ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ОБИХОДА

Протоиерей Михаил Фортунато, регент митрополичьего хора Сурожской епархии

Мой доклад касается традиции исполнения Обихода. Я должен сказать, что не будучи преподавателем и не будучи ученым, я говорю из опыта регента, т.е. я стою на клиросе, мне подарили первый мой камертон в 1945 году, представляете, это довольно давно было. За все это время я, конечно, смотрел и слушал, как хор поет, и какие традиции можно из этого извлечь. Я конечно, основываюсь на своем собственном опыте, который начался в Богословском Институте в Париже, потом продолжился в Лондонском соборе и до сих пор длится. Сперва я учился у Осоргина Николая Михайловича, потом у Михаила Ивановича Феокритова и наблюдал за их манерой. Я прекрасно себе отдаю отчет, что существует много традиций, у каждого регента, вероятно, своя традиция исполнения церковного Обихода, но вот мои общие заключения: я хочу Вам представить, какие у меня тезисы, какие разделы моего доклада, чтобы потом вопросы ставили по этим разделам.

Во-первых, у меня постановка вопроса, и я быстро опишу то, как представляется себе обычный хор, т.е. распев поется, и есть сопровождающие голоса. Я опишу их взаимодействие так, как я их понимаю.

Второй раздел – это звукоряд. Я постараюсь описать звукоряд и как он на слуху, на практике как он представляется, какая его природа, и какая природа сопровождающих голосов, как они поют. Я опишу попевочную природу распева. И в конце теорией раздел – я займусь ритмом распева и постараюсь показать, что собственно распев, как таковой живет в подсознании человека, поскольку он похож на родной язык. Повторением ты приобретаешь распев, и он закладывается в подсознание. А слово, которое читаешь на богослужении каждый день, оно выходит из сознания, потому что ты его смотришь.

Затем я приступлю к ритму и постараюсь описать архитектонику ритма: из чего состоит ритм Киевского распева, в частности, что в нем существуют опорные ритмы, существует рецитация и существуют опорные пункты с их опеванием.

И в конце я постараюсь описать нечто, что я нигде не видел еще – это то, что я назвал “зонная природа литургического ритма”. Об этом я скажу, так что вы успеете еще записать.

Потом укажу на необходимость нотации для Киевского распева.

Постановка вопроса: в современной практике уставного богослужебного пения употребляется, главным образом, Киевский и др. распевы, младшие по отношению к знаменному, а певчие обычно составляют четырехголосный хор. Один из голосов хора поет мелодию распева, другие три голоса составляют простую гармоническую ткань, сопровождающую распев. Таким образом, в ушах как певчих, так и молящихся распев звучит в многоголосно. Известен простейший, так сказать, “обиходный” способ гармонизировать распев: мелодия поручается среднему женскому голосу, над ним верхний женский голос выпевает дисконта на расстоянии параллельной терции, что может, конечно, сделать тенор на сексту ниже. Нижний мужской голос поет основные тоны трезвучия, а верхний мужской голос выпевает недостающий звук в трезвучии. Могут быть и другие расположения голосов, могут быть и другие гармонизации, конечно, авторские, например. Итак поются восемь гласов и их разновидности, подобны и т.д. и весь круг обиходных неизменяемых песнопений.

Глядя на эту музыкальную модель, может создаться впечатление, что с момента появления в церковной практике многоголосие безвозвратно вытеснило мир древней монодии, создав новый вид церковного пения под влиянием органа и инструментальной музыки. Напрашивается заключение, на мой взгляд, не верное, что церковный хор в его работе должен рассматриваться, как инструментальный ансамбль или что вероятно, ближе к исторической истине, подстраиваться под звучание органа. Но так ли это? И действительно сегодня многие хоры исполняют духовное пение или авторские гармонизации распева, звучат как инструмент. Возникает нелегкая проблема исправить в хорах эту манеру пения и вернуться к традиционной распевности, так сказать, горизонтальной. В чем же она состоит? Прежде чем решиться давать хорам практические советы, я попытаюсь выяснить природу распева, как она представляется регенту.

Звукоряд. В Синодальных изданиях Киевского распева квадратными нотами для него характерен трихорд, в котором он движется и который объясняется вокальной природой распева. Распев движется в узких звуковых пределах. Человеческий голос, не будучи механическим прибором, где по желанию можно перебегать с одного звука на другой при любой степени их отдаленности друг от друга, а будучи органической функцией человека, голос естественно прибегает, сперва в церковном чтении, в возгласах, и наконец в пении к весьма ограниченному вокальному регистру и движется по нему плавно в пределах смежных или близких звуках, больше, чем частью без скачков. В противоположность распеву, производные от него три голоса движутся по орбите квинты и октавы, т.е. в другой системе, как это диктует им гармоническая аккордовая структура, в которой они находятся. Но несмотря на явное преобладание числа голосов, сопровождающее голоса и мощь гармонического звучания, на практике видно, что многоголосие не способно подчинить распев своим законам, хотя это и случается, когда хоры неправильно трактуют природу распева.

Хотя гармония в Киевском распеве имеет свои законы, но, в конечном счете, она есть лишь сопровождение и в отрыве от распева не имеет в себе сущности, без нее можно обойтись, тогда как распев имеет свою индивидуальность, он может быть прекрасно пропет и без сопровождения голосов. Я хочу сказать, что между распевом, который обладает своими характеристиками, интонациями, ритмом и т.д., сопровождающие голоса являются как бы контрастом ему, потому что сопровождающие голоса должны петь в октаве, в квинте и т.д., это другая гармоническая система. Так что там происходит напряжение. И вот я пытаюсь сказать, что это напряжение решается в пользу распева, иначе говоря, наше многоголосное исполнение Киевского распева остается верной принципам церковного распева, и мне кажется, что Киевский распев даже в многоголосном исполнении однороден со знаменным. Вот, что мне кажется из опыта.

Мало того, распев накладывает свою собственную печать на сопровождающие его голоса. Во-первых, на гармонический повтор аккомпанемента, где например, си-бемоль и си-бекар могут оказаться соседями в одной и той же музыкальной фразе. Во-вторых, распевный режим вместе с попевочной его природой накладывает на многоголосие Обихода горизонтальное движение, снимая внимание с вертикальных построений. Трихордная система, не отменяя октавности аккомпанемента, вводит его в свой интонационный ключ, и в силу своей вокальной диатонической природе позволяет всей фактуре многоголосия остаться в пределах натуральной интонации и не переходить в темперированный строй.

Тут я тоже скажу, что я уверен – всякая музыка, всякое пение всегда исполняется, естественно исполняется в натуральной интонации и что темперированная или вообще не чистая интонация происходят из забвения этого принципа древнего средневекового, и, главным образом, от влияния инструментов. Инструментальная музыка сейчас завоевала не только концертные залы, что светская музыка должна делать, конечно, но и радио, и мы слышим инструментальную музыку, и наши уши портятся. А в церкви, мне кажется, человек приходит и слышит интонацию натуральную, т.е. естественную человеку, и приобретает мир. Это имеет очень большое духовное значение, мне кажется, именно петь натуральной интонацией.

В-третьих, попевочная природа распева позволяет ему создавать свой оригинальный не симметричный или речевой ритм, свободный от власти метра, что опять-таки является наследием инструмента. Изложенные соображения убеждают меня в том, что РПЦ с принятием многоголосия не заблудилась, а наоборот, приняла вызов истории и трудится над проблемой освоения многоголосия, как на композиторском, так и на исполнительском уровне. Стержнем этого труда является традиционный распев, признанный Церковью уставным, нормативным. Он ведет и направляет современное пение к тому, что я бы назвал «воцерковлением многоголосия».

Вы знаете, что наши братья балканские православные, греки, румыны, болгары поют одноголосно. Мы их встречаем часто в Западной Европе, там большие эмиграции. Эмиграция греческая есть, сербы есть, румыны есть и часто, когда нам приходится встречаться и петь вместе службу, то нам приходится разделяться на два клироса. Один клирос поет монодийно, Византийскую мелодию, а с этой стороны становится хор славянский и поет многоголосие наше русское. И это никак не вяжется, т.е. их смешивать нельзя. Нельзя так, чтобы один хор пел одну стихиру, а второй хор пел вторую стихиру, это просто не вяжется никак. Кроме того, эти наши братья очень мило нас упрекают, что мы оставили традицию, что мы забыли традицию, и что мы вверглись в современный мир и что мы поем многоголосие, что они считают светским и уже не церковным элементом. А я стараюсь изо всех сил защищаться, защищать русскую традицию и находить аргументы в пользу того, что русская Церковь приняла новый проект с 17-го века, может быть даже раньше, когда многоголосная музыка зазвучала в мире, наша Церковь ответила: да, мы и это освоим и сделаем многоголосное пение, многоголосную фактуру музыки, воцерковим ее. У меня такое убеждение. И этот процесс сейчас идет. Он очень медленно идет, еще может века пройдут перед тем, чтобы было очевидно, что многоголосие полностью стало церковным и что этот факт признан всем миром, но этот процесс идет, я думаю, что достаточно благополучно.

Я перехожу к попевочной природе распева. Основой церковного звукоряда является трихорд. На деле распев укладывается большей частью в интервал сексты, т.е. вы два смежных мажорных трихорда, стоящих друг от друг на расстоянии полутона. Упомянув полутон, границу между двумя, можно задаться вопросом, не тетрахорд ли составляет теоретическую основу звукоряда. Но это – теоретический вопрос, может для регента это не так важно, трихорд или тетрахорд является основой попевки или звукоряда. На этот вопрос я не буду отвечать, я не знаю ответа кроме того, но во всяком случае, я бы описал наш звукоряд трихордами или согласиями, говоря на этом языке в таком виде, что секста, которую я описал, выглядит вроде этого: [пример] И в этих пределах можно почти все гласы вписать. Если нужно, можно немножко отклониться наверх или вниз. Это возможно, потому что трихорд это не гамма, но это звукоряд, который может воспроизводиться направо и налево и вниз и вверх без труда. В этих пределах двух звукорядов четырех, вся наша музыка состоит.

С другой стороны обратимся к попевке, самому составу распева. Попевка – удивительно живое явление. По своему мелодическому рисунку, попевка почти всегда вписывается в рамки трихорда. Это может быть трихорд мажорный, так сказать ионийский, если говорить таким языком или дорийский или фригийский. Вот эти все трихорды как бы движутся направо-налево и мелодия, попевка туда вписывается и движет этими трихордами наверх и вниз. По своему мелодическому рисунку попевка почти всегда вписывается в рамки трихорда, а своим опорным тоном она то и дело смещается с одной ступени звукоряда на соседнюю, затрагивая то один трихорд, то смежный ему трихорд и так все время. Ладовая интонационность распева удивительно богата при весьма скромных мелодических средствах. Так как распев мыслится всегда в сочетании с текстом песнопений, выпевание его или гласовых мелодических форм переживается певчим всякий раз по-разному, можно сказать, творчески. И тут можно обратиться к понятию ритма церковного пения.

Ритм распева. В практике регента и его певчих в результате постоянного пения Обихода распев настолько усваивается исполнителями, что он приобретает черты рефлекса, когда стоит только назвать наименование данной мелодии, например, “Глас 1-й” или подобен “Егда от древа” – и нужная мелодия выплывает из-под сознания певчего, и певчий ее без труда выпевает так же, как ему не трудно бывает говорить на родном языке. Распев становится плотью и кровью певчего, так происходит не только в ведущем голосе, выпевающем распев, но и во всех сопровождающих голосах, ибо эти последние, органически связанные с распевом и как бы послушные ему во всем. Они тоже из-под сознания выходят, глас поется наизусть.

Рядом с трихордным звукорядом второй основной чертой распева является его принадлежность слову. В восприятии певчего слово составляет сознательный компонент распева по контрасту с его мелодией вызываемого из-под сознания по ходу дела. Соединение словесного текста, данного Уставом, с его музыкальным оформлением распевом и составляет собственно церковное богослужебное пение. Поэтому оно всегда творческое, ибо обычное пение на глас является творчеством – претворение мысли вслух. Это верно как в отношении регента и певчего, так и композитора, гармонизирующего распев. Первичными элементом в процессе создания церковного пения на клиросе или за композиторским столом является слово. Церковное пение в руках художественного исполнителя идет еще дальше. Сознательный и даровитый певчий будет петь выразительно в силу своего глубокого проникновения в значимость произносимого им текста, а не в силу своего личного лирического переживания. То есть, иначе говоря, смысл произносимого слова будет диктовать нам те чувства, в которые мы будем облекать наше пение.

Исполнение не является сентиментальным элементом, личным, лирическим, а он выходит из самого существа текста, из мысли, которая заложена в тексте. Содержание слова, а не музыка будет подсказывать ему настроение, эстетические черты исполнения песнопения. И готовясь к очередной службе регент логически начинает со слова и кончает мелодией, он разделяет стихиры по смысловым фразам и затем проверяет созданную им структуру текста в согласии с распевом. Опытный регент часто проделывает это интуитивно и эмпирически одновременно, а логически последовательно. Логически последовательно в том смысле, что он смотрит на слово, а из его подсознания звучит музыка, логически одно – вперед, а другое после. А эмпирически это происходит в один и тот же момент, как скульптор берет свой материал, форма у него уже есть в голове, так что он все это составляет одновременно, так же и регент составляет службу, одновременно думая о музыке и о слове.

Я хочу предложить вам описание ритма, как я это понимаю. Архитектоника литургического ритма. Музыкальное произношение богослужебного текста в основном пользуется, по моему мнению, тремя формами, составляющими распев. Это опорные пункты, это рецитация и это опорные пункты с их опеванием. Опорные пункты сперва. Это та опора, на которой сходится акцент музыкальной фразы и речевой. смысловой акцент, как будто длящийся один миг, но опорный акцент психологически переживается певчими и регентом как символ всего произведения, выступает на фоне всего произведения. Певческая значительность этого акцента очень велика. Я приведу простой пример [пример]. На этом акценте зиждется интонационный строй пения, на нем укрепляется рисунок распева, на этом акценте хор под руководством регента, прислушавшись к самому себе, может мгновенно исправить пошатнувшуюся интонацию, прояснить темп звука и качество произносимой гласной, укрепить единодушие коллектива и уточнить выразительность исполнения.

Я хочу это немного объяснить. Просто по ходу пения вокруг меня стоят 8-12 человек, и мы поем стихиры, приступаем к стихире первого гласа и я чувствую, что кто-то уже понизил. Мне удается за этот миг, когда акцент идет с одного тона на другой, толкнуть его в бок, чтобы он подправил интонацию. И если кто-то сказал вместо Господи “Гесподи”, чтобы он исправил гласную. Этот миг – замечательное, чудесное средство для регента немножко собрать хор. Я вас уверяю, это действует. Так что даже во время этого задержания некоторого, я могу продолжить задержание, если нужен еще второй миг, и за этот второй миг я еще второго толкну, и все выстроится. Мои певчие ко мне уже привыкли, так что они знают, что я не только буду толкать в бок, но они знают что делать. Это – опорный пункт, который имеет свое лицо в распеве.

Рецитация, то что мы называем “читок”, речитатив. Рецитация состоит из ряда слов, произносимых на одном звуке, в слегка задержанном речевом декламационном ритме. В этом смысле рецитация есть нечто противоположное акценту, хотя каждое слово в ней сохраняет свое природное ударение. Конечно, когда мы читок поем, так там слова имеют свое ударение, но они не приобретают акцента, они просто чуть-чуть ударяются. Эти ударения не становятся акцентами. Однако, благодаря наличию постоянного звука, поскольку это длительно на том же звуке, на котором зиждется рецитация и который составляет одну из отличительных черт распева, создается впечатление, как развернутый длящийся опорный пункт. Указанием на это обстоятельство служит наблюдение, что в практике пения, как и при остановке на опорном акценте, хор и регент успевают прислушаться к самим себе и исправить пошатнувшуюся подачу звука. Так что на рецитации тоже нужно толкать людей в бока. В рецитации певчие пользуются речевым произношением на легком звуке, где ударение слова не подчеркивается.

Я сейчас начинаю говорить о моем решении исполнения речитатива. Вчера вечером мы с некоторыми московскими педагогами сидели выявилось, что в Московской практике существует читок. А читок – это очень быстрое, но постоянное произношение слогов при том, что нет акцентов. Я не слышу никаких акцентов у них. Я просто предлагаю свою систему, как одну из возможных систем, я сейчас не полемизирую, но просто хочу добраться до принципов того, что я наблюдаю на практике. Так что я вам представляю систему, но она вероятно, одна из систем. Рецитация происходит на легком звуке, причем, слова, которые составляют эту цепочку, каждый имеет свое маленькое ударение. Вот эти маленькие ударения я имею сейчас в виду. На практике эти ударения в хорах часто остаются не обработанными. Это довольно трудно достичь, т.е. хорошо это петь трудно. Часто неискушенные певчие либо сознательно удаляют эти маленькие ударения, приравнивая ударные слоги к неударным, и хор бесхарактерно плывет по поверхности текста и действительно звучит как бездушный орган. Наоборот хор бессознательно произносит ударения, утрируя это, громче нужного с нарочитой силой и впечатление на слушателя бывает самое не приятное. Хорошо обученный хор вместо повышения амплитуды на ударяемом слоге, т.е. вместо повышения напряжения силы звука пользуется удлинением слога, создавая, таким образом, художественный контраст в произношении речитатива между ударяемыми и неударяемыми слогами текста. Это между прочим, годится тоже к чтению. Это – тот принцип, когда, произнося рецитацию, т.е. фразу, каким способом я буду ударять эти не ударяемые слова? [пример]. Тут я вижу два способа; один – это усилением звука, т.е. давкой такой.

А я предлагаю более красивый и я думаю, более традиционный способ: вместо того, чтобы ударять данные ударения, его *немножко удлинять*. На практике, если хор хорошо обученный и хорошо понимает так сказать просодию, звучание фразы, это весьма удается. И тогда избегаем напряжения на этих словах. Некоторое удлинение слогов проходит очень музыкально. По отношению к неударным слогам, в анализе акцентом текста, осуществленных путем удлинения слогов речитатива наблюдается количественное, а не качественное отклонение. Т.е. каждый ударяемый слог только количественно отличен от соседа, а не качественно, не в смысле ударения. И те и другие слоги воспринимаются слухом как короткие слоги, один, как несущий акцент, другие как плавно текущий поток слогов. Разница между ними не качественная, а лишь количественная во времени. И вот тут я предлагаю такое определение. Я не знаю, знаете ли вы по теории музыки, существует такое учение о зонной природе слуха.

Зонная природа слуха заключается в том, что если, скажем, я назову вам ноту, скажем си-бемоль, а если кто-то сыграет или споет на тютельку направо или налево, то вы все-таки узнаете си-бемоль. Это не будет ни ля, ни си-бекар. И вот есть такая небольшая, очень узкая полоса, где си-бемоль является си-бемолем, может низеньким, может высоким, и это в исполнении очень часто используется хорошими музыкантами, когда они, скажем, вводный тон повышают немножко. Зонная природа позволяет им это делать, потому что они выходят за пределы си-бемоля.

Я хочу предложить такую теорию зонной природы литургического ритма: когда во фразе у вас все слоги неударяемые, т.е. не приобретают широкого значения, что короткие слоги можно немножко раздвинуть, и они остаются короткими, такой же соседний короткий слог можно сузить немножко, или оставить таким, какой он есть, но они все остаются короткими, несмотря на то, что некоторые из них более длинные или более короткие. В социальной теории говорят, что все люди равны, но некоторые более равны, чем другие. И тут я тоже предлагаю, что все слоги равны, но некоторые более равны, чем другие. Они остаются короткими, но в исполнении они чуть-чуть отклоняются от своего первоначального назначения, становятся чуть-чуть более широкими и составляют ударения речитатива. Значительно более удлиненными конечно, являются опорные слоги. Они просто другие по природе.

Решающим моментом в научном определении зонной ритмики должно быть уже не количественное, а качественное различие между опорным слогом и ударением в рецитации. Длительность первого принципиально отличается от длительности второго. Если такое рассуждение перевести на язык нот, то мы знаем, что в большинстве изданий Обихода, опорный звук пишется половинной нотой, речитатив – четвертью, без указаний на случающийся в нем грамматические ударения. На деле четверть бывает более или менее протяженной в некоторых пределах в зависимости от ее ударного или не ударного положения. Кстати и половинная нота имеет переменную длительность, свою ритмическую зону, т.е. акцент тоже может быть немножко жирнее или менее жирным.

В определении переменной длительности управляющий хором, регент, руководствуется своим восприятием смысла и динамики речевой музыкальной фразы, он назначает отклонение от чистой нормы. Третий аспект ритма – это опорный пункт всего опевания. Такой опорный пункт четко ложится в музыкальное гнездо трихорда. Собственно это и есть попевка, основа распева. Своим опорным пунктом попевка указывает, в каком из трихордов звукоряда она намеривается оставить свой след. Акустическая архитектоника попевки такова, что опорный пункт вбирает в себя темповые качества опевающих его звуков и тем самым обильно обогащается. Опорный пункт обогащается за счет вокруг стоящих [пример]. Вы проверьте, что значение сохраняет опорный пункт, те, другие, как бы исчезают немножко, но зато опорный пункт приобретает качество, именно тембровое качество, мне кажется. Опорный пункт вбирает в себя тембровые качества опевающих его звуков и тем самым обогащается. Рисунок опевания всегда динамичен. Он может вернуться к своей опоре, исчезнуть, но он может наоборот увести движение вправо или влево от опоры с тем, чтобы влиться в следующую попевку, или в новый речитатив, переселиться в новый трихорд и т.д. Даже тогда, когда подходишь к конечной попевке данного песнопения, динамика не застывает. В своем ладовом рисунке попевка звучит как бы музыкальным вопросительным знаком или двоеточием. А что дальше? Кончили стихиру, она кончается такой попевкой в виде вопросительного знака; ждешь следующую стихиру или возглас диакона и т.д. Служба не прекращается. А что дальше? Своей полузаконченностью попевка не закрепляет внимание на самой себе, а постоянно толкает действие вперед, пока не придет конец всей службе. Вся служба от начала до конца вырисовывается как единица литургического творчества. В богослужебном Уставе служба носит техническое название “последование”. Различные литургические жанры составляют это последование, и каждое из них отличается музыкальной полузаконченностью.

Такое описание распева, особенно если оно опирается на практику клироса и меня, как регента, то мне достаточно смотреть на слово, на текст, но я должен этот текст нотировать. Т.е. мне кажется, что в простом исполнении Киевского распева ноты не нужны. Во-первых, распев сидит в подсознании, это мы уже знаем, во-вторых, слово перед вами представлено (у нас обычно два певчих стоят с книгой, как в семинарии). Это, конечно, не касается сложных гармонизаций, авторских произведений. Это, конечно, нужна партитура. Если партитура не нужна, то тогда нужно изобрести своеобразную нотацию знаками, как это было в знаменном, как это все вы какие-то стрелочки ставите, конечно, над текстом.

Я хочу сейчас вам предложить параметры. Какими свойствами эта нотация должна обладать, чтобы она достаточно полно представляла богатство и разнообразие распева. Итак, первый знак – это стрелочка, т.е. звук идет вверх или вниз на одну долю, на одну ступень Если нужно вам вскочить на терцию, то я пишу 2 точки, т.е. на две ноты выше. Стоит стрелочка, или стрелочка с двумя точками или стрелочка с тремя точками, тогда я на кварту целую поднимаю звук. И то же самое вниз, конечно. Следующий знак это знак акцента. Помните, это опорный пункт. Его нужно обозначить хорошо. Я его обозначаю кружком, кружок такой на палочке. Палочка может вниз идет, но она кончается кружочком, мне показывает, что я нахожусь в опорном пункте. Затем мне еще нужно обозначить, с какой ступени трихорда начинается песнопение. [пример] Я это ноту обозначаю так: я еще не пришел к конечному решению вопроса, но если трихорд, то я должен написать цифру два в начале – со второй ступени начнется песнопение. Для певчих это очень важно.

Когда мы поем стихиры, тропари и т.д., то я всегда прошу и на спевках мы репетируем звукоряд каждый раз. Я очень тщательно прививаю понятие звукоряда певчим, чтобы они знали точно, какой звукоряд. Это потом очень помогает в интонации и их пении. Они привыкли уже к теоретическим названиям: первая ступень, вторая ступень, третья ступень. Мне еще не ясно, как сделать с четвертой ступенью. Наверное, и четвертую ступень нужно писать. Принцип тот, что нужно обязательно написать ступень, с которой начинается песнопение. Еще один очень важный, мне кажется, параметр, это в случае с Киевским распевом, где строчки очень четко обозначены в разных гласах. Это нужно указать строчки, где начинается. Это в ирмосах очень важно, где последовательность строчек всегда та же. Часто ирмосы начинаются прямо со второй строчки [пример]. Такие параметры я нашел, которые необходимы для описания нотации.

Я, пожалуй, повторю свои тезисы, и очень хотел бы услышать ваши комментарии. Я говорил о том, что мы поем всегда распев, который является независимым ни от чего, он вписывается только в традицию и сопровождающие голоса, которые не вписываются никуда, только служат распеву. Вот это мое убеждение, что сопровождающие голоса не господствуют никак в исполнении распева, исполнении гласов. Второе – я описал звукоряд и попевочную природу гласов и что сопровождающие голоса не налагают на исполнение распева темперированного строя. Это очень важно, звукоряд остается в натуральной интонации. Третий пункт – это ритм распева, моя теория о зонной природе литургического ритма.

Михаил Иванович Ващенко: Как я понял, Вы поете осмогласие Киевского распева в гармонии на четыре голоса, в знаках Вы показываете движение главной мелодии. Как обеспечиваете одновременное вступление? Задаете ли трезвучие или нет? В древней России была такая система: начинали головщики, а за ними потом вступал хор.

О. Михаил: Я обязательно задаю трезвучие еще когда хор поет “Аминь”. Вступление бывает одновременное, потому что хор к этому уже привык. Существует мелодический слух и существует гармонический слух, и все обладают тем и другим в той или иной мере. В данном случае певчие используют гармонический слух. Система, аналогичная головщикам, у нас тоже используется. Когда диакон выходит и начинает малую ектению, я тона хору не задаю, потому что тон и ритм уже задал диакон. У диакона не всегда есть слух.

О. Михаил: Конечно, диакона бывают разные, и те, у которых нет слуха, не осознают, как они поют. Я пользуюсь такой методикой - сам стараюсь систематически петь диакону в тон. И диакону это приятно, что он поет в тон, хотя он не знает что, это он не в тон поет, а мы поем ему в тон. Если через год или два мы споем “Господи, помилуй” в другом тоне, то ему становится не по себе. Он ищет гармонии с нами. Так я приучаю диаконов петь в тон.

По поводу интонации я расскажу следующий случай. Я присутствовал лет 35 лет тому назад в одном из открытых тогда храмов. Там был правый хор, который состоял из профессиональных певцов. На левом клиросе стояли бабушки, и они пели “Господи, помилуй” тоже, когда полагалось. Диакон был небольшого роста, немножко такой бедненький. Хор поет, голоса звучат, сверкает все, а диакону не по себе, он нервничает и уходит вверх. Хор же совершенно не обращает внимания на диакона. Выходит он на малую ектению. “Господи, помилуй” поет левый хор, бабушки, никаких тут нервов, все нормально, все как по маслу, т.е. очень важно воцерковить звук, и тогда он совершенно естественно ложится.

Мне думается, что кроме того, чтобы понимать текст, который мы поем, очень важно еще жить соответственно тому, что мы исполняем. В хорах часто поют люди некрещеные, не венчанные. И человек, который не крещен, возможно, понимает смысл того, что он поет, например, “Верую” или “Елицы во Христа креститеся”, – но он не живет так. Мне кажется, что сейчас существует очень большая проблема воцерковления и церковной жизни.

.....

О. Михаил: Я полностью согласен, но во-первых, то что вы крещены, это не обязательная гарантия того, что вы живете по-христиански. А второе, когда меня просят освятить автомобиль, я говорю: “А зачем освящать автомобиль? Нужно водителя освятить”.

– Пожалуйста уточните Ваш тезис, что Киевский распев однороден со знаменным.

О. Михаил: Это чисто эмпирическое замечание, но оно основано на многолетних наблюдениях. Если рассмотреть, например, “Всемирную славу” знаменного и Киевского распевов, то я не вижу разницы в подача звука, в ритмике, в интонации. Я не знаю, как исторически знаменный распев перешел в Киевский, это надо историков спросить, но я не пою Киевский распев иначе, чем знаменный. Можно однако возразить, что мы не знаем, как петь знаменный распев, потому что он в большей мере исчез, и у нас нет ни настоящих представителей знаменного распева, ни звукозаписей XVII века.

.....

О. Михаил: Как вы относитесь к речитативу? Есть ли клиросы, где речитатив поют хорошо? Если есть, то как вы этого добились? Может быть кто-то поет Московский читок?

Филаретова Татьяна Николаевна, Воронежская Духовная семинария, регент детского хора: Я хотела о речитативе поделиться собственным опытом. Всегда существует проблема, чтобы слоги, с одной стороны, произносились хором вместе, и с другой стороны, чтобы это было выразительно, соответствовало тексту и выражало его. Вы предлагаете певцам подчеркивать ударения в словах, а я обращаю внимание своих малолетних певчих на безударные слоги, потому что ударения в словах они не пропускают никогда. Так же я обязательно обращаю внимание на ударение во фразе, т.е. крупное построение и ее центр. Чаще всего он в распеве совпадает с большими длительностями. Для того, чтобы фраза звучала естественно, я всегда исхожу из устной речи. Мы выявляем один смысловой текст, а остальные слова в фразе ему подчиняются.

Как Вы работаете над текстом для проведения службы на церковнославянском и на английском языках?

О. Михаил: Быть может мысль о растягивании ударных слогов как раз возникла из-за особенностей произношения английского языка. В английском языке имеются длинные и короткие слоги. Если произнести слово “овца” не с той длительностью, то получится “корабль”: “sheep” и “ship”, и таких слов сотни. Так что нам приходится, когда мы поем по-английски, много работать над произношением. Из этого и родилась мысль, что может быть в русском языке тоже существуют такие возможности. Может быть многие осудят такую установку, но я во многом руковожу голосом, все время пою. Особенно много я пел в тот период, лет 25 тому назад, когда у нас русских певчих почти не было, и пели англичане. Для того, чтобы научить англичан произносить славянские слова, я сам их произносил, они меня слушали и имитировали. Мы также стараемся добиваться легкого пения, как говорила [?], речевой ритм, мне кажется, освобождает фразу от груза интонации. Я не совсем понимаю текст, когда хор поет долями. Мне это не нравится и кажется очень серо.

Вопрос насчет ритма: то, что говорится касательно метра, пения по долям. Речь идет именно о речитативных отделах мелодий, где есть речитативные вставки или вообще о всем пении и в том числе о тех песнопениях, где речитатива нет и идет постоянный распев и как музыканту может показаться, доли несимметричный метр, скажем, не четыре четверти, ни три четверти постоянно, но доли как некий равный промежуток времени, все-таки как кажется есть. Это хорошо или плохо или метра как такового не должно быть вообще? Получается аналог того, что известно из светской музыки под названием рубато, т.е. отклонение от метрической сетки.

.....

О. Михаил: В светской музыке рубато – скорее отклонение, а в церковной - скорее правило. Я думаю, что всякая музыка, если хорошо исполнена, всегда исполняется по вдохновению. В этом смысле ни один музыкант, пианист, или виолончелист не придерживается математического ритма. Это в природе музыки. Конечно, я не хочу сказать, что ритма нет. В церковном пении система ритма исходит из слова, и что слово как бы модулирует ритм. Я формулирую ответ преднамеренно неточно: ритм существует, конечно, но все время может быть модулирован теми словами, теми выражениями, которые встречаются в тексте.

Михаил Иванович Ващенко: Ритм можно и ускорить и замедлить, но когда это чрезмерно, это нарушает само песнопение. Я бы советовал держаться золотой середины.

Николай Васильевич (Минск): Очень интересная тема. В теории музыки исторически сложились три типа ритмики: так называемая интонационная, времяизмерительная или времяизмеряющая и акцентная, тактовая ритмика. Распеву принадлежит (?) времяизмеряющий ритм, так называемый взвешивающий ритм. Акцент может определяться трояким способом: через высоту, через долготу и через силу. Есть три проявления акцента: громко, длинно и высоко. Они могут действовать одновременно и порознь. Мне думается то, что найдено практически о. Михаилом и теоретически обосновано очень важно: ритм, т.е. акцент определяется в первую очередь через долготу. Для тех, кто занимается теорией, это - интересный вывод, который требует немедленной фиксации и употребления. А для практиков это просто необходимо освоить.

О. Михаил: Николай Васильевич, если ударение по долготе приемлемо, то приемлемо ли в богослужебном пении ударение силой, не одновременно с долготой, а вместо долготы?

Николай Васильевич : Думаю что, вместо долготы, т. е. долготу устранить и только силу употребить – нет. Тогда мы получим вычурный исполнительский стиль. Так в Церкви петь нельзя. Церковное пение – распевное, растянутое, поэтому долгота здесь обязательно должна присутствовать, хотя сила тоже проявляется, особенно если это очень важные слова.

......

То, что сейчас говорили, я хочу поддержать с точки зрения вокала. Бывают такие случаи, когда диакон, например, произносит ектению, ударяет слово, делает акцент, очень часто у него перехватывает горло, и он не может дальше произносить. То же самое происходит у певца: очень часто, если ударяешь по связкам, то перехватывает дыхание, поэтому нужно пользоваться не силой, а долготой звучания.

О. Михаил: Я хочу вернуться к другому разделу моего доклада. Я выдвинул тезис, что звукоряд нужно интонировать согласно натуральной интонации. Это мне кажется важным не только с музыкальной точки зрения, но и для выявления смысла слов. Например, прокимен первого гласа на вечерне: “Милость Твоя, Господи”. Самая верхняя нота – терция, и певцы очень часто чуть-чуть не добирают. Мне кажется, что когда неточно интонируется звук, то для слушающего не только звук бледнеет, но эта чуть-чуть фальшивая, неточная нота становится преградой к пониманию смысла. Я думаю, что точное пение, точное интонированное пение может точнее донести смысл песнопения. Я на спевках репетирую интонацию, чтобы певчие могли ясно выразить смысл текста. *Какой ваш опыт в интонации? Вы обращаете внимание на интонацию с вашими студентами? Есть какие-либо комментарии?*

*.....*

*Михаил Иванович : О. Михаил, обязательно обращаем, и Николай Михайлович Данилин в свое время говорил, что поскольку мелодическое пение часто употребляет интервалы в примеси (?) и терции, то нужно всегда хорошо петь большую секунду вверх и малую секунду вниз, всегда нормально, тогда никаких проблем не будет.*

*О. Михаил: А как интонировать квинту? Как тенор должен “Господи, помилуй” простое, чисто как высоко или низко? Чисто высоко. У меня тоже такое в интонации: поем “Верую”. В конце я смотрю – на два тона спустили. Я стал думать, как же это возможно? Я думаю, так, что если тенор на этой квинте не споет интонационно правильно, то моментально на следующем аккорде весь аккорд доминанты окажется ниже, потому что от него зависит этот аккорд. А если уже ниже аккорд доминанты, мы вернемся уже не туда откуда ушли. И так уже в систему входит и мы так годами поем и никак я не могу этих теноров исправить, очень трудно.*

*Михаил Иванович : Бывает, что как раз приму-то и очень тяжело петь, потому что также как дорога от Петербурга до Новгорода очень ровная и сложно ехать и держать внимание, потому что однообразие все время, а когда разнообразие, то заостряется внимание.*