

## **Задавание тона на клиросе и все, что с этим связано**

Этот вопрос является одним из самых проблемных в церковно-певческой практике. Достаточно вспомнить о том, что почти все свойства церковного пения мы можем ввести в рамки «клиросного богословия», т.е. найти в богослужебной и святоотеческой литературе прямые или косвенные указания на то, как решать ту или иную технологическую сторону церковного пения. А вот вопрос о **задавании тона** перед пением не рассматривается ни в каких богослужебных изданиях. Это как бы и понятно – во время сочинения Типиконов пение начиналось с одного певца (головщика, протопсалта, и т.д.), и его голос служил настройкой для ушей остальных певцов. Но даже дошедшие до нашего времени греческие, сербские, болгарские древние одноголосные распевы зачастую содержат сольную попевку без слов (аненайку), которая настраивает остальных певцов на пение в определенном ладу и на определенной высоте.

Несколько столетий устойчивого обиходного многоголосия для православного клироса – сравнительно небольшой срок, но в этот период успели сформироваться основные нормы этого технологического процесса (задавание тона). Эти нормы преподаются студентам хоровых отделений, однако многие регенты, избежавшие обучения на таковых отделениях, настолько безграмотно настраивают хор перед пением, что провоцируют сольное начало каждого песнопения своим голосом. На некоторых клиросах такая «фольклорная» атмосфера является почти что нормой – регент запекает, хор подхватывает. Возможно, это и было нормой (и остается ею) в одноголосных распевах

– знаменном, валаамском, соловецком. Однако современный 4-хголосный обиход не предполагает сольного вступления одного из голосов, а обязывает всех певчих одновременно вступить на нужный аккорд. Тем более к этому обязывает авторская церковная музыка.

Самая серьезная технологическая проблема, возникающая при задавании тона, заключается в том, что:

– с одной стороны, регент должен так настроить хор перед вступлением, чтобы ни у одного из певчих не было «недослышания» тона. А это значит, что тон должен быть достаточно отчетливым как по силе, так и по протяженности звучания.

– с другой стороны, акустика и ритм церковной службы не предполагают наличия «зарезервированного» на задавание тона времени. Это значит, что вся подготовительная ко вступлению хору технология должна оставаться как бы «за кадром» богослужения, не превышая лимита как времени, так и громкости, оставаясь незаметной (или почти незаметной) за пределами пространства клироса.

Вот эти два **очевидных** условия как бы вступают между собой в противоречие, оставляя регенту очень маленький промежуток между двумя серьезными нарушениями – с одной стороны, он рискует быть не услышанным своими певцами, с другой – слишком отчетливо вплести звуки настройки своего голоса в партитуру Богослужения. Поэтому проблема, так и не затронутая никакими Типиконами и их толкованиями, требует ее подробного описания в специальной хоровой литературе.

«Светским» дирижерам эта проблема незнакома, или почти незнакома. Форма концертного выступления любого уровня хора всегда предполагает паузы между номерами, заполненные овациями, объявлением нового шедевра, а в конце – обычные секунды настройки хора перед новым произведением. Но церковная служба – это монолитный процесс,

никак не являющийся набором концертных песнопений, и поэтому клиросная настройка хора в ходе службы – зона повышенного риска, в котором не должно быть пренебрежения к мелочам. Не случайно Н. Ковин, автор работы «Управление церковным хором», отвел этому вопросу отдельную главу, весьма остроумно снабдив ее нотными примерами как правильного, так и неправильного задавания тона. Но, на мой взгляд, и главы в книге Ковина недостаточно – объем его работы позволил ему лишь обзорно коснуться этой проблемы. Попробуем более детально остановиться не специфике задавания тона регентом в «боевой обстановке» богослужебного процесса.

## **1. Кому мы задаем тон?**

Как это кому? Что за вопрос? Конечно, хору, скажете Вы.

Это, конечно, так... Но не совсем так. Хор – это не абстрактная масса людей, но состоящая из людей, начинающих петь (в большинстве случаев) от разновысотных звуков, образующих аккорд. Значит, чтобы сделать предельно понятным – какие певчие с каких звуков этого аккорда должны вступить, недостаточно лишь пропеть этот аккорд. Нормой является адресация каждого звука своей высотой именно тем певчим (или тому певчему), от которого регент ожидает его возврата в пении. Многие регенты пренебрегают этим условием, считая достаточным отправить звуки тона «в никуда», предлагая певчим самим выхватить из трех-четырёхзвучного букета то, что им более всего понравится. Наградой же за эту небрежность зачастую является то, что певчие начнут петь не со своего звука, перепутав расположение аккорда.

А ведь выполнить это условие очень несложно. Бог, создавая человека, наверняка предполагал, что кто-то из потомков Адама будет задавать тон на клиросе и позаботился о том, чтобы одномоментно регент смог издать звук только одной высоты, а не все звуки одновременно. Этим-то чу-

десным свойством нашего голоса и стоит воспользоваться регенту. Пропевая **по очереди** звуки аккорда, регент вполне способен каждый из этих звуков направить в сторону воспроизводящего этот звук певчего. Проще говоря, адресация тона – это обязательно **общение!** Совсем не нужно (да и некогда) тратить на это общение времени больше секунды, но во время звучания очередного звука аккорда только один певчий (или одна группа) должен почувствовать на себе взгляд, или направление указующего перста, или поворот головы. А прочие, наоборот, должны понять, что этот звук к ним не относится.

## 2. «Та-та-та», или «До-ля-фа»?

Вроде бы, тоже пустяковый вопрос. Какая разница, скажете вы, какие согласные и гласные произносит регент комбинирова звуки аккорда? Но и в здесь, если разобраться повнимательнее, может содержаться либо помощь хору во вступлении, либо, наоборот, медвежья услуга.

Давайте посмотрим на это вот с какой стороны: певчий во время задавания тона смотрит либо в ноты, либо в текст, сопоставляя то, что он **слышит** от регента с тем, что он **видит** в нотах (тексте). И этот очевидный факт рождает столь же очевидный вывод:

Если певчие смотрят **в ноты**, то регент должен произносить при задавании тона **названия этих нот**. Их начертание певчий видит, от регента их названия слышит – все в порядке, можно петь.

Но если хор поет **по текстам** обиходные гласовые напевы, то произнесение названий нот не только бесполезно, но и может помешать! Гласовый напев не должен быть привязан к какой-то единственной высоте, он может быть поднят или опущен регентом в зависимости от множества условий – состава хора, погодных условий, самочувствия певчих, наконец! Нотных символов певцы в Минее или Октоихе не видят, следовательно, их названия **нефункциональны**.

Конечно, если регент перед пением «Богородице Дево, радуйся» произнесет ритуальное «ля-фа-до-фа», никто не заболит. Но некая тонкость заключается в том, что вышеозначенная ритуальная попевка **реально** может оказаться спетой на высоте «си-соль-ре-соль», или «соль#-ми-си-ми». И некоторые певчие, излишне обремененные абсолютным слухом, могут испытать при этом определенный дискомфорт.

По той же причине очень важно название нот тона, если таковые содержатся перед глазами певчих. По всем вышеуказанным причинам регент может с полным основанием опустить или поднять тональность произведения, особенно в случае, когда партитуру для мужского хора должен спеть смешанный состав (часто такие ноты сопровождаются примечанием: Смешанным хором петь на кварту выше). При транспонировании нотного произведения несовпадение начертания ноты и их реального звучания просто **обязывает** регента произнести те ноты, которые видят глаза поющих. Тем самым регент как бы говорит: «Нота «фа», которую вы видите в этом опусе, звучит вот на этой высоте».

Задавание тона в транспорте неизбежно вызывает протест (разной степени агрессивности) у так наз. **«абсолютников»**. По моим наблюдениям, это – нечастое явление среди музыкантов, однако в практике мне с ними приходилось встречаться. Я, честно сказать, **по личным ощущениям**, не совсем понимаю, что это такое. Я даже не знаю, принадлежу ли я к их избранному клану? С одной стороны, «встроенный» во мне камертон всегда дает, когда угодно, ноту «ля». Единственная ситуация, когда я сознательно не доверяю своему организму – это состояние повышенного волнения. Тогда я «завышаю». Но, с другой стороны, «перенастроить» себя вверх или вниз – для любого ученика хорового училища было делом совершенно обычным, и в этом смысле я **«относительник»**. При этом я с доверием отношусь к певчим, для которых реальное звучание ноты противоречит ее звучанию в транспорте, понимая, что это не проявление каких-нибудь

излишних амбиций, а просто свойство воспитания слуха. И тем не менее! Несколько раз за мою практику были случаи, когда «абсолютник» после нескольких лет пения на моем клиресе становился вполне гибким «относительником», а отсюда вывод: относительный слух – дело практики.

Исходя из этого, повторюсь: называние нот в «не-нотных» песнопениях просто нефункционально, а в «нотных» – наоборот, весьма желательно (с поправкой на «абсолютников»).

### 3. Ладовая настройка.

Этот раздел касается настройки хора на песнопение, которое начинается с неустойчивого аккорда (доминанты, как правило). Особенностью такого тона является то, что доминанта в современных ладах одинаково мажорная как в минорном, так и в мажорном ладу. Поэтому, если регент задаст тон только доминантового аккорда, то слишком большая вероятность разрешения его певчими туда, куда им заблагорассудится. Н. Ковин написал об этом довольно убедительно:

**Наклонение пьесы.** Часто песнопение начинается не с тонического аккорда, а с какого-либо другого. Напр., обычно “Господи, помилуй” на литии, начало которого написано в ре миноре, начинается с трезвучия пятой ступени.

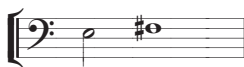


Малоопытный хор собьется, если регент, задавая тон, пропоет только этот аккорд V ступени. Ибо тогда для певчих все-таки не будет ясно: в мажоре они будут петь или в миноре, так как они не знают ни тоники, ни терции тональности. В таких случаях следует, прежде чем пропеть хору начальный аккорд, показать ему и аккорд тонический. На “Господи, помилуй”, приведенное выше, тон нужно задать так:



Такое предварительное пропевание тоники и терции тональности совершенно необходимо тогда, когда у хора почему-либо утратилось представление о тонике. А это возможно либо оттого, что перед этим хор сам пел в другой тональности, либо слышал другую тональность в пении левого хора, в возгласах, в чтении и т.п.

Напр., если левый хор пел в **ре мажоре**, а диакон прочел прошение перед литийными “Господи, помилуй” так:



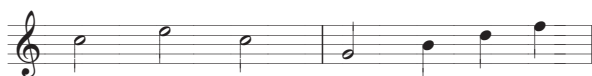
то можно быть уверенным, что, задав прямо тон: **ля, до, ми**, регент услышит, как не особенно опытный хор запоет:



т.е. в **ре мажоре**, а не в **ре миноре**.

Задавать тон следует совершенно спокойно, уверенно (что очень важно) и не торопясь. На тонике и терции тональности, на основном звуке начального аккорда, а также и на интервалах аккорда, которые, по предположению регента, могут затруднить ту или иную партию, следует остановиться несколько дольше и пропеть их как можно тверже и вразумительнее.

Таким образом, задавание тона, напр., на “Господи воззвах” 1 гласа придворного напева, примет такой вид:



Суетливое и торопливое задавание тона совершенно невразумительно для хора. Нельзя быть уверенным, что хор хорошо примет тон, если он будет задан так (что, между прочим, наблюдается очень часто):



#### 4. Очередность звуков аккорда.

Этот вопрос решается обычно двумя способами:

1. На многих клиросах звуки аккорда задаются, начиная с верхнего (сопрано), сверху вниз. Например: «Ля-фа-до-фа. – Богородице Дево, радуйся...». Или: «До-ля-ре. – Всемирную славу...»\*.

2. Существует тем не менее распространенная практика первый звук отдавать тенору (иными словами – третьему сверху голосу). Откуда такая привилегия у теноров, я не знаю, но аргументы всегда слышу одни и те же: «У нас так принято». Или: «А меня так учили». **Функциональным** аргументом я считаю только один – чтобы задаваемый тон не превращался в ломанную линию (об этом будет ниже).

В пользу первого способа могу сказать только следующее: существует множество обиходных напевов, в которых первый аккорд вариантен по расположению, в зависимости от ударения. Например, стихирный седьмой глас может начинаться с ударного слога (трезвучие в положении квинты), или с безударного (трезвучие в положении терции). Если регент, задавая тон, поет трезвучие в положении квинты (отдавая эту самую квинту тенору), то сопрано тоже может воспринять этот звук на свой счет. А что? У сопрано этот напев тоже может начинаться с квинты, а ударный там или безударный слог – это уж пусть регент разбирается!

---

\* На всякий случай напоминаю: диезы и бемоли при задавании тона не поминуются. Они и так подразумеваются в настройке на лад.



Во всяком случае, постоянное взаимодействие регента и его певчих делает вполне привычным способ регента комбинировать звуки тона в той последовательности, которую он считает правильной. Главное, чтобы эта последовательность всегда оставалась одинаковой, особенно на обиходных напевах, поемых по текстам.

Что же касается «нотной» музыки, или непривычного для хора расположения, то регенту желательно учесть такое обстоятельство: предположим, очередность звуков аккорда в партитуре образует ломаную линию:

Регент задает тон: Первый аккорд:

Сопрано    Альту    Тенору    Басу

Практика показывает, что исполнение такой ломаной линии, особенно в быстром темпе, далеко не всегда дается регенту безупречно по чистоте. Да и воспринимается певчими ломанная линия гораздо хуже. Поэтому я предпочитаю (да и другим рекомендую) петь звуки тона в более простой очередности, соединив это с вышеописанной персональной адресацией каждого звука своей партии:

Регент задает тон: Первый аккорд:

Сопрано    Тенору    Альту    Басу

## 5. «Разнополость» регента и певчего.

А вот это – очень важный вопрос. Практически во всех специальных учебных заведениях педагоги по дирижированию отводят определенное время на тренировки студентов.

Суть в том, что регенту приходится давать тон своим голо- сом человеку, чья половая принадлежность отличается от его собственной. Помимо всего прочего, различия проявляются в диапазоне голоса регента, дающего тон, и певца (певицы), этот тон берущего. Поэтому совершенно естественно, что ре- гент, адресуя партии сопрано «ля» первой октавы, споев эту ноту в малой октаве – и будет понят совершенно правильно. Почему? Потому, что существует такое понятие, как **тоновое напряжение**. Это значит, что певец «считывает» не только высоту звука, но и способ его исполнения регентом – как звук низкий, средний, или высокий. То есть, спетый муж- ским голосом звук «ля» малой октавы (спетый в середине диапазона мужского голоса!) певица будет искать тоже в се- редине своего диапазона. И найдет его в первой октаве.

Проблемы в этом вопросе возникают как правило на сты- ке между мужскими и женскими партиями, чаще всего в партии третьего голоса, которую где-то поют мужские голо- са, а где-то и женские. Регент должен учитывать – певец или певица поет «пограничный» голос, и задать ему тон в таком же тоновом напряжении, в котором поет певец.

Вот как один и тот же аккорд должен спеть регент (муж- чина), если у него тенор тоже мужчина:

Первый аккорд:

Регент задает тон:

Тенору Сопрано Альту и Басу

И тот же аккорд, где третий сверху голос поет женщина:

Первый аккорд:

Регент задает тон:

Сопрано Альту "Тенору" Басу

Соответственно, регентующая женщина (Регентша? Регентесса? Регентуха? Как правильно? Не люблю я этот однопольный термин... впрочем, и «дирижер» не спасает) – так вот, **она** задаст тот же аккорд своему хору, где в наличии мужчины-тенора, следующим образом:

Регент задает тон: Первый аккорд:

Тенору Сопрано Альту и Басу

Кстати, повторюсь: в этом случае может быть оправдано то, что тенора получают певчий звук тона – но не за особые заслуги, а чтобы не превращать аккорд в «ломаную линию», о чем шла речь выше.

Если же в **ее** хоре поют, прошу прощения, «тенорихи», то попевка тона будет другая:

Регент задает тон: Первый аккорд:

Сопрано Альту "Тенору" Басу

Если регент не почувствует эту разницу и спутает пол певца, то он тем самым поставит перед ней (ним) довольно трудную задачу – певчий должен успеть сообразить, что спетая низким голосом нота должна прозвучать в его голосе высоко (или наоборот). Я видел достаточно примеров разваленного вступления именно по небрежности обращения с этим правилом.

Особый случай, и не такой уж частый – когда регент должен спеть певцу тон, выходящий за пределы его (регента) диапазона. Или, как вариант – у регента болит горло, он физически не может дать высокую ноту тенору или сопрано. Помню, меня в этом случае выручил указующий перст

– пропевая снизу звуки аккорда, я спел тенору «ре» малой октавы, показав тенору пальцем вверх. И представьте себе – он, хоть и тенор, но понял меня совершенно правильно!

И уж совершенно исключительный случай на моей памяти, это как задавал тон уникальным способом американский регент Петр Фекула. Фа-мажорный аккорд в широком расположении прозвучал у него так: фа (поет в малой октаве) – до (поет тенорам в первой октаве) – ля (поет альтам в первой октаве фальцетом) – фа (**свистит сопранам во второй октаве**). И получается у него такая комбинация чисто и оперативно. Я потом сколько не пробовал, так ни разу и не получилось.

## 6. Камертон или диакон?

Самая обычная форма пения на каждой службе – ектения, все время проверяет регента на способность к диалогу. Ектения – это диалог. Причем, по большому счету, диалог не только между диаконом и хором, но и всеми храмовыми прихожанами, которые делегировали хору отвечать да возгласения, адресованные им всем («**Миром** Господу помолимся»).

Но в этой статье не рассматривается способность или желание регента включить в ектению общенародное пение молящихся. Давайте рассмотрим технологические требования ектении хотя бы в масштабе клроса:

1. Тот очевидный факт, что возгласение происходит раньше ответа хора, так же очевидно ставит клирос в зависимость от диакона по выбору тональности и звуковысотности, а не наоборот. Вот поэтому уши и мозги регента должны достаточно оперативно совершить определенную работу, укладываясь в те несколько секунд, на протяжении которых звучит возглас. Один опытный и довольно музыкальный диакон однажды мне признался: – Знаете, за что я не люблю регентов? За то, что на возглас «Господу помолимся» они отвечают не «Господи помилуй», а «Фа-ля-до-ля-до-ля-

фа». Из такого признания очевидно, что сослужащий ему регент игнорирует (или не знает) элементарных требований к пению ектении. А они таковы:

– Тон ответа хора нужно задавать не после возгласа, а во время него. Тогда после окончания возгласа прозвучит ответ, а не настройка на ответ. Кстати, эта оперативность далеко не у каждого регента возникает сразу, некоторые ее годами оттачивают.

– Регент должен успеть сообразить, как ввести тон возгласения в аккорд ответа. Не секрет, что даже один и тот же диакон в разное время службы может возглашать на разной высоте. Но, как правило, начав ектению от определенного тона, он сохранит его до последнего прошения (об исключениях – чуть ниже). Значит регент должен иметь несколько «заготовок» на любой возможный вариант диалога. Услышав начало возгласа, регент строит от него аккорд первого ответа хора. Высота возглашения может при этом соответствовать как приме аккорда (средний тон возглашения), так и квинте (низкий тон), и даже терции (высокий тон). Вот пример возможных сочетаний возгласа и ответа:

Регент: Хор:

Диакон: Гос - по - ди, по - ми - луй.

Ми. ром Гос. по. ду по. мо - лим - ся

Регент: Хор:

Диакон: Гос - по - ди, по - ми - луй.

Ми. ром Гос. по. ду по. мо - лим - ся

Регент: Хор:

Диакон: Гос - по - ди, по - ми - луй.

Ми - ром Гос - по - ду по - мо - лим - ся

Регент: Хор:

Диакон: Гос - по - ди, по - ми - луй.

Ми - ром Гос - по - ду по - мо - лим - ся

Регент: Хор:

Диакон: Гос - по - ди, по - ми - луй.

Ми - ром Гос - по - ду по - мо - лим - ся.

Регент: Хор:

Диакон: Гос - по - ди, по - ми - луй.

Ми - ром Гос - по - ду по - мо - лим - ся.

Регент: Хор:

Диакон: Гос - по - ди, по - ми - луй.

Ми - ром Гос - по - ду по - мо - лим - ся.

– Даже если возглашение диакона не вписывается в одну из вышеназванных нот, а находится где-то между ними, «на черненьких клавишах» – не беда. Можете вообще не пользоваться названиями нот при задавании тона ектении. И уж совсем «третий лишний» в этом диалоге **камертон**. У этого замечательного устройства масса полезных применений как в на клиросе, так и вне него. Но в ектении камертон обязывает регента вести диалог с ним, а не с диаконом, а это, как минимум, невежливо по отношению духовному лицу.

(Впрочем, если регент достаточно ловко и оперативно обращается с камертоном, и этот прибор не мешает ему включить возглас в состав ответного аккорда – что ж, камертон может подсказать регенту, в какой «тональной зоне» звучит возглас, и выбрать – приму или квинту аккорда он поет? Однако на моей памяти гораздо больше отрицательных примеров применения камертона на ектениях, чем положительных.)\*

– В те же доли секунды регент должен успеть дать понять хору, какой напев ектении он выбирает. Для этого можно либо сказать кодовое слово, под которым проходит именно на вашем клиросе именно эта ектения («Московская» «Уральская» «Ветерок» «Курочка»), либо, что еще проще и вернее, во время возгласа напеть в «свернутом», убыстренном режиме начальную интонацию ектении. Это, кстати, включает в себя и сам тон хорового ответа, что экономит время.

---

\* Чтобы оставить окончательно тему о камертоне, добавлю две детали:

а) Применять на клиросе можно только вилочковый камертон, духовой ни в коем случае! Отвлекает и развлекает одновременно как клирошан, так и прихожан.

б) Также нежелательно услаждать слух молящихся звяканьем камертона о металлических или деревянные поверхности. Достаточно с них колоколов и кадила! Выберете на своем запястье сустав, который не жалко, и лупите по нему. А еще лучше – щипком вилочку разгоняйте.

– После диаконских прошений возглас священника может прозвучать совсем от другой ноты. Не рекомендую переадавать тон, поскольку единичный возглас не обязывает сооружать новую тональную систему для пения «Аминь». А если уж и переадавать, то в тоне нового песнопения, следующего сразу за этим «Аминь».

– Гораздо реже, чем обычно, но все же встречаются диаконы, которые не держат единого тона в соседних возгласениях. С одним из таких я служил около десяти лет. Рекомендую в этом случае забыть все, что написано в этом разделе о диалоге и воспользоваться камертоном, поскольку здесь только хор является выразителем стабильной тональной системы в ектении. Однако, повторяю, это не такая уж частая ситуация, и большинство диаконов прекрасно держат тон возгласения.

– Даже устойчивый в тоне возгласений диакон как правило с неодобрением (если не с раздражением) относится к «навороченным» ектениям со сложным тональным планом, в которых регенту приходится перед каждым прошением переадавать тон, а диакону – из последних сил удерживаться на одной высоте, несмотря на происки хора сбить его с этой высоты. Думаю, что никто не будет обижаться на хор, если ектении будут начинаться и оканчиваться на одном и том же аккорде, несложные по напеву, удобные для подпевания по темпу.

Если возгласение диаконом ектении ставит хор в зависимость от тона диакона, то возгласение **канонархом** погласицы или стиха, напротив, очень желательно подготовить регентом. Таким образом, регент как бы «через канонарха» может задать тон, негромко «нарастив» возгласение недостающими звуками аккорда. Впрочем о громкости – как раз следующий раздел.

## 7. Громкость задаваемого тона

В начале шла речь, что у задаваемого тона очень ограниченный диапазон динамики. Но все же он есть, и следует



знать, в каких случаях тон можно задавать потише, а в каких и погромче, с риском навлечь на себя праведный гнев духовенства.

Все дело в контексте. Тон нового песнопения может быть как продолжением предыдущего, так и его опровержением. А это совершенно разная технология:

Например, спел хор «Аминь» в конце ектении, тоника в положении терции. Затем положено начать стихирю 8 гласа: «О, преславнаго чудесе!», с того же аккорда. Здесь можно тон вообще не давать – просто дать ауфтакт на вступление – спетый только что «Аминь» уже будет наилучшим задаванием тона. И даже подтверждение предыдущего тона регентом может проходить в виде пропевания только одного звука аккорда.

Также в «безакцентном» режиме можно давать тон, если хор очередное песнопение поет в той же тональности, что и прошедшее песнопение, только с другой гармонической функции:

The image shows a musical score for two parts: Chorus (Хор) and Cantor (Регент). The Chorus part is in G major, starting with a tonic triad (G-B-D) and moving to a mediant triad (B-D-F#). The Cantor part starts with a piano (*p*) dynamic, playing a single note (G) on the first beat, followed by a half note (B) on the second beat, and a quarter note (D) on the third beat. The Chorus part then continues with a half note (G) on the first beat, a half note (B) on the second beat, and a quarter note (D) on the third beat. The lyrics are: «А - минь. Ка - мени, запечатану...».

Совсем другое дело, если мы «перенастраиваем» хор на новую тональность, в отличие от предыдущей. Регент должен очень неторопливо и отчетливо спеть всю полноту тонического аккорда новой тональности, и тот аккорд с которого начинается пение (если это не одно и то же). Не следует экономить время при смене тональности – певчие должны успеть перенастроиться, иначе кто-то начнет петь в новой тональности, а кто-то в прежней.

Хор:

Православно Бого - ро - ди - цу ис - по - ве - да - ю - щих Тя.

Регент: *mp* Хор:

Диакон: *ff* Свете Тихий Святыя сла - вы...

И уж совсем особый случай, когда возглас диакона или священника «не вписался» в тональность будущего песнопения. Это особенно важно если таковой возглас обладает определенной опорностью, собирающий в свой тон слух окружающих (и клирошан в том числе). Опровергать такой «лишний» звук нужно очень тщательно подтверждая нужный вам тон. Но – ни в коем случае **не во время возгласения**. Нередко возникает «акустическая битва» между возглашающим клириком и регентом, возвращающим хор в нужную ему тональность:

Регент: *fff*

Диакон: *ff*

Пре - муд - рость, прос - ти!

Правильное решение – это перенастроить хор только после возгласа. Не только Штирлиц, но и любой опытный хормейстер хорошо знает, что наиболее отчетливо запоми-

нается то, что сказано или спето последним. Вот и в нашем случае регент должен воспользоваться этим «спецприемом», не оставляя в ушах певчих одновременного звукосмещения двух солистов – себя и диакона:

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий взаимодействие регента и диакона. Вверху — регент (треble clef), внизу — диакон (bass clef). Регент играет на ноты G4, A4, B4, C5. Диакон играет на ноты G3, A3, B3, C4, D4. Динамика регента *mp*, диакона *ff*. Под нотами даны слова: Пре - муд - рость, прос - ти!

Если же акустический диалог бесконфликтный, и звук возглашения вписывается в тон будущего аккорда, то и можно и желательно задать тон (в гораздо более тихом нюансе) именно во время возглашания. Особенно часто регенты пользуются этим приемом в конце ектении, подготавливая новое песнопение не **после** пения заключительного «Аминь», а как раз **до** него, во время возгласа (напоминаю – если возглас не мешает новой тональности). Фраза регента в этом случае: – «Аминь» на первых нотах! – звучит почти на каждом клиросе, и не один раз за службу.

## 8. Причины перезадавания тона.

Выше я приводил множество примеров о нежелательности беспричинного перезадавания тона на службе. Мне очень хорошо запомнилось выражение о. Михаила Фортунато, бывшего регента Лондонского собора: - Тон на Херувимскую я задаю во время окончания чтения Евангелия, на опеве «Слава Тебе, Господи, слава Тебе». Замечательный пример на «удержание тона»!

Однако я бы коснулся особых обстоятельств, которые обязывают регента сознательно разрушить существующую тональную систему и перезадать тон. Но, отчаявшись на этот подвиг, регент и его должен совершить со свойственными герою твердостью и оперативностью.


Первый случай касается комбинации обиходных напевов, которые поются «встык», одно за другим (например, тропари и кондаки на входе). Дело не только в том, что они могут быть в разных ладах (мажор и минор), но и идти от стартового аккорда в разном направлении. И тогда может оказаться, что тональность, удобная для одного гласа, окажется совершенно неудобной для другого.

Яркий пример – «соседство» первого и пятого тропарных гласов. «Среднестатистическая» тоника (фа-мажор в положении терции) будет **самым верхним** аккордом для пятого гласа, но **самым нижним** для первого. Поэтому формальное их сочетание по этому общему аккорду разнесет эти напевы по разным краям диапазона хора:

(1.й глас)



...по - бе - ды на сопро - тив - ны - я да - ру - я



и Твое сохраняя Крес - том Тво - им жи - тель - ство.

(5.й глас)



Со - без - на - чаль - ное Слово От - цу и Ду - хо - ви,

от Девы рождшеяся на спасени - е на - ше,

вос - по - им, вернии, и покло - ним - ся...

Правильным решением сочетания этих напевов будет соединение верхних аккордов 1-го и 5-го гласов. Тогда оба они останутся в родственном соотношении:

(1.й глас)

...и Твое сохраняя Крес - том Тво - им жи - тель - ство.

(5.й глас)

Со - без - на - чаль - ное Слово От - цу и Ду - хо - ви...

Конечно, далеко не каждый регент успевае́т продумать «тональный план» сочетания гласов по принципу родства тональностей. Но представлять себе заранее тесситуру следующего напева он обязан! Тесситурное удобство имеет

очень большое значение при пении обиходных напевов гла-сов. Способ пения читком как бы «сужает» диапазон певче-го вокруг зоны читка, поэтому резкая смена высоты читка даже на кварту – это серьезное испытание для певческого аппарата. Жалейте своих певчих, не мучайте их сверх не-обходимого!

Вторая причина переадавания тона – это, например, за-планированное регентом усиление динамики песнопения. Два раза тропарь может быть спет на средней высоте, а в третий раз с повышением тональности на секунду или терцию, да еще в более мерном ритме – вот вам и более праздничное его звучание, даже без обращения к авторским опусам!

Третья причина – это (увы!) частое на многих клиро-сах свойство певчих «сползать» во время пения. Можно их всех, конечно, поувольнять, но это завтра, а пока служба не кончилась, постарайтесь возвращать их в высоту исхо-дной тональности на удобных для этого стыках песнопений. Даже(!) в Херувимской, между одинаковыми музыкальными фразами, если хор успел «унизиться», скажем, на терцию. В таких случаях перенастройка хора должна быть, повторяю, и твердая и оперативная.

## **9. Подстраховка.**

Настройка хора – это не ритуальное действие, что, ка-залось бы, факт очевидный. Тем не менее я встречал в практике, когда регент, адресуя очередной звук очередной партии, не особенно интересуется – услышан ли его сиг-нал, или нет. Рекомендую внимательно следить, свободен ли слух вашего подопечного от чего-то постороннего? Мож-ет, он в это время что-то мурлычет себе под нос, или (не дай Бог!) общается по очень важным и духовным вопросам со своим соседом. Расправа должна быть немедленной и поучительной, а адресованный ему тон – чуть длиннее и громче обычного.

Следите также за глазами певчего. Если в ответ на звук вашего голоса вы встретите недоуменный или растерянный взгляд, то не сомневайтесь: вступление этого голоса в нужную ноту не состоится. Добивайтесь взаимопонимания.

Подстраховка вступления на практике выходит за рамки звуковысотности. Она связана с тем, что ваши певчие должны спеть от заданного тона некую мелодию. С нотными опусами все просто – что написано, то и поем. А с обиходом дело обстоит сложнее.

В совокупности обиходных напевов, которые звучат на службе, может встретиться такой, который прозвучит впервые. Вы, конечно, как опытный знаток обихода, прекрасно помните его мелодию. Однако ваши певчие могут и не обладать такой замечательной памятью, как у вас. Поэтому спеть звуки стартового аккорда может оказаться и недостаточным. Напойте вашим певчим первую интонацию обиходного гласа, и они навсегда будут вам признательны за заботу и опеку.

Приведу пример.

Воскресная служба 5 – го гласа. Его напев перемежается с 4-м, 6-м, 8-м гласами, которые на Славниках предлагает нам Минея. И под конец Всенощной, на хвалитех, устав предлагает нам спеть евангельскую стихиру, соответствующую утреннему Евангелию, скажем, третьему. Но этот глас в сегодняшней всенощной не участвовал, а значит, память о нем среди ваших корифеев малость притупилась, не сомневайтесь. Задать аккорд на «Славу» в этом случае будет мало – он совпадает с 5-м гласом, и поэтому звучал в этой службе неоднократно. А вот что из него тянуть дальше, можете подсказать только вы:



Обратите внимание: напоминание мелодии вполне достаточно до того момента, где напев остается безвариантным в узнавании. Например, просто подсказать, что он начинается с читка, недостаточно – так начнутся и 4-й, и 5-й гласы. Обозначьте вполголоса и в «сверхбыстром» темпе начало распева, и этого хватит. Допевать всю фразу до конца будет тратой драгоценных секунд.

## 10. Настраиваем не только хор.

Если все же регент заботится не только о клиросе, но и о звучании службы в целом, то он не оставит без внимания те ее участки, которые поются прихожанами или духовенством. Конечно, это не значит, что регент должен бегать по храму с камертоном в руках. Однако существуют определенные приемы, подводящие как прихожан, так и духовенство в удобном для них тоне. Вот некоторые из них:

**Символ веры:** В каком бы тоне вы не пели ектению перед этим, позаботьтесь о том, чтобы заключительная фраза: «Отца и Сына и Святаго Духа, Троицу Единосущную и Нераздельную» звучала в зоне тональностей фа- или соль-мажор. Это среднестатистически комфортная тесситура для общенародного пения.

Считаю возможным поделиться моей наработкой, которую я применяю на каждой воскресной Литургии. Она является не только тональной, но и мелодической настройкой для прихожан. На возглас «Возлюбим друг друга...» хор отвечает:

The image shows a musical score for the phrase "Отца и Сына и Святаго Духа" (Father and Son and Holy Spirit). The score is written for two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The melody is simple and homophonic, with the vocal line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The lyrics are written below the notes. The phrase is: "Отца и Сына и Святаго Духа,". The music consists of several measures, with a repeat sign at the beginning. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The overall style is simple and accessible, suitable for a church choir.



Тро - и - цу Е - ди - но - сущ - ну - ю и Не - раз - дель - ну - ю.

Удачной находкой в этом примере я считаю окончание на доминанте – не помню случая, чтобы диакон в возгласе «Двери, двери...» не разрешил ее в «запланированную» тонику.

**Отче наш:** та же тональная зона, только подготавливается в начале просительной ектении после Достойно есть.

**Воскресение Христово видевше:** Особый случай, поскольку поется на 6-й глас, т.е. начинается в миноре. Есть удачные наработки, связанные с особыми мелодическими построениями заключительного опева Евангелия:

Хор: Диакон:

Сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе. Вос - кре - се - ни - е...

Или:

Хор: Диакон:

Сла - ва Те - бе, Гос - по - ди, сла - ва Те - бе. Вос - кре - се - ни - е...

Особенно важно следить за удобством пения духовенства в таких случаях, когда традиция обязывает петь хор и священников попеременно – в так наз. Пасхальном начале. Регент может увлечься пением особо «крутых» тропарей Пасхи, не приняв во внимание, что священники обязаны петь стихи: «Да воскреснет Бог...», «Яко исчезает дым...», и т.д. Далеко не в каждой церкви священники способны выдерживать единый тон, если регент будет разбрасывать по тональностям окончание Пасхальных тропарей.\*

## 11. Недопустимо!!!

Все изложенные выше проблемы настройки хора оттачиваются годами. И, конечно, лучшим учителем в этой школе регенту становится опыт – как положительный, так и отрицательный. Вряд ли можно ожидать от начинающего регента свободного и точного соблюдения всех правил. Но запоротая на старте стихира, неоправданный переход пения на кварту вверх или вниз, затяжка ответа хора на ектениях и **соответствующая** реакция священника на эти промахи рано или поздно делают свое дело.

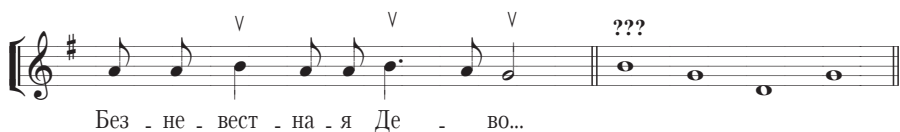
Однако есть промахи допустимые, или во всяком случае оправданные небольшим опытом, к которым вполне можно отнестись с некоторой долей юмора и снисхождения. А есть такие, которые начинающий регент рискует ввести в привычку, и которые приносят серьезный вред как ему, так и его хору. Если я замечаю у своих студентов эти привычки, то все мое чувство юмора и снисходительность куда-то исчезают, а лексика рискует потерять нормативность. Это потому, что эти дурные привычки наносят серьезный ущерб слуху и музыкальной памяти регента.

---

\* Я по этой причине никогда не пою в Пасхальной службе кочующий из нот в ноты греко-латино-славянский тропарь Астафьева, точнее, его третью (славянскую) ипостась. И остальным не советую. Во-первых, он не Астафьева, а Рожнова, и в компании с латинским и греческим появился сравнительно недавно, в 20-м веке. Но главное – он совершенно бесцеремонно ломает тональное единство с пением стихов духовенством.

Первым серьезным преступлением перед человечеством назову способность иных регентов терять связь в своей музыкальной памяти между понятием «напев» и понятием «тон». Такой регент знает (и, возможно, очень правильно!) что **«тон»** – это некий аккорд, который записан в его тетрадке по обиходу, и который он обязан пропеть в ритуальных целях хору. При этом всем окружающим может остаться незаметным (что делает эту привычку крайне опасной), что регент **не помнит**, какая именно мелодия должна получиться из этого тона. То есть мелодию эту вообще-то он знает, но не понимает, что не тон делает мелодию, а наоборот – напев своими стартовыми звуками складывается в аккорд.

Практика лечения от такого недуга показала, что главная «болевая точка» находится в неумении сконцентрироваться именно на первом (а не на ударном) звуке напева. Пропев начало мелодии восьмого гласа: «Без**не**вестная **Д**ево» пациент оставляет у себя в памяти долгие и ударные слоги фразы, успевая забыть про то, что не с них начинается мелодия:



Лечить это приходится очень долго и мучительно, заставляя пропевать фразу и до конца, и до середины, а потом – «до первого слога». Удивительно, но этим пороком страдают регенты и с приличным клиросным опытом, и даже с неким музыкальным образованием.

И еще одна весьма скверная привычка распространена среди начинающих регентов. Бывает так, что между двумя главными и необходимыми действиями – пением звуков тона **про себя** и повторением их вслух, регент занимается промежуточным очень вредным делом – еле слышным воспроизведением этих звуков. Вред от этого получается колоссальный! Во-первых, это произвольное попискивание (у иных эта привычка просто неистребима!), не может не быть фальшивой

– связочные звуки неподконтрольны! В результате у такого регента со временем просто пропадает чистое интонирование. Человек, задающий тон, должен уметь делать это в трех режимах – громко, вокально и опорно про себя, громко, вокально и опорно вслух, тихо но все равно вокально и опорно вслух. Безопорному, тухлому и фальшивому звукоиспусканию как бы «для себя» места оставаться не должно! Но те, кто страдает такой формой «попискивания» себе под нос, в большинстве случаев этого не замечают. И даже, когда я на занятиях напрямую запрещаю студентам мычать полупережеванные звуки, то некоторые усердно кивают головами, и продолжают мычать – настолько глубоко это входит в привычку!

А ведь певчие, стоящие вокруг мычащего «внутри себя» регента, тоже слышат эти призвуки, но при этом чувствуют себя последними дураками. Они не знают, как при этом себя вести – делать вид, что они ничего не слышат, или наоборот – жадно вслушиваться в эти попискивания, понимая, что ничего более вразумительного они от регента уже не услышат.

Я выделил два вышеописанных недуга в специальную главу как раз потому, что считаю их вредными для самого основного рабочего инструмента регента – его слуха и голоса. Запустив их, регент рискует просто потерять квалификацию и, как следствие, место работы.

На этом я закончу обзор технологии задавания тона, которая порою считается второстепенной и пустяковой. Что ж, пусть иной регент сочтет этот опус излишне подробным – он пропустит какие-то мысли, как давно для него очевидные, но задержится на тех, которые покажутся ему новыми и полезными и обратит на них внимание применительно к своему клиросу.

Считаю своим приятным долгом поблагодарить моего дорогого друга и коллегу В.К. Ковальджи за ценные добавления и замечания, которые он подарил мне в процессе написания этой статьи.

***Е. Кустовский***