*Комментарии к аудио-примерам*

Первое, что приходит на ум, когда речь заходит об эстрадном аккомпанементе – «грязная» гармония и ломаные ритмы. Именно об этих признаках и пойдёт речь. Начнём с гармонии. Первыми в качестве аудио-примеров представлены блюзовые номера. Поэтому необходимо в общих чертах определить главные характеристики блюзового звучания.

Как известно, джаз уже на раннем этапе перенял все особенности блюзовой гармонии. Специфический интонационный строй джазовой музыки и современного блюза основан на звукоряде из архаичных негритянских блюзов. А блюзы, как известно, строятся на «скользящей» темперации, допускающей большие или меньшие интервалы между звуками, чем европейские полутона. Блюзу соответствует особый звукоряд, который можно представить себе как мажорную гамму, с пониженной третьей и седьмой ступенями. Если отнять у джаза блюзовую тональность, то он сразу утратит специфику своей мелодии и гармонии.

Джазовая гармония, в целом отталкивается от тех же правил и законов, что и гармония классическая. Если проигнорировать всякие неаккордовые звуки или альтерации, то окажется, что в основе лежат хорошо знакомые аккордовые последовательности и обороты. Разница же заключается, во-первых, в более свободном подходе к правилам, а во-вторых – в сложности аккордов. Если рассматривать музыку джазов и блюзов в самых общих чертах, заметны такие особенности, как необычная насыщенность, «густота» гармонизации, и свободное голосоведение.

Например, допускается, и даже часто – поощряется – движение всех голосов в одном направлении. Это трактуется скорее как уплотнение мелодической линии – мелодия как бы становится многоголосной. Гораздо больше даётся свободы в использовании диссонирующих интервалов. Джаз, как и блюз вообще немыслим без диссонансов.

В классической гармонии септаккорд считается здесь уже достаточно сложным созвучием и звучит только в качестве специального аккорда среди трезвучий. Тем более, если в септаккорде есть альтерации – это уже сложное созвучие, подходящее для самых напряженных моментов пьесы. Ну, а в джазе с септаккорда всё только начинается. Это – самое распространенное, «ходовое» созвучие. Нонаккорд – тоже применяется сплошь и рядом. Ещё одна терция сверху – «ундецимаккорд» и т.д. На раннем этапе джаз перенял блюзовую грязную гармонию – параллельные септаккорды, нонаккорды, сложные аккордовые образования, чрезмерно хроматизированные, без разрешения. Одним из способов усложнения аккордов является сочетание двух разных функций.

Попробуем вывести общие признаки блюз-джазовой гармонии:

- вместо трезвучий используются септаккорды и нонаккорды, вместо септаккордов – ундецим- и терцдецимаккорды;

- активно используются альтерации аккордов, в том числе и противоречивые альтерации в одном и том же аккорде;

- в процессе игры используются наиболее плавные движения голосов, даже если местами эти движения приводят к необъяснимым созвучиям с обилием диссонансов: тритонов, септим, нон, секунд. Причём, джазовые музыканты стремится, чтобы диссонирующие интервалы были рельефны, не замаскированы другими голосами;

- используются отклонения и модуляции в каждый момент, где раньше были просто ступени тональности;

- изобилие в игре ходов параллельными интервалами или целыми аккордами. Параллельные кварты, квинты, септимы и децимы – наиболее распространены;

- при пропуске тонов в аккорде остаются самые его диссонирующие тоны: септима, нона, альтерация какого-либо тона, или его расщепление.

- как правило, в гармонизуемой мелодии почти не встречаются аккордовые звуки. Если на фоне аккордов мелодия выделывает как бы совершенно отвлеченные пассажи, «не по тем» нотам – это только приветствуется. Немало внимания уделяется певучести баса, выразитель-ности его линии, активному использованию в басу исполнительских штрихов (стаккато, маркато, и т.д.), мелких украшений (форшлагов), свинговых нарушений ритма.

- для привлечения внимания к нужному аккорду часто используется приём тремоло – в этом случае созвучие будет как бы навязываться вниманию слушателя.

- в аккорды часто вставляются дополнительные тоны – сексты, кварты. Причём, если в классической школе такие тоны всегда выносятся в самые верхние слои аккорда, чтобы не слишком диссонировать в его толще, то в джазе, наоборот, чем сильнее диссонансы, тем интереснее.

Начальные музыкальные фрагменты (аудио-примеры №1, 2) позаимствованы из блюзовой музыки. Здесь присутствуют все основные признаки: «грязное» звучание, как в гармонии, так и в вокале (сип, хрип и другие приёмы расщепления, назальное звучание, нестабильная глиссандирующая интонация), рельефность диссонансов, активное использование в басу таких исполнительских штрихов как стаккато и маркато.

В подобном ключе выдерживаются и две следующих композиции (№3, 4). Представляющие русскоязычную эстраду (а фактически – поп-музыку), эти примеры приближены к джазовому стилю именно в силу гармонического языка. К композиции «Прости за любовь» (№3), где излагается ключевая тема зрелого блюза и поп-музыки – несчастная, трагическая любовь, – прилагаются ноты, которые предлагаем рассмотреть в общих чертах.

Первое, что обращает на себя внимание – «траурная» тональность, которая трактовалась подобным образом ещё у романтиков (широко известный «Похоронный марш» Шопена). Тональность весьма достоверно отражает депрессивное состояние лирического героя. Что касается гармонии, с самого начала здесь выдвигается нонаккорд в качестве тонической функции (ещё известный как «трезвучие тоники с секундой»). Не менее характерно и нисходящее хроматическое движение баса, которое ещё со времён Баха символизировало скорбное погружение во мрак.

Вообще, нисходящее движение аккордов весьма характерно для рок-музыки (отметим, что по стилю данная композиция весьма приближена к блюз-року; от рока – ритм, от блюза – вокальная экспрессия).Если джаз характерен богатством гармоний, большим количеством модуляций, и затем возвратом обратно в тонику, где приход к основной тональности чаще всего происходит путём смены аккордов на кварту **вверх**, то есть – из доминанты в тонику, то в рок-музыке – наоборот.

Начиная с простых гармоний ритм-энд-блюза, кантри и рок-н-ролла, установился другой вектор смены аккордов. Рок-музыка, с самого начала противопоставившая себя традициям коммерческого джаза, впитала в себя гармонические идеи европейской средневековой музыки, а также современного фольклора. А для этих видов музыки более характерно совсем другое правило разрешения аккордов, движения по квартам **вниз**, когда в тонику приходят не через доминанту, а через субдоминанту.

Не менее характерно и движение трезвучий по терциям вниз. В данном нотном тексте имеет место как движение аккордов по терциям, так и аккорды с дополнительными тонами – секстой, ноной. Попутно отметим, что обозначение аккордов с использованием дробей (когда аккорд представлен в неустойчивом виде, без примы в басу) – заслуга именно рок-музыки.

Что касается мелодии – то здесь демонстрируются техники поп-рока – мышление и пульсация шестнадцатыми нотами, сдвиг мелодии – начало с конца слабой второй доли, опережение основной первой доли. Ощущению рока (раскачке) способствует и замедленный темп.

Следующий пример (№4 – поп-музыка) – продолжает отмеченную тенденцию. Как и прежде, гармония изобилует «перчёным» звучанием. Характерна для эстрады и фактура, когда пульсация аккордов применяется, прежде всего, для обозначения метра. В подобных случаях фортепиано трактуется больше как ударный инструмент, нежели как мелодический. Помимо пресловутого ритма стаккато с укороченными долями (под таким названием он известен в рок-музыке), можно отметить и динамические выбросы в левой руке, когда отдельные ходы баса внезапно «выстреливают» в общем звучании.

В англоязычном репертуаре ритм стаккато встречается довольно часто (№5) – ударные аккорды сразу же задают ритмическую канву, на которую солист нанизывает мелодические фразы с опережением (как в данном случае) или отставанием от общего метроритма. Как правило, после исключительно фортепианного сопровождения в первой строфе, далее внедряется ударная группа, которая интенсивно выделяет слабые доли.

Однако намного чаще в фортепианном (или гитарном) сопровождении аккордовая фактура заменяется более сложной. Нередко вступление к эстрадной композиции, как и весь аккомпанемент, представляет синкопированную мелодико-гармоническую ткань с опережением долей. Рассмотрим несколько образцов, первый из которых сопровождается нотным текстом (№6). В русскоязычной эстраде вступительный и связующий фрагменты нередко базируются на мелодическом материале самой песни. Однако для оформления мелодических фраз в большинстве случаев применяются заданные ритмоформулы, которые по принципу остинато повторяются на определённом промежутке формы.

В данном случае можно проследить типичные принципы поп-музыки – замедленный темп (в лирических композициях), развитие мелодии шестнадцатыми длительностями, и напрямую связанное с этим свингование. Как в мотиве сопровождения, так и в вокальной мелодии наблюдается опережение сильных долей. Начало фраз на слабой второй доле естественно провоцирует их ударность, что является компенсацией отсутствия сильных долей. Пианист с самым общим эстрадным воспитанием будет акцентировать слабые доли даже в том случае, если акценты не будут выписаны в нотном тексте.

После синкопированного вступления, в момент, когда вступает певец, пианист переходит на функцию «он бит» (ударность по сильным долям) – равномерно играя аккорды, в то время как солирующий певец распределяет звучание мелодии между долями, с опережением опорных точек – следуя джазовому приёму «офф бит».

Если в предыдущем примере заданная ритмоформула была в некоторой степени замаскирована неаккордовыми звуками, то в данном музыкальном фрагменте (№7, саундтрек – музыка для голливудского кино), как и в следующем, она прослеживается в большей степени. Синкопированный аккомпанемент, представленный заданной ритмоформулой, в классической музыке обозначили бы как мелодическая фигурация. Перед тем как продолжать анализ, дадим определение фигурации.

Мелодическая фигурация – такое движение голосов, которое, опираясь на гармонию, в то же время отступает от опорных аккордовых тонов и образует самостоятельный мелодический рисунок. Мелодическая фигурация рассматривается как отношение мелодического и гармонического начал.

Неаккордовые звуки в мелодической фигурации вводятся с целью орнаментально-фигурационного украшения гармонии. По традиции различают такие неаккордовые звуки, как проходящие, задержание, вспомогательные, предъём, выдержанные тоны (педали), свободные тоны.

В классической музыке фигурации применяются даже чаще, чем в поп-музыке (как правило, сопровождение в эстрадной музыке довольно бедно с точки зрения фактурного развития, и базируется на ритмической составляющей и электронных эффектах). Разница заключается в том, что в симфонической оркестровой ткани эти фигурации представляют вспомогательный фактурный слой, например, третьего плана, – тогда как в эстраде они применяются в качестве ведущего средства ритмического развития. Не менее существенная деталь – в поп-музыке подобные мелодико-ритмические формулы обязательно искажены синкопированием, что не допускается в академическом репертуаре. Наиболее распространённый вариант – фигурация останавливается на слабой доле, провоцируя слушателя на раскачивание (как в аудио-примере №8, где аккомпанемент к поп-композиции представлен фигурацией шестнадцатых с завершением на 1-**и**; помимо этого, свингование усложняются синкопированной мелодией и внедрением ритма стаккато у струнных).

Помимо синкопированной фигурации, аккомпанемент в западной поп-музыке нередко отмечен акцентированием слабых нот, часто в самых неожиданных местах. Разумеется, это никак не связано с текстом, и «выброс» определённых звуков лишь усиливает ощущение свинга и так называемого «драйва» (особая манера игры или пения в роке, с высокой энергетикой воздействия).

В настоящее время такой метод работы с мелодией популярен в джазе, реже в поп-роке (№9). Но особенно широко он употребителен в латинской танцевальной лёгкой музыке, которая испытала непосредственное влияние афроамериканского джаза. Здесь можно перечислить такие танцы, как самба, босса-нова, румба, мамба и, конечно же, танго (№10), где интенсивное акцентирование, «укалывание» слабых долей вкупе с синкопированием является особенностью жанра.

Но не только такие броские признаки, как диссонирующая гармония, танцевальные ритмы, синкопированные фигурации, или акцентирование слабых нот могут указывать на эстрадные корни музыки. В лирическом блюзе, как и в современном джазе, аккомпанемент обычно создаёт расслабляющую атмосферу, где ненавязчивая музыка не привлекает к себе особого внимания, не требует никакого анализа, и часто даже не вызывает какого-либо эмоционального отклика.

Например, в одном из поздних течений джаза – так называемом «холодном» джазе совершенно отсутствует танцевальность. Здесь нет того подчёркнутого пульсирующего ритма, который являлся самой характерной чертой джаза с момента его зарождения. Ритмическая пульсация здесь не слышится, а подразумевается и на этой психологической основе музыкант импровизирует.

В то время как традиционный джаз характеризовался повышенной динамикой и массивной звучностью, новый джаз отличается лёгкими, суховатыми, прозрачными тонами. Свой гармонический стиль кул-джаз («спокойный», «холодный», «прохладный») черпает из современной европейской музыки (неопределённые созвучия нетерцовой структуры, с преобладанием интервалов кварты и ноны). Закруглённая мелодика совершенно отсутствует. В целом это течение сгладило моторно-физиологическую и жанровую природу джазовой музыки и сблизило с музыкой созерцательной и лирической.

Учитывая заданную тему (аккомпанемент в эстрадной музыке) не будем обращаться к модерн-джазу, который сегодня является элитной нишей современной интеллектуальной музыки, исполняемой лишь избранными, и предназначенной для избранных. Например, потомок кул-джаза – джаз модальный. Помимо обращения к народным ладам, здесь можно выделить медленный гармонический ритм (где один аккорд может длиться от четырёх до шестнадцати тактов); органный пункт (или педаль); отсутствие или подавление стандартной последовательности аккордов; гармонии и мелодии, основанные на чистой кварте.

В поле нашего зрения попадает современный развлекательный джаз, который в ХХ веке обозначался как коммерческий эстрадный джаз, а сегодня известен как поп-джаз. Лишённый интеллектуальной подоплёки, он в то же время сближается с модальным джазом своей ненавязчивостью, которая порой переходит в некоторую абстрактность и даже отстранённостью от слушателя. Один из наиболее известных современных исполнителей поп-джаза – *Kenny G* (Кенни Джи, настоящее имя – Кеннет Брюс Горелик) – саксофонист и композитор. Музыкант входит в список 25 самых продаваемых американских  музыкантов  всех времён. Лауреат многих премий, сегодня Кенни Джи входит в десятку артистов, чьи альбомы являются самыми продаваемыми во всём мире. Общее число распроданных им дисков составляет более 30 миллионов копий.

Зачастую критики классифицируют его как саксофониста в стиле нью-эйдж. Музыкальный стиль Кенни Джи называют «гладким», «душевным», мелодичным и романтическим джазом, ритм-джазом и блюз-попом. Кенни Джи играет джазовые темы на тенор- и сопрано-саксофоне без резких импровизаций. Он является единственным джазовым саксофонистом, чьи композиции представлены в «поп» - чартах. Некоторые музыкальные критики отмечают, что на сегодняшний день Кенни Джи является «Самым джазовым из поп-исполнителей и самым популярным из джазовых».

Многие композиции саксофониста, помимо фортепианного аккомпанемента, насыщены синтезированными тембрами, обволакивающим фоновым звучанием и искусственными эффектами. Что касается фортепианного сопровождения, здесь преобладают уже отмеченные синкопированные фигурации (внезапная остановка на слабой доле, раскачка триолями и т.п.), а также «грязные» гармонии, звучание которых смягчает синтезированная обработка (№11, 12). Иногда расслабленное джазовое звучание композитор разбавляет латиноамериканскими ритмами (№13).

Если говорить о фортепиано в блюзе (№14, 15), оно во многом схоже с применением в джазе. Здесь расслабляющую атмосферу создают отдельные аккордовые реплики, лёгкие ненавязчивые россыпи пассажей, исполненное резким броском арпеджио в нисходящем движении. Однако эмоциональный градус здесь ощутимо выше, благодаря вокалисту, который всеми доступными средствами добивается «блюзового чувства», который позже подхватили рок-исполнители. Чего стоят только хриплый тембр и щемящие нотки, присущие данному стилю. В целом расслабленность блюза в сравнении с «лёгким» джазом имеет более яркий эротический подтекст.

В завершение данного блока, где анализировался аккомпанемент, способствующий пассивному восприятию и отдыху слушателей, рассмотрим музыкальный фрагмент из кино (№16). Даная музыкальная дорожка к голливудской киноленте (на западе известная как саундтрек) выполнена в стиле нью-эйдж. Пассивно-трансовая атмосфера достигается за счёт бесконечного повторения однотипных фигураций или отдельных звуковых пластов, что родственно технике академической авангардной композиции ХХ века – минимализму. Скрытая мелодия, представленная верхними звуками фигурации, образует ломаную синкопированную линию (что для музыки нью-эйдж весьма характерно). Иногда в подобной музыке аккордовые пласты или фигурации свободно «повисают» во времени, образуя звуковые пятна, рассредоточенные вперемешку с паузами, по аналогии с музыкой импрессионизма.

И наконец, в заключение демонстрируется довольно редкий в настоящее время вариант аккомпанемента, который основан на принципе *концертности* (насыщение мелодии или фактуры сопровождения различными украшениями, мелизмами, фиоритурами, каденциями). В качестве примера избрана русская поп-музыка (№17). Отметим, что подобная насыщенность гармонии и фактуры – непосредственно влияние академической школы; то есть так играют преимущественно пианисты, знакомые с классическим фортепианным репертуаром. Реже такой стиль сопровождения встречается в европейской поп-музыке (где академический пласт ещё не полностью исчез из генетической памяти музыкантов); на американском пространстве балом правит ритм-энд-блюз и техно-поп, отмеченные электронно-синтезированным существованием.

В данном случае принцип концертности в аккомпанементе выражен показом фактурных и тесситурных возможностей фортепиано, и демонстрацией виртуозности пианистов, которых предположительно – двое. Один пианист использует инструмент для проведения ритмических линий. Агрессивно-ударный бас и пронзительная пульсация мелких длительностей в арпеджированной фактуре сразу вызывают ассоциации с рок-музыкой. Другой играет мелодию, которая раскачивается введением триолей.

Если обобщить наиболее употребительные признаки эстрадного аккомпанемента, проанализированные выше, – таковыми будут: сложные диссонирующие гармонии, заданные синкопированные ритмоформулы, акцентирование слабых нот, использование аккордов в качестве ударной сетки для мелодического развития, «случайные» пассажи и арпеджио (преимущественно «перевёрнутые») и трактовка самог**о** инструмента в качестве ударного. Природа перечисленных приёмов кроется в джазовой культуре, которая ни под каким видом не должна проникать в церковную среду.