

священник Павел Радин

# Самоучитель

## ИГРЫ НА РУССКОЙ ЗВОННИЦЕ

Часть I

«ДВОЙКА»



Школа звонарей Санкт-Петербургской Митрополии

2013 г.

Под научной редакцией **А. Б. Никанорова**

**Радин Павел**, свящ.  
Р15 Самоучитель игры на русской звоннице. Ч. I. «Двойка» /  
Под науч. ред. А.Б. Никанорова. СПб.: Школа звонарей Санкт-  
Петербургской Митрополии, 2013. — 148 с.  
ISBN 978-5-906078-92-6

ISBN 978-5-906078-92-6

© Павел Радин, свящ., 2013

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### ПРЕДИСЛОВИЕ

-5-

### ПОДГОТОВКА К УЧЕБНОМУ ПРОЦЕССУ

-8-

### РАЗДЕЛ I

### ОСНОВЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ

-13-

ГЛАВА 1. Термины в колокольной музыке. -15-. ГЛАВА 2. Колокольный нотоносец. -16-. ГЛАВА 3. Просчет квадрата. Соединение ритмов правой ноги и левой руки. -18-. ГЛАВА 4. Просчет квадрата. Присоединение правой руки. -21-. ГЛАВА 5. Обычное начало звона. -24-

### РАЗДЕЛ II

### РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ ПРАВОЙ РУКИ В СИСТЕМЕ «ДВОЙКА»

-27-

ГЛАВА 1. Рабочее место звонаря. Проблемы постановки, распределения веса. -31-. ГЛАВА 2. Постановка звонаря у инструмента. Балансировка колоколов. -34-. ГЛАВА 3. Механика звона. Принципы звукоизвлечения в группах подзвонных и педальных колоколов. -36-. ГЛАВА 4. Механика звона. Принципы звукоизвлечения в группе зазвонных колоколов в системе «двойка». -39-. ГЛАВА 5. Упражнение «лягушки». -41-. ГЛАВА 6. Упражнение «восьмушки». -44-. ГЛАВА 7. Обслуживание инструмента. Статическая балансировка колоколов. -46-. ГЛАВА 8. Меры, принимаемые при динамической разбалансировке колоколов. -48-. ГЛАВА 9. Упражнение «лошадки». -51-. ГЛАВА 10. Упражнение «шестнадцатые». -53-.

### РАЗДЕЛ III

### ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

#### Часть 1

### КОМБИНАТОРИКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ

-57-

ГЛАВА 1. Структурные основы колокольной композиции. -60-. § 1. Комбинаторика и импровизация. -60-. § 2. Организация музыкального материала. -60-. § 3. Слитность и расчлененность построений. -61-. ГЛАВА 2. Упражнение «трель». -65-. ГЛАВА 3. Темповая нюансировка и ритмическая динамизация. -69-. § 1. Темп и возможности его варьирования. -69-. § 2. Ритмическая динамизация. -70-.

## РАЗДЕЛ IV РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ ЛЕВОЙ РУКИ

-73-

ГЛАВА 1. **Метрическая сетка трезвона.** -75-. ГЛАВА 2. **Вспомогательные подзвонные.** -78-. § 1. Подготовка инструмента. -79-. § 2. Базовое положение левой руки. Упражнения на координацию движений. -79-. § 3. Усложнение и упрощение ритмического тематизма квадрата. -84-.

## РАЗДЕЛ V КОЛОКОЛЬНАЯ МЕЛИЗМАТИКА В СИСТЕМЕ ЗАЗВОННЫХ «ДВОЙКА»

-87-

ГЛАВА 1. **Трель.** -90-. § 1. Простая трель. -90-. § 2. Быстрая трель. -90-. § 3. Трель с использованием вспомогательных подзвонных. -92-. ГЛАВА 2. **Форшлаг.** -94-. § 1. Короткий форшлаг. -94-. § 2. Длинный форшлаг. -95-. ГЛАВА 3. **Исполнение короткого форшлага.** -96-. § 1. Методика исполнения левосторонних коротких форшлагов. -96-. § 2. Методика исполнения правосторонних коротких форшлагов. -99-. ГЛАВА 4. **Исполнение длинного форшлага.** -103-. § 1. Методика исполнения длинного восходящего левостороннего форшлага. -104-. § 2. Методика исполнения трелей со вспомогательным подзвонным (триольных трелей). -107-. § 3. Другие модификации длинного форшлага. -109-. ГЛАВА 5. **Акцент.** -112-.

## РАЗДЕЛ VI ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

### Часть 2 ТИПЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ

-115-

ГЛАВА 1. **Приемы и средства композиции.** -117-. § 1. Диагональное мышление -117-. § 2. Диагональное мышление в сочетании с базовой ритмикой. -117-. § 3. Комплементарное голосоведение. -123-. § 4. Комплементарная ритмика. -124-. § 5. Природная полиритмия трезвона. Полижанровость. -125-. § 6. Полиритмия как прием. -127-. ГЛАВА 2. **Сакральные числа в структуре звона и церковном богослужении.** -135-.

## ГЛОССАРИЙ

-143-

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

-146-

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Труд, который вы держите перед собой, должен помочь самостоятельно освоить основные принципы исполнения церковных колокольных звонов на русской звоннице.

Поскольку люди, желающие приобщиться к звонарскому делу, могут быть самого разного разряда (не владеть, к примеру, нотной грамотой), мы постарались подойти к обучению адаптивно. Так, например, при описании колокольных упражнений мы используем музыкальные понятия и термины, которые соответствуют своему первоначальному музыкальному смыслу только отчасти.

Для облегчения понимания процесса звона людьми, не имеющими музыкального образования, мы умышленно употребляем не только переработанную музыкальную терминологию, но и упрощенные понятия. На опыте преподавания основ колокольного звона неподготовленным людям мы убедились, что ритмическую фигуру «восьмая + две шестнадцатых», иначе называемую **ритмом дробления**, в большинстве случаев гораздо проще передать и усвоить, назвав последовательность таких фигур «лошадками», а одновременные удары восьмью длительностями в два зазвонных колокола – «лягушками». Безусловно, это вынужденная мера, и все упрощенные понятия, как то: «лягушки», «лошадки» – не являются обязательными, и тем более, не должны вводиться в терминологию звонаря на постоянной основе.

Основное отличие русской звонницы от музыкальных инструментов с фиксированным строем заключается в том, что она не настроена ни в одной из известных музыкальных систем. Все знакомые нам инструменты (от балалайки до рояля, включая и европейский карильон) могут быть настроены как в **темперированном**, так и **натуральном**, **пифагорейском** или **чистом строе**. А вот любая русская колокольная представляет собой набор разнокалиберных колоколов со случайными весовыми, количественными и тембральными характеристиками, который никаким известным системам подчинить невозможно. Таким образом, принцип создания русских колоколен основывается на том, что набор каждой из них уникален и не является копией другой (даже очень похожей) звонницы.

В свете всего вышесказанного становится понятно, что для того, чтобы научиться играть на инструменте, который не похож не только на иные музыкальные инструменты, но и сам на себя, потребуются специфические навыки.

Существует несколько подходов к обучению игре на колоколах. Один из них, самый распространенный сегодня, заключается в том, что ученику передают звон какой-либо региональной традиции целиком, как законченное музыкальное произведение. Ученик перенимает основные исполнительские приемы

одной из звонарских традиций и варианты последовательностей различных приемов, таким образом обогащая свое мастерство.

Однако у такого подхода к обучению есть и очевидные минусы.

Во-первых, уничтожается весь дух звонарского искусства именно как искусства импровизационного. Ученик, привыкая к неизменным последовательностям простых ритмических рисунков, заучивает их автоматически, не умея воспроизводить их «из себя», варьировать и развивать в звоне. И когда позднее такой звонарь вроде бы научается искусству импровизации, она сводится у него к простому перебиранию уже известных ему элементов.

Второй минус означенной манеры обучения заключается в том, что ученик начинает «канонизировать» тот или иной звон, считая его образцом, неким правилом, универсальным для всех колоколен православных храмов всего мира. Допускать «канонизации» отдельных образцов колокольного искусства категорически нельзя по причине того, что любой колокольный набор не похож ни на один другой и имеет неповторимые внутренние гармонические связи. И переносить только ритмическую (мы бы даже сказали, физическую) составляющую звона, игнорируя звуковысотную, совсем неправильно. Подробнее об этом нами написано в другой работе – сборнике колокольных партитур «Со своей колокольни» (СПб., 2012).

Если серьезно разобраться, откинув всю околоправославную шелуху, которой радетели чистоты колокольного делания обильно сдобривают свои аргументы, то увидим, что нам предлагают канонизировать не сами звоны, а принципы их исполнения, то есть ограниченный набор простейших ритмов и средств музыкальной выразительности. А это все равно, что канонизировать интервал терции – категорично, но глупо.

Но главный недостаток этого способа обучения заключается в том, что механически заучивая звоны сразу нескольких традиций, будущий звонарь, на самом деле, теряет ощущение разницы между ними. Начинает, к примеру, неосознанно смешивать звоны Троице-Сергиевой Лавры и Новодевичьего монастыря, Ростова Великого и Псково-Печерского монастыря и т. д., забывая при этом, что традиционный способ передачи звона от учителя к ученику происходил посредством выразительных средств лишь одного инструмента. В традиционном обществе ученик, постигая тонкости звона, учитывал скрытые взаимосвязи и особенности звукоряда своей колокольни и, будучи научен опытным наставником, в дальнейшем наследовал его должность. Так рождались местные звонарские традиции, которых было столько же, сколько храмов в дореволюционной России.

Из всего богатства исполнительских традиций до наших дней дошли следующие:

1. Троице-Сергиевой Лавры (г. Сергиев Посад, Московская обл.);
2. Новодевичьего монастыря (г. Москва);
3. Псково-Печерского монастыря (г. Печоры, Псковской обл.);
4. Ростовского Кремля (г. Ростов Великий).

Есть еще несколько менее изученных региональных традиций колокольного искусства, но те, которые обозначены выше, большинством звонарей сегодня усиленно возводятся в «канон». Если это окончательно произойдет, если «канонизация терции» все-таки одолеет здравый смысл, то мы получим сначала стагнацию, а затем и смерть звонарского искусства по всей территории Русской Православной Церкви. Стагнация будет вызвана скудостью воспроизводимого материала, который унаследовали современные «уставные» звонари, так как они признают звоны только этих, означенных выше, традиций. Смерть же колокольного искусства, а вместе с тем и звонарского служения наступит в связи с повсеместным внедрением «электронного» звонаря, который сыграет «канонические» звоны значительно ритмичнее, а местами и интереснее, чем живой человек. И не потому, что электронное устройство умеет много больше человека-звонаря, а потому, что звонарь современный и звонарь традиционный – это разные люди.

Звонарь прошлого, иначе звонарь традиционный – это творец, который веками развивал свое искусство. Именно он сочинил для нас Ростовские звоны, звоны Псково-Печерского монастыря и многие другие. Таким творцом был и игумен Михей, звонарь Троице-Сергиевой Лавры.

Современный звонарь, по большей части, уже не творец – он «послушник». Он не хочет «петь» Богу, а желает лишь копировать сочиненное другими. Так же как человек, читающий чужие стихи, не может называться поэтом, так и современному звонарю далеко до своего звания. Потому что не звонит он – наследует, потому что не творит, а повторяет. Он – копировальная машинка, которую правильно и разумно заменить на более совершенную – электронную, во всем такую же, но не имеющую нужды в зарплате.

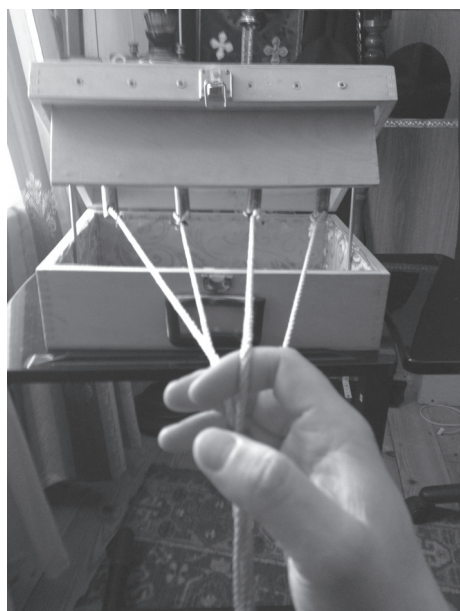
Есть и другой подход к обучению звонарскому искусству, на наш взгляд, более правильный. Он заключается в том, что ученику предлагается освоить базовые элементы, из которых состоит большинство церковных колокольных звонов. А вот сочетание этих элементов оставить на усмотрение начинающего звонаря, в надежде на то, что позднее он разовьется в исполнителя, базируя свое творчество на полученных навыках, но в условиях, которые предложит ему его собственный набор колоколов.

Иными словами, мы оставляем музыканта открытым для сотрудничества с его инструментом. В этом случае звонарь останется свободным от штампов, неправильно принимаемых за канон, и в своем творчестве сможет исходить из гармонических взаимосвязей своего звукоряда, из физики (а она там тоже есть) яруса звона. Такой звонарь уже не станет навязывать колоколам звон чуждой традиции, а родит свой звон из самой сути своего инструмента и, в конечном итоге, станет родоначальником новой (храмовой) традиции колокольного звона. Звонить он будет, может быть, и не так хорошо как Владимир Иванович Машков, но уж точно – самобытно и в полную силу своего таланта.

Итак, приступим.

## ПОДГОТОВКА К УЧЕБНОМУ ПРОЦЕССУ

До начала учебного процесса вам придется организовать свое место для занятий. Это должно быть тихое, удаленное от людей помещение, где ваши тренировки не будут никого беспокоить. Неважно, на чем вы будете упражняться (на настоящих колоколах или на тренажере), главное – это спокойствие окружающих. Вот почему репетировать на храмовой колокольне не получится и, в любом случае, нужен тренажер, который вы соорудите самостоятельно. Тренажер изготавливается из подручных средств. При его создании главная задача состоит в том, чтобы сила и манера ударов в имитаторы колоколов были максимально приближены к реальности. Такие «колокола» можно смастерить из толстостенных обрезков широких труб, газовых баллонов или чугунков. Языки этих «колоколов» должны быть выполнены из металла и весить примерно одинаково, так как выполнение многих упражнений данного сборника потребует хорошей балансировки вашего инструмента. Если на колокольне (в храме или на тренажере) в группе зазвонных есть колокол, язык которого значительно легче остальных, то эту разницу необходимо компенсировать, немного утяжелив его и облегчив другие так, чтобы разница в весе не превышала 10%.



Пример тренажера для зазвонных колоколов. Выполнен в виде компактного переносного чемоданчика. Изготовлен одним из учеников Школы звонарей города Сортавала (Республика Карелия)



Пример полноценного тренажера для звонаря. Компактен, легок, быстро разбирается и собирается. Изготовлено Тех. отделом СЦКИ Новосибирской Митрополии г. Новосибирска.



Для изготовления правильного тренажера вам понадобится использовать 4 зазвонных, 4 подзвонных и 2 педальных колокола или их имитатора. Если есть возможность разместить на нем настоящие колокола, то нужно сделать так, чтобы внутри групп они были примерно одного калибра: зазвонные – весом от 18 до 16 кг, подзвонные – от 24 до 40 кг, педальные – от 100 до 70 кг. У всех колоколов должен быть разный по высоте звук.

## Советы по организации процесса сборки тренажера

### 1. Подбирайте колокола по звучанию:

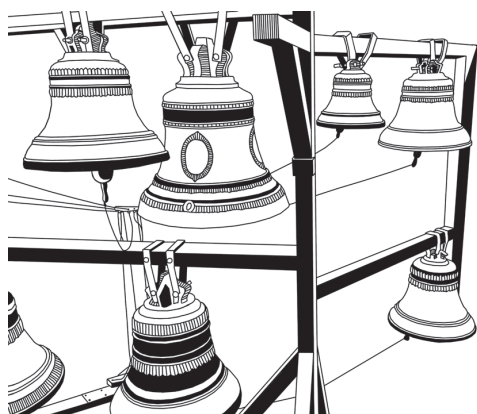
- Никогда не подбирайте колокола по **трезвучию**, это полностью нивелирует возможности инструмента;
- При подборе колоколов допустимы интервалы: малой **секунды** (но старайтесь избегать **унисонов** – двух колоколов с одинаковой или очень близкой высотой звучания), **тритона**, **терции** и **септимы**. Неплохо, когда в звукоряде присутствует **кварта**. А вот интервала **квинты** постарайтесь избежать в том случае, когда она действительно чистая;

2. **По возможности соблюдайте традиционный принцип подбора.** Идеальный вариант, если колокола вашего инструмента будут от разных производителей и попадут в набор случайно, без предварительных умозрительных заключений. Таким образом вы соблюдете принцип аутентичности (подлинности), по которому издревле собирались и собираются поныне все колокольные наборы;

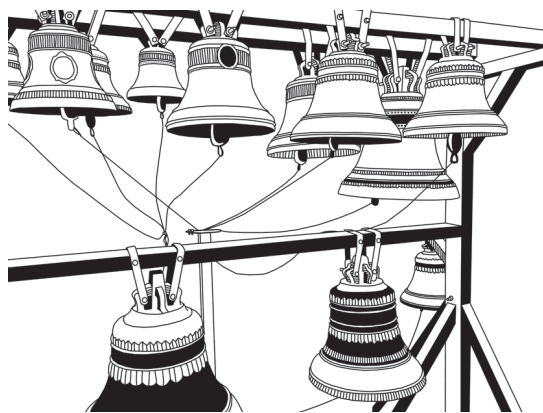
3. **При использовании имитаторов колоколов добивайтесь «правды» удара.** Если вместо колоколов вы вешаете «чугунки» или иные имитаторы, то в этом случае отличие в высоте звука не столь существенно. Каждый чугунок сам по себе звучит чуть-чуть по-другому, чем соседний, и этой разницы для проведения репетиций будет достаточно. Удар в имитатор должен быть полновесный, тяжелый, как на настоящих колоколах;

4. **Старайтесь упорядочить колокола тренажера.** Колокола или их имитаторы должны быть расположены на стационарной или разборной раме в удобном для вас порядке и, возможно, в той очередности, в какой они располагаются на храмовой звоннице;

5. **Надежно закрепляйте колокола инструмента.** Колокола или их имитаторы должны быть жестко закреплены на балках и неподвижны. Бытует мнение, что хорошо



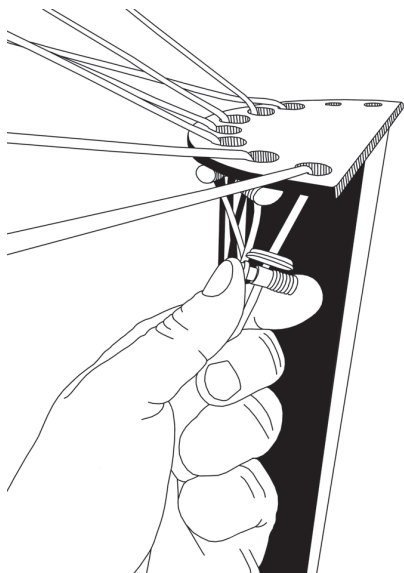
Пример рамы с закрепленными на ней подзвонными и педальными колоколами



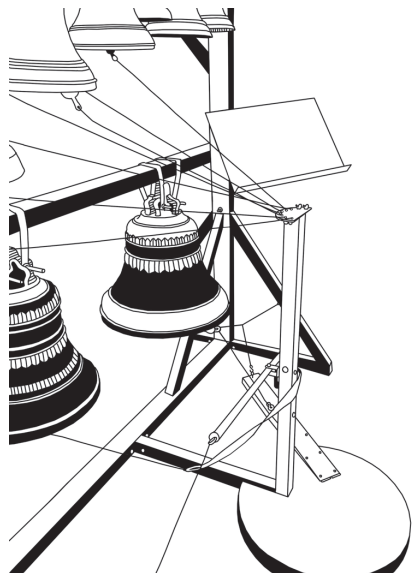
Общий вид колоколонесящей рамы

закрепленный колокол, якобы, передает вибрацию на балку и порождает дополнительные призвуки при звоне. Это, по большей части, ошибочное мнение. Никаких лишних призвуков от правильно закрепленного колокола исходить не должно. А вот если его плохо подвесить, то он обязательно начнет раскачиваться, затрудняя звон, и, в конечном итоге, разбалансирует всю систему целиком;

**6. Соорудите звонарский пульт.** Рядом с рамой, на которой висят колокола, должен быть организован звонарский пульт. Он представляет собой столбик высотой 105 см, жестко закрепленный на земле. К этому столбику подводятся **тяги** от 4-х подзвонных колоколов, в которые звонарь играет левой рукой. Натяжение струн-тяг подзвонных колоколов должно быть таким, чтобы вы затрачивали одинаковое усилие на прожим самого левого (тяжелого) и самого правого (легкого) колоколов группы. Вес языков колоколов этой группы зависит от расстояния между исполнителем и самими подзвонными. Если левый подзвонный расположен далеко от звонаря, то удар в него получится более слабым, чем в подзвонный, висящий рядом с пультом. Следовательно, язык дальнего подзвонного необходимо



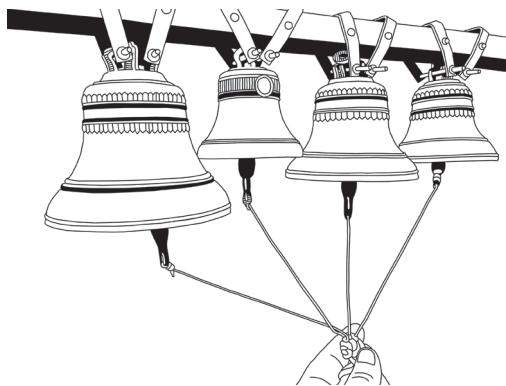
Звонарский столбик и тяги



Развеска и крепление педальных колоколов

утяжелить, чтобы привести в равновесие систему и ликвидировать разницу прожима, вызванную расстоянием;

**7. Соблюдайте правильную дистанцию.** Расстояние от столбика до колоколов может быть разным. Главное условие при его установке заключается в том, чтобы тяги от колоколов к пультам шли под пологим углом. Иными словами, чем выше расположены подзвонные колокола, тем дальше от них нужно установить столбик;



Группа звонных колоколов

**8. Удобно разместите колокола звонной группы.** Четыре звонных колокола обычно располагаются перед исполнителем справа, веревки от них не приводятся к пультам, но собраны в один пучок и управляются правой рукой звонаря. При подвесе колоколов звонной группы нужно учесть и высоту их расположения относительно звонарского места. Разместите звонные так, чтобы **юбки** (так называется нижний наиболее толстый край колокола, в который ударяет язык) этих колоколов находились на уровне лица звонящего или чуть ниже – на уровне подбородка. Расстояние между юбками колоколов не должно превышать двух сантиметров, так как для удобства исполнения звонные должны висеть компактной группой;

**9. Эргономично расположите басовые колокола.** Педальные колокола обычно располагаются на нижнем ярусе рамы и приводятся справа или слева от столбика к небольшим деревянным педалям. Нам же для упражнений понадобится, чтобы один колокол был приведен на педаль под правую ногу, а второй – на ремennую тягу под колено левой ноги. Так мы сможем в дальнейшем исполнять басовую партию в трезвоне сразу двумя ногами. Педальных колоколов может быть и больше, например, четыре. В этом случае к каждой ноге вы приведете по два колокола – на педаль и на ремennую тягу под колено.

Итак, для организации учебного процесса и репетиций звонарю понадобится:

- Место для тренировок, где он никого не будет беспокоить;
- Собственно, репетиционный инструмент, который можно купить или сделать своими руками;
- Базовые знания нотной грамотности, о которых вы можете прочесть в следующем разделе.



РАЗДЕЛ I

*Основы  
теоретических  
знаний*



## Глава 1

### ТЕРМИНЫ В КОЛОКОЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Колокольный звон является пусть своеобразным, но, все же, музыкальным произведением. Следовательно, он подчиняется базовым законам организации музыки. Для того, чтобы приступить к исполнению колокольного звона, нам нужно иметь представление о ее устройстве.

В процессе обучения мы будем оперировать такими терминами, как **квадрат**, **такт**, **доля** и **размер**:

1. *Квадратом* в колокольной музыке мы предлагаем называть музыкальный период, состоящий из 4 *тактов*;

2. *Тактом* называется единица музыкального метра, начинающаяся с сильной *доли* и заканчивающаяся перед следующей равной ей по силе. Один от другого такты отделяются *тактовой чертой*;

3. *Долей* называется основная музыкальная единица метра;

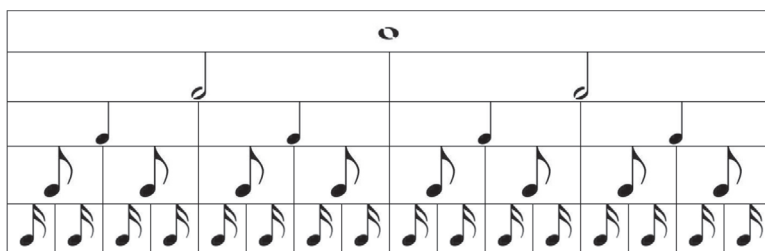
4. Объединение долей в группы образует двудольные, трехдольные *размеры*. Размер церковного звона почти всегда четырехдольный.

Из сказанного следует, что в каждом квадрате церковного звона содержится ровно четыре такта, а в каждом такте – ровно четыре доли.

Иными словами, разницу между тактом и долей можно объяснить на примере яблока. Целое яблоко – это один такт. Если яблоко разрезать на 2 равные части, то мы получим половинные доли, если на 4, то четвертные доли, на 8 – восьмые, на 16 – шестнадцатые. То же самое и в такте.

Если такт поделить на две равных части, то получившиеся доли будут называться половинными. Половинные доли поделим на 2 части и получим четвертные длительности. При дроблении в 2 раза четвертей, получаем восьмые длительности, а при дроблении восьмых – шестнадцатые.

Как видите, все очень просто. Наглядно увидеть взаимосвязь разных нотных длительностей можно, «расписав ноту»:



В заключение главы ответьте на следующие вопросы:

- Сколько четвертей в половинной ноте?
- Сколько шестнадцатых в четверти?
- Сколько восьмых в половинной?
- Сколько шестнадцатых в одной восьмой?

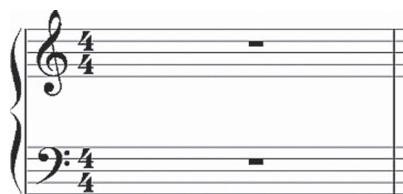
## Глава 2

### КОЛОКОЛЬНЫЙ НОТНОСЕЦ

Одним из основных принципов колокольного звона является *бинарное деление ритмики партий*. Для партии педальных (басовых) колоколов характерны половинные длительности, для группы подзвонных – четвертные доли, для зазвонных (самых маленьких колоколов) – восьмые и шестнадцатые. Таким образом, прослеживается закономерность: чем больше колокола, тем более длинными нотами они играют, и чем меньше колокола, тем мельче длительности, составляющие их ритмический рисунок.

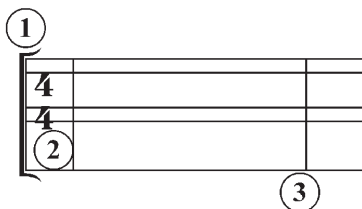
Настало время познакомиться с тем, как выглядят эти ноты на *колокольном нотномосце*.

**Нотномосец** в музыкальной нотации – набор параллельных горизонтальных линий, на которых и между которыми записываются ноты. Нотный стан состоит, как правило, из пяти линеек, однако применяются нотномосцы и из одной (нотномосец – «нитка»), четырёх, шести линеек.



Пример музыкального нотномосца

**Нотномосец в колокольной музыке** отличается от обычного музыкального нотномосца тем, что для каждого звона и для каждой звонницы он будет индивидуальным. Вы ведь помните, что нет русских колоколен с одинаковым набором звуков? Соответственно, для каждого звона нотный стан вычерчивается исходя из участвующих в звоне колоколов. Их может быть от одного до 10 и более в партии. На примере ниже мы видим образец нотномосца для звукоряда из пяти колоколов. Нижняя нитка нотномосца предназначена для педального колокола, две средних нитки – для подзвонных колоколов, две верхних нитки – для колоколов зазвонной группы.



Нотномосец для звукоряда из пяти колоколов



Именно таким вариантом нотоносца мы с вами будем оперировать в дальнейшем при изучении основ звонарского искусства. Теперь посмотрим, какие знаки располагаются на нотном стане:

① **акколада** – скобка, посредством которой соединяются слева две и более системы нотных линий, содержащих партии одного или нескольких инструментов;

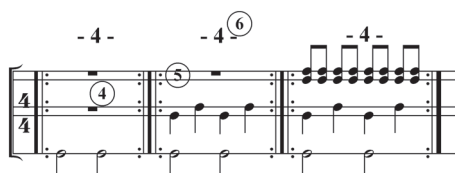
② **размер** произведения; в данном примере он равен четырем четвертям (стандартный размер церковных звонов);

③ **тактовая черта** – отделяет один такт произведения от другого.

Теперь разместим ноты в колокольной партитуре. На примерах 1 и 2 (расположенных ниже) вы можете наглядно увидеть отличие в написании на нотоносце *такта* и *квадрата* (понятий, которые мы рассмотрели на первом уроке):



Пример 1. Изображение тактов на колокольном нотоносце



Пример 2. Изображение квадратов на колокольном нотоносце

Чем же отличается написание квадрата во втором примере от написания такта в первом? Конечно же, сопутствующими знаками. Вот они:

⑤ **реприза** – повтор материала, а также аббревиатура для такого повтора; знак репризы в колокольной партитуре сопровождается *знаком-цифрой*;

⑥ **знак-цифра** обозначает количество повторов музыкального отрезка, выделенного знаком *репризы*; используется только со знаком *репризы*, как уточняющий знак.

Если вы заметили, то в обоих примерах указан еще один знак, без которого не обходится ни одна партитура. Это знак паузы.

④ **пауза** – временное молчание, перерыв в звучании музыкального произведения в целом, какой-либо его части или отдельного голоса. Также, паузой называют знак, обозначающий длительность этого молчания.

### Виды пауз



Запомните, пожалуйста, написание всех пауз, так как в дальнейшем мы будем часто использовать их в своих занятиях.

## Глава 3

### ПРОСЧЕТ КВАДРАТА. СОЕДИНЕНИЕ РИТМОВ ПРАВОЙ НОГИ И ЛЕВОЙ РУКИ

Как мы уже знаем, основной размер колокольных звонов равен четырем четвертям. Соответственно, в каждом такте колокольного звона будет содержаться 4 равных доли – *четверти*.

1	2	3	4
1	2	3	4
1	2	3	4
1	2	3	4

Пример квадрата

#### Упражнение 1

Давайте попробуем просчитать такт по цифрам, делая смысловой акцент на первой доле. Для тех, кто не до сих пор не понимает, еще раз отметим, что каждая цифра равна одной четвертной доле. Проговаривая цифры, делайте равное расстояние между долями. Это должно быть похоже на ход часов – не быстро и равномерно:

1	2	3	4
---	---	---	---

Пример такта

Если у вас получилось, проговорите этот такт четырежды без остановок и ускорений и вы поймете, что такое музыкальный *квадрат* – мера, которой мы оперируем в процессе звона. Каждый раз, когда вы произносите число, совершайте легкий хлопок в ладоши, отбивая четвертную долю. В сумме у вас должно получиться 16 хлопков.

#### Упражнение 2

Итак, мы просчитали квадрат, равномерно проговаривая и отсчитывая четвертные доли. Теперь давайте просчитаем этот же квадрат половинными длительностями. Для этого лучше сесть за стол, левую руку положить на столешницу (правая пока не используется). Теперь просчитаем квадрат, отстукивая четвертные длительности левой рукой по столу и одновременно ударяя носком правой ноги по полу на цифрах, выделенных красным:

1	2	3	4
1	2	3	4
1	2	3	4
1	2	3	4

Пример квадрата, просчитанного половинными долями

Таким образом, пока ваша левая рука отмеряет четвертные доли, ваша нога проигрывает половинные длительности. Рука: раз (удар), два (удар), три (удар), четыре (удар). Нога: раз (удар) – два, три (удар) – четыре.

Помните, что удар производится в момент произнесения цифры, не раньше и не позднее. В цифрах 1 («раз»), 2 («два»), 3 («три») на единственную ударную гласную, в цифре «четыре» на ударную «Ы». Вот так: «рАз, двА, трИ, четЫре».

Для того, чтобы расставить все точки над «і», предлагаем изобразить просчет квадрата и еще одним способом. Под буквами вы видите подчеркивания черным и красным цветом. Черное подчеркивание соответствует удару рукой, красное подчеркивание – удару ногой. В тех местах, где подчеркивания совпадают, удары руки и ноги совпадают тоже:

**рАз, двА, трИ, четЫре**

рука:    —       —       —       —

нога:    —                   —

Сделайте несколько подходов по несколько минут, пока у вас не начнет получаться. Можно прерываться на отдых. Пробуйте работать под звук часов, это помогает.

### Упражнение 3

Когда у вас получится без ошибок просчитать один квадрат одновременно с пульсацией четвертными долями в левой руке и половинными в ноге, попробуйте просчитать несколько квадратов подряд. Для того, чтобы это стало возможным, мы должны будем модифицировать нашу «считалку».

Дабы не запутаться в чередовании тактов и квадратов, нам нужно досконально выучить «профессиональное» чтение квадрата. В каждом такте мы заменяем цифру «1» порядковым номером такта. Считалка теперь будет звучать так: «РАЗ-два-три-четыре, ДВА-два-три-четыре, ТРИ-два-три-четыре, ЧЕТЫРЕ-два-три-четыре». Запомните ее наизусть и научитесь, считая, бить ногой на первую и третью доли (выделены красным), а левой рукой отмечать каждую долю такта.

I	2	3	4
II	2	3	4
III	2	3	4
IV	2	3	4

Модифицированный вариант просчета квадрата

#### Упражнение 4

Соедините и просчитайте несколько квадратов подряд без ошибок и задержек.

I	2	3	4	I	2	3	4	I	2	3	4	I	2	3	4
II	2	3	4	II	2	3	4	II	2	3	4	II	2	3	4
III	2	3	4	III	2	3	4	III	2	3	4	III	2	3	4
IV	2	3	4	IV	2	3	4	IV	2	3	4	IV	2	3	4

Просчет нескольких квадратов подряд

Не переходите к следующим упражнениям, пока не добьетесь идеального результата. Это базовое упражнение, и любая неисправленная ошибка здесь будет иметь негативные последствия в будущем. В среднем, на освоение этого упражнения уходит около получаса.

## Глава 4

### ПРОСЧЕТ КВАДРАТА. ПРИСОЕДИНЕНИЕ ПРАВОЙ РУКИ

Итак, мы достигли некоторого прогресса, и это хорошо. Главная задача первых уроков заключается не столько в том, чтобы ритмично отбивать такты и квадраты (это очень важно, конечно), а в том, чтобы заставить ваше тело слушаться вашей же головы. Пока это было несложно, но давайте попробуем присоединить к просчету квадрата правую руку.

#### Упражнение 1

Для начала упражнения займите положение сидя, как на прошлом уроке. Обе руки положите перед собой на столешницу. Теперь начнем просчет квадрата, но не как раньше – четвертями, а восьмыми долями, ударяя правой рукой в одну точку на каждый счет. Для этого мы вынуждены снова модифицировать свою «считалку»:

I	и	2	и	3	и	4	и
II	и	2	и	3	и	4	и
III	и	2	и	3	и	4	и
IV	и	2	и	3	и	4	и

правая рука:

\* \* \* \* \* \* \* \*

левая рука:

\* \* \* \*

нога:

\* \*

Как можно видеть, правая рука ударяет восьмыми длительностями (на самые мелкие доли счета), левая – четвертями (только в момент произнесения цифр), а нога, все также, на первую и третью доли такта – половинными.

При наличии у вас некоторой усидчивости и упорства, это упражнение начнет получаться. Потратьте на него столько времени, сколько необходимо, чтобы руки и ноги успевали слушаться сигналов головы. И кстати, совет на будущее: *никогда не начинайте упражнения в быстром темпе, всегда только в очень медленном. Иначе вы не выучите урок, а только, что называется, «заболтаете» технику исполнения.*

Примените данный совет в этом упражнении: начав с медленного темпа, очень ритмично просчитайте несколько квадратов подряд. После чего сделайте перерыв и снова проиграйте это упражнение в медленном темпе. Когда у вас начнет получаться без ошибок, слегка сдвиньте темп. Вы увидите, как легко будет играть, когда тело уже наработало моторику и наоборот, как вы будете путаться, ударяя невпопад, пытаясь сходу играть упражнение в неудобном для вас темпе.

После того, как вы сможете несколько минут к ряду повторять данное упражнение и не совершите ни одной ошибки, можете переходить к следующему.

## Упражнение 2

Усложним задачу. Найдите на вашем столе две относительно удаленные точки, одну слева, а другую справа, на расстоянии примерно 10–15 см друг от друга. Точки должны находиться немного левее вас так, чтобы было удобно касаться их левой рукой. Если этих точек нет (подойдет любая примета: сучок, вмятина, пятно), то нарисуйте их.

Теперь просчитаем квадрат, ударяя правой рукой в одну точку, ногой тоже в одну (но свою) точку и левой рукой в две точки, начиная с левой.

Все упражнения в левой руке по умолчанию начинаются с левой точки, а позднее с левого колокола группы.

На примере видно, как изменился графический рисунок левой руки. Это сделано нами для наглядности, чтобы было более понятно, как и когда правильно ударять в разные точки:

I	и	2	и	3	и	4	и
II	и	2	и	3	и	4	и
III	и	2	и	3	и	4	и
IV	и	2	и	3	и	4	и

правая рука:

\* \* \* \* \* \* \* \*

левая рука:

\* - \* -

нога:

\* \*

Вот и начались первые проблемы с координацией движения. Неизбежные сбивы и ошибки способны повергнуть в уныние любого начинающего музыканта. Однако помните, что эти упражнения даны не для того, чтобы сделать из вас профессионального жонглера, звезду цирка, но лишь для того, чтобы вы освоили базовые движения церковного звонаря. Не унывайте, наберитесь терпения и продолжайте повторять упражнение столько раз, сколько потребуется для достижения поставленных целей:

- удары левой и правой руки (и добавленные к ним удары ноги) в тех моментах, где они совпадают, должны производиться одновременно, чтобы в момент удара складывалось впечатление четко взятого аккорда;

- необходимо, чтобы чередование ударов левой руки (поочередно в левую и правую условные точки) было безошибочным. Если вы замечаете, что левая рука ударяет дважды в какую-либо из них, нарушая последовательность, то, не откладывая, устраните погрешность.

### Упражнение 3

Подобно тому, как это было проделано для левой руки, найдем на столешнице две точки для правой и повторим просчет квадрата, ударяя и правой и левой руками по двум точкам. *Напоминаем: и левая и правая руки начинают играть с левых точек столешницы.* Нога при этом работает в прежнем режиме, что здорово помогает сохранить рассудок.

I	и	2	и	3	и	4	и
II	и	2	и	3	и	4	и
III	и	2	и	3	и	4	и
IV	и	2	и	3	и	4	и

правая рука:

\* - \* - \* - \* -

левая рука:

\* - \* -

нога:

\* \*

Вероятнее всего, это упражнение потребует от вас гораздо большего количества времени, чем предыдущие. Так и должно быть. В любом случае, это было самое сложное упражнение во всем сборнике. Честно.

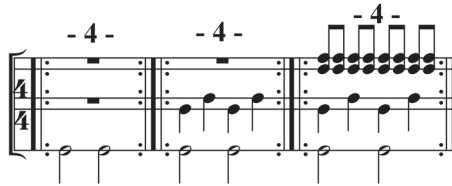
## Глава 5

### ОБЫЧНОЕ НАЧАЛО ЗВОНА

Вы наверно удивитесь, если мы скажем, что звонить вы, в принципе, уже научились? А ведь действительно, эти несколько дней тренировок не прошли для вас даром и очень скоро в этом можно будет убедиться. А пока давайте научимся начинать звон.

Помните, во второй главе мы говорили, что одним из основных принципов церковного звона является бинарное деление ритмики партий? Так вот, **вторым основным принципом колокольного звона** является *последовательное вступление партий колоколов*. И не слушайте тех, кто будет аргументированно доказывать обратное. Мы с вами учимся, и для нас *последовательное вступление партий колоколов* таки является **вторым принципом церковного звона**.

Партии колоколов вступают через квадрат. Сначала полный квадрат играет педальный (басовый) колокол, в следующем квадрате к нему присоединяется группа подзвонных колоколов, на третьем квадрате в партитуру вплетаются ритмы зазвонных. Это и есть **Обычное начало звона** и вот как оно выглядит в нотах:



#### Упражнение 1

Давайте просчитаем *Обычное начало звона* и поймем, какие ошибки тут можно еще совершить и что нам со всем этим делать.

Графически просчет *Обычного начала звона* будет выглядеть так:

I	и	2	и	3	и	4	и	I	и	2	и	3	и	4	и	I	и	2	и	3	и	4	и
II	и	2	и	3	и	4	и	II	и	2	и	3	и	4	и	II	и	2	и	3	и	4	и
III	и	2	и	3	и	4	и	III	и	2	и	3	и	4	и	III	и	2	и	3	и	4	и
IV	и	2	и	3	и	4	и	IV	и	2	и	3	и	4	и	IV	и	2	и	3	и	4	и

правая рука:

левая рука:

нога:

\* - \* - \* - \* -  
 \* - \* - \* - \* -  
 \* \* \* \* \* \*

Как мы видим, звон начинается с ударов ноги, имитирующих игру басового колокола. Ровно через квадрат к ней присоединяется левая рука (подзвонные колокола), а еще через квадрат – правая рука (группа зазвонных).



Если вы правильно выполняли предыдущие упражнения, все получится верно, возможно и не с первого раза. Если же нет, то, скорее всего, ваше вступление будет выглядеть вот так:

I	и	2	и	3	и	4	и	I	и	2	и	3	и	4	и	I	и	2	и	3	и	4	и
II	и	2	и	3	и	4	и	II	и	2	и	3	и	4	и	II	и	2	и	3	и	4	и
III	и	2	и	3	и	4	и	III	и	2	и	3	и	4	и	III	и	2	и	3	и	4	и
IV	и	2	и	3	и	4	и	???						IV	и	2	и	3	и	4	и		

правая рука:

левая рука:

нога:

\*

\*

\*

\*

\*

\*

\* - \* - \* - \* -

\* - \* - \* -

Этим простым примером мы хотим выявить очень важную и очень распространенную у новоначальных звонарей ошибку: неумение работать с квадратом. Казалось бы, ну какая разница, сколько тактов будут играть подзвонные колокола, три или четыре? Но на деле, если не устранить эту принципиальную ошибку в самом начале, она не покинет вас никогда и будет в дальнейшем мешать изложению музыкального материала. Иными словами, звон ваш будет весьма неровный и с частыми ошибками. Поэтому, если вы регулярно сбиваетесь со счета в каком-либо из квадратов, просто значительно понизьте темп упражнения, чтобы внимание не рассеивалось и вы могли контролировать просчет квадрата.

На этом предварительные занятия закончены и, если ваш тренажер уже готов, мы можем приступить к репетициям непосредственно на нем.



## РАЗДЕЛ II

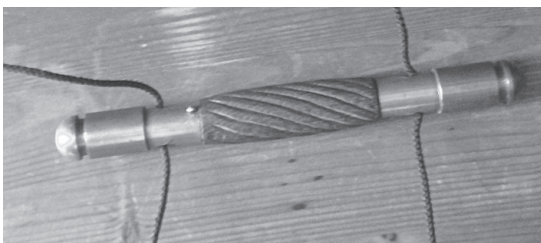
# *Развитие техники правой руки в системе зазвонных «Двойка»*



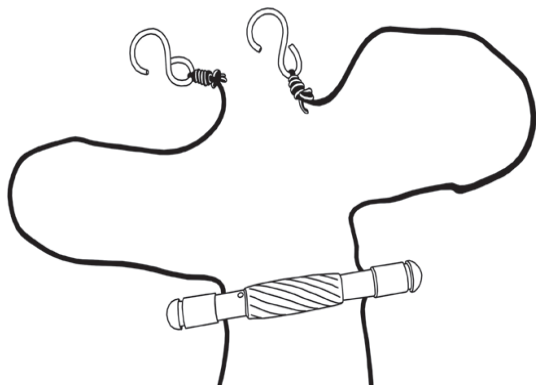
Во втором разделе помещены практические упражнения для освоения базовых навыков церковного звона. Особое внимание уделено технике правой руки в *системе «двойка»*, где зазвонная группа представлена всего двумя колоколами в партии.

Для того, чтобы начать практические упражнения, вам придется изготовить такую «двойку» для себя.

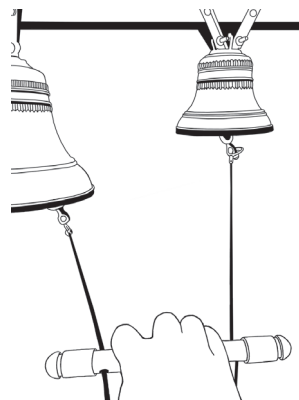
**Система управления зазвонными «двойка»** представляет из себя небольшую деревянную рукоятку диаметром около 20 мм и длиной чуть больше ширины вашей руки. С обеих сторон рукоятки просверлены сквозные от-



Концертная «двойка». Материалы: резной дуб, бронза, кевларовые «всепогодные» шнуры. Основное отличие этого инструмента от подобных заключается в том, что шнуры стопорятся с помощью специальной системы пружин и зажимов с каждой стороны рукоятки



Система «двойка» в сборе

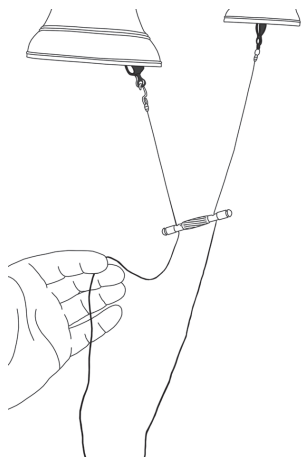


Система «двойка» в рабочем положении

верстия, через которые пропущены веревки. С одной стороны каждой веревки вяжется узел, являющийся стопором. С другой стороны подвязывается крючок, который в дальнейшем цепляется за язык колокола.

### Удобства такого рода приспособления следующие:

- Во-первых, используя свою собственную рукоятку, вы привыкаете к ее весу и размерам, что в будущем поможет вам не растеряться на новой колокольне, где расположение колоколов может оказаться неожиданным или неудобным.



Запас длины шнура в «двойке»

- Во-вторых, использование своей «двойки» оказывает положительный психологический эффект. На чужом для вас инструменте окажется знакомый элемент, которым вы умеете управлять, следовательно, волноваться будете гораздо меньше.

- В-третьих, ввиду того, что ваша «двойка» – не просто палочка с привязанными по краям веревками, а рукоятка с регулируемой длиной шнура, неудобство звона на незнакомом инструменте вы сможете свести к минимуму. Поэтому заранее подготовьтесь к тому, чтобы шнуры, пропущенные через вашу палочку, были достаточной длины (около метра каждый).

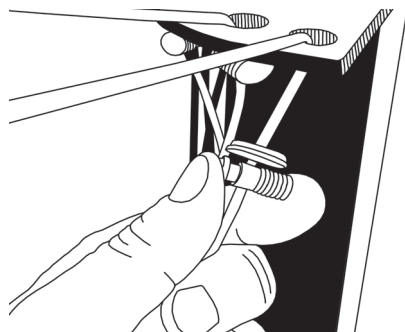
## Глава 1

### РАБОЧЕЕ МЕСТО ЗВОНАРЯ. ПРОБЛЕМЫ ПОСТАНОВКИ, РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ВЕСА

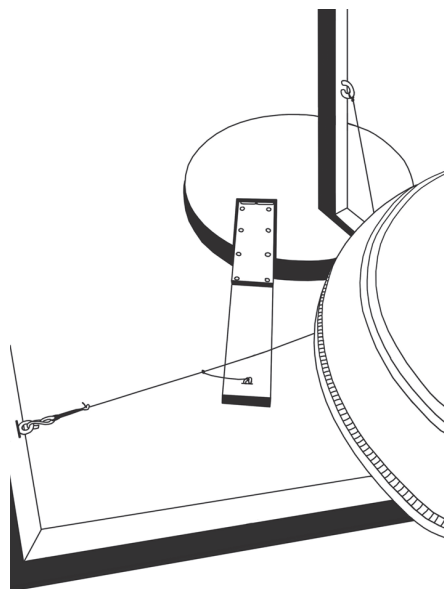
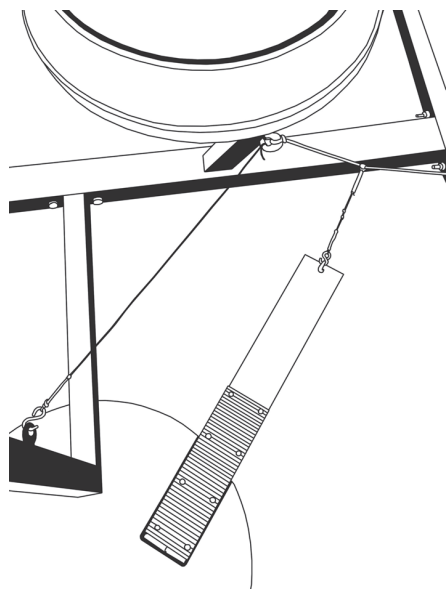
Теперь, когда мы изготовили свой тренажер и свою «двойку», научимся правильно стоять у инструмента. Главное правило, которое должно соблюдать при этом – сохранение эргономики рабочего места звонаря. Еще и еще раз напоминаем: каждый инструмент (тренажер, колокольня, звонница) весьма специфичен, приспособлен под определенного человека и требует привыкания со стороны незнакомых с ним исполнителей. Поэтому не стесняйтесь, подстраивайте тренажер под себя так, чтобы вам было удобно, ибо от удобства звонарского места напрямую зависит качество звона.

К сожалению, сделать рабочее место максимально эргономичным за вас не сможет никто, но некоторые советы на этот счет дать, вполне, в наших силах:

- Все веревки для левой и правой руки должны быть в пределах досягаемости. За ними не нужно тянуться или прилагать особых усилий, чтобы до них достать.



Вариант крепления к пульту тяг подзвонных колоколов с помощью пружинных креплений



Крепление педали на звонарском постаменте

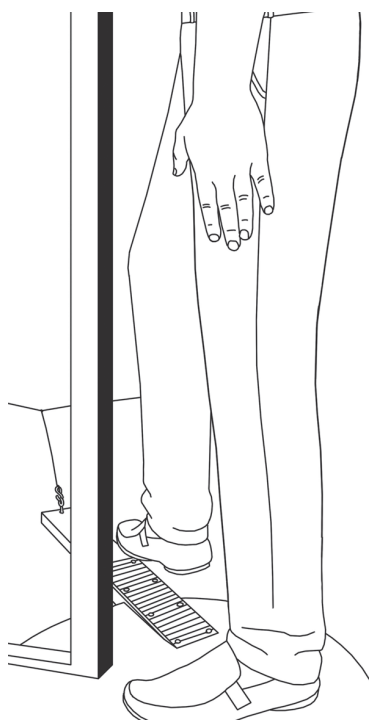
- Угол тяг подзвонных колоколов должен быть как можно более пологим (градусов 170–150).

- Амплитуда удара на всех колоколах подзвонной группы должна быть одинакова, что достигается натяжением тяг на пульте. Завязать веревки можно как обычным способом через узел, так и через специальный стопор.

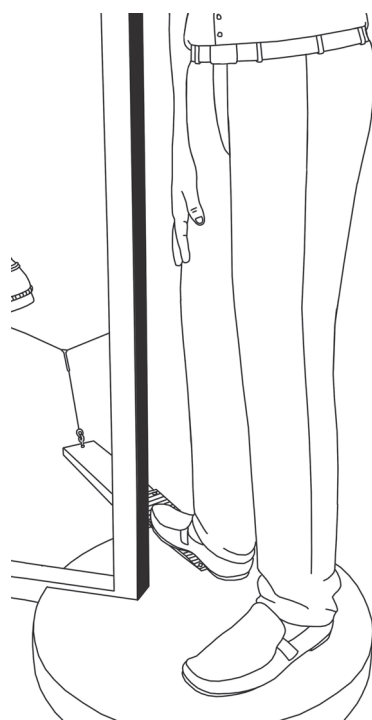
- Педальный колокол (пока один) приводится к правой или левой ноге через деревянную клавишу-педаль. Педаль должна быть соразмерна весу языка колокола и, в любом случае, быть не очень короткой (минимум 3–4 длины стопы). Крепится такая педаль к полу или специальному звонарскому постаменту через петличное соединение.

- Когда мы встаем к инструменту, вес тела должен быть распределен так, чтобы опорной явилась та нога, которая стоит на педали (например, правая). Свободная же нога (левая) в этом случае является подпорной. В большинстве случаев такое распределение веса является правильным и удобным.

- Безусловно, неверной является такая постанковка звонаря, где он, полностью переместив вес на левую ногу, как бы нависает правой ногой над педалью. Такое положение исполнителя является крайне неудобным: звонарь будет постоянно терять равновесие и быстро уставать. Кроме этого, при такой постанковке удары в педальный колокол будут чрезмерно сильными, язык колокола ли-



Неправильное распределение веса.  
Вес на левой ноге, а правая «нависла»  
над педалью



Правильное распределение веса.  
Вес на правой ноге



шится контроля обратного хода и может начать непроизвольно раскачиваться. При правильном распределении веса опасность потерять контроль над языком басового колокола отсутствует, так как педаль будет всегда нагружена весом исполнителя. В этом случае ударение достигается легким прожимом пальцев ступни ноги и не требует больших физических затрат даже при работе с тяжелыми благовестниками.

- Для придания себе большей устойчивости, вы можете опираться животом на пульт звонаря. Такое положение добавит вам точку опоры и будет способствовать полному контролю над всеми группами колоколов (особенно в том случае, если вы работаете с несколькими педальными колоколами сразу).

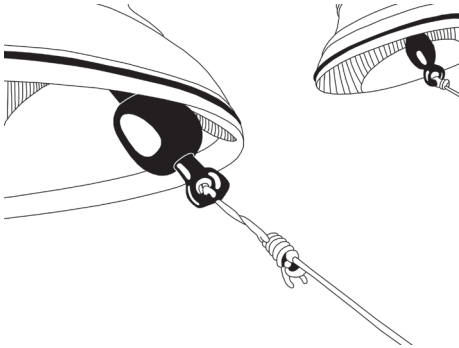
- При размещении исполнителя перед инструментом очень важным является вопрос балансировки колоколов. Нужно добиться такого эффекта, чтобы при ударе в колокола разных групп (большие, средние и малые) затрачивалось примерно одинаковое усилие. Например, чтобы удар в педальный колокол ногой был равен по амплитуде удару левой рукой в любой из подзвонных колоколов. Этого относительно легко добиться, если мы научимся контролировать басовый колокол, нагружая его весом своего тела или несколько снимая этот вес. Тем самым мы корректируем приближение-удаление языка от его края. Подзвонные колокола тоже можно подстраивать, но не в процессе звона, а непосредственно перед ним. Басовый же колокол поддается регулировке даже в процессе звона, так же, впрочем, как зазвонные колокола.

- Угол тяг системы зазвонных «двойка» должен быть пологим и, как и у подзвонных колоколов, составлять 170–150 градусов (см. на изображениях выше). Кроме того, поскольку зазвонные колокола не приводятся к пультам, необходимо отбалансировать их относительно друг друга. Об этом подробнее в следующем уроке.

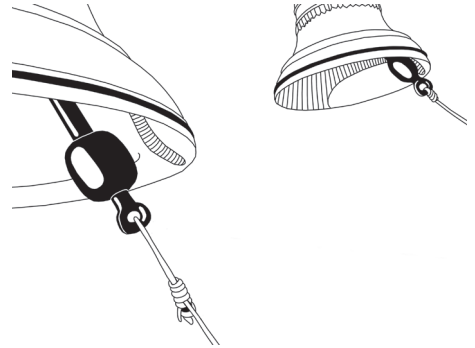
## Глава 2

### ПОСТАНОВКА ЗВОНАРЯ У ИНСТРУМЕНТА. БАЛАНСИРОВКА КОЛОКОЛОВ

Ниже на рисунках вы можете видеть результат неправильной **балансировки** системы зазвонных колоколов «двойка».



Язык левого зазвонного расположен ближе, чем язык правого

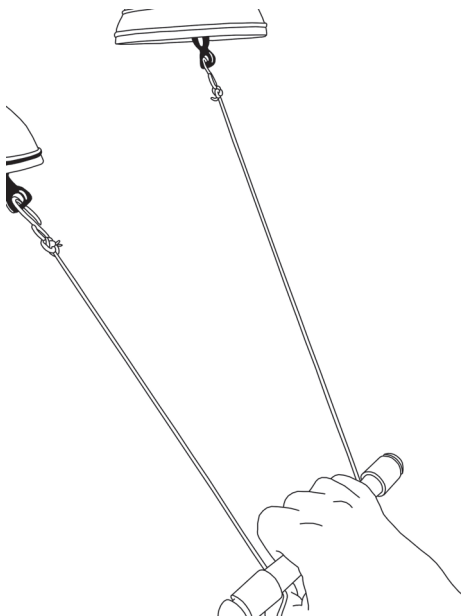


Язык правого зазвонного расположен ближе, чем язык левого

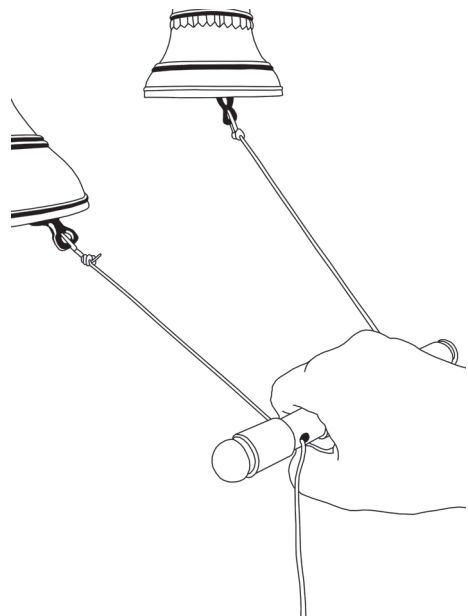
Верным же является то положение языков, когда они будут находиться на одинаковом расстоянии от юбки колокола. При этом рукоятка «двойки» должна быть в правой руке звонаря, левая рука – лежать на тягах подзвонных колоколов, а нога – стоять на педали. Основной вес тела в таком положении перенесен на правую ногу (левая нога подпорная), животом (не сильно) касаемся столбика для дополнительной опоры. Добиться этого очень просто: когда вы встали в правильную стойку, аккуратно притяните языки зазвонных колоколов так, чтобы они коснулись краев одновременно. Задержите их в таком положении. Удобно? Скорее всего, нет, ведь вы еще не отбалансировали свою «двойку». Теперь, когда оба языка залипли на юбках колоколов (ведь колокола тоже носят юбки), вы должны подтянуть шнуры колоколов и застопорить их на палочке в таком положении, чтобы вам было удобно держать рукоятку. Помните про угол атаки – рука не должна находиться слишком низко.

Сейчас, когда вы встали к инструменту и готовы приступить, наконец, к практическим занятиям, вам очень важно запомнить это положение. Только в нем вы будете чувствовать себя удобно и сможете подолгу звонить.

Пока вы еще тренируетесь в постановке к инструменту, проведите опыт: встаньте, соблюдая все многочисленные условия (нога, живот, вес тела, зазвонные в правой руке и т. д.) и, не меняя положения рук, покачайтесь взад и вперед. Вы заметите, что расстояние языков зазвонных колоколов от юбок стало то увеличиваться, то уменьшаться. То же самое происходит и у педального колокола и, пусть в меньшей мере, в группе подзвонных колоколов. Хотя они и за-



Неверно. Рука слишком низко,  
крутой угол атаки



Верно. Рука в правильном положении,  
угол атаки более пологий

креплены на пульте как будто неподвижно, но когда меняется ваше положение относительно столбика, меняется и амплитуда ударов руки. Чем чаще вы будете раскачиваться или кивать в такт звону, тем нестабильнее и корявее он будет.

Запомните: хороший звонарь недвижим, он экономит движения. Расстояние каждой из многочисленных веревок от колоколов, которые он держит в руках, рассчитано до миллиметра. Исполнитель не может себе позволить бесконтрольно ослабить или натянуть любую из них без ущерба для звона.

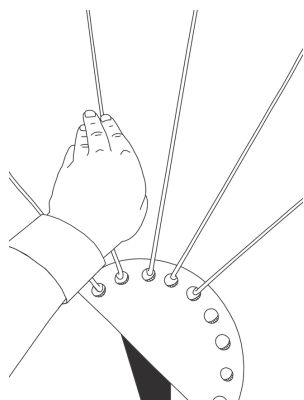
В правильной балансировке тяг колоколов и равновесии звонаря заключается секрет хорошего колокольного звона. Если бы вы могли добиться такого равновесия сразу, то удивились бы, какой стройный и красивый звон у вас получился, несмотря на то, что вы только-только начали постигать искусство его исполнения. Мужайтесь, скоро умение сохранять баланс станет для вас естественным, а попытки встать к инструменту перестанут напоминать занятие йогой.

*Возьмите на заметку главное правило хорошего трезвона: всегда держите вес на правой ноге и не раскачивайтесь в такт колокольному звону.*

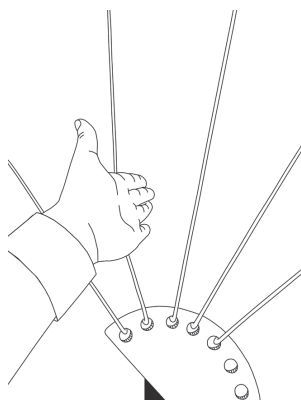
### Глава 3

## МЕХАНИКА ЗВОНА. ПРИНЦИПЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В ГРУППАХ ПОДЗВОННЫХ И ПЕДАЛЬНЫХ КОЛОКОЛОВ

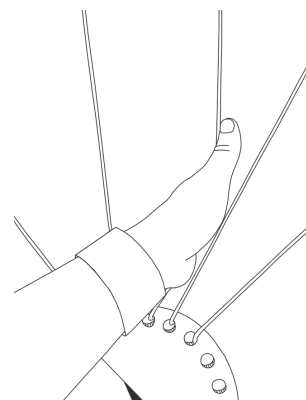
Какие еще ошибки можно совершить, пытаясь самостоятельно научиться звонить на колоколах? Например, неправильно ударять в подзвонные колокола левой рукой. Большинство начинающих звонарей делает это так:



Неправильное положение  
и удар левой руки

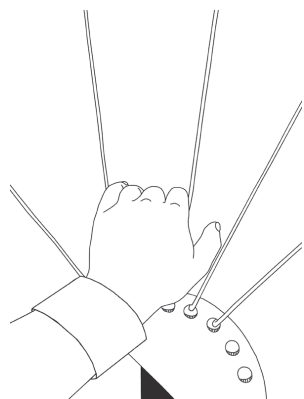


Неправильный удар  
в левый подзвонный

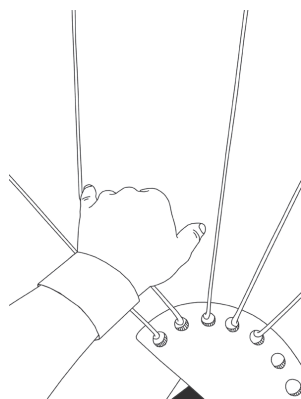


Неправильный удар  
в правый подзвонный

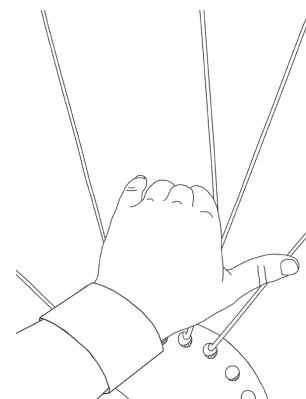
Положение левой руки правильно в том случае, когда вы ударяете по тягам колоколов ребром ладони. Поместите вашу левую руку между тягами подзвонных колоколов так, как это показано на картинках ниже. Рука должна находиться практически рядом со столбиком. Следите, чтобы она слегка касалась сразу и левой и правой тяги, контролировала их:



Правильное положение  
левой руки



Правильный удар  
в левый подзвонный



Правильный удар  
в правый подзвонный

Обратите внимание, что при правильном ударе ребром ладони вправо и влево в горизонтальной плоскости, расстояние руки относительно земли не меняется. Такое движение называется «*лодочкой*». Так как левая рука все время находится между веревками подзвонных колоколов и, постоянно касаясь их, ощущает свое местоположение, мы можем не следить за ней в процессе звона, а все освободившееся внимание направить на контроль зазвонных колоколов, которые иногда ведут себя капризно.

При описании колокольного звона в художественной литературе мы часто слышим выражение «ударить в колокол». Действительно, для того чтобы правильно извлечь звук из колокола, нужно в него ударить, но так, чтобы:

- удар был не слишком сильным, иначе колокол «захлебнется» звуком;
- и не слишком слабым, иначе звук будет тихим, невнятным или вовсе отсутствовать.

Кроме того, удар языка о край колокола должен быть таким, чтобы звук был однократным, а не напоминал сборище разнокалиберных «мурашек». Попробуйте, кстати, ударить в церковный колокол следующим образом: осторожно нажмите на тягу до отказа и не отпускайте ее так, чтобы язык залип на *губе* (иное обозначение *юбки* колокола). Что вы услышите? Вместо ясного певучего звука – металлическое «бзззз». Так бывает, если в колокол звонит неуверенный в себе человек, ну, или трусливая девушка.

Главная ошибка звонаря состоит в том, что он не ударяет, а нажимает на тяги колоколов так, как нажимал бы, к примеру, на фортепианные клавиши. А нужно думать, что перед тобой барабан, в который ударяют. Что будет, если вы нажмете на барабан? Ничего. Что будет, если вы ударите в барабан и придержите палочку у мембраны? Барабан отзовется дробью. Так и в колоколе: нажмешь – ничего не получишь, передержишь язык – получишь дробный звук. Удар в колокол должен быть сродни прищпориванию коня: ты даешь посыл, сигнал, команду – колокол выполняет ее.

Следующая ошибка, которую вы можете совершить, избегая первой – это начать «долбить» в колокола. Не надо, колокол не вражеская крепость, чтобы в отношении него применять молодецкую силу; «казачье» усердие в общении с ним не уместно. Помните о том, что колокол не железный и может легко разбиться.

Колокол, при любом адекватном ударе, отдает звук целиком, нужно лишь понять, как его добыть. Чрезмерно сильный удар приведет к тому, что звук его будет противным или дробным, а недостаточная сила удара – к отсутствию звука вообще. Истина же, как всегда, где-то посередине.

Как только вы поймете механику удара левой рукой, попробуйте ударить в один из колоколов басовой группы ногой. Скорее всего, вы опять получите дробный удар. Ноги не привыкли выполнять тонкую работу. Вам придется пересмотреть этот стереотип и заставить ваши ноги быть второй парой рук. Для этого нужно кое-что перестроить в голове:

- Во-первых, задумайтесь: если нога теперь «сродни руки», то и сила ее удара должна быть соразмерна удару руки, но с учетом веса языка pedalного колокола. Ударяя, усердствовать не нужно. На педали уже есть вес вашего тела, следовательно, она изначально поджата, язык подтянут к краю колокола.

- Во-вторых, чтобы избежать дробности звука, достаточно слегка прожать педаль верхней частью стопы (плюснотной) и дать языку колокола вернуться в исходное положение. Не стоит поднимать пальцы ноги или как-нибудь по-другому «помогать» языку басового колокола вернуться к первоначальному положению. Стопа ноги всегда должна лежать на колоколе полным весом. Топать по педали пяткой или верхней частью стопы не следует – вы очень скоро потеряете контроль над колоколом.

Педальный колокол, пожалуй, единственный из всех колоколов звонницы, с которым нужно вести себя немного иначе, чем с остальными. Удар в него подобен двустороннему общению, диалогу. Ты прожимаешь язык, а он, преодолевая вес твоей ноги, возвращается в исходное положение. Здесь главное:

- не передавить удар, чтобы не получилось дробления звука;
- не мешать языку совершить возвратное движение;
- не проседать телом при ударе, не наклоняться, не кивать.

Удар в педальный колокол должен быть незаметен взгляду постороннего человека, так как производится не туловищем, а только частью стопы (почти пальцами ноги).

*Помните: удар ногой в педальный колокол по силе соразмерен с ударом рукой в подзвонные колокола.*

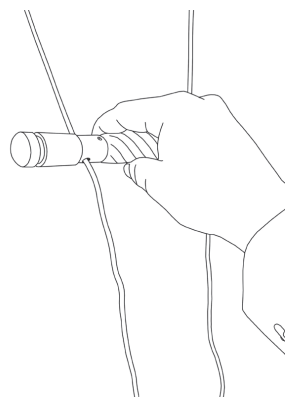
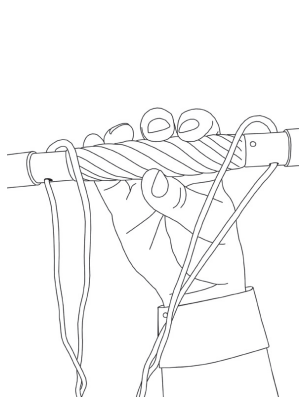
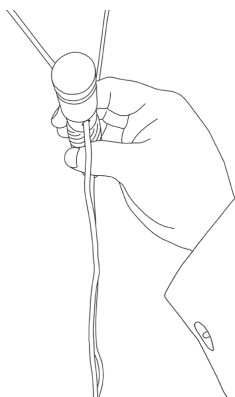
Не пугайтесь столь пространных описаний механики звона. Скорее всего, эту науку вы познаете интуитивно. Но всегда остается опасность, что среди новоначальных звонарей отыщется пара-тройка «танкистов», которым нужны подробные объяснения, потому что они не сразу понимают, не сразу понимают.

Нам кажется, что и эту шутку они не сразу поймут, не сразу поймут.

## Глава 4

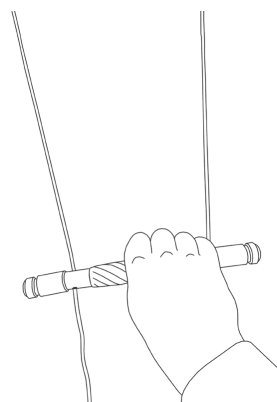
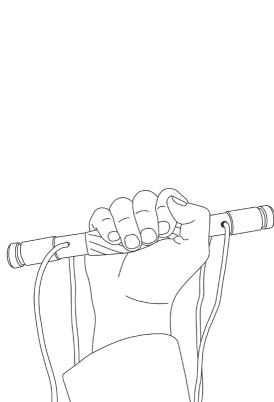
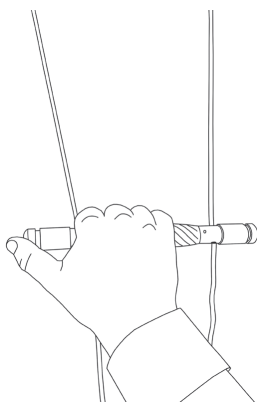
### МЕХАНИКА ЗВОНА. ПРИНЦИПЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В ГРУППЕ ЗАЗВОННЫХ КОЛОКОЛ В СИСТЕМЕ «ДВОЙКА»

Давайте научимся правильно брать «двойку» в правую руку. Положение руки должно быть таким, как на рисунке: указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец охватывают рукоятку сверху так, чтобы она лежала на подушечках пальцев; большой палец располагается снизу рукоятки и прикасается к ней точно посередине (это, своего рода, *центр балансира*, посредством которого мы и будем звонить).

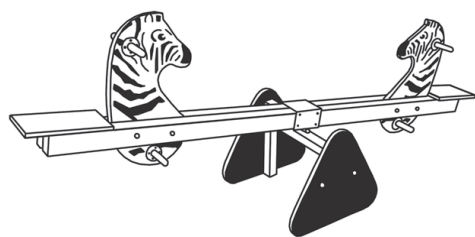


Точка балансира выбрана верно

Рукоятка должна лежать в руке свободно. Не нужно прилагать дополнительных усилий, удерживая «двойку», например, захватывать ее в кулак или смещать кисть относительно центра рукояти.



Неправильный захват «двойки»



Качели-лошадки

Ударять в колокола посредством рукояти нужно так, чтобы постоянно ощущать центр балансира, расположенного на вашем большом пальце правой руки. Есть такая уличная игрушка – качели-лошадки, которая устанавливается на детских игровых площадках. На каждую сторону такой качели садится по ребенку, и, отталкиваясь от земли, они раскачи-

вают систему-балансир, закрепленную точно посередине. Звон на колоколах в системе зазвонных «двойка» во всем подобен детской забаве, но с той лишь разницей, что качание происходит не сверху вниз (как на качелях), а параллельно поверхности земли.

Попробуйте поочередно ударить сначала в левый, а потом в правый колокол. Почувствуйте, как вес системы переместился через центр балансира сначала влево, а потом вправо.

Или представьте, что вы держите круглую крышечку от двухлитровой пластиковой бутылки с газированной водой. Эта крышечка открывается и влево, и вправо, с шипением выпуская углекислоту. Положение, в котором «бутылка» считается закрытой, соответствует базовому положению правой руки, когда оба языка отстоят от ударного края колоколов на равном расстоянии. Теперь быстрым движением «откройте-закройте» крышечку воображаемой бутылки так, чтобы из нее вышло как можно меньше «газа». Совершите это движение сначала влево, а потом и вправо, мгновенно возвращая руку в исходное положение. Вы заметите, что язык, слушаясь вашего посыла, ударится о край колокола и вернется в исходное положение под собственным весом.

Удары в два зазвонных колокола нужно производить, просчитывая квадрат. Помните, что зазвонные играют восьмыми длительностями на счет: «раз – и – два – и...». Если в результате вы получаете неравные доли, ваш звон «хромает», значит, вы неправильно взяли «двойку»: язык одного из колоколов подтянут к колоколу ближе, чем язык другого. Такой дисбаланс исправляется простым смещением руки в сторону притянутого языка.

Как только вы добьетесь правильных ощущений и запомните их, можно будет переходить непосредственно к нашим упражнениям и этюдам.



## Глава 5

### УПРАЖНЕНИЕ «ЛЯГУШКИ»

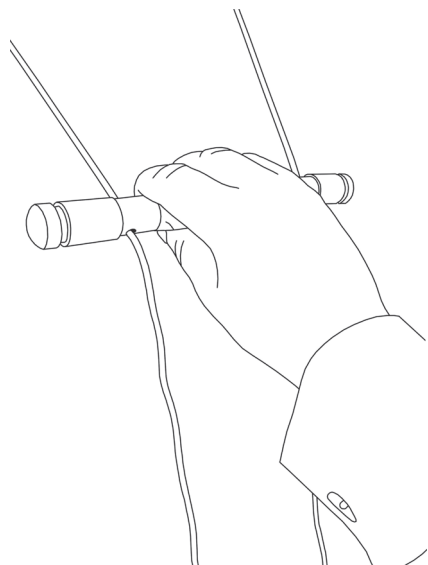
Настало время привести в равновесие все партии колоколов целиком. При необходимости повторите еще раз правила постановки к инструменту, положение правой ноги, правильное расположение левой руки. Возьмите «двойку» и сыграйте следующее упражнение с самого начала. Помните, что в нотной записи перед вами не такты, а квадраты:



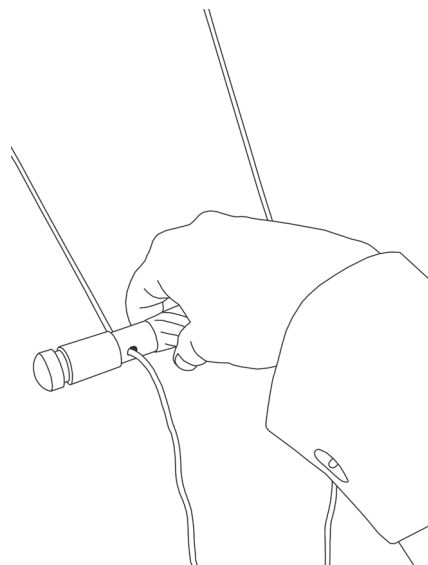
Какие ошибки вы могли допустить в этом упражнении, и как их исправить:

- *Перестали вслух просчитывать квадрат* – остановитесь и начните упражнение сначала. Квадрат нужно всегда просчитывать вслух. Помните об этом.
- *Ошиблись в просчете в первом или во втором квадратах* – немедленно вернитесь к началу упражнения и начните его заново.
- *Ошиблись в просчете третьего квадрата* – начните его сначала, а потом сыграйте весь звон целиком.
- *Замешкались при переходе от первого ко второму квадрату* – начните звон сначала, заранее готовясь ко вступлению партии подзвонных колоколов.
- *Замешкались при переходе от второго к третьему квадрату* – начните звон со второго квадрата, заранее готовясь ко вступлению правой руки. И только исправив ошибку, сыграйте все упражнение целиком.
- *Замешкались в какой-либо партии внутри квадрата* – приостановитесь, ни в коем случае не начинайте его заново. Продолжите исполнение квадрата, несмотря на ошибку, с того места, где вы запнулись. У вас должно сложиться впечатление, что вы преодолеваете рубеж. Запомните простое правило на будущее: если вы ошиблись в начале квадрата или при переходе от одного квадрата к другому, начните элемент заново; если вы ошиблись в процессе исполнения (внутри) квадрата, приостановитесь, подумайте и продолжайте звон с места сбоя.
- *Ударили в басовый колокол не в свое время* – вернитесь к началу квадрата и начните его еще раз. После чего сыграйте все упражнение целиком.

Теперь, когда вы сумели самостоятельно воспроизвести *Обычное начало* звона на своем тренажере, приведем *исполнительскую моторику* в порядок:



Начало движения «лягушки»



Завершение движения «лягушки»

- Во-первых, не колотите по тягам своего тренажера. Ваше первоначальное напряжение и боязнь ошибиться впоследствии исчезнут, а вот привычка «долбить» в колокола останется. Боритесь с собой, контролируйте силу удара.

- Во-вторых, обратите внимание на то, чтобы ваши колокола не «квакали», как лягушки на болоте. То есть те удары, которые совпадают по вертикали, должны производиться абсолютно одновременно так, чтобы они совпадали в один аккорд. Следите за тем, чтобы во втором квадрате совпадали удары баса и левого подзвонного на первую и третью доли. В третьем квадрате следите, чтобы на первую и третью доли совпадали удары всех колокольных партий, а на вторую и четвертую доли – удары правого подзвонного и зазвонных колоколов.

- В-третьих, следите за тем, чтобы и сами зазвонные колокола не «квакали» – их удары также должны совпадать. Если этого не происходит, значит, ваша правая рука во время звона смещается в сторону от точки балансира. Постоянно держите это в уме и как только будете замечать несинхронные удары, возвращайте правую руку в исходное положение. Возможен и такой вариант, что вы изначально неправильно рассчитали удобное положение для вашей правой руки и, в процессе звукоизвлечения, она стремится его занять. Если проблема в этом, то вам придется перевязать веревки зазвонных, расположив рукоять удобным образом. Теперь, попробовав вновь позвонить, вы увидите, что «кваканье» пропало.

- В-четвертых, следите за углом атаки правой руки. Он не должен быть слишком крутым а, наоборот – как можно более пологим.

- В-пятых, не забывайте в процессе звона вслух просчитывать квадрат.

Техника игры в два зазвонных одновременно несколько иная, чем в их поочередном ударе. Механика процесса заключается в следующем:

- В оба колокола ударяем одним движением кисти вниз и к себе.
- Кисть сгибается в запястьи и как будто «кивает». Не следует тянуть рукоятку на себя всей рукой.
- Правая рука звонаря остается неподвижна, работает только кисть. Для того, чтобы научиться правильной механике этого процесса, положите себе подмышку какую-нибудь тяжелую книгу и удерживайте ее, выполняя упражнение. Не переусердствуйте. Упражнение с книжкой выполняется всего один раз для понимания происходящих процессов. Если движение получилось, а книжка так и не выпала, можете считать цель достигнутой.

Весь смысл упражнения «лягушки» заключается в том, чтобы научиться синхронно ударять в колокола и избежать при этом «квакающих» звуков.

Для контроля процесса обучения желательно использовать звукозаписывающую аппаратуру.

## Глава 6

### УПРАЖНЕНИЕ «ВОСЬМУШКИ»

Упражнение «восьмушки» выполняется в рамках четвертого квадрата вашего звона, то есть непосредственно сразу же после упражнения «лягушки» и является неотъемлемой частью цельного звона. Это же правило распространяется и на прочие упражнения нашего самоучителя: мы накапливаем материал, последовательно присоединяя элементы к единой цепочке квадратов.

Обычное начало,                      «лягушки»,                      «восьмушки»

Выполняя упражнение, особое внимание обратите на переход от третьего к четвертому квадратам. С момента *слабого времени* четвертой доли 3-го квадрата (последняя «и» четвертого такта) до первой доли 4-го происходит изменение аппликатуры исполнения звона. «Кивающая» техника правой руки сменяется приемом «балансира». Неизбежная заминка на стыке квадратов – это еще один сложный рубеж, который вам необходимо преодолеть, постигая искусство колокольного звона.

Для устранения задержки в этом месте, попробуйте поиграть соединение квадратов отдельным следующим образом:

3 - и - 4 - и      1 - и - 2 - и

Сыграйте это место медленно несколько раз, а потом, когда привыкнете, соедините элементы целиком: сначала по такту, потом по полквadrата, а после и по полному квадрату. После чего проиграйте весь звон от начала до конца в медленном темпе.

Помните, необходимо, в первую очередь, научить нашу голову. Правильный сигнал от мозга к конечностям, участвующим в звоне – вот залог успеха. Поэтому исполняйте все упражнения в медленном темпе размеренно и ритмично.

*Проигрывая тот или иной отрезок звона несколько раз, начинайте его всегда в одном и том же темпе.*

Для того, чтобы контролировать темп своих упражнений (что крайне важно на этом и последующих этапах обучения), купите в любом музыкальном магазине прибор, называемый *метроном*. Он работает по принципу маятника. Каждое качание стрелки в одну сторону соответствует четвертной доле. Выставьте на нем значение, равное 60 или 40 ударам в минуту и пробуйте репетировать, четко укладываясь в его доли. Вы сразу заметите, если будете отставать или обгонять прибор.

Спустя некоторое время вы научитесь уверенно держать темп звона. Улучшится также и ровность его исполнения. Если впоследствии вам станет неудобно значение темпа в 40–60 ударов в минуту, вы легко сможете его изменить, замедлив или ускорив исполнение своего звона.

В упражнении «восьмушки» мы так же, как и раньше, должны избегать несинхронных ударов. В четвертом квадрате обратите внимание на то, чтобы на 1 и 3 доли тактов совпадали удары басового колокола и левых колоколов подзвонной и зазвонной группы. Во 2 и 4 долях так совпадать должны удары обеих рук в левые колокола групп.

## Глава 7

### ОБСЛУЖИВАНИЕ ИНСТРУМЕНТА. СТАТИЧЕСКАЯ БАЛАНСИРОВКА КОЛОКОЛОВ

От постоянных репетиций веревки колоколов, привязанные к пульта, ослабевают и, по всей вероятности, вы этого не почувствуете, однако очень скоро заметите, что упражнения перестали получаться. К примеру, будет неудобно совершать одновременные удары педального колокола и левой руки. Как бы вы ни старались, колокола будут «квакать». Ну что же, видимо, настало время сделать паузу и сбалансировать инструмент.

Вы часто видите, как, например, гитарист или скрипач перед выступлением настраивают свои инструменты, подтягивая струны. То же самое, время от времени, нужно делать и вам. Для того, чтобы эта процедура не была слишком частой, используйте качественные веревки и хорошо завязывайте узлы. Мы, к слову, применяем веревки с кевларовым сердечником и полистироловой рубашкой. При изменении влажности они не растягиваются и не усыхают в солнечную погоду. Такие веревки используются, например, в авиации в качестве парашютных строп. Они бывают разного диаметра, но нам для тренажера понадобятся тросики диаметром 3–4 мм для подзвонных колоколов и 3 мм для колоколов зазвонной группы.

Здесь важно учитывать вес языков: чем он тяжелее, тем толще должен быть трос. Для колоколов весом от 16 до 100 кг вполне подойдут веревки диаметром 3 мм, от 100 до 800 кг – 4–5 мм. Соответственно, все, что тяжелее восьмисот килограммов, можно привести к пульта или на педаль посредством троса диаметром 6–8 мм.

Главные параметры при выборе веревки для колоколов:

- Веревка обязательно должна быть плетеная.
- Соединяя колокол с пультом звонаря, она не должна провисать под своей тяжестью. Выбирайте ее сообразно весу языка: чем легче язык, тем тоньше трос.

Важно так настроить тяги подзвонных колоколов, чтобы глубина нажатия на них была равной глубине нажатия на педаль басового колокола. При настройке тяг помните, что базовое положение языка басового колокола при звоне всегда несколько меньше, чем в свободном состоянии, так как его подтягивает вес тела звонаря. Поэтому для того, чтобы настроить веревки подзвонных колоколов, встаньте к инструменту так, как если бы планировали начать исполнение звона.

Ударяя одновременно в педальный и подзвонный колокол, который вы в этот момент настраиваете, подтягивайте или отпускайте веревку последнего в месте крепления его к пульта до тех пор, пока не добьетесь нужного расстояния. После этого зафиксируйте веревку на пульте с помощью любого надежного узла.

Повторите процедуру настройки и для других колоколов подзвонной группы. Сравните глубину прожима подзвонных колоколов. Она должна быть такой, чтобы при ударе левой рукой в два колокола вместе, языки их касались ударного края одновременно. При необходимости уберите или добавьте расстояние на одном из колоколов. Сделайте то же самое и для остальных колоколов, приведенных к пульту.

С подзвонными колоколами мы разобрались, но как узнать, правильно ли отрегулирован педальный колокол? Здесь все проще: его нужно отрегулировать так, чтобы вам было удобно стоять, расположив на педали большую часть своего веса. Запас хода должен быть таким, чтобы обеспечить достаточное удобство прожима педали, но не избыточным. Не допускайте, чтобы педаль при ударе своим дальним концом ударялась о пол.

### МЕРЫ, ПРИНИМАЕМЫЕ ПРИ ДИНАМИЧЕСКОЙ РАЗБАЛАНСРОВКЕ КОЛОКОЛОВ

**Динамической разбалансировкой** называется неуправляемое состояние языка колокола, которое может иногда возникнуть в процессе звона. Ее появление зависит не от неумения звонаря правильно производить удары в колокола, а скорее, от различия в креплениях языков внутри колоколов.

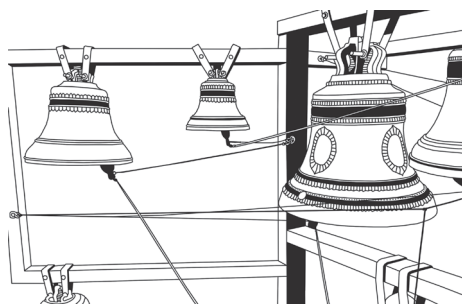
Если вы заглянете внутрь своих колоколов, то заметите, что железные петли, на которых подвешены языки, расположены по отношению к вам под разными углами. Соответственно, колокол с языком, закрепленным на петле под прямым углом, доставит меньше хлопот, чем другой, у которого положение внутренней петли и направление тяги разнятся на несколько градусов.

Кроме этого, языки могут крепиться к колоколам различными способами: как через крючки и кольца, так и с помощью металлических тросиков или кожаных ремешков. Все это отражается на механике исполнительского процесса.

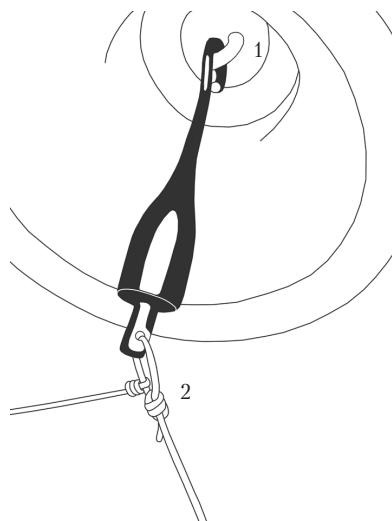
Минимизировать объективное влияние законов физики на производимый нами колокольный звон можно двумя способами:

- Первый (*сложный*) заключается в том, что вы изготавливаете крепеж языка для каждого колокола индивидуально, с учетом его положения на вашей колокольне. Это могут быть сложносоставные крюки или крепления на базе подшипника.

- Второй (*простой*) способ (и мы рекомендуем вам именно этот подход) состоит в следующем. От языков «проблемных» колоколов в обе стороны нужно отвести контрольные оттяжки, диаметр которых должен быть меньшим, чем диаметр основной тяги. Например, для подзвонных колоколов, где используются веревки диаметром 3–4 мм, толщина оттяжки составит от 1 до 1,5 мм. Колокола, управляемые тягами от 6 мм, контруются тросами диаметром 3 мм.

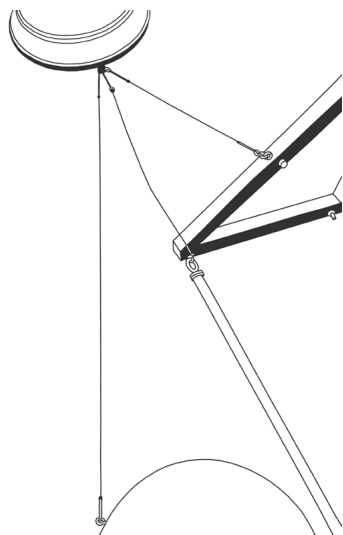


Пример крепления контрольных тросов

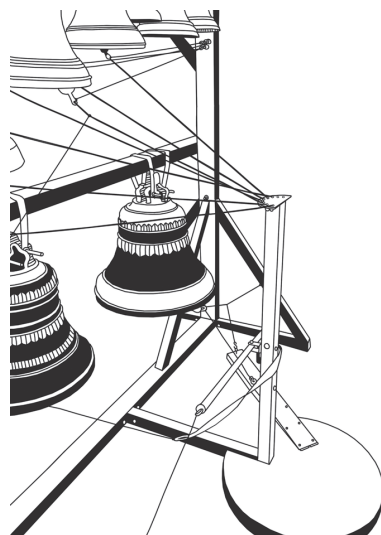


Разница расположения внутренней петли (1) и направления главной тяги (2)





Пример контровки педального колокола с использованием троса диаметром 3 мм

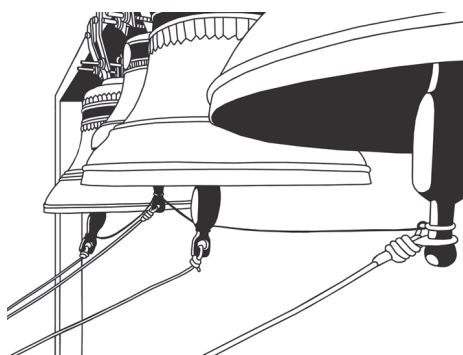


Сбалансированная звонница. Общий вид

Контровочные оттяжки подвязываются непосредственно к нижней части языка колокола, чуть выше главной тяги и отходят влево и вправо от языка. Они крепятся к стенам колокольни (или балкам тренажера) таким образом, чтобы при возвратном движении языка после удара помешать его естественной раскачке, вызванной, как мы уже выяснили, разницей между направлением тяги и положением крепежной петли языка.

Контровка педальных колоколов производится аналогичным образом, с той лишь разницей, что более тяжелые языки требуют более толстых тросиков.

А вот оттяжки для группы зазвонных колоколов устраиваются несколько иначе. Это обусловлено тем, что зазвонные колокола не подвязываются к звонарскому пульта или педали. Соответственно, языки этих колоколов не притянуты к краю, но находятся в свободно подвешенном состоянии. Управляя зазвонными, даже опытный звонарь может потерять над ними контроль, если в процессе звона решит исполнить какой-нибудь сложный или быстрый элемент. Язык одного, а то и нескольких колоколов связки вдруг начнет, что называется, «лизать колокол» – не ударять, а прокатываться по его краю, совершая круговые движения. Управлять таким колоколом станет невозможно, тенденция к раскачке будет усиливаться, вовлечет остальные колокола группы, и звон рано или поздно собьется.



Зазвонные, подвязанные последовательным контровочным соединением

Для того, чтобы избежать разбалансировки в группе зазвонных колоколов, нужно подвязать их языки между собой последовательным соединением так, чтобы длины шнура между языками хватало для независимой работы каждого из них. Иными словами, ударяя в какой-нибудь один из колоколов группы, вы не должны видеть, что язык соседнего, подтягиваемый чрезмерно коротким контрольным соединением, совершает незапланированное вами движение. Если это все-таки происходит, увеличьте длину троса между этими колоколами, чтобы удалить нежелательный эффект.

## Глава 9

### УПРАЖНЕНИЕ «ЛОШАДКИ»

После того, как мы с вами привели в порядок свой инструмент, можно продолжать совершенствоваться в исполнительской технике. Следующее упражнение представляет собой фигуру в зазвонных колоколах, которая называется у музыкантов *ритмом дробления*, а у новоначальных звонарей – «лошадки»:



Если повторить эту фигуру несколько раз подряд (например, один полноценный квадрат), то можно догадаться, почему ее так нарекли. Многократно повторенная фигура «лошадки» вызывает ассоциацию с перестуком копыт скачущей лошади. Давайте попробуем ее просчитать в рамках квадрата:



- I – и-и, 2 – и-и, 3 – и-и, 4 – и-и,
- II – и-и, 2 – и-и, 3 – и-и, 4 – и-и,
- III – и-и, 2 – и-и, 3 – и-и, 4 – и-и,
- IV – и-и, 2 – и-и, 3 – и-и, 4 – и-и.

Из самых первых занятий, где мы изучали основы нотной грамоты, мы знаем, что по продолжительности одна восьмая длительность равна двум шестнадцатым.



Следовательно, фигура «лошадки» по длительности равна одной четвертной ноте. Отсюда следует вывод, что в такте таких фигур четыре, а в квадрате шестнадцать. Посмотрим, как записывается фигура «лошадки» в партитуре и попробуем сыграть квадрат фигуры «лошадок» в медленном темпе вместе с остальными партиями колоколов:



Давайте разберем, какие проблемы могут возникать при проигрывании этого упражнения:

- *Ошибка в чередовании колоколов* – они должны звучать как: «левый – левый, правый». Вы же, привыкнув в упражнении «восьмушки» к последовательному чередованию колоколов «левый – правый», поначалу будете сбиваться. Но, при некотором усердии, эта ошибка скоро исправится.

- *Неровность в исполнении «лошадок»* можно ликвидировать, если просчитывать первую восьмую ноту, как две шестнадцатые. Буквально следующим образом: **ра-аз-и-и**, два-**а-и-и**, три-**и-и-и**, четыре-**и-и-и**. Таким образом, мы перейдем на просчет квадрата шестнадцатыми длительностями. Помните:

- 1) все шестнадцатые должны быть одинаковы по времени;

- 2) две последних ноты «лошадки» проигрываются на последние **и-и** каждого счета;

- *Соединяя все партии колоколов, вы иногда ошибаетесь, ударяя в pedalный колокол невпопад.* Нужно, отметив ошибку про себя, не останавливаясь, постараться выправить партию, продолжая звон. Если, несмотря на ваши усилия, упражнение не получается, остановитесь, отдохните и повторите его снова.

Теперь, когда вы смогли без ошибок повторить квадрат «лошадок» хотя бы два раза, присоедините его к обычному началу:

Обычное начало,                      «лягушки»,                      «восьмушки»,                      «лошадки»

Репетируйте до тех пор, пока вам не удастся сыграть фигуру «лошадки» четыре квадрата подряд. После этого переходите к следующему упражнению.

## Глава 10

### УПРАЖНЕНИЕ «ШЕСТНАДЦАТЫЕ»

Ритмическая фигура «шестнадцатые» – это всего лишь дополненная на один звук фигура *ритма дробления* («лошадок»), которая была подробно рассмотрена нами в прошлой главе. Просчитываются «шестнадцатые» на тот же манер, с той лишь разницей, что теперь мы ударяем в зазвонные колокола на каждый счет:

Ра-а-и-и, 2-а-и-и, 3-и-и-и, 4-и-и-и

- 4 -

Как видите, в фигуре «шестнадцатые» мы вновь используем то же последовательное чередование двух колоколов, что и в упражнении «восьмушки». Но это чередование стало в два раза быстрее. Теперь на каждую четверть в левой руке приходится не две, как раньше, а четыре ноты в правой.

Когда будете отрабатывать квадрат упражнения «шестнадцатые», обратите внимание на то, что языки колоколов нужно держать ближе к ударному краю, чем раньше. Ибо **третий основной принцип колокольного звона** гласит: *чем быстрее исполняется та или иная ритмическая фигура, тем ближе должны быть подтянуты языки к краю колокола.*

Для того, чтобы фигура шестнадцатых длительностей получилась верно, нужно усилить контроль за языками колоколов, подтянув их поближе. Если этого не сделать, то, чтобы компенсировать отставание в темпе, вам неизбежно придется значительно увеличить силу удара. В результате чего увеличится приложение силы и в колоколах других партий, так как вы пока не умеете играть правой рукой тише, чем левой. Колокола станут звучать резко и неприятно, вы выйдете из состояния равновесия, и звон будет ритмически неровен. Очень скоро станет заметно отставание партии басового колокола и колоколов подзвонной группы от зазвонных. Произойдет это потому, что левая рука и нога какое-то время останутся работать в привычной для них моторике, в то время как правая рука, усиливая удар, неизменно ускорит темп. Поэтому в упражнении «шестнадцатые» особенно усиленно нужно следить за тем, чтобы одновременные удары в колокола на счет 1, 2, 3 и 4 подчинялись общему темпу. Для этого:

- при проигрывании каждой фигуры зазвонных делайте смысловой акцент на первую шестнадцатую в группе;

- следите за тем, чтобы эта доля абсолютно точно совпадала с ударом четверти в левой руке;
- на долях 1 и 3, когда в звоне участвует нога, контролируйте одновременный удар во всех трех группах колоколов;
- не играйте в быстром темпе.

Если упражнение все же не получается, включите метроном на скорости не выше 30–40 ударов в минуту. Когда вы добьетесь успеха, присоедините упражнение к общему звону:

Обычное начало, «лягушки», «восьмушки», «лошадки», «шестнадцатые»

На этом первый этап обучения звонарскому искусству закончен. Можете смело подниматься на колокольню и, попривыкнув к новому для вас инструменту, начинать нести регулярное звонарское служение.

Напоследок откроем маленький секрет: ваш звон пока очень прост и занимает от силы минуту или полторы от общего времени звона (а звонить нужно от 5 до 10 минут). Поэтому как только дойдете до конца цепочки, повторите упражнения «лягушки», «восьмушки», «лошадки» (ритм дробления) и «шестнадцатые» в любой последовательности. После «шестнадцатых» вновь сыграйте «восьмушки», снова ритм дробления, снова «лягушки», снова «шестнадцатые» и так далее, пока действительно не надоест.

Завершая звон, исполнитель должен соблюдать три простых правила:

- последние удары в колокола не должны нарушать темп и размер звона;
- завершение звона всегда приходится на начало нового квадрата;
- завершать звон желательно всегда одинаково – троекратным ударом во все колокола.

Вот одна из форм такого окончания:

Завершение церковного звона

Вы должны быть готовы закончить звон в любой момент, повинаясь сигналу. В старину повсеместно, а сейчас лишь в некоторых храмах, сигнал подавался с помощью *ясака* – сигнального колокола, веревка от которого проведена в алтарную часть храма.

В настоящее время функцию *ясака* выполняет электрический звонок или сигнальная лампочка, устанавливаемая в обязательном порядке практически на всех храмовых колокольнях. Нередки также случаи, когда на колокольню выводится акустическая колонка, посредством которой звонарь может следить за процессом службы.

Настало время открыть вам **четвертый базовый принцип колокольного звона**. Он гласит: *прежде чем завершить звон, звонарь должен полностью отыграть исполняемый квадрат, и только после этого завершить звон*. Просчет квадрата с завершением при правильном подходе будет выглядеть так:



..А-и-и, I. II. III.

Как видите, общие удары в колокола подзвонной и зазвонной групп подчиняются ритму педального колокола, который весь звон был неизменен, и совпадают с ним. Следовательно, у вас не должно возникнуть проблем с завершением звона.

Если сигнал был получен в тот момент, когда вы только начали квадрат или находитесь в его середине, не суетитесь – пятнадцать лишних секунд ничего не решат. Доведите музыкальную мысль до логического конца и завершите звон.



Обычное начало, «лягушки», «восьмушки», «лошадки», «шестнадцатые», окончание





РАЗДЕЛ III

*Основы композиции*

Часть 1

**КОМБИНАТОРИКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ**



Наступил тот момент, когда нам придется на некоторое время взять паузу в череде практических упражнений и углубиться в теорию, дабы понять внутренние законы, на основании которых строится трезвон, как музыкальное произведение. Для этого рассмотрим новое для нас понятие *музыкальной композиции*.

**Композицией** называют построение художественного произведения, обусловленное его характером и содержанием, которые, в свою очередь, определяют восприятие произведения слушателем.

Композиция (в ее узком значении) – структура музыкального произведения, его музыкальная форма.

Закономерности построения колокольной музыки достаточно сложны, поэтому речь в данном разделе пойдет лишь о некоторых ее элементарных приемах, средствах и закономерностях, знание которых помогает воспроизводить трезвоны. Основной структурной единицей колокольного звона в рамках данного учебного курса мы предлагаем считать *полный квадрат*, в котором представлена одна относительно законченная и относительно развитая ритмическая тема, по аналогии с музыкальным периодом.

Колокольный звон строится на четности и кратности элементов. Их иерархию, можно выразить формулой: квадрат – предложение – фраза (мотив). Обычно в каждом квадрате – два предложения, в каждом предложении – две фразы или мотива.

## СТРУКТУРНЫЕ ОСНОВЫ КОЛОКОЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

### § 1. Комбинаторика и импровизация

Под **комбинаторикой** мы будем понимать различные последовательности основных структурно-ритмических элементов трезвона. *Комбинаторика* является первичной основой *импровизации*, без освоения которой невозможен сколь-нибудь разнообразный колокольный звон.

**Импровизацией** называется создание художественного произведения в процессе его исполнения. Для того, чтобы приобщиться к этому искусству, нам необходимо овладеть базовыми приемами варьирования ритмических мотивов. В первую очередь мы будем постигать комбинаторную и вариационную технику на примере ранее пройденных элементов.

### § 2. Организация музыкального материала

Рассмотрим одну старинную приговорку, не раз использованную музыкантами для запоминания различных ритмов, вполне применимую и к колокольному звону при освоении его основ:

Завершенность, исчерпанность ее структуры выражается в переключках на расстоянии ритмических мотивов, последовательной смене и преобразовании (варьировании):  $a \ a_1 \ a_1 \ a_2 \ // \ a \ a_3 \ a \ a_2$ . Кроме того, здесь можно наблюдать принцип множественной повторности (рондальности), очень хорошо объединяющей всю форму на микроуровне. Таково мотивное строение данного квадрата. В целом же он представляет собой два предложения повторного строения, фразовая структура которых выглядит следующим образом:  $A \ A_1 \ // \ A_2 \ A_3$ .

На всех уровнях (мотивном и фразовом) происходит постоянное преобразование (варьирование) начального ритмического зерна («а»). В то же время

квадрат полностью завершен, хотя возможно многократное его повторение, как буквально, так и с новыми вариантами. В принципе, он может стать основой целого звона.

В дальнейшем мы будем неоднократно использовать этот пример в качестве образца, хотя, разумеется, можно найти и изобрести множество других для построения разнообразных звонов.

Еще одна известная приговорка, несмотря на ее кажущуюся детскую простоту, представляет несомненный интерес для звонаря, как исполнителя-импровизатора:

Хорошо всем известный звуко-изобразительный текст «Тили-бом, тили-бом» являет собой звукоподражание ударам сказочных набатных колоколов. Как и предыдущий пример, он состоит из двух предложений повторного строения, но фразовые и мотивные структуры у них сильно отличаются. Фразы второй приговорки имеют вопросо-ответное строение, что выражается в подхвате материала второй фразы в начале третьей, а крайние (первая и четвертая) – полностью совпадают:  $A A_1 // A_1 A$ . Это создает зеркально-симметричную структуру квадрата, где мотивы следуют таким образом:  $a a a_1 a // a_1 a a$ . Ценность этого простенького примера в том, что он передает не только ритмику детской песенки, но вместе с ней и звуко-высотные отношения, которые с успехом можно использовать в звоне. Высокое «тили» и низкое «бом» легко передать, ударяя в маленький и более крупный колокола зазвонной группы.

### § 3. Слитность и расчлененность построений

Как квадраты, так и их предложения могут быть как *замкнутыми*, так и *разомкнутыми*.

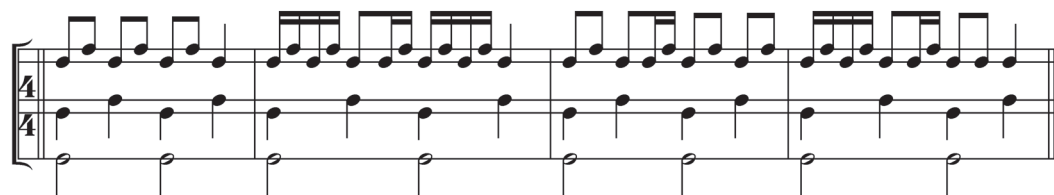
**Замкнутыми** называются те квадраты, в которых ритмо-интонационное развитие относительно завершено. Одним из средств, способствующих завершенности, является окончание на более весомых длительностях, которое создает эффект торможения:



Первое предложение

Второе предложение

Объединение в единое целое двух построений (предложений) создает переключка их окончаний (рифма), которая также способствует завершенности квадрата в целом:



Первое предложение

Второе предложение

**Разомкнутыми** являются те квадраты, которые настраивают на дальнейшее повторение или продолжение. Обычно условия завершенности, характерные для *замкнутых* построений, в них не выполняются. Окончание таких квадратов часто устроено по принципу *ритма дробления*:



Такой тип квадрата очень удобно употреблять на месте соединений частей звона, в момент перехода от эпизода к эпизоду. Квадраты трезвона должны перетекать один в другой незаметно для слуха:





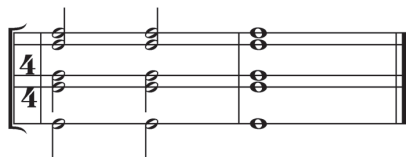
Применяя полученные знания на практике:

1. Понаблюдайте в каких-нибудь простеньких песенках, речевках, приговорках их композиционное устройство;
2. Ваши дальнейшие репетиции на тренажере должны включать в себя обязательный элемент подобной комбинаторной «импровизации»:
  - попробуйте сочинить свою приговорку на мотив, например, частушки или песенки и ее мелодию наиграть в партии звонных колоколов;
  - попрактикуйтесь в свободном варьировании пройденных (а может быть вами сочиненных) ритмических мотивов в партии звонных колоколов;
  - после чего добавьте импровизационный отрывок в общий звон:



Квадрат «импровизации»

В процессе импровизации применяйте разные типы вариационных квадратов: используя *разомкнутые* (для поддержки движения звона) и *замкнутые* (для завершения отдельных его частей). В конце звона не забудьте добавить стандартное окончание:



В заключение главы, посвященной основам импровизации, хочется отметить, что подобно тому, как летящая птица не задумывается о положении крыльев в потоках воздуха, хороший звонарь не планирует заранее структуры своего квадрата, полагаясь лишь на ветер вдохновения.

Постепенно ваш звон из примитивного комбинирования базовых ритмических фигур будет трансформироваться в нечто более сложное: станет разговором без слов, молитвой, если хотите. Подобно тому, как молитва, по сути, является не словами, записанными в книге, но диалогом Творца и творения, суть импровизационного процесса заключается отнюдь не в бесконечном переборе ритмических фигур.



## Глава 2

### УПРАЖНЕНИЕ «ТРЕЛЬ»

Возвращаясь к практическим занятиям в системе зазвонных «двойка», отметим, что дальнейшие наши упражнения по освоению исполнительских приемов полностью укладываются в логику данного раздела, посвященного *комбинаторике*, так как являются комбинированными вариантами *базовой ритмики трезвона*. Одним из таких исполнительских приемов является широко употребляющийся на практике прием трели.

**Трелью** называют быстрое и довольно продолжительное чередование двух соседних звуков. Первая нота трели называется главной, а вторая – вспомогательной.

**Трель в системе зазвонных «двойка»** – это исполнительский прием, основанный на игре шестнадцатыми, где начальным является меньший по размеру колокол. Обычно он расположен правее более тяжелого соседа.

Сравните написание трели в нотах с предшествующим ему квадратом шестнадцатых:



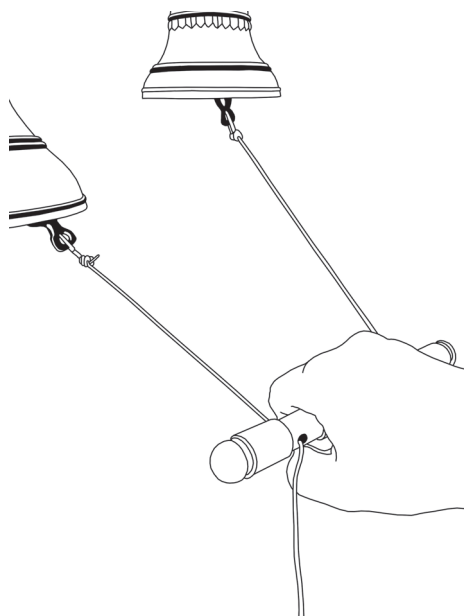
Квадрат «шестнадцатых»



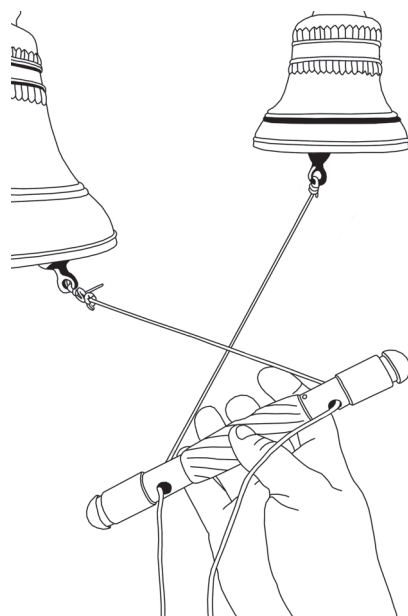
Квадрат «трели»

Мы видим, что различия в ритмической составляющей этих двух примеров нет. Квадраты выглядят абсолютно идентично, за исключением того, что в последнем шестнадцатые начинаются с верхней нити партитуры. Следовательно, прием «трели» есть ни что иное, как комбинация (вариант) исходной ритмики квадрата «шестнадцатых». Однако техника исполнения трели значительно отличается от игры шестнадцатыми. Она заключена в положении руки (*хватке*) при звоне, которая в применении к трели будет несколько иной.

Как можно видеть из представленных рисунков, положение руки при исполнении трели является перевернутым отражением базовой постановки. Главное условие, которое нужно соблюдать – следить за тем, чтобы веревки все время находились в перекрещенном состоянии, но не терлись друг о друга. Кисть при этом расположена либо ладонью вверх, либо под некоторым углом к горизонтальной поверхности. Каждый исполнитель сам выбирает удобное положение руки и угол постановки. Таким образом, мы получим систему, в которой зазвонные колокола поменяются местами. Правый колокол связки окажется подведен к левому концу рукоятки, а левый – к правому. Начальным колоколом, от которого в дальнейшем будут строиться последующие ритмические фигуры, считается тот, который подвязан слева.



Положение руки при игре шестнадцатыми



Положение руки при игре трелью

По сути, в механике процесса ничего не изменилось: как мы всегда начинали звон с удара в левый край рукоятки, так и будем продолжать. Единственное новшество заключается в том, что палочку мы держим теперь не сверху, а снизу.

Выход на трель возможно сделать в любой момент звона, даже с самого его начала. Но так как трель, кроме всего прочего, является приемом, который уплотняет фактуру трезвона, желательно это делать позднее, когда вы разовьете партии колоколов, употребляя все более дробные ритмы, и логически подведете себя к применению трели. В противном случае вступление этой фигуры будет восприниматься слушателем как контраст по отношению к общему звучанию.

Для начала поиграйте трель отдельно так, чтобы у вас получилось несколько квадратов подряд. Чтобы поставить руку в положение трели, нужно всего-навсего перевернуть ее ладонью вверх, но сделать это так, чтобы не было заметно даже малейшей заминки.

**Чтобы облегчить исполнение нового приема, дадим несколько технических рекомендаций:**

1. Всегда начинайте трель после закрытого квадрата. В нем на последние доли такта применяются крупные длительности (восьмые и четверти), время звучания которых вам хватит для того, чтобы перевести руку в новое положение и вступить точно с первой долей следующего квадрата;

2. Никогда не начинайте трель, если на последнюю долю предыдущего квадрата звучит фигура ритма дробления или «шестнадцатых» – вы просто не успеете вовремя среагировать и пропустите первую долю.

3. Переводя руку в положение трели, нельзя ни мешкать, ни торопиться.

Процесс постановки правой руки в положение трели выглядит следующим образом:

- Если последняя доля предыдущего квадрата сыграна в меньший колокол «двойки», то:

- в момент завершающего удара и одновременно с ним, вы, переворачивая руку, переносите левый конец рукоятки «двойки» через верх так, чтобы он оказался справа (веревки обоих колоколов не должны провисать);

- в завершающей стадии перевода руки, в тот момент, когда левый конец палочки минует середину балансира, снова сделайте замах в меньший колокол пары и ударьте в него, завершая переход. Несмотря на то, что в этом месте самоучителя, вы ненавидите авторов особенно сильно, этот удар, все же, будет соответствовать первой доле нового упражнения «трель».

Сделайте это движение очень медленно. Следите за тем, чтобы в момент поворота левый (пока еще левый) колокол не прозвучал. Если такой призывок присутствует, чуть ослабьте натяжение.

- Когда последняя доля предыдущего квадрата сыграна в больший колокол «двойки», то:

- отыграв последнюю долю предыдущего квадрата, начинайте описанный выше перевод руки с замаха на верхний зазвонный. К моменту удара в этот колокол процесс перевода должен полностью завершиться, а рука занять новое положение.

Потренировавшись некоторое время и поняв моторику перестроения, приступайте к практической отработке собственно трели. Репетируйте ее отдельно следующим образом: рука, без совершения перехода, находится в перевернутой позиции и производит движения справа-налево, сгибаясь в запястьи (это основное отличие в механике исполнения трели от шестнадцатых).

Если вы замечаете, что вместо последовательного чередования колоколов получаете ритмичные удары восьмыми в один только маленький колокол связки, просто увеличьте амплитуду возвратного движения руки. Ударять в левый колокол нужно по большой амплитуде. При исполнении трели веревки должны быть все время натянуты.

Соедините вашу трель с другими группами колоколов. Тренируйтесь до такой степени свободы, чтобы было возможно сыграть несколько квадратов трели подряд:



После этого попробуйте соединить квадрат «импровизации» с квадратом трели, используя описанную выше технологию перехода. Вы никогда не сделаете переход правильно, если предшествующие трели квадраты будете играть быстро, а сложный пока для исполнения отрезок с трелью – в более медленном темпе. Начинайте проигрывать оба квадрата («импровизации» и «трели») с умеренного темпа и, когда почувствуете себя уверенно, можете его постепенно ускорить. Не забудьте выставить метроном.

Как только освоите трель без ошибок и заминок, присоедините ее к общему звону.

Обычное начало, «лягушки», «восьмушки», ритм дробления, шестнадцатые,

квадрат «импровизации»,

«трель», окончание

### Подобьем промежуточные итоги наших упражнений.

На данный момент мы научились:

- правильно начинать трезвон, соблюдая рамки квадрата и принцип последовательного подключения партий колоколов;
- развивать трезвон, постепенно включая в его ткань новые ритмические фигуры;
- сочетать эти фигуры в различных последовательностях;
- использовать трель;
- завершать трезвон тремя общими ударами во все колокола.

## Глава 3

### ТЕМПОВАЯ НЮАНСИРОВКА И РИТМИЧЕСКАЯ ДИНАМИЗАЦИЯ

Музыкальное произведение в основном состоит из контрастных элементов. Контраста в обычной музыке можно добиться, сопоставив два разнохарактерных приема в мелодии или гармонии, стиле и темпе произведения.

Не следует забывать и о нюансировке, ведь огромное влияние на характер исполняемой музыки имеют *динамические оттенки*. Необходимо учитывать и важность такой музыкальной составляющей, как темп, которая может изменяться в широких пределах: от быстрого к медленному или же в рамках *агогики*.

Мы почти не можем влиять на громкость звука колокола, ведь, если ударить сильнее, чем нужно, звук станет неприятным, если слабее – есть риск, что язык и вовсе не коснется юбки колокола.

То же самое можно сказать и об **агогических отклонениях** – изменениях темпа и метра. Они, даже незначительные, могут быть расценены как грубейшее нарушение симметрии и порядка, невзирая даже на то, что продиктованы художественной выразительностью исполнителя.

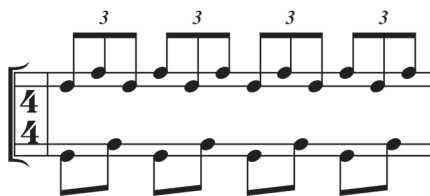
#### § 1. Темп и возможности его варьирования

Основой любого церковного звона в силу физической специфики колокола и сложившейся традиции является **остинатность**.

**Остинатностью** называют многократное повторение мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, либо отдельного звука.

*Остинатность* церковного звона, в первую очередь, создается благовестниками, у которых скорость качания языков не поддается коррекции и во многом определяется их весом. Вы, наверное, помните, что эти самые большие колокола в наборе, как правило, pedalные, и в звоне они вступают в самом начале. Именно остинатные удары басовых колоколов задают темп и характер всего трезвона. Однако оживить трезвон можно, если изменить метр звона с привычного четырехдольного на трехдольный или, что тоже вызовет у слушателя ощущение темпового сдвига, в одной из партий использовать фигуру *триоли*.

**Триоль** – возникает тогда, когда временной интервал, занимаемый двумя равными длительностями, делится на три равные части. Особенно красиво звучат триоли зазвонных в сочетании с восьмыми длительностями колоколов подзвонной группы.



Другой звонарский прием, позволяющий изменить характер движения колокольного звона, как в сторону ускорения, так и замедления, заключается в постепенном сдвиге темпа звона всего колокольного ансамбля. Исполнение такого, довольно сложного, звона возможно только при соблюдении трех условий:

- количество исполнителей звона не может превышать двух человек (в идеале играть должен один звонарь), иначе слаженный ансамбль не состоится;
- количество колоколов басовой группы должно быть ограничено одним или двумя благовестниками, управляемых звонарями посредством педалей – только так можно, избежав статики «маятника», гарантированно контролировать постоянно возрастающую скорость ударов языка;
- педалные колокола должны быть относительно небольшого размера, потому что от легкости управления ими напрямую зависит скорость и, как следствие, шуточный характер звона.

## § 2. Ритмическая динамизация

Ударяя в колокол сильнее или слабее, стараясь сделать его звучание громче или тише, особенных успехов в изменении его динамики мы не достигнем. Идти нужно другим путем – дробить или укрупнять длительности ритмических мотивов звона, исполняемых в какой-либо из партий.

До сего момента наш звон развивался только в сторону дробления долей. Давайте отследим логику построения всей цепочки квадратов. Отправная точка трезвона – половинные остинатные удары партии басовых колоколов. В следующем квадрате группа подзвонных колоколов дробит начальную ритмику звона на четвертные доли, а через квадрат вступают зазвонные, которые играют сначала восьмыми длительностями, затем в комбинации «восьмая + 2 шестнадцатых», шестнадцатыми и, наконец, настает апофеоз нашего умения – квадрат «импровизации», где тенденция к постоянному дроблению ритма выражается в осмысленном комбинировании проигранных ранее элементов.

Понятно, что процесс постоянного деления длительностей в рамках одного метра прекратится тогда, когда звонарь перестанет справляться с темпом. Даже у самого виртуозного исполнителя это произойдет довольно скоро. И тут встает вопрос «А что делать дальше?» Завершать звон пока еще рано, а повторять элементы бессмысленно и скучно. Одним из способов решения данной проблемы является *прием укрупнения длительностей*.

Чаще всего прием используется в колоколах зазвонной группы, хотя в равной мере его можно применять и в партии подзвонных, изредка – в группе благовестников. На данном этапе познакомимся с этим приемом в рамках нового упражнения, которое назовем «разрядка»:



Упражнение «разрядка»

Помните, что на это упражнение мы выходим после квадрата «трели», фактура которого самая плотная среди всех остальных квадратов, что делает эффект ослабления динамики звучания наиболее ярким. Положение руки при «разрядке» будет таким же, как при исполнении трели – ладонью вверх. Больше всего «разрядка» напоминает наши первоначальные попытки сыграть трель, когда вместо последовательных ударов в два колокола у нас звучал только самый верхний, изредка прерываемый фигурой ритма дробления («лошадкой»).

Эту фигуру мы использовали в нашем упражнении только три раза, чтобы разрядить и разнообразить звон. Все три ритма стоят в тактах на разных долях несимметрично по отношению к четырехтакту квадрата, чтобы избежать его статики.

Задача «разрядки», кроме прочего, состоит в том, чтобы оживить звон, слегка разбалансировав восприятие, а после вновь вернуться к симметрии квадрата.

Сыграйте последовательно квадраты «трели» и «разрядки»:



Квадрат «трели»,

квадрат «разрядки»

При исполнении разгрузки обратите внимание на третью фигуру. Отличие этой фигуры от обычной «лошадки» заключается в том, что она начинается с шестнадцатых и является не ритмом дробления (восьмая + две шестнадцатых), а **ритмом суммирования** (две шестнадцатых + одна восьмая).

Потренируйтесь в квадрате «разрядки», играя эти элементы не так, как в нотах, но в выбранном вами порядке. Главное – избегайте четности элементов (их не должно быть 2 или 4) и не располагайте их в одном и том же месте такта. Не

переусердствуйте также с частотой их употребления, иначе у вас получится не разгрузка звона, а чуть более облегченный вариант трели.

После чего присоедините элемент «разрядки» к общему звону:

Обычное начало, «лягушки», «восьмушки», ритм дробления, шестнадцатые,

квадрат «импровизации»,

«трель»,

квадрат «разрядки»

с

окончанием



РАЗДЕЛ IV

*Развитие техники  
левой руки*



# Глава 1

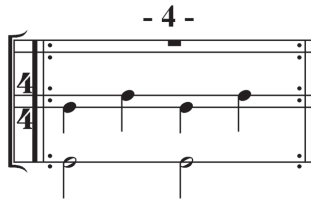
## МЕТРИЧЕСКАЯ СЕТКА ТРЕЗВОНА

Пока мы осваивали и развивали технику правой руки, левая рука исполняла только несложное сопровождение к звону. Настал момент обратить пристальное внимание на группу подзвонных колоколов и принцип игры на них.

Основу любого звона, его костяк, составляет шаблон-заготовка в виде неизменной **метрической сетки**, на которую накладываются различные ритмические мотивы.

*Метрической сеткой* (для краткости в дальнейшем – просто сеткой) будем называть *остинатную основу звона, состоящую из совокупности равномерных ударов колоколов педальной и подзвонной групп.*

До сих пор все упражнения были выполнены в самой простой *учебной сетке*:



«Учебная» сетка

Ее основной целью было научить вас правильно совершать удары в подзвонные колокола, не мешая при этом главному – развитию техники правой руки. Теперь можно ввести *«профессиональную» сетку*, на которой базируются практически все уставные церковные звоны. Выглядит она так:



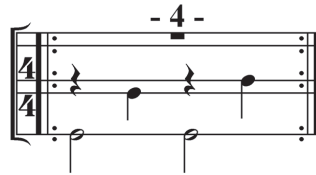
«Профессиональная» сетка

Как вы помните, в первом разделе была представлена система пауз, которую надлежало выучить. Обратимся к ней еще раз.

### Виды пауз



Попытайтесь сыграть эту сетку, установив на метрономе медленный темп ударов и просчитывая квадрат привычным образом:



I-и, 2-и, 3-и, 4-и,  
 II-и, 2-и, 3-и, 4-и,  
 III-и, 2-и, 3-и, 4-и,  
 IV-и, 2-и, 3-и, 4-и.

Удары ноги и руки будут чередоваться. Основная задача – запомнить, в какой именно колокол вы только что ударили левой рукой. Для того, чтобы исключить возможность ошибки, которая будет очень слышна даже неискусенному слушателю, обратите внимание на то, что в левый подзвонный колокол нужно ударять всегда на счет «два», а в правый – на счет «четыре». Проиграйте весь комплекс упражнений, данный в предыдущих разделах в новой звонной сетке:

Старый, старый, ста-рый ба-ра-бан-щик, ста-рый ба-ра-бан-щик креп-ко спал. Он про-снул-ся, пе-ре-вер-нул-ся и уда-рил в ба-ра-бан.

Будьте внимательны, старайтесь не допускать ошибок, исправляйте их:

- *Если ошибка произошла в начале любого квадрата*, надо начать звон заново;
- *Когда она на стыке квадратов*, начните оба квадрата заново, а потом и весь звон целиком;
- *Если ошибка в середине квадрата* – остановитесь и продолжите исполнение звона прямо от нее.

## Глава 2

### ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ПОДЗВОННЫЕ

Хорошая церковная звонница имеет полный набор колоколов: в нем есть несколько тяжелых благовестников, одна или две связки зазвонных и группа подзвонных – количество колоколов в которой может достигать десяти и более. Принцип воспроизведения трезвона (в той части, где это касается подзвонных колоколов) зависит как от физических особенностей самого инструмента (места, где эти колокола расположены, их количества и размера), так и от конкретной исполнительской манеры.

В некоторой степени, название колокола или группы колоколов отражает специфику звона в него. Например, *благовестники*, используют помимо трезвона еще в таком жанре колокольной музыки, как *благовест*. В зависимости от размера благовестники подразделяются на: *праздничные, воскресные, полиелейные, будничные* и *великопостные*. Их названия соответствуют звонам, в которых они употребляются.

Но колоколу могли давать название не только по его иерархии в наборе (в звоне), но и сообразуясь с его звучанием: «Лебедь», «Реут», «Баран», «Медведь», «Сковорода» и др. Иногда, особенно в позднейшее время, колокольный набор стали делить на партии подобно церковному хору: большие колокола называли *басами*, средние побольше – *тенорами*, средние поменьше – *альтами*, малые – *дискантами*.

В учебном процессе единственный колокол тренажера, принцип работы с которым имитирует удары благовестника, мы назвали *педальный*. Что касается тех колоколов, которые в книге именуется *подзвонными*, то манера игры на них уже достаточно понятна. Из самого слова «подзвонные» следует, что звонарь воспринимает колокола данной группы в качестве вспомогательных. Основными колоколами, на которые опирается трезвон, у такого звонаря считаются *благовестники*. *Подзвонные* же рассматриваются исполнителем как второстепенные по отношению к *зазвонным*, в партии которых он осуществляет самую сложную ритмическую игру.

В иных традициях средние колокола называются *переборы* или *переборные* и функции их могут быть иные. Такое название свидетельствует о том, что в эти колокола звонят, перебирая их последовательно, как правило, в типовых сочетаниях:

- в паре: 1-2, 2-1.
- если переборных колоколов три: 1-2-3-2; 3-2-1-2; 1-3-2-3; 3-2-3-1.
- если переборных колоколов четыре: 1-2-3-4; 4-3-2-1; 1-3-2-4; 4-2-3-1.

Наша задача, как начинающих исполнителей, состоит не столько в том, чтобы научиться играть на *подзвонных* колоколах в различных исполнительских манерах и традициях, но в том, чтобы освоить основные принципы игры на них.

## § 1. Подготовка инструмента

Начнем с подготовки инструмента, подведем к пультам тренажера слева и справа от той пары, которая уже имеется, еще два подзвонных колокола. Отрегулируем глубину прожима в них так, как было объяснено в начальных главах. В результате, получим сбалансированную систему из четырех подзвонных колоколов.

Внутреннюю пару подзвонных будем называть *основной парой* подзвонных, крайнюю пару – *вспомогательными* подзвонными колоколами.

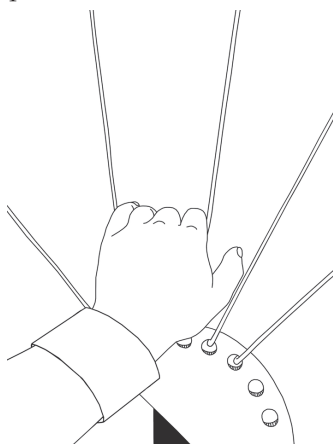
**Основная пара подзвонных колоколов** – это те колокола, которые наряду с pedalным участвуют в изложении метрической сетки трезвона.

**Вспомогательная пара подзвонных колоколов** служит для обогащения звона различными фигурациями и мелизмами, для чего вспомогательные подзвонные очень часто используют в соединении с зазвонными.

Сперва нам нужно научиться правильно чередовать удары в *основные* и *вспомогательные* подзвонные колокола.

## § 2. Базовое положение левой руки. Упражнения на координацию движений

Поставьте руку в базовом положении так, как это показано на картинке. Кисть левой руки должна находиться ровно посередине группы подзвонных колоколов таким образом, чтобы ребрами ладони она касалась тяг *основной пары*, то есть тех колоколов, которые вместе с басом отвечают за исполнение *метри-*



Базовое положение левой руки

*ческой сетки* звона. **Как бы далеко не увел вас исполнительский процесс, сетку звона нужно сохранять в неизменном виде.** За ее исполнение, помимо pedalного колокола, отвечает *основная пара* подзвонных, которую и нужно в первую очередь иметь в виду при базовом положении левой руки.

## Упражнение 1

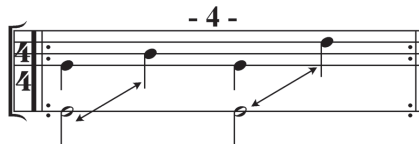
Поместите руку в базовое положение и попробуйте сыграть один квадрат «профессиональной» сетки без зазвонных – **только левой рукой и ногой**, чтобы привыкнуть к наличию на пульте дополнительных веревок:



Заметьте, что, хотя звучание квадрата осталась неизменным, его написание стало иным.

В дальнейшем, в примерах упражнений, мы не будем записывать партию зазвонных колоколов, т.к. на раннем этапе в ней будут содержаться одни лишь паузы, а на поздних вы должны будете применять полученные навыки в импровизации.

Теперь, в рамках того же упражнения, присоедините к ударам педального колокола удар левого вспомогательного подзвонного:



**Исполняя упражнение, избегайте рассинхронизации ударов. Если педальный и левый вспомогательный колокола «квакают», ударяя порознь, устраните причину, которая, скорее всего, скрыта в неправильной балансировке подзвонных.** О том, как правильно сбалансировать инструмент и остаться при этом православным христианином, смотрите в начальных главах нашей работы.

Как только проблема будет устранена, возвращайтесь к выполнению упражнения. **Следите за тем, чтобы внутренняя структура сетки не нарушалась: после удара ноги обязательно должен сначала следовать удар в левый основной подзвонный, а после второго – в правый основной.**

Механика ударов при игре в четыре подзвонных колокола такая же, как и при исполнении «учебной» сетки: рука от тяги к тяге перемещается по траектории, напоминающей полукружие. Это движение мы раньше называли «лодочкой». Осознав это, вы поймете, что, на самом деле, никаких «учебных», а тем более «профессиональных» сеток в природе не существует. Есть только принципы, вырастающие один из другого и все вместе из природы инструмента.

**При движении руки «лодочкой» обязательно соблюдайте следующее правило: во вспомогательный подзвонный мы ударяем ребром ладони влево, а в оба основных (даже в левый) – направо.** Таким образом вы сможете избежать путаницы в чередовании основных колоколов.

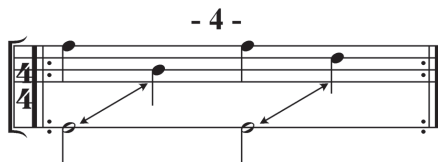


Следите за собой внимательно, просчитывайте квадрат. Помните, что *вспомогательный подзвонный* «сделает все от него зависящее», чтобы испортить ваш звон.

Сначала сыграйте квадрат с *левым вводным колоколом* на простых «восьмушках» или ритме *дробления зазвонных* колоколов. Когда устраните обычные пометки, неизбежно возникающие в процессе репетиции, сыграйте упражнение, уложив его в несколько квадратов; правая рука в этот момент исполняет потрясающе красивые ритмы «импровизации».

### Упражнение 2

Повторите описанный выше процесс, используя правый *вспомогательный колокол*.



**Выполняя это упражнение, обязательно соблюдайте правило движения руки: в правый вспомогательный подзвонный мы ударяем ребром ладони вправо, а в оба основных (даже в правый основной) – влево.**

Проблемы, которые могут возникнуть при исполнении этого упражнения, идентичны описанным выше, поэтому отдельно оговаривать их не будем.

### Упражнение 3

Соедините выученные элементы, сыграв их последовательно по квадрату каждый. В правой руке не прерывайте чередование доступных вам ритмов. Не нужно сознательно упрощать процесс, переводя руку в положение трели, или исполнять лишь простейшие однообразные ритмические элементы. Комбинируйте.

Если вы заметили хоть малейшую заминку при переходе от квадрата к квадрату, то доиграв до конца, начинайте упражнение снова. Можно отдельно отретировать момент перехода с элемента на элемент.

### Упражнение 4

Когда вы научились соединять новые элементы по квадрату, употребите их в рамках одного квадрата так, чтобы первую его половину занимал элемент с *левым вспомогательным* подзвонным, а вторую – с *правым*.



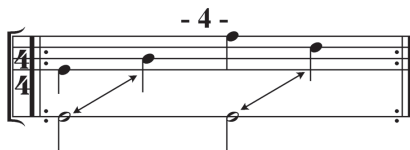
### Упражнение 5

Следующим этапом будет соединение элементов в квадрате по очереди так, чтобы они занимали по одному его такту.



### Упражнение 6

Внедрите оба элемента в такты квадрата так, чтобы каждому *основному подзвонному* предшествовал его *вспомогательный* колокол. К *левому основному* будет приводить *левый подзвонный*, а к *правому*, соответственно, *правый подзвонный*:



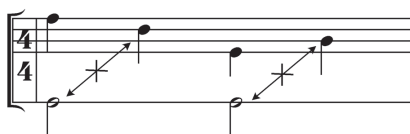
В результате у вас получился новый элемент, который мы назовем *элементом последовательного соединения* – он образует новый квадрат с независимым рисунком.

### Упражнение 7

Если мы пойдем от обратной логики сочетания вспомогательных и основных подзвонных колоколов, то есть *левому основному* будет предшествовать *правый вспомогательный*, а *правому основному*, наоборот – *левый вспомогательный*, то получим последний из возможных при таком количестве колоколов *элемент перекрестного соединения*:



Типичная ошибка всех исполнителей, начинающих практиковать *перекрестное соединение*, в том, что они сбивают *сетку*, теряясь и путаясь в движениях. Вместо того, чтобы начать *перекрестное соединение*, звонарь играет *последовательное* и нарушает логику сетки трезвона: теперь после первого удара баса у него почему-то звучит **правый** основной подзвонный в том месте, где должен звучать **левый**:



Отрепетировав и этот элемент на импровизации зазвонных колоколов, проиграйте получившиеся квадраты *последовательного* и *перекрестного соединений* один за другим. Так же, как и в упражнении №3, если при переходе от квадрата к квадрату вы допускаете небольшую заминку, доиграв квадраты до конца, начните упражнение снова. Можете отдельно отрепетировать момент перехода с элемента на элемент.

### Упражнение 8

Соедините элементы, проиграв их сначала по половине квадрата, а за тем и по такту каждый:



### Упражнение 9

Наконец, соедините упражнения второго параграфа в единую цепь звона:



Вы можете заметить, что ткань звона преобразуется от квадрата к квадрату, порождая новые интересные элементы. Такое преобразование мы предлагаем именовать ***усложнением ритмического тематизма***.

Музыкальная ткань каждой партии колоколов, состоит из множества ритмических элементов, посредством комбинирования которых создается плотно трезвона. В зависимости от качества и частоты употребления базовых ритмических группировок в той или иной партии, ритмика трезвона может быть *плотной* и *разряженной* в пределах одного периода (квадрата) и иметь тенденцию к уплотнению/разрядке в рамках нескольких квадратов. Именно в этом контексте рассмотрены следующие упражнения нашего учебника.

### § 3. Усложнение и упрощение ритмического тематизма квадрата

Прежде чем переходить непосредственно к упражнениям на развитие мелкой техники, остановимся немного подробнее на том, как же все-таки использовать принцип *усложнения ритмического тематизма* в рамках одного и нескольких четырехтактов.

Основные причины, по которым этот принцип применяют на практике – желание избежать статики звона, достичь мелодического и гармонического разнообразия музыкальной ткани трезвона, а также изменения динамики звучания. Прием *усложнения тематизма*, в рамках одной партии трезвона наполняет ритмо-структуру последовательно проигрываемых квадратов, делая ее более дробной.

Обратным описанному является *принцип упрощения ритмического тематизма квадрата*, где комбинирование ритмических элементов партии имеет тенденцию к укрупнению длительностей или звуковысотных элементов. Как частный случай такого принципа можно рассматривать освоенное нами ранее упражнение «разрядка» (см.: разд. III, гл. 3, §2).

Сочетание и чередование в звоне квадратов с ритмическими построениями разной плотности повышает возможности звонаря, в первую очередь, в сфере динамического разнообразия. Выше мы уже говорили, что упражнение «разрядка», основанное на принципе *упрощения ритмического тематизма* какой-либо одной партии колоколов, в целом облегчает динамическую составляющую звучания, а *усложнение ритмического тематизма*, наоборот – несколько повышает громкость всего звона.

В упражнении 9 второго параграфа мы представили стандартную схему такого *усложнения*, на которую, чтобы почувствовать изменение динамики звучания, нужно самостоятельно наложить ритм партии зазвонных колоколов:



Разговор о всех возможностях приема *усложнения ритмического тематизма* нас ждет впереди, а сейчас мы должны подвести промежуточные итоги, воедино собрав наш звон из разрозненных отрывков. На этом этапе он должен выглядеть следующим образом:

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of four systems of staves. The first system includes rhythmic markings of '- 4 -' above the staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a '- 4 -' marking above the first measure. The fourth system is marked with '- 2 -' above the staff and contains infinity symbols ( $\infty$ ) in the upper voice, indicating improvisation. The score concludes with a final cadence in the lower voices.

Значок перевернутой восьмерки  $\infty$  обозначает, что в той партии колоколов, где он расположен, предписана «импровизация».



РАЗДЕЛ V

*Колокольная  
телезвонка  
в системе звонных  
«Двойка»*





Одним из способов украшения, расцвечивания звуков является **мелизматика** или **мелизмы**.

**Мелизмами** в музыке называют устойчивые мелодико-ритмические обороты, своего рода «формулы», которыми орнаментируются основные тоны мелодии. Наиболее употребительны сейчас такие разновидности мелизмов, как **форшлаг**, мордент, трель, группетто. На колоколах же мы будем использовать лишь *трели* и *форшлаг*.

## Глава 1

### ТРЕЛЬ

Ранее мы уже касались понятия *трели* и принципов ее исполнения. Продолжим знакомство с этим мелизмом и исполнительским приемом.

Техника исполнения трели напрямую зависит от двух факторов:

1. *Количество зазвонных, собранных в одну связку («двойка», «тройка» или «четверка»).*

2. *Участвуют ли в трели колокола подзвонной группы и сколько их.*

На данном этапе мы постараемся освоить исполнительские приемы с участием двух зазвонных колоколов. Сперва выясним, какие варианты трели можно исполнить только на них, а затем, и совместно с колоколами других групп.

#### § 1. Простая трель

*Простой* называется трель, исполняемая в ритме шестнадцатых. Она бывает *левосторонняя*, начинающаяся с левого зазвонного колокола, и *правосторонняя*, если начинается с правого.

Оба вида *простой трели* мы уже умеем исполнять.



Левосторонняя трель

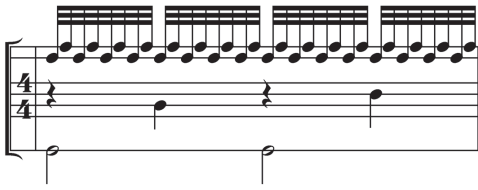


Правосторонняя трель

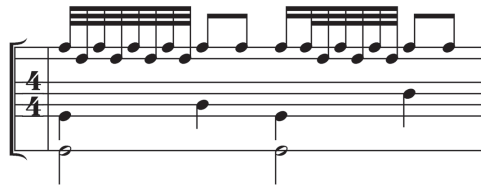
#### § 2. Быстрая трель

*Трель, исполняемая тридцать вторыми длительностями (как от правого, так и от левого зазвонных колоколов) называется быстрой трелью.* Звучит она в два раза скорее, чем предыдущая.

Быстрая трель редко когда занимает целый квадрат. Она употребляется либо в пределах полного такта как основной его элемент, либо фрагментарно в сочетании с иными ритмическими рисунками:



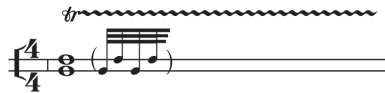
Левосторонняя трель, занимающая целый такт



Правосторонняя трель  
в соединении с другим рисунком

Для обозначения фигуры *быстрой трели* в партитуре применяется специальный символ: *tr*

Он одинаково употребим как для правостороннего, так и левостороннего типов трели. Вот как выглядит написание *левосторонней быстрой трели* в нотах в том случае, если фигура занимает целый такт:

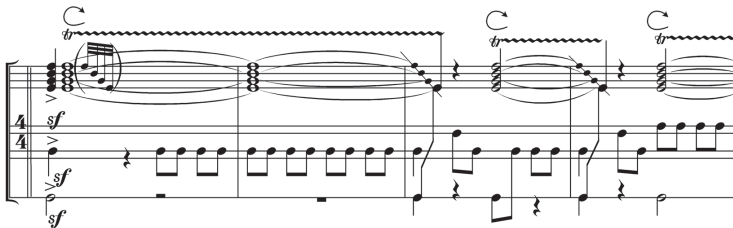


Обратите внимание на то, что сразу же после целой ноты, обозначающей общую продолжительность фигуры трели, в скобочках мы даем расшифровку, указывающую ее направление.

А вот так выглядит половинная трель от *правого* зазвонного колокола:



Такое написание фигуры трели значительно облегчает зрительное восприятие нот исполнителем. Сравним два одинаковых отрывка одного из авторских произведений колокольной музыки с использованием трели, один из которых записан с применением специального знака, а другой без:



Отрывок, записанный с применением специальных знаков



Тот же отрывок, записанный без применения знака трели

Заметьте, как много места занимает второй отрывок и усложняют зрительное восприятие музыкального текста многочисленные штили.

Не пытайтесь сходу воспроизвести нотные примеры, которые мы предлагаем в этом и предыдущих параграфах. Они не являются упражнениями, а лишь иллюстрациями.

### § 3. Трель с использованием вспомогательных подзвонных

Трель в системе зазвонных «двойка» может исполняться как сама по себе, так и с применением колоколов подзвонной группы.

*Трель с использованием подзвонных* включает в свою группировку только один вспомогательный подзвонный колокол. Соответственно, каждый элемент этой трели будет состоять из трех равных по длительности ударов колоколов и записываться следующим образом:



Трели с использованием подзвонного бывают четырех видов:

1. *Восходящая левосторонняя трель* – начинается с подзвонного колокола и продолжается через левый зазвонный:



2. *Восходящая правосторонняя трель* – начинается с подзвонного колокола и продолжается через правый подзвонный:



3. *Нисходящая левосторонняя трель* – начинается с левого зазвонного и оканчивается подзвонным колоколом:



4. *Нисходящая правосторонняя трель* – начинается с правого зазвонного и оканчивается подзвонным колоколом:



Когда и в какой момент употреблять ту или иную разновидность трели звонарь решает сам, исходя из характера исполняемого трезвона и особенностей своего инструмента.

## Глава 2

### ФОРШЛАГ

**Форшлагом** называют мелизм, состоящий из одного или нескольких звуков, предшествующих основному звуку, исполняемых за счёт его длительности.

Форшлаг обозначается мелкими нотами, перед основной. Различают *короткий* и *длинный* форшлаг.

**Короткий форшлаг** обозначается мелкой *перечёркнутой* нотой:



Может состоять более чем из одной ноты:



**Длинный форшлаг** обозначается мелкой *неперечёркнутой* нотой, исполняется всегда за счёт основного звука. Длительность маленькой ноты указывается равной половине длительности основного звука. Исполняется длинный форшлаг в полном соответствии написанным длительностям. В современной музыке его практически не используют:



В колокольной терминологии мы также различаем эти два вида форшлага, но обозначают они несколько иное.

#### § 1. Короткий форшлаг

**Коротким форшлагом в колокольной музыке** мы предлагаем называть форшлаг, исполненный колоколами одной партии, без применения вспомогательных колоколов другой группы. Короткими будут называться форшлаг, исполненные внутри партии зазвонных или подзвонных и даже партии педальных колоколов.

Ранее мы уже отмечали, что научиться играть *трель* можно лишь освоив прием *форшлага*, так как *трель* в колокольном звоне – ни что иное, как много-

кратно и равномерно повторенная фигура форшлага. В нашей записи *короткий форшлаг* нотруется как одна или несколько маленьких нот без штилей, перечеркнутых вместе с основной нотой, перед которой они звучат:



Пример короткого форшлага в группе педальных колоколов

## § 2. Длинный форшлаг

*Форшлаг, сыгранный с применением вспомогательных колоколов из других партий будем называть **длинным форшлагом**.*

Исполняется он, как и короткий, как бы из предыдущей доли и записывается сходно с ним. Ввиду того, что расположение нитей и нот на них в каждой отдельно взятой колокольной партитуре будет разным, для показа *длинного форшлага* потребуется использовать более сложное графическое изображение. На примере видно, как записывается такой форшлаг в зазвонных и педальных колоколах со вспомогательными из подзвонной группы:



Обратите внимание на изображение длинного форшлага в первом такте в группе зазвонных колоколов. Он начинается от большего (вспомогательного) подзвонного и заканчивается правым (главным в фигуре) колоколом. Именно такую разновидность длинного форшлага мы в первую очередь будем изучать.

## Глава 3

### ИСПОЛНЕНИЕ КОРОТКОГО ФОРШЛАГА

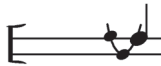
#### § 1. Методика исполнения левосторонних коротких форшлагов

Короткие форшлагы, равно как и трели, бывают нескольких типов. В системе зазвонных «двойка» различают:

##### 1. Левосторонний возвратный:



##### 2. Правосторонний возвратный:



Техника их исполнения достаточно проста:

1. Поскольку форшлаг – это очень быстрая фигура, состоящая всего из нескольких нот, по длительности сравнимых с тридцатьвторыми, то при его исполнении понадобится удерживать языки зазвонных колоколов как можно ближе к краю.

2. Все виды форшлагов (*короткие, длинные, восходящие и нисходящие, левосторонние и правосторонние*) выполняются в базовом положении руки – ладонью вниз.

#### Упражнение 1

Поставьте руку в правильное положение, отыщите точку балансира на ручьятке, после чего совершите комбинацию ударов в зазвонные колокола в последовательности: 1-2-1. Прodelайте это так медленно, чтобы все удары были одинаковой длительности (например, восьмыми).

Проиграйте эту же последовательность несколько раз с акцентом на последний удар: 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1. Между группами ударов обязательно делайте паузы.

#### Упражнение 2

Значительно сократите длительность первых двух ударов, делая их такими короткими, как это только возможно; а третий удар пусть останется таким же длинным, как и раньше: 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1, 1-2-1.

Вся хитрость исполнения форшлага заключается в том, чтобы зазор между вторым и третьим ударами последовательности оставался таким же маленьким,



как между первым и вторым. Учтите этот нюанс в процессе дальнейшей репетиции и попытайтесь сыграть упражнение точно.

Важно научиться «закрывать» фигуру форшлага ударом в правый зазвонный колокол так, чтобы получалась следующая последовательность:

$1-2-1-2, 1-2-1-2\dots$ , где «1 и 2» равны восьмым длительностям.

- Проиграйте эту последовательность, применяя форшлаг к первой восьмой.

- Внимательно следите за тем, чтобы временной промежуток между первым и вторым главными ударами был одинаковым.

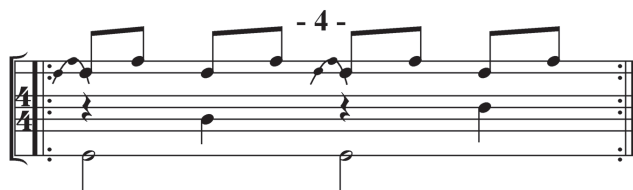
- Старайтесь исполнять фигуру форшлага заранее, не нарушая остринатности ритма и не допуская заминок.

Потратьте на это предварительное упражнение достаточное количество времени, чтобы исключить возможность возникновения любой случайной оплошности.

Теперь сыграйте квадрат звона с использованием *левостороннего возвратного форшлага* на первую долю такта:



Фигура форшлага должна начаться несколько заранее – до удара баса – так, чтобы наступление первой восьмой длительности в партии зазвонных совпало с ударом ноги в педальный колокол. Первоначально лучше всего исполнять на первую долю и тренировать потактово, с остановками и на *ауфтакте* – *предварительном движении-замахе звонаря, после которого начинается, собственно, звон*. В дальнейшем фигура форшлага может выполняться и к остальным долям такта:



***Форшлаг играется за счет предыдущей длительности в момент перехода между ударами.***

В представленном отрезке форшлаг к третьей доле такта выполнен за счет четвертой восьмой в партии зазвонных. В процессе исполнения эта восьмая будет звучать несколько короче остальных нот такта, однако, при условии соблюдения четкой метрики, на слух это не будет заметно.

*Самое главное, чего нужно добиваться при исполнении форшлагов – это ровности сетки, которая должна оставаться неизменной.*

*Форшлаг исполняется не за счет замедления темпа, а за счет сокращения длительности звучания предыдущей ноты партии, в которой он исполнен.*

Если вы замечаете, что звон «подвисает» в местах проигрывания форшлагов, начните выполнять упражнение в более медленном темпе так, чтобы метрическая структура сетки не нарушалась.

### Упражнение 3

Сыграйте квадрат упражнения, используя форшлаг к слабым долям такта:



Изменившаяся логика квадрата сначала несколько дезориентирует, но если вы будете следить за одновременностью главных ударов правой и левой руки на слабые доли такта, то растерянность скоро пройдет, и применять форшлаг в звоне вы сможете свободно, где и когда захотите.

### Упражнение 4

Теперь попробуем исполнить форшлаг в соединении с другими базовыми фигурами зазвонных:

- с ритмом дробления:

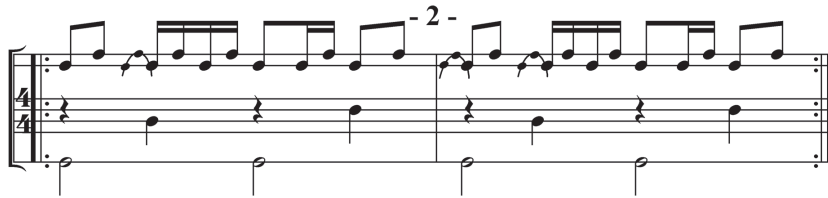


- с шестнадцатыми:



Если такое сочетание фигур не вызывает никаких затруднений, переходите к следующему упражнению.

## Упражнение 5



**Форшлаг** – не просто вид мелизма, но универсальное украшение трезвона. Ваш звон может стать разнообразным и интересным, даже если будете применять форшлаг эпизодически и в сочетании только с восьмыми длительностями.

Для закрепления пройденного соедините упражнения со второго по пятое в единую цепочку:

## § 2. Методика исполнения правосторонних коротких форшлагов

Короткий форшлаг можно исполнить как с левой, так и с правой стороны «двойки». Механика процесса идентична описанной выше. Правая рука звонаря должна находиться в исходном положении, поэтому, если в звоне вы уже поставили руку в положение трели, использование фигуры форшлага в текущем квадрате придется отложить. Движения руки в перевернутом состоянии (когда вы исполняете фигуру «трель») несколько более свободные, чем это необходимо при исполнении форшлага, и не обеспечат надлежащий контроль за процессом.

### Упражнение 1

Проиграйте упражнения предыдущего параграфа с правого колокола «двойки». Для ускорения процесса сыграйте отдельно партию правой руки, после чего наложите ее на стандартную сетку звона.

Two systems of musical notation for the right hand. The first system consists of four measures, each with a '-4-' marking above the staff. The second system consists of four measures, with '-4-' markings above the first two and '-2-' markings above the last two. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with repeat signs at the end of each measure.

### Упражнение 2

Замечательно слушаются форшлаг в квадрате «разрядки»:

A single system of musical notation for the right hand. It consists of four measures. The first two measures have eighth notes, and the last two measures have eighth notes with a '-2-' marking above the staff. The notation includes quarter notes and rests, with repeat signs at the end of each measure.

### Упражнение 3

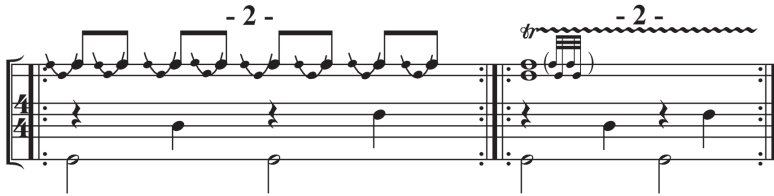
Теперь совместим прием форшлага с некоторыми из уже известных вам принципам изложения музыкального материала. В этом упражнении мы предлагаем рассмотреть вариант употребления форшлага совместно с приемом усложнения *ритмического тематизма квадрата*, на примере самого простого ритмического рисунка зазвонных колоколов:

Two systems of musical notation for the right hand. The first system consists of three measures, each with a '-4-' marking above the staff. The second system consists of three measures, each with a '-4-' marking above the staff. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with repeat signs at the end of each measure.

Несмотря на то, что в этой партии зазвонных колоколов мы используем только базовую фигуру восьмых длительностей, наш трезвон, благодаря принципу *усложнения тематизма*, остается интересен как в слуховом, так и исполнительском планах.

#### Упражнение 4

Для получения *трели* из фигуры *форшлага* нам остается лишь немного подкорректировать ритмику, убирая ненужные «перемычки» и выравнивая звучание так, чтобы вместо множества отдельных форшлагов получилась ровная фигура *быстрой трели*:



#### Упражнение 5

Рассмотрим новые приемы развития музыкальной ткани произведения:

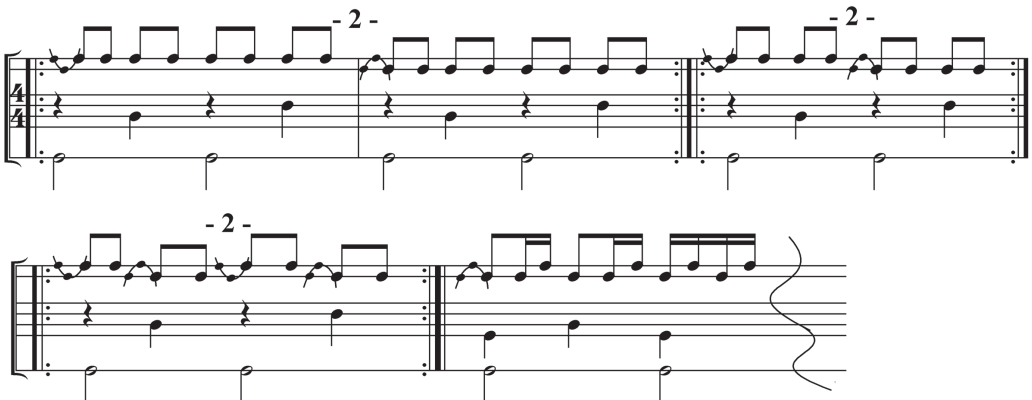
**Секвенция** – последовательное повторение мелодического или гармонического, а также ритмического оборота в иных звуковысотных условиях.

В звоне под *секвенцией* будем подразумевать повтор ритмической фигуры в другой позиции (от другого колокола группы).

Родственный, но не идентичный секвенции прием – *имитация*.

**Имитация** – повторение ритмического рисунка или ритмического мотива в разных партиях колоколов.

Особенно хорошо слушается *секвенция* совместно с другими ритмическими приемами и фигурами. Рассмотрим такое сочетание на примере стандартной *сетки* и одной из базовых фигур партии зазвонных колоколов:



Подводя итог упражнениям на освоение приема форшлага, мы предлагаем разучить небольшой этюд, в котором вы сможете практически реализовать описанные выше фигуры и приемы ритмического развития:

### Этюд № 1

The musical score for Etude No. 1 is written in 4/4 time and consists of seven systems of two staves each. The piece begins with a piano (p) dynamic and a melodic line in the right hand. The first system includes two measures of rest marked '- 4 -' and another two measures marked '- 4 -'. The second system features a melodic line with a forte (f) dynamic and a piano accompaniment. The third system continues with a melodic line marked with accents (>) and a piano accompaniment. The fourth system shows a melodic line with accents and a piano accompaniment. The fifth system features a melodic line with a forte (f) dynamic and a piano accompaniment. The sixth system continues with a melodic line with accents and a piano accompaniment. The seventh system concludes with a melodic line marked with a fermata and a piano accompaniment. The piece ends with a final chord in the piano part.

## Глава 4

### ИСПОЛНЕНИЕ ДЛИННОГО ФОРШЛАГА

Вариантов исполнения *длинного форшлага* существует великое множество потому, что и вариантов соединения колоколов из разных партий также много. Количество таких соединений на любом инструменте ограничивается лишь его техническими возможностями и богатством исполнительской фантазии исполнителя.

В фигуру длинного форшлага можно объединить любые звуки разных колокольных партий. Главное условие – чтобы это соединение звучало красиво. На примере отрывка из концертного произведения, созданного специально для русской звонницы, можно убедиться в том, насколько разнообразны могут быть исполняемые форшлагы:

#### Сказка на ночь

Священник Павел Радин

Жили-были...

mf

div.

Освоение нового приема мы построим на рассмотрении частного случая *длинного форшлага*, который начинается и заканчивается в группе подзвонных колоколов.

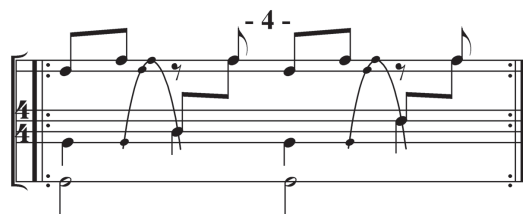
## § 1. Методика исполнения длинного восходящего левостороннего форшлага

Длинные форшлагы, равно как и короткие, бывают *левосторонними* и *правосторонними*, *восходящими* и *нисходящими*.

Если к уже известной последовательности исполнения короткого форшлага добавить начальный удар в подзвонный колокол, получится *длинный форшлаг*:



Базовая сетка



Применение длинного форшлага  
в квадрате базовой сетки

При сравнении двух приведенных примеров обратите внимание на то, что форшлаг, применяемый к слабым долям такта, всегда начинается от вспомогательного подзвонного колокола и приводит к основному подзвонному на сильное время доли так, что структура сетки не нарушается. Во вторую долю такта звучит *левый основной*, а в четвертую – *правый основной* подзвонные колокола.

**Не путайте понятия сильная/слабая доля такта и сильное/слабое время доли.**

**Доля** – это элементарная единица деления такта. Доли бывают двух видов: *сильные* и *слабые*.

**Сильная доля** в такте обычно первая, а также третья, они подчеркиваются метрическим акцентом. В колокольном трезвоне на первую и третью доли такта приходятся равномерные остигатные удары большого колокола. **Слабыми долями** являются вторая и четвертая. В метрической сетке звона они исполняются партией подзвонных колоколов.

Каждая доля имеет два времени звучания: первое – *сильное*, второе – *слабое*. Такт колокольного трезвона всегда (или почти всегда) имеет размер 4/4, каждая его доля равна одной четверти; *сильное время звучания доли* соответствует первой восьмой, а *слабое время звучания* – второй восьмой.

Теперь давайте разобраться как, собственно, нам сыграть этот форшлаг:

1. Обратите внимание на то, что форшлаг начинается с того же самого колокола, который только что прозвучал. Если раньше, исполняя *сетку*, мы переводили левую руку к следующему подзвонному непосредственно после удара, то выполняя *фигуру длинного форшлага*, мы поступим немного иначе. После удара на сильную долю такта во вспомогательный подзвонный придержим руку на тяге так, чтобы язык колокола оставался в подтянутом положении. Такой при-



ем даст нам возможность выйти на исполнение форшлага, не потеряв ни капли драгоценного времени.

2. Последовательность ударов в колокола будет следующей:

$p_1-3_1-3_2$ -П2,

где «п» обозначает подзвонные, а «з» – зазвонные колокола.

Чтобы осознать темп, в котором вы будете играть эту последовательность, попробуйте сначала выполнить связку:  $p_1$ -П2. Для этого положите левую руку на тягу левого вспомогательного колокола, прожмите ее и из такого положения движением руки (известным нам, как «лодочка») произведите короткий форшлаг к левому основному колоколу группы. Расстояние между ударами будет минимальным, но именно в него (в это крошечное расстояние) мы и должны поместить еще два удара зазвонных колоколов.

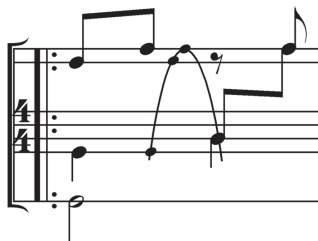
3. Сыграйте последовательность  $p_1-3_1-3_2$ -П2 несколько раз так, чтобы все доли форшлага, за исключением последней, были равны по времени звучания восьмым длительностям, а последняя доля равнялась половинной. Попробуйте сыграть форшлаг целиком, поместив связку « $3_1-3_2$ » между связкой « $p_1$ -П2». Не торопитесь, все внимательно рассчитайте.

4. Следите за тем, чтобы удары при исполнении форшлага не «слипались». Обычно «залипают» колокола  $3_2$ -П2. Если такое происходит, обратите внимание на то, чтобы левая рука чуть придержала переход от одного подзвонного к другому, т.к. связка зазвонных « $3_1-3_2$ » не помещается внутрь оставленного временного интервала.

5. Тренируйтесь самозабвенно, до тех пор, пока из под ваших рук не выйдет звонкая рассыпчатая дробь *длинного восходящего левостороннего форшлага*.

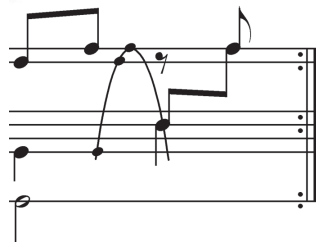
### Упражнение 1

Как только вы достигли успеха в освоении фигуры форшлага, сыграйте его в соединении с партией педального колокола как показано на примере:

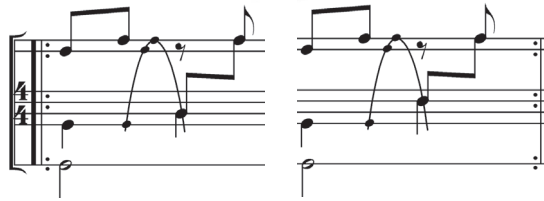


Не забывайте «закрывать» форшлаг ударом в малый зазвонный.

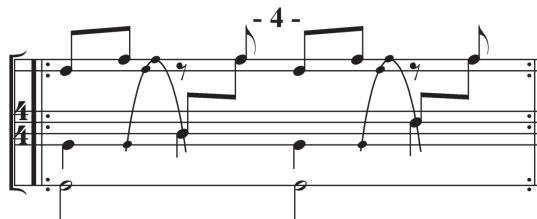
Проиграйте вторую половину такта, выполнив форшлаг *к правому основному подзвонному* колоколу:



Только после этого, объедините оба элемента в единый такт:



Следующий этап выполнения упражнения вам известен: сыграйте фигуру *длинного восходящего левостороннего форшлага* к слабым долям такта на протяжении целого квадрата:



## Упражнение 2

Попробуем применить фигуру форшлага не к слабым, а к сильным долям такта:



Механика процесса идентична уже описанной, с той лишь разницей, что форшлаг начинается и заканчивается левым вспомогательным колоколом подзвонной группы. При отработке нового соединения обратите внимание на одновременность ударов педального колокола и главного колокола в фигуре форшлага, которым является *последний*, тот, к которому форшлаг «приводит».

Если форшлаг «приводит» туда, откуда, собственно, и начался, он называется *закольцованным форшлагом*.

## § 2. Методика исполнения трелей со вспомогательным подзвонным (триольных трелей)

Ранее мы обещали, что овладев техникой исполнения разнообразных форшлагов, вы с легкостью сможете играть и трели. Настало время это доказать.

### Упражнение 3

Сыграйте *закольцованный форшлаг* от левого вспомогательного подзвонного несколько раз так, чтобы между фигурами форшлагов была небольшая цезура:

п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1.

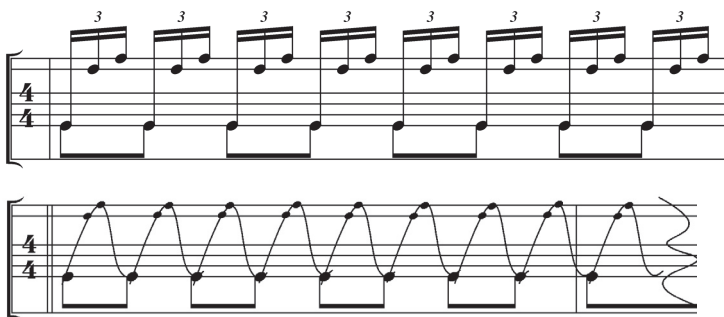
Затем, немного сократите цезуры:

п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1.

Сделайте паузы между фигурами еще меньше:

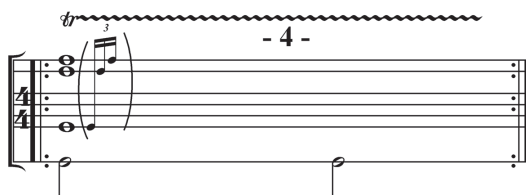
п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1, п1-з1-з2-П1.

И, наконец, слейте воедино звук «п1» и «П1» так, чтобы получилась непрерывная триольная трель: П1<sub>п1</sub>-з1-з2-П1<sub>п1</sub>-з1-з2-П1<sub>п1</sub>-з1-з2-П1<sub>п1</sub>-з1-з2-П1<sub>п1</sub>-з1-з2-П1<sub>п1</sub>-з1-з2-П1<sub>п1</sub>...

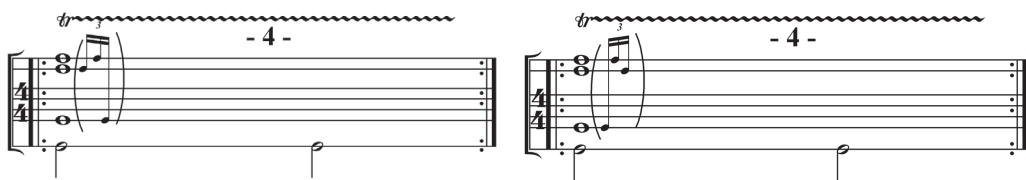


Вариант написания триольной трели на колокольном нотномоще

Тотчас же, не останавливаясь на достигнутом, проиграйте квадрат такой трели:

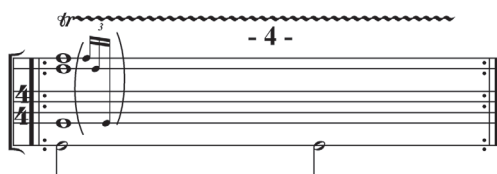


Попробуйте сыграть эту же трель в разных вариантах:  
в обратном направлении, с большего зазвонного, с меньшего зазвонного:



С большего зазвонного

С меньшего зазвонного



Обратное направление трели

А также к разным колоколам подзвонной группы:



Как и в предыдущих упражнениях, примените новый прием в сочетании с ранее освоенными: усложнением/упрощением ритмического тематизма квадрата и имитацией.

### § 3. Другие модификации длинного форшлага

Поняв принцип исполнения одного длинного форшлага, можно без труда исполнить и все остальные его разновидности. В рамках следующего упражнения выполните вариант *длинного левостороннего нисходящего форшлага* от того же левого вспомогательного зазвонного.

#### Упражнение 4

*Длинный левосторонний нисходящий форшлаг*

Two measures of musical notation in 4/4 time. Each measure shows a sequence of eighth notes with slurs, indicating a long left-side descending flourish. The notation includes a '- 4 -' marking above the staff.

#### Упражнение 5

*Длинный правосторонний восходящий и нисходящий форшлаг*

Two measures of musical notation in 4/4 time. Each measure shows a sequence of eighth notes with slurs, indicating a long right-side ascending and descending flourish. The notation includes a '- 4 -' marking above the staff.

#### Упражнение 6

*Длинный левосторонний восходящий и нисходящий форшлаг*

Two measures of musical notation in 4/4 time. Each measure shows a sequence of eighth notes with slurs, indicating a long left-side ascending and descending flourish. The notation includes a '- 2 -' marking above the staff.

В заключение данной главы хочется отметить, что мы подробно рассмотрели только один вид длинного форшлага. На основании принципов, описанных на его примере, можно исполнить какие угодно форшлагы от любых групп колоколов, включая педальные. Чтобы не быть голословными, предлагаем этюд, в котором использованы как раз такие сочетания форшлагов:

### Этюд № 2

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns, including slurs and accents. The middle staff contains a bass line with quarter notes and rests. The bottom staff shows a simple accompaniment with quarter notes.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff has a bass line with quarter notes and rests. The bottom staff shows a simple accompaniment with quarter notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

## Глава 5

### АКЦЕНТ

**Акцентом** в музыке называется выделение, подчеркивание какого-либо звука. Знак **акцента** может ставиться как над нотой, так и под ней:



Разновидности динамических акцентов

#### Виды акцента:

- метрический – сильная (тяжелая) доля;
- ритмический – создается более долгими (весомыми) длительностями;
- динамический – силовое, а также громкостное выделение звука.

*Акцент* является фундаментальным понятием в колокольной музыке: именно порядок чередования акцентированных (сильных) и неакцентированных (слабых) долей в партии больших колоколов определяет метрическую сетку, на которую накладывается ритмический рисунок других партий трезвона.

Если акценты не согласуются между собой, не совпадают, вступают в противоречие друг с другом, тогда образуется такое явление, как **синкопа**.

В нижеследующем примере *синкопа* возникает в результате появления динамического акцента не только на сильной, но и на слабых долях такта:



Исполняя *акцент*, не переусердствуйте с силой удара, не разбейте колокол. Акцентированный удар любой силы не поможет, если заранее не подготовить условия для его применения. Коль скоро тот или иной отрезок звона уже исполняется громко, акцентирование в нем бесполезно, так как эффект от его применения нивелируется общим уровнем звучания.

Эффект *акцента* основан на противопоставлении общего уровня динамики произведения в целом и выделенных (акцентированных) звуков, поэтому употребляйте акценты в тех местах трезвона, где его фактура более прозрачна.



# Этюд № 3

The image displays a musical score for "Этюд № 3" (Etude No. 3). It consists of four systems of music, each with a piano (p) and violin (v) staff. The piano part is written in a 4/4 time signature. The first system includes two measures with fingerings "- 4 -" and "- 3 -" above the notes. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as accents (>) and hairpins (< and >) are used throughout. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.



РАЗДЕЛ VI

*Основы композиции*

Часть 2

**ТИПЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО  
МЫШЛЕНИЯ**



# Глава 1

## ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ

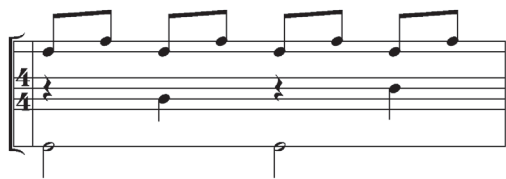
### § 1. Диагональное мышление

Под **диагональным мышлением** нами подразумевается умение исполнителя контролировать процесс звона не только в последовательном горизонтальном движении, излагая ритмику каждого голоса в рамках отдельно взятой линии, но и умения наблюдать и создавать ритмические и звуковысотные связи между головами колокольных партий.

Диагональное мышление (диагональ) может значительно обогатить выразительные средства трезвона. Становится возможным составить ритмическую фигуру из акцентированных звуков партий зазвонных и подзвонных или, грамотно употребив паузы, заставить базовые ритмические фигуры зазвучать по-новому. Разумеется, рассматривать принцип диагонального мышления должно только в комплексе с теми исполнительскими приемами, которые с ним возможно применить.

### § 2. Диагональное мышление в сочетании с базовой ритмикой

Возьмем самую простую ритмическую фигуру нашего исполнительского арсенала – восьмые длительности и исполним их не как раньше (от левого зазвонного колокола к правому), а от подзвонного колокола к правому зазвонному:



Пример 1  
Принцип горизонтального мышления



Пример 2  
Принцип диагонального мышления

При сравнении обоих примеров можно заметить, что их суммарная ритмическая составляющая не изменилась, ведь и в первом, и во втором случае использовались только восьмые. Однако звуковысотные отношения второго примера претерпели некоторые изменения, и на слух он будет восприниматься немного иначе. Изменилась и аппликатура. Если исполнение первого отрывка не вызывает особых проблем, то подключение левой руки во втором способно поначалу дезориентировать исполнителя.

Эту проблему легко устранить, если научиться размышлять следующим образом: «Какая для меня разница, как я сыграю восьмые длительности: только правой рукой от большего зазвонного к меньшему или двумя руками от любого подзвонного к тому же самому зазвонному? А может быть, мой первый удар будет исходить от ноги? Ведь во всех случаях я буду играть знакомые восьмые длительности и второй удар всегда будет приходиться на правый зазвонный колокол». Так что разница в технологии процесса настолько незначительна, что ее можно вовсе не принимать в расчет.

Нотная запись квадратов звона, построенных по принципу *диагонального мышления*, значительно сложнее, чем отражение в партитуре квадратов с *горизонтальной* логикой исполнения. Главное отличие в написании первого и второго примеров, которое вы сразу же отметите для себя, заключается в появлении в партитуре *дополнительных штилей*, которые помогают правильно понять логику данного отрывка.

**Направление дополнительных штилей противоположно основным и соединены ими ноты разных партий.**

При проигрывании упражнений нужно в первую очередь руководствоваться указаниями *дополнительных штилей*.



Использование *дополнительных штилей* при исполнении звона «с листа» позволяет игнорировать означенные паузы. Однако полностью отказаться от их употребления в нотах мы не можем, так как это предписано правилами нотной грамоты (да и красивые они, что не говори).

### Упражнение 1

Сыграйте квадрат фигуры «восьмушки» с использованием *принципа диагонального мышления*:



Квадрат «восьмушек», исполненный с использованием принципа горизонтального мышления



Квадрат «восьмушек», исполненный с использованием принципа диагонального мышления

Обратите внимание на то, что исполняя эту и все последующие ритмические фигуры «по вертикали», мы не должны нарушать конструкцию *метрической сетки звона* и строения квадратов. Это значит, что проигрывать «диагональную» фигуру (будь то восьмые, ритм с дроблением или шестнадцатые) мы должны именно с того подзвонного колокола, черед которого наступил в структуре квадрата.

### Упражнение 2

Проиграйте квадрат фигуры ритм дробления («лошадки»), используя тот же принцип *диагонали*:

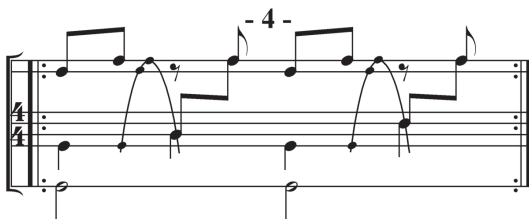


### Упражнение 3

Теперь исполните фигуру «лошадок» в обратном направлении:



Ничего не напоминает? Конечно! Примерно в этой аппликатуре исполняется еще один известный нам прием – *длинный форшлаг*.



Теперь вы убедились, насколько тонка грань между описываемыми исполнительскими приемами и как запросто, легким движением руки, можно превратить один элемент в другой.

#### Упражнение 4

Теперь соединим восходящую и нисходящую фигуру «лошадок», используя принцип усложнения ритмического тематизма квадрата в партии зазвонных колоколов:




#### Упражнение 5

Сначала проиграем группировку шестнадцатых в обычной последовательности:



Теперь – в обратной:



При проигрывании обратите особое внимание на динамические изменения аппликатуры левой руки, вызванные вариативным использованием *вспомогательных подзвонных*. Эти изменения ни в коей мере не затрагивают последо-



вательность ударов *основных подзвонных* колоколов и не нарушают структуру *метрической сетки звона*:

The image displays a musical score for a rhythmic exercise in 4/4 time. The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs. The lower staff contains a simpler accompaniment of quarter notes. Above the first staff, there are three instances of a '- 2 -' marking, indicating a two-measure rest. The score includes repeat signs and a final double bar line.

В заключение параграфа предлагаем вам исполнить этюд, в котором используется сочетание *принципа диагонального мышления* в соединении с *фигурами базовой ритмики* трезвона.

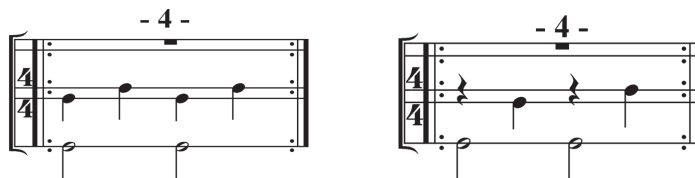
## Этюд № 4

The image displays a musical score for 'Этюд № 4' (Etude No. 4). It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The music is written in 4/4 time. The first system includes dynamic markings '- 4 -' and '- 4 -'. The second system has a '- 2 -' marking. The third system has a '- 2 -' marking. The fourth system has a '- 2 -' marking. The fifth system has a '- 2 -' marking. The sixth system features first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

В этом этюде со знаком репризы применен знак *вольты*: 1.. Это значит, что последний квадрат нужно повторить дважды, заменив, при втором проигрывании, последний такт на тот, который расположен под знаком вольты с цифрой «2».

### § 3. Комплементарное голосоведение

**Комплементарная ритмика и голосоведение** – понятия очень похожие. Попробуем объяснить их на сравнении «*ученической*» и «*профессиональной*» сеток трезво-на:



«Ученическая»

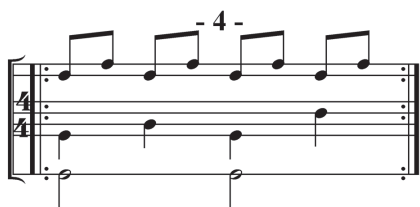
Сетки  
и

«Профессиональная»

Если в первом случае мы наблюдаем пример *горизонтального мышления*, где партии колоколов звучат излагаясь параллельно, то во втором – партия подзвонных колоколов звучит в промежутках между ударами баса таким образом, что все удары прослушиваются отдельно, не образуя интервалы (как это происходит в первом примере на 1 и 3 доли такта).

Образец, выполненный в варианте «*профессиональной*» сетки, является хорошей иллюстрацией принципа **комплементарного голосоведения**, под которым мы подразумеваем такое сочетание *остинатных ритмов*, где удары в колокола одной партии производятся последовательно с ударами другой, не создавая одновременно звучащих интервалов.

Продемонстрируем, как можно на основе *комплементарного голосоведения*, присоединить к сетке партию зазвонных колоколов:



Квадрат «восьмушек», исполненный с использованием принципа горизонтального мышления

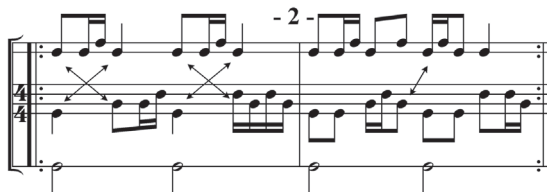


Квадрат «восьмушек», исполненный с использованием принципа комплементарного голосоведения

Первый пример отражает ритмику партий в привычном нам **линейном изложении**, второй – показывает возможности несложной ритмической фигуры в рамках *комплементарного голосоведения*, действующего по диагонали.

## § 4. Комплементарная ритмика

**Комплементарным ритмом** называется распределение и поддержание активного ритмического движения между голосами, когда движение, приостанавливаясь в одном голосе, подхватывается и продолжается в другом:



Комплементарная ритмика

Нижеследующий прием, основанный на попеременном исполнении ритмической фигуры партиями зазвонной и подзвонной групп колоколов, представляет собой ритмическую *секвенцию* и комплементарным ритмом не является:



Секвенция

### Упражнение 1

Попробуем реализовать полученные нами знания о новом исполнительском приеме наряду с другими:

## § 5. Природная полиритмия трезвона. Полижанровость

Настал момент, когда мы можем приступить к рассмотрению внутреннего устройства *трезвона* как жанра колокольной музыки.

В рамках трезвона **полиритмией** можно считать сочетание кратных друг другу остинатностей трех партий колоколов: басовых, подзвонных и зазвонных. Это так называемая **природная полиритмия трезвона**.

Природа **полиритмии трезвона**, основана, как нам представляется, на **полижанровом** сочетании двух независимых друг от друга исторически более ранних видов звона (благовеста и перебора), но в оригинальном триединстве:

1. *Благовест* – равномерные удары в один большой колокол;
2. *Перебор* – попеременное ударение в колокола подзвонной группы;
3. *Трель* – условно назовем так все ритмическое разнообразие партии малых (зазвонных) колоколов, которая объединяет варианты признаки *благовеста* и *перебора*. Ее можно представить как вдвое-вчетверо ускоренный *перебор* или многократно ускоренный *благовест*, особенно когда он в два колокола.

В этом месте мы хотим сделать отступление, чтобы изложить свое частное мнение, которое, как нам кажется, проливает свет на причины возникновения *трезвона* в той его форме, в которой он существует на сегодняшний момент.

Увеличение массы колоколов, появление нескольких колоколов разного веса на одной колокольне или звоннице привели к усложнению фактуры самих звонов. Если первоначально единственным типом звона был *благовест*, то примерно в XIV–XVI веках формируется еще одна разновидность – *перебор*, который уже позволял звонарям не просто оповещать, сигнализировать, но и проявлять умение звонить красиво. Колокольный звон постепенно начал становиться творчеством.

**Перебор (перезвон)** стал возможен при наличии двух и более колоколов. Совершая *перезвон*, опытный звонарь уже мог проявить свою индивидуальность, что при *благовесте* было невозможно. В *перезвоне* (как и в *благовесте*) основным выразительным средством является ритм, но благодаря использованию нескольких колоколов его звучание обогащается значительным тембро-гармоническими индивидуальностями небольшого колокольного набора. За время своего существования *перебор* развился до нескольких видов:

1. Первоначально звонари просто проигрывали привычный *благовест* от разных колоколов набора, ударяя в каждый одинаковое число раз от большего к меньшему или наоборот. Число ударов не было слишком большим и варьировалось в пределах от одного до девяти. В описании Павла Алеппского, относящемся к XVII веку, сказано о том, что в колокола при *перезвоне* били по 6 ударов в каждый, присоединяя к меньшим большие, посредством попеременных ударов. После шести ударений *на слабое время*, каждый последующий колокол присоединялся к предыдущему *на сильное время* звучания *перебора* и так далее, пока весь звукоряд не собирался в один мощный аккорд. В древности та-

кой *перезвон* исполнялся в дни особенных церковных торжеств и имел значение праздничного звона.

2. **Погребальным** называется *перебор*, в котором чередование редких, единичных ударов заканчивалось единым сильным ударом во все колокола разом (этот последний удар часто трактуется исследователями как символ момента расставания души с телом).

3. **Водосвятный** – частые и сильные удары в большой колокол сменяются таким же количеством ударов в прочие колокола набора поочередно. Существуют варианты *восходящего* и *нисходящего водосвятного перезвона*, но наиболее употребимой является та его разновидность, в которой удары начинаются с меньшего колокола звукоряда и заканчиваются главным благовестником. Такая последовательность обусловлена, как нам кажется, содержанием богослужения, а точнее того его момента, в который данный вид перезвона исполняется. Начинать звон принято в тот момент службы, когда происходит собственно освящение воды. Священник погружает Крест в «Иордань», хор поет тропарь праздника Крещения «*Во Иордане крещающуся Тебе, Господи...*», а с колокольни, одновременно с этим, раздаются нисходящие удары *водосвятного перезвона*, которые символизируют сходжение благодати Святого Духа на воду.

4. **Встречный** – самый поздний тип *перезвона*, используется как вступление к *трезвону* или в качестве связующего звена между его частями. Может исполняться как вступление к звону в великие и двенадцатые праздники или при встрече архиерея.

Главным переломным моментом, который трансформировал уже сложившийся жанр *перезвона* в новый – *трезвон*, была, несомненно, смена гармонической системы. Этот момент знаменуется появлением *партесного пения* (*партеса*).

**Партесное пение** – тип многоголосной вокальной музыки, получивший распространение в православном богослужении во второй половине XVII, первой половине XVIII века.

До появления *партеса* и бытовало раннее многоголосие, но основой его все равно являлся одноголосный распев. Колокольные звоны тогда, вероятно, исполнялись только в виде *благовеста* и *перезвона*.

С приходом на смену раннему многоголосию *партесного пения*, в котором совсем иначе организуется ткань музыкального произведения, фактура церковных звонов меняется. Каждой партии была приписана определенная роль в звоне: басовый колокол (благовестник) – благовестил, альтовые и теноровые колокола также выполняли привычную для себя работу – играли поочередно один за другим (перезванивались), но уже не сами по себе, а в рамках общего метра, который задавал благовестник или благовестники.

Сама природа четности ударов языка *благовестника* при раскачивании его в оба края была основополагающим фактором для развития *трезвона* в целом. Поскольку у большого тяжелого колокола (в силу законов маятника) сдвинуть

темп ни в сторону ускорения, ни в сторону замедления почти невозможно, роль *подзвонных колоколов* определилась сразу – дробить равномерные удары благовестника такими же ровными, но более мелкими длительностями. В отношении зазвонных колоколов ничего другого не оставалось, как следовать той же логике: ударять в *зазвонные* в два или четыре раза чаще, чем в *подзвонные*.

Из совокупности приемов, порожденных описанной логикой, и появился *трезвон* – жанр колокольной музыки, который, совершенствуясь и обрстая частностями, дошел до наших дней.

Итак, мы выводим природу полиритмии *трезвона* из факта его *полижанровости*, но его *природная полиритмия* мало чем отличается от обычной.

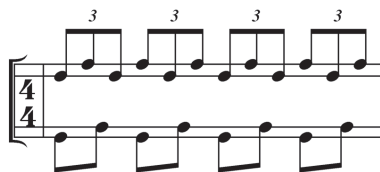
## § 6. Полиритмия как прием

**Полиритмией** в музыке называется сочетание в произведении двух (и более) ритмических рисунков в пределах одного размера.

**Полиритмия** бывает как **простой**, так и **многосоставной**.

В рамках данной работы мы поговорим только об одном ее виде – *простой полиритмии*.

Выше мы уже приводили один из примеров простой полиритмии, где правая рука исполняет фигуры триольных длительностей, а левая в то же время играет восьмые доли такта:



Фигура *триолей* может рассматриваться и как проходящий элемент базовой ритмики, и в качестве композиционного приема. Не будем забывать и о том, что, применяя фигуру *триоли*, можно создать впечатление изменения темпа проигрываемого звона. Можно также сказать, что ритм триоли является переходным от ритма восьмых к шестнадцатым.

Восьмые,                      триоли,                      шестнадцатые

На примере видно, что зазвонные колокола в первом квадрате играют восьмыми длительностями (по два на долю). Во втором квадрате на каждую четверть *сетки* звона приходится уже по три удара в колокола этой группы, в третьем – по четыре.

### Упражнение 1

Попробуйте сыграть квадрат, содержащий в себе восьмые длительности, используя другую логику подсчета. Теперь вместо того, чтобы считать доли, как раньше на «раз-и-два-и...», произведем счет следующим образом:

Следите за тем, чтобы при произношении чисел цифрового ряда между каждым из них имелось одинаковое расстояние, а сам ряд представлял собой непрерывную последовательность, в которой слегка акцентированы первая и четвертая: 1,2,3,4,5,6,1,2,3,4,5,6,1,2,3,4,5,6,1,2,3,4,5,6,1,2,3,4,5,6,1,2,...

Помните про ударения в словах, звон в колокол на цифру «4» должен производиться точно в момент произнесения ударной гласной «ы».

### Упражнение 2

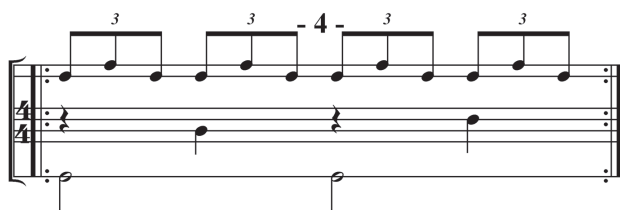
Теперь, когда мы модифицировали логику прочтения квадрата и внутренне перестроились, проиграем квадрат упражнения, исполняя в партии зазвонных колоколов ритмическую фигуру *триолей*:

Сохраняя ту же последовательность счета от одного до шести, акцентируем в его ряду несколько другие доли: 1,2,3,4,5,6,1,2,3,4,5,6,1,2,3,4,5,6,1,2,3,4,5,6,... и именно на них станем производить удары в зазвонные колокола попеременно.

### Упражнение 3

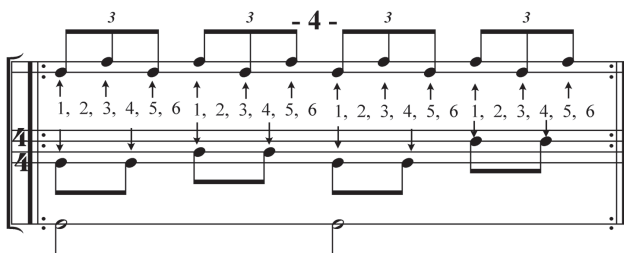
Для того, чтобы у вас не сложилось впечатление, что в зазвонные колокола, исполняя фигуру *триоли*, можно играть только попеременно, предлагаем вам исполнить квадрат упражнения, выполняя ее каждый раз от левого колокола группы:





### Упражнение 4

Теперь научимся исполнять триоли совместно (то есть одновременно) с восьмыми длительностями в партии левой руки:



На схеме видно, на какой счет должна быть задействована правая рука, а также в какое время свои удары производит левая рука.

Исполняя это замечательное, местами даже забавное, упражнение, спустя некоторое время вы начнете различать линии обеих рук, которые звучат параллельно друг другу, каждая, по ощущениям, в своем темпе. Конечно же, это не так! Просто вы наконец немного поняли, что такое *полиритмия*.

### Упражнение 5

Соберите в единую цепочку упражнения с первого по четвертое, проиграв их последовательно одно за другим. Особое внимание уделите переходу с первого ко второму квадрату, где происходит смена ритма с восьмых на *триоли*:



Дополнительные нити партии басовых колоколов даны для наглядности, чтобы при исполнении упражнения не сложилось впечатление нарушения принципа остинатности трезвона

### Упражнение 6

А теперь попытаемся применить *триоль* в соединении с приемом *усложнения ритмического тематизма квадрата*:

The musical score for Exercise 6 consists of two systems, each with two staves. The top staff of each system contains rhythmic patterns with triplets (marked '3') and a '2' marking. The bottom staff contains a steady bass line. The score is divided into three measures by double bar lines.

### Упражнение 7

Не останавливаясь на достигнутом, продолжим цепочку квадратов, присоединив к предыдущему упражнению следующую последовательность:

The musical score for Exercise 7 consists of two systems, each with two staves. The top staff of each system contains rhythmic patterns with triplets (marked '3') and a '4' marking. The bottom staff contains a steady bass line. The score is divided into three measures by double bar lines.

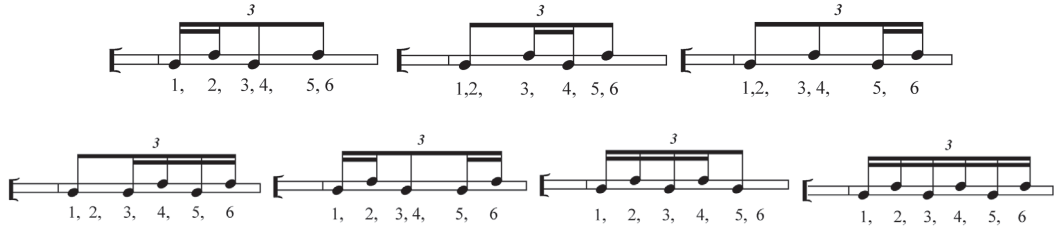
Мы видим, что в партии *подзвонных* (притом, что последовательность соединения колоколов осталась прежней) произошли серьезные структурные изменения. В первую очередь они касаются *сетки звона*, которая попросту исчезла.

Ранее мы говорили о необходимости сохранения *сетки* при любом раскладе звона и продолжаем настаивать на этом сейчас. Вы просто пока не видите всей картины происходящего. Допустим, мы исполняем звон не solo, а в ансамбле, где партия *сетки звона* отдана большим колоколам набора. В таком случае, даже если мы полностью изменим ритмический рисунок подзвонных колоколов и (о, ужас!) замахнемся на самое святое – равномерные удары педального колокола – ничего страшного не произойдет. Остинатный характер *сетки трезвона* не будет нарушен и звон не только ничего не потеряет, но еще очень многое приобретет.

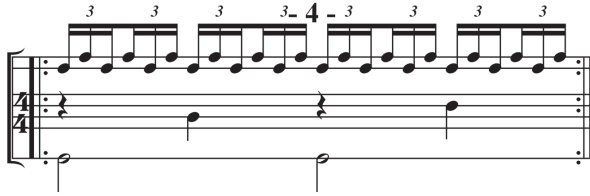
## Упражнение 8

Простая *триоль* является базовой фигурой, которая также подвержена вариированию, как и фигура «восьмушек». Подобно тому, как мы из восьмьюх длительностей получили сначала «лошадок», а потом фигуру «шестнадцатых» и «трель», из *триоли* можно сотворить нечто подобное. И для этого нам нужно, при проговаривании цифрового ряда, всего лишь добавить дополнительный промежуточный удар.

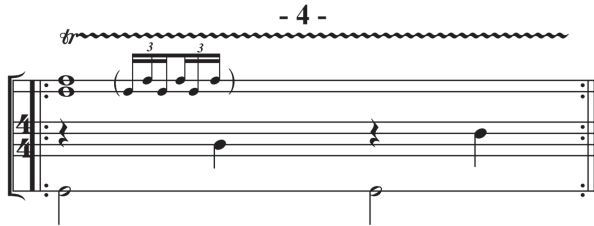
Вот и все, теперь мы можем дробить нашу *триоль* шестнадцатыми длительностями в том месте, где пожелаем:



Последний образец, если его правильно сгруппировать, является ни чем иным, как вариантом *триольной трели*:



Для удобства записывают его следующим образом:

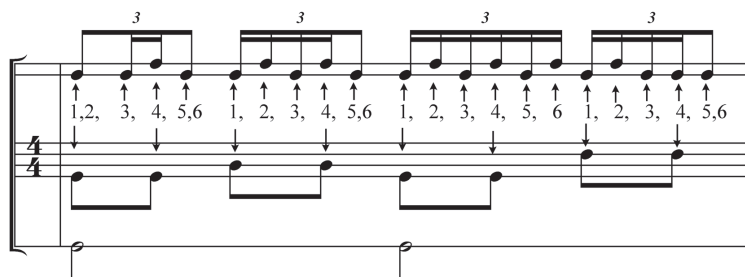


Не забудьте, что все элементы, включая трель, можно выполнить с правого колокола «двойки». Правая рука при этом остается в базовом положении (ладонью вниз).



Соберите несколько репетиционных квадратов из тех элементов, которые во множестве представлены выше. В своих упражнениях попробуйте применить все известные вам приемы и принципы.

Запишите лучшие образцы ритмических соединений и попытайтесь оформить их в законченное произведение. Это будет первый, сочиненный вами этюд. Мы же поясним только принцип, которым нужно руководствоваться при соединении группировок *сложных триолей* с восьмыми длительностями партии подзвонных колоколов:



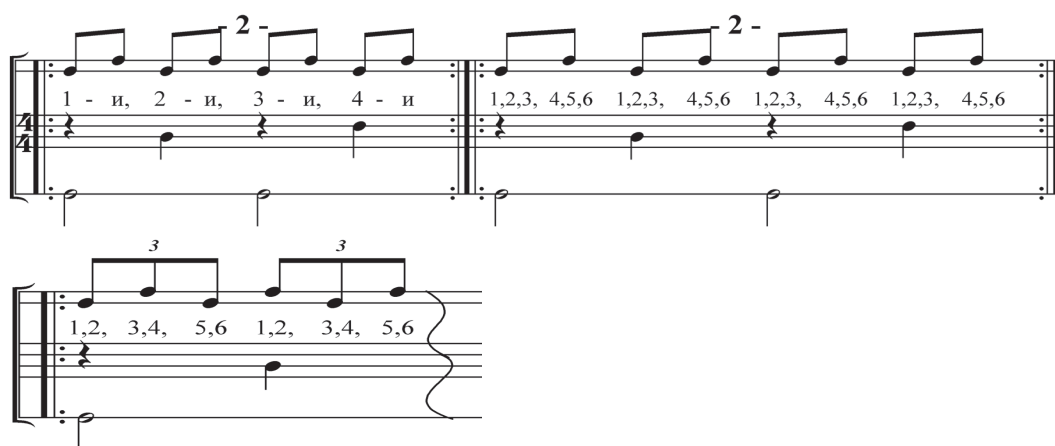
### Упражнение 9

#### Триоль как промежуточная фигура

Наверное, последний штрих, который требует подробного объяснения, когда дело касается игры *триолями* – это моменты захода на фигуру и выхода из нее. Наиболее просто это объяснить, если мы будем рассматривать триоль, как промежуточную фигуру между восьмыми и шестнадцатыми длительностями.

#### Заходить на фигуру *триоли* нужно следующим образом:

- Проигрывая восьмые длительности в правой руке, нужно заранее внутренне перестроиться со *стандартного просчета* квадрата на просчет будущей *триоли*. Выглядит это примерно следующим образом:



Сначала вы считаете квадрат как обычно, но уже к его середине заменяете произнесение долей такта цифровым рядом фигуры триоль таким образом, чтобы сильному времени каждой доли (на счет «раз», «два», «три» и «четыре») соответствовал счет малых долей от 1 до 3, а слабому времени («и») – просчет от 4 до 6:

1, 2, 3, 4, 5, 6. 1, 2, 3, 4, 5, 6. 1, 2, 3, 4, 5, 6. 1, 2, 3, 4, 5, 6.  
 рАз – и – два – и – трИ – и – четЫре – и

Следите за ритмичностью счета. Все мелкие доли (от 1 до 6) должны равномерно распределяться внутри основного счета *сетки звона*;

- Как только вы стабилизировали счет ритма, включайте фигуру *триоли*, делая акцент на числах «1», «3» и «5», одновременно с ними ударяя в зазвонные колокола. Так у вас получится *фигура базовой триоли*;

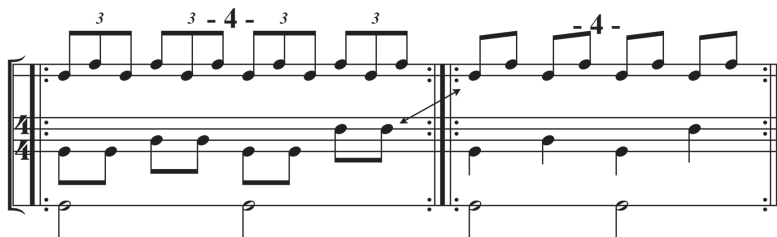
- Варьируйте *фигуру базовой триоли*, добавляя к начальному ритму дополнительные удары на счет «2», «4» и «6», получая разнообразные *варианты сложных триолей*.

Если вы захотите выйти из триолей, то легче всего это будет сделать, если в партии левой руки заранее перейти на игру восьмыми долями.

#### Последовательность выхода выглядит так:

- Начав играть *фигуры сложной триоли*, используйте прием *полиритмии*, переведя ритм партии подзвонных колоколов с четвертей на восьмые доли;

- Играйте *полиритмическое соединение* два-четыре квадрата, чтобы дать себе привыкнуть. К концу последнего квадрата запомните, как звучат восьмые длительности в левой руке и приготовьтесь повторить их ритм в партии зазвонных, начиная уже со следующего квадрата. Подзвонные колокола при начале нового квадрата переходят в режим четвертных длительностей:



Если после игры в триольном ритме вы хотите перейти на игру не восьмыми, а шестнадцатыми длительностями, тем самым сделав *фигуру триоли прочной*, то необходимо заранее приготовить себя к переходу следующим образом:

- После исполнения одного или нескольких *полиритмических квадратов* переведите ритмику подзвонных колоколов в режим четвертных длительностей;

• Поиграв так некоторое время, чуть ускорьте движение правой руки, чтобы на одну четверть *сетки трезвона* ваши зазвонные стали играть не три, как раньше, а четыре звука. При переходе от исполнения триолей к игре шестнадцатыми длительностями у вас должно быть характерное внутреннее ощущение, словно вы мимолетно преодолели невысокий барьер и тут же оказались в знакомых рамках привычного четырехдольного квадрата. Главная задача исполнителя состоит в том, чтобы добавить скорость движениям правой руки не особо увлекаясь, а всего-лишь чуть-чуть (ведь нам нужно, чтобы добавилась всего одна нотка, а не две или более). И как только возникнет эффект «узнавания квадрата» и привычного комфорта, следует сразу же зафиксировать темп зазвонных и внутренне перестроиться на просчет стандартного квадрата:

## Глава 2

### САКРАЛЬНЫЕ ЧИСЛА В СТРУКТУРЕ ЗВОНА И ЦЕРКОВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

Мы уже приблизились к завершающим страницам учебника и накопили определенный объем информации и навыков, которые дают возможность овладеть широким спектром форм и способов выражения музыкальной мысли в звоне с помощью *системы зазвонных «двойка»*. В качестве финального аккорда, нам остается сказать пару слов о связи звонарского искусства с другими видами церковных храмовых искусств и проиллюстрировать их прочную природную связь примерами, что поможет сделать более понятной глубинную природу звона. Итак.

В рамках отдельных храмовых традиций для произведения различных видов *благовеста* и *перезвона* (особенно *водосвятного*) используются такие числа, которые принято называть **сакральными**: 1, 3, 7, 9, 12. Так, в рамках одной региональной традиции принято ударять на *водосвятный перезвон* по 3 раза в каждый колокол, а в практике другой – по 7 или 9 раз. Почему же используются именно эти, а не другие числа?

Подобно тому, как мы всегда одинаково начинаем каждый колокольный звон ударами благовестника, постепенно присоединяя к нему остальные партии колокольного набора, любое богослужение суточного круга имеет общее типовое начало. Оно называется *Обычным началом* и состоит из цикла определенных молитв, которые мы приводим здесь полностью.

Богослужение начинается славословным возгласом, звучит этот возглас (за редким исключением) следующим образом:

1. священник:

*«Благословен Бог наш всегда, ныне и присно и во веки веков».*

чтец:

*«Аминь».*

Этот возглас соответствует сакральному числу «1», и указывает на то, что мир создан силою Единого («1») Творца.

Далее по списку звучит число «3»:

2. чтец:

*«Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас»* – трижды. *«Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков. Аминь».*

Трижды («3») повторенное прошение, обращенное ко Святой Троице, оканчивается славословным возгласом *«Слава, и ныне:»*, обязательным после каждого молитвословия цикла.

*[Молитва «Царю Небесный», которая сегодня предваряет чтение Трисвятого, является позднейшей вставкой (вспомните, например, заупокойные бого-*

служения или службы Великого поста, когда она опускается) и в контексте сакральных чисел нами не рассматривается].

3. чтец:

«Пресвятая Троице, помилуй нас; Господи, очисти грехи наша; Владыко, прости беззакония наша; Святый, посети и исцели немощи наша, имене Твоего ради».

«Господи, помилуй» – трижды.

«Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков. Аминь».

Поскольку четырех прошений Молитвы ко Пресвятой Троице для образования сакрального числа «7» не хватило, следом за ней добавлены еще три дополнительных прошения «Господи, помилуй» (итого семь) и малое славословие.

Следом за славословием произносится молитва «Отче наш», состоящая (вместе с первоначальным призыванием и возгласом) из девяти членов:

4. чтец:

<sup>1</sup>Отче наш, <sup>2</sup>Иже еси на небесех! <sup>3</sup>Да святится имя Твое; <sup>4</sup>да придет Царствие Твое; <sup>5</sup>да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли; <sup>6</sup>хлеб наш насущный даждь нам днесь; <sup>7</sup>и остави нам долги наша якоже и мы оставляем должником нашим; <sup>8</sup>и не введи нас во искушение, <sup>9</sup>но избави нас от лукаваго; <sup>9</sup>яко Твое есть Царство и сила и слава, Отца и Сына и Святаго Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь».

Для числа «12» не используется иной молитвы, кроме двенадцатикратного повторения прошения «Господи, помилуй», после которого следует обязательное «Слава, и ныне:». На этом обычное начало заканчивается и начинается, собственно, служба.

Итак, мы видим, что уже в самом начале богослужения составителями использованы все числа сакрального ряда. Разберемся какое из них что обозначает:

- «1», как мы уже выяснили, обозначает Единого Творца, которым создан мир;
- «3» уточняет, что Творец мира – Триединый Бог – Отец, Сын и Святой Дух;
- «7» обозначает число дней творения.

Кроме того, число «7» может рассматриваться как символ внутренней Троицеской энергии, которой мир был сотворен. Эту энергию можно представить в виде уравнения:

$$\mathbf{T} \text{ (тезис)} + \mathbf{A} \text{ (антитезис)} = [\mathbf{C} \text{ (синтез)} \text{ равный } \mathbf{T}^1 \text{ (новому тезису)}] + \mathbf{A} = [\mathbf{C} = \mathbf{T}^2] + \mathbf{A} = [\mathbf{C} = \mathbf{T}^3].$$

Как мы видим, в уравнении (которое делится на три части), использованы семь членов, два первых из них в результате дают третий, становящийся новым тезисом и т. д., до достижения числа «7»;

- «9», по учению Дионисия Ареопагита, означает число чинов Ангельских, которое в контексте обычного начала символизирует создание невидимого мира;



• «12» обозначает число апостолов (число человеков), являясь символом мира видимого.

Из вышеизложенного следует, что сакральный смысл молитв, начинающих богослужение, обозначает следующее: «*Триединый Бог создал видимый и невидимый мир за семь дней*». Это предложение является перефразом первой строки Книги Бытия, гласящей: «*В начале сотворил Бог небо и землю*».

Историки-языковеды считают, что книги Ветхого Завета были написаны на древнееврейском языке (некоторые из них – на арамейском наречии), который не содержал синонима, выражающего понятие «все сущее». И для того, чтобы передать значение фразы «*все, что только ни есть, видимое и не видимое нами*», древний иудей употреблял словосочетание «*небо и земля*».

Разумеется, основополагающая фраза, которой начинается свод книг Ветхого Завета (являясь постулатом любой монотеистической религии, основанной на Пятикнижии Моисеевом), не могла не найти отражения во всех видах храмовых искусств как Ветхозаветной, так и Новозаветной Церквей.

Если мы обратимся к рассмотрению одного из таких искусств, бытующего в христианстве (здесь мы имеем ввиду храмовые искусства Русской Православной Церкви), например иконописи, которое некоторые называют «*богословием в красках*», то и в нем найдем образец художественного воплощения сего постулата.

Рассмотрим (естественно, со стороны сокрытых в ней символов) икону подобного Андрея Рублева «Святая Троица».

Сюжет иконы построен на 18-й главе книги Бытия, где описывается, как Бог в виде трех Ангелов явился праотцу Аврааму и его жене Сарре у Мамврийского дуба. Все три Ангела благословляют чашу, в которой принесен закланный и приготовленный в снедь телец. Заклание тельца знаменует собою крестную смерть Спасителя и часто изображается на иконе Троицы в нижней ее части, а принесение тельца в снедь является прообразом Таинства Евхаристии и символом ветхозаветного жертвоприношения. Все три Ангела имеют в руках жезлы в ознаменование их Божественной власти.

Но давайте попробуем взглянуть на композицию иначе, в попытке увидеть глубинный смысл, вложенный автором в произведение (например, по-



Андрей Рублев. «Святая Троица»

пробуем догадаться, кто именно из Ангелов – Отец, кто – Сын, и кто – Святой Дух?). Для этого нам нужно использовать смежные познания, которые мы можем почерпнуть только из личного литургического опыта, знаний основ Устава православного богослужения и т. п., и посмотреть, какими еще способами описывается Божество в совокупности с символами Своего достоинства.

Так, например, обращаясь к первому Лицу Святой Троицы при совершении Божественной Литургии священник говорит: «Горе (то есть «к высоте») *имеем сердца*». Народ отвечает: «*Имамы ко Господу*». Нужно отметить, что сей возглас стоит одним из первых в череде молитвословий, называемых «*Евхаристическим каноном*», в котором обращение к Богу происходит посредством обращения только к первому Лицу Святой Троицы. Соответственно, символ «горы» (обозначающим высоту Божиего жилища), является одновременно и символом Бога Отца.

*На иконе Рублева «Троица» образ горы находится над правым Ангелом композиции.*

Теперь разберемся с тем, кто из оставшихся Ангелов – Сын, а кто – Дух. Используем знания, полученные нами в воскресной школе, и вспомним, что праздник Пятидесятницы – схождение Святого Духа на апостолов – является еще и Днем рождения Церкви. Следовательно, символ, которым иконописец отмечает третье Лицо Троицы, может быть похожим на изображение храма или здания.

*Найдем на иконе этот символ – он расположен над левым Ангелом композиции.*

Ну и наконец, центральное место композиции занимает Ангел, изображающий второе Лицо Святой Троицы – Сына Божия.

Однако на этом загадки гениального художника не заканчиваются и мы переходим к рассмотрению третьего смыслового уровня иконы.

Все вы помните ту детскую забаву, когда нам предлагают найти слона на рисунке, где цельное изображение этого животного получается способом сложения множества маленьких картинок:



«Найди слона»

Здесь, как и в музыке, главной задачей является заставить себя отрешиться от частных, взглянув на полотно с расстояния, охватить его целиком.

При написании своей «Троицы» Андрей Рублев поступил похожим образом. Вместе с изображением малой чаши с головой тельца, он составил изображение второй, главной Чаши (в которой содержится Агнец Мира) из фигур крайних Ангелов, тем самым скрыв ее от невнимательного взгляда. Присмотритесь: внутренний контур фигур Отца и Духа образует большую Чашу, в которой, как жертвенный Агнец, помещается фигура Спасителя.

Однако, в контексте догмата о Троистве Божества, мы должны рассматривать изображения трех Ангелов не только отдельно (самих по себе), но и как единое целое. При таком подходе, фигуры Ангелов, образующие «Чашу», могут восприниматься нами как руки Божества, которое преподносит Самого Себя *«нас ради человек и нашего ради спасения»*.

Изображение «рук, приносящих святыню», как прием широко используется художниками и сегодня, при создании разнообразных эмблем, символов и гербов, таких как, например, этот:



Изображение большой «Чаши», составленное из фигур крайних Ангелов композиции



Эмблема организации

Наконец, обратим внимание на цвет одежд, в которые облачены Лица Святой Троицы:

- Первый Ангел – ипостась Бога Отца, изображенный в правой части иконы, облачен в синее (нижнее) и зеленое (верхнее) одеяния как символ того, что им, Творцом, созданы «небо и земля» (!).

Вот вам и пример *«богословия в красках»* – преломление догмата о сотворении мира через призму человеческого искусства.

- Красно-кровоной цвет нижнего одеяния среднего Ангела указывает на Его предстоящие Крестные Страдания и истинность любви, с которой Сын проявляет послушание Отцу для спасения погибшего творения. В верхнем одеянии этого Ангела также присутствует синий цвет, как признак божественного происхождения Спасителя. Дерево позади Него представляет собой Дерево Жизни – символ вечного бытия.

- Ангел, помещенный с левой стороны иконы, является третьим Лицом Святой Троицы – ипостасью Святого Духа. Нижнее облачение синего цвета (такое же, как и у других Ангелов) символизирует Его Божественное Достоинство. Верхнее, которое нам кажется светло-лиловым, на самом деле имеет цвет белого атласа, отражающего красные и зеленые цвета одежд Сына и Отца. Таким образом преподобный Андрей изобразил один из догматов «Символа Веры», который посвящен третьему Лицу Святой Троицы: «...И в Духа Святаго, Господа, Животворящаго, Иже от Отца исходящего, Иже со Отцем и Сыном спокланяема и славима, глаголавшаго пророки», подчеркнув тем самым нераздельность Духа от Сына и Отца.

При детальном рассмотрении мы не можем не отметить, например, родство устройства *обычного богослужебного начала* и *базовой попевки трезвона*, которые, при всей их очевидной разнице, имеют много общих черт.

Их схожесть заключается в том, что они представляют из себя ни что иное, как *первичное зерно*, из структуры которого произрастает и основная ткань богослужения, и музыкальная ткань *трезвона*; которые, развиваясь, расширяют и углубляют первоначальный постулат, заключенный в *зерне*, не выходя, впрочем, за рамки его конструкции.

В литургическом богослужении *первичное зерно* представлено комплексом, состоящим из нескольких прошений, завершаемых славословием (что мы хорошо видели при рассмотрении состава начальных молитвословий от *Трисвятого* до «*Отче наш*»).

Подобно им, каждая часть богослужения, например, блок стихир на «*Господи, воззвах*» или тропарей по «*Ныне отпускаеши*» обязательным элементом имеет *малое славословие* (в структуре стихир выделенное фразой «*Слава, и ныне:*»). Похожее окончание имеет и любая ектения, в которой совокупность прошений завершается *славословным возгласом* священника. *Малым славословием* («*Аллилуия, аллилуия, слава Тебе, Боже*») завершается и чтение статей кафизм Псалтири.

Схожие процессы – углубления и расширения *начального зерна*, которые мы наблюдаем в ходе совершения богослужения, присутствуют и в колокольной музыке, где выражены в виде постоянного вариативного преобразования *начальной попевки*.

Безусловно, строение православного богослужения многоуровневое, слагающееся из нескольких слоев и наполненное таинственным смыслом, наложило отпечаток на все виды храмовых искусств, включая звонарское. Исходя из этого, употребление «сакральных» чисел в колокольном звоне не является чем-то

чужеродным или случайным (тем более, если рассматривать его не отдельно, а как часть богослужения).

Итак, мы заглянули в сакральные глубины православного богослужения и на примере одного его частного момента попытались выявить единство взаимосвязей ряда независимых (на первый взгляд) храмовых искусств.

И как после этого мы дерзнем утверждать, что полнота колокольной музыки есть всего-навсего набор искусственно канонизированных ритмов нескольких взятых за основу колокольных звонов?

Как мы станем упорствовать в том, что звонарь-де должен во всем уподобиться иконописцу, который, как казалось, пишет иконы исключительно по прописям, чтобы исключить любую возможность нечаянно нарушить один из канонов церковной живописи?

Следовательно (логически рассуждает далее борец за «чистоту Православия»), и звонарь, как человек церковный, почитающий чинопочинание, посты и прочие атрибуты церковной жизни, должен во всем уподобиться своему коллеге-иконописцу и не выпячивать личные таланты, попирая своим греховным умением незыблемые устои Церкви. Ибо быть непохожим на других в глазах такого православного, равнозначно пребыванию в гордыне, а это смертный грех.

Ага, пойдите и расскажите об этом преподобному Андрею Рублеву! Сей художник, кроме всего прочего, при жизни был исихастом (молчальником) и, как пишет современник, «всех превосходил в премудрости». В.Д. Кузьмина в работе «Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве» (Андрей Рублев и его эпоха. Сб. статей. М., 1971, с. 103-124) сумела собрать все упоминания письменных источников об этом художнике. Как видите, мера его таланта не только не помешала ему спастись (и быть причисленным к лику святых), но и стала образцом для подражания будущим поколениям христиан.

И напоследок, уважаемые коллеги, мы представим нашему оппоненту, такой довод, с которым он не сможет не согласиться. Дело в том, любезный друг, что иконописец вообще не пишет иконы по прописям, как ты по своей простоте думал – он учится по ним писать. И каноны, столь дорогие твоему сердцу, для него не столь важны. Ведь только в том случае, если при создании произведения художник не *следует* за канонами, а *придерживается* его (замечаешь разницу?), выходя за его рамки, становится возможным создание таких шедевров, как «Троица» Рублева (в иконописи) или звоны игумена Михея (в колокольной музыке).

Итак, если рассматривать искусство колокольного звона не отдельно, но в синтезе других искусств и служений Православной Церкви (уставного, певческого, чтеческого, священнического, звонарского, в этот список обязательно нужно включить и искусство зодчего), то становится возможным понять, что они основаны на единых принципах (кои преломляются через призму особенностей того или иного вида искусства). Только в этом случае мы осознаем, что они (искусства) образуют неразрывность единого целого, которое принято называть «литургией», то есть общественным служением.

Пожалуй, первая часть самоучителя завершена. Наступает время «побытовать» отдельно друг от друга: авторам – в поиске новых мыслей и средств их выражения, ученикам – каждому со своим инструментом, применяя полученные навыки на практике.

И тогда, когда, с одной стороны, автору будет что сказать, а с другой – ученик освоит базовые исполнительские и композиционные приемы *трезвона*, мы снова встретимся на страницах второй части самоучителя, посвященного развитию техники исполнения правой руки в системе зазвонных «тройка».

**Нужно отметить, что печатное издание этого учебника не могло бы увидеть свет, если бы не мощная финансовая поддержка колоколотейного предприятия ООО «ЯРКАМΠΑН» и личное участие его директора ШУВАЛОВА Николая Александровича, мзда которого «многа на небеси» и немножечко на земли.**

## Глоссарий

**Акколада** – скобка, посредством которой соединяются две или несколько систем нотных линий.

**Акцент** – ударение на известных тактах или нотах музыкальной фразы, подчеркивание звука или аккорда путем его усиления, ритмического удлинения, смены гармонии, тембра, направления мелодического движения и т. п.; также знак такого ударения.

**Базовая ритмика** – набор элементарных исполнительских ритмов: восьмые, ритм дробления, шестнадцатые, а также **метрическая сетка** звона.

**Балансировка колоколов** – приведение инструмента в рабочее состояние, настройка.

«**Восьмушки**» – упражнение на развитие техники правой руки.

**Диагональное мышление** – мышление, соединяющее все уровни мыслеобразования внутри мыслящей формы по своеобразной кривой линии (диагонали).

**Динамизация** – процесс изменения звука проигрываемого произведения.

**Доля** – элементарная единица музыкального метра.

**Знак-цифра** – обозначает количество повторов музыкального отрезка, выделенного знаком *репризы*. Используется только со знаком *репризы*, как уточняющий знак.

**Импровизация** – сочинение музыкального произведения непосредственно в момент его исполнения.

**Квадрат** – музыкальный период, состоящий из четырех тактов.

**Кварта** – музыкальный интервал шириной в четыре ступени.

**Квинта** – музыкальный интервал шириной в пять ступеней.

**Комбинаторика** – раздел математики, изучающий дискретные объекты, множества (сочетания, перестановки, размещения и перечисления элементов) и отношения на них (например, частичного порядка). В преломлении к трезвону – умение сочетать и варьировать элементы **базовой ритмики**.

**Комплементарная ритмика** (комплементарный ритм) – распределение и поддержание активного ритмического движения между голосами, когда движение, приостанавливаясь в одном голосе, подхватывается и продолжается в другом:

**Комплементарное голосоведение** – такое сочетание остинатных ритмов, где удары в колокола одной партии производятся последовательно с ударами другой, не создавая одновременно звучащих интервалов.

**Композиция** – категория музыковедения и музыкальной эстетики, характеризующая предметное воплощение музыки в виде выработанного и завершённого в себе музыкального произведения.

**Линейное изложение** – последование звуков различной высоты, образующее мелодическую линию.

«**Лягушки**» – упражнение на развитие техники правой руки. Упрощенное понятие, ономотопея, основанная на звукоподражании неправильно произво-

димых ударов в зазвонные колокола «кваканью» лягушек. Применяется на начальном этапе обучения.

**«Лошадки»** – упражнение на развитие техники правой руки. Упрощенное понятие, ономотопея, основанная на сходстве ударов в зазвонные колокола в ритме дробления перестуку копыт лошади. Применяется на начальном этапе обучения.

**Мелизматика** – учение о украшении мелодии.

**Мелизм** – мелодическое украшение звука, не меняющее темпа и ритмического рисунка мелодии.

**Натуральный строй** – музыкальный строй, использующий интервалы, построенные на основе обертонов.

**Нотоносец** – набор параллельных горизонтальных линий (нотных линеек), на которых и между которыми, записываются ноты.

**Обычное начало звона** – совокупность периодов трезвона, которыми на начальном этапе обучения рекомендуется начинать звон.

**Остинантность** – композиторский приём, основанный на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука.

**Пауза** – перерыв в звучании.

**Пифагорейский строй** – музыкальный строй, который бычно представляется в виде последовательности квинт (или кварт), например, так (цепь из 6 квинт от звука фа): F – C – G – D – A – E – H или в виде диатонической гаммы.

**Полижанровость трезвона** – сочетание двух независимых друг от друга исторически более ранних видов звона в оригинальном триединстве.

**Полиритмия** – сочетание в музыкальном произведении двух (и более) самостоятельных ритмических рисунков в рамках одного размера.

**Размер** – расположение ритмических единиц в музыкальном такте.

**Реприза** – повтор музыкального материала, а также аббревиатура для такого повтора.

**Ритм дробления** – ритмический рисунок, в котором две последующих длительности в сумме равны предыдущей.

**Ритм суммирования** – ритмический рисунок, в котором двум коротким звукам отвечает третий, равный сумме их длительностей.

**Сакральное число** – описывает вещи, понятия и явления, относящиеся к Божественному, религиозному, небесному, потустороннему, иррациональному, мистическому, то есть те, которые отличаются от обыденных вещей, понятий, явлений.

**Сетка** (метрическая, ученическая, профессиональная) – оstinатная основа звона, состоящая из совокупности равномерных ударов колоколов pedalной и подзвонной групп.

**Септима** – музыкальный интервал шириной в семь ступеней.

**Синкопа** – смещение ритмической опоры в музыке с сильной доли такта на слабую, то есть несовпадение ритмического акцента с метрическим.



**Такт** – метрическая музыкальная единица.

**Тактовая черта** – используется для отделения тактов друг от друга.

**Темперированный строй** – музыкальный строй, при котором каждая октава делится на математически равные интервалы, чаще всего на двенадцать полутонов.

**Терция** – третья ступень диатонической гаммы и интервал к ней от первой ступени.

**Тритон** – музыкальный интервал, равный трём целым тонам.

**Трезвучие** – аккорд, состоящий из трёх звуков, расположенных по терциям.

**Трель** – исполнительский прием, основанный на игре шестнадцатыми, где начальным является меньший по размеру колокол.

**Тяги** – веревки, с помощью которых языки колоколов приводятся к звонарскому пульгу.

**Унисон** – однозвучие, одновременное звучание двух или нескольких звуков одинаковой высоты.

**Форшлаг** – мелодическое украшение, состоящее из одного или нескольких звуков, предшествующих какому-либо звуку мелодии, и исполняющееся за счёт длительности последующего звука.

**Чистый строй** – может ещё называться гаммой синтонического типа, иногда натуральной гаммой, или натуральным строем. Являясь по сути октавно-квинто-терцовым строем, чистый строй порождается натуральными интервалами чистой октавы, чистой квинты и большой терции.

**Юбка** – самая нижняя и утолщенная часть профиля колокола.

## Список рекомендуемой литературы

- Благовещенская Л.Д. Былое и думы или как это было. Колокола: сборник статей. Новосибирск, 2008.
- Благовещенская Л.Д. Звонница – музыкальный инструмент // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 28–38.
- Благовещенская Л.Д. Некоторые особенности специфики звучания и восприятия колокольного звона // Колокола. История и современность 1990. М., 1993. С. 29–37.
- Никаноров А.Б. Звонарь // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 29–31.
- Никаноров А.Б. Звон колокольный // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 19–29.
- Никаноров А.Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.
- Мальцев С.А. Школа звонаря. На основе исторических звонов Ростова Великого. Ярославль, 2005.
- Музыка колоколов / Отв. ред. и сост. А.Б. Никаноров. СПб., 1999.
- Музыкальная энциклопедия / Глав. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 1 – 6. М., 1973 – 1982.
- Радин П.В. Со своей колокольни. Сборник колокольных партитур. СПб., 2012.
- Теория музыки / общая ред. Т.С. Бершадской. СПб., 2004.
- Фридкин Г.А. Практическое руководство по музыкальной грамоте. М., 1988.
- Ярешко А.С. Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств. История, стилевые основы, функциональность. М., 2009.

**священник Павел Радин**  
**САМОУЧИТЕЛЬ**  
**ИГРЫ НА РУССКОЙ ЗВОННИЦЕ**

**Часть I**  
**«ДВОЙКА»**

Корректоры А.Ю. Дроздова, О.С. Карачкова, Н.Н. Пахнина, Ю.С. Даниловская.  
Иллюстрации Д.Г. Рыбалтович.  
Нотный набор Э.В. Зайцева.

ISBN 978-5-906078-92-6



Подписано в печать 10.09.2013.  
Формат издания 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура PeterburgC. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,9.  
Тираж 500 экз. Заказ 554.  
Отпечатано в ООО «К-8».  
Санкт-Петербург, Измайловский пр., 18-д