*Комментарии к аудио-примерам*

**Остинато** (итал. *ostinato* – упорный, упрямый) – композиторский приём, основанный на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука. Данный приём, сочетаясь со свободным развитием в других голосах, выполняет немаловажную формообразующую роль. Строго говоря, остинато должно представлять собой точное повторение нот, хотя на практике встречаются отклонения от этого правила, в том числе и в форме вариаций.

Остинато было широко распространено в вокальных полифонических сочинениях композиторов, начиная с XV–XVI веков. В произведениях эпохи романтизма и XX века роль остинато возрастает благодаря его богатым выразительным возможностям. Такой приём особенно часто используется для создания статики, «застывшего» движения (например, композитор изображает состояние человека, находящегося в оцепенении в момент сильного горя, в состоянии депрессии, ужаса, шока; или пейзаж – пустынный, мертвый и безлюдный).

В творчестве композиторов ХХ века работа над ритмическим аспектом музыки вышла на первый план, именно в этот период приём остинато стал одним из основных. Приём особенно закрепился в таком направлении, как неофольклоризм (где композиторы стремились воссоздать звучание языческого, архаичного фольклора с его примитивизмом, применяя остинатность), и далее перешёл в авангардные и экспериментальные течения второй половины века. Очень скоро на остинато обратили внимание композиторы, работающие в жанрах электронной музыки. А вслед за ними к бесконечно-навязчивой ритмической повторности устремились музыканты дискотек и танцполов. С конца ХХ века остинато стало одним из штампов клубной электронной музыки, и нередко применяется в поп-культуре.

Наиболее часто приём является ведущим элементом современных стилей, в названии которых фигурирует приставка «транс» (евро-транс, транс-рок, электро-транс, психоделический транс, космический транс и др.). И это не случайно, как не случайно и то, что академические композиторы избрали остинато для изображения языческой культуры. Главной особенностью язычества является поклонение идолам; и для создания контакта со своими богами (идолами, духами) языческие жрецы (шаманы, далай-ламы, буддистские священники, индейские духовные вожди и пр.) **целенаправленно** применяли принцип остинато, для того чтобы частично или полностью отключить сознание, абстрагироваться от материальной реальности и выйти на уровень подсознания.

С точки зрения психологии и медицины здесь всё предельно просто. Хорошо известно, что человеческий мозг работает таким образом, когда для «экономии» энергетических ресурсов «переключает» внимание и восприятие человека с одного предмета или явления на другой. То есть внимание человека избирательно, и в каждый определенный отрезок времени он концентрируется на чем-либо конкретном. Мозг постоянно и активно задействован в различного рода аналитических процессах (помимо того, что он параллельно контролирует работу всего организма).

Но если сознательно сосредоточить внимание на определённом явлении (процессе), который протекает с регулярной периодичностью, то вскоре мозг, проанализировав однотипную информацию, абстрагируется от данного процесса. Это является следствием того, что сознанию навязывается конкретная ритмоформула, а после анализа этой, простой информации, человек лишает себя возможности «переключиться» на новую. Таким образом, человек целенаправленно подавляет мыслительно-аналитическую функцию своего мозга. Не случайно в гипнозе применятся ритмичное колебание маятника, в азиатских (например, тибетских) культах исполняется монотонное пение в диапазоне одного-трех звуков, нередко с минимальным четвертитоновым движением и т.п. Аналогичным образом действует буддистская или индуистская мантра (молитва-заклинание), которая представляет собой сочетание нескольких звуков или слов на санскрите.

Вернёмся к тому факту, что остинато было предложено именно академическими композиторами, и является одним из средств классической музыки (как и многие другие средства и приёмы – ритмические, фактурные, формообразующие, – остинато было перенято поп-культурой и постепенно закрепилось здесь в новом качестве, как, например, ритмоформулы со смещением сильных долей, ставшие знаковыми в рок-музыке).

Но академические композиторы использовали приём остинато лишь в отдельных эпизодах произведения, и здесь заключается первое существенное различие в развертывании классического и языческого (обрядово-фольклорного или культового) процессов. Также, остинато у классиков в подавляющем большинстве случаев оставалось на уровне ритмической организации, которой, как известно, всегда отводится подчинённая, второстепенная роль. Остинато, как повторность ритмических формул, оставалось на уровне аккомпанирующего слоя второго и даже третьего плана, проявляя себя чаще в мелодико-гармонических оборотах; хотя встречается и остинатность исключительно ритмическая – как например, знаменитое ***Болеро*** М.Равеля. Тогда как в современной электронной рок-музыке ночных клубов остинатные ритмы являются практически единственным компонентом музыки (которая, по сути, уже и не является таковой) и представляют принцип развития этих танцевальных трансовых композиций.

В классической музыке остинато выполняет ту же роль, что и *рифф* в современной популярной музыке, хотя для выделения *риффа* (ритм-формула, проведённая по определенным ступеням, обычно присущая данному стилю, например джазовый риф с «блюзовыми» низкими ступенями или рифф рок-музыки) повторение не является обязательным условием. Важную роль использование остинато играет в современном джазе.

Рассмотрим несколько случаев применения остинатности, как приёма (основного или вспомогательного) и как принципа развития; зависимость его формообразующей роли от других музыкально-выразительных средств – остинато, как усиление мелодических и гармонических элементов; как средство «торможения» развития.

 Для начала приводятся образцы из языческой культуры (аудио-примеры №1-3) – «естественной среды обитания» приёма остинато. Выше уже было отмечено, что в языческих культах принцип остинато применяется целенаправленно, для того чтобы частично или полностью отключить сознание, абстрагироваться от материальной реальности и выйти на уровень подсознания. Первый образец (аудио-пример №1) – это священный для индусов напев, который исполняется для развития интеллекта. Парадокс заключается в том, что в процессе исполнения и прослушивания мантры сознание как раз подавляется.

Следующий фрагмент (пример №2) – буддистская музыка и пение, которые исполняются на службе в тибетских храмах. И снова здесь применяется остинатное повторение (или длительное удержание) одного звука, с незначительными и кратковременными отклонениями. Для монахов, служащих Будде, горловое пение\* смотри в папке «**Вокал»** – «Эстрадный вокал» – «Современные вокальные техники» является практически единственным способом вокального музицирования.

Пример №3 представляет культовое пение, которое алтайские шаманы исполняют во время своих обрядов; попутно заметим, что «бытовой» фольклор азиатских народов не имеет существенных отличий от культового. В данном примере приём остинато выносится на уровень сопровождения. Ритмическая формула подкрепляется таким же навязчивым гармоническим оборотом. Эффект «холодной» и безжизненной музыки дополняет вокальная составляющая со специфическим грубым тембром горлового пения.

Пример №4, исполненный американским певцом в жанре популярной музыки (*pop-music*) обладает некоторыми общими признаками с предыдущим языческим культовым пением. В первую очередь, это остинатная ритмо-гармоническая формула, положенная в основу аккомпанемента. Как и в предыдущем номере, здесь струнный инструмент используется больше в качестве ударного. Исполнитель также использует «пограничные» особенности своего голоса, исполняя мелодию посредством фальцета (в данном случае прослеживается прямое влияние африканской культуры, в отличие от азиатского, отмеченного выше), и практически не показывая реальной тембровой характеристики своего голоса. Ритмоформула аккомпанемента акцентирует слабые доли, создавая синкопированное нестабильное сопровождение: **1**-и 2-**и** 3-и **4**-и; по сути, эта формула полиметрична, с наложением 2-хдольного и трехдольного – с неравными долями – рисунков.

Следующий номер снова представлен народной музыкой. Это парный танец аргентинского происхождения – танго (пример №5). На протяжении всего произведения в качестве аккомпанемента проводится остинатная ритмоформула (смотри схему из предыдущего номера, ритмоформула обоих номеров совпадает), типичная как для традиционного танго, так и для бразильской босановы. Сама по себе являясь достаточно неустойчивой и синкопированной, в данном примере она ещё более усложняется, пусть и не существенно. В итоге усложненная ритмоформула выглядит следующим образом: **1**-*и*  **2**-**И** *3* -**и** **4**- *и*. Несмотря на правильный баланс мелодии и ритма, где ритмическая линия звучит на два уровня тише, чем синкопированная и акцентированная мелодия, танцевальный эффект танго приобретает, в первую очередь, по причине наложения мелодии на данный ритм. Именно танцевальный ритм, часто выделенный и усиленный остинатностью, является отличительным признаком многих произведений этнической музыки.

В джазе остинато используется, пожалуй, чаще, чем в других музыкальных стилях. Джазовые музыканты используют повторяющуюся ритмоформулу (*рифф*) как канву, на которую они «нанизывают» мелодико-гармонические импровизационные линии. Данный фрагмент демонстрирует, как к «живому» выступлению певца в стиле джаз-модерн (современная разновидность джаза) привлекается толпа в качестве участников импровизации. Слушателям поручается остинато-*рифф*, представленный несложным оборотом из двух звуков, на фоне которого джазмен исполняет подготовленную импровизацию (естественно, что такой вид музицирования, с привлечением толпы был продуман заранее). Если внимательно проанализировать момент вступления каждой из трех фраз солиста, то станет очевидным, что первая фраза организована по сильным долям, тогда как вторая и третьи начинаются с затакта и в результате акценты сопровождения попадают на слабые доли мелодии. В итоге образуется следующая ритмоформула: 1-и **2**-и 3-и **4**-и, которая широко используется в более современной разновидности афроамериканской музыки – рок, и обозначается как фоновый ритм, способствующий раскачке.

Следующие несколько музыкальных фрагментов (примеры №7-10) демонстрируют применение приёма остинато в поп-музыке. Здесь приводятся и примеры из русскоязычного репертуара в исполнении так называемых на постсоветском пространстве эстрадных певцов. Но обращение российских исполнителей к ритмам рок-музыки позволяет автоматически отнести такие произведения в категорию популярной музыки, приближенной к западной модели. Если исполнитель включает в репертуар творчество советского периода, например песню военных лет (№7, «Дети войны»), но приспосабливает «правильную» мелодию к современным ритмам, она в различной степени приобретает свинговый эффект. И даже невзирая на эстрадный вокал советского образца (имеется ввиду, вокал, сходный с академическим), приближается к стилистке джаза или рок-музыки.

Композиция из примера №8 исполнена в стиле поп-рок (музыка здесь представлена оркестровым сопровождением, в меру академичным – с аллюзиями на «Болеро» М.Равеля; признаки рок-музыки здесь проявляются в вокале, эмоционально насыщенном, с брутально-агрессивным звучанием и нотками металла в голосе; что касается ритма, то он регулярен до механистичности, и лишь хлопанье толпы приближает его к *ритм*у *стаккато*, где каждая доля, будучи укорочена и акцентирована, приобретает ударно-взрывной характер).

Фрагмент из песни под названием «Городок» (пример №9) демонстрирует применение остинато как мелодического сопровождения, вынесенного в аккомпанемент. Фраза из четырёх звуков повторяется с начала вступления до самого конца песни. Особо обращает на себя внимание нисходящая секунда, попадающая на вершину фразы. Здесь секундовая интонация, возможно, является символом печального настроения в результате осознания невозможности вернуть прошлое, повторить светлые дни детства.

Примеры из области поп-музыки завершаются англоязычной композицией (пример №10), где остинато снова применяется в роли мелодического сопровождения, и появляется с самого начала вступления. Существенное различие данного остинато от предыдущих выражается в том, что здесь короткий мотив проводится в синкопированном виде, с весьма изломанным ритмом. Начальные два звука попадают на затакт, но из-за синкопирования это становится очевидным только после вступления солиста. При первом прослушивании в какой-то степени запутанным кажется даже метр. При помощи схемы остинатную ритмоформулу можно выразить примерно так: *и-и*затакт **1**-и 2-**и** 3-и 4-и; **1**-и 2-**и** 3-и 4-и. Но в реальном исполнении опережение и запаздывание относительно сильных долей здесь совсем незначительное и в нотации фиксировалось бы шестнадцатыми длительностями. Несмотря на музыкальное сопровождение и вокал, ориентированные на академическую школу, ритмический аспект данного исполнения снова относит данный номер к области поп-музыки, всегда подверженной влиянию рок-ритмов.

Как уже было отмечено выше, приём остинато (особенно ритмического) на современном этапе наиболее употребителен в стилях электронной музыки, из которых сразу же выделим музыку, предназначенную для пассивного отдыха – Нью-Эйдж, и для отдыха активного – клубную музыку, основанную на электронных ритмах, заполняющих помещение дискотек. Применение ритмоформул в современной танцевальной музыке не особо нуждается в объяснении, поэтому сразу же перейдём к рассмотрению образца музыки, написанной в стиле Нью-Эйдж (пример №11). Музыка данного стиля одинаково часто сочиняется как с применением живых тембров, так и с использованием синтезированных тембров; иногда композитор использует комбинацию живых и искусственных тембров.

В предложенном примере музыка практически полностью построена на искусственных тембрах, и только остинатная ритмоформула, которая звучит в исполнении низких струнных, дублирована «живыми» виолончелями. И фоновые мягкие, «воздушные» тембры, и навязчиво повторяющийся звук, и широкие мелодические линии духовых, и схематичные пассажи арфы, – все эти музыкальные средства призваны способствовать расслабленности на внешнем (физиологическом) уровне и внутреннему умиротворению. Но стоит понимать, что «терапевтический» эффект подобной музыки, завернутой в современную обертку, прекращается в тот момент, когда прозвучит последний её звук. Также не следует забывать, что остинатность, особенно многоуровневая (вокальная, инструментальная, ритмическая) пришла с востока, а истоки её лежат в культово-медитативных действах буддийской религии, и прослушивание её потенциально несет опасность для духа.

Следующие несколько фрагментов (примеры №12-16) демонстрируют возможности применения остинато в музыке для озвучивания кинолент как голливудских, так и западноевропейских современных композиторов. Напомним, что практически каждый композитор киноиндустрии имеет академическое образование, владеет различными техниками письма и должен обладать музыкально-историческими знаниями и широким фольклорно-этническим багажом, что связано с необходимостью точного изображения исторической эпохи соответствующим ей музыкальным стилем, с необходимостью использования аутентичных инструментов и жанров, характерных для данного периода.

 Для озвучивания кинокартин, созданных для отдыха и развлечения – с преобладанием сказочных и приключенческих сюжетов, обычно используется грандиозная (эпическая) симфоническая музыка, исполненная как минимум тройным составом, где часто фигурируют экзотические инструменты и усилена ударная группа. Следовательно, основным источником киномузыки в первую очередь является классическая школа, особенно творчество композиторов XIX-ХХ веков. В записях современной кино-музыки принимают участие самые сильные оркестры мира, в том числе лондонский симфонический оркестр. И для режиссеров, и для оркестров это взаимовыгодный проект. Для музыкантов оркестра это способ заработать, а для режиссера грандиозный саундтрек (звуковая дорожка к картине) – способ привлечь внимание к фильму.

В киномузыке остинато (которое, хоть и не всегда выносится на первый план, как в современной клубной музыке), часто звучит почти так же навязчиво и интенсивно, даже на уровне сопровождения. И здесь особенно заметны два полюса воздействия приёма:

 – при наложении на остинато других выразительных средств, особенно мелодии и гармонии, общий настрой музыки может усиливаться вплоть до гипертрофирования (например, лёгкое волнение из-за остинатного ритма может вырасти до неконтролируемой тревоги, умеренная радость – в неуёмное ликование и т.п.). Происходит навязывание ритма, настроения, мотива и т.п. Как правило, остинато сопровождает музыкальные композиции, отмеченные общим негативным настроем.

– в том случае, когда остинато используется без поддержки других музыкально-выразительных средств (или с минимальным их количеством), т.е. представлено только ритмоформулой или бесконечно повторяющимся звуком, музыка вызывает ощущение чего-то неотвратимого, рокового, настойчивого «преследования», безвыходности и т.п. Ну и, в целом она словно сковывает, «замораживает» развитие, в различной степени привносит элемент статики (более типичный для языческих культур); тогда как привычный тип драматургии в академической музыке всё-таки связан с постоянным качественным, образно-смысловым и другими изменениями.

Но обратимся непосредственно к примерам. Фрагмент под №12 демонстрирует, как несколько обычных мотивов, многократно повторенных, могут вызвать общий негативный настрой, оттенки которого были перечислены выше. Здесь этот эффект подчеркивается и повторяющимся звуком в нижнем голосе (фактура образует скрытое двухголосие, с так называемыми «альбертиевыми басами», типичными для периода венских классиков), и интонациями нисходящей секунды вверху, и минорным ладом, и низким регистром.

Следующая композиция (пример №13, *Prisoners*) демонстрирует, как повторяющийся мотив наделяет музыку настроением безнадёжности. Наложенная на остинато плавная мелодическая линия, опорные точки которой появляются нерегулярно и чаще попадают на слабые доли общего пульса, в итоге привносит элементы хаоса, а пронзительные педали струнных в высоком регистре ассоциируются с криками страдания.

В следующей композиции (пример №14) композитор комбинирует тембры живых инструментов с электронными фоновыми тембрами, а также с музыкально-шумовыми эффектами, которые изначально были «открыты» в экспериментальных течениях академической музыки ХХ века. Здесь и шуршаще-звенящие звуки, образованные вращением пальца по краю «поющего» хрустального бокала, и пронзительный скрип, вызванный соприкосновение стеклянных предметов, смычка с бутылкой, металлической пластины с открытыми струнами рояля и т.д. и т.п. Такие тембры обычно призваны выразить состояние настороженности или испуга, жуткости происходящих событий и т.п.

Остинато здесь снова представлено мотивом, образованным из трёх звуков (восходящая терция-секунда с возвратным ходом), который поочередно проводится с перекличкой между фортепиано и арфой. Но даже некоторое тембровое разнообразие не снижает негативного эффекта музыки, нестабильность которой, как и в прежних примерах, усиливается несовпадение остинато и мелодических мотивных образований – остинато постоянно словно подхватывает начало мелодических элементов и, сразу же, в бессилии прекращает эти попытки.

В примере №15 снова в качестве остинато выносится мотив, заметный практически сразу же. Здесь он представлен нисходящей секундой с повторением верхнего звука. Но помимо этого мотива, который непрерывно повторяется, остинатность проявляет себя и на других уровнях. В первую очередь, это пульсирующий звук (что-то вроде органного пункта) который сначала проводится бас-гитарой с синхронным дублированием ритмической линии; далее этот басовый звук дублируется двумя и более (!) ритмическими линиями. Если записать это в виде нотного текста, то в размере 2/4 получится непрерывно пульсирующая строчка самыми мелкими шестнадцатыми длительностями. Попутно отметим, что мышление в двухдольных метрах шестнадцатыми длительностями, и развитие музыки этими же длительностями (затакты, представленные 16-ми; пропуск первой доли, записанной как 16-я; синкопирование с лигованием на уровне 16-тых и т.п.) широко используется в рок-музыке, и тесно связанной с ней поп-культурой. Такая пульсация создает особый эмоциональный накал, присущий року т.н. «драйв», и конечно, эффект свинга.

Кстати, этими же шестнадцатыми можно записать остинатный мотив, который попадает только на первую долю. В данном случае первая доля будет дробиться на четыре части, а вторая отсутствует вовсе. В данном случае мотив останавливается на самой слабой части первой доли (завершение 1-и-и-**и**), предвосхищая – т.е. опережая вторую долю на одну шестнадцатую. В записи это обозначается лигой отконца первой доли ко второй. Остинатно появляется и фоновые мелодические мотивы, звучащие на третьем плане; правда они в отличие от основного ритмического остинато, появляются нерегулярно через всё более сокращающийся отрезок времени, словно «подгоняя» общее движение.

Все перечисленные приёмы, основанные на повторности, создают в сумме настроение смутного беспокойства (что характерно для киномузыки, – в минорном ладу), которое накапливается и стремительно достигает состояния всеобъемлющей тревоги, доходящей вплоть до неконтролируемого страха. Такие настроения внушаются в состоянии, близком к трансу (стоит учесть, что это только короткий фрагмент, а зрители воспринимают саундтрек целиком; многие в настоящее время интересуются исключительно такой музыкой, приобретают и слушают её отдельно от видеоряда).

Следующий саундтрек (пример №16) представляет пример ритмического остинато в «чистом» виде, без мелодической и гармонической поддержки. Данная ритмоформула буквально воспроизводит один из многочисленных африканских ритмов (по сути, «позывных» сигналов, адресованных духам), который исполняется на оригинальных барабанах. Такая практика, когда в Европу завозят африканские инструменты и продают их не только в музыкальных магазинах, но и на открытых рынках в качестве сувениров, сегодня очень широко распространена. В исполнении ритма участвуют обычно 2-3 барабана. И хотя при внимательном прослушивании слышно, что удары выражены достаточно разными тембрами (звонкий, глухой, резкий, гулкий, хлопающий и т.п.), на самом деле это может быть один барабан, где звук извлекается на разных участках поверхности барабана, и не только на горизонтальной его поверхности, но и на вертикальной. Меняет исполнитель и положение рук, «барабаня» то кистями, то кончиками пальцев, то ребрами ладоней и т.п. Конечной целью барабанщиков является не смена тембров, а сочетание нескольких ритмических линий, что весьма характерно для музыки африканских культов.

В заключении можно обратиться к примерам из классической музыки. Именно на самые яркие образцы академических композиторов опираются голливудские музыканты. Как уже было отмечено выше, в классическом творчестве остинато применяется с определенной драматургической целью (как средство развития, определяющее попутно характер), и, более узко, для изобразительных целей – например, для изображения фашистского нашествия, когда остинатная «тема» словно разрастается до гигантских размеров, создавая образ бездушной, бесчеловечной силы, неумолимо стремящейся загубить все живое.

Пример №17 является фрагментом симфонии современного русского композитора Алексея Рыбникова. Вся (!) вторая часть симфонии основана на остинатной формуле, которая вначале проводится только ритмически, затем «развивается» с гармоническим уплотнением и тембровым обновлением, где новые инструменты, а затем и оркестровые группы вливаются в звуковую лавину, словно пытающуюся смести всё на своем пути. Модель, по которой было построено «Болеро» Равеля, здесь доведена до гротеска и буквально доходит до истерии и затем хаотического грохота в завершении симфонии. Данная музыка ярко демонстрирует интерес академических композиторов ХХ века к воздействию ритма на слушателя и новую роль ритма в построении произведений.

В качестве вывода можно остановиться на том, что композиторам необходимо с осторожностью относиться к данному приёму. Не стоит акцентировать на нём внимание слушателей даже в том случае, когда остинато выражено в большей степени мелодически, чем ритмически и расположено на втором-третьем плане. Разумеется, нужно ясно осознавать с какой целью остинато используется, какой характер оно формирует в заданном ладу, темпе и т.п. И, как и любое музыкально-выразительное средство, остинато должно чётко выражать идею, заложенную в тексте; крайне нецелесообразно применять его в отрыве от текста.

Тогда как слушателям следует понимать, что вся современная музыка, где остинато занимает одну из ведущих ролей, в большинстве случаев:

* или содержит негативные настроения и навязывает таковые (в том числе – современная классика, в ещё большей степени киномузыка; и однозначно – клубная электронная музыка);
* или, выраженная чересчур «сладким» умиротворяющим звучанием с завуалированной остинатностью, является современной европейской адаптацией музыки восточных медитативных практик.

Обе разновидности остинатной музыки несут вред, а во втором случае (на слух менее настораживающем, – напомним о примере №11) и немалую опасность для духа.