж альбому «Kathaarian Life Code» [Darkthrone, 1992, Kathaarian Life Code].

По-друге, ритмічні малюнки були складнішими, аніж у блек-метал гуртів відповідного часу. Однак, подібно до європейського дез-металу, ритмічні малюнки Darkthrone рідко ламали чітку послідовність акцентів на початок кожної долі. Частково це досвід гурту набутий до 1992 р., коли Darkthrone виконували дез-метал і записали реліз «Soulside Journey» у 1991 р. Хоча, справедливості заради, у «Transilvanian Hunger» ритмічні малюнки були редуковані до подібних композицій з альбому «De Mysteriis Dom Sathanas» [Darkthrone, 1994, Over Fjell Og Gjennom Torner, Transilvanian Hunger].

По-третє, твори гурту, часто-густо, є атональними, або мають у собі альтерації, що нехарактерно для блек-металу першої половини 1990 рр.

Окрім композиційних елементів, гурт доволі велику лепту вніс у наратив іміджу блек-металу. Так наприклад, штамп «True Norwegian Black Metal» був використаний вперше, саме гуртом Darkthrone, для альбому «Transilvanian Hunger» [Mudrian, 2009, р. 179-195]. У цьому ж альбомі в композиції «As Flittermice as Satans Spys» є «закодована» фраза «In the Name of God, let the churches burn!» [Darkthrone, 1994]

Серед інших гуртів першої половини 1990 рр. в блек-металі окремого важливого значення набули Emperor та їхній альбом 1994 р. «In the Nightside Eclipse» [MetalStorm, Emperor].

Альбом був новаторським у блек-металі через застосування синтезаторів для підкреслення «атмосферності» композицій. Окрім цього, лірика творів дещо відрізнялась від звичних для блек-металу тем. Якщо гурти Mayhem, Darkthrone, Burzum і Satyricon у першій половині 1990 рр. загалом оспівували антихристиянські теми, то Emperor були глибше занурені в міфологічні та містичні теми [Mudrian, 2009, р. 280-291]. Дебютний альбом у контексті лірики наповнений різними древніми фантастичними мотивами зла і містики,



наприклад останній рядок з композиції «Cosmic Keys to My Creations & Times»: «A king among the wolves in the night, an observer of the stars» [Emperor, 1994].

Щодо композиційних структур, вони є доволі звичними для блек-металу. На всю композицію було декілька простих ритмічних малюнків, якими були складені основні частини твору. Є винятки, зокрема композиція «Into the Infinity of Thoughts», яка триває вісім хвилин і містить у собі шість різних малюнків, однак загальна ідея залишилась незмінною, адже на відповідних малюнках побудовані основні частини композиції [Emperor, 1994, Into The Infinity Of Thoughts].

Звісно, всі композиції, так чи інакше, побудовані на основі ритмічних малюнків, заспіви мають інші ритмічні структури, аніж приспіви, інакше побудовані бріджі та рифи, однак у випадку блек-металу один ритмічний малюнок зберігається незмінним впродовж всіх тактів кожної окремої частини композиції.

Починаючи з альбому «In the Nightside Eclipse» починається певний відступ від звичних стандартів блек-металу. Гурти у другій половині 1990 рр. почнуть експериментувати зі залученням нових музичних інструментів, інша частина гуртів міксуватиме блек-метал з іншими субжанрами метал-музики, деякі колективи створюватимуть складніші композиційні конструкції.

Серед норвезьких блек-метал гуртів, завжди яскраво вирізнялись Immortal. Стоячи серед засновників блек-металу в Норвегії, Immortal завжди знаходились дещо повз, ставлячись іронічно та з гумором до правил блек-металу. Це особливо зрозуміло з відео-кліпів гурту на композиції першої половини 1990 рр., наприклад «Unsilent Storms in the North Abyss», «Grim and Forbidden Kingdoms» і, особливо, «Call of the Winter Moon», у яких відбувається безсистемний хаос з різних дивакуватих діянь, які загалом нагадують або кривляння, або блазнювання [Immortal, 1992].

Щодо композиційних структур, Immortal у першій половині 1990 рр. записали три альбоми, зокрема «Diabolical Fullmoon Mysticism» 1992 р., «Pure Holocaust» 1993 р. і «Battles in the North» 1995 р., особливо важливим для гурту є другий альбом [MetalStorm, Immortal].

Демонструючи у назвах і ліриці долю іронії над блек-метал культурою, Immortal взяли стандартну будову композицій жанру, однак дещо ускладнили рифи та ритмічні малюнки. Зокрема у стартовій композиції «Unsilent Storms in the North Abyss» є порівняно динамічний ритмічний малюнок [Immortal, 1993, Unsilent Storms In The North Abyss]. Інтро містить у собі чотири такти розміром 4/4, між якими різняться четверта доля. Перші три долі однакові – це четвертний паверкорд від ноти фа, який розв'язується у подовжену восьму терцію від соль дієз, яка через шістнадцятий паверкорд від фа переходить у відносно сильну долю, яка складається з чотирьох шістнадцятих паверкордів від фа. Остання доля такту різна, у першому – четвертний фа дієз мінорний тризвук, у другому та четвертому – два восьмих квінт секст акорди, у третьому тріоль з восьмого фа дієз мінорного тризвуку, восьмої паузи та восьмого фа мінорного тризвуку. Тріоль з паузою в середині є доволі атиповим для метал-музики рішенням, яке, якщо й зустрічається, то у технікал-дез-металі, рідше у прогресів-металі. Іншим цікавим рішенням є зміщення акценту на завершення першої долі у куплетах. Куплети заповненні тридцять другими інтервалами (темп  $\downarrow = 90$ ), де, у першій долі, перші шість інтервалів – це чисті квінти, а два останні – малі сексти, далі йдуть чіткі акценти на початок й середину долі. Такий ритмічний малюнок є характернішим для треш-металу, аніж для блеку.

Подібною є композиція «The Sun No Longer Rises», у якій ритмічні малюнки мають тривалість у два, або чотири такти, після чого відбувається їхня реприза. Окрім цього, доволі незвичним для блек-металу є використані у композиції поєднання у тріолі четвертної з восьмою нотами, що при швидкому темпі створює ефект подібний до синкопи [Immortal, 1993, The Sun No Longer Rises].

Схожі композиційні рішення присутні у композиції «Frozen by Icewinds», яка, окрім різноманітних ритмічних малюнків, має структуру типову для треш-металу, що також є рідкісним для блек-металу 1990 рр. і чим далі, тим відчутніше буде у творах Immortal, у яких, окрім треш-метал будови, появляться елементи характерні для блюзу.

Не зважаючи на гумористичну й іронічну складову закладену в діяльності гурту, альбом «Pure Holocaust» мав значний вплив на розвиток структур та ритмічних малюнків у блек-металі. Однак, цей вплив був не вирішальним, адже альбом випущений у 1993 р. губиться серед релізів 1993–1994 рр. вищезгаданих гуртів, музика яких мала свої пріоритети й на той час мала потужніше значення для розвитку субжанру [Christe, 2003, р. 288]. Вплив Immortal формувався впродовж всієї декади, чому сприяли пауза в творчості гурту Mayhem, стилістичні зміни у музиці гурту Darkthrone, які, на загал, не сприйнялись позитивно серед фанатів блек-металу, поява експериментів зі стилем у другій половині 1990 рр. та початок розвитку блек-металу в Швеції та частковий занепад відповідної сцени у Норвегії.

У середині 1990 рр. у Норвегії відбулись записи двох, напевне найвагоміших для жанру, поруч з «De Mysteriis Dom Sathanas», альбомів гурту Burzum «Hvis lyset tar oss» 1994 р і «Filosofem» 1996 р. [MetalStorm, Burzum]

Важливість альбомів, перед усім, полягає у фігурі Варга Вікернеса, який був своєрідним лідером у блек-метал сцені після суїциду Деда і вбивства Євронімуса. У травні 1994 р. Варга відправляють до в'язниці на максимальний термін у Норвегії – 21 рік, за доказаними звинуваченнями у підпалі трьох церков, вбивства Євронімуса та стрільбу по вітринам в центрі Бергена. Перебуваючи у закладах позбавлення волі, Варг продовжував записувати нові релізи, однак вони доволі сильно відрізнялись від попередніх [Christe, 2003, р. 282-284].

Щодо «Hvis lyset tar oss», офіційний реліз відбувся у квітні 1994 р, ще до арешту, однак запис розпочався ще у 1992 р. [MetalStorm, Burzum]. Композиції альбому були вкрай нетиповими для блек-металу. По-перше, альбом включав чотири композиції, які тривали у діапазоні сім – чотирнадцять хвилин. Хоча й середня тривалість композицій блек-металу 1990 р. довша у порівнянні до дез-металу, однак вона складала чотири – шість хвилин. По-друге, композиції мають дуже велику лепту ембієнту, що додає певну концептуальність. По-третє, альбом виглядав дуже вигратшно на фоні попередніх релізів, композиції

почали нагадувати комплексні твори, а не фрагментарні частинки, що також підтверджує цитата Варга, щодо відповідного альбому, як його улюбленого.

Однак, куди більшої ваги набув наступний альбом «Filosofem», запис якого також тривав ще до ув'язнення, однак офіційний реліз відбувся під час позбавлення волі. Ця риса дещо сприяла релізу в його додатковій популяризації. Подібно до попереднього альбому, твори були довготривалими, один з яких сягнув двадцять п'ять хвилин [Christe, 2003, p. 282-284].

Однак, щодо композиційних структур, вони були достатньо звичними для блек-металу і не мали у собі якоїсь надмірної оригінальності, яка буде притаманною для прогресивного-металу, який також славиться довготривалими композиціями.

У 1996 р. гурт Satyricon записують альбом «Nemesis Divina» [MetalStorm, Satyricon], значення якого полягає у підсумку всіх композиційних здобутків блек-металу до часу релізу [Forster, 2006, p. 36]. В альбомі широко використовуються ритмічні малюнки виключно з шістнадцятих, або тридцять других, залежно від темпу, нот, які створюють звичний для блек-металу ефект тремоло. Також використовувались арпеджіо на всі струни. Структура була дещо складнішою, аніж у Mayhem чи Darkthrone, хоча ритмічне наповнення не було складнішим у порівнянні до Immortal.

Найяскравішим прикладом відповідного підсумку є композиція «Mother North», у якій використано все вищезазначене [Satyricon, 1996, Mother North]. Однак, композиція має деякі новації. По-перше, подібно до Emperor та Burzum гурт використав синтезатори та інші електронні інструменти для ембієнту, хоча у випадку Satyricon синтезаторні партії іноді ведуть мелодію, а не доповнюють її. По-друге, використаний доволі незвичний розмір 6/4, що у випадку блек-металу, можливо, було вперше.

З середини 1990 рр. у блек-металі все більшої ваги набирають шведські гурти, зокрема Marduk [MetalStorm, Marduk], Dark Funeral [MetalStorm, Dark Funeral], Naglfar [MetalStorm, Naglfar], пізніше Watain [MetalStorm, Watain]. Музика шведських гуртів не особливо сильно відрізнялась від норвезьких,

однак з початком кризи в норвезькій сцені, де гурти або змінювали жанр, або припиняли випуск нових релізів, шведські гурти частково замінили їх.

Однак, у Швеції відбулось дещо важливіше, аніж просто поява нових гуртів, які посунули норвезьких виконавців. Саме у Швеції, вперше відбулось вдале поєднання блек-металу з дез-металом. Гурт Dissection у 1995 р. записують альбом «Storm of the Light's Bane» [MetalStorm, Dissection]. Окрім композиційних відмінностей, важливість не тільки альбому, але й гурту Dissection полягає у зламі табу в блек-металі щодо контакту з дез-металом, порушення якого у майбутньому значно розширило жанр і дало змогу сформуватись, напевне, найвідомішому блек-метал гурту Behemoth, які подібно Dissection поєднують блек-метал з дезом [MetalStorm, Behemoth].

Ще одним важливим моментом є фактор мелодійності у композиціях альбому, які (мелодійні ходи) подібні до Гетеборзького дез-металу.

Щодо композиційних відмінностей, деякі з них зрозумілі тільки з аналізу субжанрів. Оскільки це поєднання дез-металу та блек-металу, перше що відчувається – комплексніша структура творів з вищими вимогами до технічності та віртуозності музикантів. Окрім цього, це різноманітніші ритмічні малюнки, які відчуваються не тільки всередині композиції, а й між композиціями, адже одною з ознак часто притаманною блек-металу є певна монолітність між композиціями, коли складно відрізнити один твір від іншого.

Від блек-металу в альбомі «Storm of the Light's Bane» є вокал і використання у деяких частинах творів ритмічних малюнків типових для блек-металу – наповнення тактів виключно шістнадцятими чи тридцять другими нотами для підкреслення тремоло, яке, неначе, створює «атмосферність» композицій. Окрім цього, використовується хід альтерації тональності на півтона вниз, що дуже характерно для блек-металу, наприклад з мі мінору в мі бемоль мінор, що відбувається у композиції «Unhallowed».

Ще одним новаторством гурту, яке не є типовим ні для блек-металу, ні для дез-металу, однак зустрічалось у гетеборзькій сцені – використання акустичних гітар та написання партій для відповідних інструментів. Особливо для інтро композицій, у аналізованому альбомі це композиції «Night's Blood», «Where

Dead Angels Lie» і «Thorns of Crimson Death». Щодо другої композиції, в ній зустрічаються мотиви запозичені з неокласичного-металу, що відчутно в гітарному соло й акустичній інтерлюдії.

Окрім акустичних гітарних партій, є композиція написана для фортепіано «No Dreams Breed In Breathless Sleep», що не зустрічалось не тільки у екстремальному-металі того часу, а й у більшості метал-композицій до цього часу, за виключення неокласичного та прогресів-металу.

У Норвегії блек-метал сцена набуде «нового дихання» у першій декаді XXI ст. і пов'язано це буде з діяльністю гуртів Carpathian Forest [MetalStorm, Carpathian Forest], Gorgoroth [MetalStorm, Gorgoroth] і 1349 [MetalStorm, 1349]. Особливо важливими будуть Gorgoroth та альбом «Ad Majorem Sathanas Gloriam» 2006 р. [MetalStorm, Gorgoroth], який відновить ідеї, закладені гуртами першої половини 1990 рр., оскільки в новому міленіумі, норвезькі блек-метал гурти почали використовувати музику та імідж заради сценічного образу, проти чого виступали ранні колективи. Хоча Gorgoroth відповідний альбом також несе характер сценічності, однак його лірика та візуальна складова шоу чи відео-кліпів дуже різка й подібна до ідей закладених ранніми гуртами. У такому аспекті яскравим прикладом є композиція та відео-кліп «Carving the Giant» [Gorgoroth, 2006].

У контексті композиційної структури, у творі вдало поєднані у двох партіях для різних гітар два основні елементи ритмічних малюнків, зокрема одна з гітар виконує виключно шістнадцяті ноти, натомість інша арпеджіо акордів розписаних на всі струни, що у поєднанні створює своєрідний поліритм у якому виконуються дві основні трансляції «атмосферності» притаманні блек-металу [Gorgoroth, 2006, Carving the Giant].

Щодо відео-кліпу, у ньому підкреслено, окрім ліричних мотивів які пов'язані навколо анти християнства, ще одну рису, яка ніколи не була на передньому плані блек-металу, однак завжди знаходилась поруч – мізантропію. Зокрема, в рамках відео-кліпу, продемонстровані розіп'яті на хрестах люди зі закритими тканиною обличчями, залиті кров'ю оголені тіла живих людей які розміщені один біля одного, виконуючи рухи руками та ногами нагадуючи

пригорщу з хробаків у обмеженому незручному просторі (якщо брати до уваги лірику). Окрім цього, пронизані на піки голови овець. Все це у сумі створило найпровокативніший кліп у метал-музиці на свій час [Gorgoroth, 2006].

Однак, подібно до ранніх норвезьких гуртів, колективи нового століття також доволі швидко занепали через різні причини й їхнє місце зайняли блек-метал гурти з різних держав.

Найближчим до ідейних позицій блек-металу був гурт з Франції під назвою Deathspell Omega [MetalStorm, Deathspell Omega]. Будучи повністю анонімними, гурт записував доволі комплексні по композиційним структурам твори. Однак, важливішою була лірика, яка, на відміну від, норвезьких доволі поверхневих антихристиянських тем, що корінились або у історії християнізації Скандинавії, або у нелюбові до певних християнських манер, була глибокою й базувалась безпосередньо на священних текстах, або історії християнства загалом. Хорошим прикладом першого є мініальбом 2005 р. «Kénôse», який базується навколо древніх протиріч у кенозисі. Прикладом другого є повноформатний альбом 2004 р. «Si Monumentum Requires, Circumspice», у якому проілюстровані окремі темні моменти з історії християнства, які мають місце й зараз, наприклад композиція «Sola Fide II», у якій висвітлюється проблема педофілії серед священнослужителів та, відповідно, концепту спустошення святості дитини через відповідний вчинок [Deathspell Omega, 2004].

У США також відбувався активний розвиток блек-метал сцени, однак найвідоміший гурт з Америки, Agalloch [MetalStorm, Agalloch] писали композиції на межі між блек-металом та нео-фолком (він же дарк-фолк), про що буде згадано розділом нижче.

Іншим важливим блек-метал гуртом зі США є Wolves in the Throne Room, які пишуть блек-метал з акцентом на «атмосферність» у композиціях використовуючи як різні ембієнтові елементи, так і акустичні інструменти. Особливу цінність має альбом 2007 р. «Two Hunters», який вважається своєрідною рекомендацією для тих, хто бажає ближче познайомитись із

субжанром блек-металу «Atmospheric Black Metal» [MetalStorm, Wolves in the Throne Room].

Окремого значення на розвиток блек-металу в другій половині 1990 рр. має гурт з Греції Rotting Christ [MetalStorm, Rotting Christ], зокрема щодо використання техніки «tremolo picking», яка розвивалась ще у норвезьких гуртів, однак, як невід'ємну частину блек-металу її зробили саме Rotting Christ.

Однак, найпотужнішою сценою блек-металу поза Скандинавією є Польща. Найперше, через діяльність найпопулярнішого блек-метал колективу Behemoth, які поєднують блек і дез-метал [MetalStorm, Behemoth]. Однак, на відміну від згаданих вище Dissection [MetalStorm, Dissection], акцент поставлений на агресивні рифи та складні ритмічні малюнки, що є характернішим для американського дез-металу.

Хоча гурт існує ще з 1990 рр., свою славу він здобув на початку XXI ст. завдяки альбомам «Zos Kia Cultus (Here and Beyond)» 2002 р. і «Demigod» 2004 р. [MetalStorm, Behemoth] На відміну від більшості блек-метал гуртів, музика Behemoth була складнішою у контексті техніки виконання та різноманітнішою. Окрім цього, гурт активно використовував різні лади стилізовані під близькосхідні мотиви, або ж безпосередньо давньогрецькі лади, що створювало музичний імідж композицій, який особливо помітний саме у альбомі «Demigod».

Окрім Behemoth, у Польщі є ще два дуже впливові у блек-металі сучасні гурти, зокрема Mgła [MetalStorm, Mgła] і Batushka [MetalStorm, Batushka].

Щодо перших, вони вдало модернізували основи блек-металу, які були притаманні композиціям першої половини 1990 рр. Окрім цього, записуючи музику на якісній апаратурі, композиції виявились доволі милозвучними та «catchy» (такими, що легко запам'ятовуються), що є непересічним для блек-металу. Особливо відчутно це зображено у альбомі 2015 р. «Exercises In Futility» [MetalStorm, Mgła].

Щодо других, гурт вражає своїм епатажем та стилістичним спрямуванням подібним до ченців ортодоксального християнства. Пишучи лірику старослов'янською мовою на церковно-обрядові тексти та поєднуючи це з блек-



металом гурт створив доволі яскраві релізи «Litourgia» 2015 р. і «Panahida» 2019 р. [MetalStorm, Batushka]. Окрім цього, музика гурту доволі сильно змішана з іншим жанром – дум-металом, який надає композиціям тягучості та меланхолії, що, окрім всього, надало гурту широкого розголосу.

**Підсумовуючи** вище написане, екстремальний-метал має у собі декілька субжанрів, серед яких найпопулярніші дез-метал, який зародився у Америці й швидко популяризувався у Європі та блек-метал, який на початку свого існування протиставляв себе дез-металу. З часом блек і дез-метал поширились на інші держави ставши, у кінцевому гатунку, найпопулярнішими субжанрами всередині метал-музики.

Хоча між субжанрами є доволі відчутні відмінності, вони мають спільне коріння, яке виходить з діяльності гурту Venom, Hellhammer та Celtic Frost, з яких також брали певні запозичення й американські треш-метал гурти, які, разом з цим, мали безпосередній вплив на формування дез-металу.

Розвиток метал-музики завжди полягав у технічному рості й ускладненні композицій з одного боку, а з іншого у використанні незвичних композиційних форм і структур. Конкуренція всередині відповідних критеріїв, а окрім них бажання шокувати публіку чимось якісно новим, закономірно розвинула хеві-метал у треш-метал, треш-метал у дез і блек-метал, які пізніше активно поєднувались частиною гуртів.

Однак, у чистому вигляді блек і дез-метал доволі швидко вичерпували себе що застало частину колективів експериментувати як з різними субжанрами всередині метал-музики, зокрема з прогресів і дум-металом, так і з іншими напрямками музики, наприклад з академічною й оперною музикою створивши доволі специфічний субжанр – симфонік-метал, а у випадку екстремального-металу – симфонік-дез, або симфонік-блек-метал. Деякі колективи розвивали «атмосферність» дедалі більше використовуючи різноманітні електронні інструменти, що робило їхню музику все дальшою від металу, однак частина відповідних гуртів сформувала жанр індустріального-металу. Експерименти зі відповідними жанрами породили пласт нових виконавців, які у значній частині зараз є знаковими представниками у відповідних субжанрах метал-музики,

композиції яких вирізнятимуться комплексністю й яскравістю на фоні інших гуртів.

### 3.2 Диференціації в експериментальній метал-сцені.

Однією з якісних характеристик і ознак розвитку в музиці є експерименти, які проявляються у використанні незвичних музичних інструментів, ускладненні композиційних структур, використання нестандартних ходів, застосування додаткових засобів для кращого сприйняття музики.

Такі експерименти були завжди. Наприклад, у академічній музиці Ріхард Вагнер застосовував у своїх операх октобас, інструмент який значно підсилив басову складову і який не особливо використовувався іншими композиторами другої половини XIX ст. [Dunn, 2005, 00:15:02]

Подібні експерименти відбувались у метал і рок-музиці. Однак, це було притаманним для всіх субжанрів, які розглянуті вище, хоча жодні з них не вважаються «експериментальними». Важливими є диференціальні елементи, які становлять межу між гуртами, які відносяться, або навпаки, не відносяться до експериментальної сцени.

Першочергово, в тривалому контексті, це приналежність до сформованих субжанрів. Наприклад, ще до появи метал-музики існувало два напрями у рок-музиці – прогресів-рок і арт-рок [Wagner, 2011, р. 26]. Першим були характерні концептуальність альбомів, спочатку лірична, а потім, з розвитком композиторських здібностей, композиційна. Для арт-року типовим було створення особливих живих концертів, які були тісно пов'язані з артистичним і візуальним мистецтвом, іноді доведеним до певної еkleктики. Показово, що Джон Роквелл зазначав арт-рок, як «агресивний авангард», що доволі влучно передає загальну ідею арт-року [Rockwell, 2009]. Відповідні субжанри утворились у ранніх 1960 рр. з еволюції психоделічної музики і, пізніше, відповідні субжанри сформувались у метал-музиці.

Щодо прогресів-металу, як найвідомішого у експериментальній метал сцені, його основна відмінність від, наприклад, хеві-метал гуртів Нової Хвилі, це написання комплексних композиційних структур, у яких можна знайти різні альтерації, ламані ритми, поліритми, окремий темп для кожної частини твору, широке поєднання електричних і акустичних інструментів у рамках більшості,

або кожного твору в альбомі [Wagner, 2011, р. 20]. Однак, якщо відштовхуватись тільки від цієї позиції, то може виникнути певні суперечності, зокрема альбом 1986 р. «Somewhere in Time» гурту Iron Maiden підпадає під всі вище окреслені характеристики, хоча ні альбом, ні гурт не відносять до прогресивного-металу [Poroff, 2018, р. 85-97]. Є інший ряд характеристик, який полягає у активному використанні елементів запозичених з інших музичних жанрів, найтипівішими є «відсилання» до рок-музики 1960 рр. та ф'южн джазу. Відсилання до відповідних жанрів музики є важливою диференціацією, адже вона розмежовує прогресів-метал від неокласичного-металу, в якому є також всі вищевказані елементи, однак відсилання, загалом, спрямовані до академічної музики [Wagner, 2011, р. 99].

Іноді, як додатковий елемент диференціації приводять концептуальність альбомів, однак, відповідний елемент, часто-густо, зустрічається у релізах різношерстих гуртів, які не відносяться ніяким чином до експериментальної сцени. Відповідно, також є гурти з експериментальної сцени, які не створюють концептуальні релізи, наприклад шведський гурт Meshuggah [Loudwire, 2016].

Не зважаючи на створення відсилянь та запозичень з рок-музики 1960 рр. прогресів-метал має доволі чітку генезу з прогресів-року, зокрема з гуртів Uriah Heep, Yes [Townshend, 2019], Genesis, Queen, а особливо з King Crimson та Pink Floyd з релізу «Dark Side of the Moon». Вплив двох останніх гуртів був визначальним, що можна простежити, бодай, на рівні живих виступів прогресів-метал гуртів, наприклад гурту Dream Theater які під час живих концертів у якості додаткового треку можуть виконати композицію King Crimson, або Pink Floyd [Wagner, 2011, р. 119].

З іншого боку, започаткував прогресів-метал гурт-ровесник King Crimson та Pink Floyd – канадські Rush, які у середині 1970 рр. поєднують важке звучання притаманне хеві-металу та комплексні композиції прогресивного-року [MetalStorm, Rush].

Вплив King Crimson і Pink Floyd можна дуже широко описати, адже майже всі композиторські рішення мають значний відголос у прогресів-металі. Серед основних [Dunn, 2012, 02:40]:

Щодо King Crimson, найпотужніший вплив на становлення прогресивного-металу склали альбоми «In the Court of the King Crimson» 1969 р. і «Red» 1974 р. [MetalStorm, King Crimson]

Зокрема репризи зразку композиції «21st Century Schizoid Man», кожна з яких розвивається й має у собі певні додаткові елементи, які не присутні в попередніх, складе основу творів одного, з найвизначніших і найвпливовіших у прогресив-металі гурту Opeth [MetalStorm, Opeth].

Комплексна структура композиції «Epitaph» буде використовуватись більшістю прогресив-метал гуртів, які ставитимуть акцент на побудові композицій.

До інтро з «The Court of the King Crimson» буде ряд відсилань у прогресив-метал гуртів, наприклад композиція 2007 р. «In the Presence of Enemies pt1.» гурту Dream Theater міститиме у інтерлюдії після інтро відповідне відсилання [MetalStorm, Dream Theater].

Композиції «I Talk to the Wind» і «Starless» складуть основу балад для прогресив-металу. Де у випадку першої – це балади без інтерлюдій та змін темпу в композиції, у випадку другої – з комплексною структурою, яка розділятиме баладу на дві окремі частини.

Після 1974 р. King Crimson не записували нових релізів аж до початку 1980 рр. які виглядали слабшими по відношенню до альбомів першої половини 1970 рр. і, тим паче, до альбому «In the Court of the King Crimson» 1969 р. [MetalStorm, King Crimson]

З іншого боку, Pink Floyd у 1973–1977 рр. встановили зразок концептуальності для прогресив-металу, яка, одночасно, поєднувала і ліричне, і композиційне цілісне спрямування, з поверненням до елементів попередніх композицій, або ж повторення їх, як наприклад у альбомі 1977 р. «Animals» де початкова і завершальна композиції «Pigs on the Wings pt1/pt2.» є ідентичними [Poroff, 2018, р. 138-152].

Особливої уваги та відголосу в прогресив-металі має композиція «Shine on You Crazy Diamond», яка сумарно триває двадцять п'ять хвилин і яка заклала ще одну диференційну складову для прогресивного-року, яку пізніше використали

гурти прогресів-металу та частина гуртів інших субжанрів, – довготривалі композиції. У метал-музиці найяскравішим прикладом є композиція 2005 р. «Octavarium» гурту Dream Theater, яка має майже ідентичну композиційну структуру до «Shine on You Crazy Diamond» [MetalStorm, Dream Theater].

Щодо «Dark Side of the Moon», важливість альбому можна продемонструвати на фактах живих концертів гурту Dream Theater, під час яких гурт виконував всі композиції з відповідного релізу [Wagner, 2011, p. 119].

Окрім цього, «Dark Side of the Moon», де-факто, створив композиційну концептуальність, у якій аутро однієї композиції плавно переходить у інтро іншого твору, при цьому не завжди використовуючи музичні інструменти, натомість різні ембієнтні звуки, розмови людей. Окремо використані «приховані повідомлення», наприклад у композиції «Eclipse» у аутро якої є фраза: «there is no dark side of the moon really, as a matter of the fact it`s all dark.» [Pink Floyd, 1973]. Подібні елементи використовуватимуться різними прогресів-метал гуртами також, щоб підкреслити додаткову концепцію, або суперечність, або ж, навіть, абсурдність концепції вкладену в альбомі.

Іноді, до впливу на прогресів-метал вказують альбом 1979 р. «The Wall», однак наприкінці 1970 – початку 1980 рр. [Pink Floyd] на важку прогресів сцену вже остаточно основний вплив здійснював гурт Rush, який, на означений час, вже випустив ряд фундаментальних альбомів.

Де-факто, вплив Pink Floyd, почав слабнути ще з 1977 р. з виходом альбому «Animals», який, з одного боку, є слабшим у порівнянні до «Wish You Were Here» 1975 р., а з іншого у 1976 р. Rush записали перший зі серії фундаментальних альбомів для становлення прогресивного-металу – «2112» [MetalStorm, Rush].

Подібно до «Wish You Were Here» гурту Pink Floyd, «2112» має у собі тривалу однойменну композицію, яка розділена на декілька частин і займає всю «сторону А», тобто двадцять хвилин релізу [Wagner, 2011, p. 45-46].

З погляду композиційних відмінностей від Pink Floyd, Rush куди активніше використовували електричні гітари з ефектом дисторшна. Композиції були агресивнішими та мали у собі відчутніші блюзові мотиви.

З іншого боку, структура композицій була комплекснішою, через що складалось враження унікальності творів, які не були подібними до творів інших гуртів. Відповідний момент є характерним для поголовної більшості прогресів-року 1970 рр.

Окремої ваги має композиція «Something for Nothing», написана у формі балади, яка закриває альбом [Rush, 1976, Something for Nothing]. На час середини 1970 рр. це було доволі новаторське рішення, особливо враховуючи завершення композиції «2112», яке закриває концепцію вкладену в альбом і яка не була написаною у формі балади. Щодо структури композиції, вона є доволі стандартною для балад відповідного часу, однак у ній широко використовуються акорди з використанням всіх струн на гітарі з ефектом дисторшн, що є своєрідним, адже акорд розписаний на всі струни виконувався на акустичній гітарі. У всьому іншому, це доволі типові ходи, які використовувались у баладах до Rush, зокрема арпеджіо, прогресія паверкордів та інтервалів, головним чином чистих кварт.

Формування прогресів-металу відбувалось на основі фундаментальних альбомів гурту Rush, які були написані у період між 1976–1981 рр, серед яких «2112», «A Farewell to King» 1977 р., «Hemispheres» 1978 р., «Permanent Waves» 1980 р. і «Moving Pictures» 1981 р. Після 1981 р. Rush втрачатиме свою важливість, нові альбоми стануть порівняно слабшими до попередніх [MetalStorm, Rush]. На фоні розвитку Нової Хвилі Британського Хеві-Металу та, пізніше, треш-металу, увага до прогресів-року дещо зменшиться, особливо враховуючи суперечності, які виникли у Pink Floyd і реліз слабкого альбому гуртом King Crimson «Beat» у 1982 р. [MetalStorm, King Crimson]

У 1980 рр. основний акцент у прогресів-металі відійде до канадського гурту Voivod, які поєднуюватимуть елементи прогресивного-металу з треш-металом і наберуть особливого значення у другій половині 1980 рр [Wagner, 2011, р. 124].

З плином розвитку треш-металу, особливо при нав'язуванні йому конкуренції зі сторони дез-металу і гранжу наприкінці 1980 рр. частина треш-метал колективів починають вносити зміни до своїх композицій. Альбом 1988

р. «Dimension Hatröss» гурту Voivod є яскравим прикладом відповідних змін [MetalStorm, Voivod].

Наприклад, початкова композиція «Experiment» [Voivod, 1988, Experiment] має у собі декілька нововведень, які не є типовими для треш-металу, зокрема це змінні розміри між 7/4, 4/4, 5/4 і 6/4. При цьому, зміна розміру відбувається в рамках однієї частини твору, що, власне, складає відмінність від треш-металу, адже, наприклад, у згаданих раніше Possessed можна зустріти зміни розмірності тактів, однак зміна – це перехід в іншу частину твору, наприклад з інтро в куплет/заспів.

Ще одним елементом, який свідчить радше щодо прогресивного-металу, аніж треш-металу (до 1988 р. Voivod виконували треш-метал), хоча іноді у ньому також зустрічається, це поліритм, наприклад у лід-гітари такти заповнені восьмими нотами, а у ритм-гітари восьмими тріолями. У випадку «Experiment» є такти, які мають відмінності в ритм секціях між партією лід і ритм-гітар, наприклад лід-гітара виконує восьмі ноти, у той час як ритм-гітара супроводжує хід послідовністю половинних і четвертних інтервалів.

Окрім цього, у ритм партіях часто використовуються паузи, які дещо дроблять ритмічний малюнок. Наприклад в інтро восьмі паузи зустрічаються на кожну половину третьої, шостої та сьомої доль. Таке рішення ламає чітке відчуття ритму композиції, особливо після зміни розміру такту. Подібним чином були написані інші композиції альбому.

У 1989 р. Voivod записують ще один прогресив-метал реліз під назвою «Nothingface», який створив значний вплив на розвиток жанру [MetalStorm, Voivod].

Композиції відповідного релізу відзначаються комплекснішими ритмічними малюнками у порівнянні до творів з попередніх альбомів. У багатьох випадках вони доволі близькі до джазу, що іноді є характерним для деяких прогресив-метал гуртів [Christe, 2003, р. 205].

Наприклад композиція «The Unknown Knows» [Voivod, 1989, The Unknown Knows] має у собі ритмічні малюнки, які близькі до джазових, зокрема послідовність у тактах 4/4 з восьмого подовженого паверкорду від ре і



шістнадцятого акорду складеного з двох чистих кварт від до, які розв'язуються у четвертну подовжену паузу, після якої відбувається реприза акордів, яка розв'язується у восьму паузу, після чого відбувається реприза відповідних тактів. Така різниця тривалості пауз при ідентичній тривалості двох акордів є подібною до джазової й надає композиції своєрідності. Загалом, у композиції доволі багато послідовностей, які подібні до синкоп, однак ними не являються, що іноді зустрічається також у американському треш-металі.

Подібні джазові ритмічні малюнки є й у інших частинах композиції, наприклад у аутро, де такт 4/4 заповнений наступною послідовністю: дві шістнадцяті подовжені ноти соль, які розділені шістнадцятою паузою, розв'язуються у четвертний соль мінорний секстакорд після якого шістнадцята подовжена пауза, після якої відбувається хід між трьома шістнадцятими подовженими секстакордами (перші два фа мінорні, які розв'язуються у третій – соль мінорний) між якими знаходяться шістнадцяті паузи, після чого відбувається реприза.

Окрім цього, у композиції є зміни темпу, ритму, присутні поліритми, які були наявними ще у попередньому альбомі. Подібні рішення також наявні й у інших композиціях з альбому «Nothingface».

Після релізу «Nothingface», який отримав доволі розпливчасті відгуки, гурт Voivod продовжив написання у рамках прогресів-металу чимраз більше відходячи від трешу [MetalStorm, Voivod]. Однак, з появою першого релізу гурту Dream Theater у 1989 р., а особливо другого у 1992 р. лідерство у відповідному субжанрі кінцево перейшло від Voivod до Dream Theater, які сьогодні, поруч з гуртом Opeth, є найвпливовішими представниками прогресів-металу [MetalStorm, Dream Theater, Opeth].

Дебютний реліз «When Dream and Day Unite» 1989 р. гурту Dream Theater не вважається вдалим альбомом в дискографії завдяки сильному тяжінню до хеві-метал музики, аніж до прогресів-металу [MetalStorm, Dream Theater]. Однак, альбом має декілька важливих моментів, які заклали основу для майбутніх творів гурту. Так наприклад, інструментальна композиція «The Ytse Jam» побудована таким чином, що не нагадує ні композицію неокласичного-

металу, ні звичних шредових хеві-метал творів, які покликані продемонструвати швидкість та віртуозність виконання гітарних соло. Основна частина композиції написана у темпі  $\text{♩} = 131$ , менша частина у темпі  $\text{♩} = 169$ , на яку припадає гітарне соло [Dream Theater, 1989, The Ytse Jam]. Такий темп наприкінці 1980 рр. не був швидким, особливо у порівнянні до тогочасного дез чи треш-металу. По-друге, композиції притаманний змінний розмір, наприклад починаючи з дев'ятого такту розмір змінюється через кожний такт з  $7/4$  на  $11/4$ , допоки частина композиції не розв'язується у наступну в двадцять першому такті, розмір тактів якої складає  $3/4$ . Окрім цього, впродовж всієї композиції відбуваються альтерації тональностей між гармонічним ре мінором та локрійським ладом від мі.

Повз альбом «When Dream and Day Unite», гурт Dream Theater мав унікальні особливості. Зокрема склад інструментів, який був подібним до рок-гуртів кінця 1960 рр. У колективі серед музикантів, на час створення першого альбому, були один вокаліст, один гітарист, один бас-гітарист, один барабанщик і один клавішник. Такий склад інструментів був притаманний, наприклад, гурту Deep Purple наприкінці 1960 – початку 1970 рр., однак, для кінця 1980 рр. такий склад гурту був вкрай нетиповий [MetalStorm, Deep Purple, Dream Theater]. Це одна з характерних рис прогресів-металу – відсилань до рок-музики 1960–1970 рр., як до чогось досконалішого у контексті композиційних структур й ідей, іноді навіть на рівні складу гурту.

Другий повноформатний альбом Dream Theater «Images and Words» 1992 р. є одним з найважливіших у субжанрі [MetalStorm, Dream Theater]. При цьому, навіть на рівні перших трьох композицій «Pull Me Under», «Another Day» і «Take the Time», вплив яких на розвиток як прогресів-металу, так і інших субжанрів, колективно більший, аніж вплив згаданих вище і більшості вказаних нижче альбомів по окремоті. Перші три композиції є квінтесенцією прогресів-металу, що зрозуміло зі структур композицій та шляхів розвитку всередині них [Wagner, 2011, р. 116]. Маючи дуже сильну опору на композиції кінця 1960 рр., дуже комплексну структуру, яка варіюється між метал-музикою та фюжн-джазом і доволі високу техніку виконання.

Окрім цього, використовуються інструменти, які є звичними для музичної індустрії, однак не для металу, зокрема саксофон у баладі «Another Day», що робить її подібною до популярної композиції для повільного танцю з одного боку, а з іншого, враховуючи наявність інтерлюдії написаної в іншій тональності від решти композиції та будова якої є характернішою для хеві-металу, аніж до балади.

Ще однією вкрай важливою складовою є будова приспівів у згаданих композиціях, яка у тій чи іншій модифікації буде використовуватись значним пластом гуртів. Зокрема приспів композиції «Pull Me Under» розвивається навколо ходу в чистій кварті від тоніки (мі мінор) від четвертого до першого ступеня з кожним тактом, при цьому сам інтервал зберігається на бек-вокалі [Dream Theater, 1992, Pull Me Under]. Такий хід, з одного боку не є чимось новим у музиці, однак майже не використовувався у металі до Dream Theater. Хоча, подібні елементи можна знайти у рок-музиці початку 1970 рр., наприклад хід вниз по ступенях ладу присутній у композиції «Child in Time» гурту Deep Purple, а збереження інтервалу на весь приспів є у композиції «Parents» гурту Budgie.

Однак, окрім альбомів Voivod і Dream Theater є ще декілька важливих для прогресів-металу релізів другої половини 1980 рр., які значно вплинули на формування жанру, хоча відповідні гурти знаходяться поза відповідним субжанром. Зокрема це два повноформатних альбоми «Somewhere in Time» 1986 р. і «Seventh Son of a Seventh Son» 1988 р. гурту Iron Maiden [MetalStorm, Iron Maiden] та «Operation: Mindcrime» 1988 р. гурту Queensrÿche [MetalStorm, Queensrÿche].

Щодо альбомів Iron Maiden, у них гурт змінив концепцію творів, вони стали тривалішими, подібно до завершальних композицій мали комплексніші структури. Альбом «Seventh Son of a Seventh Son» є першим, повністю концептуальним релізом [Bayer, 2009, р. 152]. Зміни у відповідних альбомах, головним чином, викликані через натхнення прогресивним-роком кінця 1960 рр., зокрема гуртом Genesis.

Через розширення тривалості композицій в «Somewhere in Time» склався один стереотип, щодо прогресів-металу, який формулюється: «всі прогресів-метал композиції тривають довше від творів інших субжанрів» [Wiederhorn, 2020]. Хоча це й стереотип, але у ньому є частина правди. Справді, часто-густо, композиції в прогресів-металі є тривалішими від хеві чи треш-металу, що спричинено комплексною структурою творів, або ж збільшенням довжини окремих частин творів. Наприклад, для композицій Нової Хвилі типовими є заспиви, які складають вісім тактів, рідше шістнадцять тактів, що часто є репризою, у той час як для прогресів-металу звичними є приспиви, які складають шістнадцять тактів, або більше. Щось подібне з партіями гітарного соло, однак тут відповідні закономірності мають окремі нюанси, які полягають у технічних спроможностях гітаристів та фактору головного композитора гурта.

Однак, обидва альбоми внесли свою лепту в комплексність структур саме хеві-метал творів, вказавши в рамках відповідного жанру можливості для такого формату. Це важливо, оскільки до середини 1980 рр. у прогресів-році подібні комплексні структури були звичнішим явищем, адже рок-музика того часу була відкритішою до використання різних інструментів, експериментів з мелодією та використання ембієнту, тоді як в хеві-металі були доволі стійкі стандарти щодо складу інструментів, будови композицій, особливо сильно закладених у «British Steel» гурту Judas Priest і гітарних соло, що загалом вносило обмеження у написання композицій. Хоча «Somewhere in Time» і «Seventh Son of a Seventh Son» не внесли якісних змін у інструментальний склад, однак вони значно розширили діапазон використання гітарних ритм та соло партій іноді поєднуючи їх, як наприклад у композиціях «Somewhere in Time» і «Wasted Years» де інтро, яке написано у формі подібній до гітарного соло, пізніше у композиції поєднується з ритм партією й створює доволі унікальні інтерлюдії. Таким чином, композиції з вказаних альбомів радше нагадують твори «Hallowed be thy Name» чи «Rime of the Ancient Mariner», які також мали комплексні структури, аніж «Run to the Hills» чи «Aces High», які

написані у звичній формі хеві-метал композицій Нової Хвилі [MetalStorm, Iron Maiden].

Щодо «Operation: Mindcrime» 1988 р. гурту Queensrÿche, який іноді прираховують до прогресів-металу, то він важливий для субжанру, насамперед, ліричною концептуальністю, що стало звичним для більшості прогресів-метал гуртів [MetalStorm, Queensrÿche]. При цьому, всі п'ятнадцять композицій альбому, складені таким чином, щоб підкреслювати сюжет який вкладений у ліриці, що до Queensrÿche вдало робили тільки Queen і Pink Floyd.

Окрім цього, «Operation: Mindcrime» допоміг прогресів-металу вийти у радіоефіри, оскільки музика в альбомі сильно сконцентрована на мелодійності та легкому запам'ятовуванні творів, всупереч відносно непростій структурі композицій та деяким неординарним ходам всередині них [Wagner, 2011, р. 71-73]. Яскравим прикладом є композиція «I Don't Believe in Love» написана у формі балади, але з порівняно складними для такого твору ходами в заспівах та з доволі мелодійним приспівом; загалом композиція поставила новий стандарт для рок-балад, який буде використовуватись у 1990 рр.

Ще одним елементом впливу Queensrÿche є їхня приналежність до американської сцени, на якій був також сформований Dream Theater, що дає певну основу для позиціонування прогресів-металу, як жанру американського, подібно до трешу і дез-металу. В Європі перші прогресів-метал гурти будуть засновані у 1990 рр. як альтернатива до популярних субжанрів металу на сценах відповідних держав. При цьому, успіху доб'ється незначна частина відповідних гуртів, однак їхній вплив на метал-музику загалом буде, подібно до Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, вкрай важливим.

Однак, як зазначалось вище, не весь прогресів-метал має довготривалі композиції. Наприклад, важливий для поєднання екстремального з прогресів-металом гурт Cynic у 1993 р. випускають альбом «Focus», композиції з якого тривають в діапазоні три – п'ять хвилин [MetalStorm, Cynic].

Поєднуючи дез-метал з фюжн-джазом Cynic створили своєрідний продукт, якому не було відповідників на той час [Wagner, 2011, р. 198]. Реліз буде мати вплив на частину прогресів гуртів, які поєднуюватимуть відповідний субжанр з

екстремальними субжанрами. Серед таких гуртів, передусім, будуть Opeth [MetalStorm, Opeth] і Enslaved [MetalStorm, Enslaved].

Щодо структури композицій, вона доволі неоднорідна, навіть як для прогресів-металу. Наприклад початкова композиція «Vail of Maya», побудована подібно до пісенної структури зі заспівами та приспівами, однак кількість приспівів більша від заспівів, зокрема чотири приспиви і два заспиви. При цьому, заспиви структурно різняться між собою, що не є характерним для композицій метал-музики, які побудовані у пісенній структурі чергувань приспівів із заспівами.

Окрім цього, композиція розділена інструментальними частинами, які у своїй будові близькі до джазу, що ламає її на дві окремі частини, що стане типовим для прогресів-металу в майбутньому.

Інша композиція «Celestial Voyage» має куплетну структуру, що є характернішим для прогресів-металу. Окрім цього у композиції присутні експерименти зі змінами голосу через різні електронні ефекти, що не є звичним для метал-музики, однак для Cynic – це один із ключових факторів приналежності до прогресів-металу, поруч з джазовими ходами та комплексними композиційними структурами.

Також у гітарних соло активно використовується техніка «sweep picking», яка має пряме відношення до джазових технік гри на гітарі й почала використовуватись у метал-музиці, спочатку в неокласичному, пізніше у дез і прогресів-металі.

Однак, окрім Cynic до поєднання екстремального та прогресивного-металу в першій половині 1990 рр. долучився, згадуваний розділом раніше, гурт Death. У 1991 р. Death доволі сильно міняють підхід до своїх композицій та записують альбом «Human» [MetalStorm, Death]. У порівнянні до попередніх релізів, композиції стали значно вимогливішими до технічного рівня музикантів [Wagner, 2011, р. 187]. Окрім цього, появились зміни у структурі композицій, звичним явищем стали альтерації тональностей, наприклад у початковій композиції «Flattening of Emotions» між тональностями мі мінору та соль мінору. Також порівняно більше використовувались зміни темпу, які були

різними для кожної окремої частини композиції [Death, 1991, Flattening Of Emotions]. Однак, через суперечки всередині колективу гітарист Пол Маствідал і Сін Райнерт покинули гурт і створили згаданий раніше Cynic.

У 1993 р. Death записують наступний альбом «Individual Thought Patterns» [MetalStorm, Death], який відвів звучання гурту ближче до треш-металу, однак прогресів-елементи збереглись. Серед нововведень – активне використання змінних розмірів тактів, наприклад у композиції «The Philosopher» в першому куплеті відбувається зміна ритму з 3/8 на 3/4. Загалом, для кожної окремої частини притаманний своя окрема розмірність такту [Death, 1993, The Philosopher].

Окрім цього, у композиціях часто використовувались соло для бас-гітари, що є рідкісним явищем не тільки для метал-музики, а й для прогресів-металу. Використання басових соло частіше зустрічається у рок-музиці та джазі, звідки відповідна ідея була запозичена гуртами прогресів-металу [Wagner, 2011, р. 190].

Однак, найвагомішими для гурту стали два останні альбоми «Symbolic» 1995 р. і «The Sound of Perseverance» 1998 р. у яких відбулась зміна вокалу з «гроулінгу» (характернішого для треш-металу) до «скрімінгу» [MetalStorm, Death]. Окрім цього у композиціях значну увагу було надано мелодійності, що можна відчути на прикладі композицій «Crystal Mountain» [Death, 1995, Crystal Mountain]. Появились інструментальні композиції з використанням одночасно акустичних і електричних гітар без ритм секції, наприклад композиція «Voice of the Soul».

Найпотужнішого успіху в поєднанні екстремального та прогресів-металу добився шведських гурт Opeth. У 1995 р. гурт записує дебютний альбом «Orchid» і через рік другий альбом «Morningrise» [Mudrian, 2009, р. 245-266]. Композиції закладені в альбомах є довготривалими, в середньому вони сягають десять – одинадцять хвилин, окремі композиції тривають довше двадцяти хвилин, як наприклад твір «Black Rose Immortal» [MetalStorm, Opeth].

Якщо композиції Cynic та пізніх Death відзначались комплексною структурою, незвичними ходами, то твори Opeth містили багато реприз та

порівняно довгі інструментальні, зазвичай акустичні, інтерлюдії, які забезпечували відповідну тривалість композицій. Яскравим прикладом є композиція «Advent» з альбому «Morningrise» [Opeth, 1996, Advent], у якій інтро, основний мотив якого вкладений у чотири такти, розтягнуто на п'ять реприз, тобто на двадцять чотири такти, при темпі  $\downarrow = 155$ , що займає сорок секунд композиції, що є достатньо довго, адже, зазвичай, інтро тривають не довше п'ятнадцяти секунд. Однак, при цьому, зберігається певна різноманітність всередині реприз, яка забезпечена або невеликими змінами в ритм партіях, або у накладанні поверх гітарних партій, які додатково підкреслюють мелодійний хід, або ж окреслюють його. Також у творі присутня інтерлюдія, яка розтягнута на двадцять вісім тактів, що також є незвично багато для відповідних частин композицій, навіть для прогресів-металу, де інтерлюдії, в поголовній більшості, не сягають більше двадцяти тактів. Однак, це не єдина інтерлюдія у творі. Пізніше, починаючи з п'ятої хвилини твору, присутня друга інтерлюдія, яка триває вісімдесят чотири такти, при цьому темп понижений до  $\downarrow = 140$ , що займає майже дві хвилини. Для Opeth є характерним використання у творах інтерлюдій, які окремо від загальної композиції можуть бути самостійними творами.

З погляду щодо ритмічних малюнків – вони є рівними, з чіткими наголосами на початок долі, що є частовживаним для європейського дез-металу зразку Pestilence. Загальна ритмічна структура схильна до змішаних розмірів тактів, зазвичай це перехід між  $3/8$  і  $3/4$  до  $4/4$ , іноді до  $5/4$ .

У 1998 р. Opeth записують альбом «My Arms, Your Hearse» [MetalStorm, Opeth], у якому гурт вдосконалив структуру творів поділивши їх на частини з брутальним вокалом та частини з чистим вокалом, які, зазвичай, супроводжуються акустичними інструментами. Написання частин з чистим вокалом є, головним чином, адаптацією рок-музики кінця 1960 – початку 1970 рр. до екстремального-металу. Відповідна ідея добре висвітлена у композиції «When», у якій твір розділений на дві частини, перша написана у жанрі дез-металу, друга має елементи подібні до рок-музики початку 1970 рр., подібним чином написана й інша популярна композиція з відповідного альбому «Demon



of the Fall». Однак, куди сильніше зв'язок між рок-музикою 1960–1970 рр. прослідковується у завершальній інструментальній композиції «Epilogue», яка побудована за зразком інструментальних композицій рок-музики з сильним акцентом на милозвучність гітарного соло разом з використанням синтезатора для підкреслення тональності композиції [Wagner, 2011, p. 322].

Однак, ключовими для гурту та найважливішими для прогресів-металу є два наступні альбоми «Still Life» 1999 р. і «Blackwater Park» 2001 р. [MetalStorm, Opeth]

Щодо першого, значним є створення нового типу балад у прогресів-металі, основа яких покладена не у метал, і не у рок-музиці, а у джазі, зокрема композиція «Face of Melinda» [Opeth, 1999, Face of Melinda] перша частина якої побудована у звичних для джазу гармоніях. Відбувається розвиток акордів: ля мінорний тризвук, де нота ля знаходиться у великій октаві, а велика терція між до і мі у першій октаві + нота сі першої октави, який розв'язується у субдомінантний тризвук, однак з якого забраний шостий ступінь, замість якого поставлено другий понижений, при цьому розвиток акордів відбувається у сторону звуження діапазону, адже нижній четвертий ступінь написаний у малій октаві, а верхній перший ступінь у другій (зменшення діапазону відбувається завдяки доданого до тризвуку другого ступеня – ноти сі в другій октаві). Відповідна послідовність перебивається ходом шістнадцятих нот, які опускають хід до малої октави й розв'язуються у ля мінорний тризвук, який розв'язується у зменшений тризвук від сьомого ступеня. Після цього відбувається хід восьмими нотами до другого ступеня в малій октаві, після чого відбувається реприза відповідних чотирьох тактів.

Звучання вокалу в першій частині композиції подібна до соул музики 1960 рр., однак прогресія відповідної партії ближча до джазових мотивів.

Друга частина композиції є звичною для прогресів-металу баладою з використанням електричних гітар з ефектом дисторшна.

Щодо «Blackwater Park», по-перше, цей реліз зробив Opeth знаменитими не тільки в рамках прогресів чи дез-металу, а у рамках важкої музики. По-друге, альбом змінив складені до того часу уявлення про прогресів-метал, та основні

його складові. У порівнянні до релізів інших на той час активних прогресів-метал гуртів, таких як Dream Theater, Symphony X, Tool, Liquid Tension Experiment, які є американськими колективами і музика яких відзначалась порівняно високими технічними вимогами до музикантів, комплексними і динамічними структурами, музика Opeth в альбомі «Blackwater Park» відзначається меланхолійністю, побудована з використанням репріз (подібно до перших альбомів) та переходами між брутальною дез-метал частиною та акустичною прогресів частиною в рамках однієї композиції [Wagner, 2011, p. 323-325].

Окрім цього, звичні для прогресів-металу ембієнтові елементи, які запозичені ще з прогресів-року, який, зі свого боку, запозичив їх з психоделічної музики, в «Blackwater Park» були здобуті завдяки безпосередньому використанні музичних інструментів, а не завдяки різноманітним звукам синтезаторів чи інших електронних девайсів та програм для спотворення звуку. Яскравим прикладом є перехід між брутальною і акустичною частинами в композиції «Bleak», де ембієнт елемент досягнутий завдяки гітарній техніці гри «bend», подібним чином побудована інтерлюдія у композиції «Blackwater Park».

Окремою від всіх композицій є балада «Harvest», яка, загалом, не є регулярною для метал-музики і нагадує аранжування твору для струнного квартету, чи оркестру.

Також, у традицію для гурту увійшло використання передзавершаючих інструментальних композицій, які сильно вирізняються посеред інших творів. У випадку «Blackwater Park» це коротка композиція «Patterns in the Ivy» у якій також відчутний вплив джазу.

Серед шведських гуртів, прогресів дез-метал виконували Edge of Sanity. У порівнянні до Opeth, музика гурту була бруднішою та наповнена брутальнішими рифами та у більшості композицій гроулінгом. Однак, є й схожості, зокрема акцент на інструментальні частини посеред твору та використання у них чистих вокальних ліній.

Хоча перший альбом гурт записав ще у 1991 р., успіху колектив досягнув аж у 1996 р. з виходом альбому «Crimson», у якому є тільки одна однойменна композиція, яка триває сорок хвилин [MetalStorm, Edge of Sanity].

Щодо композиції, вона поділена на великі тривалі частини, які переходять одна в одну, що забезпечує цілісність твору. Окрім цього, в творі є ряд стилістичних запозичень з Нової Хвилі Британського Хеві-Металу, зокрема активне використання ритмічного малюнку «галоп» та паверкордові прогресії.

Окрім цього, в композиції іноді використовуються акорди складені з дисонуючих інтервалів, що у секції створює дисонанс, що, також, зміщує стилістичне відчуття ближче до джазу. Особливо джазові елементи відчутні в акустичних і чистих (без використання дисторшну та гроулінгу частинах).

У всьому іншому, композиція є достатньо типовою для дез-металу середини 1990 рр. у якому активно використовується бласт-біт, зміни темпу всередині композиції, особливо пониження темпу для переходу з вокальної частини у риф задля агресивного звучання акордів, або інтервалів.

Ще одним важливим фактором успіху альбому, є участь фронтмена гурту Opeth, Майка Екерфельдта у якості бек вокаліста та лід-гітариста, що на той час, також було вигідно для популяризації гурту Opeth [Wagner, 2011, р. 268].

У 2003 р. вийшов останній альбом гурту «Crimson II» який продовжував ідею альбому 1996 р, однак він не отримав настільки схвальних відгуків, як його приквел [MetalStorm, Edge of Sanity].

Повертаючись назад до американського прогресів-металу, в 1990 рр. виник ряд гуртів, які зробили значний внесок у розвиток жанру. Одним із них є Tool. Музика гурту знаходиться на роздоріжжі між прогресів-металом, альтернативним-металом/роком і авангардним-металом. Таке поєднання субжанрів завдячує поєднанню композиційних структур, звучанні інструментів і вокалу.

У 1993 р. Tool записують свій дебютний альбом «Undertow», однак куди ширшого визнання гурт отримав після запису другого альбому в 1996 р. під назвою «Ænima» [MetalStorm, Tool]. Музика в альбомі була оригінальною, як для свого часу. Головним чином, завдяки вокалу та використанні різних

незвичних інструментів і звукових ефектів. Наприклад, в композиції «Eulogy» під час інтро звучить гітарний піккінг, який можна переплутати зі звуком метронома. Щодо самої композиції, на її основі можна продемонструвати звичну структуру творів Tool. Написана у розмірі 6/4 з ритмічним малюнком чотири шістнадцяті ноти, після яких дві шістнадцяті паузи, після чого ритмічний малюнок повторюється і після пауз розв'язується у дві шістнадцяті + восьма ноти. Відповідний малюнок дещо різниться походу твору, іноді замість паузи додається ще одна шістнадцята нота, що дещо урізноманітнює ритмічну секцію. Ритмічні малюнки у тактах у яких відсутні паузи зазвичай використовується поєднання однієї шістнадцятої з однією восьмою нотами, що створює ефект подібний до синкопи, хоча такий елемент можна зустріти й у тактах з паузами [Tool, 1996, Eulogy].

Окрім цього, для гурту частим є використання паверкордів, що, загалом, не часто зустрічається у прогресів-металі.

Якщо говорити про композиції, як елементи структури цілого альбому, то Tool доволі близькі до Queensrÿche, у яких треків у альбомі багато, але велика частина з них є «перехідними мостиками» між творами. Тривалість композицій порівняно до Opeth, недовга, найтриваліші композиції сягають дев'ять хвилин.

У 2001 р. Tool записують альбом «Lateralus», який принесе гурту світову славу [MetalStorm, Tool]. Порівнюючи до попереднього релізу, «Lateralus» містить багато експериментів зі «східними мотивами», які активно залучались до композицій, при цьому нікуди не пропадали звичні для гурту ходи та малюнки. Яскравим прикладом є композиція «Reflection» у інтро якої поєднані експерименти зі ритм секціями та індійські мотиви.

Окрім цього, гурт використав у деяких композиціях альбому особливі ритми. Наприклад у композиції «Schism» ритм становить 6.5/8 (де-факто 13/16), що ускладнює ритмічне сприйняття композиції слухачам [Wagner, 2011, р. 342].

Композиції альбому «Lateralus» у порівнянні до «Eulogy» є довшими, що можна пояснити залученням нових мотивів до композицій, на висвітлення яких знадобились додаткові такти в творах.

Після паузи в п'ять років, у 2006 р. гурт записує альбом «10000 Days», після якого гурт не записував нових релізів більше десяти років [MetalStorm, Tool].

Композиції альбому продовжили ідею, яка була започаткована ще у «Lateralus», однак загальне спрямування було дещо ближче до прогресів-металу, аніж до альтернативи чи авангарду.

Загалом, Tool, не завжди відносять до прогресів-металу через, з одного боку, свою неординарність та далекість до стандартів прогресів-металу, з іншого через тяжіння до альтернативного-року, який не є близьким до прогресів-металу. Однак, вплив Tool у прогресів-металі відчувається, адже, значним чином, комплексні ритмічні малюнки та структури були придумані Tool.

Хоча, серед гуртів, які творили комплексні ритмічні секції у прогресів-металі запам'ятався сильніше інший гурт зі Швеції – Meshuggah [MetalStorm, Meshuggah].

Подібно до Tool, Meshuggah не завжди зазначають у контексті прогресів-металу, адже музика, яку пише гурт є доволі несхожою до відповідного субжанру, однак колектив вніс велику частину в розвиток ритмічних секцій. Завдяки діяльності гурту та його послідовників виник новий термін для техніки виконання ритмічних партій «Djent», який передбачає заглушення нот водночас з перенавантаженням звучання, яке бралось з одного боку від специфічно поставленого ефекту дисторшну, а з іншого від пониження натягнутості струн гітари. Окрім цього, стало притаманним використання семиструнних гітар над шестиструнними, додаткова струна якої надавала можливість видобувати нижчі ноти, аніж мі великої октави при стандартному тюні шестиструнної гітари.

Альбом 1995 р. «Destroy Erase Improve», який є другим альбомом гурту Meshuggah, змінив звичне уявлення про ритм партії у метал-музиці [Mudrian, 2009, р. 213-222]. По-перше, альбом продемонстрував що композиції можна будувати відштовхуючись не від куплетів/заспівів і приспівів, а від рифів. По-друге, в композиціях змінний розмір може влучно змінюватись у рамках одного рифу і при цьому не втрачається відчуття загального ритмічного малюнку. По-

третє, що особливо важливо для європейської метал сцени, акценти в ритмічному малюнку можна ставити на половини і менші частини доль, при цьому, використовуючи ноти різних тривалостей, а на початок долі поставити паузу, що використовувалось вперше саме гуртом Meshuggah. Усі вищевказані аспекти ритм секцій продемонстровані у початковій композиції «Future Breed Machine» [Meshuggah, 1995, Future Breed Machine]. Наприклад, в другому рифі, в тактах з розміром 5/4 акценти, спочатку, чітко поставлені на початок першої і третьої долі, а пізніше початок четвертої долі обривається шістнадцятою паузою після чого звучить шістнадцята чиста квінта від до, після якої знову шістнадцята пауза і ще одна шістнадцята чиста квінта, п'ята доля зайнята восьмою паузою, після чого такт піддається репризі. Однак, третій такт має у собі значні зміни, по-перше розмір міняється на 6/4, по-друге шоста доля заповнена послідовністю з двох шістнадцятих чистих квінт і одного восьмого паверкорду, після чого відбувається повторення малюнку. Ще однією унікальністю відповідного малюнку є його трьох тактовий розмір, що є вкрай рідкісним для метал-музики, де ритмічні малюнки, зазвичай, складаються з чотирьох, або двох тактів.

Ще одним незвичним елементом ритм секцій у відповідній композиції є використання пауз в тріолях. Якщо до Meshuggah можна зустріти використання різних за тривалістю нот в рамках тріолі, то активне використання пауз в тріолях не зустрічалось.

Окрім цього, ще одним типовим елементом для Meshuggah, та гуртів, які виконували подібну музику, є використання поліритмів, зокрема інтро композиції «Future Breed Machine» (розмір 4/4) побудоване на основі поліритму, де одна з гітар грає послідовність, яка складається з восьмого інтервалу → восьмої пауза, а інша гітара виконує ритмічний малюнок з трьох шістнадцятих інтервалів → восьмої пауза (з якої починається поліритм) → двох шістнадцятих інтервалів → восьмої пауза → двох шістнадцятих інтервалів → трьох шістнадцятих інтервалів.

Однак, окрім ритмічних партій, гурт зробив нововведення у гітарних соло, зокрема використання техніки «palm mute» при гамі, або арпеджіо, які складені

з нот однакової тривалості, у випадку композиції «Future Breed Machine» – з восьмих нот, якими прокладена до мажорна гама з пониженими, одночасно, шостим і сьомим ступенями.

Значний успіх спіткав наступний альбом 1998 р. «Chaosphere» [MetalStorm, Meshuggah], особливо композиція «New Millennium Cyanide Christ», у якій гурт ще потужніше ускладнив ритмічні секції, відмежувавши асоціації з треш-металом, які приписувались гурту до 1998 р.

Ще однією особливістю гурту є відсутність концептуальних альбомів, за винятком «Catch Thirtythree» 2005 р., що дизасоціювало гурт з прогресів-металом, для якого характерними є концептуальні релізи [Loudwire, 2016]. Однак, завдяки загальному впливу та місцю в метал-музиці гурту Meshuggah, його іноді зараховують до прогресів-металу.

Щодо терміну, який часто приписують музиці гурту Meshuggah – «Djent», то він виник не всередині колективу. Автором терміну вважається гітарист Міша Мансур з американського гурту Periphery [Loudwire, 2016].

Окрім цього, музику гуртів Meshuggah, Tool, Periphery та інших подібних, іноді об'єднують дефініцією «math metal» (математичний-метал). Насамперед, такий термін означає використання змінних розмірів та комплексних ритмічних малюнків, які не просто «сприймаються на вухо» і для розуміння яких необхідно проаналізувати (порахувати) партитуру/табулятуру. Однак, як окремий різновид метал-музики «math metal» рідше виділяється, замість цього частіше використовується термін «djent», або ще частіше «technical metal», хоча остання дефініція має ширші ознаки [Alternative Press, 2020].

Щодо музики гурту Periphery, вона у композиційній структурі поділена на куплети/заспіви і приспіви, а не на рифах, як наприклад творчість Meshuggah. Яскравим прикладом є композиція «Alpha» з альбому 2015 р. «Juggernaut: Alpha & Omega» [MetalStorm, Periphery] у якій легко вловлюється поділ на приспіви та заспіви. Однак, щодо ритмічних малюнків, вони є також комплексними, використовуються змінні розміри тактів, поліритми, зміщення акцентів з початку долі на іншу її частину.

Перший альбом гурт записав у 2010 р. під однойменною назвою «Periphery» [MetalStorm, Periphery], у якому були окреслені всі стилістичні риси, зокрема вказаний вище «djent», металкор для якого характерні замість гітарних соло використовувати «брейкдавні», були запозичені окремі елементи з електронної музики, що, у поєднанні з чистим вокалом і «скрімінгом» зробило звучання композицій доволі приємним для широкого кола поціновувачів важкої альтернативної музики і дозволило гурту швидко зібрати свою аудиторію [Alternative Press, 2020].

У контексті впливу на прогресів-метал сцену, він неявний, адже, по-перше, перший реліз гурту відбувся, як вказано вище, у 2010 р., що є небагато для формування впливу, по-друге, через вокал і металкорову основу гурт не був сприйнятий позитивно у метал-ком'юніті на загал. Реальний вплив гурту полягає у створенні терміну «Djent», який почав активно використовуватись для означення музики зі складними ритмічними малюнками та специфічним заглушеним звучанням низьких нот.

Серед інших сучасних гуртів, які доклались до формування сучасного прогресів-металу є Gojira з Франції.

Перші два релізи «Terra Incognita» і «The Link» гурт записав у 2001 р. і 2003 р., однак альбоми не мали значного успіху [MetalStorm, Gojira]. Музика гурту нагадувала Meshuggah, однак з дещо простішими ритмічними малюнками та звичнішими змінними розмірами між 4/4, 6/4 і 3/4.

У 2005 р. гурт записує альбом «From Mars to Sirius», який просуне групу в мейнстрім сучасної метал-музики [EQPTV, 2013]. Одним із найважливіших факторів цього – якість звукозапису та переорієнтація на побудову композицій відштовхуючись від пісенного зразку з куплетами/заспівами і приспівами. Окрім цього, великого значення у популяризації гурту відіграватиме лірика, яка прописана довкола екологічної тематики, що є нестандартним для метал-музики.

Окремого значення матимуть мелодичні вставки та мотиви, які підкреслюють мелодійну ідею композицій, наприклад інтро композиції «Flying Whales» [Gojira, 2005, Flying Whales].



Щодо ритмічної побудови композиції, у ній використовуються стабільніші розміри тактів, зміна яких відбувається або в останньому такті перед репризою частини твору, або безпосередньо на початку нової частини композиції. Характерним є зміщення акценту з початку долі та використання пауз в тріолях, однак перше використовується рідше, ніж у Meshuggah.

Ще однією характеристикою музики є «атмосферність», яка забезпечується використанням різних ембієнт-елементів, наприклад у вказаній вище композиції, перед інструментальним інтро та під час нього використані звуки мови китів.

Аспект «атмосферності» сильніше проявився у наступному альбомі 2008 р. «The Way of All Flesh» [MetalStorm, Gojira], наприклад у композиції «The Art of Dying» для підкреслення ідеї вкладеної у твори.

Подібно до Periphery, через вік гурту, говорити про вплив на прогресів-метал складно, однак, на відміну від Periphery, гурт був добре сприйнятий у метал-ком'юніті, що дало потужний поштовх для створення впливу гурту на інших музикантів.

Серед інших сучасних, однак доволі впливових гуртів які грають комплексну інструментальну метал-музику з використанням «дженту» в рамках прогресів металу є американські «Animals as Leaders». Особливого впливу на віртуозність та технічність гри на гітарі склав гітарист гурту Тосін Абасі [Wagner, 2011, р. 218].

У 2009 р. гурт записує однойменний дебютний альбом, який швидко отримав визнання та ряд позитивних відгуків [MetalStorm, Animals as Leaders]. При цьому, позитивні відгуки були різними, вихвалялись як звучання композицій, так і технічний рівень гри музикантів.

Композиції гурту за своєю структурою нагадують етюди для розвитку техніки гри, які прикрашені різними синтезаторними фонами та електронними ембієнтними звуками. Хорошим прикладом є найвідоміша композиція гурту «SAFO» з дебютного альбому, яка поділена за принципом зміни гітарних мотивів, які відрізняються одна від одної техніками виконання. Між частинами

є перехідні уривки, які підкреслюють мелодію композиції, хоча «SAFO» є рифо-орієнтованим твором [Animals as Leaders, 2009, SAFO].

Перша частина композиції побудована на основі техніки «sweep picking» за допомогою якої виконується арпеджіо фа дієз мінорного тризвука шістнадцятими тріолями при темпі  $\text{♩} = 155$ , що є швидко, при цьому до арпеджіо, іноді, додаються інші ступені, які, деколи, утворюють біг пентатоніки.

Друга частина написана на основі техніки «tapping» на електричній гітарі без використання ефекту дисторшн. Теппінг відбувається, зазвичай, навколо інтервалів октава, септима і нона. При цьому, між гітарною та барабанною партією утворений поліритм, що надає нечітке сприйняття тактового розміру, подібного до 13/16, однак відбувається між тактами зміна між 5/4 до 4/4.

Між другою і третьою частиною брідж, який окреслює мелодію композиції цілими паверкордами починаючи з фа дієз мінору, вверху до сі бемоль мінору і вниз до фа дієз мінору через ля мажор  $\rightarrow$  соль мінор  $\rightarrow$  ре мажор.

Третя частина, подібно до другої, побудована на основі «теппінгу», однак замість інтервалів виконуються гами, тональності яких були окреслені в бріджі.

Четверта частина повторює першу, одна тут основний акцент поставлений на гітарній партії, яка ходом четвертих, половинних і цілих нот окреслює мелодію композиції поверх «свіп пікінгу» фа дієз мінорного тризвуку.

Після четвертої частини відбувається акустична інтерлюдія, яка написана у іншій тональності – сі мажорі і яка розв'язується у гітарне соло де активно використовується легато. Гітарне соло розв'язується у «groove» частину, виконання якої близьке до «djent», однак є значно м'якшим.

Аутро композиції повторює першу частину і замість завершального акорду чи ноти, звук поступово стихає.

Структура композиції не є складною, у загальних рисах вона побудована звично для дженту зразку Meshuggah, з опорою на рифи, які ділять твір на частини. Окрім цього, ритмічні малюнки та змінні розміри також не надмірно складні, значна частина композиції написана у зручному розмірі 4/4, поліритм

використовується тільки в одній частині твору, ламані ритмічні партії не зустрічаються.

Однак, через чистоту виконання «свіп пікінгу» та «теппінгу» гурт склав вплив на метал-музику, адже наявний вже до цього часу технікал-дез-метал хоч і містив у собі відповідні елементи й, часто-густо, на куди технічно складнішому рівні, однак їхнє виконання звучало змазано, через що композиції нагадували какофонії.

Орієнтованість на рифи в Animals as Leaders дещо послабиться з виходом третього повноформатного альбому «The Joy of Motion» в 2014 р., у якому гурт поставить сильніший наголос на мелодійність, частина композицій матимуть джазові елементи [MetalStorm, Animals as Leaders]. Хорошим прикладом переорієнтації на мелодійну складову в порівнянні до «SAFO» є композиція «Physical Education», хоча складні ритмічні малюнки також присутні у відповідному творі.

Поруч з комплексними композиційними структурами для прогресів-металу, зазвичай, приписують високий рівень вимог до технічності музикантів. Однак, у дез-металі сформувався субжанр – технікал-дез-метал, у якому увагу приділено виключно технічності виконання композицій, які, разом з цим, отримали комплексні композиційні структури й у цьому аспекті стали подібними до прогресів-металу.

Одним з перших гуртів відповідного субжанру є Atheist зі США [Christe, 2003, р. 249]. У 1989 р. вони записують дебютний альбом «Piece of Time», який оцінили неоднозначно. Однак, другий альбом 1991 р. «Unquestionable Presence» став успішнішим для гурту [MetalStorm, Atheist]. Твори містили чимало джазових елементів, що, окрім технічності та комплексності, надавало особливості гурту серед інших дез-метал колективів [Wagner, 2011, р. 193].

У композиції «Mother Man» присутня частина з джазовими елементами. Зокрема, інтерлюдія перед останнім гітарним соло та аустро композиції в яких, у поліритмі перетинаються партії, з однієї сторони барабанна та бас-гітарна до чистої (без дисторшна) електронної гітари, а з іншої лід-гітари, яка виконує соло, яка окремо створює поліритм до інших секцій [Atheist, 1991, Mother Man].

Щодо технічності та складності виконання композиції, вона написана у темпі  $\downarrow = 198$ , у деяких частинах є пришвидшення до  $\downarrow = 212$ , що є швидко, однак, найкоротша тривалість нот у гітарних секціях – шістнадцяті, що у порівнянні до інших дез-метал гуртів відповідного часу, наприклад Cannibal Corpse, не надто жваво. Основна складність – виразне поєднання поліритмів між барабанною та гітарними партіями. Окрім цього, для композиції притаманні змінні розміри тактів, зокрема перехід між 4/4 в 11/8 і назад у 4/4, або з 11/8 у 10/8, що додає комплексності структурі композиції.

Чималу роль відіграють партії бас-гітари, наприклад у вище аналізованій композиції є окрема частина соло для бас-гітари. У іншому творі "Brains" партія бас-гітари виконується технікою «slap», що надає басовій лінії звучання подібного до фанку [Atheist, 1991, Brains].

У 1993 р. гурт записує третій альбом під назвою «Elements», який не отримав настільки схильних відгуків після чого гурт припинить активну діяльність і останній реліз видасть у 2010 р. [MetalStorm, Atheist]

Серед технікал-дез-металу великого значення має німецький гурт Necrophagist [Wagner, 2011, р. 210], у дискографії якого є два альбоми – «Onset of Putrefaction» 1999 р. і «Epitaph» 2004 р. [MetalStorm, Necrophagist] Гурт активно використовував техніки «бласт біт» і «свіп пікінг» при доволі швидких темпах. Окрім цього, звичними є змінні розміри та ламані ритмічні малюнки, які у поєднанні створюють комплексну ритмічну структуру.

Також у музиці гурту відчутні елементи академічної музики, зокрема гітарні соло побудовані подібно до скрипкових соло для струнних оркестрів, наприклад гітарне соло у композиції «Intestinal Incubation» з дебютного альбому.

Подібний вплив академічної музики можна зустріти у творчості шведського технікал-дез-метал гурту Spawn of Possession. Наприклад у композиції «Apparition», з альбому 2012 р. «Incurso» [MetalStorm, Spawn of Possession], у якій використовується орган (синтезатор) та є ряд академічних прогресій, зокрема у інтерлюдії перед гітарним соло.

Подібно до Necrophagist, музика Spawn of Possession містить у собі швидкі барабанні партії з активним використанням бласт-бітів комплексні гітарні соло та неоднорідні ритмічні малюнки й структури.

Разом з Necrophagist, Spawn of Possession, перший альбом яких був записаний у 2003 р., є гуртами, які складають більшу частину впливу в рамках технікал-дез-металу, однак є й інші важливі колективи.

Як зазначалось вище, однією з рис прогресів-металу є відсилання та стилістичний зв'язок з рок і метал-музикою від якої музиканти брали натхнення. Серед технікал-дез-металу є гурт Obscura, який, у своїй творчості надавав відповідні відсилання до інших дез-метал гуртів, за що отримали категорію «прогресів-технікал-дез-метал» [Wagner, 2011, р. 342].

Перший альбом гурт записав у 2006 р., однак успіху досягнув другий реліз «Cosmogenesis» 2009 р. у композиціях якого є відсилання до згадуваних раніше Necrophagist та Cynic [MetalStorm, Obscura]. Однак, тут є важливий нюанс, який полягає у спільному складі гурту з вищевказаними колективами на момент запису альбому, через що є стилістичні та композиційні подібності.

На відміну від більшості технікал-дез-метал гуртів, Obscura поставили наголос на мелодійність в композиціях поруч з технічністю виконання творів. Окрім цього, у ряді композицій присутні вставки з чистим вокалом, що не є характерним для технікал-дез-металу і через що, також, гурт має прогресів-ознаку.

Вдалим для гурту був наступний альбом «Omnivium» 2011 р. [MetalStorm, Obscura]. У релізі остаточно закріпився акцент на мелодійність композиції. Яскравим прикладом є титульна композиція «Septuagint», інтро у якій має акустичну та метал (з використанням дисторшну) частини [Obscura, 2011, Septuagint]. Окрім цього у творі присутні гітарні соло, які сконцентровані на розвитку мелодії закладеної у композиції, що не є звичними для технікал-дез-металу в якому гітарні соло підкреслюють технічні спроможності музиканта.

У іншому, для Obscura характерними є всі риси технікал-дез-металу, зокрема високий темп композицій  $\downarrow = 210$ , активне використання барабанної техніки «бласт-біт» і застосування двох басових барабанних бочок,

використання гітарних технік «свіп-пиккінг», «тепінг», «пул оф/хаммер он», «слеп» для бас-гітари.

Однак, у порівнянні до значної кількості інших технікал-дез-метал гуртів, Obscura не використовує «джент», який набув значної популярності у відповідному субжанрі в 2010 рр., що забезпечує музиці гурту свою унікальність посеред інших колективів технікал-дез-металу.

Окрім технікал-металу, з прогресивом поєднувались й інші субжанри важкої музики, наприклад неокласичний-метал. У рамках прогресив-металу, риси неокласичного-металу найяскравіше продемонстровані у творчості гурту Symphony X, які, окрім відповідного субжанру, брали елементи з іншого субжанру – павер-металу, який виник у Німеччині в середині 1980 рр. [Christe, 2003, p. 102]

Дебютний альбом гурт записав у 1994 р., однак зазнав критики зі сторони метал-ком'юніті з різних причин. У 1997 р. гурт записує реліз «The Divine Wings of Tragedy» [MetalStorm, Symphony X], який стане знаковим як для гурту, так і для прогресив-металу. Успіх альбому забезпечений декількома факторами [Wagner, 2011, p. 231-232]:

- Вокальні лінії, які нагадують академічний спів, що до середини 1990 рр. не було типовим для метал-музики на загал.

- Активне використання синтезатора та його тюнів під різні старовинні інструменти, наприклад клавесин, клавикорд чи орган, що виглядало вирашно на фоні синтезаторних партій у Dream Theater, які звучали або електронно, або як фортепіано, чи Opeth, де синтезатор, загалом, підкреслював тональність твору й альтерації.

- Стилізація музики подібно до академічної музики у чому видніється неокласична складова в композиціях гурту.

- Присутність у альбомі двадцятихвилинної композиції «The Divine Wings of Tragedy» та завершальної балади «Candlelight Fantasia» опісля.

Будучи представниками прогресив-металу, композиції гурту відрізняються комплексними структурами композицій, наприклад твір «Out of the Ashes» в інтро якого відбувається зміна розміру тактів з 4/4 в 2/2, з 4/4 в 7/4 [Symphony

X, 1997, *Out of the Ashes*]. При цьому, в інтро, яке розтягнуто на двадцять тактів, відсутні репризи, що є незвичним для метал-музики.

Окрім цього, використовуються синкопи для зміщення наголосу з початку долі, наприклад у пре-версі. Також для відповідної цілі використовуються паузи, наприклад у заспівах, де шістнадцята пауза поставлена на початок третьої долі.

Разом зі всіма композиціями, альбому притаманна концептуальність. Лірика для композицій написана таким чином, щоб нагадувати художній твір зі своїм сюжетом і розвитком, що, зазвичай, притаманно прогресів-металу.

Окрім «*The Divine Wings of Tragedy*», *Symphony X* записали ряд інших важливих у рамках жанру релізів, серед яких «*V: The New Mythology Suite*» 2000 р., «*The Odyssey*» 2002 р. і «*Paradise Lost*» 2007 р. після чого, гурт чимраз більше відступав від неокласичних елементів у сторону звичайного прогресів-металу [*MetalStorm, Symphony X*]. Де-факто, відхід від неокласичних елементів почався з альбому «*The Odyssey*», у якому, в порівнянні до попередніх релізів, відсутні академічні увертюри як до альбому, так і до окремих композицій (за винятком однойменної композиції), однак всередині творів все ще зберігались неокласичні прогресії. Щодо наступного альбому – «*Paradise Lost*», важливою є пауза в п'ять років між релізами, що відбилась на жанрових рисах гурту. Враховуючи, що у 2007 р. *Dream Theater* випустили альбом «*Systematic Chaos*» [*MetalStorm, Dream Theater*], а *Opeth* готувались до запису майбутнього релізу «*Watershed*» після надзвичайно вдалого релізу 2005 р. «*Ghost Reveries*» [*MetalStorm, Opeth*], які куди сильніше розвинули саме прогресів складову й урізноманітнили її новими ритмічними та мелодійними ідеями, *Symphony X* також зробили основний наголос на прогресів складовій майже відмовившись від неокласичних елементів.

Важливість *Symphony X* для прогресів-металу полягає у, по-перше, комбінації субжанрів метал-музики з прогресівом, по-друге, у рифах, які поруч з *Dream Theater* використовувались іншими майбутніми гуртами.

Окрім *Symphony X*, павер-метал з прогресів-металом вдало поєднували у своїй творчості бразильський гурт *Angra*, які записали перший реліз у 1991 р., а

в 2004 р. знаковий для колективу та субжанру «Temple of Shadows» [MetalStorm, Angra].

У порівнянні до Symphony X, музика гурту Angra відзначається швидшим темпом та складнішими ритмічними структурами, однак вокал звичніший для павер-металу, аніж до академічного співу, хоча, подібно до Symphony X, активно використовується як бек вокал, так і хор.

Неокласичний-метал, як окремий субжанр важкої музики почав формуватись ще наприкінці 1970 рр., зокрема під впливом гурту Van Halen, який у 1978 р. записав дебютний однойменний альбом [MetalStorm, Van Halen].

Композиції альбому опирались на гітарні соло та прогресії подібні до академічної музики. Окрім цього, на живих виступах для Van Halen звичним є виконання одного з творів академічної музики. Відповідні елементи склали жанр, однак у метал-музиці розвиток неокласики розпочався в середині 1980 рр.

У 1984 р. шведський віртуоз Yngwie Malmsteen записує дебютний альбом під назвою «Rising Force», який вважається першим релізом у субжанрі неокласичного-металу [Wagner, 2011, р. 258].

Композиції з альбому характеризуються швидкими шредовими соло, які побудовані на основі арпеджіо та гам, головним чином, в мелодичному мінорі. Також композиціям притаманна чітко виражена мелодійність, на основі якої побудовані композиції, що рідко зустрічається у метал-музиці, яка базується або навколо рифів, або навколо однієї невеликої мелодійної ідеї.

Щодо композицій, альбом відкриває твір «Black Star» [Yngwie Malmsteen, 1984, Black Star], у якій повністю розкриті вищевказані елементи. Написана у тональності сі бемоль мінор у темпі  $\downarrow = 152$  в гітарних соло використовуються шістнадцяті ноти об'єднані в квінтолі, секстолі і новемолі, що нехарактерно для ритмічних малюнків метал-музики середини 1980 рр.

Окрім цього, особливу увагу надану звучанню малих терцій, якими наповнені частини між гітарними соло. Частина малих терцій, які написані половинними, або цілими нотами виконуються технікою «bend», або вібрато.



Особливе місце посідає композиція «Far Beyond the Sun» [Yngwie Malmsteen, 1984, Far Beyond the Sun], яка у майбутньому буде виконуватись разом з оркестром [Yngwie Malmsteen, 2006]. Написана під впливом симфонії №5 до мінор Людвіга ван Бетховена, що вловлюється у інтро композиції, у яких однаковий ритмічний малюнок – три однакових восьмих ноти об'єднані в тріоль, яка розв'язується у половинну подовжену ноту одним ступенем нижче й однакова композиційна ідея. Частина схожостей буде зустрічатись впродовж композиції. Разом з «Black Star», «Far Beyond the Sun» стануть найвідомішими композиціями Інґві Мальмстіна.

Подібний вплив академічної музики відчутний у композиціях «Evil Eye» [Yngwie Malmsteen, 1984, Evil Eye], яка написана на основі Бурре Йоганна Крігера і «Icarus' Dream Suite Op.4» у якій помітний вплив адажіо соль мінор Ремо Джадзотто [Berman, 2019].

Деяко агресивнішим є наступний альбом музиканта «Marching Out» записаний у 1985 р. [MetalStorm, Yngwie Malmsteen]. Наприклад, у композиції «I'll See Light Tonight» в інтро та приспівках використаний ритмічний малюнок, яким, на той час, послуговувався треш-метал. Зокрема, у першому такті, послідовність восьмого інтервалу (у випадку композиції – це чиста квінта) та чотирьох шістнадцятих нот, які розв'язуються у восьмий інтервал, після якого ще чотири шістнадцятки і галоп на четверту долю такту з восьмого інтервалу та двох шістнадцятих нот. Другий такт відкривається з двох шістнадцяток, які розв'язуються у четвертний інтервал, після якого повторюється відповідна нота, однак восьма, після якої біг вниз гама соль дієз мінор від четвертого до першого (перша ліга) та від сьомого до четвертого (друга ліга) шістнадцятими нотами, після цього відбувається реприза двох тактів. Відповідна послідовність у ритмічному малюнку зміщує акцент з початку долі, зокрема у першому такті з другої та третьої, у другому такті з першої та другої, що надає особливого відчуття розміру такту, хоча він є звичним 4/4 [Yngwie Malmsteen, 1985, I'll See Light Tonight].

У порівнянні до першого альбому, в якому композиції переважно інструментальні, твори другого, головним чином, є піснями, що є окремою

особливістю першого альбому. Окрім цього, в другому альбомі куди відчутніший вплив павер-металу, зокрема через частіше використання інтервалів чистих квінт і чистих кварт, і паверкордів.

Пік композиторських здатностей Інґві Мальмстіна припав на третій альбом «Trilogy» 1986 р. [MetalStorm, Yngwie Malmsteen]. Ріст композиторських здібностей можна продемонструвати на прикладі композиції «Crying», у якій немає реприз в партії лід-гітари. Враховуючи тривалість композиції у п'ять хвилин, відсутність реприз у одній з партій вимагає хороших композиторських умінь [Yngwie Malmsteen, 1986, Crying]. Відсутність, або незначна кількість реприз стане однією з особливостей композицій неокласичного-металу.

Значного впливу на розвиток субжанру склала творчість гітариста гурту UFO Вінні Мура. У 1986 р. музикант записує дебютний альбом «Mind`s Eye» який наповнений інструментальними творами [MetalStorm, Vinnie Moore].

Композиції альбому побудовані на основі віртуозного та швидкісного виконання гам і пентатонік, наприклад композиція «Daydream». Композиція написана у тональності соль мінор і більшість твору звучать різні варіації виконання соль мінорної гами з експериментами щодо пониження різних ступенів відповідного ладу [Vinnie Moore, 1986, Daydream].

Важливість діяльності Вінні Мура полягала ще й у «відкритті» музиканта Тоні МакАльпіна, який у майбутньому організує сольний гурт не межі між неокласикою та фюжн-джазом [Wagner, 2011, р. 342].

У становленні неокласичного-металу важливу роль відіграв гурт Cacophony та їхні гітаристи Марті Фрідмен і Джейсон Беккер. У 1987 р. Cacophony записують дебютний альбом «Speed Metal Symphony», а через рік останній реліз «Go Off!» [MetalStorm, Cacophony].

Музика гурту базувалась на поєднанні гітарних соло й імпровізацій гітаристів. Часто-густо, композиції нагадували прелюдії та фуги Йоганна Себастьяна Баха, яким, можливо, музиканти захоплювались. Більшість творів мають чітко виражену поліфонію, як наприклад композиція «Speed Metal Symphony», у якій одночасно поєднано дві лінії гітарних соло [Cacophony, 1987, Speed Metal Symphony].

Хоча гурт записав всього два альбоми, він вплинув на розвиток гітарних партій і, особливо, гітарних соло. Музиканти, які захоплювались гітарними партіями Sacophony намагались ускладнювати свої соло та надавати їм елементи притаманні неокласичному-металу, зокрема використовуючи ходи в мелодичному і гармонічному мінорах, залучаючи арпеджіо до гітарних соло, тощо.

У 1988 р. музиканти розпустили гурт і зайнялись власними проектами. Цього ж року Джейсон Беккер записує перший альбом під назвою «Perpetual Burn» [MetalStorm, Jason Becker]. З альбому для розвитку метал-музики важливою є композиція «Altitudes». Подібно до іншого неокласичного металу, в «Altitudes» є частини, які побудовані виключно на швидких ходах гам і арпеджіо, у швидких частинах активно використовується техніка «Tapping». Однак, у порівнянні до Sacophony куди сильніший акцент поставлений на мелодійність композиції та на частини, які її безпосередньо окреслюють [Jason Becker, 1988, Altitudes].

Марті Фрідмен у 1988 р. також записує альбом під назвою «Dragon`s Kiss», музика якого, також, буде відрізнятися від Sacophony [MetalStorm, Marty Friedman]. Серед альбому окремої уваги заслуговує композиція «Forbidden City» у якій неокласична складова поєднана з окремими блюзовими елементами, зокрема прогресіями у частині гітарних соло. Окрім цього, в композиції присутні ритм партії, будова яких є типовою для треш-металу [Marty Friedman, 1988, Forbidden City]. Альбом «Dragon`s Kiss» став доволі яскравим релізом на свій час, який допоміг Мартіну Фрідмену потрапити у склад гурту Megadeth й допомогти у записі найвідомішого альбому колективу «Rust in Piece» 1990 р. [Wagner, 2011, p. 63]

На основі неокласичного-металу між гітаристами виникло неофіційне змагання у швидкості та, одночасно, чіткості виконання гітарних соло, шрединг набув нової популярності всередині-метал музики. З року в рік різні гітаристи «ставили рекорд» у відповідній категорії, аж до 1995 р. коли гітарист гурту Nitro Майкл Анджело Батіо записав сольний альбом «No Boundaries», з якого гітарні соло однойменної композиції вважаються найшвидшими у метал-музиці

[MetalStorm, Michael Angelo Batio]. Особливої популярності в метал-ком'юніті набуло відео музиканта під назвою «Speed Kills» у якому гітарист виконує відповідну композицію використовуючи дивні техніки гри на гітарі, зокрема перекидання руки над грифом, що ставить кисть у позицію подібну до гри на фортепіано, що не використовується у метал-музиці й у грі на гітарі на загал [Michael Angelo Batio, 2006].

Однак альбом та композиції з нього мали значний вплив на розширення шредінгу та зміни ідеї складності виконання зі швидкості в сторону комплексних ритмічних малюнків та ритму.

Окрім неокласичного-металу, академічні елементи використовували й інші субжанри метал-музики. Деякі з них заходили в експериментах з академізмом настільки далеко, що писали композиції таким чином, щоб їх виконував оркестр. Частина гуртів є безпосередньо оркестром, наприклад шведські Therion [MetalStorm, Therion] і німецькі Haggard [MetalStorm, Haggard].

Щодо Therion, на першому етапі творчості гурт виконував дез-метал і у рамках відповідного субжанру записав три альбоми між 1991–1993 рр. З виходом «Leraca Kliffoth» у 1995 р. гурт змінив свій стиль у сторону симфонічної музики, яка, на цей час, виконувалась за допомогою синтезаторів, також були запрошені декілька вокалістів, які володіли академічним вокалом [MetalStorm, Therion].

Наступний альбом 1996 р. під назвою «Theli» отримав значний успіх серед метал-ком'юніті, головним чином, завдяки вдалому поєднанню метал-музики з симфонічними елементами. Важливим є момент новизни, адже до 1995 р. не було гуртів, які би позиціонувались як симфонік-метал, що стане популярним наприкінці 1990 – початку 2000 рр. [Wagner, 2011, p. 264-266]

Щодо композицій, вони не відзначаються швидким темпом, мають доволі прості ритмічні структури з чітким акцентом на початок долі, часто використовуються послідовності з чистих кварт і чистих квінт, і паверкордів, часто використовується ритмічний малюнок галопу. Яскравим прикладом є композиція «To Mega Therion» [Therion, 1996, To Mega Therion].

Простота композицій у контексті секції, що відповідає за метал-музику можна пояснити більшою скерованістю на окреслення симфонічної частини та її важливістю.

Музика Therion передусім відзначається широким діапазоном у вокалі, адже гурт використовує чималу кількість різних академічних співаків, однак, у 2001 р. з виходом альбому «Secret of the Runes» гурт розширив склад ще й музикантами різних інструментів, зокрема духових, що надавало музиці безпосередньо оркестрову окрасу [MetalStorm, Therion].

З іншого боку, гурт Haggard є оркестром у складі якого дев'ятнадцять музикантів, серед яких тільки чотири вокалісти. На відміну від Therion, Haggard ставили наголос на інструментальну симфонічну частину, аніж на вокальну, окрім цього метал секції ще менш наділені увагою, аніж у Therion, через що музика іноді дуже віддалено нагадує важку.

Перший альбом гурт записав у 1997 р. під назвою «And Thou Shalt Trust... The Seer» [MetalStorm, Haggard]. Реліз хоч і отримав схвальні відгуки, однак навколо нього заточилась дискусія потрібності/непотрібності метал-секції у композиціях, адже на свій час використання справжньої оркестрової музики з важкою музикою було настільки незвичним, що виникав дисонанс щодо можливості гармонійного поєднання обох відповідних зразків музики.

У 2004 р. гурт створив реліз «Eppur Si Mouve», який вивів Haggard на ширшу аудиторію [MetalStorm, Haggard]. Оскільки гурт за весь час існування записав лише чотири альбоми (два інші у 2000 р. і 2008 р.), вдача третього релізу важлива для колективу. Частково, позитивного розголосу альбом здобув через загальну популярність симфонік-металу в цей час, особливо завдяки діяльності гурту Nightwish [MetalStorm, Nightwish], Within Temptation [MetalStorm, Within Temptation] і Epica [MetalStorm, Epica].

Композиції альбому близькі не тільки до академічної, а й до фольк-музики, точніше її реконструкції, адже мотиви нагадують мотиви пізнього середньовіччя і мелодії раннього ренесансу. Метал-секції тільки доповнюють їх, допомагають краще розкрити ритмічну складову творів і, на загал, самі по собі, не мають великої цінності.

Окрім Therion і Haggard є ще ряд гуртів-оркестрів, які досягнули певних успіхів. Один із знаних є гурт Diablo Swing Orchestra, які поєднують метал-музику зі свінгом і перший альбом яких вийшов у 2006 р. [MetalStorm, Diablo Swing Orchestra]

Однак, не всі гурти, які виконують симфонік-метал, ставлять важку секцію на другий план.

У Норвегії в другій половині 1990 рр. блек-метал почав урізноманітнюватись. Серед різних комбінацій були поєднання симфонічної музики з блек-металом. Найвідомішими у такому аспекті є гурт Dimmu Borgir [Moynihan, Soderlind, 2003, р. 263].

Починаючи як звичайний блек-метал гурт, Dimmu Borgir записують у 1995 р. альбом «For All Tid», а через рік «Stormblast». Однак, не маючи особливого успіху, гурт змінює стилістичну складову ближче до симфонічного блек-металу в 1997 р. з виходом альбому «Enthroned: Darkness Triumphant» у якому розширює використання синтезаторів [Christe, 2003, р. 293].

Композиції альбому не відзначаються а ні складними композиційними та ритмічними структурами, а ні комплексними симфонічними секціями. Зазвичай, композиції ділились, повз заспів та приспів, на дві різні частини, які значно відрізняються одна від одної, наприклад початковий твір «Mourning Palace» написаний відповідним чином [Dimmu Borgir, 1997, Mourning Palace].

Частовживаними є паверкорди та арпеджіо. Послідовність акордів, також, доволі примітивна й відбувається навколо тоніки, субдомінанти і домінанти, що присутнє у згаданій вище композиції.

У 1999 р. гурт записує альбом «Spiritual Black Dimension» у якому на роль клавішника був запрошений норвезький піаніст Mystis та гітарист і бек-вокаліст ICS Vortex з появою яких музика Dimmu Borgir розвивалась все глибше в сторону симфонік-металу, особливо беручи до уваги високий тембр ICS Vortex [MetalStorm, Dimmu Borgir], для якого були написані окремі частини твору, наприклад приспів у композиції «Reptile» з відповідного альбому.

Піку розвитку симфонічних частин гурт досягнув у альбомах «Death Cult Armageddon» 2003 р. і концептуальному «In Sorte Diaboli» 2007 р. [MetalStorm,

Dimmu Borgir] Особливо вирізняються композиції «Progenies Of The Great Apocalypse», «Eradication Instincts Defined», «The Serpentine Offering» і «The Sacrilegious Scorn», які поставили новий зразок симфонік-металу, де немає переваги однієї секції над іншою, а навпаки, вони є рівнозначними.

Невдовзі після виходу «In Sorte Diaboli» гурт розпадається, й у його складі залишаються три музиканти з шести. У відповідному складі гурт записує у 2010 р. альбом «Abrahadabra», однак, на цей раз використовуючи справжній оркестр і хор, що стало важливою подією, адже до цього, окрім гуртів-оркестрів, відповідний запис колективи не могли дозволити а ні через недостачу фінансів, а ні через композиції, які не були написані для оркестру. Не зважаючи на чималу кількість критики в сторону альбому, комплексність композиційних структур в альбомі зростає, загалом, через орієнтованість творів для оркестрового виконання [MetalStorm, Dimmu Borgir].

Ще одним гуртом, який вдало поєднав екстремальний-метал з симфонічною музикою є технікал-дез-метал гурт з Італії Fleshgod Apocalypse.

У 2009 р. гурт записує дебютний альбом «Oracles», який впадає в око інструментальним завершальним твором для фортепіано. Подібна ідея буде використовуватись гуртом у наступних альбомах, після чого переросте у своєрідну традицію [MetalStorm, Fleshgod Apocalypse].

У 2012 р. гурт записує другий альбом під назвою «Agony», з якого розпочалась широка популяризація гурту. Значним чином, це відбулось завдяки відео-кліпу на композицію «The Violence» [MetalStorm, Fleshgod Apocalypse].

Композиції гурту наповнені дрібними нотами при швидкому темпі, комплексними композиційними і ритмічними структурами, активно використовуються техніка гри на гітарі «sweep picking», барабанна техніка «blast beat», використовуються дві бас-бочки. Все це у поєднанні з симфонічними елементами, фортепіано, високим чистим і брутальним («гроулінгом») вокалом утворює щільну стіну звуку, яка вдало зіграла для гурту в контексті популяризації музики, тим паче, що єдиний стилістично подібний гурт Septicflesh [MetalStorm, Septicflash] достатньо відрізнявся від Fleshgod Apocalypse.

У альбомі «King» 2016 р. гурт ускладнив симфонічні структури, які почали нагадувати окремі твори для оркестру, наслідком чого стало створення ще однієї сторони альбому, в якому були записані виключно оркестрові частини творів [MetalStorm, Fleshgod Apocalypse].

Окрім симфонічних елементів, частина гуртів використовує нетипові для метал-музики інструменти, які, натомість, звичні для оркестру. Так наприклад австралійський гурт Ne Obliviscaris використовують скрипку. Гурт поєднує прогресів-метал з елементами дезу і блеку. У 2012 р. Ne Obliviscaris записують дебютний альбом під назвою «Portal of I», всі композиції з якого, за винятком однієї, вирізняються порівняно довгою тривалістю у діапазоні дев'ять – дванадцять хвилин [MetalStorm, Ne Obliviscaris].

Щодо структури композицій, вона доволі комплексна, містить у собі низку інтерлюдій, рифів та бріджів. Яскравим прикладом є композиція «And Plague Flowers the Kaleidoscope» [Ne Obliviscaris, 2012, And Plague Flowers The Kaleidoscope]. Твір складається з інтро → інтерлюдія → інтро метал секції → перший куплет → брідж → другий куплет → брідж → перше гітарне соло → брідж → перший риф → третій куплет (інший від першого і другого) → брідж → другий риф → друге гітарне соло → третє гітарне соло → інтерлюдія → третій риф → четвертий куплет (подібний до перших двох) → брідж → п'ятий куплет → ауто.

Елементи композиції включають активне використання однакових за тривалістю нот, в куплетах – восьми, в рифах – восьми, або шістнадцяті, через що утворюється ефект «тремоло» подібний до блек-металу. Подібно до інших прогресів-метал гуртів, які поєднують стиль разом з екстремальним-металом для вокалу характерний як чистий, так і брутальний («скрімінг») спів.

У 2014 р. Ne Obliviscaris записують другий альбом «Citadel», до якого використана дещо інша концепція, зокрема у альбомі присутні три композиції які тривають шістнадцять, десять і дванадцять хвилин, де-факто, для кожної з яких є інструментальний твір тривалістю дві – три хвилини [MetalStorm, Ne Obliviscaris].



Структура творів не змінилась і мала відповідну комплексність. Однак, у творах почали появлятися експериментальні частини. Наприклад у композиції «Devour Me, Colossus (Part I): Blackholes» присутня частина зі соло для бас-гітари, яка переходить у гітарну рифову частину, яка дублює лінію соло бас-гітари.

Серед прогресів-металу, часто зустрічається використання ембієнт елементів. Наприклад у творчості канадського музиканта Девіна Тавнсенда, у сольному проєкті якого ембієнт елементи мають велике значення.

У альбомі 1997 р. «Ocean Machine: Biomech» музикант вперше вдало використав відповідні новації, які забезпечили позитивні рецензії щодо унікальності музики [Wagner, 2011, р. 242]. Однак, куди яскравіше вони були застосовані у альбомах «Terria» 2001 р. і «Accelerated Evolution» 2003 р. [MetalStorm, Devin Townsend] Особливо виділяється композиція «Deadhead», яка не має комплексної структури і побудована головним чином на репризах, однак звучання гітар зроблене таким чином, що вони утворюють певну стіну шуму, яка створює ембієнт-складову [Wagner, 2011, р. 243].

Окрім композиційних особливостей, для творчості Девіна Тавнсенда притаманні особливі ліричні концепції, які поєднують гумор і абсурд. Наприклад концепція альбому «Ziltoid the Omniscient» побудована навколо розкриття історії про інопланетянина, який любить каву й веде війну з людством за неї [Wagner, 2011, р. 245]. Композиції альбому, натомість, достатньо різняться між собою, є спокійні й одноманітні твори, як «Solar Winds», є агресивні й комплексні з різними частинами і ритмічними малюнками, як «Ziltoidia Ataxx!!!». Відповідна різношерстість композицій є своєрідною рисою творчості Девіна, яка робить його прогресів-метал несхожим до інших, однак більшу частину в цьому займає ембієнт складова, на яку зроблений основний акцент.

Окрім сольного проєкту, Девін Тавнсенд очолював гурт Strapping Young Lad, який випустив п'ять релізів, два з яких, а саме «City» 1997 р. і «Alien» 2005 р., є доволі важливими для метал-музики [MetalStorm, Strapping Young Lad].

Твори альбомів, особливо релізу «City», мали незвичні структури, які не вміщувались у рамки приспівів і заспівів з одного боку й куплетів з іншого, окрім цього композиції були наповнені брейками, що не особливо характерно саме для прогресів-металу [Wagner, 2011, р. 243-244]. Хоча, частина композицій альбому «Alien» є стандартними піснями, наприклад твір «Love?».

Серед гуртів, які відіграли значну роль у популяризації прогресів-металу є американські Mastodon. Поєднуючи прогресів метал з елементами сладж-металу – субжанру, що виник внаслідок поєднання дум-металу з хардкор-панком, гурт випустив ряд альбомів, частина композицій яких стали саундтреками до різних популярних продуктів кінематографа і комп'ютерних ігор [Wagner, 2011, р. 342].

Перший альбом гурт записав у 2002 р., однак куди ширшого визнання отримав другий реліз 2004 р. під назвою «Leviathan». Альбом 2004 р. є концептуальним і тематично пов'язаний з романом Германа Мелвілла – Мобі Дік, що помітно навіть з обкладинки альбому [MetalStorm, Mastodon].

Щодо композицій, вони не відзначаються швидким темпом та складними композиційними структурами. Більшість з них написані у звичному пісенному форматі, наприклад початковий твір «Blood and Thunder». Композиція написана у ре мінорі, хоча по ходу композиції, її розвиток подібніший до атонального, складається з наступних частин: інтро → заспів → приспів → другий заспів → другий приспів → інтерлюдія → брідж → третій приспів → ауто. Окрім цього, в композиції багато елементів панк-року, зокрема прогресії з однакових за тривалістю однакових інтервалів, зокрема чистих квінт [Mastodon, 2004, Blood and Thunder].

Ще з першого альбому, для гурту характерним є завершення релізів інструментальними композиціями, деякі з них тривають доволі довго, наприклад «Pendulous Skin» з альбому 2006 р. «Blood Mountain» триває двадцять дві хвилини. Однак, відповідне правило не зустрічається у всіх альбомах. Наприклад, альбом «Crack the Skye» 2009 р. не завершується подібним твором [MetalStorm, Mastodon].

Всередині експериментальної сцени окреме місце посідають гурти, які змішували блек-метал з іншими жанрами і часто-густо виходили за межі блеку. Серед найвідоміших гуртів це – Enslaved, Arcturus, Ulver, Agalloch і Empyrium [MetalStorm].

Щодо перших, вони поєднали блек-метал з прогресів-металом з однієї сторони і вікінгською тематикою з іншої [Moynihan, Soderlind, 2003, p. 216]. Що характерно і для будь-якого іншого прогресів-метал гурту, твори Enslaved вирізняються відносно комплексними композиційними структурами, однак у порівнянні до інших прогресів-гуртів простими ритмічними малюнками.

Творчість гурту ділиться на два періоди: до 2000 р. (до виходу альбому «Mardraum - Beyond the Within») коли для гурту не були притаманними прогресів елементи, і після 2000 р. з якого колектив дедалі більше використовував відповідні елементи [MetalStorm, Enslaved]. Хоча Enslaved є одним із ранніх блек-метал гуртів, пік позитивних відгуків припав на альбоми першої декади XXI ст, що пов'язано з одного боку, відсутністю конкуренції у подібному міксі блеку з прогресів-металом, а з іншого якістю музики і звукозапису [Wagner, 2011, p. 296].

Гурти Agalloch і Empyrium найвідоміші у контексті адаптації нео-фолку в метал-музиці. Однак, якщо Empyrium відійшли від важкої музики у 1999 р. з виходом альбому «Where at Night the Wood Grouse Plays» [MetalStorm, Empyrium], то Agalloch творили фюжн нео-фолку з блек-металом [Wagner, 2011, p. 336].

Композиції альбому «Where at Night the Wood Grouse Plays» не є довгими і тривають у діапазоні три – п'ять хвилин. Творам непритаманна комплексна композиційна структура та складні ритмічні малюнки. Композиції доволі легко запам'ятовуються і мають чітко виражену пісенну форму, наприклад твір «Many Moons Ago...».

На відміну від Empyrium, композиції Agalloch зазвичай тривають довше шести хвилин, окремі твори сягають п'ятнадцяти хвилин. Для творів гурту характерна комплексна композиційна структура іноді без реприз у композиції. Перший альбом гурт випустив у 1999 р. під назвою «Pale Folklore», який

отримав значний успіх у відповідній якості, однак наступний альбом, «The Mantle» 2002 р. має значний вплив на метал-музику на загал [MetalStorm, Agalloch].

Композиції альбому «The Mantle», по-перше, містять ліричну складову, яка відсторонює блек-метал від звичних йому тем на глибші питання місця людини у навколишньому світі, що у майбутньому стане звичнішим для субжанру завдяки Agalloch. По-друге, не зважаючи на комплексність структур, композиції достатньо легко сприймаються на слух, деякі легко запам'ятовуються, як наприклад завершальна «A Desolation Song». По-третє, що найважливіше, гурт змінив звичну будову гітарних партій для блек-металу з тремоло-пкінга на використання акордів та проведення мелодійної лінії, разом з цим значно розширивши використання акустичних гітар.

Подібно до Enslaved, з блек-металу розпочинав свою творчість гурт Ulver, який у 1995 р. записав дебютний альбом «Bergtatt - Et Eeventyr I 5 Capitlet». Однак, пізніше, в 1998 р. гурт змінив субжанр в сторону авангардної музики з випуском альбому «Themes From William Blake's The Marriage Of Heaven & Hell» [MetalStorm, Ulver]. Не зважаючи на те, що гурт не пише важку музику, серед прихильників металу ціниться творчість Ulver, особливо альбоми «Perdition City» 2000 р. і «Shadows of the Sun» 2007 р. [Wagner, 2011, р. 286]. Причиною відповідного шанування є вплив першого альбому, який, на свій час, отримав значну кількість позитивних відгуків та був написаний у рамках блек-металу [Moynihan, Soderlind, 2003, р. 223].

Щодо авангардного металу, найвизначнішим є гурт Arcturus, у якого, подібно до Ulver, перший альбом «Aspera Niems Symfonia» 1995 р. витриманий у рамках блек-металу, однак пізніше музику урізноманітнювалась [MetalStorm, Arcturus]. Особливого успіху отримав реліз «The Sham Mirrors» 2002 р., у якому лірика зміщена у сторону космологічних тем, що також не було звичним для блек-металу (хоча від блек-металу альбом достатньо далекий). Успіху альбому, головним чином, надали нестандартні рішення у композиціях, наприклад використання фортепіано в композиції «Star Crossed» [Wagner, 2011, р. 286].

З 2005 р. місце вокаліста гурту отримав ICS Vortex, який до цього був знаний у рамках специфічного високого бек-вокалу в гурті Dimmu Borgir. У рамках Arcturus, новий вокаліст значно розширив діапазон вокальних партій, надавши їм окремої комплексності, однак з відповідного часу гурт записав тільки два повноформатні альбоми [MetalStorm, Arcturus].

Експериментальна сцена має велике значення у метал-музиці, адже завдяки ній виник ряд звичних для метал-музики рішень, які не мали б місця без прогресів і авангардної тяжкої музики. Окрім цього, в рамках відповідних субжанрів знаходяться найвідоміші та найвпливовіші гурти, такі як Dream Theater, Opeth, Symphony X, Agalloch та багато інших [MetalStorm].

Музика прогресів-металу надала можливість ускладнювати композиційні структури й малюнки, що, пізніше, продовжив технікал-дез-метал й що почало відносно часто використовуватись у сучасній метал-музиці.

## Висновки

Розвиток неакадемічної музики після Другої світової війни відбувався у багатьох напрямках, один із яких полягав у використанні електронних інструментів, або ж інструментів під'єднаних до різної апаратури, яка забезпечувала гучніше, або новаторське звучання. Особливого значення це набуло у 1960-х роках, з розвитком рок-музики на тлі війни у В'єтнамі та розповсюдженням наркотиків з урахуванням їхнього місця у контркультурі відповідного часу.

Наприкінці 1960-х років утворився гурт Black Sabbath, які до свого створення виконували європейський блюз, який тоді був популярним. Завдяки прикрому інциденту – травмі Тоні Айоммі, яка призвела до втрати кінцівок середнього та безіменного пальців, що заставило музиканта придумати наконечники та послабити струни гітари. Граючи у повільному темпі з послабленими струнами музика Тоні Айоммі звучала незвично для кінця 1960-х років, що привертало увагу інших тогочасних музикантів, підлітків й інших зацікавлених музикою людей. Пізніше, набираючи популярність, Black Sabbath зазнають тиску зі сторони консервативної частини населення, яке вбачатиме у звучанні та текстах гурту злісні, іноді сатаністські заклики. Подібної долі зазнають й ряд інших гуртів 1970-х, зокрема Deep Purple, Queen, Judas Priest і особливо Led Zeppelin, у творах яких будуть шукати сублімінальні послання, що, також, приводило до ще ширшої популяризації митців у соціумі.

Хеві-метал наприкінці 1960-х – початку 1970-х років, головним чином, містив у собі блюзову основу, що підтверджується як на рівні будови партитур, так і біографії гуртів, які до своїх становлень у якості рок-колективу виконували блюз, рідше джаз. Однак, маючи спільне музичне коріння, в тематиці творів гурти відрізнялись: Black Sabbath оспівували різні містичні, часом наївні, теми; Deep Purple – про взаємовідносини між «внутрішнім Я» і навколишнім світом; Led Zeppelin – про взаємовідносини між людьми.

Хоча, не всі відомі рок гурти першої половини 1970-х брали коріння з блюзу. Наприклад, Pink Floyd, які у майбутньому складуть феноменальний вплив на розвиток прогресів-року та металу, черпали своє коріння з психоделічної музики, а з 1972 р. сильно змінили музику дотримуючись концептуальності в альбомах, яка поєднана як лірично, так і композиційно. Найяскравішим у відповідному контексті є альбом 1973 р. «Dark Side of the Moon», композиції якого, за виключенням твору «Money», не є близькими до блюзу, однак є самобутніми.

З іншого боку, в першій половині 1970-х розпочне творчу діяльність Eddie Van Halen, який принесе до світу тогочасних гітаристів нові техніки гри на гітарі. Надихаючись класичною музикою, Van Halen проведе генезу від класичної до рок-музики, що у майбутньому стане вагомим фактором для утворення симфонічного та неокласичного-металу.

Становлення хеві-метал музики, як окремого жанру від рок-музики відбувається у другій половині 1970-х років, завдяки творчості британських гуртів Judas Priest, UFO, Budgie, Motorhead та іншим. Композиції відповідних гуртів різнились між собою. Наприклад Motorhead, подібно до гуртів кінця 1960-х, використовували мотиви блюзу та швидкий темп для створення недовготривалих композицій зі структурою «інтро→заспів→приспів→заспів→приспів→гітарне соло (іноді) →приспів→аутро», у той час як Judas Priest надихались музикою інших гуртів, наприклад Queen, й писали довші композиції, орієнтуючись на вокальну лінію, що, у майбутньому, окреслить акцент на важливості вокалу в хеві-металі, окрім віртуозної гри на музичних інструментах, «ідолами» якої були Річі Блекмор, Едді Ван Гелен, Джімі Пейдж та Вінні Мур. Подібним чином до Роба Халфорда, вокаліста Judas Priest, важливість вокальних ліній у творах підкреслював Роні Джеймс Діо, будучи вокалістом гурту Rainbow.

Ще один важливий момент, це використання паверкордів – акорду складеного з чистої квінти та чистої кварта, гуртами другої половини 1970-х років, адже відповідний акорд стане головним елементом у майбутній метал-метал музиці та використовуватиметься в актуальний час. Особливого значення

відповідні акорди набуватимуть завдяки Вінні Муру та гурту UFO, твори яких будуть будуватись на послідовності паверкордів.

Після занепаду King Crimson та переходу Pink Floyd до оспівування політичних тем наприкінці 1970-х, зміст концептуальних альбомів у ранньому хеві-металі перейде до групи Rush, особливо важливим у цьому буде альбом 1976 р. «2112», на загальній основі якого творитимуть свої концептуальні альбоми майбутні хеві-метал гурти.

Щодо ритмічних будов, значна більшість композицій 1970-х років не виходило поза 4/4, в рідкісних випадках можна було зустріти розмір 6/8 і тільки на рівні окремих композицій гуртів Rush, Uriah Heep чи Budgie можна відчуті інші ритмічні поділи. Окрім цього, для поголовної більшості творів цього часу нехарактерним є зміна ритму в рамках однієї композиції.

З початком 1980-х, у Великій Британії виникне феномен, який пізніше назвуть «Новою Хвилею Британського Хеві-Металу», головним чином пов'язаний з діяльністю гуртів Iron Maiden, Saxon, Angel Witch, Diamond Head та інших. Номінальним початком буде вважатись альбом Judas Priest «British Steel», твори якого відрізнятимуться від попередніх релізів щодо агресивності рифів та їхньої важливості для написання композиції, повз загальної конструкції твору та прогресії в ній. Окрім цього, важливого значення набере жорстке звучання гітар, яке вже не несе настільки важливого значення для створення мелодійності у творі, як це було в середині 1970-х років.

Найвагоміший внесок у розвиток сцени зробили Iron Maiden. Передусім успіх гурту полягав у продовженні важливості вокальних ліній, однак, поєднуючи їх з мелодійними мотивами, закладеними у партіях для гітар. Окрім цього, застосування у композиціях для підкреслення ритмічної складової, «галопа», складеного з двох шістнадцяток і однієї восьмої ноти, що, у майбутньому, стане своєрідною ознакою творів гурту. Також, важливим елементом стали зміни тональностей і розміру тактів в рамках однієї композиції, що не використовувалось у творах 1970-х років. Ба більше, відповідні зміни в композиціях використовуватимуться для підкреслення прогресії у творі чи ліричної, чи композиційної, найяскравішими прикладами є



композиції «Hallowed Be thy Name», «Rime of the Ancient Mariner», «Alexander the Great». Також, важливість Iron Maiden полягатиме у створенні концептуальних альбомів й, будучи найвпливовішим гуртом свого часу й зараз у метал-музиці, ідея концептуальних альбомів використовуватиметься у кожному з субжанрів метал-музики.

Для популяризації образу самої метал-культури важливішим буде діяльність гурту Saxon, які разом з Motorhead закладуть основні стилістичні складові щодо відповідної культури.

Окремої уваги заслуговує композиція «Am I Evil?» гурту Diamond Head, яка окреслила тематику зла всередині хеві-метал музики і рядок з якої «Am I evil? Yes I'm!» стане лозунгом багатьох підлітків, які занурюватимуться у темну сторону культури хеві-металу та протиставлятимуть себе до навколишнього соціуму.

Початок 1980-х, головним чином, ознаменувався встановленням чіткого стандарту «що таке хеві-метал?» у контексті музики, яка не залежала від інших жанрів популярної та масової музики того часу, яка спрямовувалась на молодь та була протиставленням до тогочасного світу.

У відповідний час хеві-метал набрав найширшої популярності серед молоді, у різних державах виникли свої вагомі хеві-метал гурти, наприклад Accept і Scorpions у Німеччині. Подібним чином, однак за додаткового сприяння шок-року гуртів Alice Cooper і KISS в США, почав розвиватись глем-метал, який набрав значної популярності, особливо на Західному Узбережжі, в той час як на Східному поширеність мав хардкор-панк. Глем-метал за основу взяв шок-фактор, де музиканти вдягались у жіночий одяг та застосовували різного стибу косметику, щоб виглядати подібними до жінок-фото-моделей з обкладинок журналів, так виникли гурти Motley Crue, Twisted Sister, Poison та інші.

Експериментуючи зі швидкістю гри на інструментах, британські гурти Raven, Tank і Tygers of Pan Tang відійшли від ідеї мелодійності в сторону важких рифів. Діяльність гуртів буде мати значний вплив на становлення треш-металу в США гуртами Metallica та Slayer.

Дещо іншим чином відбувся вплив гурту Venom, які дисоціювали себе з «Новою Хвилею Британського Хеві-Металу» і на основі низької якості звукозапису, брутального вокалу, та окультної тематики заклали підвалини для становлення екстремальної важкої музики, частина з якої формувалась також у рамках треш-металу.

Американський треш-метал середини 1980-х, головним чином, розвиватиметься в західних штатах на основі конкуренції з глем-металом, часто агресивній та кровопролитній завдяки бійкам, які відбувались навколо стереотипу про «справжній метал і справжніх металхедів».

Основними нововведеннями треш-металу були терцеві прогресії в творах, елементи яких зустрічались ще у музиці Нової Хвилі, однак тут вони стали масовими. Окрім цього, повністю змістився наголос з мелодійності на агресивність та швидкість виконання творів. Ба більше, вокальні лінії з розвитком треш-металу дедалі більше віддалялись від співу до викриків, за винятком гурту Anthrax.

Піком розвитку американського треш-металу будуть вважатись альбоми «Bonded by Blood» 1985 р. гурту Exodus, «Peace Sells ... But Who's Buying» 1986 р. гурту Megadeth і «Reining Blood» 1986 р. гурту Slayer. Спільною рисою альбомів стануть провокаційні тексти пісень, які, так чи інакше, будуть протиставлені політиці, соціуму та релігії. У контексті композицій, вони матимуть не багато спільного, зокрема музика гурту Megadeth використовуватиме чимало запозичень з блюзу, що є зовсім нетиповим для метал-музики відповідного часу, натомість Slayer будуватимуть свої композиції таким чином, щоб продемонструвати у них злість та скаженість безпосередньо через звучання музичних інструментів, що досягатиметься завдяки дуже швидкому темпу, Exodus творитимуть музику із акцентом на агресивність рифів.

Дещо брутальнішим буде європейський треш-метал, який змінить вигуки у вокалі на крик, що стане одним із елементів екстремального-металу в майбутньому. Окрім цього, частина гуртів ще гостріше поставить питання зовнішньої політики у творах, особливо відчутно це буде в творчості гуртів

Kreator і Sodom в другій половині 1980-х років. З іншого боку, виникнуть гурти, які оспівуватимуть окультні теми та значно сповільнять темп виконання на користь злому звучанню творів, що створить так звану «Першу хвилю блек-металу», до якої віднесуть ряд європейських хеві й треш-метал гуртів, серед яких Venom, Celtic Frost, Mercyful Fate, King Diamond, які записуватимуть концептуальні альбоми, у яких підніматимуть питання містицизму, окультизму, сатанізму, зла і злих сил у житті людини, однак, на відміну від Slayer, вони не виступатимуть проти релігії у своїх творах.

Ще одним важливим гуртом для становлення екстремального-металу є Sarcofago з Бразилії, які були підлітками та протестували проти всіх соціальних інститутів своєї держави, що особливо важливо з огляду на події в Бразилії – падіння диктатури в 1985 р. Записавши у 1987 р. дебютний альбом, Sarcofago продемонстрували доволі прості, з огляду вимог до технічного виконання, твори, однак з вкрай протестними текстами, вони заклали ще один елемент екстремальної музики – асоціальність.

Щодо техніки гортанного вокалу й агресивності рифів, першими, хто відчутно використовував це, був американський треш-метал гурт Possessed, які у 1985 р. записали дебютний альбом «Seven Churches» і на основі якого американські гурти почали творити агресивнішу музику, з бажанням викликати шок при прослуховуванні їхньої музики, таким чином у США з'явився новий субжанр – дез-метал. Окрім Possessed, гуртами, які заклали основи відповідного субжанру наприкінці 1980-х вважаються Death, Morbid Angel, Autopsy і Obituary.

На відміну від трешу, американський дез-метал є повільнішим, однак використовує агресивніші рифи, у яких часто виконуються хроматичні ходи, тритони (використання яких, також було характерним для гуртів 1970-х років) й акорди, складені з дисонуючих інтервалів, коли у треш-металі поголовно використовувались паверкорди.

Складений образ дез-металу сформується в першій половині 1990-х і буде пов'язаний з діяльністю гурту Cannibal Corpse, які змістять тематику пісень до крайніх проявів насильства та жорстокості. Частково це підкріплено

американською культурою фільмів-жахів, особливо «слешерів», які першими продемонстрували у своїй індустрії відповідну тематику. Взявши на озброєння такий стиль і створюючи жахливі криваві обкладинки альбомів, гурт став одним із заборонених різними компаніями, асоціаціями та країнами щодо живих виступів та розповсюдження продукції гурту. Відповідний імідж доволі сильно закріпився за американським дез-металом. Окрім цього, важливим музичним моментом є використання двох басових бочок у барабанній установці задля підсилення басової лінії, що надавало додаткової брутальності творам.

Європейський дез-метал найпотужніше розвивався в Швеції, де відповідний субжанр на початку 1990-х заснували гурти Entombed, Grave, Dismember і Hypocrisy. Головними відмінностями були акцент на швидкість виконання, а не на агресивність рифів. Зміст у ліриці, який базувався навколо політичних тем мав своє походження частково з європейського трешу, а також з британського грайндкору другої половини 1980-х, зокрема гуртів Napalm Death, Carcass і Bolt Thrower, які виконували швидкі, однак прості та короткі композиції до двох хвилин, однак критично оспівували політику.

Разом з цим, у Швеції розвивався своєрідний напрямок у дез-металі, який вирішив відновити мелодійність у гітарних партіях впродовж твору, а не тільки у рамках гітарного соло. Задля цього активно використовувались ритм-партії двох гітар, які були побудовані таким чином, щоб між ними завжди була мала терція. Також, активно використовуватиметься гармонічний мінор. У майбутньому відповідний напрямок найменують «Гетеборгською школою».

Повз розвиток дез-металу в Швеції, у сусідній Норвегії буде створений новий субжанр екстремального-металу, який найменують як блек-метал. З відповідним субжанром будуть пов'язані містичний імідж і низка кримінальних справ проти музикантів за вандалізм, підпали церков, вбивства людей. Блек-метал був протиставленням до всієї музичної індустрії, особливо до інших субжанрів метал-музики. Твори наприкінці 1980-х – початку 1990-х років відзначались низькою якістю звукозапису, однак це використовувалось як особливість жанру, гортанний вокал, однак якщо у дез-металі він був низьким («гроулінг») то у блек-металі він високий («скрімінг»). Самі твори є вкрай

простими, побудованими навколо декількох акордів, ноти виконувались в одній тривалості протягом якщо не всього твору, то великої його частини. Тематика творів розвивалась навколо антихристиянства та сатанізму. Особливого іміджу для субжанру створив ряд персон, які відзначались особливою асоціальною поведінкою – нюханням трупів, нанесенням собі травм (зазвичай це були рани від ножа), вандалізм, підпали церков та жорсткому слідуванню принципів, закладених в ідеології субжанру. Однак, ближче до кінця 1990-х, блек-метал почав занепадати, що пов'язано з вбивством музиканта Євронімуса і як наслідок, зупинкою на довший час діяльності ключового гурту субжанру Mayhem, ув'язнення Варга Вікернеса та зміною творчого напрямку його сольного проекту Burzum. Почали виникати гурти, які комбінували блек-метал зі іншими субжанрами, наприклад Dissection, які поєднали дез і блек-метал, чи Dimmu Borgir, які добавили до блек-металу симфонічні елементи чим зробили його милозвучним.

Окрім занепаду блек-металу, почав вичерпувати себе дез-метал, який, з одного боку, почав розвиватись в сторону мелодійності й у 2000-х став мейнстрімним завдяки діяльності гуртів In Flames, Arch Enemy і Soilwork, з іншого боку, поєднувався частково з павер-металом й набув рис, які зробили його дещо далеким від дез-металу. Однак, найвагомішими стали гурти, які вирішили значно ускладнювати вимоги до техніки гри створюючи складні для виконання твори, які у майбутньому отримали назву технікал-дез-метал.

Наприкінці 1990-х частина гуртів розпочали експерименти з ритм партіями та складними структурами тактів, де розміри змінювались доволі часто. Серед гуртів, які здобули популярність у відповідних експериментах були Tool і Meshuggah, яких, через свою унікальність, зазвичай не приписують до якогось зі субжанрів метал-музики, однак, часто-густо, їх можна знайти серед представників прогресів-металу, який базується, головним чином, на концептуальності альбомів та комплексних структурах з використанням різноманітних музичних і електронних інструментів, синтезаторів та віртуозному вокалу. Хоча, вищезазначені гурти не особливо підходять за

своїми характеристиками до прогресів-металу, вони, зазвичай, вказані у відповідному субжанрі.

Натомість, прогресів-метал не є однорідним всередині себе. У рамках субжанру можна знайти як прості, однак глибокі за змістом твори, так дуже довгі різноманітні в своїх основі з високими вимогами до техніки виконання. При цьому, частина прогресів-металу базується на відсиланнях до попередньої рок та метал-музики, а інша, навпаки, на створенні нових ходів та прогресій у рамках важкої музики.

Подібним чином існує неокласичний-метал, який побудований навколо віртуозної гри на гітарі й черпає основні корені з класичної (академічної) музики XVIII–XX ст. вказуючи на прямий спадок хеві-металу в академічних творах. Окрім цього, сучасний неокласичний-метал, часто-густо, подібно до прогресів-металу, робить відсилання до творів видатних гітаристів 1960-х – 1970-х років.

У XXI ст. в метал-музиці дедалі більше почав набирати популярність мікс між різними як субжанрами важкої музики, так і поєднання з іншими жанрами популярної та масової музики, наприклад з хіп-хопом, елементи якого можна зустріти в субжанрі ню-метал, або ж в окремих виконавців, або ж з електронною чи танцювальною музикою. У другій половині 2010-х років почав набирати популярності сінтвейв, корінням якого є культура хеві-металу.

Однак, паралельно створюються гурти в рамках одного з субжанрів, які не змішують жанри, а намагаються принести нові ідеї до відповідного субжанру, частина з яких набули популярності в сучасній важкій музиці.

Розвиваючись з блюзу й експериментів зі звучанням музичних інструментів, наприкінці 1960-х років виник хеві-метал, першим гуртом якого зазвичай вважають Black Sabbath. Не зважаючи на загальну популярність рок-музики в 1960-х – 1970-х роках, хеві-метал знаходився у андеграундному становищі, допоки не оформилась «Нова Хвиля Британського Хеві-Металу» та зародився американський треш-метал – час коли хеві-метал набув світової популярності. Однак, з плином часу, в рамках важкої музики виник протест проти конформізму, почали зароджуватись нові елементи, які у майбутньому

складуть основу екстремального-металу, в рамках якого виникне протиставлення блек-металу до інших субжанрів метал-музики. Однак, через свою лімітованість, екстремальні субжанри почали занепадати.

З початком XXI ст. особливій популяризації важкої музики сприяв інтернет і, відповідно, метал-музика, яка почала міксувати з собою інші жанри, набула значного поширення серед молоді покоління міленіалів та, пізніше, зумерів.

Зрештою, хеві-метал та його культура стала одним із елементів популярної культури та глобалізації й майбутнє відповідної культури, ймовірно, буде розвиватися у такому напрямку.

## Список використаних джерел

1. Bayer, G., 2009. Heavy Metal Music in Britain (Ashgate Popular and Folk Music Series). Ashgate Publishing, Ltd., 214 p.
2. Bogue, R. 2007. Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black. In Deleuze and Music. Edinburgh Press, p. 35-41
3. Christe, I., 2003. Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal. HarperEntertainment, 416 p.
4. Cope, L. A., 2010. Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. Ashgate Publishing, 377 p.
5. Forster, J., 2006. Commodified Evil's Wward Children: Black Metal and Death Metal as Purveyors of and Alternative Form of Modern Escapism. University of Canterbury press, 149 p.
6. Kahn-Harris, K., 2007. Extreme Metal: Music and Culture on the Edge. Bloomsbury Academic, 224 p.
7. Konow, D., 2002. Bang Your Head: The Rise and Fall of Heavy Metal. Three Rivers Press, 480 p.
8. Mudrian, A., 2004. Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore. Feral House, 288 p.
9. Mudrian, A., 2009. Precious Metal: Decibel Presents the Stories Behind 25 Extreme Metal Masterpieces. Da Capo Press, 384 p.
10. Mustaine, D., 2010. Mustaine: A Heavy Metal Memoir. HarperCollins Publishers, 368 p.
11. Patterson, D., 2014. Black Metal: Evolution of the Cult (Extreme Metal). Feral House, 600 p.
12. Phillipov, M., 2012. Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits. Lexington Books, 172 p.
13. Popoff, M., 2018. Iron Maiden: album by album. Voyageur Press, 256 p.
14. Popoff, M., 2007. Judas Priest: Heavy Metal Painkillers: An Illustrated History. ECW Press, 360 p.



15. Popoff, M., 2018. Pink Floyd: album by album. Voyageur Press, 240 p.
16. Popoff, M., 2015. This Means War: The Sunset Years of the NWOBHM. Power Chords Press, 270 p.
17. Popoff, M., 2019. Wheels of Steel: The Explosive Early Years of the NWOBHM. Power Chords Press, 242 p.
18. Purcell, J. N., 2003. Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture. McFarlands & Company, 242 p.
19. Smialek, T. E., 2016. Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990-2015. McGill University, 330 p.
20. Stubberud, J., 2018. The Death Archives: Mayhem 1984-94. Estatic Peace Library, 256 p.
21. Wagner, J., 2011. Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal. Bazillion Points, 384 p.
22. Weinstein, D., 2000. Heavy Metal: The Music and Its Culture. Da Capo Press, 368 p.
23. Johannesson, I., Klingberg, J. J., 2018. Blood, Fire, Death: The Swedish Metal Story (Extreme Metal). Feral House, 315 p.
24. Moynihan, M., Soderlind, D., 2003. Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground. Feral House, 405 p.
25. Fletcher, K.F.B., Carla-Uhink, F., Umurhan, O., Lindner, M., 2019. Classical Antiquity in Heavy Metal Music. Bloomsbury Academyn, 272 p.
26. MetalStorm. 1349 [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=340](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=340) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
27. MetalStorm. Agalloch [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=296&bandname=Agalloch](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=296&bandname=Agalloch) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
28. MetalStorm. Anger Witch [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3238&bandname=Angel%2B Witch](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3238&bandname=Angel%2B Witch) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

29. MetalStorm. Angra [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=32&bandname=Angra](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=32&bandname=Angra) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

30. MetalStorm. Animals as Leaders [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=4972&bandname=Animals%2BAs%2BLeaders](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=4972&bandname=Animals%2BAs%2BLeaders) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

31. MetalStorm. Anthrax [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=35](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=35) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

32. MetalStorm. Arch Enemy [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=42&bandname=Arch%2BEnemy](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=42&bandname=Arch%2BEnemy) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

33. MetalStorm. Arcturus [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=231&bandname=Arcturus](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=231&bandname=Arcturus) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

34. MetalStorm. At The Gates [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=45&bandname=At%2BThe%2BVGates](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=45&bandname=At%2BThe%2BVGates) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

35. MetalStorm. Atheist [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=468&bandname=Atheist](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=468&bandname=Atheist) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

36. MetalStorm. Autopsy [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=522&bandname=Autopsy](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=522&bandname=Autopsy) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

37. MetalStorm. Bathory [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=49&bandname=Bathory](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=49&bandname=Bathory) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

38. MetalStorm. Batushka [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=9469](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=9469) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

39. MetalStorm. Behemoth [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=50](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=50) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

40. MetalStorm. Black Sabbath [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=52&bandname=Black%2BSabbath](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=52&bandname=Black%2BSabbath) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

41. MetalStorm. Blind Guardian [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=53&bandname=Blind%2BGuardian](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=53&bandname=Blind%2BGuardian) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

42. MetalStorm. Bolt Thrower [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=311&bandname=Bolt%2BThrower](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=311&bandname=Bolt%2BThrower) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

43. MetalStorm. Budgie [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=5225&bandname=Budgie](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=5225&bandname=Budgie) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

44. MetalStorm. Burzum [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=251](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=251) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

45. MetalStorm. Cacophony [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3221&bandname=Cacophony](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3221&bandname=Cacophony) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

46. MetalStorm. Cannibal Corpse [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=68&bandname=Cannibal%2BCorpse](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=68&bandname=Cannibal%2BCorpse) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

47. MetalStorm. Carcass [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=200&bandname=Carcass](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=200&bandname=Carcass) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

48. MetalStorm. Carpathian Forest [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=189](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=189) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

49. MetalStorm. Celtic Frost [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=70](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=70) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

50. MetalStorm. Children of Bodom [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=72](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=72) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

51. MetalStorm. Cynic [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=584&bandname=Cynic](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=584&bandname=Cynic) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

52. MetalStorm. Dark Funeral [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=79](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=79) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

53. MetalStorm. Dark Tranquillity [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=80&bandname=Dark%20Tranquillity](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=80&bandname=Dark%20Tranquillity) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

54. MetalStorm. Darkthrone [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=82&bandname=Darkthrone](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=82&bandname=Darkthrone) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

55. MetalStorm. Death [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=83&bandname=Death](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=83&bandname=Death) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

56. MetalStorm. Death Angel [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=289](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=289) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

57. MetalStorm. Deathspell Omega [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2725&bandname=Deathspell%20Omega](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2725&bandname=Deathspell%20Omega) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

58. MetalStorm. Deep Purple [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2223&bandname=Deep%20Purple](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2223&bandname=Deep%20Purple) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

59. MetalStorm. Def Leppard [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=390&bandname=Def%2BLeppard](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=390&bandname=Def%2BLeppard) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

60. MetalStorm. Deicide [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=84&bandname=Deicide](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=84&bandname=Deicide) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

61. MetalStorm. Destruction [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=262](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=262) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

62. MetalStorm. Devin Townsend [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=87&bandname=Devin%2BTownsend](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=87&bandname=Devin%2BTownsend) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

63. MetalStorm. Diablo Swing Orchestra [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2235&bandname=Diablo%2BSwing%2BOrchestra](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2235&bandname=Diablo%2BSwing%2BOrchestra) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

64. MetalStorm. Diamond Head [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2516](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2516) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

65. MetalStorm. Dimmu Borgir [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=86&bandname=Dimmu%2BBorgir](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=86&bandname=Dimmu%2BBorgir) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

66. MetalStorm. Dio [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=88&bandname=Dio](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=88&bandname=Dio) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

67. MetalStorm. Dismember [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=302&bandname=Dismember](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=302&bandname=Dismember) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

68. MetalStorm. Dissection [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=227&bandname=Dissection](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=227&bandname=Dissection) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

69. MetalStorm. Dream Theater [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=92&bandname=Dream%2BTheater](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=92&bandname=Dream%2BTheater) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
70. MetalStorm. Drudkh [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=1746&bandname=Drudkh](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=1746&bandname=Drudkh) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
71. MetalStorm. Elf [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=6727&bandname=Elf](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=6727&bandname=Elf) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
72. MetalStorm. Emperor [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=94&bandname=Emperor](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=94&bandname=Emperor) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
73. MetalStorm. Empyrium [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2768&bandname=Empyrium](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2768&bandname=Empyrium) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
74. MetalStorm. Entombed [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=100&bandname=Entombed](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=100&bandname=Entombed) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
75. MetalStorm. Epica [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=208](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=208) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
76. MetalStorm. Enslaved [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=97](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=97) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
77. MetalStorm. Exodus [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=288](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=288) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
78. MetalStorm. Fleshgod Apocalypse [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=1806&bandname=Fleshgod%2BАpocalypse](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=1806&bandname=Fleshgod%2BАpocalypse) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

79. MetalStorm. Gojira [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=475&bandname=Gojira](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=475&bandname=Gojira) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

80. MetalStorm. Gorgodoth [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=229&bandname=Gorgoroth](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=229&bandname=Gorgoroth) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

81. MetalStorm. Grave [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=303&bandname=Grave](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=303&bandname=Grave) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

82. MetalStorm. Haggard [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=171&bandname=Haggard](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=171&bandname=Haggard) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

83. MetalStorm. Hellhammer [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=222&bandname=Hellhammer](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=222&bandname=Hellhammer) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

84. MetalStorm. Hypocrisy [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=125&bandname=Hypocrisy](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=125&bandname=Hypocrisy) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

85. MetalStorm. Immortal [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=124&bandname=Immortal](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=124&bandname=Immortal) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

86. MetalStorm. In Flames [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=61&bandname=In%2BFlames](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=61&bandname=In%2BFlames) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

87. MetalStorm. Iron Maiden [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=60&bandname=Iron%2BMaide](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=60&bandname=Iron%2BMaide)  
n (дата звернення 05.05.2021). (in English).

88. MetalStorm. Jason Becker [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=4411&bandname=Jason%2BBe](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=4411&bandname=Jason%2BBe)  
cker (дата звернення 05.05.2021). (in English).

89. MetalStorm. Judas Priest [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=78&bandname=Judas%2BPriest](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=78&bandname=Judas%2BPriest) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

90. MetalStorm. Kalmah [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=135](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=135) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

91. MetalStorm. King Crimson [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3223&bandname=King%2BCrimson](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3223&bandname=King%2BCrimson) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

92. MetalStorm. King Diamond [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=140&bandname=King%2BDiamond](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=140&bandname=King%2BDiamond) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

93. MetalStorm. Kreator [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=142&bandname=Kreator](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=142&bandname=Kreator) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

94. MetalStorm. Led Zeppelin [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=571](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=571) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

95. MetalStorm. Liquid Tension Experiment [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2772&bandname=Liquid%2BTension%2BExperiment](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2772&bandname=Liquid%2BTension%2BExperiment) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

96. MetalStorm. Marduk [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=160&bandname=Marduk](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=160&bandname=Marduk) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

97. MetalStorm. Marty Friedman [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=4467&bandname=Marty%2BFriedman](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=4467&bandname=Marty%2BFriedman) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

98. MetalStorm. Mastodon [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=349&bandname=Mastodon](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=349&bandname=Mastodon) (дата звернення 29.04.2021). (in English).



99. MetalStorm. Mayhem [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=162&bandname=Mayhem](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=162&bandname=Mayhem)  
(дата звернення 29.04.2021). (in English).
100. MetalStorm. Megadeth [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=163](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=163) (дата звернення  
29.04.2021). (in English).
101. MetalStorm. Mercyful Fate [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=224](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=224) (дата звернення  
29.04.2021). (in English).
102. MetalStorm. Meshuggah [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=175&bandname=Meshuggah](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=175&bandname=Meshuggah)  
(дата звернення 29.04.2021). (in English).
103. MetalStorm. Metallica [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=176&bandname=Metallica](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=176&bandname=Metallica)  
(дата звернення 29.04.2021). (in English).
104. MetalStorm. Mgła [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=1951&bandname=Mg%2526%2523322%253Ba](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=1951&bandname=Mg%2526%2523322%253Ba) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
105. MetalStorm. Michael Angelo Batio [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3251&bandname=Michael%2BAngelo%2BBatio](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3251&bandname=Michael%2BAngelo%2BBatio) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
106. MetalStorm. Morbid. [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=6364&bandname=Morbid](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=6364&bandname=Morbid)  
(дата звернення 29.04.2021). (in English).
107. MetalStorm. Morbid Angel [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=173&bandname=Morbid%2BAngel](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=173&bandname=Morbid%2BAngel) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
108. MetalStorm. Motorhead [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=217&bandname=Mot%2526ouml%253Brhead](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=217&bandname=Mot%2526ouml%253Brhead) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

109. MetalStorm. Naglfar [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=339&bandname=Naglfar](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=339&bandname=Naglfar) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
110. MetalStorm. Napalm Death [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=131&bandname=Napalm%2BDeath](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=131&bandname=Napalm%2BDeath) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
111. MetalStorm. Ne Obliviscaris [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3932&bandname=Ne%2BObliviscaris](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3932&bandname=Ne%2BObliviscaris) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
112. MetalStorm. Necrophagist [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=483&bandname=Necrophagist](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=483&bandname=Necrophagist) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
113. MetalStorm. Nightwish [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=1](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=1) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
114. MetalStorm. Norther [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=133](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=133) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
115. MetalStorm. Obituary [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=110&bandname=Obituary](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=110&bandname=Obituary) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
116. MetalStorm. Obscura [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2870&bandname=Obscura](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2870&bandname=Obscura) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
117. MetalStorm. Opeth [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=13&bandname=Opeth](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=13&bandname=Opeth) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
118. MetalStorm. Ozzy Osbourne [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=116&bandname=Ozzy%2Bosbourne](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=116&bandname=Ozzy%2Bosbourne) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

119. MetalStorm. Pantera [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=58](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=58) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
120. MetalStorm. Periphery [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=5269&bandname=Periphery](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=5269&bandname=Periphery) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
121. MetalStorm. Pestilence [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=367&bandname=Pestilence](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=367&bandname=Pestilence) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
122. MetalStorm. Possessed [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=114&bandname=Possessed](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=114&bandname=Possessed) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
123. MetalStorm. Queensrÿche [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=197&bandname=Queensr%252C%253Bche](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=197&bandname=Queensr%252C%253Bche) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
124. MetalStorm. Rainbow [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=450&bandname=Rainbow](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=450&bandname=Rainbow) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
125. MetalStorm. Raven [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=448](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=448) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
126. MetalStorm. Rush [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=582&bandname=Rush](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=582&bandname=Rush) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
127. MetalStorm. Sarcofago [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3492](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3492) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
128. MetalStorm. Satyricon [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=143&bandname=Satyricon](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=143&bandname=Satyricon) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

129. MetalStorm. Saxon [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=295&bandname=Saxon](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=295&bandname=Saxon) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

130. MetalStorm. Scar Symmetry [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=674&bandname=Scar%2BSymmetry](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=674&bandname=Scar%2BSymmetry) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

131. MetalStorm. Septicflash [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=282](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=282) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

132. MetalStorm. Sepultura [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=151](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=151) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

133. MetalStorm. Shining [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=372&bandname=Shining](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=372&bandname=Shining) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

134. MetalStorm. Sir Lord Baltimore [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3754](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3754) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

135. MetalStorm. Slayer [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=183](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=183) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

136. MetalStorm. Sodom [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=213](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=213) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

137. MetalStorm. Soilwork [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=165&bandname=Soilwork](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=165&bandname=Soilwork)  
(дата звернення 29.04.2021). (in English).

138. MetalStorm. Spawn of Possession [Online]. Доступно:  
[http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2795](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2795) (дата  
звернення 29.04.2021). (in English).

139. MetalStorm. Strapping Young Lad [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=185](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=185) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

140. MetalStorm. Symphony X [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=167&bandname=Symphony%20BX](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=167&bandname=Symphony%20BX) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

141. MetalStorm. Tank [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=4042](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=4042) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

142. MetalStorm. Testament [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=181](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=181) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

143. MetalStorm. Therion [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=6&bandname=Therion](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=6&bandname=Therion) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

144. MetalStorm. Thin Lizzy [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=547&bandname=Thin%20Lizzy](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=547&bandname=Thin%20Lizzy) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

145. MetalStorm. Tool [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=495&bandname=Tool](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=495&bandname=Tool) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

146. MetalStorm. Tygers of Tan Pang [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2724](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2724) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

147. MetalStorm. UFO [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3563&bandname=UFO](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3563&bandname=UFO) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

148. MetalStorm. Ulver [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=20&bandname=Ulver](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=20&bandname=Ulver) (дата звернення 05.05.2021). (in English).

149. MetalStorm. Unleashed [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=356](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=356) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
150. MetalStorm. Uriah Heep [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=451&bandname=Uriah%2BHeep](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=451&bandname=Uriah%2BHeep) (дата звернення 05.05.2021). (in English).
151. MetalStorm. Van Halen [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=3311&bandname=Van%2BHal](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=3311&bandname=Van%2BHal) en (дата звернення 05.05.2021). (in English).
152. MetalStorm. Venom [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=177&bandname=Venom](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=177&bandname=Venom) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
153. MetalStorm. Vinnie Moore [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=5303&bandname=Vinnie%2B](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=5303&bandname=Vinnie%2B) Moore (дата звернення 29.04.2021). (in English).
154. MetalStorm. Voivod [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=371&bandname=Voivod](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=371&bandname=Voivod) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
155. MetalStorm. Watain [Online]. Доступно: [https://metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=578&bandname=Watain](https://metalstorm.net/bands/band.php?band_id=578&bandname=Watain) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
156. MetalStorm. Wintersun [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=425](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=425) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
157. MetalStorm. Witchfinder General [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2721&bandname=Witchfinder%2BGeneral](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2721&bandname=Witchfinder%2BGeneral) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
158. MetalStorm. Within Temptation [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=4](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=4) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

159. MetalStorm. Wolves in the Throne Room [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=2814&bandname=Wolves%2BIn%2BThe%2BThrone%2BRoom](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=2814&bandname=Wolves%2BIn%2BThe%2BThrone%2BRoom) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

160. MetalStorm. Yngwie Malmsteen [Online]. Доступно: [http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band\\_id=8&bandname=Yngwie%2BMal msteen](http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=8&bandname=Yngwie%2BMal msteen) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

161. Entombed`s Left Hand Path. Songfacts. [Online]. Доступно: <https://www.songfacts.com/facts/entombed/left-hand-path> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

162. Pink Floyd. History, Timeline, official web-site [Online]. Доступно: [https://www.pinkfloyd.com/history/timeline\\_1970.php](https://www.pinkfloyd.com/history/timeline_1970.php) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

163. Darkthrone. 1994. As Flittermice as Satans Spys lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Darkthrone-as-flittermice-as-satans-spys-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

164. Deathspell Omega. 2004. Sola Fide II lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Deathspell-omega-sola-fide-ii-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

165. Emperor. 1994. Cosmic Keys to My Creations & Times lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Emperor-cosmic-keys-to-my-creations-and-times-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

166. Exodus. 1985. Bounded by Blood lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Exodus-bonded-by-blood-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

167. Iron Maiden. 1984. 2 Minutes to Midnight lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Iron-maiden-2-minutes-to-midnight-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

168. Iron Maiden. 1984. Rime of the Ancient Mariner lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Iron-maiden-rime-of-the-ancient-mariner-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

169. Iron Maiden. 1982. The Number of the Beast lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Iron-maiden-the-number-of-the-beast-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

170. Motorhead. 1980. Ace of Spades lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Motorhead-ace-of-spades-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

171. Pink Floyd. 1973. Eclipse lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Pink-floyd-eclipse-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

172. Venom. 1982. Black Metal lyrics. [Online]. Доступно: <https://genius.com/Venom-black-metal-lyrics> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

173. Gorgoroth. 2006. Carving the Giant. Official video. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=kQ41d63BEk0> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

174. In Flames. 2004. Trigger. Official video. [Online]. Доступно: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZK0Db4WWOo](https://www.youtube.com/watch?v=_ZK0Db4WWOo) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

175. Immortal. 1992. Call of the Wintermoon. Official video. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=-VBdAY8eA9w> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

176. Megadeth. 1992. Symphony of Destruction. Official video. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=vfpgpf6QVnI> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

177. Michael Angelo Batio. 2006. Speed Kills. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=hb5QaCfm7bg> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

178. Soilwork. 2004. Rejection Role. Official video. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=VKZBFts4IPo> (дата звернення 29.04.2021). (in English).



179. Yngwie Malmsteen. 2006. Far Beyond the Sun with Japanese National Orchesta. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=TbHc5i4O2tc> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

180. Alternative Press. 2020. Periphery: The Complete History from 'Periphery I' to 'Hail Stan'

181. Hellfest 2015 Masters of Rock. 2015. Obituary/John Tardy. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=9z7uNlzUAN0> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

182. Loudwire. 2017. 10 greatest deathcore bands. [Online]. Доступно: <https://loudwire.com/10-greatest-deathcore-bands/> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

183. Loudwire. 2016. Meshuggah – Wikipedia: Fact or Fiction? [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=3aA9SFqqSoA> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

184. Loudwire. 2016. Slayer`s Tom Araya – Wikipedia: Fact or Fiction? [Online]. Доступно: [https://www.youtube.com/watch?v=4e0QlzMIO\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=4e0QlzMIO_M) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

185. Metal Injection. 2014. #6 Judas Priest`s Subliminal Message – 10 Most Controversial Moments in Metal. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=KiU9zkhgb0I> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

186. Metal Injection. 2014. #8 Twisted Sister vs PMRC – 10 Most Controversial Moments in Metal. [Online]. Доступно: [https://www.youtube.com/watch?v=LLaM-Gpb5\\_k&list=PLvrbxb5BJMijg7AMeuwfWjWY34T2bupn9&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=LLaM-Gpb5_k&list=PLvrbxb5BJMijg7AMeuwfWjWY34T2bupn9&index=4) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

187. Divita, J., 2020. Why is Swedish metal so melodic. Loudwire. [Online]. Доступно: <https://loudwire.com/why-is-swedish-metal-so-melodic/> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

188. Dunn, S., 2005. Metal: A Headbanger`s Journey. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=yHeKU5x2hx8> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

189. Dunn, S., 2008. Global Metal. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=Xt4Csck-lvk&t=1s> (дата звернення 29.04.2021). (in English).
190. Dunn, S., 2009. Iron Maiden: Flight 666. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=dgPvws-kgho> (дата звернення 29.04.2021). (in English).
191. Dunn, S., 2011. Metal Evolution – Pre Metal. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=UMwcihWT37E> (дата звернення 29.04.2021). (in English).
192. Dunn, S., 2011. Metal Evolution – Early Metal Part 1: US Division. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=Nu0pBQbOUFA> (дата звернення 29.04.2021). (in English).
193. Dunn, S., 2011. Metal Evolution – Early Metal Part 2: UK Division. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=dN7lvVQGzO0> (дата звернення 29.04.2021). (in English).
194. Dunn, S., 2011. Metal Evolution – New Wave of British Heavy Metal. [Online]. Доступно: [https://www.youtube.com/watch?v=8baHOi\\_M4KM](https://www.youtube.com/watch?v=8baHOi_M4KM) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
195. Dunn, S., 2011. Metal Evolution – Thrash. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=hF7xe4asFFQ> (дата звернення 29.04.2021). (in English).
196. Dunn, S., 2012. Metal Evolution – Progressive Metal [Online]. Доступно: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_AGtd2o6A\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=_AGtd2o6A_4) (дата звернення 29.04.2021). (in English).
197. Dunn, S., 2014. Metal Evolution – Extreme Metal. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=MoHOgfEoTlc> (дата звернення 29.04.2021). (in English).
198. Ernst, R., 2006. Get Thrashed: The Story of Thrash Metal. [Online]. Доступно: [https://www.youtube.com/watch?v=q\\_TBvw2PWwg](https://www.youtube.com/watch?v=q_TBvw2PWwg) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

199. Aites, A., Ewell, A., 2008. Until the Light Takes Us. [Online]. Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=1wVyVW6YFmM> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

200. Angeler, G. D., 2016. Heavy Metal music meets complexity and sustainability science. [Online]. Доступно: <https://springerplus.springeropen.com/articles/10.1186/s40064-016-3288-9> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

201. Bennett, J., 2010. Dio's 'Holy Diver': The Story Behind the Cover Art. [Online]. Доступно: <https://www.revolvermag.com/culture/dios-holy-diver-story-behind-cover-art> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

202. Berger, M. H., 1999. Death Metal tonality and the act of listening. Cambridge press. [Online]. Доступно: [https://www.mun.ca/music/pdfs/research/Berger-Death\\_Metal\\_Tonality.pdf](https://www.mun.ca/music/pdfs/research/Berger-Death_Metal_Tonality.pdf) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

203. Berman, N., 2019. Heavy metal and classical music have more in common than you think. [Online]. Доступно: <https://www.cbc.ca/music/heavy-metal-and-classical-music-have-more-in-common-than-you-think-1.5262655> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

204. Cram, P., 2021. History of Heavy Metal: The Difference Between Metal and Heavy Metal. [Online]. Доступно: <https://www.prestoncram.com/post/history-of-heavy-metal-the-difference-between-metal-and-heavy-metal> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

205. Epstein, B., 2016. How Slayer's Controversial 'Angel of Death' Changed Thrash Band Forever. [Online]. Доступно: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-slayers-controversial-angel-of-death-changed-thrash-band-forever-192311/> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

206. Gill, V., 2019. Death Metal music inspire joy not violence. BBC Science, [Online]. Доступно: <https://www.bbc.com/news/science-environment-47543875> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

207. Guarisco, A. D., Nazareth No Mean City review. [Online]. Доступно: <https://www.allmusic.com/album/no-mean-city-mw0000262552> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

208. Havers, R., 2021. Heavy Metal Thunder: The Origins of Heavy Metal. [Online]. Доступно: <https://www.udiscovermusic.com/in-depth-features/metal-music-heavy-thunder/> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

209. Kahn-Harris, K., 2014. Metal Beyond Metal. [Online]. Доступно: <http://souciant.com/2014/01/metal-beyond-metal/> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

210. Konow, D., 2016. 35 years ago: Sammy Hagar, Black Sabbath and more appear on 'Heavy Metal' soundtrack. [Online]. Доступно: <https://ultimateclassicrock.com/heavy-metal-soundtrack/> (дата звернення 05.05.2021). (in English).

211. Lawson, D., 2016. Eternal devastation: the untold story of thrash metal's other Big Four. [Online]. Доступно: <https://www.loudersound.com/features/sodom-creator-destruction-and-tankard-the-rise-of-germanys-own-big-four> (дата звернення 05.05.2021). (in English).

212. Prato, G., 2016. The Story Behind The Song: Am I Evil by Diamond Head. [Online]. Доступно: <https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-the-song-am-i-evil-by-diamond-head> (дата звернення 05.05.2021). (in English).

213. Prince, P., 2012. 30 years of Metal Blade Records, and counting. Goldmine. [Online]. Доступно: <https://www.goldminemag.com/articles/30-years-of-metal-blade-records-and-counting> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

214. Rivadavia, E., 2018. 10 pioneering speed metal songs released before the birth of thrash. [Online]. Доступно: <https://loudwire.com/10-speed-metal-songs-released-before-thrash/> (дата звернення 05.05.2021). (in English).

215. Rockwell, J., 2009. The Emergence of Art Rock. [Online]. Доступно: <https://theartofrockmusic.voices.wooster.edu/wp-content/uploads/sites/180/2015/01/Rockwell-The-Emergence-of-Art-Rock.pdf> (дата звернення 05.05.2021). (in English).

216. Townshend, P., 2019. The Who ‘invented heavy metal’. [Online]. Доступно: <https://www.list.co.uk/article/113510-pete-townshend-the-who-invented-heavy-metal/> (дата звернення 05.05.2021). (in English).

217. Wiederhorn, J., 2020. 34 years ago: Slayer redefine thrash with ‘Reign in Blood’. [Online]. Доступно: <https://loudwire.com/slayer-reign-in-blood-album-anniversary/> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

218. Wiederhorn, J., 2021. 51 years ago: Black Sabbath release their debut album + invent heavy metal. [Online]. Доступно: [https://loudwire.com/black-sabbath-album-anniversary-invent-metal/?utm\\_source=tsmclip&utm\\_medium=referral](https://loudwire.com/black-sabbath-album-anniversary-invent-metal/?utm_source=tsmclip&utm_medium=referral) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

219. Wiederhorn, J., 2010. Clash of the Titans Tour: Iron Giants. [Online]. Доступно: <https://www.guitarworld.com/features/clash-titans-tour-iron-giants> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

220. Wiederhorn, J., 2020. Metallica`s Ride The Lightning: the album that broke the boundaries of thrash. MetalHammer. [Online]. Доступно: <https://www.loudersound.com/features/metallica-ride-the-lightning-story-behind-the-album> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

221. Wiederhorn, J., 2020. Opeth: “Prog-rock has become all about intricate guitar solos and weird time signatures – there`s more to us than that”. Guitarworld. [Online]. Доступно: <https://www.guitarworld.com/features/opeth-prog-rock-has-become-all-about-intricate-guitar-solos-and-weird-time-signatures-theres-more-to-us-than-that> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

222. Williams, D., 2019. ‘Feel the Knife Pierce You Intensely’: Slayer`s ‘Angel of Death’ — Holocaust Representation or Metal Affects. [Online]. Доступно: <https://www.mdpi.com/2313-5778/3/4/61/htm#B39-genealogy-03-00061> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

223. Cheung, O. J., Feng, W. D., 2019. Attitudinal meaning and social struggle in heavy metal song lyrics: a corpus-based analysis. Social Semiotics. p. 230-247. [Online]. Доступно: [https://www.researchgate.net/publication/332069776\\_Atitudinal\\_meaning\\_and\\_soci](https://www.researchgate.net/publication/332069776_Atitudinal_meaning_and_soci)

al\_struggle\_in\_heavy\_metal\_song\_lyrics\_A\_corpus-based\_analysis (дата звернення 29.04.2021). (in English).

224. Poutianen, A., Lilja, E., 2012. Heavy Metal and Music Education. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 45. P 517-526. [Online]. Доступно: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812023257?via%3Dihub> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

225. Sharman, L., Dingle, A.G., 2015 Extreme metal music and anger processing. [Online]. Доступно: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2015.00272/full> (дата звернення 29.04.2021). (in English).

226. Hjelm, T., Kahn-Harris, K., LeVine, M., 2012. Heavy metal as controversy and counterculture. [Online]. Доступно: [https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Hjelm-Harris-Levine-Heavy\\_metal\\_as\\_controversy\\_and\\_counterculture.pdf](https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Hjelm-Harris-Levine-Heavy_metal_as_controversy_and_counterculture.pdf) (дата звернення 29.04.2021). (in English).

227. Angel Witch, 1980. Angel Witch. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1etTZRkKqScode69np1G7q\\_JSKVICUbqr?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1etTZRkKqScode69np1G7q_JSKVICUbqr?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

228. Animals as Leaders, 2009. CAFO. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1DGAOOWUZn5nbmoO9c5s7UCVtnTiaD\\_60?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1DGAOOWUZn5nbmoO9c5s7UCVtnTiaD_60?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

229. Atheist, 1991. Brains. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1O3fhyNVWbO4Y52ZyeaMSg9Yrc3804wpI?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

230. Atheist, 1991. Mother Man. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1AJlgS3DKmE0yaF0tXM3IBg6T42\\_PA9sA?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1AJlgS3DKmE0yaF0tXM3IBg6T42_PA9sA?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

231. Bathory, 1987. Call From the Grave. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/11JrWFwsdleZUuB5M0dUfjFncSeZ1ExHg?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

232. Bathory, 1987. Enter the Eternal Fire. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1A40EYxYWN2NVAZVSeVlpmf8E0xQiOY30?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

233. Black Sabbath, 1970. Paranoid. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1MI6QI0geQ8rQ3K0YnPH\\_0GuqMP6ZzbR1?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1MI6QI0geQ8rQ3K0YnPH_0GuqMP6ZzbR1?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

234. Black Sabbath, 1970. The Wizard. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/19ZzOMi5M\\_FKpVy9nPxE8m808qNtE4p6v?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/19ZzOMi5M_FKpVy9nPxE8m808qNtE4p6v?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

235. Black Sabbath, 1970. War Pigs. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1cUABtOiFHI9Hvxd-L5U1sMbe\\_VaZfYTP?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1cUABtOiFHI9Hvxd-L5U1sMbe_VaZfYTP?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

236. Budgie, 1973. Breadfan. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1TmS2o-bE62Y18\\_fgnBWQ5R0K9p6t36yP?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1TmS2o-bE62Y18_fgnBWQ5R0K9p6t36yP?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

237. Budgie, 1973. Parents. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1qJI1gppvnanCcvpLrPGe7FtR-YYQsrSE?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

238. Cacophony, 1987. Speed Metal Symphony. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1aOGhZtG-N1qKwqsXAJUbvsf2PjcJ05cn?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

239. Cannibal Corpse, 1990. Edible Autopsy. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1N3KTbfIXjzbVUNZtvfR1nMvYOUU-Mnvq?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

240. Cannibal Corpse, 1990. Shredded Humans. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1p1q5yC\\_zl-krmQirxS4Z23UDp16SaiVI?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1p1q5yC_zl-krmQirxS4Z23UDp16SaiVI?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

241. Carcass, 1993. Heartwork. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/17ZNK43LmzhCvTN\\_b7dwi2c3Skhsq2ObI?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/17ZNK43LmzhCvTN_b7dwi2c3Skhsq2ObI?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

242. Carcass, 1991. Symposium of Sickness. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1Xe-BLuJDy1oYwwaDObMR16\\_oMdkQLbA?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Xe-BLuJDy1oYwwaDObMR16_oMdkQLbA?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

243. Celtic Frost, 1985. Jewel Throne. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1S4s34eVpZHQEuMBcdkW9BUB64Hcsa5eC?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

244. Darkthrone, 1992. Kathaarian Life Code. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1tLsRwuw-MKMQ4BU8JoKdw5OIlEPQHW0?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

245. Darkthrone, 1994. Over Fjell Og Gjennom Torner. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1NFt4vEvKEgC9rzLm5fSfYG\\_p8O\\_IHzfi?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1NFt4vEvKEgC9rzLm5fSfYG_p8O_IHzfi?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

246. Darkthrone, 1994. Transilvanian Hunger. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1aWtDyuEVMnmiCUqo1LqY6ShdArzuJRP1?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

247. Death, 1995. Crystal Mountain. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1IKa\\_iMHxQ\\_Hfher1Xr3yh1p6e2aPeU8j?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1IKa_iMHxQ_Hfher1Xr3yh1p6e2aPeU8j?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

248. Death, 1991. Flattening Of Emotions. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1I1tbZCHZaE7gZXI7\\_4PtpjuUjufWgrUs?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1I1tbZCHZaE7gZXI7_4PtpjuUjufWgrUs?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

249. Death, 1993. The Philosopher. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1xV-jsUTQLRbzezKOWyW5RkMPZefLRzYz?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).



250. Deep Purple, 1972. Smoke on the Water. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1ntCI3TfShpQkWw7fUZ98drCx6TBzhrS2?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

251. Diamond Head, 1980. Am I Evil. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/19OkmWyutOrLBzp8\\_xumMz4j5t-9wc1oZ?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/19OkmWyutOrLBzp8_xumMz4j5t-9wc1oZ?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

252. Dimmu Borgir, 1997. Mourning Palace. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1aZxaF5FLkh5JI2LpdQdKT-whk6AH\\_Zyk?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1aZxaF5FLkh5JI2LpdQdKT-whk6AH_Zyk?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

253. Dio, 1983. Holy Diver. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1Rn9bW4NadwmBbSPE3OYYjieuDknMPYCB?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

254. Dio, 1983. Rainbow in the Dark. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1J9NLPoruHFNSIw2sdwSxhnd\\_sJAecZYE?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1J9NLPoruHFNSIw2sdwSxhnd_sJAecZYE?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

255. Dream Theater, 1992. Pull Me Under. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1GwLpphexdwbpdpYxBiXfLnqc3Tabh5h?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

256. Dream Theater, 1989. The Ytse Jam. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/11BWApLSTAH0EmYgYd4Hvbb7sHOGUBJVL?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

257. Emperor, 1994. Into The Infinity Of Thoughts. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1zTNRHTFQyNhM\\_DvNrSxKmzoVP1GDH Gg-?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1zTNRHTFQyNhM_DvNrSxKmzoVP1GDH Gg-?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

258. Entombed, 1990. Left Hand Path. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1dAj10wJGQIBUEevSu1lzUewxBq9RmUUd?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

259. Gojira, 2005. Flying Whales. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1681XS2PHWYA7IAI2k49rH8Bmzu7arQz5?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

260. Gorgoroth, 2006. Carving the Giant. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1LMJ0m0E0IzoNyqoDAD5UWTsjI3H-FJo8?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

261. Immortal, 1993. The Sun No Longer Rises. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/12ID6pR-RGedDyHi4EtZkRxFIV6SjIt?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

262. Immortal, 1993. Unsilient Storms In The North Abyss. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1eQKc3vrexRWTb9JFD9tImE1u3LE34aiN?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

263. Iron Maiden, 1984. 2 Minutes to Midnight. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1zcxYA77tozsGDpa86U4GT2uu4uoF56q5?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

264. Iron Maiden, 1984. Aces High. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1Y1iiXr3DKi\\_GrmklDNnPTuMZ3xMC16CU?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Y1iiXr3DKi_GrmklDNnPTuMZ3xMC16CU?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

265. Iron Maiden, 1982. Children of the Damned. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1qh3aERWJFdnm8I97TzCdTa5BDJSM9KS4?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

266. Iron Maiden, 1983. Flight of Icarus. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1K0ZixvfczgWixW1ZpWP2EqzW1fAFCWlm?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

267. Iron Maiden, 1982. Hallowed be thy Name. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1JgmVEsrBSDYYgTEU4WGOXPrWFba7Ssj9?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

268. Iron Maiden, 1979. Invasion. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1QrYc65Y1-2XxdLIYHQ4SsNc2EMUhlr8F?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

269. Iron Maiden, 1980. Iron Maiden. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1y1k1fPU0Us8KYIsG\\_1jaaJEI5vu5JbbV?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1y1k1fPU0Us8KYIsG_1jaaJEI5vu5JbbV?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
270. Iron Maiden, 1981. Killers. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1eV1cOfAVyudL1jFdrZmMVkf-vwF2dmEl?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
271. Iron Maiden, 1984. Powerslave. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1EKPMmZpJvknJte09ZSE4Y0zBeTzheDIk?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
272. Iron Maiden, 1980. Prowler. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1qqBiV2xQyMTednuegkZT\\_iHErRLVc1Iq?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1qqBiV2xQyMTednuegkZT_iHErRLVc1Iq?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
273. Iron Maiden, 1980. Remember Tomorrow. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1oKghuB5QbS9z81NWdo7STpOTg9v2rmxV?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
274. Iron Maiden, 1983. Revelation. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/15cH3kmsmqbiOB1gSGSbsfhFY4qelr\\_dq?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/15cH3kmsmqbiOB1gSGSbsfhFY4qelr_dq?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
275. Iron Maiden, 1984. Rime of the Ancient Mariner. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1xh2gyc7dRyKczmRqCHOyeeQSVNhUXd0t?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
276. Iron Maiden, 1982. Run to the Hills. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1ghbe\\_T\\_Z2cJSpHmSBA1dA-LYs2mLYVY0?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1ghbe_T_Z2cJSpHmSBA1dA-LYs2mLYVY0?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
277. Iron Maiden, 1982. The Number of the Beast. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1Ae9BaqqUX3GKaoG6pxvLDwQpg3vjt\\_Uv?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Ae9BaqqUX3GKaoG6pxvLDwQpg3vjt_Uv?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
278. Iron Maiden, 1983. The Trooper. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1Fi6VFATfWJx-ZPXycbNsJAdMy7wLTyOH?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

279. Iron Maiden, 1981. Wrathchild. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1Ku8MtWSMJ2Xht4Sa0auNMcmYxEsymMIP?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

280. Jason Becker, 1988. Altitudes. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/15z2biWn-4h74WdyMJB6HxMuxccPrYkwo?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

281. Judas Priest, 1978. Beyond the Realm of Death. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1ih499KI4s-gcs\\_FI\\_hrlHCoXqeNZ6e\\_G?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1ih499KI4s-gcs_FI_hrlHCoXqeNZ6e_G?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

282. Judas Priest, 1980. Breaking the Law. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1OwizeROT8ubsOZUqwR7vDTuCe2L75SFJ?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

283. Judas Priest, 1976. Dreamer Deceiver. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1snR2aBrq2B9dLIgC1\\_Yz-2eICYzUirff?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1snR2aBrq2B9dLIgC1_Yz-2eICYzUirff?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

284. Judas Priest, 1982. Electric Eye. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1hZ6tf3BxFMntS73sBEy2cLXxPX3sBJdm?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

285. Judas Priest, 1978. Exciter. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1HqHpEXIBDeYd4GRRP2\\_sqJKPvikYU8k4?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1HqHpEXIBDeYd4GRRP2_sqJKPvikYU8k4?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

286. Judas Priest, 1984. Jawbreaker. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1x1WnGKk2nAscN9gkYZRclx3NXwQm9vSN?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

287. Judas Priest, 1980. Rapid Fire. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1rZEYV4daQulaebB2TGxZJ1AN6Gp7lpgy?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

288. Judas Priest, 1982. Riding on the Wind. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1sx->

8xoJQDvQKfNQ\_4whb4zQsJbvxBBH?usp=sharing (дата звернення 06.09.2022). (in English).

289. Judas Priest, 1978. Stained Class. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/10VQuSQuOBF63XuXu7RvAvzZdCu\\_9hyVj?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/10VQuSQuOBF63XuXu7RvAvzZdCu_9hyVj?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

290. Judas Priest, 1976. Victim of Changes. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1v7QvjQ9aAVAegN0sOeGPGkt5S-skGiOw?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

291. Marty Friedman, 1988. Forbidden City. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1JyKvjotYQYKVjsPuTzaN9BLNX75M9t8M?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

292. Mastodon, 2004. Blood and Thunder. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1-tUVCtmNIAQPXG4kgO7RqAL033tkfCgC?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

293. Mayhem, 1994. Cursed in Eternity. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1aWRVNBomtoUS4zarYGh7arGvohd7NQLy?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

294. Mayhem, 1994. De Mysteriis Dom Sathanas. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1LtZ8rHEbhb9BNyc5eTKU\\_TM0FSf5UdeT?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1LtZ8rHEbhb9BNyc5eTKU_TM0FSf5UdeT?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

295. Mayhem, 1994. Freezing Moon. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1WEWSDxNx362RZhtigTpJ82ejqpt0XOnm?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

296. Mayhem, 1994. Funeral Fog. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1nR0CAH\\_b9IYjHIwESLu5sJz6Ck-r719L?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1nR0CAH_b9IYjHIwESLu5sJz6Ck-r719L?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

297. Meshuggah, 1995. Future Breed Machine. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1Tov3fekLKKrjIYFDwYUAIgfTxyDSDi7r?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

298. Metallica, 1983. Hit the Lights. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1Lri2Ba6XtswK55ex7CTEZxVxwfYuuN0k?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

299. Morbid Angel, 1989. Immortal Rites. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/17YvTtpUCkiWTD3\\_sVd6ZZhZslhg8mmO0?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/17YvTtpUCkiWTD3_sVd6ZZhZslhg8mmO0?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

300. Motorhead, 1980. Ace of Spades. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1oeJTc5oRuVIMxd66Cyc3ZKTBh-LQSmRa?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

301. Napalm Death, 1987. Instinct of Survival. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/16tIrhrUjCt-oZ4T1tbVqBli6Ae4IUAK3?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

302. Napalm Death, 1987. Scum. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1Io1hRC638PEDq-bZi66RVanjEtnvA\\_AC?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Io1hRC638PEDq-bZi66RVanjEtnvA_AC?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

303. Nazareth, 1977. Simple Solution. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1BX1Zmr877hF53LFb2\\_5XS5OjArF8Mthu?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1BX1Zmr877hF53LFb2_5XS5OjArF8Mthu?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

304. Ne Obliviscaris, 2012. And Plague Flowers The Kaleidoscope. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1s4HIIV6Ua38Iaf7kapyZfiIGzCre82Rf?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

305. Obituary, 1990. Cause of Death. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/14ysymvZw4tr5okkrom\\_EbFhScGOMy0NH?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/14ysymvZw4tr5okkrom_EbFhScGOMy0NH?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

306. Obscura, 2011. Septuagint. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/14-WkoKn5VwBqDXzsCHK\\_YIMCuH5pebKH?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/14-WkoKn5VwBqDXzsCHK_YIMCuH5pebKH?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

307. Opeth, 1996. Advent. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1FdH\\_fbad-yGK\\_06e5kuvLNpIsQO9j-F9?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1FdH_fbad-yGK_06e5kuvLNpIsQO9j-F9?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
308. Opeth, 1999. Face of Melinda. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1102erBu\\_Y6DGYfG3tXYu5onf00s6Aqzc?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1102erBu_Y6DGYfG3tXYu5onf00s6Aqzc?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
309. Ozzy Osbourne, 1980. Crazy Train. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1HVArM5\\_u0H7t\\_BBDo-PASw1d67s5vFVA?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1HVArM5_u0H7t_BBDo-PASw1d67s5vFVA?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
310. Ozzy Osbourne, 1981. Dairy of a Madman. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1BxOCvPjLHBInQRCTiEAP2LV-MQK9V5tH?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
311. Ozzy Osbourne, 1980. Mr. Crowley. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1yVGgPRxGdVOW3yBY2BRMhjnwwEdRIo6W?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
312. Pestilence, 1988. Malleus Maleficarum Antropomorphia. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/11Y6VKbspkytq00Oy2eyhb4b\\_brK26jh?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/11Y6VKbspkytq00Oy2eyhb4b_brK26jh?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
313. Possessed, 1985. Death Metal. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1dJ8RNV9hdJdjeGTleeGdjg5y\\_Q7VSoPe?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1dJ8RNV9hdJdjeGTleeGdjg5y_Q7VSoPe?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
314. Possessed, 1986, No Will to Live. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/13w0yiO\\_iCQSEfhSAinIr05dVONiP2DQ5?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/13w0yiO_iCQSEfhSAinIr05dVONiP2DQ5?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
315. Rainbow, 1975. Catch the Rainbow. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1UyeFp87bx7s3sf7eod06LKFpoSgTNBvb?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
316. Rainbow, 1976. Stargazer. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1xa8zgsOWrC5A4jbtRFnCh6GrPRGV15PP?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

317. Rainbow, 1976. Starstruck. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1RcztVVoXPleyfRlcosjN742KIgvujKTu?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

318. Rush, 1976. Something for Nothing. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1NR\\_vZb5BA5fd5LCdJv83I7CzdGJE9IwK?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1NR_vZb5BA5fd5LCdJv83I7CzdGJE9IwK?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

319. Sarcofago, 1987. Christ's Death. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1W4IwsVbx-uXAUq-78cO4M2Jf2U\\_eK1QG?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1W4IwsVbx-uXAUq-78cO4M2Jf2U_eK1QG?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

320. Sarcofago, 1987. INRI. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/19-4XPdahvbAbwSpNFLQrd4D46-1\\_VemS?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/19-4XPdahvbAbwSpNFLQrd4D46-1_VemS?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

321. Satyricon, 1996. Mother North. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1ijO\\_QieVPjNY\\_ZaJKQunhUkILp-324ey?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1ijO_QieVPjNY_ZaJKQunhUkILp-324ey?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

322. Saxon, 1979. 747 (Strangers in the Night). [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1ntcEP59SuycuABIAkSvCAjy7eJ9kzJyS?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

323. Saxon, 1980. Dallas 1 PM. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/19qR3xbM3k4xxQ3Um0M20vwdpcXFmlcEE?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

324. Sir Lord Baltimore, 1970. Kingdom Come. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/11ZKmWR4Sn3VJsc1uaRPGRVEXyRE9sKDL?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

325. Slayer, 1986. Angel of Death. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1ujpRbRHauoZrV0WCXZ8XKDvjGDRxooYK?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

326. Slayer, 1983. Evil Has No Boundaries. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1d19U65XjODsvqjYQKWO0UuK\\_aKVazQ2?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1d19U65XjODsvqjYQKWO0UuK_aKVazQ2?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).



327. Slayer, 1986. Raining Blood. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1kRNOFSfsgPwiCOosB5AN\\_4nZ9fYIDAyC?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1kRNOFSfsgPwiCOosB5AN_4nZ9fYIDAyC?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

328. Symphony X, 1997. Out of the Ashes. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1mOYQPJs1sduAwPFABZAmbIbalFiw9Xc?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

329. Therion, 1996. To Mega Therion. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1G1\\_e0C43vJH1ZSrdLQu5rzni0A\\_OSJFq?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1G1_e0C43vJH1ZSrdLQu5rzni0A_OSJFq?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

330. Thin Lizzy, 1972. Whiskey In The Jar. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1L76F7Tl3B4aaP16hWHSn1g9SngAVTm8x?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

331. Tool, 1996. Eulogy. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/178aeEGv7x1fvDBNwta-xm\\_TjKB4r0xoR?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/178aeEGv7x1fvDBNwta-xm_TjKB4r0xoR?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

332. Tygers of Pan Tang, 1981. Don't Stop By. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1XDT5P21N--jLzlGyGdBeSIpZbL5Y\\_Kg?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1XDT5P21N--jLzlGyGdBeSIpZbL5Y_Kg?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

333. Tygers of Pan Tang, 1981. Story So Far. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1UV5O7SePc50bWnOqGufK80Ki49bNf4gt?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

334. UFO, 1977. Lights Out. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1vKUFZOZWv1Zl62\\_W3\\_MNxrmlLSbNVaae?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1vKUFZOZWv1Zl62_W3_MNxrmlLSbNVaae?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

335. UFO, 1977. Love to Love. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1n8w6srUVfe\\_d83qz5oR4kAmzlfpfoqqO?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1n8w6srUVfe_d83qz5oR4kAmzlfpfoqqO?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

336. UFO, 1977. Too Hot To Handle. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1TEsQegvd5rLH6hPykVYf6wxMykJI0eHF?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

337. Uriah Heep, 1972. Easy Livin'. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1-3J-xdX0caPkIfRkfd0cHKpdbUra5YEG?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
338. Uriah Heep, 1972. The Wizard. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1Z9MDV1FkJ4Nh0g3xu9Sa0ROHCvq2JQIH?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
339. Uriah Heep, 1972. Traveller in Time. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/16AbrgvMIK7P4\\_wQXmSWsAmX9qtLF6597?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/16AbrgvMIK7P4_wQXmSWsAmX9qtLF6597?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
340. Venom, 1982. Black Metal. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1aYKHUXDiUfeF77yYukySIOPzviBxoXTx?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
341. Venom, 1982. Don't Burn the Witch. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1dN7cpaTWVDtq3NEza16GBY31iP2DY8\\_i?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1dN7cpaTWVDtq3NEza16GBY31iP2DY8_i?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
342. Venom, 1981. Welcome to Hell. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1Xy2NKKOE41oF9WP\\_aUm3WKQajtMcof4w?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Xy2NKKOE41oF9WP_aUm3WKQajtMcof4w?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).
343. Vinnie Moore, 1986. Daydream. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/17eaJN57bDtVDgm9k0h-GI2ES2VZd8rPl?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
344. Voivod, 1988. Experiment. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1watQmMAGxKPKdTgZBdQV4ATN9Gxs5jLk?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
345. Voivod, 1989. The Unknown Knows. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1Ezi7MZcfJRI3cA0ufm8zep6rKhFsbqjo?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).
346. Witchfinder General, 1982. Burning A Sinner. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/11uQM5SMyaokSjwB1TsL1mq95J7lkG01n?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

347. Witchfinder General, 1983. Last Chance. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1OgcdWiStjwf0FbSL\\_LiMPidiDKM-7h3p?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1OgcdWiStjwf0FbSL_LiMPidiDKM-7h3p?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

348. Witchfinder General, 1983. Requiem For Youth. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1bKvQTkDHDNtTa6HQVIKJQ8UuGm7tYS35?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

349. Yngwie Malmsteen, 1984. Black Star. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/15jxOKUUoppplgv0gm37td7D\\_WpB4Nv6J?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/15jxOKUUoppplgv0gm37td7D_WpB4Nv6J?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

350. Yngwie Malmsteen, 1986. Crying. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1cwvtPWeS0qTn0JGIlbhNbdZEBPc1tq17?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

351. Yngwie Malmsteen, 1984. Evil Eye. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/12Edrva6FkLgWgJ\\_BKiFWCLIZTAqXtN29?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/12Edrva6FkLgWgJ_BKiFWCLIZTAqXtN29?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).

352. Yngwie Malmsteen, 1984. Far Beyond the Sun. [Online]. Доступно: <https://drive.google.com/drive/folders/1NKaWPwxWBsC1bWiCH0fcMwxJdyv13VhM?usp=sharing> (дата звернення 06.09.2022). (in English).

353. Yngwie Malmsteen, 1985. I'll See Light Tonight. [Online]. Доступно: [https://drive.google.com/drive/folders/1-5srumLxNm-i0Wq6kRwf7\\_UDdrsXOsQv?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1-5srumLxNm-i0Wq6kRwf7_UDdrsXOsQv?usp=sharing) (дата звернення 06.09.2022). (in English).