*Комментарии к аудио-примерам*

Как служение Богу посредством пения, так и аккомпанемент (сопровождение) христианских гимнов должен быть разумным и осмысленным. Петь разумно призывает нас сам Господь чрез Писание: ***«Пойте Богу нашему, пойте… Ибо Бог – царь всей земли; пойте все разумно»*** ***(Пс.46:7,8)***.

Для правдивого и осмысленного исполнения, прежде всего, следует внимательно подходить к тексту. Нередко такой подход отсутствует в современном христианстве. Например, многие гимны, употребляемые в харизматическом богослужении, описывают прикосновение к Богу, как нечто такое, чего можно достичь, подключив человеческие эмоции. Опасность такой философии нельзя недооценивать. Богослужение, основанное на возбужденных чувствах и мистике, является обманом. Оно порождает в людях крайние эмоциональные и эгоистичные настроения, и ставит их главной целью личное наслаждение. Библия учит нас, что мы постигаем Бога тогда, когда осмысливаем истину о Боге и приходим к Нему с верой. В результате этого у нас появляются глубокие чувства.

Участвуя в поклонении, мы можем проявлять самые сильные чувства, на которые способны, но эти чувства должны поддерживать мысль. Эмоции предназначены для поддержки и реакции. Они не должны быть движущей силой при поклонении Богу. Чувства нельзя возбуждать или «подстрекать» к действию музыкальным искусством.

В своих пастырских посланиях апостол Павел многократно убеждает проявлять здравомыслие. Он призывает к постоянному употреблению разума. Он настаивает на том, чтобы произносились осмысленные слова, он призывает нас к бодрствованию. Верующие должны бодрствовать и трезвиться. Они должны во всём проявлять рассудительность, взвешенность и проницательность. Каждое слово гимна сначала должно пройти через разум, потому что он является главным инструментом хвалы. Павел утверждает главенствующую роль мышления. В 1 Коринфянам он говорит, что мы должны молиться и петь не только духом, но и умом. Участвуя в богослужении, мы размышляем и познаем. Познание и размышления являются основой богослужения.

Слова истины, подкреплённые музыкой, являются для слушателей назидательной и полезной духовной пищей. Для искреннего и правдивого исполнения в первую очередь необходимо осмыслить текст избранного гимна, проверить, насколько состояние исполнителя соответствует переживаниям (или радостям) автора текста и композитора.

Итак, наиболее эффективным будет метод, когда аккомпаниатор тщательно изучит текст произведения, которое ему предстоит сопровождать, независимо от того, для какого состава произведение написано. Отражение смысловой основы, заложенной в тексте, имеет одинаковую ценность в процессе аккомпанирования как хоровому, так и групповому или сольному пению. В ходе инструментального сопровождения музыкант (в качестве образца изберём пианиста, который как аккомпаниатор в музыкальном служении фигурирует наиболее часто) может избрать два направления:

- передача общего характера, образа и настроения произведения;

- подробное изображение смысловых и событийных линий, отражённых в тексте.

Как бы то ни было, оба подхода требуют осмысления текста. В случае, когда пианист не имеет возможности познакомиться с текстом заранее, он может попросить у поющего ноты с подтекстовкой мелодии и следовать за текстом по ходу инструментального сопровождения. Если не представиться и такой возможности, лучшим решением для начала будет выбор предельно простого, «нейтрального» типа аккомпанемента – движение аккордов по долям музыкального метра. Поступив данным образом, во время первой строфы пианист имеет возможность выявить общую тему и настрой пения, и далее перейти к «более детализированному» аккомпанементу.

Независимо от стиля произведения, текста, характера и образа произведения, при выстраивании сопровождающего музыкального материала следует помнить о важном законе музыкальной формы: «от простого к сложному». Данный принцип касается всех музыкально-выразительных средств – гармонии, ритма (представленного в фортепианном аккомпанементе движением баса и фигурациями), фактуры, штрихов, динамических оттенков и т.д.

Например, в случае с фактурой оправданным будет следующая последовательность (в линеарном развитии от первой строфы к заключительной):

- аккорды;

- гармоническое арпеджио по звукам аккорда;

- мелодическая фигурация (захватывающая неаккордовые тоны) с басом в левой руке.

Особо важную роль фактура играет в случае, когда необходимо детализировано отобразить все моменты текста (так называемая изобразительность). Например, для имитации шага избирается мерное чередование аккордов (или баса на фоне выдержанной гармонии); для имитации волн – арпеджированное движение от низкого к среднему регистру; для изображения перезвона колокольчиков – гармоническая фигурация в верхнем регистре. Помимо иллюстрирования предметности или событийности, фактура также способна отразить более общие образы и состояния. Например, душевное и эмоциональное смятение, волнение, страх или гнев будут эффективно переданы арпеджированными фигурациями в нижнем регистре; состояние покоя и созерцания – аккордами в среднем или верхнем регистре.

Разумеется, действие фактуры напрямую взаимосвязано с гармонией, тембром и штрихами. Но в процессе изобразительности, фактура является, пожалуй, первостепенным средством.

Если говорить о гармонии, развитие от простого к сложному может выглядеть примерно следующим образом:

- сначала показ тональности посредством главных и побочных трезвучий;

- введение септаккордов, – сначала диатонических, затем альтерированных;

- после демонстрации гармонических средств в рамках главной тональности – использование отклонений в тональности первой степени родства (преимущественно для красочного эффекта).

Немаловажную роль в фортепианном аккомпанементе играет регистр. В большинстве случаев аккомпаниатор ограничивается средним регистром, который является относительно нейтральным – с точки зрения, как тембра, так и музыкального образа. Тогда как крайние регистры применяются обычно с конкретной целью.

Верхний регистр соответствует светлым краскам и состояниям. В изобразительных целях он используется в композициях на рождественскую тематику (колокольчики, мерцание звёзд), пасхальную (пение птиц, весенняя капель), а также в произведениях пасторальной направленности. В академическом репертуаре это произведения, посвящённые изображению природы или мирной размеренной жизни в окружении природы; в христианском музыкальном творчестве – пения, где в контексте прославления Бога-Творца возникают упоминания о таких природных явлениях, как журчание ручья, шелест листьев, солнечный свет и т.п.

Нижний регистр используется, закономерно, для передачи состояний сумрачных, «тёмных» и негативно окрашенных. Например, скорбное или драматическое произведение в большинстве случаев берёт начало в нижнем регистре (стоит понимать, что в зависимости от регистра, меняется характер и воздействие любого типа фактуры – как аккордов или арпеджио, так и комбинированных типов фактуры). Что касается изобразительных целей, – нижний регистр соответствует изображению раскатов грома, звона церковных колоколов и набата, удару молота и т.п.

Одновременное использование крайних регистров (бас – в низком + аккорд – в среднем; уплотненная многоголосием мелодия – в высоком) применяется преимущественно в кульминациях. Но, если осмысленно подходить к содержанию песни, то далеко не каждое произведение требует объёма и широты диапазона; как правило, крайние регистры затрагиваются в песнях с повышенной эмоциональной шкалой – особо трагических или особо торжественных и грандиозных. Даже таким общим приёмом, как удвоение баса в октаву, не следует злоупотреблять.

Таким образом, при *передаче* *общего характера*, образа и настроения произведения внимание пианиста концентрируется преимущественно на гармонии, темпе и ритме, в меньшей степени – на фактуре, штрихах, регистре и динамике (которые в данном случае более стабильны и однотипны). *Подробное изображение* смысловых и событийных линий, отражённых в тексте, требует повышенной концентрации внимания на фактуре, регистре, гармонии и штрихах. В меньшей степени это относится к темпу, ритму и динамике (которые в данном случае нестабильны и изменчивы, хотя и в меньшей мере, чем ранее перечисленные музыкально-выразительные средства).

Такие моменты, как плотность фактуры, фактурное разнообразие, комбинирование регистров (и соответственно – больший объём), гармоническое богатство, напрямую зависят от помещения, где исполняется произведение и выполняется аккомпанемент. Например, в небольшом зале разумным будет выбор не слишком плотной фактуры, отказ от объёмного звучания, приглушённый уровень динамики.

В большом помещении (или на общении с большим скоплением народа) более целесообразным и даже уместным будет инструментальное сопровождение с использованием крайних регистров, вплоть до активного звукоизвлечения баса (во избежание расшатывания общего темпа); максимально развитая фактура (но не «грохочущая» при этом динамика), которая не будет восприниматься как броская и навязчивая в объёмном звучании поющих, и в то же время поддержит гармонический фон.

Также характер сопровождения зависит от состава, для которого написано произведение. Например, сопровождение одноголосного сольного пения позволяет максимально разнообразить гармонию и фактуру, а также сосредоточить внимание на подробном изображении смысловых линий. Тогда как пение многоголосное, где вертикальное сочетание голосов уже определяет гармонические функции, в известной мере ограничивает как гармонические, так и фактурные передвижения. Наиболее «скупой» аккомпанемент предполагают хоровые произведение, где аккордовая фактура, дублирующая хоровое звучание, будет наиболее уместной (в идеале подобные произведения исполняются *а капелла*); как и более приемлемым будет передача общего характера. Также это относится и к многоголосному молодёжному пению.

Следует иметь в виду, что хоровые произведения кантиленного характера, особенно молитвенные, желательно сопровождать фактурой хорального типа с «воображаемым» вокальным сцеплением аккордов, максимально сглаживая ударную природу звукоизвлечения на фортепиано. Фактурные импровизации в хоровых произведениях менее уместны. Исключения составляют торжественные произведения гимнического плана, где уплотнение фактуры и использование аккордовой фактуры с бросками через октаву и фанфарными мотивами (ритмоформулы с точкой) только усиливают общий характер.

Разумеется, методы построения фортепианного (как и любого другого) аккомпанирования могут иметь различные вариации, как могут меняться и факторы, которые обуславливают тип, метод, принцип и стиль инструментального сопровождения. Помимо акустических особенностей помещения и состава исполнителей здесь можно отметить также такие факторы, как цель и характер богослужения (обычное, праздничное, призывное), тематика служения, технические особенности исполнения (с усилением посредством микрофона или наоборот), профессиональный уровень вокалиста – например, уверенное и подготовленное исполнение певца даёт аккомпаниатору простор для импровизации и возможность «отойти от текста».

Однако не будем углубляться в сопутствующие моменты, влияющие на аккомпанемент, а также определяющие его. Перед тем, как рассматривать музыкальные примеры, важно выделить несколько основополагающих условий, которые должны быть предпочтительными в каждом случае.

Первое, о чём уже было сказано выше – осмысленное сопровождение, которое выражено следованием за текстом, а не только за солистом (в идеале солист преследует те же цели, что и аккомпаниатор, а самостоятельный анализ текста в итоге завершается совместной проработкой всех исполнительских нюансов). Таким образом, «попадание в текст» является не менее важной целью, чем технический ансамбль, выраженный скорее внешним, чем внутренним единством.

Следующий момент, о котором всегда важно помнить аккомпаниатору – необходимость быть на втором плане, сопровождать и дополнять вокалиста. Следует избегать громоздкого, чрезмерно виртуозного, концертного аккомпанемента, когда внимание слушателей с пения переключается на сопровождение. Главная цель служения – передача и углубление Слова, а не показ виртуозного мастерства.

Далее затронем исключительно музыкальные стороны аккомпанемента. При любом способе инструментального сопровождения (который во многом определяется уровнем пианиста, как профессионально-техническим, так и мыслительным) в процессе его выстраивания важно достигать кульминационной точки, постепенно усложняя музыкальный материал. Как правило, кульминация находится в последней трети произведения (если поделить произведение на две равных части – в середине второй части), которая называется точкой золотого сечения. Именно пианист в большинстве случаев может внести более заметное развитие в ансамбле, представленном голосом и инструментом. В процессе аккомпанемента важно удерживать внимание слушателей, таким образом, чтобы интерес возрастал по мере развития произведения, не ослабевая от начала к концу – по аналогии с развитием формы поэтического текста или проповеди.

И наконец, последнее условие затрагивает взаимодействие солиста и аккомпаниатора. Здесь подразумевается принцип комплементарности (буквально – пространственная взаимодополняемость) – взаимное соответствие, диалог между солистом и фортепиано. На деле данный принцип довольно прост: мелодия солиста движется – фортепианная фактура и гармоническое развитие ограничиваются; мелодическое движение вокалиста приостановилось – пианист подхватывает и продолжает развитие. Другими словами – пауза в мелодической линии сразу же заполняется фортепианным сопровождением. Высшей степенью мастерства является диалог с использованием ритмических, мелодико-интонационных и гармонических имитаций, когда пианист «вторит» вокалисту по принципу эха, а фактура приближается к полифонической.

Выше был предложен наиболее эффективный вариант инструментального сопровождения, который базируется на правилах, выработанных в академической среде. Это аккомпанемент, где все средства музыкальной выразительности углубляют текст, следуют за текстом, используются по мере необходимости (без излишеств, не как самоцель), и, что немаловажно – никогда не противоречат тексту.

Однако в современной христианской музыке (СХМ) аккомпаниатор нередко нарушает перечисленные принципы, и не только отходит от текста, но нередко совсем не принимает во внимание даже основную тему и идею произведения. Аккомпанемент в СХМ, как правило, преследует одну цель – посредством инструмента наделить произведение особой энергетикой, внести ритмический импульс, создать эффект свинга. Т.е. работа над ритмом выносится на первый план, тогда как остальным музыкально-выразительным средствам уделяется меньше внимания. Рассмотрим это на примере репертуара СХМ.

В предыдущей статье, где рассматривалась мирская манера игры, были отмечены наиболее употребительные признаки эстрадного аккомпанемента. Напомним, что таковыми являются: 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. К сожалению, нередко некоторые признаки проникают и в церковную среду.

Первый блок аудио-примеров (№1-4) демонстрирует пульсацию аккордов, которые образуют метрическую двухдольную сетку с укорачиванием и акцентированием долей – так называемый в рок-музыке *ритм стаккато*. Только такой манеры звукоизвлечения – острой и ударной, вполне достаточно, чтобы привнести в звучание ритмический заряд. Отметим и свойства мелодии, которая развивается на фоне ритма стаккато.

В медленном (точнее будет сказать – замедленном) темпе мелодия обычно приближена к лирической рок-балладе, где «повисающие» длинные ноты чередуются с более интенсивными мотивами, представленными мелкими длительностями (№1). Такое построение мелодии, где активность и пассивность мотивов постоянно сменяют друг друга, только усиливает энергетический тонус музыки. Напомним, что по традиции рок-музыки, мелодии записываются шестнадцатыми нотами, реже восьмыми. Не стоит добавлять, что на фоне размеренной пульсации аккордов мелодия развивается с постоянным смещением относительно сильных долей (№2, 3). В случае, когда мелодия на фоне ритма стаккато представлена в быстром темпе, характер музыкального звучания приближается к джаз-фанку (современный танцевальный электронный джаз) или рок-н-роллу (№4).

Но если в фортепианном аккомпанементе ритм стаккато появляется лишь в ряде случаев, то синкопированные аккорды, ударные (резко оборванные) и акцентированные аккорды, расположенные на слабых долях в фактуре сопровождения СХМ пользуются немалой популярностью (№5). В некоторых случаях синкопированные аккорды дублируют аналогичные фрагменты мелодии; в других случаях мелодия представлена относительно ровной линией, тогда как нестабильное сопровождение её раскачивает.

Другой крайностью (относительно танцевальности и трактовки фортепиано как ударного инструмента) в стиле сопровождения может быть расслабленное, ненавязчивое звучание, близкое к Нью-Эйдж (№6-8). В данном случае, задача аккомпаниатора – создание располагающей, лёгкой и непринуждённой атмосферы. Особенно часто такой стиль игры сопровождает харизматические песни поклонения, когда паства раскачивается в «молитвенном» настрое под звуки музыки, периодически подпевая солисту.

Аккомпанемент в стиле нью-эйдж (или близкий к таковому по восприятию, как например, звучание «холодного» модерн-джаза) отмечен минимализмом гармонических и фактурных средств, остинатным повторением ритмических формул, и частыми остановками, где паузы, вероятно, призваны передать состояние духовной сосредоточенности. В большинстве случаев «расслабленный» стиль игры выполняется на синтезаторе или электро-пиано с использованием фонового режима (№ 7, 8).

Но если отдельные инструментальные «реплики» (вроде «случайного» аккорда, неожиданного пассажа или «перевёрнутого» глиссандо, «повисающих» нот в среднем регистре, и «мерцающих» в верхнем) в медленном темпе способствуют частичному погружению в себя и определённой пассивности восприятия, то постоянно повторяющиеся ритмоформулы и мелодическое остинато создают уже эффект транса (№9, 10).

Разумеется, эффект транса проявляется в различной степени, и воздействие его усиливается по мере возрастания темпа. Представленный искусственно синтезированными темпами, он более эффективен, нежели в звучании живых тембров. Нередко заданные ритмоформулы усложняются синкопированием и проходящими диссонирующими тонами.

В следующем примере (№11) различные эстрадные принципы представлены в комплексе. При этом неискушённым слушателям может даже показаться, что некоторая доля медитативности в сопровождении и «благоговейное» пение вполне отвечают общему настрою и тематике произведения, где представлены размышление о Страдальце. Прежде всего, стоит начать с мелодии. Развиваясь шестнадцатыми нотами в медленном темпе, она постоянно, в каждой своей фразе, начинается с пропуском сильной доли – что сразу провоцирует слушателя на раскачку. Что касается вокала, здесь манера пения полуприкрытая (тогда как в академическом и церковном пении она прикрытая); также применяется «глянцевый» субтон, где звук не совсем рыхлый, но тембр голоса показан не в полной мере.

Однако в данный момент нас интересует аккомпанемент. Выделим признаки, которые его определяют. Во вступлении обращает на себя внимание мелодическое остинато, где ритмоформула завершается «грязным» звучанием. Напомним, что солист постоянно пропускает первую долю. В качестве опорной точки для солиста в фортепианном сопровождении появляется тоника с секундой (если разложить аккорд по терциям, – это тонический нонаккорд). В куплете более или менее ритмичные аккорды подчёркивают сдвиг мелодии, которая звучит с опережением. В конце куплета в аккомпанемент снова вводятся мелодико-гармоническое остинато.

Подобное комплексное использование эстрадных приёмов (точнее – джаз и рок техник) в русскоязычном прославлении появляется нечасто, как результат подражания англоязычной церковной музыкальной практике, где они являются признаком стиля. Например, в следующей композиции (№12) представлены примерно те же особенности, которые были проанализированы выше. Во вступлении на фоне ровных аккордов вводится синкопированное мелодическое остинато (с остановкой на слабой доле 1-и***2***). В куплете аккорды пульсируют четвертями, в то время как мелодия развивается шестнадцатыми, работая на опережение по принципу рок-музыки.

Из последних примеров можно сделать вывод, что слова для аккомпаниатора СХМ не имеют большого значения, тогда как различные эстрадные приёмы звукоизвлечения применяются в полной мере, причём нередко в комплексе. Например, это может быть ударная подача аккордов и обильное синкопирование (№13); свингование, неоправданно используемая (в противовес тексту) диссонирующая гармония, и зомбирующее повторение ритмоформул в рисунке сопровождения (№14); «грязная» гармония и синкопирование, особо энергичная и пульсирующая манера игры с «драйвом» (№15).

В некоторых случаях аккомпанемент эпизодически буквально имитирует звучание джазового стиля (№16, конец – параллельные кварты и ноны, свингование, пульсация шестнадцатых у ударных, «перевёрнутое» глиссандо, акцентирование слабых долей в аккордах фортепиано), звучание блюза (№17 – тремоло и раскачка посредством триолей) или рока.

Данные примеры демонстрируют загрязнение СХМ мирскими элементами, а в некоторых случаях – даже безрассудное подражание афроамериканской музыке. Думается, не нужно особых аргументов, для того чтобы предостеречь христианских музыкантов от соприкосновения с подобной манерой аккомпанирования.