

Играем Городницкого (2)

В книге воспоминаний Александр Моисеевич вспоминает о первом своём выступлении на Ленинградском телевидении в 1965 году: «Вы — автор музыки? — строго спросила у меня дама — музыкальный редактор, прослушав запись песни «Над Канадой небо синее». — У вас там на шестом такте доминанта наступает на субдоминанту». Я очень испугался, поскольку не понял ни одного слова» («След в океане», Петрозаводск, 1993, с.189). Как говорится, незнание закона не освобождает от ответственности. Трудно сейчас сказать, кто на кого наступал сорок лет назад — Городницкий на аккомпаниаторов-моряков или наоборот, но ясно одно: вышепоименованные гармонические функции (D и S) уже тогда присутствовали — да иначе и быть не могло.

Закон есть закон

Гармонизация мелодии — дело творческое: одного и того же «Чижика-пыжика» можно совершенно по-разному оснастить десятками разнообразнейших аккордов. Каждая из вновь присвоенных гармоний придаст знакомой с детства мелодии свой неповторимый колорит, тем самым определяя музыкальный стиль песни: одно дело, например, романс, совсем другое — блюз, джаз, регги и пр. Стиль песен Городницкого, сформированный за долгие годы гитаристами-аккомпаниаторами, конечно же, ближе к Гурилеву и Варламову, чем к Армстрогу и Джимми Хендриксу.

Подбирание аккордов на слух не есть какое-то мистическое непостижимое действо: подбирающий в основном сравнивает то, что он слышит сейчас, с тем, что он слышал раньше. В музыкальной памяти каждого хранится звучание отдельных аккордов, типичных аккордовых последовательностей, гармонизованных мелодических мотивов и т.п. — в зависимости от индивидуального опыта. Услышав в незнакомом знакомое, составить новое целое из известных кусочков, в общем-то, не так сложно. Примерно так сам Городницкий сочиняет мелодии: «...Я придумал мелодию для песни, хотя, по всей видимости, не придумал, а слепил из обрывков мотивов, бывших у меня в то время на слуху» («След в океане», с.83). Гармонические ходы к подобным мелодиям тоже, как говорится, носятся в воздухе.

Все теоретические знания, вся терминология нужны не сами по себе. Запомнить что-либо проще, если представляешь себе хотя бы, как оно называется, а лучше — как оно соотносится с окружающей действительностью.

Надо определиться

Подбор любого произведения необходимо начинать с определения его тональности. Под «тональностью» обычно понимают «ладотональность» — понятие, включающее в себя подпонятия тоники (самой устойчивой ноты в произведении, на которой, как правило, произведение заканчивается) и ладового наклонения (мажор это или минор). Каждая тональность представляет конкретный набор из семи нот (из двенадцати возможных, представленных в хроматическом звукоряде), из которых, как из кубиков, складывается произведение, написанное в этой тональности. «Чижик-пыжик» в тональности до мажор сложен из «кубиков» **c d e f g a h**

Эти ноты расположены относительно непрерывного хроматического звукоряда в определенной последовательности. В хроматическом звукоряде расстояние между соседними звуками называется «полутон», или « $\frac{1}{2}$ тона». Соответственно «целый тон», «1 тон» равен двум полутонам. В мажоре расстояния между ступенями постоянны и равны последовательно 1 тон, 1 тон, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тон, 1 тон, 1 тон, $\frac{1}{2}$ тона (для запоминания удобна считалка: «тон, тон, полутон, три тона, полутон»). При изображении звукоряда в виде кольца удобно изобразить эти интервалы в виде стрелок с фиксированными углами между ними (рис.1):

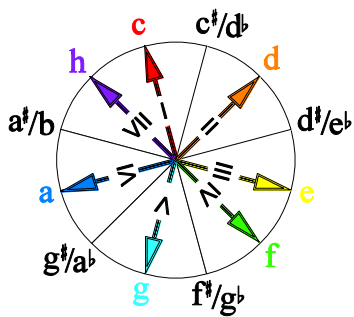


Рис.1

Мы выбрали в качестве тоники, I ступени, ноту c. Красная стрелка с соответствующей римской цифрой I указывает именно на нее. Остальные разноцветные стрелки указывают на ноты (звуки) мажорной гаммы от ноты c, «окрашивая» их в соответствующие цвета: **c d e f g a h**

Если теперь мы повернем круг со стрелками и направим красную стрелку на какую-нибудь другую ноту, то получим от этой самой ноты точно такую же последовательность интервалов, т.е. мажорную гамму — от ноты d, например (рис.2):

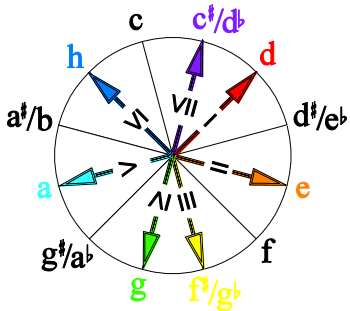


Рис.2

Гамма ре мажор получится такая: **d e f# g a h c#**

Еще поворот — и новый набор «кубиков»-звуков (рис.3):

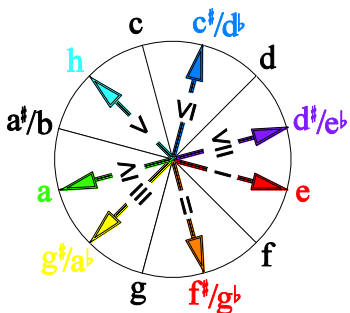


Рис.3

Гамма ми мажор: **e f# g# a h c# d#**

И т.д.

Минор, как вы помните, придумали древние греки, просто переназначив в уже имевшейся последовательности тонику. Ноты остались прежние, а номера ступеней (и соответствующие им функции) поменялись: Расстояния от ступени до ступени стали такие: 1 тон, 1/2 тона, 1 тон, 1 тон, 1/2 тона, 1 тон, 1 тон. На нашей схеме минорная гамма получится, если счёт ступеней начать от синей стрелки — ноты a (рис.4):

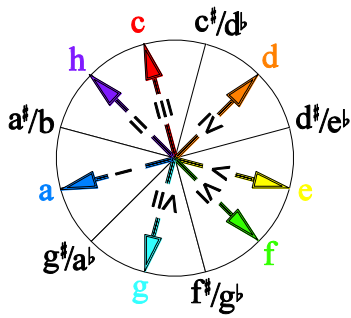


Рис.4

Гамма ля минор: **a h c d e f g**

Направив синюю стрелку (I ступень минора) на какую-либо ноту, получим минорную гамму от этой ноты (рис.5, 6):

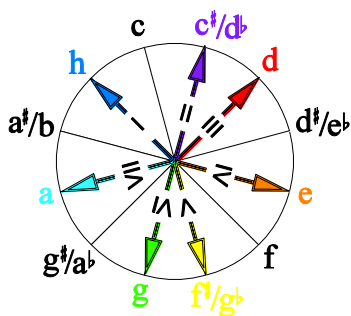


Рис.5

Гамма си минор: **h c# d e f# g a**

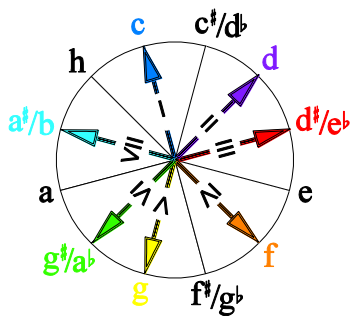


Рис.6

Гамма до минор: **c d e# f g# a# b**

Каждую ступень гаммы называем своим именем — следующей по порядку буквой или слогом «до, ре, ми...». Какой знак при этом следует поставить — #, диез, или b, бемоль, — решить нетрудно, если следить, чтобы названия не повторялись.

Когда мы подбираем аккорды по фонограмме, определяем ноту, на которой мелодия устойчиво заканчивается — это тоника. Рекомендуется находить нужную ноту голосом, подпевая фонограмме. «Пойманную» ноту находим на инструменте и называем своим именем. Построив от найденной ноты мажорное и минорное трезвучия, пытаемся сыграть их вместе с фонограммой в тот момент, когда звучит найденная тоника. Если подошел минор — наклонение минорное, если мажор — соответственно, мажорное. Если ни то, ни другое не подходит — значит, тонику определили неверно.

Подбор с голоса солиста отличается, если можно так выразиться, некоторой интерактивностью: тоника определяется совместными усилиями. Рекомендуется сыграть последовательность Т—S—D—Т в любой удобной для аккомпаниатора тональности и

попросить солиста спеть в этой тональности. Одновременно пытаемся определиться — мажор или минор. Около 90% русских песен написаны в миноре, так что резонно с него и начать, оставив мажор на «если не получится».

Определив тонику и наклонение, построим соответствующую гамму и трезвучия на ее ступенях. К аккомпанементу готовы уже семь аккордов, при этом на I, IV и V ступенях — главные трезвучия T, S и D, а на III, VI и VII — T, S и D параллельной тональности.

Субдоминанты бывают разные

В трезвучиях, построенных на ступенях, отстоящих друг от друга на терцию, естественным образом оказывается по два одинаковых звука. Из трёх. Поэтому звучат они похоже, и ноты мелодии через такие аккорды могут проходить одни и те же. На рис.7 все семь трезвучий натурального ля минора размещены как раз таким образом.

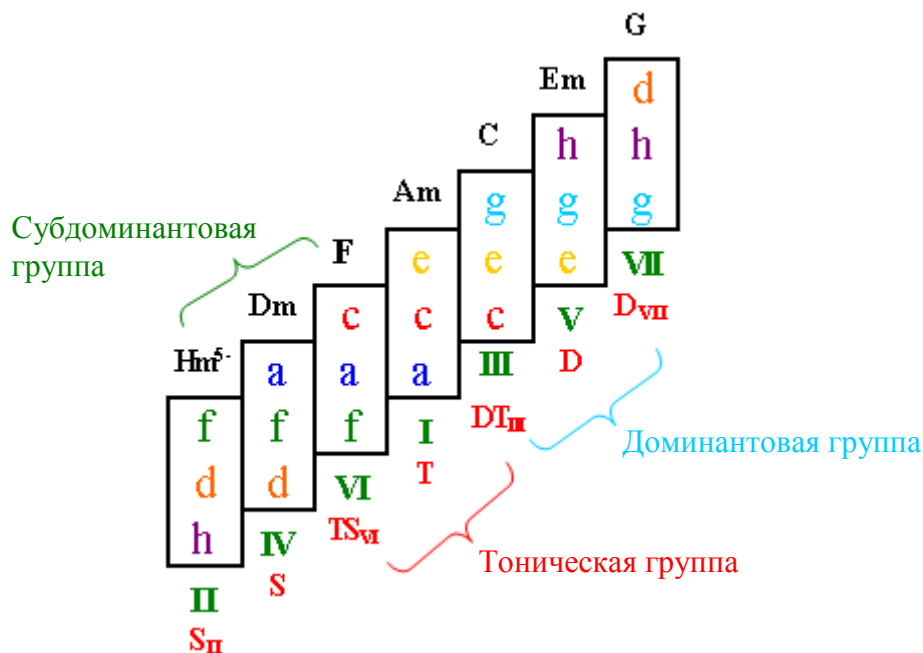


Рис.7

В каждой паре соседствующих аккордов по две одинаковые ноты. Это позволяет _побочным_ трезвучиям принимать на себя функциональные значения _главных_ трезвучий. Так, трезвучия III и VI ступеней (C и F в ля миноре) могут принимать значение тоники (т.е. появляться сразу за доминантой: например, ход E7—F), III и VII (F и G) — значение доминанты (в песнях Городницкого не встречается), а II и VI ступеней (Hm5- и F) — значение субдоминанты. Как раз такие субдоминанты в песнях Городницкого обычны. «Хитрый» аккорд Hm5-, чаще в виде септаккорда Hm5-7, **h d f a** (рис.8), встречается даже чаще, чем «испанская» субдоминанта F:

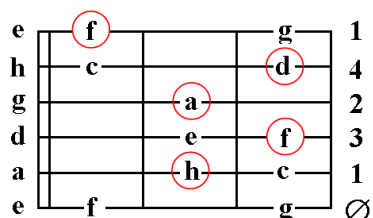


Рис.8

Близкие родственники

Гораздо чаще, чем кажется, песни звучат не в одной тональности, а в нескольких. Есть два основных вида переходов в другие тональности: 1) исполнение в другой тональности какой-либо законченной части произведения, например, куплета в песне — _модуляция_; и 2) использование в мелодии нот из других тональностей — _отклонение_.

Модуляции, в общем-то, ничего нового в себе не несут: любая мелодия может быть исполнена в любой тональности. Другое дело отклонения: появление неожиданного звука среди последовательности ожидаемых неизбежно привлекает внимание слушателя.

Переходы параллельных тональностей друг в друга (например, Am в C) не добавляют звуков в произведение, поэтому даже не считаются за отклонения, хотя это ярчайшая иллюстрация понятия «родственные тональности». «Родственными» считаются тональности, в которых есть хотя бы один общий звук; чем больше одинаковых нот, тем ближе степень родства. К первой степени родства относятся тональности, тониками которых являются аккорды, построенные на ступенях исходной тональности: например, ля минору будут родственны C, Dm, Em, E, F, G. Из шести «родственников» двое главных: это построенные на главных трезвучиях — субдоминанте и доминанте — Dm и Em.

Верным признаком любой тональности является доминантсептаккорд, получающийся на V ступенях мажорных или гармонических минорных тональностей. Если в песне встретился аккорд типа C7 (семерка без плюсов, минусов и дополнительных обозначений) — сразу считай, V ступенью, то бишь, доминантой, какой тональности это C является (в данном случае это тональность F: fgab_c_de).

В ля минорных песнях, естественно, особенно часто встречаются E7 — это «родная» доминанта — и G7 — это доминанта параллельного до мажора. Когда же появляются A7 и H7 — это отклонения. A7 — доминанта к Dm, т.е. доминанта к субдоминанте (DS). Произошло отклонение в тональность Dm. Гамма ре минора defgabc содержит ноту **b** — в исходной тональности такой не было. К тому же, как мы уже говорили, в аккордах применяется в основном гармоническая разновидность минора, с повышенной VII ступенью. Соответственно, в A7 появляется нота **c#** (рис.9):

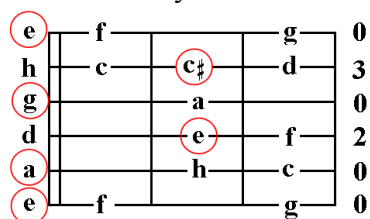


Рис. 9

Для песен Городницкого характерно при отклонениях в тональность субдоминанты использовать наряду с доминантой новой тональности и ее субдоминанту — Gm или Gm6 в ля миноре (рис. 10):

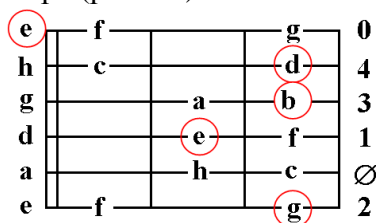


Рис. 10

Субдоминанту к субдоминанте резонно именуют двойной субдоминантой (SS)

H7 — доминанта к E, то есть доминанта к доминанте (DD), иначе «двойная доминанта». Отклонение в тональность ми минор приводит к появлению новых нот — они есть в соответствующей гамме: e_f#_g_a_h_c_d(#)_ (рис. 11):

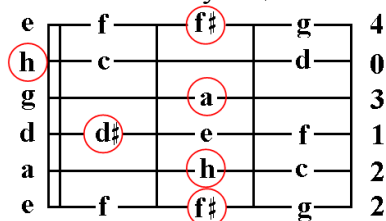


Рис. 11

Острова в океане

Вот как устроено движение аккордов в песне «Острова в океане» (ноты см. в предыдущем номере журнала). Начинается всё с тоники Т (Am). На слова «всё вода да во/да» — первая смена аккорда. Играем двойную доминанту (H7). По логике следовало бы на слова «плыть в широтах лю/бых нам» взять доминанту, E7, и держать до слов «взды/хая о ком-то». Но получается скучновато — один аккорд звучит целых три такта. Возьмем на каждый такт по аккорду: после H7 — Dm6, оно же Hm⁵⁻⁷ (бас одинаковый с H7), затем F (в мелодии как раз звучит f). Через доминанту возвращаемся в тонику: E7 — Am.

В следующих двух строках текста (8 тактов) мелодия практически повторяется, повторяется и гармония. Чтобы смягчить неблагоприятное впечатление от четырех тактов на тонике, «разбавляем» статику вставкой хода T—S—D—T, применив «испанскую» субдоминанту (S_{VI}, F): на словах «о / ком-то. / Ах, питомцы Зем/ли» звучит Am—F—E7—Am. 16-тактовое построение, т.н. период, завершен. Состоял он из двух 8-тактовых «половинок».

Вторая половина куплета песни состоит также из 16 тактов, так же два раза по 8 тактов. Со слов «Над крутыми вол/нами» начинается отклонение в тональность субдоминанты — Dm: звучит двойная субдоминанта (SS) — Gm6, затем доминанта к субдоминанте (DS) — A7 «в не/настные». На это значимое слово приходится музыкальная кульминация — самая высокая в песне нота **b**. Затем следует тоника новой тональности — Dm «/дни».

Чтобы не скучать два такта на одном аккорде, обыгрываем Dm добавлением хроматического нисходящего хода от тоники аккорда, т.е. от ноты **d**, вниз по полутонам: **d c# c h** (рис. 11):

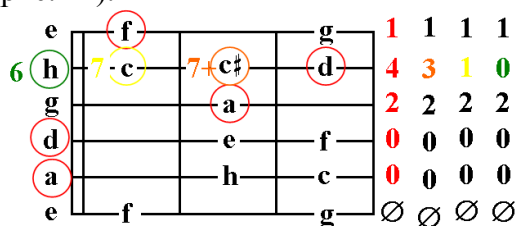


Рис. 11

Добавление к исходному Dm четвертого звука превращает минорное трезвучие в нечто другое — в данном случае последовательно в септаккорды Dm7+ и Dm7, а затем в теоретически более хитрый аккорд Dm6. (О септаккордах мы поговорим как-нибудь отдельно.)

Начиная со слов «И в тропический / штиль» опять происходит отклонение — на этот раз в тональность параллельного мажора, C. Последовательность T—S—D здесь такая: C—F—G7. Но в данной песне применяется _гармоническая_ разновидность мажора — вместо F берем Fm6. На переходе от G7 к E7 добавляем басовый проход по 6-й струне от ноты **g** до ноты **e** по полутонам: **g g^b f e**. Последние 8 тактов куплета аналогичны первым 8-ми.

В третьем куплете происходит модуляция из тональности Am в Hm. Все звуки куплета повышаются ровно на 1 тон (см. рис.5), при этом внутреннее строение каждого из аккордов (и, следовательно, аккордовый индекс) остаётся неизменным: Am—Hm, H7—C#7, E7—F#7, Gm6—Am6 и т.д.