*Комментарии к аудио-примерам*

Напомним, что остинато – это приём ритмический по своей природе, представляющий многократное повторение короткой ритмоформулы. В европейской классической музыке остинато, как правило, используется с мелодическим или гармоническим «дублированием» – т.е. повторяться может не только ритмическая формула, но и мелодико-гармоническая, что ещё более усиливает эффект. То есть остинато – это повторение какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота и даже отдельного звука.

В статье об использовании остинато в мирской музыке были рассмотрены два полюса воздействия приема:

 – при наложении на остинато других выразительных средств, особенно мелодии и гармонии, общий настрой музыки может усиливаться вплоть до интенсивного преувеличения. 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. Она 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.

Перед тем как приступить непосредственно к рассмотрению примеров, следует также обратить внимание на ещё один способ применения остинатности в современных композициях, когда бесконечная и неизменяющаяся ритмоформула сопровождает обновляющуюся мелодию и гармонию. Последние, даже если и обладают общими признаками статичности, всё же развиваются хотя бы отчасти.

Противопоставление (более точно – противостояние) *статичности* ритма и *развития* мелодического и гармонических пластов представляют значительный контраст в процессе восприятия. Аналогичный эффект образует применение органного пункта – педали, особенно двойной или доминантовой, на фоне которой может происходить уход в совершенно далекую тональную сферу, с той лишь разницей, что после введения органного пункта всегда происходит его выключения и стабилизация лада, тональности и гармонических функций, тогда как остинатность нарушает ладовую устойчивость до конца.

Данный контраст статичности и развития весьма эффективно воздействует на мозг и проявляет себя в переживании смутных ощущений негативного рода (более внутренних, чем внешних, часто до конца не осознаваемых). Эти ощущения можно объяснить тем, что, согласно полученному житейскому опыту и ассоциативному мышлению, слушатель в процессе звучания композиции ожидает разрешения «конфликтной ситуации». Он ожидает освобождения всё более накапливающегося напряжения между ритмической и мелодико-гармонической составляющими, но в итоге не получает ожидаемого.

 Первый фрагмент (аудиопример №1): *Back In His Arms* (*Вернись в Его армию*) представляет одну из типичных песен харизматического движения, написанную в так называемом стиле поклонения. Исполнение песен прославления сопровождается характерным поведением участников, когда зал подпевает солисту, в «благоговении» закрыв глаза и тихо раскачиваясь с поднятыми вверх руками. Медленный темп песен поклонения, скудная мелодия и статичная гармония призваны вызвать у слушателей чувство умиротворения, отстраненности от земных переживаний и «прикосновения» к небу. Но на самом деле это лишь форма навязывания эмоционального состояния и, по сути, легкая форма гипноза.

Основой аккомпанемента данной песни является остинатно повторяющаяся мелодико-ритмическая формула, охватывающая две нисходящие секунды по III-II, III-V (во вступлении III-VI) ступеням минорного лада и выдержанная на протяжении всей композиции. Нисходящее секундовое движение, которое ещё с периода Барокко стало музыкальным символом-знаком плача или вздоха, навязывает ощущение безнадежности, которое особенно подчеркивается окончанием мотива на V ступени минора. Мелодия куплета также «немногословна» и основана на трижды повторяющейся фразе с незначительным видоизменением её при последнем повторе. Как и в мотивах сопровождения здесь преобладают нисходящие интонации.

Даже при самом поверхностном анализе можно сделать вывод, что статичная музыка вступления и первой строфы совершенно не обладает призывным импульсом, заложенном в тексте, и даже, напротив, изначально навевает тень сомнения. И лишь перед началом второй строфы в размытое сопровождение «вторгаются» аккорды фортепиано. Каждый аккорд, будучи акцентирован, на слух воспринимается как укороченный. То есть, в данной ситуации фортепиано используется более в качестве ударного инструмента. Такой ритм, с «обрезанными» долями, где каждая из них становится сильной, называется в рок-музыке *ритм стаккато*.

Пример №2 аналогичен предыдущему. Данная песня также написана в минорном ладу, где преобладают нисходящие интонации. Остинато представлено нисходящим мотивом терции. Но здесь этот мотив помимо повторности, отличается также и постоянной сменой акцента, который попеременно попадает на разные доли такта (стоит отметить, что такой прием является основой танцевального стиля электронной музыки *evro-dance*, с той лишь разницей, что в последнем значительно ускорен темп).

Эффект качания усугубляется также легкой ударной линией, напоминающей звук тикающих стрелок часов. При всей своей ненавязчивости эта линия выполняет свое дело: попадая на все слабые доли (1-**и**, 2-**и**, 3-**и**, 4-**и**), она создает ритм, аналогичный наиболее популярной формуле рок-музыки – ритму ожидания. Ну, и если уж быть неумолимым критиком, при внимательном прослушивании можно выделить ещё один, совсем негромкий нисходящий мотив, который по принципу остинато движется с V к IV и снова попадает на самые слабые доли такта (1-**и**, 2-**и**, 3-и, 4-и). Единственное, на что способна такая музыка – погрузить слушателя в состояние беспечной отстраненности и отрешения от окружающего мира, пусть и временного. По сути, по своему эффекту она не слишком отлична от воздействия алкоголя или медикаментозно-наркотических препаратов, используемых для приглушения реального состояния, присущего человеку до момента искусственного воздействия.

Пример под №3 (Слава Богу за спасенье) объединяет признаки двух предыдущих композиций. В первую очередь странным здесь представляется факт обращения к минорному ладу, который в таком медленном темпе никак не соотносится с темой произведения. Состояние трансовой отстраненности здесь проявляется ещё более ярко. Это снова объясняется тем, что остинатно повторяющийся мотив сопровождается нерегулярной сменой акцента, попеременно попадающего на разные доли такта.

Навязчивое повторение основного тона в качестве пульсирующего органного пункта (подобного педали в грузинских, шотландских и др. народных песнях), само по себе уже навязывает состояние пассивного восприятия, никак не побуждая к прославлению. Не последнюю роль играет тот факт, что остинато в данном случае больше выражено ритмически, чем мелодически – звукоизвлечение, производимое посредством щипка струны (или имитация такового посредством электронных синтезированных тембров) сопровождается больше шумовым эффектом, нежели звуковысотным. И снова принцип остинатности выражен наложением нескольких линий, что усиливает его эффект: помимо ритмической повторности ритмоформул в исполнении струнных, минимализм в использовании музыкального материала дополнятся также повторяющейся во вступлении фразой, суммирующей два мотива, в исполнении синтезированных духовых.

И если, опережая события, сделать предварительные выводы, то даже на примере трех рассмотрены выше номеров можно убедиться в том, что для создания композиции, обладающей хотя бы некоторыми признаками трансовой музыки, немалую роль играют электронные тембры, особенно «мягкий» фоновый слой, как бы обволакивающий слушателя и уносящий его в область иррационального.

Следующий фрагмент (пример №4) представляет песню на свадебную тематику. Настроение радости аранжировщик здесь попытался передать в первую очередь ритмическим сопровождением, синкопированным и провоцирующим к танцу. В качестве ритмического остинато используется ритмоформула, весьма типичная для народностей Саудовской Аравии и Египта, а также для некоторых народностей балканской территории: **1**-*и*  **2**-**И** *3* -**и** **4**- *и*. Попутно заметим, что данная формула является усложненным вариантом ритма танго или босановы, где акцентируются только слабые доли, без дополнительно акцентируемого предъема к ним, как это происходит в данном «христианском» исполнении. Помимо танцевального ритма сопровождения, дестабилизация метроритма проявляется и на уровне вокального исполнения. Голос постоянно вступает после сильной доли, и завершает фразу немного раньше следующего сильного времени. В итоге одновременно несколькими средствами создается эффект свинга.

Следующий пример (фрагмент №5) продолжает демонстрацию прискорбных, кощунственных и совершенно необдуманных случаев внедрения языческих ритмов в церковную среду. В данном случае христианское пение, достаточно сдержанное в контексте СХМ, сопровождается аккомпанементом, в основе которого заложен ритм танго, – с его интенсивным «укалыванием» слабых долей: **1**-и 2-**и** 3-и **4**-и. Для того чтобы убедиться в идентичности обоих ритмоформул, ниже приводится фрагмент одного из самых популярных в мире танго (пример №5а). Вероятно, имея в виду молитвенный настрой, выраженный в тексте, аранжировщик не стал акцентировать внимание на ритме, и увел его на второй план. Но, даже лишенный своей взрывной ударности и энергии, ритм отсылает слушателя к своим жанровым истокам и, вне всякого сомнения, в корне противоречит содержанию текста.

Что касается тембровой характеристики ритмической линии, то здесь она скорее имитирует инструменты африканских культов. Сухие и гулкие удары воспроизводят звучание барабанов джамбе (традиционный ударный инструмент народов Западной Африки. На деревянную основу в форме песочных часов, полую внутри, натянута кожа козы или зебры, при помощи специальной системы веревок и узлов. Барабаны джамбе обычно небольшие по размеру. Имеют два основных тона: при ударе в центр – низкий и глубокий, а при ударе в край – высокий, звонкий и прозрачный). Другой компонент ритмической линии в данной песне (уже теряющей свои христианские качества, и, что значительно хуже, – приобретающей качества противоположные) – приятные перезвоны, похожие на звук колокольчиков. Они отсылают к самозвучащим африканским инструментам – типа мбиры, калимбы, маримбы и др. В оригинале эти инструменты представлены изделиями из дерева (где, например, пальцем задевают щепки, издающие легкий звон, или стучат по деревянным пластинам разной величины), высушенными плодами типа тыквы (точнее – их внешней полостью). Всё это инструменты, которые стали прототипом современных ксилофонов, металлофонов, металлических калимб и т.п.

В итоге, если рассматривать только инструментальную составляющую данной песни, невзирая на слова и относительно сдержанный вокал, возникают прямые ассоциации с музыкой языческих народов Европы и Латинской Америки (Испания, Португалия, Бразилия, Аргентина и др.) – в случае, если рассматривать ритм. Тембры ударной группы, как уже было отмечено, отсылают к музыке народностей Западной Африки – территории, одной из наиболее темных и оккультных.

Пример №6 (Мой дом на небе) – исполнен не только с использованием ритма бразильского танца босановы, но и с соблюдением всех характерных признаков этого жанра. Уже упоминалось, что ритм босановы схож с ритмом танго. Единственная существенная разница между ними – в танго эта ритмоформула подается в ускоренном темпе, акцентируемые слабые доли часто сопровождаются ещё и выделением предъёмов к ним; тогда босанова исполняется в замедленном темпе, на приглушенной динамике. Всё это создает расслабленное, мягкое и обволакивающее звучание; эффект усилен и манерой пения (чаще в женском исполнении) – доверительно-интимной, нередко томной и «ленивой». Напомним, что босанова возник в результате синтеза латинских танцевальных ритмов и современного (т.н. «прохладного») джаза.

В данном исполнении выражены большинство признаков босановы: замедленный темп, который вкупе с синкопированным остинато провоцирует расслабленное восприятие, мягкий и отчасти томный вокал, полностью исполненный на субтонах. Помимо ритмоформулы босановы во вступлении барабаны акцентируют слабые доли. Данный *фоновый ритм* (один из наиболее употребительных в рок-музыке) исчезает к моменту вступления солиста, но в сознании уже сохранило заданный ритм с раскачиванием метроритма.

Как и в предыдущем номере, для сравнения приводится аналогичный пример из светской эстрадной музыки (аудиопример №6а). Практически все характеристики песен имеют сходные признаки. Единственное существенное отличие – в мирском исполнении мечтательно-пассивный настрой более или менее соответствует содержанию текста (!), где вспоминается дом детства, времяпровождение, по-детски беспечное и беззаботное. Если обратить внимание на вокал, то в первом случае (СХМ) он более рыхлый, со значительным преобладанием воздуха относительно «чистого» звука – т.е. с присутствием всех признаков субтона. Такой тембр в поп-музыке называют «матовым», а во втором случае, тембр голоса, соответственно, более «глянцевый».

Фрагмент под №7 продолжает отмеченную практику – внедрение мирских ритмов с СХМ. В качестве примера представлена песня из репертуара группы Набат (к слову, эта одна из немногих современных групп, которая, наряду с группой Новый Иерусалим, открыто признает себя христианской рок-группой). И снова в качестве ритмического остинато используется ритмоформула босановы и танго. Данное исполнение, с достаточно быстрым темпом, приближает композицию ко второму жанру, хотя в целом она занимает промежуточное положение.

В представленной песне музыка особенно противоречит содержанию текста, достаточно серьезного. Автор в размышлении о своей жизни, предполагает, что в своем следовании он где-то упадет, где-то может уклониться с узкого пути. Обращаясь к Богу, он просит сил и милости для настоящей и будущей борьбы. Но музыка с обозначенным ритмом совершенно не соответствует серьезной просьбе и переживаниям. Например, только тембр кастаньет уже вызывает ассоциации с танцевальной музыкой испанских цыган в стиле фламенко. Особенно циничным в данном контексте является трехкратное бряцание гитары, дублированное барабанами, которое завершает первую строфу и «врывается» в музыкальную ткань после сильной доли, непосредственно перед вступлением солиста в припеве («*сердце мое ищет*…»). В латиноамериканских танцах музыканты обычно сопровождают такую ритмическую вставку пронзительным и энергичным возгласом «ча-ча-ча» и т.п.

Отдельного порицания заслуживает вокальный аспект, исполнение с так называемым в рок-музыке «драйвом» (приподнятый настрой, пылкость и энергия в голосе, малоощутимое акцентирование звуков, создающее ложное ощущение ускорения темпа). Этому способствует и утрированная вибрация в конце каждого фразы, и преобладание назальных звуков (звучания в нос), и частая смена тембровой окраски с глянцевой на матовую и наоборот, и преувеличенно сильная подача звучания. Кстати, такое, полукричащее пение с металлом в голосе, весьма характерно для экстремальных видов рок-музыки: хард-рока и хэви-металл. Даже первое прослушивание, без особого знания признаков эстрадного стиля, ясно дает понять, насколько эта музыка далека от христианской.

В англоязычной песне «Буду славить» (пример №8) инструментальное вступление построено на мелодическом остинато, которое выдерживается на всем протяжении части, и с регулярной периодичностью повторяется каждый такт. Здесь эта формула разу же задает сильный танцевальный импульс, что объясняется пульсацией шестнадцатыми, а также крайне синкопированным оформлением. Буквально каждый восходящий мотив, представленный активными мелкими длительностями, попадает на слабые доли данного четырехдольного размера (далее сильные доли отмечены бряцанием гитары).

На примере самой простой схемы, где каждая доля пульсирует шестнадцатыми, это выглядит примерно так: *1-и-***и-и** *2-***и-и***-и* **3-и***-и-***и 4***-и-***и-и**. На фоне такого нестабильного и энергичного пульса любая мелодия моментально приобретает эффект свинга. Но здесь раскачка ещё усиливается тем, что каждая фраза мелодии начинается после сильной доли (на 1-**и**) – с незначительным отставанием от основной доли; завершается каждая фраза на слабой доле (3-**и)** – с предвосхищением последующей доли. Таким образом, свингование здесь происходит как на уровне ритма, так и вокала. Мелодическое остинато является одним из наиболее употребительных приемов в музыке Нью-Эйдж, исполненной живыми инструментами.

И в заключении рассмотрим композицию из творчества еще одного композитора и исполнителя СХМ, который исполняет песни в стиле рок (пример №9). Как и подавляющем большинстве композиций, выдержанных с любом из стилей афроамериканской музыки, здесь в основу положен двухдольный метр. В медленном темпе и с пульсацией мелкими шестнадцатыми долями он сразу же наделяет музыку свингом. Эффект качания, как и в предыдущем пример, усугубляется акцентированием самых слабых долей на уровне шестнадцатых. Ритмоформула частью совпадает с предыдущей:

*1-и-***и-и** *2-***и-и***-и* *3-и-***и-и** *4-***и-и***-и*

Стоит отметить, что в рок-музыке (которая, в отличие от современного джаза) ориентируется на широкий круг слушателей и демократичность (доступность), количество формул с акцентированием слабых долей ограничено. Музыканты обычно используют одни и те же ритмические модели.

Данная песня была рассмотрена только на примере вступления, но уже рельефно выражены признаки её принадлежности к рок-музыке. Если учесть, что её исполнитель является самым популярным (согласно светским источникам) в среде славянской христианской молодежи, то можно представить всю масштабность вреда, который приносит такая музыка. Нелишним будет напомнить, что любая музыка СХМ (которая обычно попадает в музыкальную копилку юного слушателя из просторов Интернета), может быть значительно опасней эстрадной, по причине того, что содержит признаки рок-музыки в максимально концентрированном виде.