

На подобном развертывании основана мелодика ранней King Crimson, здесь обнаруживается масса примеров разнообразной трактовки пентатоники, как чистой, так и расширенной. Так, гексатоника в “Saturday Book” формируется из двух одинаковых четырехзвучных сегментов. При этом пентатонная основа ощутима явственно, что придает напеву неотразимо кельтский колорит:

The musical notation for "Saturday Book" consists of three staves. The first staff is in 4/4 time and features a melody with chords Am, Dm, and Am. The second staff shows a continuation of the melody with chords Dm, Am, and Dm, and includes a 3/4 time signature change. The third staff concludes the piece with chords Am, Dm, C, and Bdim, and includes 3/4 and 4/4 time signature changes.

В “Islands” пентатоника уступает место более сложной системе, в которой лад прорастает из малотерцовых трихордов. Они собираются в семиступенный звукоряд натурального минора, чему не противоречит натурально-ладовое гармоническое сопровождение и сам балладный склад музыки:

The musical notation for "Islands" consists of three staves in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The melody is accompanied by minor triads: C#m, G#m, F#m, G#m, C#m, and A. The final staff includes chords G#m, F#m, G#m, and C#m.

Натурально-ладовый стиль вызывает к жизни и соответствующие гармонические сочетания. Они близки модальности I-принципу, глубоко отличному от классической централизации. В подобных образцах рок максимально удаляется от европейской песенной гармонии с ее системой каденций, автентизмом, вводноновостью и альтерацией. Но модальность эта особая, при всей переменности гармонических устоев она не отменяет централизацию, гомофонный склад и четкую куплетную структуру. Перед нами специфически английский вариант модального мышления, ведущий свое происхождение от древних баллад, от мелодий Данстейбла, Уильяма Берда, Джона Доуланда.

В условиях натурального минора происходит трансформация автентического хода. При отсутствии вводного тона VII ступени оборот I—V—I приобретает особую мягкость. Как и его вариант I—VII—I, он становится чрезвычайно распространенным в композициях рока. Именно на таких оборотах построены начала таких известных мелодий, как “Child In Time” **Deep Purple** или же “Tales” **Uriah Heep**. Более сложная ладовая система складывается, когда последовательность затрагивает более широкий круг ступеней. Например, в элегической “Soldier Of Fortune” из альбома “Stormbringer” Ричи Блэкмора используются практически все ступени натурального лада. Но центральным завершающим оборотом по-прежнему остается оборот V-I натурального минора. Чисто английская каденция!

Особенно широко в гармонии рока предстает *глагольность*. В том, что плагальное мышление приобретает исключительную важность, убеждает нас огромное количество проанализированных песен, композиций, альбомов различных групп, направлений и стилей. В дискографию вошла лишь их малая часть. Например, плагальные последования в натуральном или дорийском миноре — основа *балладного* стиля, возьмем ли мы “Taste Of Honey” **Beatles** или приведенную выше “Stairway To

Heaven” **Led Zeppelin**, “Brothers In Arms” **Dire Straits**, “Nothing Else Matter” группы **Metallica**, многие композиции **My Dying Bride** (“My Wine in Silence”, “The Wreckage of My Flesh”) и др. А какой шарм в дорийской окраске плагального хода  $I-V_{\text{мин}}-I$  в композиции “Breathe” **Pink Floyd**! В их знаменитой “Shine Crazy Diamond” ход соединяется с блюзовым колоритом, образуя сплав балладного, блюзового и джазового (соло саксофона).

Гармонические последования, как и в блюзе, образуют всевозможные варианты последования T-S- $T^{10}$ . Отметим наиболее распространенные, модально окрашенные плагальные ходы, например простейший оборот  $I-VI-I$  в натуральном миноре. Он особенно характерен для музыки **Pink Floyd** и их последователей — группы **Porcupine Tree**. Для нее ход  $I-VI-I$  в миноре становится чуть ли не основным.

Из плагальных сочетаний в других натуральных ладах отметим миксолидийские ( $I-VII-I$ ,  $I-V_{\text{мин}}-I$ ), эолийские ( $I-VII-I$ ,  $I-IV-I$ ,  $I-VI-I$ ,  $I-VI-IV-I$ ), реже фригийские ( $I-II-I$ ). Встречаются и более развернутые последования:  $I-VII_{\text{н}}-IV-I$ ,  $I-IV-VII_{\text{н}}-I$  в миксолидийском,  $I-V-IV-I$  в дорийском (см. популярную “The Unforgiven” **Metallica**).  $I-V-IV-I$  часто звучит и в натуральном миноре, и в ионийском мажоре. Его вариант  $I-V-VI-IV-I$  послужил основой знаменитой “With Or Without You” из альбома “The Joshua Tree” группы **U2**. Песня основана всего лишь на четырех аккордах, что, однако, не делает ее монотонной: повторение одной формулы оттеняется сквозным мелодическим варьированием и повышением ритмического драйва. Миксолидийский (звучит несколько «по-григовски») оборот  $I-V_{\text{мин}}$  открывает гармоническую последовательность в таких песнях Джона Леннона, как “Strawberry Fields Forever” и “Julia”.

<sup>10</sup> Хотя налицо и различия: в развитом блюзе гармоническая вертикаль диссонантна (предпочитаются септ- и нонаккорды), а блюзовые тона нефиксируемы.

Иногда ход выглядит как утолщенная гармоническая «лента» из параллельных трезвучий: I—II—III—IV в ионийском, I—VII—VI—V в эолийском. Иногда она опирается на тонический бурдон, что, с одной стороны, усиливает модальный колорит, с другой же способствует тоникализации. Так, на сквозном выдержанном басу построена уже рассмотренная в предыдущей главе битловская «Tomorrow Never Knows». В ней только два трезвучия, которые идут по замкнутой автентической формуле миксолидийского лада I—VII<sub>н</sub>—I. Аналогичная миксолидийская структура и в начале куплета «If I Needed Someone». Число примеров можно умножить.

Особый художественный эффект дает соединение *разных* ладовых систем. Те же **Beatles** редко пребывают в сфере чистой натурально-ладовой диатоники, предпочитая ее расширение. Остановимся только на одном случае подобного расширения — на гармонии III низкой ступени, которая возникает в условиях миксолидийского мажора. Легкость, с которой она появляется, не вызывает сомнений в его диатоническом генезисе — ведь это лишь один квартовый шаг вверх (в сторону субдоминанты) от миксолидийской септимы, что мы и видим в гармонической последовательности песни «Lovely Rita»:

The image shows a musical score for the song "Lovely Rita" by The Beatles. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). The chords are indicated above the notes. The sequence of chords is: C, F, C, G, Am, D, G, C, F, Bb, Eb, C, G, C, Am, Dm, G. The melody is written in a treble clef.

Подобная расширенная диатоника не имеет ничего общего с одноименным мажором-минором и его трезвучием III низкой ступени, характерным для европейских композиторов Шуберта, Шопена, Листа и других романтиков. Обе совпадающие по звуковому составу гармонии являются представителями различных традиций: в одном случае — модальной, в другом — тональной.

То, что трезвучие III<sub>n</sub> ступени миксолидийского мажора — один из самых распространенных аккордов рока — имеет натурально-ладовое происхождение, подтверждают многочисленные примеры, начиная с прото-арта и кончая образцами последних лет. Кристаллизуются аккордовые формулы, включающие этот аккорд, например: I—VII—III—VII—I, I—III—VII—I, I—III<sub>n</sub>—IV—I. Последняя столь распространена в рок-музыке (на ней, кстати, основан хит **Rolling Stones** “Love Is Strong”), что становится своеобразной «лейтформулой» современного рок-н-ролла.

Выходя за рамки семиступенной диатоники, натурально-ладовые элементы становятся средством расширения *тональной* системы. В целом рок редко нарушает границы ближайших тональностей, но натурально-ладовая логика позволяет сблизить достаточно далекие тональности, сделав их как бы диатоническими по родству. В этом заключен парадокс натуральной диатоники, которая потенциально готова перерасти в хроматику. Как уже говорилось, VII миксолидийского мажора легко становится отправной точкой для движения в III<sub>n</sub>, а оборот I-VII<sub>n</sub>-III<sub>n</sub> воспринимается на слух как T-D-III<sub>n</sub>. В результате такого маневра легко связываются две мажорные тональности малотерцового соотношения, например C-dur и Es-dur. Примеры подобных тональных соотношений многочисленны. Особенно много их у **Beatles**: “You’re Going To Lose That Girl” из альбома “Help” (E-G-E), “Something” (C-A-C), “A Day In the Life” (G-E-G-E). В последней композиции пе

реходы от соль мажора к ми мажору осуществляются через одноименное сопоставление (G-e-E), а возврат в соль мажор в репризе — через секвенцию C-G-D-A-E, в которой ре мажор является миксолидийским в ми мажоре и одновременно доминантовым в соль мажоре. Пойстине диатоническая связь неблизких по родству тональностей!

Один из путей обогащения ладового языка рока — смешение ладов, или *миксодиагностика*. В ладовых «микстах» чаще фигурируют ионийски-миксолидийский, эолийски-дорийский, эолийски-фригийский^ соединяется также натуральный и мелодический минор (последнее особенно характерно для английской традиции) и т. д. Гармонические схемы, возникающие при этом, весьма разнообразны. Вот лишь некоторые из них:

ион. + миксолид. эол. + дор. ион. + гарм. мажор



лид. + ион. эол. + гарм. минор



Смешение ладов, как и в европейской музыке, может идти двумя способами: 1) единство тоники при переменности звукоряда, 2) единство звукоряда при переменности тоник. Пример первого — уже упоминавшаяся “Norwegian Wood” Джона Леннона. Хотя микст этот на традиционный европейский слух воспринимается как одноименный мажоро-минор, в музыке взаимодействуют не мажор и минор, а миксолидийский и дорийский лады, причем сопоставление их в рамках одного тона *ми* звучит мягко, так как звукоряды разнятся лишь

одним звуком — терцией, которая и сообщает контрасту достаточную рельефность, что усиливается и контрастом ритмическим (активный ритм и синкопы в «бридже»):

Из других примеров монотоникального микста приведем: эолийско-дорийский (“Eleanor Rigby”, “Taste of Honey”), ионийско-миксолидийский (“Let It Be”, “Hey Jude”). Интересно, что в песне “In My Life” ионийско-миксолидийский микст усложнен мелодическим мажором. А в знаменитой и популярной в 60-е годы мелодии Animals “House Of The Rising Sun” гармоническая последовательность I-III-IV -VI укладывается в эолийски-дорийский микст, усложненный в каденции гармоническим минором, — опять же в духе английской песеннобалладной традиции:

В постбитловской музыке подобными ладовыми оттенками богаты балладные и «ренессансные» образцы арт-рока: Genesis,

Jethro Tull, Gentle Giant. В творчестве Gentle Giant это приобретает особенно яркое выражение, как, например, в изящной гальярде “Talybont” с ее лидомиксолидийским колоритом (лидийский элемент появляется в последнем такте гармонии):



Первый вид миксодиатоники — монотоникальный — достаточно контрастен, так как колебания мажоро-минора ощущаются сильнее именно при сохранении центра. В сравнении с ним второй вид более мягкий. Строго говоря, это и не миксодиатоника — ведь звукоряд формально не изменяется. Но из-за колебания центра меняется слуховая настройка, что создает ощущение смены ладовых звукорядов. Это характернее всего для переменности, при которой взаимодействуют параллельные эолийский и ионийский лады. Так, например, происходит в замечательной битловской мелодии “And I Love Her”. Модальная трактовка гармонии здесь несомненна: последовательность основана на плагальных оборотах, мелодия разворачивается в рамках гексатоники с избеганием вводного тона VII ступени, отчего автентическое завершение куплета в параллельном мажоре звучит смягченно:



*G/e(E)*, которая прорастает до масштабов сложной тонально разомкнутой композиции с мажорным окончанием. В рамках же всего альбома “*Sgt. Pepper’s*” малотерцовая связка мажорных тональностей образует аналогию двум первым номерам: “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*” звучит в соль мажоре, а “*With a Little Help From My Friend*” — в ми мажоре. Нет ли тут «композиционной проекции»? Есть, и весь цикл при всей кажущейся калейдоскопичности и карнавальная пестроте обретает удивительное тональное равновесие<sup>11</sup>. Так в сферу модального мышления вторгается мышление тональное. Интересно, осознавали ли все это молодые музыканты, или подобное возникло интуитивно, как гениальное прозрение?

В связи с “*Norwegian Wood*” отмечался мнимый характер мажоро-минора, который на деле представляет собой дорийско-миксолидийский микст. Несколько иное претворение того же приема мы встречаем в прекрасной по своему лирическому настроению “*Here, There And Everywhere*” из альбома “*Revolver*”. В ней, как и в “*A Day In the Life*”, соединились два вида миксодиатоники (соответственно, *G/e* и *B/g*), но возвращение в главную тональность G-dur происходит через одноименное сопоставление g-moll и G-dur’a. В итоге тон *соль* становится высотным уровнем, соединяющим стоящие в три- тоновом соотношении тональности e-moll и B-dur:

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains the melody for the first eight measures, with chords G, Am, Bm, C, G, Am, Bm, and C written above. The second staff continues the melody for the next eight measures, with chords F#m7, B7, F#m7, B7, Em, Am, and a first ending with Am and D. The first ending is marked with a '1.' and a repeat sign.

<sup>11</sup> Приводим тональный «план» всего альбома: 1-я сторона: G-E- A(~G)— C-F-f—E—C-d. 2-я сторона: Des-Des-E-A-F-G~E.

Рассуждая об усложнении тональности у **Beatles**, процитируем Карлхайнца Штокхаузена: «В средние века в обиходе были шесть церковных ладов, походивших на лады, которые использовали еще древние греки (дорийский, лидийский, эолийский). Миннезингеры первыми обнаружили изящество перехода из одной тональности в другую внутри песен, возможность модулировать. Позже этот прием в Европе был забыт. Джон Леннон, без сомнения, лидер **Beatles**, совсем произвольно (в начале своей карьеры он не мог читать ноты) вернулся к этой модальной музыке средневековья. Если современные композиторы, пишущие шлягеры, упорно использовали одну и ту же тональность, то Леннон, например, спокойно переходил из до мажора в си-бемоль минор. И это было настоящей революцией» [119, 109-110]. Развивая это наблюдение, отметим, что наиболее сложные варианты ладотонального синтеза могут действительно приводить к подобию битональности. И если в “Lucy In the Sky With Diamonds” характер колебания между A-dur и G-dur [ ] а песня идет попеременно в двух тональностях [ ] еще носит оттенок модуляционных отклонений, то в “If I Fell” и “Because” возникают совершенно автономные модальные структуры. В последней, например, почти на равных сосуществуют тональности «фригийского» родства: cis- moll [ ] и D-dur. Подчеркнем: сосуществуют именно на *модальной* основе, так как, несмотря на аккордово-гармонический склад, отсутствует «соотнесенность с центром». Как и в других