

Н.Ковин

**Управление
церковным
хором**

**Москва
2000**

Н. Ковин

**Управление
церковным
хором**

Печатается по изданию:
Управление хором (церковным)
Пособие для регентов
Журн. «Хоровое и регентское дело»,
СПб, 1915, №№ 1-2, 4-8

Москва • 2000

КОВИН Николай Михайлович (1877-1936) - преподаватель пения в Харькове, Петербурге и Ярославле, автор пособий по методике преподавания церковного пения. Окончил Харьковские музыкальные классы Императорского Русского Музыкального общества. Выпускник Синодального училища (вып. IV, 1896), его имя было занесено на "Золотую доску" (1896) наряду с именами П. Г. Чеснокова (1895), Н. М. Данилина (1897), Н. Н. Толстякова (1903) и др. Преподаватель регентского училища С. В. Смоленского. Преподаватель ряда предметов на летних Регентско-учительских курсах в Москве в 1909-1910 г.г.; в Санкт-Петербурге в 1912 г. Печатался в журнале "Хоровое и регентское дело": "Заметки регента" 1909, №1-5, 9-10; "К вопросам церковного пения" 1909, № 5 - обе имеют подпись Н. К.; "Регентское образование" 1911, № 3-5; "Управление хором (церковным). Пособие для регентов", 1915, № 1-2, 4-8. Отдельным изданием вышли: "Курс теории хорового церковного пения в примерах и образцах" (Харьков, 1904; 2-е изд. Москва, 1909); "Обычный распев. Вып. 1. Напевы на "Господи воззвах" (Санкт-Петербург. Регентское училище, 1910); "Подготовка голоса и слуха хоровых певцов. Сборник вокализов" (Москва, Юргенсон, без года).

Из церковных музыкальных произведений опубликованы, видимо, только два: "Плотию уснув... греческого распева" и "Херувимская песнь на 2 голоса" (Санкт-Петербург, 1911, в приложении к журналу "Хоровое и регентское дело").

Предлагаемая публикация никогда не выходила отдельной книгой, носит обзорный характер и, как отмечает сам автор, не претендует на статус учебника. Тем не менее она является на сей день единственным печатным пособием, адресованным непосредственно руководителю церковного хора.

При подготовке этого учебника отдельным изданием, мы в точности воссоздали авторскую стилистику текста и графическое оформление глав, изданных в периодике 1915 года. Эта работа и сейчас, через 85 лет после ее создания, может помочь начинающим регентам, а профессионалов регентского дела - побудить к написанию развернутого учебника, которого до сих пор так и не существует у православного клироса.

Е. Кустовский

Управление церковным хором

Виды хора

Хор из дискантов, альтов, теноров и басов называется **смешанным**.

Хор из одних мужских голосов (теноров и басов) или из одних женских или детских (дискантов и альтов) называется **однородным**.

В старинных (а иногда – большей частью эпизодически – и в современных) композициях встречаются хоры иного состава, например, из дискантов, альтов и теноров.

Известен также тип хора **монастырского** – из альтов, теноров и басов.

Певческая практика знает два вида смешанного хора: **большой и малый**.

Большим смешанным хором называется хор с хорошими, звучными, развитыми голосами, которым доступны и нетрудны все ноты их диапазона.

Обычные песнопения этот хор поет обыкновенно с широким расположением голосов, часто с удвоениями, то есть с разделением дискантов и теноров (а иногда и басов) на две партии, причем первые теноры поют с первыми дискантами, вторые со вторыми. Например:

1.

Д. А. Т. Б.

А - минь.

или

2.

Д.1,2 А. Т.1,2 Б.

А - минь.

Detailed description: The image shows two musical examples of a four-part choir setting the words 'А - минь.' (A - miny). Example 1 is a four-part setting with parts labeled Д. (Discant), А. (Alto), Т. (Tenor), and Б. (Bass). The notes are: Д. (G4), А. (E4), Т. (C4), Б. (G3) for 'А', and Д. (G4), А. (E4), Т. (C4), Б. (G3) for 'минь.'. Example 2 is a four-part setting with parts labeled Д.1,2 (Discant 1,2), А. (Alto), Т.1,2 (Tenor 1,2), and Б. (Bass). The notes are: Д.1,2 (G4), А. (E4), Т.1,2 (C4), Б. (G3) for 'А', and Д.1,2 (G4), А. (E4), Т.1,2 (C4), Б. (G3) for 'минь.'. The word 'или' (or) is placed between the two examples.

Развитость голосов обеспечивает такому хору полноту звучания, относительную неутомимость, устойчивую интонацию. Наличие некоторых теоретических знаний и практических умений дает хору возможность преодолевать разного рода гармонические, мелодические и ритмические трудности. Словом, это совершенный вид хора, которому должно быть все доступно.

Малый смешанный хор – тип хора, появившийся сравнительно недавно. Хоры учебных заведений, сельские хоры, небольшие городские хоры, “отделения” – все они подходят под этот тип, каждый из них может быть назван малым смешанным хором. Его отличие от большого не столько в количестве голосов, сколько в их качестве. Таким образом, малым смешанным хором может быть назван и многочисленный хор, но со слабыми, неразвитыми голосами, например, школьный хор.

Голоса в малом смешанном хоре, если даже они и хороши от природы, обыкновенно мало развиты. Верхние и нижние звуки берутся ими с некоторыми затруднениями и звучат недостаточно полно и красиво. Интонация малоустойчива.

Все это заставляет такие хоры, во-первых, избегать высоких и низких тональностей, во-вторых, петь с тесным расположением голосов. Например:



Недостаточность певческих знаний и умений приводит такие хоры к необходимости избегать композиций сложных, трудных по гармонии, ритму и мелодическим оборотам.

Однородный мужской хор состоит из двух (I и II) теноров и двух (I и II) басов, или, как чаще говорят, из баритонов и басов. В виду небольшого общего диапазона мужских голосов (см. ниже) для мужского хора необходимо нормальное тесное расположение. Это же обстоятельство суживает круг доступных мужскому хору песнопений.

Однородный женский или детский хор (из двух дискантов и двух альтов) имеет те же особенности, что и мужской. Необходимо отметить, особенно для детского хора, слабость нижних звуков.

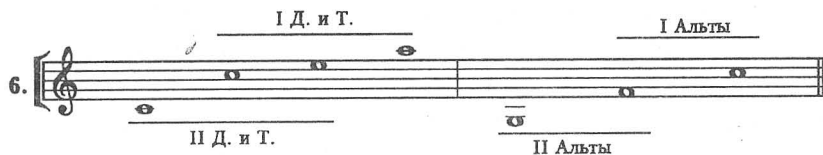
Объемы голосов

Трудно точно указать объем каждого вида голосов. Нормы, указываемые здесь, – средние, обязательные для каждого хорового певца. Упражнения для развития голоса расширяют объем его как вверх, так и вниз.



(Мелким шрифтом указаны ноты, встречающиеся сравнительно редко).

Каждая хоровая партия разделяется по мере надобности на две – I и II. Для первой партии нужны хорошо звучащие верхние ноты, для второй – нижние, как это видно из следующей таблицы.



Тембры баритонов, басов и октав имеют характерные отличия, которыми обыкновенно, и руководствуются при разделении басовой партии, взятой в целом, на I, II и III. Без особой натяжки эти партии можно считать различными голосами.

Дискант – первый ли он или второй – все дискант: тембры и I, и II одинаковы. Между тем как тембры баритонов, басов и октав очень определенно отличаются один от другого. Да и в объемах их довольно резкая разница.

Численное взаимоотношение голосов в хоре

Установить определенное отношение числа певцов одной партии к числу другой чрезвычайно трудно. Все зависит от качества голосов в той или иной партии. Например, слабых дискантов – при хороших остальных голосах – нужно значительно больше для того, чтобы партия дискантов звучала одинаково с остальными.

А полное равновесие голосов – необходимое условие хорошего хорового пения. Только при этом условии возможно красивое, полное и **верное** звучание аккорда.

При равномерно хороших голосах численное соотношение партий будет примерно такое: дискантов – 12, альтов, теноров и басов по 9.

Полно звучащие низкие ноты аккорда, исполняемые вторыми басами и октавами, очень скрашивают звучание хора (в медленных темпах). Современный оркестр вводит низко звучащие инструменты в каждую группу их: в струнные –

контрабас, в деревянные – контрафагот, в медные – тубу. Количество контрабасов, например, обыкновенно равняется количеству виолончелей. И в хоре не следует пренебрегать численностью хороших вторых басов, как это иногда склонны делать некоторые регента из боязни излишнего преобладания этой партии над другими. Шумно и грубо поющих басов можно всегда сдержать.

Строй. Слово **строй** имеет довольно широкое значение. В узком же смысле, в обычном певческом словоупотреблении оно обозначает только верное по интонации звучание аккорда, когда голоса поют **чисто**, не фальшивят.

Но одной чистоты интонации недостаточно для того, чтобы получилось впечатление, которое каждый, быть может, и не вполне сознательно, определяет фразой: поют стройно. Для того, чтобы хор звучал стройно, как одно целое, нужно, кроме чистой интонации, следующее:

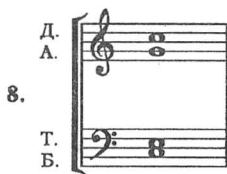
1. Уравновешенность (равновесие) голосовых партий.

О необходимости полного равновесия хоровых партий говорилось выше. Создать эту уравновешенность и все время поддерживать ее – одна из трудных, но непрременнейших и постоянных задач регента. Пренебрежение этой стороной дела всегда дает результаты отрицательного свойства. Так, как бы чисто ни пели голоса в аккорде:



все-таки будет звучать нестройно, почти фальшиво, если его будут петь, например, 4 дисканта, 6-7 альтов, 4 тенора и 1 бас.

Часто аккорд дает фальшивую, резкую, серую звучность оттого, что в нем неудачно расположены голоса. Возьму резкий и грубый пример. Аккорд



будет звучать жестко, фальшиво и пусто. Тенорового *ми* не будет слышно, потому что оно у теноров звучит слабо.

Регент иногда может несколько исправить дефекты подобного рода, усилив одни партии и ослабив другие. Например, указанный здесь аккорд прозвучит немного лучше, если басы пропоют его — *mf*, теноры — *f*, альты — *p* и дисканты *mf*.

2. Однородность тембров. Регентам и певцам известно выражение: “в хоре подобраны голоса”. Такой хор звучит стройнее, нежели хор, в котором этого подбора голосов нет. Подобранными голосами называются такие, тембры которых одинаковы или, по крайней мере, очень сходны.

Каждый вид голоса имеет много разновидностей по тембру, по окраске. Мы различаем дискант металлический, твердый, резкий, мягкий, нежный, серебристый, звук круглый, полный, тусклый, ясный, тонкий и т.д. Это все разница в тембрах. У каждого певца свой тембр. И регенту не надо обладать слишком тонким слухом для того, чтобы с закрытыми глазами сказать про любого из певцов своего хора: это поет Андреев, это Степанов и т.д. И вот если в партии голоса не подобраны, если она состоит из голосов с резко отличающимися один от другого тембрами, то эта партия будет звучать недостаточно стройно, несмотря на то, что каждый певец в ней интонирует совершенно правильно, чисто.

Если предположить, что отдельные партии из таких неподобранных голосов в свою очередь сами не подобраны друг к другу (т. е., если в хоре, напр., мягкие, серебристые дисканты, альты с плоским звуком, резкие металлические теноры и сухие, жесткие басы), то нетрудно представить себе, как нестройно, неслитно будет звучать такой хор.

Объяснение причины этого явления очень сложно и довольно трудно потому, что акустика – наука о звуке – мало занималась им, не считая его особенно важным. Между тем вопрос об окраске звука имеет весьма важное значение для музыканта, певца. Попытаюсь, насколько это возможно, коротко и в самых общих чертах коснуться этого вопроса¹.

Звук получается оттого, что быстрые² колебания какого-либо упругого тела – струны, металлической, деревянной или какой-либо другой пластинки, губ, голосовых связок и т.п. – вызывают такие же колебания в воздухе, окружающем колеблющееся тело.

Высота звука зависит от количества колебаний. Скрипичное соль (пустая струна) имеет $193 \frac{1}{3}$ колебаний в секунду, ре скрипичное – 290, ля – 435, ми – $652 \frac{1}{2}$.

Сила звука зависит от величины размаха этих колебаний. Проводя еле слышно (*pp*) по струне ля, мы заставляем ее сделать 435 колебаний в секунду. Размахи струны при этом будут очень маленькие. Когда же проведем по той же струне со значительно большей силой (*ff*), то она сделает те же 435 колебаний в секунду; высота звука, следовательно, останется та же. Но размахи струны будут больше и звук будет сильнее.

Тембр (окраска) звука зависит от формы колебаний. Простейшая форма колебаний, свойственная простому же звуку, будет примерно такая:

9.



¹ Пользуюсь для этого прекрасной книжкой Майкапара “Музыкальный слух”.

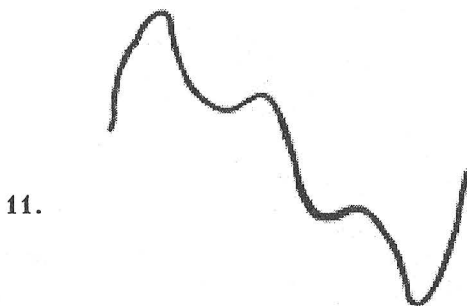
² Для ясно отличаемых звуков число таких колебаний от 40 до 4000 в секунду; для вообще ощущаемых нами звуков – от 20 до 38.000 колебаний в секунду.

Но простых звуков в природе почти нет. Все звуки – сложные, ибо помимо основного звука одновременно с ним с большей или меньшей степенью ясности звучат еще и **призвуки**, т.н. **обертоны**. Прodelайте такой опыт. Возьмите на фортепиано звук *до* большой октавы, возьмите с правой педалью (чтобы он дольше звучал). Прислушиваясь к нему, вы услышите, кроме этого сильно звучащего *до*, еще и другие звуки, а именно:



7-й, 8-й и т.д. звуки не всегда слышны. Их можно услышать при помощи особых приборов – **резонаторов**. Также неясно слышны 1-й и 3-й звуки, как октавы основного звука.

Таким образом, наряду с основным звуком звучат и его призвуки. И простая форма колебаний, свойственная основному звуку (рис. 9), осложняется изменениями, которые вносят в нее формы колебаний призвуков. Вот примерно форма колебаний, свойственная сложному звуку:



Звуки разных тембров имеют разные призвуки. В одном и том же звуке *до*, взятом: 1) на фортепиано, преобладают одни призвуки, 2) на виолончели – другие, 3) на тромбоне – третьи, 4) голосом – четвертые и т.д. Следовательно, каждому тембру свойственны особые формы колебаний. Вот любопытное изображение формы колебаний для звуков кларнета, трубы и скрипки (из “Теории звука в приложении к музыке” Блацерны).

12.



- Кларнет



- Труба



- Скрипка (1)



- Скрипка (2)

1) Звук, полученный от прикосновения смычком к трети струны;

2) – от прикосновения к двадцатой ее части.

Поэтому если, например, дискантовая партия составлена из 10 голосов с разными тембрами и, следовательно, с разными призвуками для каждого из них, то сложный звук всей партии будет иметь причудливую, сложную и очень неправильную форму колебаний, составившуюся из десяти различных форм. Трудно предположить, чтобы такая партия прозвучала стройно.

Здесь уместно будет заметить следующее:

Основную окраску голоса, тембр, данный ему природой, изменить, конечно, нельзя. Но различные, большей частью неприятные, оттенки этой окраски являются результатом неправильной постановки голоса и, следовательно, могут быть изменены надлежащей его обработкой. Отсюда для регента вытекает необходимость заняться постановкой голоса своих певцов. Как это сделать – вопрос слишком специальный и в достаточной степени спорный и выходит из рамок этого руководства.

3. Дикция. Не менее важное значение для строя имеет согласное и верное произношение текста, т.е. хорошая и однообразная у всех певцов дикция. Недружное выпевание текста дает: во-первых, досадное повторение согласных. Поют, например, слово “Господи” и по все-

му хору перекачивается “с-с-с...”; во-вторых, неоднобразное произношение гласных. В хоре одни поют “Господи, помилуй”, другие – нечто вроде “помил^ой” и т.д.

Объяснение тому впечатлению нестройности, которое получается от неоднобразного выпевания гласных, кроется в тех же призвуках, о которых говорилось выше. Гельмгольц, известный физик, много сделавший для науки о звуке, установил, что различие гласных человеческой речи зависит от того, что каждая гласная имеет свою группу призвуков по такой, примерно, таблице:

а – 1-й сильный, 2-й, 3-й и 4-й слабый и, начиная с 5-го, сильнее.

о – 1-й и 4-й сильнее, 2-й, 3-й и 5-й слабее.

э – преобладает 3-й призвук.

у – 1-й, 2-й и 3-й призвуки.

Обертоны для гласной *и* не определены с достаточной ясностью.

И если часть певцов произносит “помилуй”, другие – “помил^ой”, третья – “помил^эй” и т.п., то ясно, то у каждого будут звучать разные призвуки. Разница между ними будет еле заметна, почти неуловима для сознания, а слушатель все-таки будет чувствовать, что хору чего-то – в смысле стройности – не достает.

4. Ритмичность исполнения. Хор будет казаться поющим нестройно (понимая “строй” в широком смысле слова), если исполнение его недостаточно безукоризненно со стороны ритма. “Ритм – элемент всеобщий, мировой”. Все явления мира наш “психический организм схватывает только ритмически”³, то есть в известной закономерной последовательности. Слушатель уловил ритм исполнения, проникся им и ждет наступления того или иного ритмического момента. А его нет, он запаздывает или наступает раньше, чем нужно. Это нарушение стройного течения ритма, этот, я бы назвал - **ритмический диссонанс** может быть бесконечно малым, и слу-

³ Сокальский. “Русская народная музыка”, гл. 1, ч. 2.

шатель не отметит его сознательно. У него, быть может, останется только смутное ощущение, что что-то неладно, не так – и впечатления стройности, красоты и порядка не будет.

Помимо таких досадных ритмических диссонансов – неритмичность исполнения отдельных партий влечет за собою – хотя тоже кратковременные – и диссонансы гармонические, когда, например, одни голоса поют уже новый аккорд, а у других в это время еще звучат ноты старого.

13.

Д.
А.
Т.
Б.

А - МИНЬ.

Исполнительская техника певцов

Совершенно очевидно, что выполнить все требования, предъявляемые к стройно поющему хору, могут только певцы, обладающие совокупностью известных технических навыков, знаний и умения. Так, например, для того, чтобы аккорд хора звучал стройно, певцу необходимо развитое гармоническое чувство, т.е. умение ясно и тонко чувствовать то сочетание, которое в данный момент поет хор и подстраиваться к нему. Певец, упрямо, хотя бы и совершенно чисто, поющий свою партию и не обращающий внимания на то, что звучит в остальных голосах, неминуемо внесет в исполнение элемент нестройности. Указать ошибку и поправить ее, конечно, дело регента. Но этим указаниям и поправкам место при предварительной подготовке, на спевках. А при исполнении – в храме, на концерте, – поправлять и указывать уже поздно. Там приходится рассчитывать только на умение и чуткость певца.

Помимо гармонического чувства каждому хоровому певцу нужны: 1) гибкий, хорошо развитый голос, способный давать самые тонкие оттенки в высоте звука, силе и характере его; 2) изощренное умение петь интервалы, гаммы; 3) развитое тональное чувство; 4) умение схватывать и передавать ритм исполняемой вещи и разнообразные оттенки его; 5) умение легко и быстро давать нужные динамические оттенки; 6) развитое и послушное воле певца дыхание; 7) хорошая дикция.

Хору – взятому в целом – нужно умение поддерживать ансамбль, подчинять отдельные, индивидуальные проявления одному общему, стройному целому.

Все эти умения можно объединять в одном понятии – исполнительская техника.

Такая техника частью приобретается во время текущей работы хора: при разучивании партий, на спевках, при исполнении. Но приобретается, разумеется, случайно, с большими пробелами и очень медленно. Как ни перегружено большинство наших хоров работой, все же необходимо в интересах и самого хора, и регента уделить часть времени исключительно на техническую подготовку. Хорошо подготовленный хор шутя преодолевает трудности, на которые – при других условиях – тратится много и сил, и времени, и нервного напряжения.

Звучность хора часто зависит от внешних обстоятельств. Из них укажу на следующие:

Акустика того помещения, в котором поет хор. Вопрос об акустике помещений и теоретически, и практически мало разработан.

Там, где акустика плоха (напр., в помещениях тесных, низких, не в меру удлиненных, заставленных или завешенных чем-либо мягким и т.п.), хор не звучит. Ибо зву-

ковые волны, идущие от хора, либо совсем не отражаются от окружающих предметов (стен), а наоборот поглощаются ими (и оттого не усиливаются, а ослабляются); либо отражаются плохо и неверно, и звук уходит. В таких помещениях голоса хора не сливаются, а звучат разрозненно (оттого, что призвуки, заполняющие промежутки между голосами и слабо звучащие сами по себе, здесь не усиливаются отражением, а наоборот – поглощаются). Слышны недочеты не только отдельных партий, но даже и отдельных голосов. Разного рода оттенки не сглаживаются и звучат очень резко. *Forte* грубо, крикливо, жестко. *Piano* звучит лучше, но все-таки пусто, как-то приглушенно и сухо⁴.

Хор очень устает в таких помещениях. Приходится все время умерять силу звука (а продолжительное, напряженное *piano* очень утомляет голоса). Надобно усиленное внимание, ибо, как уже упоминалось, ясно слышен каждый недочет. Кроме того, певец слышит звуки своего голоса неудовлетворительными, сухими, что действует на него угнетающе.

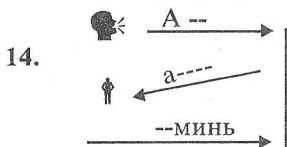
Помещениями с такой акустикой пользуются иногда для подготовки к серьезным, ответственным выступлениям, когда важно исправить и отметить каждую мелочь.

В очень больших помещениях имеются недостатки другого рода. Звук хора в них расплывается, дробится.

Звуковая волна проходит от хора до того места (стены), где она может отразиться, в сравнительно большой промежуток времени. К тому моменту, когда она, отразившись, идет назад, к ней навстречу от хора идет уже другая. Для молящегося обе эти волны прозвучат одновременно.

⁴ Звучность хора в таких случаях напоминает звучность фортепиано, когда на нем играют с левой педалью или модератором.

Это видно из такого схематического чертежа:



В точке (♯) одновременно прозвучат и а-, и -минь.

В других точках будет слышно два а-, два -минь и т.д.

Хору нужно дожидаться, когда первая волна пройдет весь путь и вернется назад, и только тогда посылать новую. Следовательно, петь в быстрых темпах неудобно, придется замедлять их, чтобы избежать некрасивого гула⁵.

Затем, в таких помещениях следует петь с несколько преувеличенно подчеркнутой дикцией, иначе слов совсем не будет слышно, ибо согласные звуки теряют свою резкость и отчетливость. Вообще все должно петься яснее, внятнее, разделнее.

Неблагоприятные акустические условия иногда могут быть несколько смягчены. Хор, например, может быть поднят над молящимися, т.е. поставлен на высоком клиросе, или, если есть, на хорах. В стены могут быть вделаны резонансные ящики.

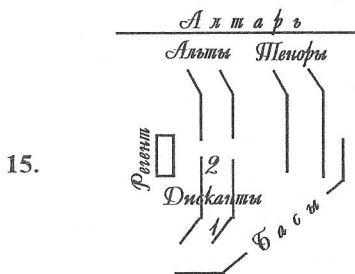
В больших храмах, с чрезмерной акустикой, клирос может быть огражден какой-либо стеной, над ним может быть устроена сень. Помогает и та или иная расстановка хора.

Расстановка хора. При расстановке хора регенту следует позаботиться о том, чтобы: 1) звуковые волны от каждой партии скрещивались, и в храм неслась слитная волна всего хора, а не волны отдельных партий, 2) каждая партия слышала все другие и сообразовала с ними свое исполнение.

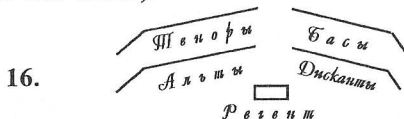
⁵ Такой гул получается, напр., при игре на фортепиано, если все время держать правую педаль.

Что касается первого требования, то нужно сказать, что каких-либо научных данных – проверенных, точных и постоянных – не имеется. Приходится решать вопрос практически, каждый раз различно, в зависимости от тех разнообразных акустических условий, при которых поет хор.

Наиболее принятый способ расстановки такой. Клирос со стороны молящихся окаймляется партией басов, стоящих к молящимся спиной или влоборота. Переднюю линию (два-три ряда) занимают дисканты (ближе к молящимся) и альты. Линия эта не прямая, а вогнутая. За альтами занимают место теноры. Примерно так:



На концертной эстраде хор обычно расставляется так: первый ряд (полукругом) дисканты (справа от регента) и альты. За ними, охватывая их, басы (за дискантами) и теноры (за альтами).

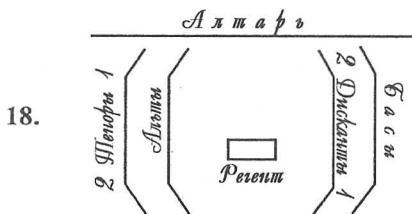


Бывает и такая расстановка:

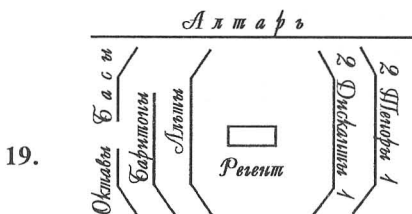


Мужские голоса должны стоять выше на 3-4 вершка.

На хорах и на середине храма хор располагается приблизительно так же:



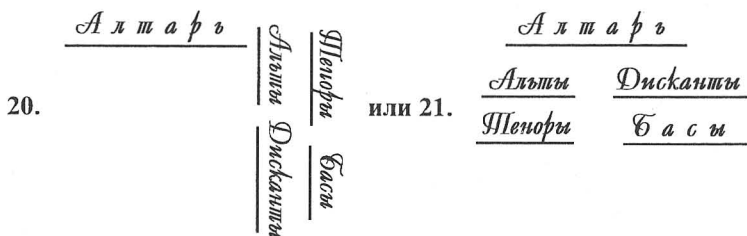
Или так:



Окtavы, баритоны и теноры II на хорах должны стоять немного выше остальных голосов.

Регент должен стоять так, чтобы каждому певцу было видно и его самого, и лицо его. Равным образом и он должен видеть всех.

Неудачной расстановкой хора (особенно большого) будет такая, при которой поющие вытянуты в одну-две довольно длинных линии. Напр., так:



Ибо при такой расстановке певцам отдельных (а часто и одной и той же) партий плохо слышно друг друга (напр., дискантам плохо слышно альтов и теноров). Кроме того, как бы ни мал был промежуток времени, нужный для того, чтобы волна звуков прошла от одного края поющих до другого, все-таки он есть и влечет за собой некоторую ритмическую неустойчивость.

Далее. Партии, удаленные от слушателя, звучат для него не совсем с той же силой, что и ближайšie к нему.

От всего этого хор звучит несколько разрозненно и не сливается в одну массу.

Тональность, в которой исполняется произведение, тоже имеет весьма важное значение для звучности хора. Опытный, знающий хор композитор пишет свое произведение, конечно, в той тональности, в которой он слышит его, следовательно, в наиболее для него выгодной. Петь это произведение выше или ниже назначенного — значит нарушить расчеты композитора.

У неопытных композиторов выбор тональности очень часто бывает делом случая и ни в какой связи с расчетом на ту или иную звучность не находится. При исполнении произведений такого рода регенту приходится иногда уклониться от предписаний автора и петь в другой, более выгодной для хора тональности.

В так называемом “простом”, обычном пении выбор тональности не играет особой роли, хотя и там регенту бывает бесполезно попробовать, в какой тональности хор его звучит лучше.





Регент и его значение в хоре.

Для огромного большинства публики регент – это человек, машущий во время богослужения рукой. Многие очень искренно убеждены, что регентом может быть всякий, и охотно – при случае – берут на себя эту роль. Более сведущие люди уже находят, что регенту необходимо умение задать тон. Еще более сведущие – умение показать, научить, как нужно петь. И лишь немногие связывают с понятием “регент” всю ту массу практических умений, знаний и прирожденного таланта, которые делают регента умом, волей и душою хора. Прямое и высшее назначение регента в том, чтобы понять пьесу, осветить ее этим пониманием, сообщить его хору и спаять последний в одно органическое целое, привлечь к коллективной работе исполнения все отдельные понимания и умения поющей массы.

В горниле творчества регента, в огне его вдохновения расплавятся все индивидуальные понимания и вдохновения, отпадет от них все лишнее, ненужное и – оживленная коллективной душой – явится слушателям мысль композитора.

“Давая ясно чувствовать – в общем – свои намерения, углубляясь сам в исполняемое произведение”, дирижер должен “суметь сообщить такое же настроение (...) певцам, суметь вызвать всю чуткость музыкального слуха (и музыкального понимания, прибавлю от себя – Н. К.) у каждого из них... В этом и кроется тайна власти дирижера”⁶.

⁶ Майкапар. “Музыкальный слух”, стр. 13-14.

Чтобы иметь возможность так воздействовать на хор, регенту нужно самому хорошо и подробно знать пьесу, ясно определить свои намерения относительно ее исполнения, верно понять и прочувствовать и дух ее, и мысль композитора. Очевидно, для этого регент должен быть хорошим музыкантом, должен не только уметь, но и знать. Одного бессознательного инстинктивного проникновения в замыслы композитора (чем так иногда любят щеголять регента) недостаточно. Инстинкт слеп. Рука об руку с ним должно идти ясное, точное сознание. Ведь “дирижер – посредник между публикой и композитором, и посредник самый опасный”⁷. Неверно истолкованное, плохо переданное произведение может породить отрицательное к себе отношение даже у самой музыкально-просвещенной публики, особенно слушающей произведение в первый раз. Ибо как разобрать, что в плохом исполнении от недостатков композиции, что от непонимания регента? Непризнание многих композиций можно отнести большей частью к тому, что исполнители их – регент, а за ним и хор – сами плохо понимали их. Мертво оно было для них – мертво и для слушателя.

В хоре регент – центр, в котором сосредоточивается все внимание певцов. Каждый из них должен быть уверен, что в минуту колебания и сомнения он найдет в регенте помощь и поддержку. В каждое мгновение хор должен чувствовать руку, которая властно ведет его, направляет его исполнение к преуказанной цели.

Обязанности регента. Повседневная певческая действительность, конечно, не требует от регента такого постоянного напряжения. Невозможно гореть огнем вдохновения на всех бесчисленных службах, требах, спевках и т.д.

⁷ Берлиоз. “Дирижер оркестра”.

Да и не у каждого есть он, этот огонь. Но кроме такого поэтического творческого элемента в дирижировании есть и проза – техника. Элементарные технические знания, умения и навыки должны быть у каждого, кто берет на себя управление хором. Без них невозможно выполнение самых элементарных обязанностей регента, к которым относятся:

1. Задавание тона

Начиная песнопение, регент должен задать тон. По-видимому, задать тон – значит указать каждой партии звук, с которого у нее начинается песнопение. Только так и понимает задавание тона публика и даже некоторые регента. На самом деле задавание тона не только в этом, чисто внешнем приеме.

В основе каждого песнопения лежит какая-нибудь гамма, тональность. Если певец ясно чувствует ее, ему легче будет петь все интервалы и ходы его партии. Задавая тон, регент должен не только пропеть аккорд, которым песнопение начинается, но и указать тем или иным способом, в какой гамме начинается песнопение. Следовательно, задать тон – значит указать:

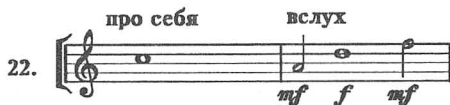
а) абсолютную **высоту** тональности, в которой будет петь хор, б) **наклонение**, т.е. мажорная это тональность или минорная.

Для первого регент поет **тонику** (I ступень) нужной тональности и, чтобы это указание было твердо и устойчиво, **доминанту** (V ступень) ее.

Для второго нужно пропеть **терцию** (III ст.) тонического аккорда.

Так, для тона на песнопение, написанное в **до мажоре**, регент поет по камертону: **до** (тонику), **соль** (доминанту), а затем и **ми** (терцию).

Тон **ре минор** задается так. Тоника тональности **ре**, доминанта – **ля**. Из этих двух звуков по камертону до легче найти **ля** (см. ниже, прим. 29). От **ля** берется **ре** (тоники), и затем **фа** (терция). Задавание этого тона будет сделано так:



Эти интервалы регент задает по принадлежности каждой партии.

Пример этот написан в определенном ритме и с оттенками. Сделано это для того, чтобы наглядно показать относительное значение каждого из тех звуков, которые придется пропеть регенту при задавании тона. Из примера видно, что тонику следует подчеркнуть, даже остановиться на ней.

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



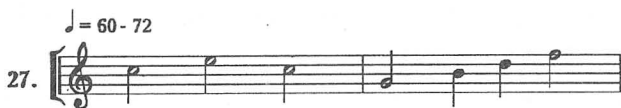
Малоопытный хор собьется, если регент, задавая тон, пропоет только этот аккорд V ступени. Ибо тогда для певчих все-таки не будет ясно: в мажоре они будут петь или в миноре, так как они не знают ни тоники, ни терции тональности. В таких случаях следует, прежде чем пропеть хору начальный аккорд, показать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

выше, тон нужно задать так:

Тонич. аккорд



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



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



Основные и вспомогательные построения при задавании тона. Предполагается, что каждый регент должен свободно и твердо сольфеджировать, т.е. пропеть любой интервал, любой аккорд без всяких затруднений и при всяких условиях. Но не говоря уже о том, что в общей регентской массе умения эти не всегда наблюдаются (особенно у регентов начинающих), даже и опытные регента – по воле самых разнообразных случайностей – не всегда могут использовать несомненно имеющиеся у них умения. Случайности не всегда можно даже и предусмотреть.

Волнение, нездоровье, рассеянность, настроение – все это иной раз и опытному регенту мешает сделать спокойно и уверенно то, что при других условиях он сделал бы без всяких затруднений.

В регентской практике наблюдались и постоянно наблюдаются такие случаи, и каждому регенту они более или менее известны.

Часты случаи, когда хор – особенно малоопытный – “не принимает тона”. Это происходит или оттого, что регент задал тон недостаточно спокойно, ясно и твердо, или от-

того, что регент не подготовил хор к новому тону, резко отличающемуся, далекому от того, в котором только что пели. Результаты “непринятого” тона – нестройное начало, надобность “передать” тон и начать песнопение второй раз – очень неблагоприятно отражаются на настроении хора, и даже хорошо выученная вещь может пройти неудовлетворительно.

Все это говорит за то, что надобны какие-либо меры, которые, во-первых, помогли бы регенту ясно представить себе во всякий данный момент нужный тон и задать его твердо и уверенно, и, во-вторых, обеспечили бы хору возможность принять данный ему тон быстро и верно.

Так как затруднения такого рода возникают большею частью тогда, когда сопоставляются отдаленные, противоречащие друг другу тональности, то является необходимым установить связь между ними, смягчить резкий переход от одной к другой. В учении о гармонии такие переходы из одной тональности в другую (т.н. модуляция) обставляются известными правилами, назначение которых – сделать переход плавным, гладким.

Приводимые ниже соображения основаны частью на правилах модуляции, частью же на практических наблюдениях над тем, какие интервалы интонируются легче, чище и увереннее.

Каждому регенту необходимо выучиться делать по камертону некоторые легчайшие основные построения. Это будут шесть созвучий: три мажорных и три минорных – в которые звук камертона входит либо как основной тон (1 и 2 аккорды следующего примера), либо как терция (3 и 4 аккорды), либо, наконец, как квинта (5 и 6 аккорды).

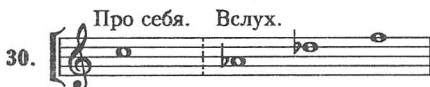
29. 1) 2) 3) 4) 5) 6)

Целой нотой обозначен звук камертона

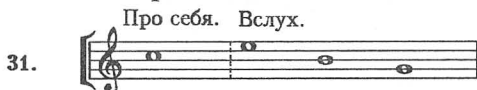
При задавании тона регент отыскивает по какому-либо из этих построений **тонику** или **доминанту** нужной ему тональности, а затем по ней поет ноты начального аккорда.

Я приведу несколько примеров, чтобы пояснить этот способ задавания тона.

1. Нужно задать тон **ре бемоль мажор** (хотя бы для того, чтобы пропеть на полтона выше ектении). Тоника этой тональности – **ре бемоль**, доминанта – **ля бемоль**. По камертону **До** легко найти **ля бемоль** (см. аккорд № 4 в прим.29). По **ля бемоль** находят **ре бемоль** и дальше большую терцию – **фа**.



2. Тональность **ми минор**. Тоника ее – **ми**, доминанта – **си**. По камертону **До** находят **ми** (аккорд №1 в прим.29), от **ми** – **си**, а потом терцию **соль**.



3. Тональность **си бемоль мажор**. Тоника тональности – **си бемоль**, доминанта – **фа**. По камертону **До** находят **фа** (аккорд №5 в прим.29), от **фа** поют **си бемоль** и затем терцию – **ре**.



В тех случаях, когда при помощи основных построений, указанных в прим.29, нельзя найти ни тоники, ни доминанты нужной тональности, прибегают к несколько более сложным построениям. Именно: берут тонику или доминанту т.н. **посредствующей** тональности, т.е. такой, которая одинаково близка двум далеким друг от друга тональностям.

Возьмем тональность **си мажор**. Ни тоники ее (**си**), ни доминанты (**фа диез**) непосредственно по камертону **До** взять нельзя. Но есть гамма **ми минор**, которая одинаково близка и к **до мажору** (тон на которую так просто задать по камертону **До**) и к **си мажору**. Вот через эту гамму **ми минор** и надо идти, задавая тон **си мажор**.

Намечается такой путь: от **до мажора** через **ми минор** к **си мажору**.

Тоника гаммы **ми минор** – **ми**, доминанта – **си**.

Тоника гаммы **си мажор** – **си**, доминанта **фа диез**. Тон задается так:

33. Про себя. Вслух.

1) 2) 3)

1)Тоника гаммы ми-минор
2)Тоника гаммы си-мажор
3)Доминанта гаммы си-мажор

В приводимой ниже таблице указано, как можно⁸ задать по камертону **До** тон на любую тональность:

34.

1.До-маж. 2.До-мин. 3.Ре-бемоль-маж. 4.Ре-бемоль-мин.

5.До-диез-маж. 6.До-диез-мин. 7.Ре-маж. 8.Ре-мин.

9.Ми-бемоль-маж. 10.Ми-мин. 11.Ми-маж. 12.Фа-маж. 13.Фа-мин.

14.Фа-диез-маж. 15.Фа-диез-мин. 16.Соль-бемоль-маж.

⁸ Возможны, конечно, и другие способы, ибо способы модуляции очень разнообразны.

17. Соль-маж 18. Соль-мин. 19. Ля-бемоль-маж. 20. Ля-бемоль-мин.

21. Соль-диез-мин. 22. Ля-маж. 23. Ля-мин. 24. Си-бемоль-маж.

25. Си-бемоль-мин. 26. Си-маж. 27. Си-мин.

Черными нотами указаны вспомогательные построения, которые регент поет про себя.

Здесь необходимо сделать две существенных оговорки:

1. Указанный способ облегчить себе задавание тона может с первого взгляда показаться слишком сложным. Но при некоторой привычке к нему и особенно при знании модуляции он окажется совершенно нетрудным.

2. Нет надобности пользоваться этим способом всегда. Если регент спокоен, уверен в себе, он может задать тон проще: прямо найти по камертону нужную ему тонику. Но там, где регент не совсем уверен в себе, где есть хотя бы маленькое сомнение в том, что он твердо и верно задает трудный тон, а хор сразу примет его – там непременно нужно прибегнуть к этому способу. И прежде, чем раздать по голосам ноты начального аккорда, необходимо ясно и твердо пропеть тонику и доминанту нужной тональности, а если это необходимо, – то и переход от прежней тональности к новой. Напр., хор пел ектению в **фа мажоре**. Следующее песнопение ему нужно петь в **фа диез мажоре**, на полтона выше. Утвердившись про себя в новой тональности (по способу, о котором сказано выше), регент поет хору вслух:

35. 1) Тоника фа мажора
2) Доминанта фа диез мажора (ре бемоль = до диез)
3) Тоника фа диез мажора

1) 2) 3)

Задавая тон таким образом, регент как бы делает модуляцию из **фа мажора** в **фа диез мажор**. Хор, слушавший эту модуляцию и тем самым подготовленный к новой тональности, уверенно примет тон на нее.

Связь между предыдущей и последующей тональностями

Необходимость не сбить хор отдаленным и неожиданным тоном заставляет регента подумать о **связи тона** на песнопение, которое предстоит пропеть, с тоном на предыдущее песнопение. Напр., после ектении, пропетой в **до мажоре**, хору трудно будет принять тон на “Слава... Единородный” в **си миноре**, ибо эти тональности далеки друг от друга. Самыми близкими тональностями будут те, которые – как говорят теоретики – находятся в **первой степени родства между собою**⁹. Из минорных гамм к гамме **до мажор** родственными (1-й степени) будут **ре, ми** и **ля**. В одной из этих гамм (а не в **си миноре**) и нужно пропеть “Слава... Единородный” в вышеприведенном случае. Т.е. если ектения в **до мажоре**, то “Слава... Единородный” в **ре**, в **ми** или в **ля миноре**.

После ектении, пропетой в **фа мажоре**, “Слава... Единородный” можно петь в **соль мин.**, **ля мин.**, **ре мин.**

После, напр., «Великого славословия», пропетого в **фа миноре**, ектения может быть пропета в **ля бемоль маж.**, **до маж.**, **ре бемоль маж.**, **ми бемоль маж.** Но пропеть ее в **ля маж.** нельзя, ибо тональности **фа мин.** и **ля маж.** слишком далеки друг от друга.

⁹ К каждой мажорной гамме в первой ст. родства находятся: минорная от II ст. ее, минорная от III ст., мажорн. и минорн. от IV ст., мажорн. от V ст. и минорная от VI ст. К каждой минорной: мажорн. от III ст., минорн. от IV ст., мажорн. и минорн. от V ст., мажорн. от VI ст. и мажорн. от VII ст.

Конечно, при пении духовно-музыкальных **сочинений**, т.е. при так наз. **партесном** пении, регенту иногда бывает и невозможно избежать необходимости ставить рядом отдаленные тональности. Духовно-музыкальные **сочинения** – в подавляющем большинстве случаев – и нельзя петь в ином тоне, кроме указанного композитором. Ибо композитор¹⁰ рассчитывает именно на ту тональность, в которой он пишет. В другой его сочинение будет звучать хуже, да и партии отдельных голосов в другой тональности могут оказаться неудобными, т.е. слишком высокими или низкими. Если мы возьмем уже разбиравшийся случай: после ектении, пропетой в **до маж.**, нужно петь “Слава... Единородный” “партесное”, написанное в **си миноре**. В другой тональности его петь нельзя. Регент может помочь хору принять этот тон двумя способами:

1. Задать после тона **до маж.** тон **си минор** при помощи вспомогательных построений (см. в таблице тонов № 27).

Или:

2. Пропеть ектению в какой-либо иной тональности, родственной **си минору**, напр., в **ре маж.**, **соль маж.**, **ля маж.**

Простое, обычное пение весьма удобно транспонируется, т.е. его можно петь в какой угодно тональности с каким угодно расположением голосов и в различных мелодических положениях.

Нельзя иначе, как с полным порицанием, отнестись к манере иных регентов менять тон **во время** исполнения какого-либо произведения. Сплошь и рядом приходится слышать, как хор, начав, предположим, «Херувимскую», понижает к концу 1-й части ее («...тайно образующе...»), а регент к началу 2-й части («...и Животворящей...») опять дает настоящий тон. Т.е. если «Херувимская» начата в **ре**

¹⁰ Речь идет, разумеется, о крупных, знающих композиторах, а не о тех, которые подбирают свои сочинения, сидя за инструментом.

мажоре, а хор к концу 1-й части понизил на 1/2 тона, закончил в **ре бемоль маж.** Регент на 2-ю часть задает снова **ре мажор**. Таким обр., рядом становятся две такие отдаленные тональности, как **ре маж.** и **ре бемоль маж.** Хор плохо принимает новую для него тональность, начинает петь неуверенно, нестройно. Да и на слушателя такая перемена тона производит неприятное впечатление.

Если хор понижает оттого, что Херувимская плохо разучена – ее лучше не петь. Если понижение вызвано стечением каких-либо неблагоприятных обстоятельств, то для возвращения в прежний тон лучше воспользоваться промежутком во время Великого входа и пением “Аминь” перед “Яко да Царя...”

Тоны священнослужителей и чтецов. Возгласы и чтение не должны диссонировать с пением хора. Идеальными представляются такие возгласие и чтение, которые, выражая смысл возгласа, гармонировали бы в то же время и с музыкальным содержанием того или иного песнопения. Некоторые из современных композиторов в песнопениях, прерываемых возгласами, иногда пишут музыку и для последних. В старину у нас существовали целые сборники мелодических речитативов для чтения и возгласов (да и теперь они есть в греческой и католической церквах).

К сожалению, действительность очень далека от идеала. Возгласы и чтение довольно часто представляют собой прихотливую антимузыкальную импровизацию. Если и большому, хорошо поставленному хору бывает подчас трудно переносить получающуюся при этом какофонию, то о малоподготовленных хорах и говорить не приходится.

Устранить такое неприятное явление лежит на обязанности регента.

Возгласы и чтение должны вестись на тонике (I ст.) или на доминанте (V ступ. той тональности, в которой – после чтения или возгласа – предстоит петь хору). Т.е. если чтения поется в до мажоре, то дьякон бас должен читать прошения в до, дьякон баритон – в соль, а дьякон тенор – в до верхнем.

Терция тональности (III ст.) для этого не годится, так как интервал неустойчивый, колеблющийся.

Несколько лучше, нежели в терцию, звучат возгласы и чтение на субдоминанте (IV ст.) или на II ст. тональности.

В зависимости от обстоятельств регент может или: а) войти в соглашение со священно- и церковнослужителями, условиться с ними, показать, как, на каком звуке нужно читать, и тогда задавать тон и им; или, если это почему-либо невозможно, б) так или иначе согласовать задаваемые тоны с возгласами и чтением. Для этого регент определяет по камертону, на какой высоте звучит возглас или чтение, и по этому звуку задает нужный ему тон. Напр., чтец (бас) читает прокимен 1-го гл. перед Апостолом так:

36. 

Про_ки_ мен, глас пер - вый. Бу_ди Господи... (и т.д.)

Для большого смешанного, а также и для однородного хора регент дает тон **си мажор**; для малого смешанного хора – **ми мажор**.

Или: чтение кафизмы на всенощной идет в **соль диез** (ля бемоль). Хор поет в одной из следующих тональностей:

37. 

Малый смешанный хор. Больш. смеш. и однородный хор.

Привычные тоны. Регента малых хоров (сельских, хоров учебных заведений и т.п.) при задавании тона иногда должны еще считаться и с т.н. “привычными” тонами. Вследствие недостаточной музыкальной развитости этих хоров всякий новый для них тон, не тот, в котором они пели какое-либо песнопение на спевках или на ряде предыдущих богослужений, может сбить их. Они или не примут нового тона, или, если и примут, будут петь неуверенно, нестройно. Изменилась абсолютная высота тона, к которому они уже привыкли, и хор чувствует себя неловко, непривычно.

В таких случаях приходится или повышать музыкальный уровень хора, или, если это почему-либо невозможно, уж твердо держаться привычных хору тонов.

Пользование камертоном. Все соображения относительно задавания тона, высказанные выше, устанавливают, что в разных случаях регент пользуется камертоном для различных целей.

Тон задается непосредственно по камертону или тогда, когда регент абсолютно свободен в выборе тональности – в начале богослужения, в начале крупных отделов его¹¹, или при пении духовно-музыкальных сочинений, где регент связан указаниями композитора.

В других же случаях следует возможно реже обращаться к помощи камертона для того, чтобы по нему задать тон. И должно совершенно забыть о нем **во время исполнения** пьесы или целого цикла песнопений (напр., стихиры на Господи воззвах).

Мне приходилось уже упоминать о дурной привычке менять тон в середине песнопения. Единство тона, связь между тонами должны быть сохранены и в том случае, когда одно за другим следует ряд песнопений. Напр., начав пение “Господи воззвах” в **до мажоре**, хор к концу первой стихиры понизил на 1/2 тона, т.е. закончил ее в **си мажоре**. Вторую стихирю иного гласа ему нужно бы петь, предпо-

¹¹ Напр., на всенощной – начало утрени, пение ирмосов; на Литургии – после Херувимской, причастна и т.п.

ложим, в **ре миноре**. Будет ошибкой, если регент, руководясь только камертоном и совершенно игнорируя тональность, в которой хор окончил предыдущую стихиру, задаст на вторую стихиру тон **ре минор**. Хор или совсем не примет тона, или примет его неуверенно и будет петь нечисто.

Надобно примириться с тем, что хор понизил, и задать на вторую стихиру не **ре минор**, а **до диез минор** (первая степень родства с **си мажором**).

Если регент не может определить, в каком тоне поет в данный момент хор, если у него нет достаточного опыта, то самое большее, что он может сделать – это, воспользовавшись удобным моментом, поднести к уху во время пения камертон и определить по нему, в каком тоне хор заканчивает песнопение. И уже, **сообразуясь с этим тоном** (а не по камертону), задать тон на следующее песнопение.

Смешно было бы видеть регента, берущегося за камертон при каждом “Господи, помилуй”.

2. Указание размера

Задав тон, регент поднимает руку для того, чтобы сосредоточить на себе внимание хора. Затем делает **сперва небольшое, как бы предупреждающее хор, движение ею**, и сейчас же **после этого другое** - ясное, определенное - знак, что одновременно с этим вторым движением хор должен начать пение.

Первое – **предварительное** – движение имеет целью:

1. Предупредить хор, что за этим движением последует начало и что, следовательно, хору нужно приготовиться: взять дыхание, мысленно представить себе высоту звука, с которого начинается та или иная партия, и начать одновременно со вторым – **основным** – взмахом руки регента, начать всем сразу, без отстающих (без “запевал”), со звука определенной высоты (без “подъездов”), нужной силы и характера и т.д.

2. Дать хору некоторое представление о том **tempo**, в котором будет петься пьеса. Правда, темп потом будет указываться регентом. Но нужно подготовить хор к нему, чтобы в самом начале не было каких-либо колебаний, налаживаний темпа, временной, - быть может, даже и малозаметной, - неустойчивости его. Поэтому предварительное движение должно быть сделано с той же скоростью, в том же темпе, в котором будет петься пьеса.

Движения руки регента показывают **размер**, в котором написано произведение; скорость их показывает **темп**.

Для обозначения размера употребляются такие движения:

а) для двухдольного (2/4, alla breve и т.д.)

↓1 ↑2 - вниз и вверх.

б) для трехдольного (3/4, 3/2 и т.д.)

↓1 →2 ↑3 - вниз, *вправо*, вверх.

в) четырехдольного (C и 4/4)

↓1 ↘2 ↗3 ↑4 - вниз, *влево*, вправо, и вверх.

Регенты часто указывают размер иными движениями. Но наиболее удобными надо считать указанные здесь, ибо за них говорит физиологическая природа движений руки. На самом деле в четырехдольном размере, напр., 1-я доля сильная, 2-я - слабая, 3-я - сильная, но слабее первой, 4-я - самая слабая. Если вы попробуете теперь на силомере сравнительную силу указанных для четырехдольного размера движений, вы увидите, что самое сильное движение - это движение **вниз**, затем **вправо** (наотмашь); движения влево и вверх будут самыми слабыми. Все это как нельзя лучше подходит для обозначения сравнительной силы долей четырехдольного размера. Надо помнить, что указания регента должны быть как можно более наглядны и естественны и совпадать с тем инстинктивным ощущением ритма, которое есть у хора. Хор чувствует себя очень неловко и неуверенно, если регент систематически показывает слабые доли сильным движением, и это сейчас же отражается на ритмической отчетливости и ясности исполнения.

Хор должен начать **сразу**, ни один голос не должен замедлить даже на самое малое мгновение. Хор, начинающий “запевалами” производит самое неприятное впечатление. Чтобы привлечь внимание хора, регенту рекомендуется иногда сделать небольшую паузу перед предварительным взмахом и началом пения. Регент должен быть скуп на движения. Каждое из них должно содержать то или иное указание хору, указание точное, совершенно определенное и вполне понятное. Лишних, неопределенных движений быть не должно.

Очень многие регенты дирижируют двумя руками, широкими и размашистыми движениями даже тогда, когда в этом нет никакой надобности, напр., при пении простой ектении. Это всегда очень тяготит хор и он весьма неохотно подчиняется такому внешнему и надоедливому давлению на него. Кажется, что регент все время **тащит** хор за собою.

Помимо этого, таким дирижированием регент сам себя лишает возможности вызвать, где это нужно, известный подъем у хора. Если даже простое “Аминь” регент показывает широко и размашисто двумя руками, то как покажет он, напр., нарастание звука, как выделит ту или иную партию, как покажет интересный и трудный ритм, акцент, смену гармоний и т.п.?

Сообщив и поддерживая нужную скорость, регент должен указать и подробности исполнения.

Дать исчерпывающее изложение способов делать указания подобного рода, очевидно, совершенно невозможно, ибо это – область творчества дирижера-художника, и - как таковая - совершенно индивидуальна. Поэтому я для примера приведу лишь несколько случаев, чтобы, насколько возможно, показать: во-первых, какого рода подробности исполнения могут указываться регентом, и, во-вторых, как (в самых общих чертах) **можно** сделать это.

1. Вступления голосов могут быть указаны теми же движениями, которыми указывается и размер. Напр., вступление дискантов на первой четверти второго такта в Херувимской № 7 Бортнянского¹² регент указывает движением руки вниз, только сделав его в сторону дискантов и бросив на них взгляд.

Там, где это нужно (если один за другим вступают несколько голосов), может быть введена для этих указаний и другая рука. Напр., вступление голосов в “дориносима...” из Херувимской № 6 Бортнянского может быть показано так:

Правой рукой

Д. До

38. А. и Т. до - ри - но - си... и т. д.

Правой рукой

Б. До

Крупным шрифтом обозначены движения, которые должны быть сделаны в сторону вступающих голосов и которые нужно сделать особенно отчетливо и немного подчеркнуть.

¹² Я не привожу нотного примера ввиду общеизвестности этой Херувимской равно как и некоторых других, указываемых ниже, песнопений.

Или “Аллилуйя” оттуда же:

39. А. и Т.

Левой рукой:

Правой рукой:

Д. Ал - ли - луй - я.

А. и Т. Ал - ли - луй - я, ал - ли -

Б. Ал - ли - луй - я.

Основные движения, которыми указывается размер, могут быть подразделены на более мелкие. Если, напр., голос вступает после паузы на второй восьмушке, регент показывает это вступление, разделяя соответствующий взмах на два:

40.

3 4 1 2 3 4 1

Сла - вы Тво - е - я, о - сан -

(Милость мира сербского напева в обр. Кастальского).

Четвертый взмах на слове «Осанна» подразделяется на два. На первом из этих двух мелких движений поет бас, на втором вступают дисканты, альты и теноры.

2. **Выделение голосов.** Такими же движениями регент выделяет нужный ему голос. Напр., в Херувимской № 7 Бортнянского:

41.

Правой рукой

Левой рукой

...об - ра - зу - ю - ще.

Четвертый взмах в первом такте подразделяется для того, чтобы показать тенору его восьмую **ре**. Дальше правая рука останавливается на первом взмахе, указывая дискантам их длинное **ля**, а левая рука в это время показывает альтам и тенорам. Перед третьим тактом правая рука делает небольшой четвертый взмах и в третьем такте указывает дискантам их фигуру. Левая же рука останавливается на первом взмахе третьего такта и показывает длинные ноты альтам и тенорам, и лишь на 3-й четверти этого такта незаметными движениями присоединяется к правой руке.

В примере видно, какие взмахи должны быть длинными, какие более короткими.

В начале Херувимской № 6 Бортнянского альт может быть выделен так:

Правая рука.

Левая рука.

42. С. А. Т. Б.

Вся - ко - е,

Вся - ко - е,

В “Хвалите” Гречанинова (из «Литургии № 1») вступления и выделение голосов на словах “Аллилуйя” можно показать так:

Правой рукой левой рукой Правой рукой

43. С. А. Т. Б.

Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Алли - луй - я, ал - ли - луй - я.

Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Алли - луй - я, ал - ли - луй - я,

NB. Это указание относится и к басам. В пятом такте вторая доля должна быть указана с некоторым подчеркиванием, чтобы отметить басам их акцент на второй доле.

б) Во втором такте “Ангельскими невидимо...” из Херувимской № 6 Бортнянского левой рукой нужно показать альту его третью четверть.

45.

Д. I, П

А.

Правая рука:

Левая рука:

в) В приводимом ниже примере (“Хвалите Господа с небес” Гречанинова из Литургии ор. 13) синкопы у всего хора как бы изменяют трехдольный размер примера в двухдольный. Обычно в трехдольном размере первая доля указывается более резким и длинным движением, а третья мягким. Здесь же нужно сделать широкое, яркое движение на третьей доле на начале синкопы и короткое, мягкое на первой доле – на продолжении синкопы, и этим подчеркнуть и синкопу, и кажущееся изменение размера.

46.

Д. А.

Т. Б.

и т. д.

Могут быть – и довольно часто – случаи, когда приходится оставить требуемые размером и темпом форму и скорость движений и заменить их на некоторое время другими. Т.е., иными словами, перестают указывать размер сочинения и общую скорость, а указывают произвольными движениями какую-либо характерную подробность, чтобы выдвинуть ее как можно ярче, выпуклее. Надобно, однако, сказать, что, несмотря на произвольный характер этих движений, они должны быть отчетливыми, выразительными, должны ясно и наглядно указать хору и намерения композитора, и намерения самого дирижера. Для примера возьму “поем Отца, Сына...” (“Свете тихий” Гречанинова).

47.

Д. I, II
А. I, II

От-ца, Сы-на и Свя-та-го Ду-ха, по-ем От-ца, Ду-ха, по-ем От-ца...

Т. I, II
Б. I, II

На слове “и Святаго” нужно сделать *ritenuto* и каждую четверть пропеть отдельно и широко. Указания автора будут выполнены лучше, если регент со второй доли такта прекратит дирижирование на 4/2 и покажет каждую четверть отдельно. То же самое и на словах “...поем Отца...”

Необходимо еще раз напомнить, что указывание большей части подробностей может быть отнесено к художественной стороне дирижирования; что та или иная манера делать эти указания зависит от степени талант-

ливости художника-дирижера, от понимания и толкования им исполняемого произведения. Надобно стремиться только к одному: делать эти указания так, чтобы они были ясны и понятны хору и помогли бы ему понять и произведение, и замысел регента. Поэтому при предварительном изучении какого-либо произведения регент должен наметить себе и план исполнения, и подумать о том, как и какими указаниями он истолкует хору свои намерения. Живой пример дирижирования талантливых регентов-художников окажет ему существенную помощь.

Только отлично и всесторонне зная партитуру произведения, только имея совершенно определенное представление о том, как он исполнит его, регент может приступить к его разучиванию. Опыт, навык, врожденная талантливость могут уменьшить количество такой предварительной работы, но никогда не сделают ее излишней.

Дирижирование несимметричными размерами и обычным распевом

Наиболее трудным для регента является дирижирование простым пением с его речитативами и прихотливо меняющимся несимметричным размером, особенно при повсеместно укоренившемся небрежном отношении к нему. Исполнение простого пения не должно быть слишком растянутым. Нельзя петь его монотонно, ровно, “отрубить” и тем лишить словесный ритм его естественной гибкости. Не годится и излишняя скорость, обращающая текст в какую-то бессмысленную неразбериху. Исполнение обычного распева, а следовательно, и дирижирование им должно быть настолько свободно, чтобы выпевание текста было бы так же естественно, как и обычная разговорная речь. От этого обычные песнопения выиграют в ясности, выразительности и понятности.

Таким дирижированием устраняется указывание каждого отдельного слога, что так отяжеляет, делает таким неестественным, невразумительным выпевание текстов в обычных распевах.

Для того, чтобы скорость была определена ярко и точно, и чтобы ритм песнопения очертился ясно, нужно следовать такому правилу: **начало речитатива и конец его дирижировать со счетом** (с указанием присущего тексту размера), а **сердину его – по сильным слогам**.

Напр., Господи воззвах 4-го гласа нужно по этому правилу продирижировать так:

↓ ← → ↑ ↓ ↓ ↑ 1) ↓ ↑ ↓

48. 

Гос - по - ди воз - | звах к Те. | бе, у - | слыши мя

Или:

→ ↑ ↓ ← → ↑ ↓ ↓ ↓ → ↑ 1)

49. 

По-кла | ня-ти-ся От- | цу и | Сы-ну и Свя- | то-му Ду-ху.

↑ 2) ↓ 3) → ← → ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ 1) ↓

50. 5/4 Ты | Гос-по-ди со-хра- | ниши ны и соблюдеши ны от | ^{4/4} рода...

(прокимен 5 гласа на Литургии)

← → ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ 1) ↓ → ↑ ↓

51. 4/4 Е-ди-но | родный Сыне и Слове Божий без- | ^{3/4} смер - тен | сый.

↑ ↓ 3) ↓ → ↑ ↓ ↓ ← 1) → ↑ ↓ → ↑ ↓

52. Спа- | си Гос-по-ди | люди Твоя и бла-го-сло- | ви до-сто- | ^{4/4} яние...

(прокимен 6 гласа на Литургии)

Вышеприведенное правило нуждается в некоторых дополнительных замечаниях, которые я и рассмотрю в связи с помещенными выше примерами.

1. Самая элементарная ритмическая единица состоит из двух долей – **слабой** и **сильной**. Только при таком расположении долей (а не при обратном, т.е. **сильная** и **слабая**) она, ритмическая единица, дает впечатление законченности¹³. Поэтому, за немногими исключениями, следует всякую слабую долю (слабый слог) признать связанной со следующей за нею сильной (сильным слогом)¹⁴.

Таким образом, сильная доля такта подготавливается затактом.

В 48 примере конец речитатива (который следует продирижировать с указанием размера) **услыши мя**. Размер здесь $2/4$ и начать следует с затакта **у-слыши**.

То же и в примерах 49, 50 и 51 (везде отмечено -¹⁾).

Часто в середине речитатива, где должно указывать только сильные слоги, последние отстоят довольно далеко один от другого. Напр.,

Помо- | **ли́теся и возда-** | **ди́те...**

Или:

Вопло- | **ти́тися от свя-** | **ты́я...**

Следовательно, и указания регентом сильных слогов отделены одно от другого некоторым промежутком, во время которого хор предоставлен самому себе. Это может вызвать некоторую неустойчивость ритма, недружное и неясное выпевание текста, особенно если в тексте встречается недостаточно удобное стечение гласных и согласных¹⁵.

¹³ Автор разделяет принципы ритма, разработанные Риманом, Праутом.

¹⁴ См. Праут, Музыкальная форма, стр.35.

¹⁵ Как, напр., это бывает в известных всем народных скороговорках.

В таких случаях хорошо действует указание в середине речитатива не только сильных слогов, но и затактов к ним.

Напр.



53. Рас- | пятаго же за ны при Понтийстем Пи- | ^{4/4} ла-те...

Или:



54. Во е- | дину святую соборную и а- постольскую | ^{4/4} Церковь

То же и в примере 52 (отмечено -¹).

2. В наших богослужебных текстах часто встречается стечение двух сильных слогов. По общему ритмическому закону один из них (большую частью первый) от этого ослабляется.

В зависимости от большей или меньшей степени ослабления два находящихся рядом сильных слога указываются: или 1) так, что первый сильный слог считается слабым и приходится на затакт (пример 50, отмечено -²), или 2) таким же движением руки вниз, как и всякий сильный слог, только более коротким (пример 52 отмечено -³).

3. Сложные размеры – пяти- шести- и семидольные – при пении речитативов указываются несколько по-иному, нежели это вообще принято при дирижировании. Это вызывается особенностями ритма текста. Напр., пятидольный размер теорией музыки рекомендуется указывать так:

1↓ 2→ 3↑ 4↓ 5↑ (если пятидольный такт составлен из трех- и двухдольного)

или так:

1↓ 2↑ 3↓ 4→ 5↑ (если такт составлен из двух- и трехдольного).

А в примере 50 («Ты Господи сохраниши...») лучше показать так:



Господи со-хра-|ниши...

Регенту нужно в каждом отдельном случае найти способ указания сложного размера в связи с ритмом того или иного текста.

Кроме речитатива, в наших обычных песнопениях, особенно в гласовых, есть и мелодические части – остатки древних полных напевов, уцелевшие в процессе сокращения последних. Метрика наших старинных обиходных распевов разработана недостаточно полно и подробно. Но одно несомненно – это присутствие в них сложного несимметричного размера. Регенту нужно в каждом отдельном случае установить размер, присущий той или иной мелодической части напева, и при дирижировании указать его.

Напр., в заключительной строке 3-го гласа ясен размер - 4/4



Или – в первой строке 7-го гласа:



Текст оказывает влияние на мелодическую часть напева, усложняя размер ее. Так, схема этой строки 7 гласа гораздо проще по размеру:



и только под влиянием текста «Господи возвах» 3/4-ой размер изменился в 5/4-ой.

Правило для дирижирования речитативов, приведенное выше, целиком приложимо и здесь: начало каждой строки обычного песнопения дирижировать, указывая размер; середину – указывая только каждый сильный слог; и конец – снова указывая размер.

Напр., «Господи воззвах» 2-го гласа:

58. 

Гос - по - ди воз - звах к Те - бе у - слы - ши мя, у - слы - ши мя

Гос - по - ди. Гос - по - ди воз - звах к Те - бе у - слыши мя.

Заключит.
У - слыши мя Гос - по - ди.

Вот еще несколько примеров:

59. 

Прей - де сень законная бла - го - дати при - шед - ши...

60. 

И - же Те - бе ради Бого - о - тец про - рок Да - вид...

61. 

Царь не - бесный за чело - ве - ко - любие на земли я - ви - ся...

62. 

Во е - ди - но сонмище со - во - ку - пи - вый...

NB. а) – затакт в середине речитатива (см. прим. 49 – 54),
б) стечение двух сильных слов (см. прим. 52).

Такие подробные указания при исполнении обычного распева могут показаться, на первый взгляд, излишними и только затрудняющими дирижирование. Но справиться с этими кажущимися трудностями – дело недолгих и немногих упражнений. А такая подробность в указаниях нужна, прежде всего, самому регенту, чтобы приучиться чутко улавливать ритм текста и передавать его движениями руки. Нужна она и при разучивании с хором новых текстов. И, наконец, без нее трудно обойтись в тех случаях, когда дружное выпевание текста хором нарушается, чувствуется необходимость поддержать колеблющийся хор и снова установить ясный для всех и точный ритм.

Отсюда не следует, что всегда должно дирижировать обычным распевом так подробно. При известном навыке у регента и при некоторой привычке хора к дружному и выразительному выпеванию текстов в таких подробных указаниях нет нужды, и их можно заменить более общими, именно: **указывать только крупные ритмические фигуры**. При этом иногда придется указывать их и неравномерными движениями руки.

Такой прием часто встречается при исполнении инструментальной музыки. Напр., скерцо, вальс пишутся в трехдольном размере (3/4, 3/8). При быстром *tempo* (в котором они обыкновенно играют) указывать каждую долю такта неудобно: взмахи руки бывают тогда так быстры, что исполнителям трудно разобраться в них. Кроме того, такие стремительно-быстрые движения затрудняют свободное и естественное течение ритма, делая его тяжелым и неповоротливым.

Поэтому дирижеры указывают обыкновенно не отдельные доли такта, а прямо целые такты.

Напр., скерцо из 2-й симфонии Бетховена:

63.

дирижируют движениями, указанными **сверху**, и не снизу, т.е. считают каждый такт, а не каждую четверть.

То же можно делать и в церковных напевах. Напр.:

64.

Вместо семи четвертей первого такта указывают только три группы; вместо четырех четвертей последнего такта — только две.

Или:

65.

Третья и четвертая четверти первого такта указываются **одним** движением вверх, последний пятичетвертной такт — двумя **неравномерными** движениями: две первые четверти — вниз; три последние — вверх.

Такой прием дирижирования помогает регенту быть экономным в движениях и в то же время указывать хору

самое существенное в ритме текста, отчего гибкость и естественность выпевания последнего только выиграют. При малейшем колебании хора регент может перейти на время к подробным указаниям, а по миновании в них надобности – снова к общим.

Точно так же можно дирижировать и песнопениями, в которых нет речитативов, но которые написаны в несимметричном размере. Таковы догматики, задостойники знаменного распева и т.п.

Напр.:

66.

Преиде сень за . кон . на . я.

3. Разучивание песнопений с хором

Обычно практикующийся порядок разучивания песнопений примерно таков. Сперва регент (или помощник регента) разучивает отдельно с каждым голосом его партию. Разучивание идет под скрипку, а часто и просто “с голоса”, т.е. регент поет или играет мелодию партии, а певчие механически, иной раз такт за тактом, зазубривают ее.

Подготовив отдельные голоса (чаще всего только дискантов и альтов), переходят к общей спевке, и там сплошь и рядом можно наблюдать такую картину. Начинается пение. Нетвердо, с ошибками в ритме, интонации, гармониях доходят до трудного места. Хор остановился, разошелся. “Сначала”, - распоряжается регент. Хор послушно возвращается к началу и снова, быть может, с самыми незначительными улучшениями поет уже раз пропетое. Так повторяется до тех пор, пока хор как-то с разбега, случайно не преодолет трудности. За нею наступает очередь другой.

Иногда регент пытается помочь – “накричит” какому-нибудь голосу неудающееся ему место. Но такая попытка редко достигает цели: регент раздраженно “выкрикивает” (а не поет спокойно) нужный мелодический ход. Певчие теряются от грозного окрика, не понимают, в чем их ошибка и не могут исправить ее, ибо не слышат спокойного, толкового указания.

На такое разучивание, носящее все черты “натаскивания”, непроизводительно тратится много времени, устает хор, устает и раздражается регент. Часто пьеса оставляется как трудная, неинтересная, некрасивая, ибо красота ее, ее внутренний смысл не показаны хору и остались им незамеченными. Да, наконец, от бесчисленных, неясных по цели повторений она просто-напросто надоедает.

Если же, кое-как преодолев трудности, хор и справится с нею, то все же не будет свободного пения, сознательного истолкования, и ясно почувствуется напряженность, механичность исполнения.

А между тем работа разучивания может быть очень облегчена, если регент: 1) **отделит одну от другой разные фазы ее** и в каждый данный момент сосредоточит на той или иной из них все внимание певцов и 2) внесет в нее некоторые приемы, уясняющие суть **разучиваемого** и ускоряющие усвоение его.

Разучивание партий. Неумение большинства певчих читать более или менее свободно ноты “с листа” побуждает начать разучивание пьесы с прохождения ее по голосам, с каждым голосом отдельно.

Начиная занятия, регент предлагает певцам прослушать пьесу, к разучиванию которой приступают, для чего играет ее (на фортепиано или фисгармонии) так, как она должна будет потом прозвучать в хоре, т.е. в надлежащем темпе, с нужными оттенками и т.д. Это предвари-

тельное проигрывание пьесы нужно для того, чтобы ознакомить певцов с нею, как с единым целым.

То, что певчие когда-нибудь слышали (напр., в исполнении другого хора) или о чем они имеют хотя бы самое общее представление, разучивается гораздо быстрее и легче.

После ознакомления с пьесой голос поет свою партию, которую регент подыгрывает на инструменте. При сопровождении на фортепиано или фисгармонии тихонько играют все (или только некоторые) голоса и выделяется партия того, с которым идет разучивание.

Это первое пропевание является черновым, предварительным. Цель его — дать певцам самое общее представление об их партии.

Поэтому желательно пропеть ее по возможности всю, без остановок, игнорируя мелкие погрешности.

Когда вся партия (или крупная, самостоятельная часть ее) пропета начерно, регент переходит к подробному разучиванию отдельных мелодических ходов ее, так или иначе затруднивших певцов. Работа эта пойдет быстрее, если регент поможет певцам, подыгрывая в нужных случаях партии других голосов.

Взятые отдельно, такие ходы малоразвитыми певцами интонируются крайне неустойчиво и с большим трудом. Если же певец слышит сопровождающие какой-либо ход аккорды, он поет его свободнее, увереннее. Бесплезно, напр., хроматические ходы у альты и дисканта в “...отложим попечение” (из Херувимской № 7 Боршнянского) разучивать так:



Всякий хроматический ход представляет собой диссонанс, стремящийся, как и всякий диссонанс, к разрешению. Поэтому при разучивании и нужно довести его до этого разрешения, т.е. следует петь так:



Аккорды, сопровождающие эти хроматизмы, как бы подсказывают, куда и как они разрешатся. Следовательно, регенту нужно подыграть эти аккорды либо так, как они изложены у Бортнянского, либо в упрощенном виде, примерно так:

69.

Или со скрипкой:

70.

Ходы эти (в том виде, как указано в примерах) сперва поются с названием нот, а затем уж и со словами “отложим” (альты) и “попечение” (дисканты).

Трудные интервалы исполняются легко, если певец одновременно слышит аккорды, в состав которых они входят, и – если интервалы диссонирующие – разрешение их.

Например:

71.

Кроме аккордов, существенную помощь оказывает пропевание (частями или целиком) гаммы, в которой написан затрудняющий певца ход, подыгрывание партии другого голоса и т.п.

Всех приемов подобного рода предусмотреть, разумеется, нельзя. Сведущего регента, знающего гармонию и хорошо изучившего пьесу, не затруднит отыскание их.

Выучив трудные места, поют всю партию (или крупную часть ее) сначала, **со счетом**, с отчетливым произношением слов.

Регент указывает, где нужно брать дыхание, как исполнить ту или иную фразу (фразировка), намечает оттенки (только **наиболее крупные!**).

Излишне добиваться усвоения мелочей и подробностей партии. Они могут быть понятны (и тогда без труда усвоятся) только при общем исполнении всем хором, когда певец слышит всю пьесу, а не отдельные, ничего ему не говорящие партии ее.

Общая спевка. Общую спевку тоже следует начать с проигрывания хору разучиваемой пьесы. Певцы следят за проигрыванием по хорошо знакомым партиям и могут, следовательно, лучше уяснить и общее содержание пьесы, и роль каждого голоса в ней.

После проигрывания пьеса пропевадается в общем, так сказать, “сыром” виде – до конца, без остановок. Во время пения регент отмечает (для себя) отдельные места, исполнение которых он считает неудовлетворительным. Окончив пение, регент **начинает учить**, и “чистить” **отмеченное**. Для этого поется не вся пьеса сначала, а только эти отдельные, отмеченные им места.

В каждом из них, смотря по мере надобности, пропевадается сперва фраза того голоса, из-за которого, по мнению регента, это место не удалось. Затем к этому голосу, если это нужно, прибавляются другие голоса, имеющие для данного места существенное значение. Дальше всю фразу пропеваает весь хор.

Как на самый простой пример, укажу на одно место в сочинении Архангельского “К Богородице прилежно”¹⁶. Оно часто затрудняет хор.

72.

Не отврати Твоя рабы тщи, Тя бо и т. д.

Выучить его можно, примерно, так:

Сперва пропеваают свои партии дискант и альт. Чтобы выяснить гармонию, регент сопровождает пение их таким, напр., аккомпанементом:

73.

Д.
А.
Сопровожд.

...тщи. Тя бо...

¹⁶ Беру эту пьесу, как очень распространенную и всем известную.

Дальше поется партия баса, затем к нему присоединяются опять дискант и альт. Потом поют бас и тенор, и, наконец, весь хор пропевает сперва фразу «...тщи, Тя бо...», а потом все предложение «Не отврати Твоя рабы тщи, Тя бо...» и далее до конца.

Затрудняющие певцов аккорды выделяются и пропеваются по голосам. Если аккорд диссонирующий, то сперва поется консонирующая часть его, а потом прибавляется голос, поющий диссонирующую ноту аккорда. Напр.:

74.

Херувимская №7 Боргнянского

Первый аккорд первого такта поют дисканты, альты и тенора, потом к ним присоединяется бас.

75.

Или в примере:

76.

«Вечери Твоя тайныя» П. Г. Чеснокова

сперва поют I и II тенора и II бас, затем с ними вместе бас I:

77.

Иной аккорд бывает лучше пропеть по частям, сперва одной парой голосов, затем другой.

Напр.:

78.

ПО - МЯ - НИ... (Там же)

может быть выучен так: сперва поют тенор II и басы I и II; потом тенор I и басы I и II, и затем все четыре голоса:

79.

Сперва: Потом:

Диссонирующие аккорды нужно петь непременно с разрешениями их.

Точно так же выделяются, где это нужно, и пропеваются отдельно и последовательности двух-трех и больше аккордов, если пение их затрудняет хор.

Выучив так отдельные места, поют всю пьесу сначала. Этим делается как бы сводка всей работы, отдельные части входят в состав целого. Несомненно, на этот раз пьеса пойдет глаже, будет что-то “выходить”. Это

заинтересовывает хор, ибо он видит, что его работа дает некоторые результаты. Пьесу повторяют еще раз. Теперь при всякой ошибке хор должен быть немедленно остановлен и ошибка исправлена спокойным, кратким и точным указанием.

Сладив пьесу начерно, выяснив подробности, регент начинает отделять пьесу: указывает темп, оттенки как общие (у всего хора), так и частные (в отдельных голосах).

За внешней отделкой идет выяснение внутреннего содержания пьесы. Выделяются, где нужно, отдельные голоса, делаются указания относительно верной фразировки, выразительности исполнения. В случае надобности снова останавливаются на отдельных местах.

Наконец, добившись безукоризненной интонации, отчетливой дикции, ясной и живой передачи, регент заканчивает разучивание. Пьеса должна быть спета свободно, легко. Не должно быть и намека на трудную работу разучивания.

В одну спевку всего сделать, конечно, нельзя, да и не следует, ибо внимание хора, нужное для сложной работы, скоро утомляется, если оно долго приковано к чему-либо одному.

Выполнив более или менее законченную часть работы в одной пьесе, остальное откладывают на другие спевки, и переходят к другому. Текущей работы у хора всегда достаточно.

Пользование инструментом. При занятиях с хором трудно, я бы сказал - даже невозможно обойтись без помощи музыкального инструмента.

Прежде всего в нем нуждается сам регент. Ту пьесу, которую он предполагает разучить с хором, для него обязательно знать во всех мелочах и подробностях. Гармоническая сторона ее, ход и развитие мыслей, настроение, стиль, хорошие эффекты - все это должно быть ясно для него.

Так продумать пьесу лучше всего можно за инструментом, спокойно, подробно и, быть может, не один раз проигрывая ее целиком и частями, доискиваясь верного токования ее. Иначе всю эту трудную работу придется проделывать на спевке, проделывать наспех, поверхностно, утомляя хор, сбивая его противоречивыми требованиями.

Опасения, что такое “умное” знание пьесы не оставит места вдохновению, не могут тревожить регента. Вдохновение капризно и может без следа улетучиться или направить исполнителя по ложному пути при первом препятствии даже внешнего, технического характера. И наоборот, ясное и подробное представление о пьесе, освобождая внимание от забот обо всем внешнем в ней, и дает простор проявлениям творчества.

Уяснить заранее продуманный план исполнения, поставит каждую частность на свое место как при разучивании пьесы с отдельными партиями, так и со всем хором.

О том, как нужен и полезен инструмент хору, нетрудно заключить из сказанного о порядке разучивания пьесы.

Требованиям, предъявляемым в данном случае к инструменту, меньше всего отвечает наиболее, к сожалению, распространенный в хорах инструмент – скрипка. Пользоваться только ею вынуждает необходимость, отсутствие средств, неустойчивость существования многих наших хоров. Прекрасный сам по себе инструмент, пригодный (в хороших руках) для передачи самых тонких интонаций, самых интимных настроений и переживаний, в хоре он может быть использован, и то лишь отчасти, только для разучивания партий. На нем отлично можно, напр., указать певцу его погрешность в интонации. Но можно ли быть уверенным, что певец не забудет этого чисто механического указания, если ему не показаны при этом и партии других голосов, соотносясь с которыми, он должен интонировать и свою?

Фисгармония (и однородные с нею по типу инструменты) имеет некоторое преимущество перед скрипкой, так как на ней можно играть аккорды, след., показать гармонию. Но

звуки ее слишком слабы (в хоре ее не слышно), недостаточно яркие и напряжены. Наиболее пригодным инструментом представляется рояль (пианино). Его резко очерченные, ясно (благодаря стучку молоточков) ограниченные один от другого, сравнительно короткие звуки только показывают певцу высоту звука, и певец должен уж сам внести в интонацию нужные поправки, позаботиться о том, чтобы звук был красив, ровен, полон, имел бы нужный характер. Приблизительно, намеком, рояль может показать и оттенок, опять-таки требуя от певца самостоятельности для исполнения его. Фразировка (в общих чертах), ритм и даже некоторые хоровые эффекты могут быть указаны на нем с достаточной определенностью. Регент за роялем имеет больше свободы в движениях, нежели за скрипкой (заняты обе руки) или за фисгармонией (напр., нужно сидя накачивать воздух мехами). Можно **стоя** одной рукой брать отдельные звуки и неполные аккорды, поддерживать ритм, а другой дирижировать.

Роль инструмента при занятиях с хором чисто вспомогательная. Имея это в виду, регент должен воздержаться от неумеренного пользования им. Инструмент нужен (и это необходимо подчеркнуть особенно настойчиво) **только в предварительных стадиях разучивания пьесы**, чтобы, напр.: 1) при прохождении партии показать певцу, как она звучит, помочь ему уяснить какой-либо трудный ход в ней; 2) при пропевании пьесы всем хором поддержать колеблющуюся интонацию, восстановить хромающий ритм, ясно очертить гармонию. Чем больше осваивается хор с пьесой, тем реже нужно обращаться за помощью к инструменту. Когда разучиваемое идет более или менее твердо, инструмент уже нужен только для того, чтобы, напр., показать на нем вступление голосов, **время от времени** поддержать неуверенно поющую партию, или, наконец, **остановив хор**, показать, как нужно исполнить какое-либо отдельное место. Как только пьеса слажена – инструмент должен замолчать. При окончательной отделке пьесы **не должна звучать одновременно и в хоре, и на инструменте**. Хор поет в естественном строе, инструмент (кроме скрипки) звучит в искусственном, темперированном.

Помимо того, злоупотребление поддержкою инструмента лишает хор уверенности в себе, устраняет необходимость рассчитывать только на свои силы, приучает певцов искать опоры не в других партиях, не в самом хоре, а в инструменте.

Как следствие являются неустойчивость интонации и ритма, вялость и небрежность исполнения.



Было бы ошибкой предположить, что содержанием этого руководства исчерпываются все сведения, прямо или косвенно относящиеся к дирижированию.

Изложенное надо рассматривать только как попытку сделать свод необходимых элементарных правил и положений, являющихся азбукой, неизбежными первыми шагами в технике сложного и живого дела управления хором. Отправляясь от них, беря их за исходный пункт, регенту легче ориентироваться в многообразных – технического характера – случаях капризной регентской практики.

Помимо техники, в деле дирижирования огромное значение имеет элемент художественного, индивидуального творчества дирижера. Техника – только средство для проявления его. Но вопросы художественного дирижирования уже не укладываются в рамки руководства по управлению хором. За разрешением их нужно обратиться к живым примерам крупных художников-дирижеров да к внимательному изучению церковно-певческой литературы.

Инициативе регента, уровню его музыкального образования и талантливости должно быть предоставлено разрешение и другого насущного вопроса – о репертуаре хора. Здесь, в этой области, кажется невозможной даже и попытка сделать какие-либо руководящие указания. Так все в ней неустойчиво, разнообразно, так многое зависит от обстоятельств, среды, материальных и художественных средств хора и регента.

А разрешение его (помимо настоятельной практической в нем надобности) таит в себе ряд прекрасных возможностей. Так, напр., наши хоры (даже образцовые!) ни разу, кажется, не ставили себе привлекательнейшей задачи – провести какое-либо богослужение как одно стройное целое, где ни одно песнопение не противоречило бы друг другу и общему впечатлению ни характером, ни стилем; где каждое из них всей мощью церковного искусства подчеркивало бы нужные моменты высокого подъема религиозного одушевления. Большинство наших служб так прекрасны, стройны, целы! Возьмите, напр., Пасхальную заутреню. Какое это сплошное, мощное **crescendo**, начиная от торжественно-таинственной первой стихиры (“Воскресение Твое, Христе Спасе”) и кончая потрясающими аккордами христианской вселюбви, всепрощения – последнею из стихир Пасхи (“...и друг друга обымем...”) и вдохновенным словом Иоанна Златоуста! Полны глубокого содержания службы Страстной, Рождества Христова, Вознесения, Казанской, святым и т.д. В каждом своя идея, свои особенности, свой колорит, которые могут быть проявлены и подчеркнуты соответствующим подбором музыкальных произведений. Как, напр., характерен “Задостойник в Неделю Ваий” Кастальского для весеннего детски-наивного в этом празднике!

Не разрешать подобного рода вопросы (равно как и многие вопросы техники дирижирования), не поучать, а пробудить мысль и творчество тех, кто отдает себя живому делу управления хором, указать, в каком направлении нужно искать разрешения их – и было моей целью.

Н.Ковин

